

Rodica Grigore

**Realismul magic
în proza latino-americană a secolului XX.
(Re)configurări formale și de conținut**

Rodica Grigore

**Realismul magic
în proza latino-americană
a secolului XX**

(Re)configurări formale și de conținut.

**Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias,
Juan Rulfo, Gabriel García Márquez**

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2015

© Rodica Grigore, 2015

Editură acreditată CNCȘ – B, domeniul Filologie

Coperta: Meda Alice Bălă

Ilustrația: Séraphine Louis (Séraphine de Senlis), *Arborele Paradisului* (1929-1930)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GRIGORE, RODICA

Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX. (Re)configurări formale și de conținut: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez / Rodica Grigore. - Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, 2015

Bibliogr.

ISBN 978-606-17-0629-7

82.09

INTRODUCERE

Puține concepte au avut parte, de-a lungul ultimelor decenii, de interpretări mai numeroase – și, nu o dată, mai contradictorii – decât realismul magic. Dezbaterea critică a depășit adesea paginile academicelor studii literare și, deopotrivă, pe cele ale revistelor de specialitate, ajungând să fie prezentă, și nu doar ca o excepție, în publicațiile de largă circulație din diverse țări. De pildă, în mai 2002, în *Newsweek*, Mac Margolis a dedicat un articol acestei probleme, plasându-și opiniile sub semnul unui titlu retoric, *Is Magical Realism Dead?*, pentru ca, în același număr al numitei publicații, William Kennedy să afirme cu toată certitudinea: *Remedios the Beauty Is Alive and Well*. (1) Dincolo de previzibilul zâmbet pe care astfel de manifestări ori atitudini îl pot provoca, simplul fapt al mutării dezbaterii critice privitoare la diferite aspecte ale realismului magic în presa cotidiană sau săptămânală e simptomatic atât pentru interesul unui public extrem de eterogen față de această problemă (interes care, cel puțin în Statele Unite ale Americii, a crescut exponențial după includerea romanului *Un veac de singurătate*, de Gabriel García Márquez, printre titlurile de pe lista lui Oprah Winfrey, listă devenită, dincolo de Ocean, extrem de populară), cât și pentru opiniile foarte diverse pe care specialiștii le-au avut și continuă să le aibă față de ea.

Cu toate acestea, în domeniul strict al studiilor literare, popularitatea aceasta „nu e nicidecum dublată de vreo certitudine critică ori teoretică vizând definirea realismului magic sau concretizările sale în planul formelor (și formulelor) românești.” (2) Căci atitudinile celor care s-au apropiat de acest teritoriu rămân contradictorii – și divergente. Astfel, realismul magic a fost definit fie ca „limbaj literar specific al lumii postcoloniale aflate în ascensiune” (Homi Bhabha), fie ca „simplă etichetă pentru exotismul manifestat în plan literar” (Jean Franco), iar de către alți critici a fost privit drept „componenta majoră, poate cea mai importantă, a ficțiunii postmoderne” (Matei Călinescu). Iar dacă, de pildă, Frederic Jameson consideră că realismul magic ar fi „alternativa posibilă la logica narativă a postmodernismului contemporan”, alți cercetători au fost convinși că acesta ar reprezenta „o realitate artistică nouă și pluristratificată” (Jean-Pierre Durix) sau chiar că ar fi vorba doar despre „o încercare de a acoperi prin vorbe meșteșugite o realitate literară superficială și chiar periculoasă”. (3)

Nesiguranța aceasta terminologică și conceptuală, precum și diferențele dintre interpretările date realismului magic, sunt determinate, fără îndoială, în primul rând de natura cel puțin aparent contradictorie – fie și la nivelul strict al expresiei – a unui concept oximoronic, care îndrăznește să alătore nici mai mult nici mai puțin decât realismul cu magicul. Sfera astfel rezultată ar ajunge, deci, să acopere semnificații extrem de diverse, vizând esența reprezentării și, implicit, a narațiunii

care o oglindește și o exprimă, precum și sensuri specifice ale culturii, istoriei și identității, definitorii pentru ceea ce este (sau poate fi) considerat natural sau, dimpotrivă, supranatural. Mai mult decât atât, Christopher Warnes afirmă chiar că întrebările fundamentale, în acest caz, vizează categoria pe care realismul magic o întrușipează. Este el o simplă modalitate specifică de organizare a discursului narativ, adoptată în anumite momente de către unii scriitori, sau este, dimpotrivă, o mișcare literară cu o estetică bine definită, atât din punct de vedere geografic, cât și cultural? Sau este realismul magic „o formă narativă, chiar un gen literar ale cărui manifestări ar putea fi regăsite și, implicit, comparate, pe mai multe continente, având ca expresie teritorii lingvistice dintre cele mai diverse?” (4) Cu aceste întrebări ajungem, desigur, tot la punctul de plecare: și anume faptul că, în general, elementul magic este considerat străin și fundamental diferit de natura însăși a realismului, Roberto González Echevarría sugerând, exact din acest motiv, că, cel puțin în anumite situații și pentru o mai bună înțelegere și interpretare a fenomenului literar, cel mai convenabil ar fi ca lectorul – implicit, criticul literar – „să facă abstracție” de acest atât de problematic concept. (5)

Însă, în contextul existenței unui corpus de opere cu adevărat relevante pentru literatura contemporană, ignorarea realismului magic, fie și numai din rațiuni strict (pretins?) didactice, e dificilă și nici nu e de dorit, câtă vreme mari scriitori ai secolului XX au încercat, în momente numeroase și extrem de importante pentru devenirea prozei zilelor noastre, să-și raporteze creațiile la conceptul în discuție. Căci, de la Miguel Ángel Asturias, cu *Oameni de porumb*, și până la Gabriel García Márquez, cu *Un veac de singurătate*, ca să amintim aici doar două dintre textele devenite canonice, această formulă narativă, cel puțin pe continentul latino-american, a reprezentat o concretizare specifică, deși uneori sensibil diferită, a esteticii realist magice. Iar dacă Alejo Carpentier, în prefața romanului său *Împărăția lumii acesteia* (1949), a preferat formula de „real miraculos”, trebuie să ținem seama tocmai de preocuparea pe care o reprezintă încercările de definire a unei realități specifice și, implicit, a unei literaturi nutrite din alte elemente fundamentale decât cele consacrate până atunci. Dincolo de orice deosebiri – și acestea sunt, într-adevăr, numeroase – toate textele menționate, la fel ca multe altele, au în comun capacitatea de a trata supranaturalul ca și cum ar fi nu doar perfect acceptabil, în orice situație, ci și ușor de înțeles de către personajele implicate și, desigur, de către cititorul dispus să considere orice element supranatural ca parte integrantă a existenței cotidiene. Realismul magic poate fi, deci, privit, cel puțin la un prim nivel, ca o modalitate narativă în stare să facă supranaturalul să pară (să fie?) absolut normal și obișnuit.

Din acest punct de vedere, putem considera că, spre deosebire de ceea ce afirmă susținătorii naturii prin excelență contradictorii a termenului în discuție, granițele realismului magic pot fi stabilite, totuși, cu suficientă claritate. După cum evidențiază Erik Camayd-Freixas într-un documentat studiu, chiar definițiile date de către Tzvetan Todorov fantasticului au reprezentat un important punct de plecare pentru ulterioara clarificare a problemelor legate de sensurile realismului magic. Pornind în parte de la modelul structuralist al lui Todorov, Irlema Chiampi, în cartea sa din 1980, *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*, încearcă să definească realismul magic cumva prin substituție,

vorbind despre „denaturalizarea realului și naturalizarea miraculosului”, preferând să folosească o nouă sintagmă, inspirată de cea carpenteriană, și anume „realism miraculos”. Ulterior, în 1985, Amaryll Chanady, urmând, în parte, tot modelul structuralist și diferențiind ficțiunea realist magică de cea fantastică, a discutat despre necesitatea ca un text, pentru a putea fi inclus în paradigma realismului magic, „să evidențieze simultan și coerent coduri specifice naturalului și supranaturalului, dar și să rezolve implicit antinomiile inerente.”

Un moment important în istoria încercărilor de clarificare a sferei acestui concept este reprezentat de apariția, în 1995, a antologiei coordonate de Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, intitulată *Magical Realism: Theory, History, Community*. Realismul magic e privit, acum, pentru prima dată, drept „fenomen internațional” și este identificat în texte provenind din literaturi diverse, de la cea latino-americană la cea nord-americană și ajungând până la cea asiatică sau australiană. Meritul antologiei este și acela că include în paginile sale texte fundamentale pentru impunerea conceptului de realism magic, semnate de Franz Roh, Alejo Carpentier, Angel Flores sau Luis Leal, realizând, astfel, o istorie *sui-generis* a acestuia și atingând un mai vechi deziderat, formulat de Chanady, și anume cel de a impune o „teritorializare a imaginarului realist magic”. Numai că, fapt observat, printre alții, și de Christopher Warnes, antologia aceasta demonstrează, privită în ansamblu, „inabilitatea de a susține o definiție coerentă și consistentă”, același reproș putându-se face și cu privire la cea ulterioară, editată în anul 2005 de Stephen M. Hart și Wen-chin Ouyang. (6) Rezultatul dă, tocmai de aceea, senzația unui amalgam de formule și de concepții diverse, marcat de ambiguitate și exprimând cu prisosință sentimentul vagului. În plus, a pune alături autori atât de diferiți cum sunt, de pildă, Toni Morrison, Salman Rushdie sau Kenzaburō Ōe și a descoperi între ei, ca punct de legătură, aspecte extrem de disparate și de greu comparabile ale unui „realism magic” înțeles într-un mod mai mult decât (foarte) generos e o întreprindere care implică mari riscuri, în primul rând pe acela de a dilua peste măsură elementele definitorii ale unui concept greu de prins într-o analiză sumară și amenințând mereu să eludeze generalizările atotcuprinzătoare.

Pe de altă parte, excelentul studiu al lui Erik Camayd-Freixas, apărut în 1998, a fost criticat pentru limitarea viziunii: autorul își îndreaptă atenția exclusiv asupra realismului magic din spațiul cultural latino-american, având în vedere câteva mari romane pe care le analizează în detaliu și asupra cărora deschide pentru prima dată o serie de noi perspective interpretative. El identifică „primitivismul” drept componentă esențială a dorinței scriitorilor ce reprezintă realismul magic de a afirma identitatea specifică Americii Latine, cartea sa privilegiind „versiunea etnologică”, bazată pe prezența în textele canonice ale realismului magic latino-american a elementelor specifice mitului, legendei sau demonstrând sincretismul gândirii comunităților tradiționale de pe acest continent. Autorul e convins, pe bună dreptate, că doar pornind de la marile romane apărute în acest spațiu cultural pot fi înțelese în mod adecvat caracteristicile principale ale realismului magic – și tot numai pornind din America Latină se poate trece, dar abia ulterior, la analizarea altor creații, provenite din alte universuri culturale și geografice, fiind imposibil să se neghe rădăcinile specific latino-americane ale

realismului magic: „doar înțelegerea acestora poate determina aplicarea efectivă a conceptului de față la nivelul altor literaturi.” (7)

Wendy B. Faris, în eseu publicat în 2004, adoptă tocmai perspectiva globală absentă din abordarea antropologică a lui Camayd-Freixas, afirmând că „realismul magic este, poate, cea mai importantă orientare în proza internațională”, Faris demonstrând astfel o formă specifică de scepticism epistemologic (însă extinzând perspectiva, la fel cum procedează și Maggie Ann Bowers în studiul ei din anul 2004, sau Anne C. Hegerfeldt în al său, din 2005, într-un asemenea mod, încât datele considerate esențiale de o parte a criticii abia de mai pot fi recunoscute în contextul vastului demers de „internaționalizare” a unui fenomen literar care, la origini, a fost limitat la universul cultural latino-american; care, la rândul său, îl preluase de pe tărâmul criticii de artă sau al esteticii generale, așa cum fusese el utilizat la începuturi, de către Franz Roh sau Massimo Bontempelli). Această concluzie, citată de Warnes, este, însă, amendată tot de el, din cauza trăsăturilor pe care Faris le identifică la nivelul textelor realist-magice (câtă vreme multe dintre acestea sunt caracteristice și altor tipuri de discurs literar și pot caracteriza, la fel de bine, și alte epoci), între acestea aflându-se mai ales „ideea specifică cu privire la natura spațiului, timpului și identității” (8), dar și semnificațiile pe care le-ar avea, în contextul discursului românesc realist magic, fantomele, duhurile și spiritele.

Despre duhuri și fantome discută și Lois Parkinson Zamora, în mai multe studii, considerându-le, la rândul său, „cruciale pentru orice încercare de a explica realismul magic în sens literar.” (9) În opinia sa, aceste elemente ar fi „semnul naturii și al limitei capacității umane de înțelegere” și ar facilita critica adresată de realismul magic modernității. (10) Opinia aceasta trebuie, însă, amendată, câtă vreme fantomele nu sunt strict definiții pentru estetica realismului magic, deși putem fi de acord că ele apar în unele texte reprezentative. Însă, la fel de bine, fantomele, duhurile și spiritele de diverse tipuri populează romanul gotic (englez) și literatura japoneză, fie ea clasică sau contemporană. Prin urmare, oricât de seducătoare ar putea să pară la un moment dat – sau pentru unii cercetători – această ipoteză de lucru, este dificil ca ea să fie confirmată de realitatea fenomenului literar în ansamblu, fantomele apărând în mult mai multe locuri decât cele în care realismul magic (de privit într-un cadru contextualizat cu atenție) ar fi putut visa vreodată să ajungă...

Apropiindu-se, la rândul lui, de diferite aspecte ale poeziei și ale punerii în practică la nivelul textului literar a realismului magic, Christopher Warnes, în studiul intitulat *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, publicat în 2009, încearcă să utilizeze deopotrivă perspectiva pătrunzătoare a lui Camayd-Freixas și cea „internațională” a lui Wendy B. Faris, combinându-le în ceea ce au mai relevant, tratând realismul magic ca pe o posibilă expresie a unui fenomen de internaționalizare, dar nefăcând abstracție nici de dimensiunea specific latino-americană a acestuia. Prin urmare, criticul va adopta o definiție a realismului magic în conformitate cu care elementul natural, cel supranatural, realul și fantasticul depind, în ceea ce privește stabilirea sensului pe care îl pot primi în anumite contexte, de perspectiva din care sunt evaluate și de modul în care se face raportarea, întotdeauna necesară, la realitate. Va rezulta un „efect de relativizare” pe care perspectiva realist-magică îl aduce, concretizat în

observația conform căreia reprezentanții de seamă ai realismului magic „nu au avut în vedere exclusiv realitatea existenței cotidiene, ci deopotrivă pe cea a literaturii”, de aici decurgând sensul metatextual și livresc al multora dintre cele mai reușite realizări în acest domeniu. Cauzalitatea va reprezenta unul dintre elementele importante pentru lectura pe care o aplică Warnes textelor selectate, având în vedere că realismul magic determină și organizează un răspuns specific, funcționând în două moduri diferite: pe de o parte, prin prisma participării, iar pe de alta, prin cea a interpretării, esențial fiind, în ambele situații, un element discutat și de Alejo Carpentier în celebra sa prefață la *Împărăția lumii acesteia*, un aspect determinant, de altfel, pentru întreaga lume creștină: credința – înțelegă drept „acea facultate specială care trebuie separată de domeniul intelectual și care facilitează apropierea de adevărurile divine sau de realități ce depășesc nivelul cunoașterii senzoriale sau fenomenale în absența unei dovezi logice sau a experienței nemijlocite.” (11) De aici și diferențierea pe care o face Warnes, între un realism magic întemeiat pe credință, și altul, bazat pe ireverențiozitate, pornind de la mai vechea clasificare impusă de Roberto González Echevarría. (12)

Figura esențială pentru clarificarea nu neapărat a unui tip de practică literară, ci mai cu seamă a punctelor de vedere teoretice, a subtilităților fenomenului reprezentat de realismul magic înțeles astfel, este Jorge Luis Borges (oricât de mult și de vehement ar protesta adepții excluderii scriitorului argentinian din această paradigmă), tocmai datorită importanței sale în definirea implicațiilor scepticismului și idealismului filosofic la nivelul literaturii secolului XX, și mai cu seamă la acela al prozei latino-americane. De aici și paginile care îi sunt dedicate în cartea de față.

Pornind de la aceste premise – la care se adaugă altele, expuse în primul capitol al acestei lucrări – vom analiza, ținând seama de multiplele forme pe care le poate lua realismul magic în proza latino-americană a secolului XX, opera câtorva autori reprezentativi în acest sens – și definatorii, deopotrivă, pentru mai multe direcții de dezvoltare a literaturii contemporane: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo și Gabriel García Márquez. Și chiar dacă unii exegeți consideră că realismul magic s-a internaționalizat pe deplin, mai cu seamă de-a lungul ultimelor decenii, nu putem uita că el ține, ca practică specifică, de spațiul cultural latino-american, unde a cunoscut și cele dintâi realizări majore, dar unde a reușit și să primească noi dimensiuni și neașteptate nuanțări – pentru ca abia apoi să treacă în alte literaturi, apropiindu-se de discursul narativ postcolonial sau de unele orientări ale fantasticului contemporan. Cu toate acestea, cel mai adesea, atunci când se vorbește despre realismul magic în opera lui Salman Rushdie, de exemplu, sau în scrierile lui Toni Morrison ori în romanele Angelei Carter, modelul rămâne același: literatura latino-americană și mai cu seamă capodoperele scriitorilor care fac obiectul acestei cărți. Este, practic, imposibil să discuți despre realismul magic din *Copiii din miez de noapte*, de pildă, în absența evidențierii modelului pe care îl urmează Rushdie, și anume extraordinarul roman al lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*. Reciproca nu este, însă, valabilă, nefiind nevoie de invocarea numelui lui Rushdie pentru înțelegerea sensurilor operei márqueziene; iar alte exemple de acest fel se pot oricând găsi.

Căci esența realismului magic nu poate fi ruptă în niciun caz de originea sa, reprezentată de romanele lui Alejo Carpentier și Miguel Ángel Asturias. Iar aceasta

este prin excelență latino-americană, dacă ținem seama (și nu le putem ignora nicidecum!) de ideile teoretice formulate de Alejo Carpentier, cel care vorbind despre „realul miraculos american” îl considera elementul definitoriu al realității Lumii Noi, ceea ce va primi ulterior numele de realism magic caracterizând nu atât realitatea ca atare a unui univers bine definit, cât mai ales un tip de practică literară – nu o dată, autonomă. Care, e adevărat, se va impune ulterior, ca model cultural, și va fi preluat în acest fel, în calitate de influență asumată, mai cu seamă de către o serie de reprezentanți ai literaturii postcoloniale. De aceea, nu considerăm, așa cum au procedat numeroși interpreți ai fenomenului, că realismul magic n-ar putea exista, în anumite condiții, în afara spațiului cultural latino-american. Însă subliniem că doar în anumite condiții și mai cu seamă ca expresie a unui complex sistem al influențelor ce acționează în plan literar.

Roberto González Echevarría a elaborat o foarte interesantă teorie a (supra) romanului latino-american, pornind de la semnificațiile pe care le are, în acest spațiu cultural, imaginea Arhivei, ea reprezentând, în viziunea sa, chiar „mitul ficțiunii” specifice acestui continent; o imagine care, în linii generale, se suprapune cu marile realizări românești ale realismului magic – în sensul pe care îl vom da termenului pe parcursul acestei cărți. Criticul consideră că, odată cu apariția romanului *Pașii pierduți* (1953), Alejo Carpentier s-ar fi despărțit definitiv de formula realist magică; însă, după cum vom vedea, chiar aparent absentă, aceasta continuă să determine modul aparte în care scriitorul cubanez își organizează discursul și își construiește textul, deloc paradoxal fiind că acest realism magic reconfigurat se va regăsi, ca element de profunzime, și în *Secolul luminilor* sau în *Concert baroc*, dar și în *Harpa și umbra*, sub masca unui stil extrem de elaborat, baroc ca realizare formală, dar intersectându-se în punctele esențiale tocmai cu acel „real miraculos” de care, în fond, Carpentier nu se desparte niciodată de-a lungul întregii sale creații. Arhiva devine, deci, ca arhivă culturală prin excelență, dar și ca veritabil tezaur identitar, unul dintre elementele (în egală măsură, una dintre expresiile specifice) absolut necesare unui realism magic mereu reconfigurat și recontextualizat care, chiar și fără să fie preferat de Alejo Carpentier ca sintagmă, domină toate romanele sale.

Cazul lui Miguel Ángel Asturias este diferit, în sensul că scriitorul alege raportarea la modelele culturale ale civilizațiilor precolumbiene, reactualizând, în romanul *Oameni de porumb*, imaginile și o parte dintre sensurile din *Popol Vuh*. Pe de altă parte, autorul acesta deschide o cale proprie pentru ceea ce avea să devină realismul magic în ceea ce-l privește, încă din *Domnul Președinte* (carte apărută în 1946, dar definitivată la Paris, cu destui ani înainte de momentul publicării). Realismul magic, pentru Carpentier și Asturias, nu e o simplă problemă de reprezentare literară, ci devine și o extraordinară critică a lecturii, dimensiunea metatextuală a creației acestor scriitori vădindu-se, astfel, în afara oricărei îndoieli, în ciuda unor rezerve formulate câteodată de o parte a criticii literare.

La rândul său, Juan Rulfo, autorul unuia dintre romanele care îl vor influența în cel mai mare grad pe García Márquez însuși în elaborarea *Veacului de singurătate*, și ne gândim aici la *Pedro Páramo* (1955), dă un sens propriu esteticii realist-magice formulate de predecesorii sau contemporanii săi, îndreptând-o și către direcții (poate) neașteptate. Căci experimentalismul formulei narative din

întreaga sa operă, ca și permanenta lui legătură cu tradițiile mexicane, oferă o nouă expresie – dar și o nouă consistență – realităților unei anumite lumi și faptelor literare așa cum fuseseră ele configurate și înțelese în universul Americii Latine.

Iar dacă, beneficiind de toate aceste elemente (cumva pregătitoare), Gabriel García Márquez va publica în 1967 „cel mai de succes text realist magic scris vreodată”, așa cum a fost considerat adesea romanul *Un veac de singurătate*, nu trebuie să uităm că acest fapt se datorează și capacității autorului columbian de a rezolva în plan estetic nu doar toate antinomiile pe care le include în carte, ci, deopotrivă, de a se situa cu bună știință și cu mândrie într-o ilustră descendență literară care, trecând prin realizările lui Rulfo sau Carpentier, ajunge până la elementele baroce specifice epocii Contrareformei și perioadei Conquistei, pentru a exprima esența unei Lumi cu adevărat Noi, pe care o regăsim atât în *Un veac de singurătate*, cât și în *Toamna patriarhului* sau *Generalul în labirintul său*. Esențial este și că, deși uneori s-a afirmat că García Márquez, asemenea lui Alejo Carpentier, se desparte de formula realist-magică după *Cien años de soledad*, descoperim elemente reconfigurate sau recontextualizate ale acesteia (ce acționează fie la nivel formal, fie la cel al conținutului) în toate marile sale romane, atât în *Toamna patriarhului*, cât și în *Dragostea în vremea holerei* sau *Despre dragoste și alți demoni*. Nu ne vom referi la ultimele două pe care le-am evocat aici, deoarece le-am dedicat o serie de pagini în câteva studii publicate anterior, preferând să ne concentrăm atenția asupra romanelor *Cronica unei morți anunțate* (1981) și *Generalul în labirintul său* (1989), considerate cel mai adesea expresii ale influenței domeniului jurnalistic, respectiv istoric asupra scriiturii lui Gabriel García Márquez. Dincolo, însă, de acest nivel, textele demonstrează modul în care scriitorul a transformat creator mai vechea formulă a realismului magic, care, deși modificată, fie și la nivel formal, continuă să-i marcheze opera și după marele roman din anul 1967.

Am preferat, în cazul autorilor selectați în studiul de față, să avem în vedere în principal romanele (dar fără a încerca un demers exhaustiv), excluzând proza scurtă, cu excepția volumului *Câmpia în flăcări*, al lui Juan Rulfo, câtă vreme înțelegerea semnificațiilor din *Pedro Páramo* depinde mult de evaluarea sensurilor prezente deja în opera scriitorului mexican odată cu publicarea povestirilor. Dar nu am abordat decât în trecere volumul intitulat *Legende din Guatemala*, al lui Asturias (neoprinde-ne nici asupra prozei sale cu accente sociale, reprezentată de așa-numita *Trilogie bananieră*, compusă din *Viento fuerte*, *El Papa verde* și *Los ojos de los enterrados*), convinși fiind că autorul a cuprins majoritatea implicațiilor simbolice prezente aici în marea sa construcție romanescă, *Oameni de porumb*. La fel am procedat în cazul prozei scurte a lui Gabriel García Márquez, pe de o parte deoarece unele dintre primele sale creații narative evidențiază încă legătura cu fantasticul, iar pe de altă parte, deoarece am discutat legăturile existente între povestirile márqueziene și ficțiunile lui Jorge Luis Borges, de pildă, în câteva articole ceva mai vechi și nu considerăm necesar să revenim acum asupra acestui aspect.

Realismul magic, lăsând la o parte extrem de vasta dezbatere critică pe care a provocat-o – și care încă nu s-a încheiat! – rămâne, deci, un fenomen literar viu, care își găsește mijloacele cele mai adecvate de manifestare în spațiul cultural latino-american. El este, în fond, elementul care determină și permanenta

capacitate de reconfigurare a discursului narativ ce îi caracterizează pe scriitorii analizați în cartea de față. Fiecare dintre aceștia reprezintă și câte o expresie specifică a Arhivei înțelese ca formă privilegiată a unei tradiții culturale ce nu poate fi ignorată. Căci realismul magic continuă să fie prezent în planul practicii literare mult timp după ce textele considerate deja canonice au ajuns să aniverseze decenii de la apariție. Sigur, vom vorbi despre noi formule sau modalități expresive, dar ele vizează, în linii mari, aceleași scopuri estetice și se raportează la aceleași modele culturale, reelaborându-le fără încetare și reactualizându-le în acest fel. Realismul magic, incluzând aici și toate strategiile realului miraculos, devine, așadar, o simbolică arhivă (identitară) a prozei latino-americane contemporane, locul unde romanul din această lume își caută sursele de constantă și substanțială înnoire.

Note bibliografice

1. Exemple la care se referă pe larg, analizându-le semnificațiile, Anne C. Hegerfeldt, în lucrarea *Lies That Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, New York, Rodopi, 2005, p. 1.
2. Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 1.
3. Christopher Warnes, cel care trece în revistă aceste definiții chiar la începutul studiului său citat mai sus, face, în cazul fiecăreia, subtile disocieri, nuanțând implicațiile pe care le pot primi, în anumite contexte.
4. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 2.
5. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 108.
6. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 4.
7. Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, Lanham, New York, Oxford, 1998, p. xii.
8. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 5.
9. Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, Cambridge University Press, 1997, p. 77.
10. *Ibid.*, p. 78.
11. *Ibid.*, p. 12.
12. Diferența între realismul magic „ontologic” (al lui Carpentier, de pildă) și cel „epistemologic” (identificabil în teoretizările lui Franz Roh, numit uneori și „fenomenologic”) este făcută de către Roberto González Echevarría, încă din studiul său dedicat operei lui Alejo Carpentier, în varianta publicată în anul 1974.

CLARIFICĂRI TEORETICE

Realismul magic. Istorie, apariție, accepțiuni

Este interesant de remarcat că dorința unor critici de a afirma dincolo de orice îndoială importanța și relevanța realismului magic pentru proza contemporană s-a manifestat pe seama și cumva în detrimentul dezvoltării unei înțelegeri complet adecvate a modului (dar și a mijloacelor literare specifice) prin care textele reprezentând această orientare folosesc o serie de coordonate estetice astfel încât opera literară să-și atingă obiectivele artistice. Căci, adoptând această perspectivă, numeroși cercetători ai fenomenului au avut tendința de a folosi textele în sine pentru a ajunge la o teorie a realismului magic și a o explica ulterior. În cazul multor studii critice este evidentă ignorarea teoriei ca atare și, implicit, folosirea unor elemente ale discursului românesc pentru a justifica o orientare teoretică sau alta. În acest fel s-a insistat pe decontextualizarea și compararea unor caracteristici textuale, mai degrabă decât pe o perspectivă diacronică și pe încadrarea textelor luate în discuție într-un cadru cultural specific mai larg.

Pentru a amenda această orientare, Christopher Warnes are în vedere mai cu seamă evoluția esteticii ce caracterizează realismul magic, insistând pe coordonata istorică și susținând că acest concept are rădăcini vechi, mai vechi și mai profunde decât se crede în general, precum și legături extrem de puternice cu ideologia romantismului. Căci nu Franz Roh ar fi fost cel dintâi care a discutat implicațiile realismului magic, ci însuși Novalis, la sfârșitul secolului al XVIII-lea (1), stabilind, în acest fel, o conexiune directă între realismul magic și filosofia idealistă romantică. Amănuntul esențial este că, în 1798, Novalis nota în însemnările sale câteva caracteristici ale idealistului magic, pe de o parte, iar pe de alta, ale realistului magic, comparând implicit cele două tipuri de gânditori astfel definiți. E adevărat, însă, că „Novalis nu a dezvoltat și nici nu a nuanțat ideea realismului magic, preferând conceptul celălalt, anume pe cel de «idealism magic».” (2)

Sintagma nu va mai fi utilizată până în primele decenii ale secolului XX, ea apărând atunci în studiile lui Roh, Ernst Jünger și Massimo Bontempelli, pentru ca, după 1940, să fie aplicată la nivelul literaturii latino-americane și să primească, ulterior, semnificațiile aferente unui „fenomen cultural internațional”, cel puțin în opinia unor exegeți. Cu toate că e frapantă asemănarea dintre înțelegerea pe care cei dintâi teoreticieni au avut-o asupra termenului cu aceea a lui Novalis, legăturile dintre filosofia idealistă și estetica realismului magic nu au fost niciodată discutate în amănunt până la studiul lui Christopher Warnes. Acesta insistă mai cu seamă asupra importanței pe care a avut-o încercarea lui Novalis de a „poetiza” universul exterior pornind tocmai de la o concepție specifică asupra elementului magic,

extrem de important, din perspectiva lui Novalis, pentru ființa umană și pentru universul exterior privit în ansamblu. Filosoful german a insistat asupra intuiției, distingând între adevărul natural (valabil în termenii realității obiective) și adevărul magic (subiectiv și autoreferențial, aflat în directă relație cu intuiția de natură mistică) și susținând că orice certitudine este independentă de adevărul natural, vizând un adevăr miraculos. Cu toate acestea, Novalis consideră că atât realitățile magice, cât și idealitățile magice pot fi considerați veritabili profeți, câtă vreme dovada realismului este idealismul, reciproca fiind întotdeauna valabilă. Fără să mai revină asupra acestor aspecte, Novalis are totuși meritul de a fi semnalat, fie și pasager, relațiile extrem de complexe dintre sferile a doi termeni considerați în general, în epoca respectivă, a se exclude reciproc, realul și idealul. Mai târziu, în cazul realismului magic – având ca aplicabilitate domeniul discursului literar – va fi nevoie să se identifice o posibilă reconciliere între concepte aparent opuse, dar care se dovedesc adeseori, în acest context specific, într-o relație de contiguitate: naturalul și supranaturalul, realismul și fantasticul.

Divergențele existente între cercetătorii care au abordat diferite aspecte ale realismului magic în literatură provin, în mare parte, și din aceea că unul dintre cei care l-au utilizat printre primii, sau chiar cel dintâi, după cum consideră numeroși exegeți, Franz Roh, critic de artă și fotograf german, discipol al lui Heinrich Wölfflin, a avut în vedere domeniul artei plastice.

Roh a folosit sintagma pentru prima dată într-un eseu datând din anul 1923 (3), pentru a o relua, în 1925, în studiul dedicat picturii postexpresioniste, o versiune completată și îmbunătățită a eseului publicat anterior: *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, apărut la Leipzig. Numai că, înainte cu doi ani, Gustav Hartlaub își anunța public intenția de a organiza o expoziție cu lucrări aparținând aceluiași artiști afirmați după perioada de glorie a expresionismului, utilizând pentru a o denumi termenul de „Neue Sachlichkeit”, un soi de sinonim, fie și parțial, pentru aceeași realitate artistică numită, de Roh, „realism magic”; iar formula celui din urmă e eclipsată în epoca respectivă, în spațiul cultural german, de cea a lui Hartlaub, cu toate că, sporadic, sintagma de „realism magic” a mai fost utilizată în unele cercuri artistice.

În eseu său, Roh vorbește despre un „stil realist magic”, pe care îl identifică, de exemplu, în pictura lui Otto Dix, Georg Schrimpf sau Alexander Kanoldt, încercând să-l deosebească de expresionism. În viziunea sa, realismul magic ar fi, astfel, o categorie a artei, desemnând o cale de a reprezenta realitatea, precum și de a descrie enigmele ei: „Recunoaștem lumea, deși acum, nu doar pentru că ne-am trezit dintr-un vis, ci pentru că o privim cu alți ochi. Ne este oferit un nou stil care face parte din această lume, care celebrează pământescul. Această nouă lume de obiecte este străină ideii curențe de realism. Ea folosește numeroase tehnici care înzestreză toate lucrurile cu un înțeles mai adânc și dezvăluie mistere ce amenință întotdeauna liniștea sigură a lucrurilor simple și ingenioase. Această artă admiră magia de a exista, de a descoperi că lucrurile au deja propriile fețe; aceasta înseamnă că domeniul în care cele mai diverse idei pot prinde rădăcini a fost recucerit, deși în alte moduri.” (4) Roh recunoaște, totuși, că nu a atribuit „nicio valoare specială” sintagmei de „realism magic”: „Din moment ce opera trebuia să aibă un nume care să însemne ceva, iar cuvântul «post-expresionism» indică numai

origine și relație cronologică, am adăugat acest titlu mult timp după ce am scris eseul. Mi s-a părut, cel puțin, mai potrivit decât «realism ideal».” (5) Apoi, autorul studiului citat adaugă: „prin cuvântul «magic», ca opus cuvântului «mistic», vreau să indic faptul că misterul nu provine din lumea reprezentată, ci mai degrabă se ascunde și palpită în spatele ei.” (6) Aceasta este singura încercare a lui Roh de a explica ce anume înțelege el prin realism magic, iar mai departe criticul de artă prezintă ideea unei „noi obiectivități”, termenul de „realism magic” nefiind explicat mai pe larg în eseul său.

În același text, Roh enumeră însă douăzeci și două de trăsături ale realismului magic, dintre care, din perspectiva timpului, numeroase s-au dovedit a fi lipsite de relevanță sau chiar contradictorii față de ceea ce va însemna acest concept atunci când va fi aplicat la nivelul discursului literar. Mai mult decât atât, unele dintre trăsăturile enumerate de Roh sunt caracteristice artei plastice și vizează în mod explicit (și exclusiv!) aspecte tehnice specifice picturii, astfel încât respectiva listă nu ajută prea mult la clarificarea sensului literar al conceptului; așa că, din acest punct de vedere, e îndreptățită opinia unor cercetători recenți, în conformitate cu care influența reală a lui Franz Roh asupra teoriei realismului magic ar fi „mai mult decât discutabilă.” (7) Tocmai de aceea, s-a afirmat chiar că ar fi vorba despre o simplă coincidență și despre suprapunerea unor termeni cărora, de fapt, Roh nici nu le dădea o importanță deosebită, câtă vreme chiar cuvântul „magic” exprimă, pentru el, sensul de noutate al realității cotidiene reflectate în pictura avută în vedere. Spre deosebire de scriitorii care au practicat realismul magic la nivelul formelor românești, acest „postexpresionism” despre care vorbește Roh nu vizează elementele sau obiectele non-realiste, aproape excluzând din ecuație detaliul miraculos. Formula utilizată de Roh are, însă, meritul de a exprima, fie și în alți termeni, conceptul de „defamiliarizare”, atât de important pentru formalistii ruși, însă, deopotrivă, pentru marii reprezentanți ai realismului magic în romanul latino-american. Cu toate acestea, unii critici au clamat chiar că realismul magic, așa cum va fi el înțeles și practicat mai târziu, semnifică tocmai opusul față de ceea ce explica Franz Roh în anii ‘20 ai secolului trecut.

Dar formația intelectuală a lui Roh demonstrează că el era familiarizat cu tendințele filosofice importante din spațiul cultural german, iar „influența ideilor filosofiei idealiste și a ideologiei romantice nu poate fi negată în activitatea sa.” (8) Pentru Roh, realismul magic reprezintă, de fapt, o sinteză a impresionismului cu elemente expresioniste – prin impresionism, el înțelegeând o formă specifică a realismului de secol XIX, accentuând reproducerea mimetică a detaliilor concrete ale obiectelor reprezentate. Numai că, din perspectiva esteticii expresioniste, maniera aceasta era lipsită de spiritualitate, din tensiunea evidentă dintre cele două tendințe rezultând „un transcendentalism frenetic” ce poate mijloci „evadarea din lumea fenomenală”, după cum se exprimă autorul. Prin urmare, noua pictură pe care o are în vedere Roh preia de la impresionism capacitatea de a evidenția o realitate palpabilă, iar de la expresionism acea „spiritualitate vitală” care însușește „lumea de obiecte”. E vorba, evident, despre încercarea lui Roh de a defini – și de a sublinia necesitatea – unei sinteze artistice, în cadrul căreia imitația și creația, considerate ca termeni opuși, să fie reunite sub forma unei re-creări a obiectului artistic, iar astfel acesta să fie înzestrat cu o nouă idealitate obiectivă.

Franz Roh vizează „impunerea unui nou principiu universal care să fie viabil în viitor” (9), numai că formularea sa va fi abandonată în cercurile culturale germane, în favoarea celei de „nou obiectivism”, aplicată picturii unor artiști ca Georg Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Giorgio de Chirico sau Pierre Roy, între alții. Se vede aici și influența teoriilor lui Victor Șklovsky cu privire la fenomenul de defamiliarizare; însă, deopotrivă, pentru a înțelege motivarea conceptuală care fundamentează, în cazul lui Roh, alegerea și aducerea alături a termenilor de realism magic, este necesar să ne raportăm la Novalis, după cum subliniază Christopher Warnes. Novalis, prin multe dintre ideile sale, s-a opus tiraniei imitației naturii, punând, indirect, în discuție conceptul de *mimesis*. În mod asemănător, până la un punct, celui în care romantismul german s-a îndepărtat de iraționalismul mișcării „Sturm und Drang”, realismul magic din pictură se îndepărtează de baza prin excelență subiectivă a expresionismului, dar nu se poate identifica nici cu peisagismul impresionist, vizând altceva. Căci Roh evidențiază faptul că esențiale devin, din această perspectivă, tocmai obiectele – numai că modul în care sunt ele privite și înțelese, cum sunt ele mereu recontextualizate, trimite clar la aceleași limite ale *mimesis*-ului care fuseseră evaluate și de către Novalis. În plus, în tentativa teoretico-programatică a lui Roh se regăsește și influența fenomenologiei lui Husserl, analizată de Erik Camayd-Freixas, cel care subliniază că „subiectivitatea transcendențială a gândirii lui Husserl pune cumva în paranteză mai vechea dispută între materie și spirit, pentru a reconstrui realitatea plecând nu de la obiect, ci de la ideea pe care subiectul observator o are cu privire la acesta.” (10)

În ciuda premiselor pe care ideile lui Roh le ofereau pentru o interpretare mai cuprinzătoare a picturii epocii, dar și a artei în general, contextul istoric a determinat intrarea acestora într-un con de umbră, căci criticul de artă ajunge, în epoca nazistă, la Dachau – din fericire doar pentru câteva luni – pentru susținerea pe care ar fi arătat-o „artei degenerate”. Ulterior, termenul și o parte dintre ideile lui Roh vor fi actualizate de către Ernst Jünger, care va încerca să le aplice la nivelul domeniului artei privite în ansamblu. El a discutat, de pildă, mai multe picturi în care a identificat funcționarea realismului magic, înțelegând prin aceasta faptul că „în cadrul lor granița universului exterior este trasată cu precizia unei formulări matematice, a cărei răceală și impersonalitate este apoi însuflețită într-un mod aparent inexplicabil de un cadru sau de un fundal magic.” (11) Jünger vorbește, de asemenea, despre necesara capacitate a artistului (și a privitorului deopotrivă) de a descoperi mereu forțele ascunse, magice, și cu toate acestea cât se poate de reale, care acționează dedesubtul tuturor aparențelor și care evidențiază elementele voinței, primordiale. Numai că ideile lui Jünger au fost ignorate din cauza apartenenței sale la așa numitul „modernism reacționar” (12), autorul fiind, însă, considerat în general de mai mică importanță decât celelalte personalități care au fost puse în multe istorii ale culturii contemporane sub aceeași etichetă, cum ar fi Oswald Spengler sau Martin Heidegger.

Interesant este, de asemenea, și că realismul magic, concept care se dovedește atât de problematic de la bun început, este folosit independent de către mai mulți gânditori, căci, în afară de Franz Roh, și Massimo Bontempelli a fost preocupat de teoretizarea și explicarea sa. În 1926, criticul italian aplică termenul atât artei

plastice, cât și literaturii, în revista sa, *900. Novecento*, care a apărut sporadic între anii 1926-1929. Face încă obiectul disputei critice dacă Bontempelli a cunoscut ideile lui Franz Roh sau ar putea fi considerat, cel puțin din unele puncte de vedere, creatorul termenului. Diferențele între concepțiile celor doi sunt numeroase, în ciuda unor elemente comune. Poate că principalul punct unde ideile lor se despart vizează faptul că Bontempelli e convins că tehnicile realismului pot fi aplicate la nivelul literaturii cu tendință fantastică, ceea ce Franz Roh excludea cu hotărâre.

Adevărata „campanie” desfășurată de către Massimo Bontempelli pentru delimitarea unei „poetici a realismului magic” reprezintă o primă tentativă corespunzătoare ideologiei avangardei literare interbelice, de reșezare a acestei problematice în raport cu exigențele unei sensibilități proprii secolului XX. La baza acestei „variante a fantasticului”, cum o numește criticul italian, în constituirea căreia ar intra o importantă notă poetică, este așezat mitul, considerat un principiu productiv, „cea mai veche formă de scriitură”, în care „lirica și narațiunea erau același lucru.” În acest sens, realismul magic este „identic perfect cu «poezia»” (13) în sensul etimologic al cuvântului, reprezentând, deci, o direcție mitopoetică în cadrul fantasticului. Respingând în mod radical miraculosul, „situat la polul opus”, acest concept de „realism magic” va avea, firește, multe legături cu realul: „Precizia realistă a conturilor, soliditatea materialului bine ancorat în sol și o atmosferă de magie care ne face să simțim, dincolo de o neliniște intensă, aproape o altă dimensiune în care viața noastră se proiectează.” (14) Spre deosebire de Borges, care ar selecționa, în opinia autorului de față, aspectul conservator al formelor mitice, Bontempelli se orientează către principiul lor activ, transformator al lumii, mai bine zis către o practică magică. De aici funcția productivă a elementului mitic, și tot de aici faptul că atmosfera impregnată cu acest element depășește dihotomia real – ireal și indică „suprarealul în real”, la fel cum „în natură nu putem concepe spiritul ca izolat și pur, ci trebuie să înțelegem materia ca spirit.” Dacă în privința modalității de reprezentare, etimonul istoric pe care și-l revendică Bontempelli este pictura italiană din Quattrocento, efectul de lectură urmărit de realismul magic, „stupoarea, indică mai degrabă o poetică a uimirii, specifică barocului manierist al lui Giambattista Marino.” (15)

În anul 1927, studiul lui Roh este tradus în limba spaniolă de către Fernando Vela, iar sintagma pe care autorul german o plasase doar în subtitlu devine chiar titlu în versiunea publicată la Madrid, în prestigioasa *Revista de Occidente*, condusă de José Ortega y Gasset: *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. În acest fel, conceptul va ajunge, pe filieră spaniolă, și în spațiul cultural latino-american, numai că aici se va impune, după cum demonstrează Roberto González Echevarría, abia în jurul anului 1948, când Arturo Uslar Pietri și Alejo Carpentier, aproape concomitent, readuc în actualitate un termen contemporan, practic, cu anii de glorie ai avangardei europene.

Se consideră, în general, că venezueleanul Uslar Pietri (prin intermediul căruia ideile lui Bontempelli, cu care era prieten, au ajuns la scriitorii latino-americani apropiați, fie și temporar, de cercurile avangardiste) e cel care a aplicat pentru prima dată termenul literaturii sud-americane. Și chiar dacă unii critici, cum ar fi Anne C. Hegerfeldt, încă mai cred că a preluat conceptul pe filiera lui Franz Roh, alții contestă ideea, afirmând că el ar fi cunoscut, mai degrabă, teoretizările lui

Bontempelli, destul de vehiculate în unele cercuri artistice new-yorkeze frecventate de Uslar Pietri. Dincolo de aceste controverse, de reținut este că autorul din Venezuela afirmă că „textele realist-magice (numite astfel din lipsa unei denumiri mai potrivite) privesc omul ca pe un mare mister în mijlocul unui ocean de elemente realiste”, în felul acesta scriitorii dobândind o înțelegere poetică a realității. Formularea sa, în general criticată tot pentru ambiguitate și lipsa preciziei termenilor, pare de puțin folos în tentativa de definire a realismului magic și a explicării convingătoare a aplicabilității sale la nivelul discursului narativ, cu atât mai mult cu cât Uslar Pietri vorbește și despre un „realism primitiv” ce ar fi specific literaturii latino-americane, concept pe care îl consideră, implicit, un soi de sinonim, fie și imperfect ori parțial, pentru realismul magic. (16)

În eseurile lui Uslar Pietri este mereu prezentă intenția de a combina imperatiivele verosimilității, tipice realismului, cu proprietățile specifice ale imaginației, legendei și mitului, autorul proclamând, în felul său, primatul facultății imaginative asupra oricărei abordări dogmatice a fenomenului literar. Arturo Uslar Pietri e influențat, fără îndoială, de ideile pe care le expusese anterior, într-un eseu datând din anul 1932, *Arta narativă și magia*, Jorge Luis Borges însuși; aici, autorul propunea atingerea, prin intermediul mijloacelor specifice narațiunii, a idealului literar constând într-o concepție magică a (și asupra) cauzalității, care să-l ajute pe scriitor să se mulțumească cu credința cititorului în cuvântul scris, ca și cum acesta ar exprima, întotdeauna, o realitate a universului exterior în care ființa umană crede la nivel rațional: „De aici se poate deduce direct că problema centrală a romanului este cauzalitatea. Una din speciile genului, greoiul roman de caractere, imaginează sau orânduiește o înlănțuire de motive care își propun să nu se deosebească de cele din lumea reală. Cazul acestui roman nu este totuși cel obișnuit. În romanul descriind o succesiune continuă de vicisitudini, această motivare este improprie, la fel în povestirea de mici dimensiuni și în interminabilul roman spectacular pe care-l creează Hollywood-ul cu platinajii lui idoli și pe care orașele îl citesc cu nesăț. O ordine foarte diferită guvernează, lucid și atavic, aceste motive: primitiva transparență a magiei.” (17)

Cu toate acestea, Erik Camayd-Freixas consideră că cel dintâi care folosește termenul de realism magic și îl aplică convingător la nivelul literaturii hispano-americane ar fi Rodolfo Usigli (18), care, însă, are în vedere teatrul, pe care îl definește, într-un text datând din anul 1940, prin opoziție cu realismul jurnalistic, înțelegând prin realism magic „o explozie de poezie completată cu elemente psihologice, care se produce în cadrul deja obosit al realismului tradițional.” Numai că Usigli avea în vedere două lucruri complet diferite. Pe de o parte, el sublinia existența unui realism poetic cu accente simboliste, care ulterior a fost identificat ca atare în texte precum *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, sau *Los rios profundos*, de José María Arguedas. Tot Usigli vorbea despre un realism psihologic cu note existențialiste, mai apropiat de ceea ce cititorul găsește în scrieri ale unor autori precum Juan Carlos Onetti sau Ernesto Sábato. La rândul său, Alvaro Lins, în 1944, numește realism magic lirismul pe care îl descoperă în romanul epocii, caracterizat, în opinia sa, „de o viziune poetică asupra lumii”, cu precizarea că „magic” înseamnă, pentru Lins, un element propice investigării unei realități specifice, situate cumva în interiorul celei cotidiene, și

care ar trebui evaluată cu mijloacele imaginației, ale visului și, eventual, ale psihologiei. José Antonio Portuondo, în 1955, folosește sintagma de „realism magic” într-un mod asemănător, vrând să sublinieze capacitatea unui anumit tip de realism de a manifesta o totală deschidere spre lirismul de substanță, realismul magic devenind, așadar, un soi de reelaborare artistică a realității și, deopotrivă, încercarea de a impune o viziune prin excelență poetică asupra universului exterior.

Frecvența cu care se discută, în acești ani, despre importanța elementelor psihologice la nivelul realismului magic, așa cum era el înțeles pe atunci, evidențiază tendințele divergente deja existente în cazul încercărilor de definire cât mai exactă a unui concept-problemă. Dar în fiecare tentativă de teoretizare „e vorba, în spațiul cultural latino-american, despre suprimarea vechilor reguli ale naturalismului sau chiar ale *criollismului*, pe baza unei interiorizări a punctului de vedere narativ.” (19) Erik Camayd-Freixas va vorbi, pentru a caracteriza tendințele acelor ani, despre un „realism liric” și unul „psihologic”, care au, încă, puține elemente reale în comun cu veritabilul realism magic ce se va manifesta mai târziu în plan literar și care va fi, ulterior, evaluat cu alte mijloace ale criticii.

Despre realul miraculos

În acest context, unii exegeți au considerat că mai util pentru definirea sferei realismului magic ar fi un alt concept, și anume cel lansat de Alejo Carpentier în anul 1949, în prefața romanului său, *El reino de este mundo (Împărăția lumii acesteia)*: realul miraculos („lo real maravilloso”). Inițial, un eseu al lui Carpentier, purtând titlul *Lo real maravilloso*, a apărut în ziarul *El Nacional*, din Caracas, pe data de 8 aprilie 1948 (20), fiind reluat apoi de autor ca prefață a romanului ce va apărea în anul următor.

O parte a criticii va trata sintagma lui Roh, cea a lui Bontempelli, ca și pe cele utilizate de Uslar Pietri ca fiind echivalente perfecte și ca reprezentând sinonimul formulei lui Carpentier – ignorând faptul că autorul cubanez însuși dorea să-și diferențieze teoria de cele deja existente, după cum au demonstrat Seymour Menton și González Echevarría. Alejo Carpentier compară artiștii europeni, plini de „pretenții obositoare” în privința capacității lor de a crea miraculosul, cu cei latino-americani, cei care trăiesc o realitate miraculoasă și, deci, sunt singurii care ar putea s-o înțeleagă și s-o exprime în mod adecvat. El susține că pictura și literatura apropiate de formula suprarealismului european doar ar evoca – și încă în mod nepotrivit – miraculosul, prin juxtapunerea artificială a unor obiecte diferite prin natura lor (în conformitate cu celebra formulare a lui Lautréamont, cel care vorbea despre „întâlnirea dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe masa de disecție”), însă prin această atitudine nu ar face decât să cadă în convenție și în clișeu. În universul Americii Latine, însă, miraculosul e parte a realității cotidiene, trebuind doar să fie revelat. Și chiar dacă realul miraculos are în vedere nivelul specific al realității latino-americane, iar realismul magic ține de practica literaturii, noțiunea acestui real miraculos, așa cum este conceput de Carpentier, presupune o

anumită atitudine față de realitate sau o anumită percepție – elemente fără de care analizarea textelor realist magice este imposibil de înțeles.

Înțeles în primul rând ca atitudine specifică în fața realității, conceptul carpenterian – deși nu devine un veritabil mod de reprezentare – este extrem de util pentru orice interpretare a fenomenului literar al realismului magic, deoarece romanele realist magice descriu o realitate miraculoasă, asemănătoare în multe din datele sale cu cea prezentată de Carpentier, populată cu miracole și minuni care trebuie întotdeauna privite prin prisma credinței nestrămutate în veridicitatea unor asemenea întâmplări sau evenimente. Nu trebuie să uităm că, abordând fenomenul din această perspectivă, Carpentier actualiza chiar ideile expuse de Borges în eseu pe care l-am amintit, *Arta narativă și magia*, considerând, implicit, că în acest fel magicul se transformă în metaforă a realului, iar mitul, în alegorie a istoriei americane. Indirect, Carpentier alătură două perspective diferite, cea americană și cea europeană, iar această atitudine devine, în opinia sa, esențială pentru sentimentul specific pe care orice manifestare a realului miraculos îl trezește în sufletul cititorului. E vorba, în fond, despre o dublă perspectivă asupra acelorași realități, și anume cea realistă – pentru oamenii din Lumea Nouă, și cea magic-miraculoasă cu privire la întâmplări ce par obișnuite aici – pentru oamenii din Lumea Veche a Europei. De altfel, Carpentier susține ceea ce o parte a criticii literare a numit „americanism al formei” (21), adică o adecvare a formulei narative la conținutul simbolic al culturii continentului latino-american. Scriitorul propune, deci, ca expresie a ontologiei latino-americane, o noțiune estetică, „realul miraculos american”, unii exegeți interpretând, din acest punct de vedere, așa cum procedează și Erik Camayd-Freixas, realismul magic drept contrapondere și alternativa viabilă estetic la formula ideologică a realismului socialist.

Sfera conceptului lansat de Alejo Carpentier se suprapune, fie și doar în parte (însă, oricum am lua-o, într-o mare parte), cu cea a realismului magic. Imaginea globală pe care o avem despre formula preferată a scriitorului cubanez nu rezultă doar din scurtul text polemico-teoretic menționat care a pus-o în circulație, ci mai ales din accepțiunea sa consacrată de întreaga opera narativă și doctrinară a lui Carpentier și a altor scriitori latino-americani, pentru care realul miraculos va deveni o prezență tot mai evidentă. Pentru Carpentier, romanul este un mod de înțelegere a realității, iar în cazul în speță, a realității americane, cerută de o explorare în profunzime și de un limbaj care să permită scriitorului să numească lucrurile cu adevăratul lor nume. Scriitorul latino-american, fără a înceta să fie universal, trebuie să încerce să exprime lumea sa, o lume cu atât mai interesantă – spune Carpentier – cu cât este mai nouă, mai plină de surprize, cu elemente greu de tratat, neexplorate încă de literatură. America Latină este un continent încă nedescoperit din punct de vedere spiritual, crede scriitorul, e un creuzet în care se contopesc credințe, obiceiuri, realități ce încă n-au fost încă adecvat definite și care constituie, de fapt, realitatea de zi cu zi din această parte de lume.

Alejo Carpentier împarte continentul latino-american în diferite zone: muntele, câmpia, râul. Semnul teluric ce se definește astfel permite tratarea temelor românești esențiale, transpuse în diferite contexte. Această percepție a spațiului hispano-american fusese exprimată și de Alexander von Humboldt, cel care, încă în 1802, evidențiază relațiile existente între relief, populație și cultură. Carpentier

explică omniprezența și omnipotența naturii în romanul specific continentului său prin nevoia artistului latino-american de a numi elementele naturale în mijlocul cărora trăiește: „el nu lucrează doar pe o pânză amplă, ci vrea să o acopere în totalitate, să nu lase spații goale.” (22) Pentru că, „dacă cei din Lumea Veche pot numi lucrurile în trecere, fără a le descrie, acest lucru se întâmplă pentru că ele fac parte dintr-un patrimoniu comun și pot fi recunoscute ușor.” Însă realitatea Lumii Noi trebuie descoperită și descifrată; dar, pentru a putea pătrunde dincolo de aparențe, pentru a surprinde „miracolul”, sămburele magic al realității înconjurătoare, trebuie să se ajungă la o exaltare a spiritului. „Miraculosul începe să se manifeste fără echivoc atunci când provine dintr-o neașteptată modificare a realității, dintr-o revelație privilegiată a realității, dintr-o iluminare neobișnuită sau extrem de favorabilă a neobservatelor bogății ale realității, dintr-o amplificare a scărilor și categoriilor realității, percepute cu o intensitate deosebită, în virtutea unei exaltări a spiritului ce conduce la un tip de stare-limită.” (23)

Miraculosul se află, din perspectiva lui Alejo Carpentier, în chiar datele realității, el izvorăște din această realitate urmărită constant și în cele mai mici amănunte. Potrivit acestui principiu, Carpentier nu reelaborează fantastic datele. Cosmosul subiectiv al scriitorului este recrearea realității prin prisma revelației privilegiate. Autorul nu caută lucrurile esențiale în descrierea exterioară, ci în viziunea acesteia. Această teorie a realului miraculos își are geneza în simbioza unor culturi distincte, în amestecul de rase, de limbi, în coexistența unor stadii culturale diferite, dar și în istoria americană, în particularitățile ei în care Carpentier consideră că există mit și basm deopotrivă, și în realitatea social-politică a continentului. „La fiecare pas întâlnim realul miraculos. Această prezență și viabilitate este patrimoniul întregii Americi, unde încă nu s-a încheiat, de pildă, inventarierea tuturor cosmogoniilor. Realul miraculos se află la fiecare pas în viețile oamenilor care au înscris date memorabile în istoria continentului și au lăsat nume purtate încă în ziua de azi.” (24) Frecvența sintagmelor care conțin cuvântul „realitate” indică, înainte de orice încercare de interpretare, că acesteia îi revine un rol determinant în concepția lui Carpentier. „Căci ce altceva este istoria întregii Americi – se întreabă autorul în finalul textului citat – decât o cronică a realului miraculos?” (25)

Desigur, Alejo Carpentier are în vedere și estetica suprarealismului, pe care a cunoscut-o foarte bine în perioada șederii sale la Paris, și de care a fost el însuși parțial influențat pentru un timp. Numai că, în contrast cu imaginile surprinzătoare – dar surprinzătoare în mod gratuit – ale suprarealiștilor, care construiau neobișnuitul pornind de la perspectiva exterioară oferită de obiecte ale existenței cotidiene, imaginea specifică unui text realist magic, deși acesta are aparent aceeași calitate de a transmite sentimentul uimirii, „exprimă, deopotrivă, aspirații sau motivații psihologice, sociale, emoționale sau politice.” (26) Wendy B. Faris dă ca exemplu în acest sens pata de sânge lăsată în urma sa de José Arcadio Buendía, în romanul lui García Márquez, *Un veac de singurătate*, care semnifică la nivel de-a dreptul fizic pasiunile incestuoase din familia Buendía, dar și relația extrem de puternică dintre membrii aceluiași neam, legându-l pe José Arcadio de Ursula, mama sa, cea la care firul de sânge ajunge în mod aparent inexplicabil. Iar dacă unii critici au considerat că la acest nivel al teoriei lui Carpentier am putea descoperi și explicația

elementelor carnavalești prezente în unele creații ale realismului magic, deoarece prin această modalitate liberă de tratare a obiectelor s-ar rupe lanțul constrângerilor mimetice, trebuie să ținem seama de faptul că, din punctul de vedere al lui Carpentier, suprarealiștii europeni nu făceau altceva decât să se „deghizeze” ei înșiși ca magicieni, însă rezultatul rămânea întotdeauna imperfect, câtă vreme nu era vorba decât despre un detaliu de formă, pe care ei și-l asumau parțial și doar exterior, fără a avea capacitatea de a-l interioriza, altfel spus, de a trăi ceea ce jucau ori interpretau. În vreme ce miraculosul specific lumii latino-americane e cu totul altceva, fiind legat în mod definitoriu de acea „revelație privilegiată a realității” despre care aminteam anterior și pe care scriitorul cubanez o analizează în detaliu. Miraculosul derivă chiar din datele realității continentului sud-american, el devenind, privit din această perspectivă, „unul dintre elementele definitorii ale identității literare latino-americane.” (27)

Pornind de la această prefață, Christopher Warnes stabilește o neașteptată – dar extrem de interesantă și generoasă cu interpretarea și mai cu seamă cu sensurile pe care, astfel, le dobândește realismul magic – legătură între ideile lui Carpentier și strategiile narrative ale lui Cervantes, dar și cu ideologia romantică a lui Walter Scott. Căci, dacă în romanul *Don Quijote*, Miguel de Cervantes parodia tendința protagonistului său de a vedea uriași acolo unde ceilalți oameni vedeau doar mori de vânt, iar Scott accentua culoarea locală în cheie evident romantică – deprinsă, indirect, din marile modele ale narațiunilor medievale de aventuri, asemenea celor care-l aveau în centru pe Amadis de Gaula – Alejo Carpentier se situează de partea lui Don Quijote ca personaj, iar nu a lui Cervantes ca autor al textului și „împărtășește cu Cavalerul Tristei Figuri decizia de a de a nu se limita la evaluarea empirică a datelor realității.” (28)

Atitudinea aceasta derivă din concepția medievală asupra realității, așa cum este ea creionată în romanele cavalești – din nou, mai cu seamă în cele cu Amadis – în care relația protagonistului cu realitatea înconjurătoare implică amestecul elementelor miraculoase cu cele ale existenței cotidiene și unde reacțiile oamenilor la fenomenele aparent inexplicabile se înscriu în limitele obișnuitului. Fără îndoială, importanța acestei viziuni are o istorie foarte veche, câtă vreme epoca descoperirii Americii era marcată exact de acest gen de romane – și, implicit, de o atitudine estetică specifică, ce a ajuns, în acest fel, direct în spațiul Noii Lumi descoperite dincolo de Oceanul Atlantic. Iar această străveche legătură va fi redescoperită și revalorizată printre alții de către Alejo Carpentier, preocupat să stabilească elementele specifice unei individualități latino-americane și care să pună în permanent contrast Lumea Veche și Lumea Nouă, veritabilă patrie a miraculosului tratat drept cel mai obișnuit element cu puțință pentru existența umană. În plus, exotismul care se regăsește în mai toate relatările conquistadorilor spanioli și modul specific în care aceștia au descris – de la Columb încoace – realitatea atât de aparte a noului continent, spre deosebire de perspectiva raționalistă a europenilor, a determinat constituirea elementului definitoriu pentru unicitatea Americii Latine: și anume realul miraculos.

De aici și importanța credinței în adevărul relatărilor menționate, câtă vreme realitatea Lumii Noi era percepută la început, în mod fortuit, mediat, prin intermediul unor strategii narrative specifice discursului narativ din romanul cavaleresc,

atât de popular la acea vreme. Preluând tendința lui Carpentier de a investi cu sens relatările primilor europeni ajunși în America, Mario Vargas Llosa va vorbi, când va analiza perspectiva specifică a lui Gabriel García Márquez în romanul *Un veac de singurătate*, despre „Amadís în America” (29), iar columbianul însuși va menționa un precursor al său în demersul de prezentare a lumii latino-americane: nimeni altul decât Cristofor Columb, prin descrierile lumii latino-americane prezente în *Jurnalul acestuia*. Plus importanța lui Pigafetta și a altor exploratori din epoca descoperirii Americii, pomeniți de García Márquez în discursul său de acceptare a Premiului Nobel pentru Literatură.

Anne C. Hegerfeldt consideră că realul miraculos, așa cum este el teoretizat în această primă fază de Carpentier, ar fi „un concept eurocentric”, căci, dacă realitatea latino-americană este pentru scriitorul cubanez miraculoasă în toate datele ei, ea se dovedește astfel numai cu condiția ca realitatea specific europeană să fie privită drept normă, iar perspectiva lui Carpentier „nu e în mod fundamental diferită de cea a conquistadorilor.” (30)

Ulterior, revenind asupra câtorva aspecte ale realului miraculos, Alejo Carpentier publică, în anul 1981, esul intitulat *Lo barroco y lo real maravilloso*, în care pornește de la diferența pe care o făcuse deja în 1928 Eugenio d’Ors între stilurile istorice și cele anistorice din domeniul artistic. Astfel, romanticul și goticul din arhitectură ar fi exemplele perfecte pentru stilul istoric, fiind clar circumscrise unei epoci și unui spațiu cultural, în vreme ce barocul, după cum va evidenția Carpentier, este o constantă a spiritului ce poate apărea indiferent de epoca istorică ori de zona geografică. (31) Cu toate acestea, trebuie să recunoaștem că, înainte de a fi ori de a putea deveni o constantă a spiritului, barocul a fost, el însuși, un stil istoric specific unei anumite perioade. Carpentier manifestă, aici, tendința de a defini drept barocă maniera de a scrie a mai multora dintre marii reprezentanți ai generației „boom”-ului latino-american (32), dintre care unii deja fuseseră incluși între numele ilustre ale realismului magic în literatură și care își chiar asumaseră, plini de mândrie, rolul de reprezentanți ai acestuia.

Respingerea specifică epocii baroce a opoziției tranșante dintre aparență și esență, dintre iluzie și realitate – de care depind în egală măsură raționalismul și realismul – va fi, fără îndoială, modelul pentru poziția pe care o va adopta încă de la început Gabriel García Márquez. Pe de altă parte, numeroși scriitori latino-americani au accentuat alte elemente ale „noului baroc”, dar vor ține întotdeauna seama de „granițele sincretismului cultural stabilit de Carpentier și de acea tradiție a rupturii, așa cum a fost ea definită de Octavio Paz.” (33) Pornind de aici și mergând pe urmele lui Severo Sarduy, Carlos Fuentes va ajunge chiar să afirme că „întreaga configurație a noii culturi universale este barocă.” (34) Lois Parkinson Zamora consideră, de aceea, că „realismul magic este o înflorire recentă a barocului în proza latino-americană contemporană și gata să înflorească pretutindeni, mai cu seamă în zonele marginale ale culturii occidentale, de aici generalizarea îndrăzneată pe care o făcea Fuentes.” (35) Criticul e de părere că teoriile postmodernismului reprezintă, cel puțin unele dintre ele, ecouri ale „barocului universal” despre care vorbea Carlos Fuentes, asumându-și o tradiție literară care devine, tocmai de aceea, pe deplin „utilizabilă”, și care e foarte vastă, mergând de la Góngora și până la Carpentier, Buñuel sau Faulkner. Căci, dincolo

de antiraționalismul și antipozitivismul barocului, Fuentes viza mai ales paradoxul inherent formelor artistice specific baroce, și anume „abundenta lor insuficiență”, semn al unei modalități aparte de a aduce alături realități altfel incompatibile și ireconciliabile.

Recitind eseul lui Carpentier, Roberto González Echevarría va afirma că „în scrierile din ultima parte a creației lui Alejo Carpentier realismul magic este abandonat în mod deliberat în favoarea barocului” (36), numai că afirmația aceasta poate fi – trebuie – nuanțată, câtă vreme eseul lui Carpentier prezintă barocul drept modalitate de expresie necesară pentru a descrie în mod adecvat realitatea latino-americană, în vreme ce realul miraculos în sensul pe care îl dădea el sintagmei are în vedere datele realității însăși, diferență pe care Anne C. Hegerfeldt o face cu privire la relația dintre realismul magic și realul miraculos. Așadar, barocul definit de Carpentier nu înlocuiește mai vechiul său concept de real miraculos, ci se intersectează cu el în privința capacității necesare autorilor latino-americani de a exprima convingător esența realității. De altfel, scriitorul cubanez chiar eliberează termenul de încărcătura sa istorică, definind barocul ca impuls creator ce poate apărea oricând, în calitatea sa de spirit, iar nu de stil istoric, un spirit prin excelență dinamic, inovator și cu vocație subversivă la adresa tuturor realităților aparent imuabile. De aici și parțiala hibriditate a barocului, asemănătoare, la o analiză atentă, cu cea ce exegeții de mai târziu vor numi „vocația metisajului” pe care ar avea-o realismul magic.

Realismul magic în sensul strict pe care i-l conferă alți cercetători, prin comparație, ar fi unicul stil care, pornind de la teoretizările lui Franz Roh, primele relevante, în ciuda unei anumite ambiguități terminologice, se definește mai întâi ca stil totuși istoric, chiar înainte de a exista un canon care să includă opere literare care să-l reprezinte și să-i exprime specificul. (37) Problema intervine exact în acest punct, câtă vreme este dificil să vorbești despre o estetică bine definită în lipsa unor opere literare cu adevărat reprezentative – iar acestea, în cazul realismului magic, vor apărea începând cu finele anilor '40, în vreme ce teoretizările cu privire la acest concept sunt anterioare cu mai bine de două decenii. Erik Camayd-Freixas menționează chiar „procesul invers de gestație care ar putea fi explicat ținând seama de mai multe elemente” (38), între care un loc esențial este ocupat de relația dintre realul miraculos, în sensul în care este acesta înțeles de Alejo Carpentier, și „versiunea etnologică asupra realității latino-americane.” (39) „Versiunea etnologică”, considerată de către criticul citat drept accepțiunea cea mai recentă a realismului magic, implică prezența mitului, a legendei și a unei viziuni sincretice asupra realității latino-americane, o viziune care să cuprindă elemente ale culturii indigene, dar care să nu excludă nici influența pe care cultura africană a avut-o din vremuri îndepărtate de prezent în acest spațiu, toate acestea fiind identificabile în opera unor scriitori precum Asturias, Carpentier, Rulfo și García Márquez.

Un concept-problemă. Posibile (noi) interpretări

Pornind de la definiția destul de vagă pe care Franz Roh o atribuisese realismului magic, Angel Flores, profesor de literatură latino-americană la Queens College, scrie, în 1954, eseu intitulat *Magical Realism in Spanish American Fiction* (*Realismul magic în proza hispano-americană*), ținând și o conferință pe această temă. Autorul consideră că Jorge Luis Borges este cel care marchează începuturile realismului magic, prin volumul *Istoria universală a infamiei*, apărut în anul 1935, considerându-l pe Kafka echivalentul european al lui Borges. Vorbind despre „noul stil” al lui Borges, Flores afirmă ca acesta și-a stabilit propriile criterii pe care își întemeiază realismul magic, lăsând oarecum la o parte o serie a teoretizărilor lui Roh. De fapt, Flores încearcă să-și afirme cumva întâietatea în ceea ce privește definirea exactă a realismului magic la nivelul discursului literar în spațiul cultural latino-american, însă perspectiva sa a fost criticată de Seymour Menton (pentru ambiguitate și imprecizia terminologică) și de Roberto González Echevarría, care evidențiază rolul predecesorilor lui Flores pe acest drum.

În plus, definiția pe care o dă Flores realismului magic este la fel de incompletă ca și a lui Roh. Flores definește realismul magic ca fiind „un amalgam de realism și fantastic” (40) în care „irealul este o parte din realitate”. (41) Autorul însă nu izbuteste să clarifice această formulă literară sau culturală, altfel decât numind-o „o modă generală printre scriitorii contemporani latino-americani.” (42) Această definiție a fost repede scoasă din uz, existând un număr considerabil de genuri și moduri care ar putea fi încadrate în accepțiunile date de Flores, lăsând la o parte faptul că termeni precum „miraculos”, „fantastic” sau „supranatural” sunt, din punct de vedere cultural, contingenți, iar dacă, în anumite culturi, anumite fapte sunt considerate imposibile, în altele, ele sunt absolut normale. Scriitorii pe care critica îi are în vedere în acest sens (în special Borges, dar și Juan Rulfo sau Julio Cortázar) erau strâns legați de mișcarea suprarealistă europeană. Dincolo de interesul lui Borges pentru Kafka, alți scriitori, precum Cortázar, au petrecut suficient de mult timp în Paris, păstrând legături cu mulți dintre membrii cercului suprarealist francez. Acești autori au căutat să se implice, fiecare în felul său, în problema definirii „realității supranaturale”, dar ceea ce au definit ei este legat, cel puțin din punct de vedere filozofic, de suprarealism sau post-expresionism. Astfel, realismul magic devine „locul de întâlnire” al acestor scriitori urmărind probleme filozofice cu privire la natura însăși a realității, accentuând linia care desparte realul de magic.

Astăzi, majoritatea criticilor ar fi tentați, probabil, să fie de acord, chiar și numai parțial, cu definiția dată de Luis Leal în eseuul său intitulat *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* (*Realismul magic în literatura hispano-americană*), publicat în același an în care a apărut romanul lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*: 1967. Studiul lui Leal reflectă mai multe ipostaze definitorii ale unei orientări artistice înțelese în sens larg, la nivelul culturii latino-americane privite în ansamblu, dar respinge definiția dată anterior de Angel Flores, cel care manifestase tendința de a include în categoria estetică a realismului magic fantasticul și psihologicul. Pentru Luis Leal, unul dintre primii teoreticieni

care se referă la Franz Roh, recunoscându-i meritele, realismul magic este, înainte de orice, o atitudine estetică specifică, dublată de o tehnică ce sprijină un mediu în care e descrisă realitatea înconjurătoare, una care presupune supranaturalul și miticul ca fiind echivalente pentru ceea ce numim „real”. Leal nu este de acord cu opinia formulată de predecesorii săi, în conformitate cu care realismul magic ar fi început odată cu opera lui Jorge Luis Borges, sugerând faptul că mișcarea realist magică manifestată între anii 1935 și 1950 a reprezentat doar o componentă a postexpresionismului și că, deci, adevăratul „realism magic” poate fi găsit doar în scrierile unor autori precum Alejo Carpentier, abia după 1950: „așadar, observăm ca realismul magic nu poate fi identificat nici cu literatura fantastică, nici cu literatura psihologică sau cu cea suprarealistă ori ermetică. Spre deosebire de suprarealism, realismul magic nu folosește motivul visului; nici nu distorsionează realitatea, nu creează lumi imaginate, așa cum fac scriitorii de literatură fantastică sau autorii de science fiction; nici nu subliniază analiza psihologică a personajelor, neîncercând nici să le justifice acțiunile sau incapacitatea lor de a se exprima. Realismul magic nu e nici o mișcare estetică, așa cum este modernismul. Realismul magic nu e nici literatură magică.” (43)

Deși reprezintă un bun început pentru definirea realismului magic al anilor 1950-1960, studiul lui Leal reușește să explice mai degrabă doar ceea ce nu era/nu este realismul magic. În acest eseu, el încearcă să demonstreze faptul că există o diferență între realismul magic al lui Borges și cel de după anul 1950, precum și faptul că definiția realismului magic trebuie să se desprindă de cea a suprarealismului, acesta fiind considerat mai degrabă o tehnică decât o mișcare estetică. În plus, el afirmă că „realismul magic este, mai presus de orice, o atitudine față de realitate care poate fi exprimată în formele populare culturale, în stilul rustic sau elaborat, în structuri estetice deschise sau închise. În realismul magic, scriitorul confruntă realitatea și încearcă s-o descifreze, să descopere ceea ce e misterios în lucruri, în viață, în acțiunile umane. Principalul lucru nu este crearea unor ființe sau lumi imaginate, ci descoperirea misterioasei relații dintre om și condiția sa.” (44) În contextul realismului magic, faptele nu au o explicație logică sau psihologică. Realismul magic nu încearcă să imite realitatea înconjurătoare sau să o distorsioneze, ci să cuprindă misterul care se află în spatele lucrurilor. Acesta este, cel puțin parțial, realismul magic întâlnit în opera lui García Márquez, avându-și, într-o oarecare măsură, originea în tradiția culturală europeană, dar reușind să adapteze aceste izvoare în conformitate cu ritmurile și caracteristicile lumii latino-americane. Vorbind despre romanul *Un veac de singurătate*, García Márquez afirma: „Cea mai importantă problemă a mea a fost să distrug linia de demarcație care separă realul de fantastic. Deoarece, în lumea pe care am evocat-o, acea barieră nu există”. Astfel, scriitorul nu și-a concentrat energia pentru a demonstra „ce nu era” realitatea, ci, dimpotrivă, a arătat „ceea ce era” și, chiar mai important, ce semnificații avea realitatea latino-americană. Leal nu tratează realismul magic ca pe un stil, ci ca pe un gen literar, de aici definiția anistorică pe care alți exegeți i-au reproșat-o, dar căreia el îi va rămâne fidel, convins de valabilitatea perspectivei sale.

Ángel Valbuena Briones, împărtășind o serie de idei cu Luis Leal și continuând direcția acestuia, insistă, în articolul său intitulat *Una cala en el realismo*

mágico, publicat în anul 1969, pe ideea formulată anterior de Alejo Carpentier, în conformitate cu care America Latină ar fi spațiul predilect al realului miraculos. Preluând ideile scriitorului cubanez, Valbuena Briones vorbește, totuși, întotdeauna, despre realism magic, preferând această sintagmă celei carpenteriene, și consideră că ar fi vorba despre un stil universal latino-american, în care s-ar încadra și pe care l-ar reprezenta autori extrem de diferiți, de la Borges și Julio Cortázar, la Asturias și Alejo Carpentier, pentru care fantezia și mitul ar face parte integrantă din realitatea de fiecare zi. Tocmai „presupusa universalitate a realismului magic e elementul comun între ideile lui Roh, Flores și Valbuena Briones, numai că rezultatul va fi, în toate aceste cazuri, mai degrabă vag și dogmatic” (45), câtă vreme utilitatea imediată a termenului rezidă tocmai în capacitatea sa de a explica dezvoltarea unui important segment al istoriei literaturii latino-americane. (46) Căci, după cum demonstrează Erik Camayd-Freixas, asemenea altor mari stiluri istorice, realismul magic nu se afirmă într-un spațiu gol, nu reprezintă o completă ruptură față de tradiția lumii latino-americane, ci continuă, în felul său, o serie de manifestări artistice specifice, dintre care unele sunt foarte vechi și țin de tradiția culturală a Secolului de Aur spaniol și de strălucita epocă barocă, marcată de spiritul Contrareformei. Doar ținând seama de aceste detalii se va putea descoperi cu adevărat specificul realismului magic, axat, de la bun început, pe identificarea alterității interioare, a acelei Americi primitive despre care s-a discutat atâta, începând cu Arturo Usler Pietri și Alejo Carpentier. Căci a descoperi înseamnă și a avea „capacitatea de a te dizolva, la nivel simbolic, în celălalt, veritabil act de dăruire și sacrificiu, semne distinctive ale unui Sisif reprezentativ pentru acest univers cultural.” (47)

În 1971, Fernando Alegría își reeditează un articol din anii ‘60, intitulat *Alejo Carpentier: realismo mágico*, în care demonstrează de ce Alejo Carpentier, până atunci absent din listele de nume ce începeau să configureze orientarea literară a realismului magic, trebuie considerat drept unul dintre cei mai de seamă reprezentanți și deopotrivă teoreticieni ai acestei orientări și ai acestui stil artistic. Alegría descrie realismul magic carpenterian drept o nouă formă de a relata, marcată uneori de elemente supranaturale, dar și de aspecte ce țin de vechea mitologie a indienilor, a negrilor și a albilor ce compun popoarele latino-americane, comparând maniera aceasta de a scrie cu cea a lui Miguel Ángel Asturias, în proză, și cu cea a lui Pablo Neruda, în lirică. (48)

Câțiva ani mai târziu, Lucila Inés Mena abordează realismul magic la nivel strict teoretic, în eseu *Hacia una formulación teórica del realismo mágico*, apărut în 1975. Noutatea constă, aici, în atitudinea specifică față de realitate pe care ar reprezenta-o realismul magic și care ar consta într-o cosmoviziune profundă, complexă și poetică, evidentă în opera mai multor scriitori latino-americani ai epocii. La rândul său, Enrique Anderson Imbert, în articolul *El realismo mágico en la ficción hispanoamericana*, datând din 1976, califică realismul magic drept „categorie estetică a cărei caracteristică de bază este aceea că scriitorul, pentru a crea iluzia irealității, se preface a eluda sau a înșela natura și realitatea cotidiană, relatând întâmplări care, oricât par de explicabile din punctul de vedere al autorului sau al personajelor, ne uimesc prin straniețatea lor.” Interesant este că este adus în discuție, acum, straniul, element important și pentru poetica fantasticului, fapt care

va determina, în anii următori, numeroase dezbateri teoretice pe această temă.

„Mă amuză întotdeauna că cea mai mare apreciere a operei mele se datorează imaginației, când adevărul este că nu există niciun singur rând în scrierile mele care să nu aibă o bază în realitate. Problema este că realitatea caraibească seamănă cu imaginația cea mai sălbatică”, mărturisea Gabriel García Márquez într-un interviu. Realismul magic, cel puțin în cazul său, este, consideră Salman Rushdie într-un text datând din anul 1982, „un tip de dezvoltare a suprarealismului, care exprimă cu totală sinceritate conștiința așa-zisei «Lumi a Treia», iar acest aspect se află în strânsă legătură cu ceea ce V. S. Naipaul numea «societăți pe jumătate constituite», în cadrul cărora lupta vechiului împotriva noului, ca și problemele personale sunt mult mai acute decât au fost vreodată în nordul american, unde veacuri de bunăstare și putere au format un fel de straturi protectoare asupra a ceea ce se întâmplă cu adevărat.” (49) Pe când, în proza scriitorului columbian, ca și în lumea pe care o descrie, lucruri „imposibile” se petrec în mod constant și sunt perfect plauzibile. „Ar fi o greșeală, mai spune Rushdie, să ne gândim la universul literar al lui García Márquez doar ca la unul inventat, strict autoreferențial, sau ca la un sistem închis. El nu descrie centrul pământului, ci chiar pământul unde locuim cu toții. Macondo există. Și tocmai în aceasta constă magia sa.”

În plus, dacă studiile din anii '60 privitoare la realismul magic au avut tendința de a-l explica în primul rând ca tehnică narativă specifică, modelele prin excelență în acest sens fiind reprezentate de Angel Flores și Luis Leal, cercetările anilor '80 tind să accentueze mai cu seamă „modalitățile prin care realismul magic a început să reprezinte un răspuns la o anumită ideologie socială.” (50) Unii cercetători vor explora raporturile între realismul magic și teoriile culturale postcoloniale, Stephen Slemon fiind un exemplu în acest sens, prin articolul său din 1988. (51) La rândul său, Frederic Jameson susține, în 1986, într-un eseu purtând titlul *On Magic Realism in Film*, că „însuși conceptul de realism magic ridică numeroase probleme, atât de natură teoretică, cât și istorică.” (52) Dificultățile de definire adecvată și de clarificare conceptuală ar fi determinate, în opinia sa, de faptul că este dificil, în multe situații, să se distingă cu claritate care sunt diferențele specifice care individualizează realismul magic de fantastic. În plus, originea „tricontinentală” și labirintul extrem de complicat al genezei termenului complică și mai mult lucrurile, soluția sa fiind, ca și în cazul lui Slemon, recitirea marilor texte ale realismului magic din perspectiva teoriilor literaturii postcoloniale, și aplicând această strategie atât atunci când e vorba despre operele ca atare, cât și de încercările de teoretizare care au marcat deceniile anterioare.

Iar dacă studiile lui Louis Vax, Roger Caillois sau Tzvetan Todorov cu privire la literatura fantastică au demonstrat doar ceea ce nu era realismul magic, Anderson Imbert propune o abordare tematică a fenomenului în discuție, fără a ignora teoretizările specialiștilor în poezia fantasticului și adoptând, pe alocuri, o perspectivă formalistă – exact punctul de pornire pentru ceea ce va realiza cercetătoarea braziliană Irlemar Chiampi în cartea sa apărută în anul 1980, sugestiv intitulată *Realismul miraculos*.

Irlemar Chiampi vizează cumva punerea în acord a perspectivei lui Alejo Carpentier cu ideile altor gânditori preocupați de definirea realismului magic, de unde și noua denumire pe care o utilizează, și anume „realism miraculos”.

Autoarea observă de la bun început că, din punct de vedere etimologic, termenul miraculos cuprinde atât elementul natural, cât și pe cel supranatural, subliniind că acest fapt facilitează înțelegerea realismului miraculos ca modalitate narativă în cadrul căreia naturalul și supranaturalul apar într-o manieră lipsită de contradicții. Miraculosul există, afirmă cercetătoarea, în plan literar, „în afara magicului și pe deasupra lui, iar nu în locul acestuia”, ea distingând clar între termeni precum miraculos, fantastic și magic. Interesantă este observația că, odată cu Borges, se produce în spațiul cultural latino-american ruptura de fantasticul tradițional și are loc inițierea unei noi poetici, menite a revitaliza limbajul tradițional și procedeele consacrate, care ulterior se va dezvolta, se va îmbogăți cu note caracteristice și va primi numele de „realism miraculos”, propriu mai cu seamă lui Alejo Carpentier, dar și altor scriitori, precum Asturias, Rulfo, García Márquez. (53) Diferența ar consta, după Chiampî, în aceea că Borges, de pildă, adoptă o tematică specifică elementului individual, în vreme ce continuatorii săi la acest nivel au în vedere domeniul colectiv, nutrind și convingerea că în acest fel fac cunoscută cultura hispano-americană dincolo de granițele continentului. Autoarea definește realismul miraculos după cum urmează: „Considerat în cadrul schemei comunicării narative – ca legătură dinamică ce pune în relație emițătorul, semnul, receptorul și referentul extralingvistic – acest tip de discurs prezent în proza hispano-americană se caracterizează la nivelul relațiilor pragmatice (emițător-semn-receptor) prin producerea unui efect de încântare ce caută să stabilească o relație metonimică între logica empirică și cea metaempirică a sistemului referențial al lectorului, prin enunțarea problematizantă, făcută prin intermediul funcției metadiegetice a vocii narative, mijlocind dialogul între narator și naratar. Iar la nivelul relațiilor semantice (semn-referent extralingvistic), realismul miraculos se caracterizează prin referirea la un alt discurs-referent – «lo real maravilloso» (realul miraculos) – unitate culturală integrată într-un sistem ideologico-estetic american, a cărui semnificație de bază e non-disjunctivă, prin remodelarea acestei semnificații într-o nouă formă discursivă, care pune în acord izotopiile naturalului și ale supranaturalului, și prin manifestarea combinațiilor semice în două moduri: denaturalizarea realului și naturalizarea miraculosului.” (54)

În studiul lui Chiampî joacă un rol important atât relațiile semantice (între semnul lingvistic și referentul extralingvistic), cât și cele pragmatice (care se stabilesc între semn și emițător, pe de o parte, și semn și receptor, pe de alta). Din această perspectivă, autoarea interpretează și trăsăturile care ar caracteriza cel mai bine realismul magic, și anume efectul de uimire pe care textul îl are asupra cititorului, enunțarea problematizantă aflată în directă relație cu funcția metadiegetică a vocii narative și cu proliferarea barocă a semnificațiilor, raportarea la un referent discursiv („realul miraculos” carpenterian) integrat într-un sistem mai complex, menit a transmite sentimentul unei identități specifice continentului latino-american, apoi, articularea lipsită de contradicții a izotopiilor naturale și supranaturale, precum și combinarea semnelor textuale ținând seama de două modalități de lucru și, deopotrivă, atitudini specifice față de universul exterior și de textul în lucru: denaturalizarea realului și naturalizarea miraculosului.

În egală măsură, acest studiu este cel dintâi unde se vorbește pe larg despre importanța metisajului („mestizaje”), care include, chiar la nivelul realității

latino-americane, ideea unui sincretism aparte ce susține „poetica realist miraculoasă a non-contradicției” (55), fenomen literar a cărui ideologie caută să se desprindă de concepția rațional-pozitivistă care dominase până atunci configurarea elementului real în textele literare. Poate că exemplul cel mai semnificativ de metisaj la nivel artistic este reprezentat de opera pictorului Wifredo Lam, iar faptul acesta este evident mai mult decât oriunde în celebra sa lucrare intitulată *Jungla*, realizată în anul 1943, și aflată la Muzeul de Artă Modernă din New York.

Apropiat de cercurile suprarealiste ale avangardei pariziene, mai cu seamă de Picasso și Breton, acest pictor metis – fiu al unei mame de culoare și al unui tată chino-cubanez – a dat „tropicalismului care îi caracteriza creația la început un alt sens, marcat de un spirit morfo-sincretic” (56), inspirat din cultura africană, din petroglifele civilizațiilor precolumbiene și din formele vegetale specifice regiunii Amazonului. „În Caraibe, de unde vin eu însumi”, va spune Gabriel García Márquez în convorbirile cu Plinio Apuleyo Mendoza, „s-au amestecat imaginația fără margini a sclavilor negri africani cu cea a nativilor precolumbieni și apoi cu fantezia andaluzilor și cu cultul galicienilor pentru supranatural. Această aptitudine de a privi realitatea într-o anume manieră magică este proprie Caraibelor și, de asemenea, Braziliei. De acolo s-a ivit o literatură, o muzică, o pictură, precum cea a lui Wifredo Lam, care sunt expresia estetică a acestei regiuni a lumii.” (57) Alejo Carpentier însuși a văzut în Lam ilustrarea perfectă a ideilor spengleriene cu privire la un „limbaj al formelor” pe care fiecare cultură îl extrage din peisajul său specific. „A trebuit să vină un pictor american, cubanezul Wilfredo Lam”, va scrie el în prologul la *Împărăția lumii acesteia*, „ca să ne arate și să ne învețe ce înseamnă magia vegetației tropicale, nestăvilita Creație a Formelor din natura noastră specifică – alături de toate metamorfozele și în splendida ei simbioză.”

Alte lucrări teoretice referitoare la realismul magic, cum ar fi antologia *Magical Realism: History, Theory, Community* (1995), alcătuită de Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, sau *Historia verdadera del realismo mágico* (1995), a lui Seymour Menton, au încercat să clarifice acest concept, dar au și lărgit, în același timp, sfera lui. În introducerea antologiei menționate, cele două autoare dau o definiție concisă realismului magic, raportându-se la textele încadrabile în această orientare: „Ficțiunea realist magică este o dezbinare a ficțiunii realiste moderne, nu e mai puțin reală decât realismul tradițional, este subversivă și reprezintă un fenomen internațional.” (58) Mai mult decât atât, Lois Parkinson Zamora nu ezită să stabilească o legătură de substanță între „obiectele magice” despre care vorbea Franz Roh, obiectele „magice” ale lui Borges și cele „baroce” prezente în proza lui García Márquez. Așadar, una din calitățile definitorii ale realismului magic ar fi tocmai această lipsă a unei definiții definitive, așa încât ar fi probabil mult mai potrivit să menționăm faptul că e greu să se traseze limitele acestei formule literare. Autoarele consideră, de asemenea, că, în ciuda evidentei sale rezistențe în fața convențiilor realismului tradițional și a oricăror presupuneri ce vizează natura rațional empirică a existenței, realismul magic poate fi interpretat, cel puțin din unele puncte de vedere, și ca o simbolică extensie a realismului în ceea ce privește preocupările autorilor care practică această formulă literară față de natura realității și posibilitățile de reprezentare a acesteia. În orice caz, stabilirea existenței anumitor opoziții binare este un punct comun al teoriilor realismului

magic. Astfel, el poate fi definit, în general, drept un model narativ care „dizolvă” sau elimină opoziția consacrată dintre rațional și irațional. Ca și termenul însuși, compus din două cuvinte care aparent se contrazic, realismul magic unește două categorii ale realității sau două coduri de percepție. Juxtapune raționalul și realul cu iraționalul și imposibilul. Calitatea specială a realismului magic, opusă altor orientări, cum ar fi fantasticul, ce implică două coduri de percepție incompatibile, este aceea că el netezește pe cât posibil aparenta contradicție dintre cele două coduri.

Realismul magic s-ar caracteriza, deci, mai ales prin tentativa manifestă de recreare a realului, într-o formă care nu este legată neapărat de reprezentare, dar care se diferențiază de fantastic, cu care împărtășește distorsionarea logicii obiective, printr-o mimare a realului care pretinde ancorarea în concret. Realismul magic pare a fi, așa cum spunea Angel Flores, „un amalgam de realism și fantastic”, dar fără nevoia de justificare a fantasticului; de asemenea, dacă apar dimensiuni onirice, distorsionări (suprerealiste) ale realității, lumi imaginare construite din ingredientele deconstruite ale lumii obiective, acestea se produc printr-o „suplimentare” a realității, care nu anulează coerența acesteia. Particularitatea textului realist magic constă, în primul rând, în faptul că această „suplimentare” se produce prin prezentarea lucrurilor obișnuite într-un mod neobișnuit, evidențiindu-se proprietățile lor inerent magice, un procedeu ce derivă din „defamiliarizarea” semnalată de formalistii ruși. Astfel, printr-un proces de creare a iluziei suplimentare, aceste strategii textuale par a produce un text realist. Dar, pe de altă parte, are loc și fenomenul opus: lucrurile și evenimentele neobișnuite sunt prezentate într-un mod extrem de firesc, fiind plasate în contexte în care nu determină nicio distorsionare a calităților sau proprietăților lor. Se produce, astfel, o inversiune între firesc, pe de o parte, și straniu sau miraculos, pe de alta, de unde rezultă impresia cu totul aparte pe care realismul magic o pune mereu în fața cititorilor, de text apropiat de strategiile fantasticului și text realist deopotrivă.

Alte delimitări terminologice

Criticii care au considerat că realismul magic ar fi o categorie în cadrul literaturii fantastice, între aceștia mai ales Flores (apoi, pe urmele sale, Maturo și Planells), au accentuat faptul că principala caracteristică a acestei așa zise „variante a fantasticului” ar fi reacția antipozitivistă față de formulele deja anacronice ale realismului-naturalist tradițional, care a dominat spațiul cultural latino-american în secolul al XIX-lea. Cu toate acestea, aceiași critici susțin că, după ce s-a definit mai ales pe tărâm latino-american, realismul magic s-ar fi extins la nivel mondial, devenind fenomenul internațional despre care s-a discutat mult, mai ales în ultimul deceniu și jumătate.

Spre deosebire de aceștia, exegeții din perspectiva cărora nu există o asemenea relație de subordonare între realismul magic și fantastic, cum ar fi Luis Leal, Anderson Imbert sau Irlomar Chiampi, cred că realismul magic are izvoare diferite

de textele fantastice și vizează încercarea de realizare a unei sinteze cuprinzătoare între elementele veridice și cele supranatural-miraculoase. Prin urmare, susținătorii acestui punct de vedere tind să limiteze utilizarea conceptului la spațiul cultural hispano-american. Căci, după cum a demonstrat Ana María Barrenechea, „dacă fantasticul reprezintă subminarea ordinii raționale prin accentuarea sentimentului nesiguranței” (59), romanul latino-american reprezentând realismul magic conține mult mai multe caracteristici și note specifice, care îl deosebesc și, deopotrivă, îl îndepărtează de această înțelegere limitată. Luis Leal consideră că în narațiunea realist magică irealul apare ca parte integrantă a realității, iar atributele specifice realității cotidiene nu sunt subminate, după cum nu sunt nici acelea care configurează spațiul și timpul, câtă vreme intenția scriitorului realist magic nu e să distrugă realitatea pentru a crea propriile sale universuri imagine, așa cum se întâmplă în cazul multor autori de literatură fantastică. Iar dacă în textul tipic literaturii fantastice cauzalitatea este problematică și problematizată, adesea pusă sub semnul întrebării, în textele realist magice aceasta implică, rezolvând-o, tocmai vechea antinomie între natural și supranatural.

Ángel Rama vorbea, în studiile sale, despre trei etape ale relației dintre fantastic și real în literatura latino-americană, acestea fiind reprezentate de Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo și Gabriel García Márquez. (60) Mentalitatea celui dintâi ar fi foarte apropiată de gândirea magică a indigenilor din Guatemala, descendenți ai civilizației maya, pentru care există permanent două realități: una palpabilă și o alta, a visului. Dar legătura pe care o stabilește Asturias între cele două planuri i se pare a avea un caracter oarecum mecanic și exterior: fantasticul este lipit peste real, nu se contopește cu el, planurile rămân separate. Etapa imediat următoare, „superioară ca realizare a proiectului” (61), este reprezentată de Juan Rulfo, care creează un sistem de vase comunicante între cele două lumi: de la planul real se trece la cel fantastic și invers cu ușurință și naturalețe, totuși, fără ca planurile să se confunde. Mai rămânea de făcut un pas, prin care să se desăvârșească procesul fuziunii celor două planuri, închizând ciclul deschis de Asturias. În loc să așeze alături realul și fantasticul (precum Asturias), în loc să cultive fantasticul (asemenea lui Jorge Luis Borges), în loc să permită doar trecerea dintr-un plan într-altul, dar păstrându-le, totuși, individualitatea (așa cum proceda Rulfo), Gabriel García Márquez le unește, impunând o formulă literară unică, depășind chiar acea „uluitoare realitate a fantasticului” despre care unii exegeți au vorbit în cazul său.

Pentru Roger Caillois, fantasticul reprezintă o specie literară istorică, a cărei apariție este determinată de o mutație la nivelul ideologiei. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, producția literară de acest tip, venită pe filiera romantismului, preia ștafeta feericului și aduce o serie de elemente de mister „după triumful concepției științifice a unei ordini raționale și necesare a fenomenelor, în momentul în care fiecare este mai mult sau mai puțin convins de imposibilitatea miracolelor.” (62) Apărut oarecum ca o contrapondere la pozitivismul raționalist, fantasticul exprimă, totuși, și câteva dintre postulatele epistemologice ale acestuia: „Condiția gândirii utile este ca lumea să fie finită. Or, într-o lume finită și innumerabilă, lucrurile se repetă și își răspund.” (63) De aici vine posibilitatea „demonului analogiei”, a mutației fantastice, care extrapolează către gnoseologic acest dat al ontologiei

pozitivistice. Dar, când certitudinea unei lumi finite este subminată de științele contemporane care deschid în fața gândirii perspectivele neliniștitoare ale infinitului, fantasticul va trebui să facă loc literaturii de science-fiction, așa cum el însuși înlocuise feeria. Împotriva evidențelor, anticipația își va face un aliat din știință, astfel încât „miraculosul caută să se sprijine pe reflecția epistemologică.” (64)

Rafinată și nuanțată printr-un aparat conceptual și metodologic structuralist, viziunea lui Tzvetan Todorov despre fantastic este mai puțin îndepărtată de aceea a lui Caillois decât ar putea părea la prima vedere. Dacă la Caillois fantasticul denumea o specie circumscrisă istoric romantismului, pentru Todorov este vorba despre un gen literar. Specificul demersului lui Todorov constă în faptul că noțiunea de gen primește o accepțiune retorică, ceea ce plasează cercetarea în domeniul poeziei, în vreme ce conceptul de specie de la Caillois se înscrie mai mult în limitele istoriei literare. Succesiunea descrisă de Caillois devine la Todorov o opoziție la nivelul sistemului, mai exact între fantastic și miraculos; acesta din urmă include speciile istorice ale feeriei și literaturii de science-fiction, ca fiind două modalități ale aceleiași percepții univoc supranaturale a evenimentelor. La celălalt pol, fantasticul este determinat opunându-i-se straniul. Se va stabili astfel o gradație: straniul pur – fantasticul straniu – fantasticul miraculos – miraculosul pur, „fantasticul pur fiind simbolizat în această schemă de linia mediană care separă fantasticul straniu de fantasticul miraculos; aceasta linie corespunde foarte bine naturii fantasticului, hotar între două domenii vecine.” (65) Confruntat cu anumite evenimente stranii, cititorul va oscila între două explicații posibile: una simplă, rațională, alta supranaturală. „Trebuie îndată precizat că atunci când vorbim astfel nu avem în vedere cutare sau cutare cititor individual, real ci o «funcție» a cititorului implicată textului.” (66)

Poate cea mai clară și tranșantă diferențiere a realismului magic de fantastic o face Amaryll Chanady, în studiul său din 1985, *Magical Realism and The Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*, aici ea respingând și includerea realismului magic în categoria mai largă a unui gen literar, susținând, dimpotrivă, necesitatea abordării sale ca modalitate specifică de realizare a textului ca atare, neexcluzând nici dimensiunea strict tehnică a „facerii” operei literare. Chanady a afirmat, de altfel, și că realismul magic provoacă reprezentarea realistă cu scopul de a aduce *poiesis*-ul în locul *mimesis*-ului, în acest fel realizându-se simbolică întoarcere la sensul pe care îl dădea Aristotel *mimesis*-ului, accentuându-se, deci, depășirea imitației mecanice a datelor esențiale ale realității. Autoarea propune trei criterii pentru a defini formula fantastică, și alte trei pentru a o defini pe cea realistă magică. Astfel, fantasticul s-ar distinge prin elaborarea textuală a unei antinomii între natural și supranatural, afirmarea naturalului ca valid, în așa fel încât întreruperea funcționării elementului natural prin cel supranatural să determine o situație ilogică și deconcertantă și renunțarea autorului de a mai clarifica lucrurile și a rezolva, în final, aceste antinomii. În schimb, realismul magic prezintă prin antinomie două perspective aflate în conflict, ambele având coerență proprie – una se bazează pe viziunea rațională asupra realității, iar cealaltă pe acceptarea supranaturalului ca și cum ar fi normal și cotidian. Diferența față de fantastic constă în naturalețea cu care naratorul acceptă și tratează ori rezolvă iraționalul, operând o veritabilă soluționare a acestei antinomii – nimic altceva decât „viziunea non-disjunctivă” despre care vorbea Irleamar Chiampi.

Autoarea susține că cel mai important aspect al realismului magic nu este faptul că se folosesc, în textele reprezentative, elemente ce țin de supranatural, câtă vreme prin această caracteristică realismul magic nu ar reuși să se diferențieze prea clar de alte orientări literare, ci esențială ar fi atitudinea specifică autorilor care au practicat această formulă, precum și modul în care ei își structurează reacția la provocările pe care le reprezintă însăși reprezentarea realității veridice pe de o parte, și a detaliilor supranaturale, pe de alta. Chanady folosește o serie de elemente venite pe filiera esteticii receptării și pune mereu punctul de vedere care marchează textul realist magic în centrul demersului său teoretico-interpretativ, considerând realismul magic, ca și fantasticul, un mod literar, mai degrabă decât un gen specific și identificabil la nivel istoric. (67) Ulterior, Erik Camayd-Freixas, comentând această perspectivă și adoptând numeroase dintre punctele de vedere ale lui Chanady, va nuanța concluziile, spunând că „realismul magic, pentru a fi mai corect și mai adecvat înțeles și contextualizat, trebuie pus în legătură – a se citi, în opoziție – nu atât cu fantasticul, cât mai degrabă cu realismul tradițional” (68), tocmai deoarece realismul magic contrazice principiul de bază al acestuia, și anume vechiul „contract mimetic”, analizat de către Ana Maria Barrenechea. În plus, „chiar dacă realismul nu crede în miracole, este tocmai cel care oferă realiștilor magici modalitățile estetice de a le descrie.” (69)

Prin urmare, în locul elementelor fantastice pe care unii critici au crezut că le identifică la nivelul operelor reprezentative pentru realismul magic, ar fi mult mai adecvat să discutăm despre prezența în aceste texte a „elementelor non-realiste” (70), așa cum le numește Anne C. Hegerfeldt, câtă vreme magia specifică realismului magic nu e deloc limitată la perspectiva literaturii fantastice în sensul pe care îl dădea acesteia Tzvetan Todorov, cel care, se știe, definea fantasticul în termenii și din perspectiva unor întâmplări aparent supranaturale al căror statut și apartenență la domeniul realității erau neclarificate la nivelul textului, în sensul că cititorii și personajele nu puteau fi siguri, de la un capăt la altul al desfășurării unei acțiuni de acest fel, dacă a fost vorba exclusiv despre iluzii, halucinații sau dimpotrivă, despre aspecte ale realității. Ezitarea și incertitudinea ce decurg de aici vor deveni, tocmai de aceea, o coordonată esențială, poate chiar cea mai importantă în teoria elaborată de Todorov. Numai că textele realist magice mențin pe tot parcursul lor o componentă însemnată ce ține de realism și de atitudinea specifică acestuia pentru oglindirea universului exterior. În consecință, spre deosebire de fantastic, realismul magic va concepe și va privi cele mai neobișnuite întâmplări sau personaje ca fiind perfect normale și încadrabile în sfera noii noțiuni de realitate, astfel constituite. De aceea „elementul supranatural ce marchează realismul magic nu deconectează nicio clipă cititorul, aici fiind de găsit și diferența cea mai importantă a acestuia față de fantastic.” (71) În acest fel va lua naștere și așa numita „retorică a inversiunii” (72), specifică marilor creații realist magice, dar și preferința unora dintre autorii reprezentativi pentru procedee specifice jurnalismului, ori pentru privilegierea perspectivei istorice asupra unora dintre evenimentele relatate. „Efectul de real” analizat de Roland Barthes capătă, deci, în contextul realismului magic, o nouă consistență și sensuri mult mai profunde decât s-ar putea crede la o privire grăbită. Iar operele literare realist magice par, privite din această perspectivă, a se încadra într-un proiect similar cu cel pe care și l-au asumat filosofi

contemporani ai istoriei, cum ar fi, de pildă, Hayden White, cel care accentua nevoia istoricului de a-și întemeia demersul pe o serie de structuri specifice narațiunii – deci, literaturii, iar nu domeniului strict științific.

Wendy B. Faris consideră, însă, că în mare parte „estetica urmată de reprezentanții realismului magic este cuprinsă în definiția pe care Todorov o dădea fantasticului, identificând drept defnitorie ezitarea cititorului între mai multe interpretări posibile ale aceluiași fenomen” (73), în acest fel realismul magic putând să extindă realitatea ficțională pentru a-i da posibilitatea de a include în însăși structura ei întâmplări pe care le-a numit, în contextul unui text realist, de pildă, ca fiind „magice ori miraculoase.” (74)

În privința influenței suprarealismului asupra realismului magic, consensul exegeților pare a fi fost atins, cel puțin în privința aspectelor esențiale, chiar dacă unii cercetători au mers până acolo încât au identificat aceste două „modalități artistice”, după cum le-au denumit (75), pornind de la caracteristicile comune, care se regăsesc chiar în *Primul manifest al suprarealismului*, elaborat de André Breton în anul 1924, între care: revolta față de normele prestabilite, permanenta oscilare între realitate și irealitate, căutarea miraculosului, utilizarea imaginilor îndrăznețe și a combinațiilor insolite, formulele temporale non-cronologice. Numai că trebuie să ținem seama de faptul că suprarealismul a fost mai mult decât o tendință artistică sau un stil estetic. Realismul magic se distinge de suprarealism mai ales dacă avem în vedere ideea comună pentru majoritatea reprezentanților săi latino-americani cu privire la America, văzută drept spațiu prin excelență al miraculosului, univers propice metisajului, amestecului de rase și culturi dătător de noi sensuri. În plus, după cum Carpentier a spus în repetate rânduri, realul miraculos a fost mereu dublat de o atitudine specifică, evidentă mai cu seamă la nivel filosofic, continuând, parțial, anumite elemente ale tradiției barocului spaniol în ceea ce privește preocuparea pentru stilul elaborat, dar și în privilegierea credinței prin intermediul căreia supranaturalul încetează să mai fie un simplu produs al fanteziei pentru a deveni element constitutiv al realității cotidiene, dar care poate fi înțeleasă ca atare „doar de către cel care crede în ea”, după cum afirma Irleamar Chiampì.

Carpentier, se știe, a acceptat suprarealismul cu mari rezerve, poate și pentru că a intuit de la început în multe dintre manifestările artistice ale acestuia „falsa aromă a unui primitivism european” (76) care, comparat cu realitățile veritabil primitive ale Americii părea, în multe momente, a fi marcat prin excelență de artificialitate și mimetism superficial. Astfel încât, în 1930, împreună cu prietenul său Robert Desnos, Carpentier s-a delimitat clar de estetica suprarealistă a lui Breton, respingând-o ca artificială și falsă, cu toate că o parte a criticii descoperă elemente ale aceluși „merveilleux” suprarealist în chiar teoria sa cu privire la realul miraculos american. S-a sugerat, astfel, că Alejo Carpentier trebuie să fi cunoscut ideea lui Louis Aragon cu privire la „miraculosul cotidian”, în conformitate cu care miraculosul reprezintă contradicția ce apare în chiar cadrul realului. Irleamar Chiampì a discutat pe larg despre influența suprarealismului lui Pierre Mabille, cel care punea alături sentimentul miraculosului cu sensurile mitului și ale credinței în cadrul „culturilor prereflexive”, așa cum le numea, pe urmele lui Spengler, citând în acest sens exemplul Americii în general, dar mai cu seamă al universului aparte din Haiti.

Erik Camayd-Freixas vorbește, în acest context, despre importanța legăturilor – extrem de profitabile din punct de vedere estetic – între primitivismul estetic și avangardă, căci numeroși oameni de cultură latino-americani au preluat din ambianța avangardistă a Parisului anilor ‘20 – ‘30 ai secolului trecut „spiritul înnoitor al formei, care a determinat și revitalizarea primitivismului în varianta sa estetică.” (77) Și este adevărat că asimilarea unor aspecte formale preluate din culturile primitive atunci redescoperite a transformat în mod profund arta primelor decenii ale secolului XX, dacă e să amintim aici doar perspectiva din *Domnișoarele din Avignon* (1907), de Picasso, sau ritmurile întrerupte, care nu seamănă cu altele prezente în muzica epocii, din *Ritualul primăverii* (1912), de Igor Stravinski. Importanța acestor elemente preluate de cultura europeană este legată mai ales de faptul că, în momentul în care realismul magic își va căuta formele de expresie cele mai adecvate, marii reprezentanți ai acestei orientări vor reveni exact la spiritul alegoriei istorice ce stabilea legătura între realismul conceptual european din epoca avangardei și viziunea mitic-primitivistă asumată, tot atunci, de cultura Lumii Vechi.

La fel se întâmplă și cu alte coordonate specifice realismului magic, cum ar fi relativizarea perspectivei, aproximarea realității și permanenta îmbinare a elementelor veridice cu cele miraculoase. Pentru Alejo Carpentier, de pildă, întâlnirea privilegiată între modernitate și elementele tipice culturii americane e posibilă doar în Lumea Nouă, în cadrul reprezentat de viziunea asupra realității pe care o au oamenii în această parte a Globului. Problema e, deci, cea a noului raport de forțe stabilit între autenticitate și verosimilitate, totul devenind credibil numai și numai în mijlocul miraculosului american, unde cele mai neobișnuite întâmplări par simple elemente ale existenței cotidiene, iar exemplele funcționării tehnicii moderne devin cele mai greu de înțeles miracole, așa cum se va întâmpla mai târziu și în romanul lui García Márquez, *Un veac de singurătate*, unde nimeni nu se miră de ridicarea la cer a Frumoasei Remedios, însă toată lumea e uluită de apariția gheții, a magneților și a dagherotipului.

În termenii istoriei literare, realismul magic în literatura occidentală se va dezvolta dintr-o combinație de realism și suprarealism, consideră Wendy B. Faris, ea amintind și despre „infuzia de elemente culturale anterioare iluminismului, dar și despre importanța unor aspecte ce țin de cultura indigenă a Americii Latine.” (78) Tocmai de aceea, autoarea nu ezită să apropie realismul magic de postmodernism, ba chiar să-l includă în acesta, ca element constitutiv, dar și să-i evidențieze legăturile extrem de profitabile din punct de vedere estetic cu marele modernism european și, astfel, să realizeze, prin repetiție, și o clasificare a realismului magic, în conformitate cu ideea lui Brian McHale care interpreta modernismul ca fiind preponderent epistemologic, iar postmodernismul, mai ales ontologic.

Pe de altă parte, influența suprarealismului francez asupra realismului magic hispano-american trebuie discutată ținând seama de un context cultural mai larg, și ale cărui izvoare sunt mai vechi decât se consideră de obicei, ajungând până la mișcarea simbolistă franceză, a cărei influență asupra modernismului hispan nu poate fi ignorată – „cele două fenomene și epoci istorice trebuind privite unul prin prisma altuia.” (79) De altfel, Sandro Abate analizează cele patru tendințe artistice (simbolismul, modernismul, suprarealismul și realismul magic) din perspectiva

unei caracteristici fundamentale comune, și anume procesul de idealizare și problematizarea, ce decurge de aici, a realității pe care o propun toate, chiar dacă în moduri sensibil diferite.

Dincolo, însă, de orice posibile diferențe, punctul care unește toate acestea, este ambiția comună de a îndepărta de teritoriul literaturii și al artei în general orice preocupare didacticistă. Căci, deși nu pot fi descoperite toate elementele esențiale ale realismului magic în estetica suprarealismului sau în alte *-isme* ale secolului XX ori ale veacurilor anterioare, ele nu pot fi, totuși, negate în totalitate și aprioric, câtă vreme realismul magic se întemeiază pe o vastă și glorioasă tradiție literară: hispană, europeană și latino-americană deopotrivă. De aici importanța fenomenologiei lui Husserl, a psihologiei și psihanalizei așa cum au fost ele impuse de Freud și Jung, a antropologiei lui James George Frazer, dar și a adesea uitărilor precursori (chiar dacă îndepărtați) ai formulei realist magice, și anume povestirile miraculos-fantastice ale lui Rubén Darío, efectele impresioniste ale lui Leopoldo Lugones, din *Las fuerzas extrañas*, sau cele ale textelor fantastice ale lui Amado Nervo, menite, toate, a consacra ruperea vechii legături cu convențiile realismului european. Căci, din acest punct de vedere „putem fi de acord cu Planells, care afirma că atât realul miraculos despre care vorbea Carpentier, cât și realismul magic, așa cum era înțeles de Uslar Pietri au importante note desprinse direct sau indirect din modernismul hispano-american” (80), câtă vreme în toate aceste cazuri tendința de a prezenta ființa umană în cadrul unui univers neobișnuit, veritabilă realitate a cărei coerență a fost fisurată, determină un nou sens și o nouă dimensiune pe care le dobândește chiar umanitatea specifică Americii Latine.

Iar dacă Alejo Carpentier explica realitatea americană pornind de la caracteristicile neobișnuite ale naturii din acest spațiu deopotrivă geografic, cultural și sufletesc, orice interpretare a fenomenului realismului magic trebuie să aibă în vedere importanța miturilor civilizațiilor precolumbiene pentru literatura lui Carpentier însuși, dar și a lui Asturias, Rulfo sau García Márquez. Universul nou al minunatei lumi descoperite de expedițiile lui Cristofor Columb peste Atlantic implică nevoia unei permanente raportări la imaginație pentru a descrie noua realitate, întotdeauna uimitoare, care domină natura și oamenii de aici. Căci realul miraculos american, spune Carpentier în celebra sa prefață, reprezintă și o ontologie specifică a Americii. De aici concluzia unei părți semnificative a criticii literare, în conformitate cu care realismul magic a fost o mișcare tipic americană, menită a exprima identitatea specifică oamenilor din Lumea Nouă, dar și percepția fenomenologică a acestei noi realități, determinată de o etnografie diversă și de o serie de date specifice, care nu se regăsesc cu adevărat decât aici. Făcând o sinteză a acestor luări de poziție, Sandro Abate va afirma chiar că „nu există realism magic fără America, deoarece America dă unitate și sens acestei mișcări literare ai cărei principali reprezentanți, în afară de Asturias și Carpentier, sunt José Lezama Lima, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez.” (81)

Acceptând ideea că realitatea nu este univocă și că ea nu poate fi nicidecum redusă la categoriile impuse de gândirea rațional-pozitivistă, reprezentanții modernismului din spațiul cultural hispano-american au fost cei dintâi care au cântat varietatea uluitoare a acestuia, Rubén Darío însuși manifestând tendința, în diferite texte ale sale, să se definească și să-și definească lumea de proveniență compa-

rând-o cu cea europeană. (82) Mai târziu, reprezentanții realismului magic își vor asuma această orientare și vor accentua importanța creuzetului cultural care este, privită în ansamblu, America Latină. Iar, după cum susține Irlomar Chiampi, ideea culturii americane înțelese ca spațiu al uniunii posibile a tuturor elementelor eterogene care pot fi concepute în plan cultural exprimă dorința și nevoia de sinteză capabilă să anuleze orice contradicții și să definească fuziunea unor orientări culturale altfel aparent diferite. În contextul acesta, „cultura aluvională” despre care vorbea Uslar Pietri în *Letras y hombres de Venezuela* sau „protoplasma atocuprinzătoare” în care credea Lezama Lima și despre care amintea și în *La expresión americana* (1969) coincid în privința unui așa numit „conținut sincretic” (83), exact cu acel real miraculos teoretizat de Alejo Carpentier, în măsura în care toate acestea caută să exprime cât mai adecvat o sinteză artistică ce depășește estetica suprarealismului și să dea sens coerent unor elemente literare capabile să aducă alături structuri specifice miraculosului cu cele ale cotidianului, în sensul în care această alăturare era cunoscută – și exact în felul în care fusese ea practică în spațiul spaniol în epoca marilor romane cavalești.

Astfel că, în vreme ce scriitorul realist tinde să evite elementele ambigue în favoarea exprimării datelor unei realități concrete și palpabile, realiștii magici își fundamentează poetica pe juxtapunerea unor detalii aparent contradictorii din care, însă, sunt eliminate asperitățile printr-un elaborat proces numit de formalisții ruși „defamiliarizare” și care, fără să primească acest nume în America Latină, funcționează după reguli asemănătoare.

Spiritul sintezei și semnificațiile Arhivei

Nevoia de sinteză culturală, pe de o parte, dar și cea de exprimare a unui cât mai adecvat sens al identității latino-americane pe care le identificăm atât la Asturias, cât și la Carpentier sunt desprinse, chiar dacă acest lucru este observat foarte rar, din opera lui Rubén Darío. Iar teritorializarea specifică ce marchează cele mai bune pagini ale lui Rulfo sau García Márquez reprezintă și o metaforă a universului spațial latino-american, care în permanență trebuie redescoperit – chiar și după marea descoperire a lui Columb. Poate cu atât mai mult după aceasta, pentru a putea fi depășite aparențele care, în anumite momente au împiedicat evaluarea adecvată a semnificațiilor profunde ale acestei lumi. De aici și importanța elementelor mitice, ca și a raportării cvasipermanente a marilor romaniceri care au practicat formula literară în discuție la cărțile fundamentale ale civilizațiilor precolumbiene, în primul rând *Popol Vuh*. Că această aplecare ar determina lirismul de substanță din unele fragmente ale romanului lui Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, sau dimpotrivă, acel barochism descriptiv ce domină multe pagini din *Un veac de singurătate* este (sau poate fi) adevărat. Dar la fel de adevărat este că atitudinea barocă adesea identificabilă în textele realist magice trebuie privită și din perspectiva analizată de Alejo Carpentier, cel care o raporta la caracterul „plurivalent și dinamic” al universului latino-american în ansamblu.

Imaginația, cu cât e mai prodigioasă, cu atât e situată mai departe de orice dogmă, iar atitudinea autorilor spanioli din secolul al XVII-lea a fost denumită barocă pentru că, într-o epocă dominată de Contrareformă, ei căutau să provoace la tot pasul surpriza cititorului, să-l uimească pe acesta, nu o dată punându-l pe gânduri sau lăsându-l pradă îndoielii, dar facilitându-i, tocmai în acest fel, accesul la o lume guvernată de cu totul alte legi decât cele ale existenței cotidiene. Secole mai târziu, Tzvetan Todorov avea să numească aceeași atitudine „incertitudine”, vizând mai cu seamă realitățile estetice ale literaturii fantastice, iar Irleamar Chiampì va menționa, pornind de aici, „efectul de surpriză” și „încântarea” căreia receptorul îi cedează în urma lecturii textelor marilor reprezentanți ai realismului magic latino-american al secolului XX, având drept veritabili precursori pe Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina sau Juan Pérez de Montalbán. Nu e, deci, o surpriză că Alejo Carpentier își regăsește precursorii tocmai în epoca barocului spaniol al Secolului de Aur, pentru că perioada respectivă era dominată de aceeași vitalitate artistică și de același elan creator pe care le vom descoperi, după trei secole, în Lumea Nouă. Ca și aceia, Carpentier și continuatorii formulei sale nu încearcă să evadeze din realitate, ci să capteze și să exprime „misterul, miraculosul, neobișnuitul care palpită în fiecare lucru”.

Pe de altă parte, rămâne un element esențial faptul că marele modernism hispano-american a manifestat, cu un veac înainte, tendința de a afirma originalitatea formală a culturii americane și individualitatea specifică manifestărilor artistice ale acestui continent. Regionalismul care va decurge, parțial, și de aici trebuie privit, însă, și ca o contrapondere la universalismul pe care unii dintre reprezentanții formulei moderniste îl propuneau ca soluție de punere în acord a sensibilității latino-americane cu cea europeană. Numai că ambele tendințe demonstrează același spirit de sinteză, chiar dacă el se manifestă în moduri diferite. Nu întâmplător, Arturo Usler Pietri, vorbind despre realismul magic, îl definește ca fuziune a *criollismului* naturalist cu modernismul artistic. De fapt, această caracteristică, identificabilă în creațiile deja citate ale lui Ricardo Güiraldes sau José María Arguedas, considerați reprezentanți ai „romanului teluric”, trimite direct la determinismul cultural și geografic prezent în scrierile lui Taine sau Humboldt și care apare și în opere de căpătâi ale literaturii latino-americane, cum ar fi *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento. Decurge de aici „o expresie specifică a identității continentului sud-american, care se regăsește în primul rând în misticismul pământului și al peisajului natal” (84), același pe care îl vom întâlni la Carpentier, Asturias sau Rulfo. Însă trebuie să ținem seama că, în opera acestora, se resimte deopotrivă influența modernismului european al primelor decenii ale secolului XX, ei transplantând pe tărâm latino-american o serie de inovații ori de experimente narrative impuse de Proust, Kafka, Joyce sau Virginia Woolf, în acest fel fiind depășită obtuzitatea tendințelor *criolliste* și fiind stabilit un simbolic acord cu orizontul cultural al avangardei europene, elemente care vor determina sentimentul de însingurare prezent nu o dată în literatura latino-americană a primilor ani ai epocii „boom”-ului, aspecte discutate de José Donoso. (85)

Dar raporturile între cultura europeană și cea latino-americană trebuie privite cu luare aminte, deoarece chiar acel „eurocentrism” despre care s-a vorbit în legătură cu Alejo Carpentier primește, dacă e evaluat la adevăratele sale semnifi-

cații, noi valențe. Căci, după Revoluția Mexicană care a adus cu sine și exacerbarea sentimentului naționalist, între anii 1920 și 1940, tocmai epoca formării intelectuale pentru Alejo Carpentier și Miguel Ángel Asturias, urmează o revalorizare entuziastă a culturilor așa zis „primitive”. În acest context, însă, se va pune și problema reevaluării „barbariei”, câtă vreme „primitivismul” culturilor indigene din America Latină va părea cea mai elaborată manifestare artistică cu putință, mai cu seamă după ce actele de barbarie ale Primului Război Mondial ajung să fie cunoscute în Lumea Nouă. Formula consacrată până atunci „civilizație *versus* barbarie își vede, deodată, termenii inverșiți” (86), iar identitatea culturală a Americii de Sud nu va mai fi căutată în elementele artistice europene, ci tocmai în primitivismul indigen, care devine, prin comparație cu ororile războiului, veritabilă expresie a civilizației...

Pe acest fond se va manifesta și afro-americanismul prezent, de pildă, în cel dintâi roman al lui Carpentier, *¡Ecué-Yamba-O! Historia afro-cubana*, publicat în 1933, la Madrid, dar care marchează și numeroase poeme ale lui Nicolás Guillen care, fără să se desprindă complet de formula modernistă, îl adoptă ca expresie predilectă în creațiile sale de la începutul anilor ‘30. Ecourile pe care le are această orientare în Europa sunt și ele numeroase, câtă vreme exact pe fondul ei are loc proliferarea expresiilor artei negre și ale celei precolumbiene în cercurile avangardiste din Paris – și, desigur, prezentarea elogioasă pe care o face Paul Valéry volumului *Legende din Guatemala*, semnat de Miguel Ángel Asturias.

Realismul magic devine, înțeles astfel, nu doar o școală sau o mișcare literară, ci ceva mult mai complex și mai interesant, „un fenomen spontan care se afirmă într-un moment istoric bine determinat al istoriei culturale, când sensibilitatea primitivistă și cea postavangardistă, predilecția pentru anumite teme cu accente antropologice, vizând identitatea și căutarea unui limbaj specific pentru afirmarea individualității americane s-au cristalizat într-un nou mod de expresie, având aspirații universale.” (87) Autorii care vor practica această formulă lucrează, nu o dată, independent unul de altul, fără a-și propune să afirme un program estetic comun, dar vizând, cu toate astea, realități asemănătoare, esențială devenind, deci, „perspectiva intergenerațională”, dacă ținem seama de faptul că marii reprezentanți ai realismului magic (Asturias, Rulfo, García Márquez) fac parte din generații diferite, cu toate că „realismul magic aparține unei perioade istorice clar determinate.” (88)

De aici va rezulta alegorizarea specifică a istoriei latino-americane pe care o regăsim în romanele acestora, căci, dacă cititorului din Columbia, de pildă, anumite evenimente relatate în *Cien años de soledad* îi par nu doar perfect veridice, ci de-a dreptul un efect al vechiului contract mimetic, celui occidental acestea îi deschid, parcă deodată, poarta spre o lume cu totul nouă, străină de toate reprezentările artistice cu care fusese în prealabil obișnuit. La fel, în cazul manuscrisului lui Melchiade, sau în unele fragmente din *Împărăția lumii acesteia*, de Alejo Carpentier, istoria socială apare ca istorie naturală prin excelență, al cărei destin e degradarea și stingerea. Detaliul istoric pare adesea redus la statutul unei simple imagini ce semnifică efemeritatea oricărei existențe pământești. Iar această viziune alegorică asimilează și sintetizează toate antinomiile posibile între natură și cultură, fapt evident, poate, mai mult decât oriunde în romanul *Pașii pierduți*, de Alejo Carpentier, unde, chiar dacă o parte a criticii a clamat că realismul magic a dispărut

cu desăvârșire, acesta rezistă ca viziune simbolică și integratoare asupra lumii, determinând o reconfigurare specifică a discursului literar, iar caracteristica amintită o regăsim și în opera altor mari scriitori latino-americani care au practicat aceeași formulă literară, restructurând-o și reformulându-i modalitățile specifice de funcționare, astfel încât să corespundă noilor provocări estetice cărora Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo sau Gabriel García Márquez au încercat să le dea răspunsul cel mai adecvat.

*

Legătura dintre fenomenul complex al realismului magic și reprezentările textuale ale Arhivei, așa cum a fost ea interpretată de Roberto González Echevarría, trebuie privită, în primul rând, din perspectiva importanței pe care o au pentru toți marii scriitori latino-americani (și mai cu seamă pentru cei pe care îi vom discuta în această carte) istoria și mitul. Desigur, miturile relatează, simbolic, evenimente petrecute „în timpul primordial al începuturilor”, după cum a demonstrat Mircea Eliade. Și, câtă vreme avem de-a face cu evaluarea estetică a unui început, a unei origini, e de înțeles interesul manifestat de mai toți reprezentanții prozei de pe continentul sud-american pentru aceste aspecte. Căci, pe de o parte, istoria latino-americană a oferit întotdeauna nu doar promisiunea noutății, ci și pe aceea a diferențierii de orice altceva, devenirea istorică așa cum va fi ea reflectată aici la nivel literar ajungând să fie considerată „drept unica istorie nouă a acestei lumi.” (89) Romanul practicat în America Latină va fi, așadar, unica formulă literară capabilă să exprime tensiunea oximoronică evidentă în sintagme precum „noutatea istoriei”, dar și să depășească, odată cu impunerea realismului magic, toate condiționările pe care noțiunea de gen le implica anterior – și pe care va continua să le aibă multă vreme în Lumea Veche. Istoria latino-americană repovestește, cel puțin la nivelul ficțiunii în care va fi ea transformată de marii scriitori de aici, o mitologie cu adevărat unică, ce pare a reface, periodic, evenimente și întâmplări ce devin, privite astfel, veritabile expresii ale eternei reîntoarceri.

În plus, natura atât de deosebită din această parte de lume e mediul predilect în care noi mituri pot apărea, și ajunge să ne gândim, în acest sens, doar la figura dictatorului, prezentă în literatura latino-americană încă din secolul al XIX-lea, dar care va fi ridicată la nivelul capodoperei odată cu *Domnul Președinte*, *Recursul la metodă*, *Toamna patriarhului*, *Eu*, *Supremul*. González Echevarría explică o serie dintre aceste caracteristici atât de aparte prin legătura stabilită între discursul istoric (istoriografic) și literatura latino-americană, dar și ținând seama de faptul că, în principiu, ele apar cam deodată în Lumea Nouă. Devine, deci, clar, că aici istoria însăși e crucială și va juca un rol determinant în crearea unui nou mit, și anume cel al Arhivei, discursul istoric, ca și realitatea unor evenimente istorice jucând, pentru proza latino-americană, un rol asemănător cu cel pe care l-au avut în Spania poemele epice specifice epocii medievale. Iar răspunsul la întrebarea cum pot oare coexista mitul și istoria la nivelul romanului latino-american e reprezentat poate cel mai bine de extraordinarul exemplu al cărții lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*. Ipoteza lui González Echevarría este că, neavând o formă proprie, romanul, privit în general și de la începuturile sale, și-a asumat-o pe cea a unui

document preexistent, căruia i-a încredințat, simbolic, și capacitatea de a transmite adevărul – adică, puterea – în momente bine definite ale istoriei. (90) Romanul, așadar, va imita anumite documente pentru a le evidenția convenționalismul, iar astfel limbajul său va primi o formă specifică. Iar când romanul latino-american își va asuma discursul juridic sau pe cel antropologic, va face asta prin intermediul imaginii arhivei, depozit simbolic al cunoașterii și al puterii pe care aceasta o determină, așa cum se întâmplă în romanul lui García Márquez, *Un veac de singurătate*, ale cărui implicații în acest sens le-am discutat cu alte ocazii. (91)

Nucleul evolutiv de bază al tradiției literare latino-americane are în vedere singularitatea, diferențele specifice și autonomia unei entități culturale care se definește pe sine în cadrul unei totalități extrem de influente – dar și împotriva acesteia, pe care criticul o identifica a fi discursul literar occidental, față de care proza (mai ales cea din ultimul veac) a continentului reprezintă permanentă încercare de afirmare a unei individualități care, altfel, fără să treacă neobservată, lucru imposibil având în vedere datele sale, ar avea puține mijloace artistice de a fi exprimată. Nevoia descoperirii și exprimării clare și hotărâte a identității latino-americane marchează romanul secolului XX în acest spațiu cultural, dar implică și dimensiunea aparte pe care realismul magic o primește, în acest fel, elementele definitorii ale acestuia combinându-se și intersectându-se permanent, chiar după mult discutata sa dispariție din opera marilor reprezentanți și teoreticieni ai acestei formule, cu ceea ce poate primi numele de „ficțiune a arhivei”, acel „mit modern”, analizat de Roberto González Echevarría. Așadar, discursul românesc latino-american nu refuză elementele venite pe filiera narațiunii picarești (modelul prin excelență fiind reprezentat de *Lazarillo de Tormes*), însă, după ce-l interiorizează, ajunge să-l transforme, tinzând să nege viabilitatea estetică a discursului hegemonic occidental, în căutarea modalităților specifice de exprimare a unei identități ale cărei date nu pot fi confundate și, adesea, nici măcar comparate, cu cele care au marcat evoluția genului românesc în Europa. Astfel încât ceea ce critica va numi „roman regionalist” (sau teluric) latino-american – implicând elemente ce țin de domeniul religiei, al mitului, al istoriei sau al reprezentării însăși – va însemna expresia la nivel ficțional a unei totalități culturale văzute în același timp dinăuntru și din afară, cel mai adesea prin intermediul unei voci narrative ce relatează călătoria inițiată, desigur, în fiecare caz în parte prin regiuni necunoscute ale selvei sau pampei. Din acest punct de vedere, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, sau *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos pot fi într-adevăr privite ca texte legitimizează, „legende legitimizează” (92), ulterior această strategie fiind completată cu arborescentele genealogii prezente, de pildă, în marele roman al lui García Márquez.

Dar America Latină este ea însăși „un spațiu ficțional”, au afirmat unii critici, „oscilând mereu între dominația hegemonică a Americii de Nord și nostalgia după Europa.” (93) Iar acest simbolic spațiu al unei vechi dispute identitare e marcat de o asemenea diversitate formală și de conținut, încât nu poate fi comparat cu nimic din ceea ce a realizat, la nivel artistic, Lumea Veche sau cu ceea ce a impus ca normă Nordul continentului american, rapid occidentalizat. Identitatea culturală specifică Americii Latine va deveni, deci, fapt suficient de previzibil în acest context, tema principală pentru scriitori precum Alejo Carpentier, Juan Rulfo sau García Márquez, iar eseurile lui Carpentier mai ales subliniază importanța legăturii pe care, încă de la

începuturile sale, cultura sud-americană o are cu barocul – orientarea estetică dominantă în Spania în perioada Conquistei. Luisa Campuzano vorbește, în acest sens, despre o adevărată „subiectivitate transculturală care cuprinde și moștenirea colonială a experienței alienării” (94) pe care au trăit-o unii dintre primii europeni ajunși în Lumea Nouă. Iar dacă, de pildă, José Lezama Lima accepta pe de-a-ntregul moștenirea culturală europeană, pe care o considera esențială pentru propria sa creație, Alejo Carpentier afirmă, chiar în prefața la *Împărăția lumii acesteia*, că arta latino-americană a fost dintotdeauna barocă, căci toate aspectele despre care teoreticienii europeni au discutat pe larg și pe care au încercat să le regăsească la nivelul culturii Europei secolului XVII erau deja identificabile în Lumea Nouă, ele nefiind, deci, un simplu fenomen de preluare mimetică, ci exprimând pre existența unei realități specifice pe care termenul de origine iberică „baroc” îl putea exprima cel mai adecvat. Exact din acest motiv discursul literar latino-american și-a putut asuma, ulterior, modelele europene – și a reușit s-o facă rapid, mai cu seamă în ideea subminării (cel mai adesea ireverențioase) a autorității și supremației acestora. Pentru că baza barocă exista, aici, chiar dacă nu fusese numită astfel, încă înainte de sosirea lui Columb și a conquistadorilor mai mult sau mai puțin săngeroși care i-au urmat.

Tradiția literară care va lua, așadar, ființă, în Lumea Nouă are în vedere mai cu seamă trei manifestări ale așa numitului „discurs hegemonic occidental”, analizate în această ordine de González Echevarría, și anume: legea în perioada colonială, scrierile științifice ale naturaliştilor sau exploratorilor din secolul al XIX-lea și antropologia în epoca contemporană. Iar dacă textele juridice reprezentau, la începuturi, încercarea de a da legitimitate unui nou tip de discurs din ce în ce mai prezent în Lumea Nouă, este clară acum importanța *mimesis*-ului, câtă vreme vechile formule retorice europene sunt preluate și imitate, pentru ca prin intermediul acestui proces de imitație puterea Centrului să poată fi temporar suspendată, căci, esențial lucru, încă de pe acum textele Lumii Noi reprezintă și acte de subminare ori de parodiare incipientă a marilor modele, tocmai în vederea unei viitoare eliberări de sub constrângerile lor. Relația dintre cunoaștere și putere va fi, mai târziu, evaluată în cadrul oferit literaturii latino-americane de discursul antropologic, din ce în ce mai important în secolul XX, cea dintâi expresie a acestuia la nivel literar fiind „romanul teluric care exprimă o etnografie extrem de conștientă de sine și de mecanismele care îi determină apariția, impunându-se, astfel, treptat, modelul pentru viitoarele ficțiuni ale Arhivei” (95), cea mai elaborată dintre ele, *Un veac de singurătate* combinând, în camera lui Melchiade, dimensiunea științifică a *Enciclopediei engleze* cu cea imaginativ-miraculoasă prezentă în povestirile din cele *O mie și una de nopți* arabe.

Esențială în privința legăturii pe care o enunțam anterior între realismul magic în ceea ce are acest fenomen mai caracteristic și mai viabil din punct de vedere estetic și sensurile Arhivei, de natură a reconfigura și a contribui la recontextualizarea datelor specifice ale discursului narativ din America de Sud al ultimei jumătăți de veac este încercarea, evidentă în cazul amândurora, de a căuta și apoi de a afirma aspectele cheie ale identității latino-americane. De aici frecvențele reprezentări ale Celuilalt, aceste formule și imagini asumându-și treptat rolul și funcția deținute anterior de mit în societățile primitive – și tot de aici importanța antropologiei în elaborarea acestei noi formule literare. În plus,

permanenta punere în discuție, la nivel implicit a legilor contractului mimetic, semnaleză și capacitatea noului discurs romanesc de a se îndepărta (parodiindu-l și pastișându-l nu o dată) de elementele mediatoare inițiale: legea, puterea și cunoașterea. Nu întâmplător, cunoașterea nu va mai fi limitată, în creațiile marilor reprezentanți ai realismului magic, la un singur univers cultural, ci va avea în permanență în vedere raportarea la mai multe, implicând trimiteri extrem de diverse, de la textul biblic la intertextele contemporane (mai ales borgesiene) atât de prezente în romanul márquezian.

Prinsă într-o constantă oscilare între prelungirea unor formule artistice europene, pe de o parte, și negarea ori subminarea lor, pe de alta, cultura latino-americană prezintă – tocmai datorită acestor fenomene doar aparent opuse, însă, dată fiind realitatea specifică a acestei lumi, devenite complementare – un evident „semn metaliterar” (96), care se dovedește a fi extrem de bogat și care, mediat de domeniul vast al antropologiei, impune necesitatea ficțiunii înțelese ca tentativă mereu reluată de a da o replică, la acest nivel, obsesivei căutări a unei unități în diversitatea culturală uluitoare a Lumii Noi – care, în paranteză fie spus, nu include doar elementele identitare spaniole ori portugheze, ci deopotrivă, „moștenirea marilor civilizații precolumbiene, dar și caracterul specific al universului vorbitorilor de *quechua*, *guarani* sau *nahuatl*.” (97) Proliferarea simbolicele arhive prezente în opera unor scriitori marcanți ai continentului latino-american tocmai de aici provine, materialul textual astfel rezultat neimplicând un sens cronologic, ci scriptural, căci acest gen de scriitură, afirma Severo Sarduy, reflectă în modul cel mai adecvat lipsa de armonie și ruptura față de puterea oricărui tip de discurs hegemonic, al unui logos cu origini europene înțeles ca model absolut. Vor apărea, deci, narațiuni ce exprimă simbolicul dezechilibru în conformitate cu normele europene, dar asta nu e altceva decât „reflexul structural al unei dorințe care nu-și poate atinge obiectul, căci e vorba despre o dorință care, în realitate, chiar dacă nu admite asta, ascunde o carență.” (98)

Istoria Americii Latine pare așadar a fi jalonată, în ceea ce are mai caracteristic, consideră González Echevarría, de o serie de momente textuale care sunt comune întregului continent, determinând „calitatea mitică” pe care Arhiva o dobândește în acest fel. Iar „Arhiva ca mit este modernă pentru că este multiplă” (99) și exprimă atât relativismul contemporaneității, cât și pluralismul unor discursuri literare pe care și le asumă, le imită forma doar pentru a le putea submina din interior autoritatea și a demonstra importanța credinței cititorului, autorului și personajelor deopotrivă în noua realitate (textuală și empirică) astfel rezultată. Nu întâmplător, vorbim din nou despre credința atât de importantă în teoria elaborată de Carpentier cu privire la modalitatea predilectă de manifestare a realului miraculos. Tocmai de aceea, Arhiva astfel configurată ca păstrătoare a elementelor esențiale ale realismului magic va fi, în marea majoritate a cazurilor, goală, de la García Márquez, cu a sa cameră a lui Melchiade din romanul *Un veac de singurătate*, la Carpentier cu a sa *Harpa și umbra*, iar „secretul” despre care se presupunea că ar fi adăpostit înăuntrul său, se vădește, practic, „inexistent” (100), unicul secret constând în capacitatea cititorului de a descifra cât mai adecvat sensurile multiple ale unor narațiuni construite în acest fel. De fapt, e clar că esența acestei arhive este tocmai încercarea de a exprima cât mai adecvat identitatea latino-americană, iar

aceasta e și marea temă a întregii opere a lui Alejo Carpentier, care teoretizase amintita tentativă privind-o din perspectiva posibilei sale includeri în estetica realului miraculos pe care o ilustrează, în mod mai evident sau mai puțin evident, toate romanele sale, care devin expresii ale unui realism magic reconfigurat, însă atotstăpânitor. Iar mecanismul acesta poate fi observat și în cazul altor reprezentanți marcanți ai realismului magic din spațiul cultural latino-american.

Tocmai de aceea, pentru Sarduy, spațiul arhivei – pe care îl putem raporta parțial și la teoria lui John Barth cu privire la literatura epuizării – devine tărâmul predilect al unui extrem de elaborat joc literar în care cititorul pus în fața unui astfel de text trebuie să intre, ale cărui reguli sfârșesc prin a impune dialogul, polifonia, parodia și intertextualitatea (101), acea rețea de legături simbolice a căror expresie nu este linearitatea unui discurs romanesc cronologic, ci narațiunea arborescentă ce reprezintă și unul dintre semnele distinctive ale realismului magic latino-american. În romanul lui García Márquez, de exemplu, la nivelul istoriei familiei Buendía, scriitura posedă realmente acea putere magică de a facilita revelația finală ce fusese ascunsă vreme de un veac în manuscrisele lui Melchiade – care își dezvăluie, prin descifrarea lor de către ultimul Aureliano, atât funcția pedagogică, cât și elementul implicit ludic – chiar dacă, în acest caz, sfârșitul jocului coincide cu sfârșitul vieții protagonistului implicat în actul lecturii. Reconstruirea metaforică a trecutului familiei sale înseamnă, pentru Aureliano Babilonia, rescrierea, prin intermediul lecturii, a însăși memoriei colective, organizată asemenea unor documente arhivate cu grijă de către Melchiade, care preluase, în sens parodic, modelul păstrătorilor de documente din perioada colonială. În acest punct, memoria se împletește cu istoria – atât cea personală, cât și cea a unui întreg univers cultural, cel latino-american – inversând temporar, definitiv sau simbolic datele adevărului cu cele ale ficțiunii.

Am avea, deci, de-a face, doar cu iluzia unui întreg perfect, însă adevărul despre Arhivă este că ea e nu doar incompletă, ci și plină de numeroase goluri – la nivel simbolic identificabile în omisiunile din narațiunea cuprinsă în manuscrisele lui Melchiade, care nu se suprapune perfect cu cea márqueziană – numai că acest aspect ține de chiar individualitatea sa, constând, în mare măsură, în inutilitatea de a impune o imagine a perfecțiunii, tocmai în imperfecțiunea asumată – asemenea celei a ființei umane! – găsindu-se specificul său și, implicit, al prozei realist magice latino-americane. Într-adevăr, marele gol semnat de moartea însăși sau de memoria imperfectă și gata mereu să-i trădeze pe naratorii amenințați de ravagiile vârstei, cum ar fi Melchiade sau Cristofor Columb, nu indică, așa cum s-ar putea crede, „o simplă eliberare de constrângerile vreunui discurs dominant, ci chiar contrariul.” (102) Golul, afirmă González Echevarría, „reprezintă medierea, e acel gol întemeietor, în sensul de limită a limitei.” Iar narațiunile Arhivei îl plasează în chiar centrul lor deoarece tot el reprezintă izvorul ficțiunii, câtă vreme implică alăturarea morții și bătrâneții – imagini predilecte ale realismului magic pentru reprezentarea Celuilalt – cu puterea discursului hegemonic, cu forța sa originară și modelatoare de care marii reprezentanți ai Americii Latine vor căuta să se desprindă, nefăcând, așadar, nimic altceva decât să realizeze „o mitificare a arhivei.” (103) Numai că marea majoritate a acestora vor sfârși prin a și-o asuma, unica soluție devenind cea a subminării simbolice, din interior; iar „viziunea

apocaliptică” analizată de Lois Parkinson Zamora, de pildă, în proza lui García Márquez, reprezintă tocmai mitificarea golului, însă el nu mai este, în acest context, o simplă renunțare și cu atât mai puțin căderea în abisul neînțelegerii, ci dimpotrivă, se transformă în metaforă menită să exprime chiar negativitatea limitei.

Idealism, realism, realism magic. Jorge Luis Borges

Realismul magic, ca practică literară specifică, marchează, așadar, încă de la începuturile sale o legătură profundă și complexă cu lumea latino-americană. Critica literară a vorbit uneori despre „ABC-ul prozei latino-americane contemporane” (104), reprezentat de Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges și Alejo Carpentier. Și chiar dacă tendințele mai noi ale exegezei de specialitate ezită să-l includă între reprezentanții realismului magic pe Borges, e greu să faci abstracție de activitatea sa atunci când e vorba despre eforturile de clarificare teoretică a unei noi formule literare. Christopher Warnes analizează pe larg situația acestuia, subliniind importanța lui Borges în ceea ce privește „dimensiunea ireverențioasă” (105) a esteticii care a marcat spațiul cultural latino-american în mare parte a secolului XX, ținând seama mai cu seamă de relațiile terminologice și de conținut dintre idealism, realismul magic și concretizările acestora la nivel narativ.

În cele din urmă, însă, devine oarecum nerelevantă includerea lui Borges, în ceea ce privește practica literară, în paradigma realismului magic, câtă vreme el a fost asociat cu această mișcare/orientare estetică încă din perioada în care termenul de realism magic abia începuse să se impună în America Latină. Donald L. Shaw consideră că fie că acceptăm elementele realist magice ca inerente realității, fie că le interpretăm ca derivate ale unei anumite forme a percepției sau chiar ca elemente ce țin de domeniul improbabilului, le descoperim pe toate în opera lui Borges (106). Iar relația sa cu modelul de scriitură realist magică se întemeiază și pe convingerea scriitorului că într-un univers pe care nu-l putem întotdeauna înțelege pe deplin, orice este posibil.

Încercând să clarifice o serie de aspecte ale identității culturale latino-americane, chiar dacă într-o manieră diferită de cea a lui Asturias sau Carpentier, Jorge Luis Borges a pornit, în mare măsură, de la ideile filosofiei idealiste germane, vizând în primul rând problemele legate, direct sau indirect, de situația și rolul artistului în societatea contemporană. Situat el însuși atât în interiorul, cât și demonstrându-și mereu capacitatea de a aparține exteriorității universului specific al Americii de Sud, Borges, oricât de singular pare în demersul său, poate fi apropiat de atitudinile lui Asturias și Carpentier, mai ales deoarece nu acceptă întru totul hegemonia culturală europeană, dar nici nu o respinge aprioric. Cu toții privesc ca țintă principală, spune Warnes, acea „paradigmă modernă a cauzalității raționale care își arogă dreptul de a decide finalmente ce este real și ce nu este astfel.” (107) Numai că Borges folosește „instrumente idealiste în scopuri epistemologice”, neexcluzând nici modelul cauzalității extrem de bine definite. Carpentier și Asturias, cel puțin la începuturi, sunt profund interesați de „modelele culturale ontologice”, așa cum le numește

Warnes, incluzând în textele lor elemente specifice lumii și civilizației mayașe ori afro-caraibene pentru a provoca modelul european de logică occidentală a cauzalității, a o restructura și reconfigura, subminând-o cumva din interior, dar utilizând procedee străine de civilizația Lumii Vechi.

Admirația lui Borges pentru filosofia idealistă a fost demonstrată de cercetători consacrați ai operei sale. Cel mai adesea, exegeza a pornit de la mărturisirile și textele autobiografice ale lui Borges, cel care a vorbit el însuși despre circumstanțele apropierei sale de filosofia și cultura germane, punându-le în legătură cu șederea sa în Elveția între anii 1914-1919 și, deopotrivă, cu influența pe care a avut-o asupra sa idealismul eclectic al lui Macedonio Fernández, intelectual prieten al tatălui său, care susținea lipsa de realitate a lumii materiale și inexistența eului empiric, așa cum era acesta conceput, în general, în epocă. Însă ideile acestea sunt regăsite, fie și în forme sau formulări diferite, în filosofia lui Schopenhauer și mai cu seamă în cea a lui Novalis. De altfel, de Novalis Borges se apropie și datorită preocupărilor pe care le împărtășește cu romanticul german, numeroase dintre ideile care marchează *Ficțiunile* putând fi raportate la gândirea lui Novalis, de la sensurile enciclopediei la relația dintre artă și filosofie ori la încercarea de a unifica semnul și semnificația într-o imagine unică și atotcuprinzătoare. Jorge Luis Borges vorbește, de altfel, el însuși despre această profundă legătură spirituală în câteva eseuri precum *Oglinda enigmelor* sau *Noua respingere a timpului* – fiind necesar să ținem seama și de amănuntul că scriitorul argentinian a și tradus fragmente din opera lui Novalis care au fost publicate în anul 1938, în *Destiempo*, revista pe care o înființase împreună cu prietenul său Adolfo Bioy Casares. Borges subliniază legătura dintre idealism și paradox, procedeu frecvent utilizat în proza sa și transformat în element definitoriu al unei concepții antimaterialiste asupra realității, întemeiate pe ideea unei lumi privite mai cu seamă ca vis sau iluzie. În plus, scepticismul care marchează unele povestiri ale lui Borges, alături de această „adevărată logică a paradoxului” (108) (de esență idealistă), determină efectul care îi definește opera narativă, și anume anularea granițelor clare dintre adevăr și ficțiune, dintre identitate și nonidentitate, altfel spus, dintre iluzie și realitate. Că Borges se situează și în descendența marilor autori spanioli ai Secolului de Aur spaniol este adevărat, însă nu trebuie să pierdem din vedere nici gândirea sa realmente carteziană și nici dimensiunea filosofică a scrierilor lui reprezentative.

Tocmai „noile evaluări pe care Borges le face, din propriile sale perspective, idealismului îngăduie cititorului să-i plaseze opera și în legătură cu tradiția realismului magic care avea să-l urmeze” (109), spune Christopher Warnes. Sintagma însăși, „realism magic”, comparată nu o dată cu formula impusă de Novalis, „idealism magic”, pare a corespunde de la început tendințelor estetice ale lui Borges, care nu exclud nici elementul ludic, adesea trecut cu vederea de studiile critice care i-au fost dedicate. Cu toate acestea, nu trebuie să uităm că Borges s-a pronunțat în repetate rânduri împotriva etichetei de „realist magic” care i-a fost câteodată aplicată, ca și împotriva acestei formulări ca atare. Numai că tocmai modalitatea sa de a respinge formal realismul magic ca structură ori ca formulă dezvăluie o mai mare apropiere a gândirii lui de această orientare decât ne-am putea aștepta. Astfel, încă din anul 1926, într-o recenzie pe care a publicat-o, Borges privea cu scepticism declarat „amestecul de miraculos și realism cotidian”

care marca, după părerea sa, textul analizat. „Avem de-a face cu îngeri, dar și cu copaci, iar ambele imagini reprezintă elemente ale realității de fiecare zi”, scria el. Edwin Williamson consideră că încă din acest moment, fără a-l defini ca atare, Borges descoperă și numește – chiar dacă o face cu ironie – „principiul de funcționare și de organizare formală a textelor realismului magic, așa cum vor fi ele structurate ulterior.” (110) Și, chiar dacă acel amestec de fantezie și realitate despre care amintește argentinianul este diferit ca finalitate de demersul întemeiat pe premise oarecum asemănătoare ale lui Alejo Carpentier sau García Márquez, el reprezintă o înțelegere similară a unui fenomen care multă vreme a fost extrem de disputat în cercurile literare latino-americane și nu numai. Diferența provine în principal din importanța pe care filosofia idealistă o avea pentru Borges, și care îl determina ca în anumite momente să nege chiar latura materială a universului exterior – deschizând, astfel, calea spre posibilitatea oglinzirii universului textual exclusiv în realitatea livrescă a marilor texte ale culturii anterioare.

Ficțiunea, consideră Borges, este în stare să pună omul modern în legătură cu ceva primitiv, cu anumite caracteristici care, altfel, ar fi definitiv pierdute. Ideile acestea străbat eseu *Arta narativă și magia*, publicat în 1932. Aici, autorul afirmă că, exceptând varietatea psihologică a romanului, cauzalitatea narativă este guvernată de o ordine fundamental diferită, care stă atât sub semnul lucidității, cât și sub acela al primitivismului, „primitiva claritate a magiei” vădindu-se în acest fel. O parte a criticii a considerat că aici Borges e influențat de sensurile pe care le dădea magiei James George Frazer, numai că scriitorul argentinian nuanțează mult perspectiva acestuia, sugerând că singura posibilă integritate la care romanul poate visa constă în adoptarea unei orientări „magice” în cadrul căreia fiecare detaliu reprezintă o profecie. Borges sugerează, în acest fel, că orice gen de cauzalitate, a cărei iluzie guvernează mare parte din ficțiunea realistă, este prin ea însăși o formă specifică a magiei. Deci, arta narativă este, prin ea însăși, magie. Textul acesta este cu adevărat paradigmatic, căci arta literară este comparată tocmai cu remediile magice atât de discutate în epocă, eseu borgesian devenind, în acest fel, și o expresie – la nivelul unei gândiri ce se dovedește transdisciplinară – a preocupărilor antropologice pe care literatura latino-americană le are în secolul XX și prefigurând, în acest fel, marile narațiuni centrate pe semnificațiile Arhivei. (111) Aplecarea spre acest domeniu este, de altfel, și o caracteristică a altor mari scriitori sud-americani care se afirmă în prima jumătate a acestui veac. Să nu uităm că Alejo Carpentier și Miguel Ángel Asturias erau apropiați de cercurile suprarealiste pariziene în timpul șederii lor în capitala Franței.

Dând un nou sens unor idei filosofice complexe, de la Aristotel la Berkeley, Borges structurează acest eseu ca pe un veritabil manifest literar menit să fundamenteze propria sa manieră de a practica ficțiunea – fapt care se vede, poate, cu maximă claritate în *Grădina potecilor ce se bifurcă* (1941). Aici, principiul ordinii pare arbitrar, autorul evidențiind măsura în care teoriile relației dintre cauză și efect depind chiar de viabilitatea unor presupuneri inițiale care, în fond, foarte arareori pot fi demonstrate integral: „*Grădina potecilor ce se bifurcă* este o imagine incompletă, dar nu falsă, a universului, așa cum îl concepea Ts’ui Pen. Spre deosebire de Newton și de Schopenhauer, înaintașul dumneavoastră nu credea într-un timp uniform, absolut. Credea în niște nesfârșite șiruri de timpuri, într-o

rețea în creștere și vertiginoasă de timpuri divergente. Această cursă de timpuri care se apropie, se bifurcă, se scurtează sau se ignoră secole la rând cuprinde toate posibilitățile. [...] Timpul se bifurcă la nesfârșit în nenumărate viitoruri.”

Povestirea *Vrăjitorul amânat*, inclusă în volumul *Istoria universală a infamiei*, conține, simbolic, toate treptele ficțiunii: arta magiei în care protagonistul, Don Illán, este atât de priceput e chiar arta ficțiunii despre ale cărei proprietăți magice Borges a vorbit în eseu *Arta narativă și magia*. Don Illán are obiceiul de a se izola de ceilalți: este găsit întâi singur într-o cameră separată, iar mai târziu își va duce discipolul într-un loc singuratic. Prima dată când apare, Don Illán citește, apoi e prezentat inspectându-și cărțile. Aceste „întreruperi” simbolice marchează punctele în care ficțiunea intră pe teritoriul faptului brut. Prima întrerupere a lui Illán e urmată de o masă copioasă și de o amânare a inițierii în magie, iar a doua (provocată acum de două persoane, nu de una singură) de o satisfacție magică incredibilă. Avem, așadar, două povestiri simetrice: cea de-a doua este chiar transformarea primeia, înlocuind festinul cu magia, iar satisfacția biologică cu cea emoțională. Forma pe care o ia a doua „povestire” (ascensiunea discipolului) este prefigurată în prima prin coborârea lui în lumea „de dedesubt”. Scara, construită prin magia lui Don Illán, poate, deci, conduce oamenii fie în sus, fie în jos – după caz. Magia apare, însă, abia odată cu actul lecturii, iar „instrumentele magice” din ascunzătoarea lui Don Illán includ la loc de cinste cărțile, ca realizări ale magiei altora. Borges vrea să-și înceapă ficțiunile în punctul lor de desprindere de faptul real, dar toate „faptele reale” de acest fel sunt, practic, fapte literare: multitudinea de ficțiuni deja existente, pe care creatorul unora noi le ia ca modele: „Odată zise aceste lucruri, Don Illán îi desluși că meșteșugul magiei nu se poate învăța decât în loc ferit, și, luându-l binișor de mână îl duse într-o odaie învecinată, pe a cărei pardoseală se afla un belciug gros de fier. [...] Ridicără, opintindu-se amândoi, chepengul, și coborâră pe o scară de piatră frumos cioplită și coborâră atât de adânc, încât decanului i se păru că albia râului Tajo se află acum deasupra lor. La piciorul scării se afla o chilie, și alături o bibliotecă, și alături un soi de cabinet cu instrumente magice. Se puseră să cerceteze cărți.” Accentul pe care Borges îl pune pe subiecte estetice seamănă puțin cu tehnica cutiilor chinezești sau reprezintă acel „regressus ad infinitum” despre care vorbea scriitorul; critica literară a numit, uneori, această metodă „limitată și prețioasă”. Dar, dacă este limitată, chiar Borges a dorit acest lucru. El știe că realismul, în accepțiunea sa obișnuită, se mulțumește doar să reproducă ceva preexistent în loc să creeze ceva nou. Iar Borges încearcă întotdeauna să creeze. Faptul că această creație pornește de la planul estetic pentru a ajunge, uneori, tot la el, ține tocmai de „magia” pe care scriitorul a încercat s-o includă în propria sa literatură.

*

Ana María Barrenechea consideră că în opera lui Borges se observă o formă aparte de investigare (chiar de atacare insidioasă a consistenței universului) și de evaluare a poziției omului în lume, iar acest demers ar fi întemeiat pe mai multe coordonate. Iar dacă printre acestea se numără platonismul (pentru care lumea e o reflectare a arhetipurilor eterne), credința creștină cu privire la existența unui

Dumnezeu protector al umanității, dar și ideile orientale cu privire la existența unei lumi a aparenței sau predilecția pentru magie și fantastic, totuși filosofia idealistă a lui Berkeley ocupă locul central – iar asta de la bun început, fapt care este evident încă din eseurile incluse în *Inchiziții*, centrate pe problema personalității, dar și în numeroase poeme ale lui Borges. (112) Rezultă de aici fie că realitatea este considerată de scriitor un simplu vis și că ceea ce considerăm în general concret și substanțial nu e decât o aparență, fie că obiectul visat sau imaginat dobândește atâta consistență încât „pare a amenința să dizolve ordinea terestră”, după cum se exprima criticul citat. Acest ultim aspect se vedește mai cu seamă în *Ruinele circulare* și în *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. În primul text, folosindu-se de o serie de imagini poetice sau pe care, în orice caz, cititorul le întâlnește și în lirica sa, cum ar fi singurătatea, ruinele, râul, divinitățile focului și transformările lor, Borges accentuează el însuși demersul pe care-l întreprinde, și anume acela de a crea din materia înșelătoare și inconstantă a visului o întreagă schemă narativă. Dar aceasta este în primul rând simbolică: în final, imaginația celui care a visat se răsfrânge chiar asupra lui.

Pentru Borges, visul și lumea vor semăna mereu într-un fel sau altul, deoarece, la el, lumea, ca și literatura uneori, este vis. În *Ruinele circulare*, protagonistul merge la un templu în ruină și încet, meticolos, începe să viseze un om. Când reușește, omul pe care l-a visat devine, aparent, parte a realității, dar în curând, personajul înțelege că și el fusese doar visul altcuiva. Povestirea oferă pe parcurs mai mult decât o simplă pregătire a finalului. Ruinele sunt esențiale (autorul le include chiar în titlu), ele oferind un punct de sprijin pentru înțelesul textului, și tot ele reprezentând infinitatea existenței; iar conținutul acestei povestiri susține, în principiu, același lucru, pentru că cel ce visează este, la rândul lui, visat și se începe astfel un regres infinit: „Într-o dimineață fără păsări, magul a văzut cernându-se peste ziduri focul concentric. Pentru o clipă s-a gândit să se refugieze în apă, dar în cele din urmă și-a dat seama că moartea venea să încoroneze bătrânețea sa și să-l scutească de muncă. S-a îndreptat către jăratec. Acesta nu i-a mușcat carnea, l-a mângâiat și l-a umplut fără căldură și fără ardere. Cu ușurare, cu umilință, cu groază, și-a dat seama că el, de asemenea, era o aparență, pe care altcineva o visase.” Toate acestea demonstrează că literatura având punctul de plecare în vise are mai multe posibilități de interpretare decât cea bazată pe „realitate”; și că, probabil, aceste posibilități sunt infinite. Aceasta e premisa pe care Borges își întemeiază metoda de lucru: visul, lumea și literatura se topesc, până la urmă, în unitate.

Mult mai complexă este situația din *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, „unde Borges descrie cu minuțiozitate un univers imaginat și care este aproape mai real decât lumea ce ne înconjoară. Planul acesta fusese, de altfel, exprimat de Borges încă din 1936, în câteva texte publicate în revista *Sur*.” (113) În această celebră ficțiune, Borges își construiește lumea ficțională în așa fel încât nu doar să evedențieze, ci să dea deplină consistență ideilor filosofice care stau în spatele narațiunii, devenind, acum, evident, modul în care idealismul lui Berkeley și o serie de idei ale lui Schopenhauer funcționează în calitate de catalizatori textuali: „Datorez descoperirea Uqbar-ului conjuncției dintre o oglindă și o enciclopedie. [...] Hume a notat pentru totdeauna că argumentele lui Berkeley nu admiteau nici cea mai mică

replică și nu duceau nici la cea mai neînsemnată convingere. Această sentință este pe deplin veridică în cazul Pământului. Completamente falsă în cazul Tlön. Noțiunile acestei planete sunt – congenital – idealiste. Limbajul și derivațiile acestuia – religia, literatura, metafizica – presupun idealismul. Lumea este, pentru ei, nu un concurs de obiecte în spațiu. Este o serie eterogenă de acte de independență. Succesivă, temporală, și nu spațială. În presupusa *Ursprache* din Tlön nu există substantive de la care să-și revendice originea limbile actuale sau dialectele.”

Limbajul, eliminând substantivele, spune Ana Maria Barrenechea, „e capabil sa creeze, aici, obiecte poetice ideale, literatura și filosofia sunt de factură fantastică și se asociază teogoniilor gnostice ce accentuează imposibilitatea de cunoaștere deplină a universului.” (114) *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* este, apoi, o creație arhitectonică atât în literă, cât și în spirit. Nu există personaje, ci numai vocea impersonală a unui învățat care spune un fel de „poveste detectivistă” pentru intelectuali. Se relatează felul în care un grup de gânditori au conspirat în secolul al XVII-lea pentru a perpetua existența unei țări fictive, numite Uqbar, a unui popor, Tlön, situate într-un al treilea univers. Ni se dezvăluie o serie de documente pseudoistorice care descriu cultura Tlön. Naratorul însuși e prezent la descoperirea unui obiect de artă Tlön. În felul acesta, imaginația însuflețește și apoi dovedește realitatea propriei sale invenții. Deodată, lumea „reală” cedează în fața acestei lumi „imaginare”: „Se presupune că această «brave new world» este opera unei societăți secrete de astronomi, biologi, ingineri, metafizicieni, poeți, chimiști, moralști, pictori, matematicieni conduși de un obscur om de geniu. [...] La început s-a crezut că Tlön ar fi un haos clar, o iresponsabilă licență de imaginație; acum se știe că este un cosmos și că legile intime care-l guvernează au fost formulate cel puțin în mod provizoriu.”

Însă orice labirint, preocuparea cea mai importantă a lui Borges și simbolul său preferat, are o cheie secretă. Iar prezența obsesivă a temei cheii secrete în *Ficțiunile* sale oferă încă un punct de sprijin important în descoperirea înțelesului labirintului. John Barth a arătat că Borges nu are nevoie să scrie enciclopedia despre Tlön; este suficient doar să enunțe ideea. Cheia secretă este, așadar, capacitatea de a crea labirintul, și nu încercarea de a-l explica: „Tlön este un labirint construit de oameni, un labirint sortit să fie descifrat de oameni”, ni se spune în finalul textului; și, desigur, atâta vreme cât acești oameni vor exista, acesta va fi unul dintre imperatiile lor, și astfel un aspect al realității pe care ei nu știu cum să o cunoască, deoarece „după legile divine nu înțelegem niciodată pe deplin”: mai exact, imperatiile invenției însăși. Sensul profund al povestirii nu este acela că „orice act al imaginației poate cuceri lumea”, nici că „realitatea existentă prin care lumea este guvernată ar fi doar o invenție, alternativă”, ci că Tlön însuși este o invenție, acea „realitate existentă – prezentul, literatura, școlile, politica... au fost deja luate în stăpânire de Tlön. Niciun aspect din Tlön nu poate fi citit ca paradigma unei situații contemporane. Nu este o lume «de dincolo», este chiar aceasta.” Aici trebuie căutată „magia” exercitată de opera lui Borges.

Recitind acest text borgesian, Roberto González Echevarría ajunge la concluzia – doar aparent paradoxală – că *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* este „micul roman regionalist al lui Borges.” (115) Și, dată fiind respingerea constantă din partea autorului a realismului tradițional, nu e o surpriză prea mare că ficțiunea aceasta

vizează o regiune totalmente imaginară. Interesant este, apoi, că, deși Borges a criticat adesea regionalismul și încercările de definire a unei conștiințe culturale latino-americane unice, nu a rămas indiferent față de eforturile pe care le depuneau în acest sens mulți dintre contemporanii săi, el însuși începându-și activitatea literară ca poet regionalist (fapt care se vede în volumul *Fervor de Buenos Aires*) și fiind apropiat de Ricardo Güiraldes. (116) Nu trebuie uitată nici fascinația sa pentru proza de inspirație gauchescă, evidentă în *Sudul*, și nici tentația epicii naționale, prezentă în *Aleph* – fie și în sens ironic. Privit în contextul acesta, textul intitulat misterios *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, publicat în 1940, este „o ficțiune metafizică”, așa cum o numește González Echevarría, caz cu totul aparte în literatura latino-americană a epocii, mai cu seamă deoarece scriitorul demonstrează perfectă înțelegere a pactului mimetic – și a consecințelor sale – „încheiat simbolic între proza din acest spațiu cultural și discursul antropologic.” (117) Borges se folosește, aici, de toate tehnicile specifice romanului regionalist latino-american pentru a crea iluzia unei lumi neobișnuite, dar perfect veridice în datele sale concrete, mai ales prin intermediul mimării metodei științifice a unei enciclopedii. Insinuarea pe baza căreia este construit textul e clară, la o lectură atentă. În acest nou context, „verosimil” înseamnă, de fapt, „realist” – doar ordinea estetică-ideologică este inversată. Prin urmare, ar rezulta de aici că romanele regionaliste – acele romane „telurice” ale primei jumătăți a secolului XX – nu sunt altceva decât creații unde e evidentă funcționarea magicului și miraculosului, câtă vreme ideologia care le legitimează e doar un text menit a servi elaborarea scriiturii ce vorbește despre un univers care, oricum am lua-o, rămâne, totuși, ficțional. La un anumit nivel, etnografia este și ea tot un discurs, chiar dacă funcționează după reguli diferite de cele ale unuia strict literar... De altfel, ideile acestea fuseseră anticipate de eseul asupra căruia ne-am oprit deja, *Arta narativă și magia*, în care Borges era preocupat mai cu seamă de mecanismele ce mijlocesc legăturile dintre literatură și practicile magice, cauzalitatea prezentă în discursul literar fiind la fel de uimitor-miraculoasă ca și cea descrisă de Frazer, relațiile esențiale ținând întotdeauna de sfera antropologiei, după cum s-a demonstrat. Așadar, ființele ce populează universul din *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* sunt „creaturi prin excelență imaginare, care locuiesc într-o adevărată utopie metatextuală.” (118) Iar metatextul din această ficțiune are în vedere un tărâm inexistent, numai că strategiile textuale utilizate de autor sunt cele prezente în discursul științific al epocii, Borges punând în discuție metadiscursul etnografiei, astfel că „legenda legitimatoră” despre care vorbește criticul citat este complet asumată și devine parte integrantă din narațiunea însăși. Cuvântul se transformă în elementul ce dă legitimitate unei legi noi (a lecturii și deopotrivă a lecturii înțelese ca lege!), unica ce domină și determină funcționarea procesului de interpretare în conformitate cu normele occidentale consacrate. Iar când ajunge să amintească Enciclopedia din *Tlön*, Borges creează o foarte elaborată punere în abis pentru a sublinia naturalețea textuală a majorității covârșitoare a fenomenelor care au loc în lumea pe care, empiric, o cunoaștem cu toții. Herbert Ashe, personajul prin intermediul căruia informațiile despre lumea din *Tlön* sunt cunoscute, prefigurează soarta ultimului Buendía din romanul *Un veac de singurătate*, al lui Gabriel García Márquez, captiv în fața propriei creații textuale – și aflat în fața morții, ambele elemente fiind esențiale pentru imaginea Arhivei din literatura latino-americană contemporană, așa cum am arătat în paginile anterioare.

Căci, „la fel ca manuscrisul lui Melchiade, *Enciclopedia* din Tlön e o operă incompletă.” (119) La fel este și suma cunoașterii din acest univers imaginar – numai că finalul textului lui Borges subliniază tocmai ficționalitatea ce domină totul – în epilog aflăm că Tlön e doar invenția unui grup de intelectuali dedicați acestui tip de jocuri ale inteligenței. Borges rescrie, în acest fel unic, întreaga estetică a *mimesis*-ului tradițional și deconstruiește regulile ce dominau anterior producerea discursului literar, anticipând, fie și în acest mod apolinic și detașat, universul exuberant din Macondo, prin intermediul unor nesfârșite și simbolice galerii de oglinzi textuale ce aduc deodată alături izvoarele lui Alejo Carpentier, ale lui Juan Rulfo și ale întregii literaturi latino-americane primate prea adesea, până acum, doar din perspectiva exotismului ori a unei – mai degrabă absente – culori locale.

Pe de altă parte, în *Căutarea lui Averroes*, idealismul (și, mai mult decât atât, chiar imaginea unui Dumnezeu considerat creatorul și protectorul omului) este privit din alte perspective și sensibil nuanțat, pentru ca în *Aleph* Borges să ofere cititorului o triplă sugestie interpretativă, care vizează, pe de o parte, ficțiunea însăși a existenței (poate că Dumnezeu va înceta să ne viseze, așa cum afirma, la un moment dat, Miguel de Unamuno, și vom dispărea în aceeași formă în care se cufundase și Averroes...) Pe de altă parte, este vorba despre ficțiunea ficțiunii câtă vreme nu știm cu adevărat nimic cert despre acest Averroes pe care Borges îl prezintă în toate datele existenței sale omenești. Și, apoi, dar nicidecum în ultimul rând, este vorba, aici, și despre „o subtilă gloriificare a artei de scriitor a lui Borges însuși, cel care a reușit să dea viață, fie și doar în aceste pagini, vieții lui Averroes” (120): „Mi-am amintit de Averroes care, închis în lumea Islamului, n-a putut să afle niciodată sensul cuvintelor tragedie și comedie. Am povestit acest lucru.”

Pentru a realiza acest deziderat, Borges se folosește de o serie de „simboluri ale irealității”, așa cum le numește Barrenechea, dintre care se individualizează în primul rând oglinzile care, prin chiar capacitatea lor de a reflecta lumea, mențin o puternică sugestie a irealității existenței abordate de scriitor în textul pe care ele, ca simboluri, îl marchează. Dar Borges nu rămâne doar la acest stadiu, ci, pornind de la imaginea oglinzii, face numeroase aluzii la arhetipurile din filosofia platoniciană, la credința populară în dublu și în existența oglinzilor magice, de unde și frecvența cu care apare în opera sa „ideea gnostică a universului înțeles ca o copie inversată a ordinii celeste.” (121) Faptul acesta este evident în volumul *Inchiziții*, unde întreaga „aventură” se învârtă în jurul senzațiilor de irealitate oferite de actul reflectării. De altfel, irealitatea universului din Tlön este adâncită prin accentuarea misterului poetic pe care îl poartă în sine oglinda, a cărei conjuncție cu o enciclopedie determină, practic, crearea acestei lumi livești. În legătură cu semnificațiile oglinzii trebuie privite și cele ale visului, acesta fiind altă formă ce sugerează indeterminarea granițelor dintre lumea reală și cea ficțională. Iar visul, aflat adesea în conjuncție – ca să repetăm chiar formula borgesiană – cu oglinda, determină apariția altor motive literare dragi gândirii scriitorului argentinian: labirintul, textele precursorare (fie ele reale sau inventate), convingerea existenței unui univers dominat de un timp circular și pus sub semnul repetițiilor fără sfârșit. Visul și realitatea se amestecă, în acest fel, până când cititorul devine prizonierul unui nou univers, în care e foarte dificil de spus ce mai este adevărat și ce este – sau rămâne – de inventat, de imaginat. Cititorul e în pericol ca, urmând modelul din *Ruinele*

circulare, să se îndoiască de propria sa existență și să-și proiecteze viața în universul oniric... Tocmai de aceea, Noé Jitrik afirmă că Borges inițiază „un proiect creator dublu articulat. Pe de o parte, autorul vrea să afirme validitatea unei teorii specifice asupra artei, ai cărei termeni de bază ar fi irealitatea, imaginația și mai ales distincția mereu sugerată între nivelul explicit al textului (anecdota) și ceea ce se află în spatele ei și dincolo de acest prim plan, ascuns adesea în spatele edificiului elaborat al explicitului.” (122) Însă, autorul însuși ar încerca să ofere sugestii criticilor, pentru ca interpretarea textelor sale să se poată produce în sensul (sau și în sensul!) dorit de el. Iar pentru a realiza aceste deziderate, scriitorul are în vedere imaginile pe care le transformă în adevărate obsesii: labirintul, oglinzile, visul, cărțile etc. În acest fel, irealitatea poate fi concepută în relație cu realitatea, fapt care înseamnă că Borges a inventat pornind chiar de la datele concrete ale realității, a metaforizat exact ceea ce realitatea i-a oferit. Și a insistat atât de mult pe esența realității create de el însuși, încât a transformat-o într-un veritabil sistem, adică, altfel spus, într-un soi de filosofie proprie, mereu pasionantă și fascinantă. Borges apare, astfel, „mai preocupat de irealitatea realității decât de irealitatea literaturii însăși” (123), deoarece irealitatea literaturii e atât de lipsită de echivoc, încât începe să pară irealizată... Povestirea borgesiană se transformă, deci, în act de descoperire, de căutare tensionată a unui adevăr în care autorul însuși nu încetează niciodată să creadă. Iar naratorul devine, privit din acest punct de vedere, capabil a se povesti pe sine, a se transforma în element al ficțiunii pe care chiar el o relatează, punând-o, practic, în scenă, într-o permanentă modificare a perspectivelor – fie ele narative, filosofice sau estetice.

Astfel că, fără să se arate realmente preocupat de tratarea adecvată a supranaturalului ori de definirea caracteristicilor ca atare ale realismului magic, Borges reprezintă „un punct de reper esențial în ceea ce privește fundamentarea unei estetici a realismului magic modern.” (124) Desigur, spre deosebire de Carpentier sau Asturias, Borges nu încearcă să aducă miraculosul la nivelul existenței cotidiene – și, deci, reale –, însă modul în care evaluează el chiar temeiurile acestor categorii existențiale și filosofice reprezintă un efort remarcabil în acest domeniu. În plus, Borges a fost mereu preocupat de legătura existentă între scris, literatură și identitate (fie ea personală ori națională), numai că, pe când Carpentier și Asturias accentuau dorința de a impune un gen specific de expresie culturală definitorie pentru America Latină, Borges înțelegea altfel literatura și rolul său, îndoindu-se de latura național-culturală a acesteia și privind-o exclusiv ca pe o expresie a individualității creatoare. Pe de altă parte, numeroși exegeți nu au ezitat să afirme că nu există în întreaga literatură argentiniană un alt scriitor mai argentinian ca Borges, numai că imaginile de *gaucho* și de pistolari ori accentele de tango care îi populează textele reprezintă nu atât nevoia sa de raportare la identitatea națională în ansamblu, ci mai degrabă dorința de ficționalizare a teoriei intertextuale pe care își întemeiază creația. Fără îndoială, sentimentul apartenenței la un univers cultural îndepărtat de centru și, deci, asumarea marginalității determină, în cazul lui Borges, „acea ireverențiozitate specifică”, după cum spune Warnes, expresie privilegiată a metodei sale care, ulterior, chiar fără ca el însuși să agreeze foarte mult ideea, va fi preluată de marii reprezentanți ai realismului magic, de la Carpentier la García Márquez.

Termenul „ireverențiozitate” e folosit, de altfel, de însuși Borges într-un eseu mai puțin citit sau citat astăzi, și anume *Scriitorul argentinian și tradiția*, datând din anul 1951, unde, printre altele, autorul afirmă: „Noi, argentinienii, ne aflăm într-o situație asemănătoare cu aceea din primele zile ale Creației, cu toate că istoria europeană și cea colonială ne sunt, în felul lor, foarte aproape.” Poziția aceasta și concepția referitoare la o înțelegere diferită a individualității latino-americane în general, dar și a sentimentului specific al unei temporalități percepute în mod fundamental diferit de lumea occidentală vor fi continuate ulterior de autori precum Octavio Paz, Alejo Carpentier sau García Márquez. Pe de o parte, Borges subliniază și dreptul latino-americanilor de a se considera moștenitori de drept ai tradiției culturale europene, dar pe de alta își accentuează subversiunile ludice și livrești care vizează în principal teoriile preponderent europene ale originalității, în texte precum *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote* sau *Biblioteca Babel*. Eseul borgesian citat mai sus plasează într-un context specific latino-american impulsul spre universalitate/universalizare care face ca magia să fie atât de pregnantă – și de puternică din punctul de vedere al semnificațiilor – în textele marilor reprezentanți ai realismului magic. Iar acest impuls este descoperit de Lois Parkinson Zamora în romanele lui Juan Rulfo și García Márquez. (125) Însă, în cazul lui Borges, refuzul unității și decizia de a construi personajul în conformitate cu convențiile bine înrădăcinate ale realismului literar iau uneori forma unei viziuni animiste a lumii, în care subiectul și obiectul se generează reciproc și meditează în permanență unul asupra celuilalt. (126) De aici concluzia lui Lois Parkinson Zamora (care vorbește despre „semnul realismului magic înțeles ca respingere a individualismului cartezian”) că „frecvențele trimiteri pe care Borges le face la transcendentalismul lui Emerson, la romantismul lui Coleridge sau Shelley ori la simbolismul lui Valéry sugerează sursele multiple și confluențe ale realismului său magic, legat de tradiția literară a spațiului cultural nord-american, mai ales de strălucitorul secol al XIX-lea.” (127)

Intertextualitatea nesfârșită, respingerea iluziei referențiale, ideea că literatura poate construi, în felul său, un spațiu și un timp specifice, preferința pentru jocul contrariilor sunt, după cum consideră Christopher Warnes citând mai multe surse critice, „expresii ale libertății unei activități marginale situate mereu la graniță.” (128) Iar fascinația lui Borges pentru filosofia lui Hume sau Berkeley, Schopenhauer sau Novalis trebuie pusă întotdeauna în legătură cu modalitatea sa specifică de a-și înțelege literatura și de a medita asupra orientărilor din teoria literară a momentului, între acestea și cea referitoare la realismul magic. Borges a fost cel care a inițiat „atitudinea ireverențioasă față de acele valori mai cu seamă europene care până atunci fuseseră situate pe un adevărat pedestal și înconjurată cu admirație în lumea culturală latino-americană, prefigurând, fie și parțial, drumul pe care îl vor urma Carpentier, Asturias sau García Márquez.” (129) Miraculosul devine, astfel, pentru scriitor, nu semnul unei realități alternative, ci mijlocul prin intermediul căruia discursul narativ ancorat în realitate și dedicat, implicit, realului, poate fi evaluat și receptat adecvat, în calitate de discurs între alte discursuri posibile, text ori intertext între alte texte.

Borges este, în spațiul cultural latino-american, scriitorul care întruchipează cel mai bine ideea de „persona poetica” (130), după cum constată Guillermo Sucre,

încercând să demonteze superstiția eului dominant, folosind în acest sens argumente care, chiar dacă astăzi nu-și mai păstrează, din cauza timpului scurs de la enunțarea lor, întreaga validitate, reușesc, totuși, să convingă. Ceea ce pune Borges sub semnul întrebării este existența unui eu coerent, continuu și dominant, vizând să reușească să demonstreze fluiditatea eului, pe care el îl concepe ca fiind divers și mereu multiplu, câtă vreme fie și o singură clipă îi poate exprima realitatea cea mai profundă. Opera borgesiană dă, tocmai din acest motiv, impresia de *work in progress*, pendulând între expresii ale inocenței interpretative sau creatoare și efectele artistice cele mai elaborate. Scriitorul e lipsit de biografie (în sensul întâmplărilor spectaculoase), căci, așa cum se exprimă el însuși, „vieții mele i-au lipsit viața și moartea...” Iar în textul intitulat *Borges și eu* întâlnim distincția între existența cotidiană – a eului empiric – și cea imaginară, dar care este, desigur, la rândul ei imaginată de Borges ca autor al textului. Ficțiunile primesc, dacă le privim din această perspectivă, și o calitate teatrală, unele dintre cele mai reprezentative fiind menite și să sublinieze aparența, masca, iluzia existente și în viața de fiecare zi. Așadar, deși chiar literatura prezentă îl justifică, eul nu se mai poate recunoaște în ea, ci în alte exemple de opere literare, desigur, anterioare; iar aceasta poate determina un efect de vertij asupra cititorului nepregătit pentru asemenea experimente estetice. Căci ceea ce eul a cărui voce se aude în textele *Ficțiunilor* a citit nu doar că este același lucru cu ceea ce a citit Borges însuși, ci aceste lecturi identice reprezintă și începutul operei literare în sensul pe care scriitorul îl dă termenului. Dedublările foarte numeroase din opera sa, atât din cea narativă, cât și din cea poetică, sunt nu doar expresia caracterului livresc al acestei creații, ci exprimă și un soi de efect de refracție, miraj continuu al mecanismelor de manifestare a unei *persona* unice în literatura secolului XX.

În fond, Borges inversează consacrată relație între personalitatea autorului și expresia sa artistică, aceasta din urmă nemaifiind reprezentarea primeia, ci doar a ceea ce o constituie și o face posibilă. Despărțirii de eul biografic îi corespunde „cucerirea și impunerea progresivă a altui eu, unul imaginar sau virtual” (131), care poate fi mereu realizat ca potențialitate. Arta devine, după cum spune scriitorul, acea oglindă care ne revelează propriul nostru chip. De aceea, oglinzile vor exercita, în creația sa, o dublă forță de anulare – pe de o parte a realității care devine haotică și, deci, fantasmatică din cauza fenomenului însuși al reflectării repetate și din cauza multiplicării (adesea *ad infinitum*), iar pe de alta, a omului, făcându-l pe acesta să simtă că „nu e altceva decât reflectare și vanitate, expresie a unei forțe superioare” Dumnezeu sau universul.” (132) Arta ca oglindă ce revelează adevărata identitate nu este nici ea mai puțin veridică, câtă vreme doar textul literar poate exprima autentică sau, dimpotrivă, neautentică esență a creatorului său. De aici, paradoxul, căci dubla reflectare nu rămâne fără consecințe imediate în plan estetic, putând fi afirmat și opusul a ceea ce creatorul și-a propus inițial să exprime, dovadă că orice oglindă e impredictibilă, iar revelațiile pe care le poate oferi tind să scape controlului celui care privește. Cu cât crede sau încearcă mai mult să fie realist, „creatorul devine mitificator-mistificator”, spune Guillermo Sucre (133), căci deliberarea atentă nu exclude hazardul, iar acest lucru determină plurivalența sensurilor. Iar nevoia de a exprima întregul univers poate implica, deopotrivă, concentrarea expresivă asupra eului, însă acesta, tocmai el, este esența întregii lumi.

Linia identității, pare a sugera Borges, trece în primul rând prin teritoriul non-identității. Tehnicile artistice folosite de scriitor tind, de altfel, să configureze o artă impersonală, și chiar dacă unele texte ale sale par a fi centrate în jurul unui eu înțeles în sens tradițional, acesta se dovedește a fi problematic, creatorul devenind, „doar în acest fel și doar după înțelegerea acestor realități, făuritor, fără a înceta, însă, să fie și lector, intuind și inutilitatea demersului său.” (134)

În epoca noastră, consta cu malițiozitate Borges, când toată lumea este obsedată de originalitate, iar scriitorii o caută mai mult decât orice altceva, cea mai potrivită formă pentru a o afirma cu adevărat este abandonarea ei... Dar nu e vorba, aici, de o simplă aplecare spre paradox și cu atât mai puțin spre ironia gratuită, ci de preocuparea lui Borges pentru noțiunea de operă literară și, de aici, pentru expresiile posibile ale originalității. De aceea, opera sa apare cititorului ca o continuă repetare a unor teme sau motive preferate, o redescoperire perpetuă a ceea ce fusese, de fapt, deja descoperit, dar care, cu toate astea, nu încetează să uimească. Ia naștere, așadar, „un palimpsest” (135) în care se suprapun diverse scriituri, care apar și ca expresii ale unei temporalități circulare. Metoda va fi, căci e imposibil să fie altfel, anacronismul căutat și deliberat, completat de aluzii, simetrii, glose și citate diverse. În plus, ceea ce, cu timpul, încetează să fie doar metodă de lucru devine manieră – anume, „afirmarea repetată a simplității și a sărăciei”. Dar această sărăcie, va spune Borges, „îmi dă iluzia continuității” – cu atât mai mult, cu cât scriitorul nu se mulțumește să se repete, ci ajunge să-i repete și pe alții, măcar ca sugestie textuală. Numai că, pentru un creator ca el, a repeta înseamnă din capul locului a transforma. Orice repetiție este și o reduplicare, e convins Borges în toate ficțiunile sale, de aici preferința pentru oglindă și labirint, ca simboluri centrale ale creației. Imaginea este întotdeauna reflectată, numai că cel ce privește are în vedere nu doar simpla reflectare, ci și refractarea. Identitățile aparente se dezvăluie și se percep, în acest fel, ca alterități, dublul nu mai semnifică doar identitatea, ci și diferența. Pierre Menard este, desigur, exemplul prin excelență și cazul extrem din acest punct de vedere. Demersul său „pare absurd, dar rezultatul este halucinant” – a scrie **nu** un nou *Don Quijote* sau un alt *Quijote*, ci romanul *Don Quijote*, preluând identic originalul, ceea ce va determina, însă, apariția unei opere distincte. Ceea ce face Menard e deopotrivă inevitabil și imposibil, căci a scrie înseamnă a copia, numai că actul copierii implică modificarea creatoare, traducerea unei realități scripturale în alt plan al realității. Cu toate astea, destinul unui asemenea autor e patetic, căci, fără ca măcar să realizeze, Menard se identifică el însuși cu Don Quijote, deși la nivelul realității, care la rândul ei este un vis: „...adevărul, a cărui mamă este istoria, adversar al timpului, depozit de întâmplări, martor al trecutului, exemplu și aviz a ceva ce este prezent, advertență a ceea ce reprezintă viitor. Scrisă în secolul al șaptesprezecelea, redactată de *ingenio lego* al lui Cervantes, această enumerare este un simplu elogiu retoric al istoriei. În schimb, Menard scrie: [...] adevărul, a cărui mamă este istoria, adversar al timpului, depozit de întâmplări, martor al trecutului, exemplu și aviz a ceva ce este prezent, advertență a ceea ce reprezintă viitor. Istoria, mamă a adevărului. Ideea este înspăimântătoare. Menard, contemporan cu William James, nu definește istoria ca pe o cercetare a realității, ci o ia drept origine a acesteia. Adevărul istoric, pentru el, nu e ceea ce s-a întâmplat, e ceea ce apreciem că s-a întâmplat.”

Borges introduce astfel, doar aparent într-o manieră parodică, tema copiei, relaționată în cel mai înalt grad cu cea a dublului. Menard copiază și, în acest fel, scrie *Don Quijote*, deci, edifică treaptă după treaptă pentru a atinge idealul Cărții, rezumat, expresie și cheie a universului – ideal mallarméan, după cum bine se știe. Menard este tot atât de legat de propriul său timp ca și Flaubert, de exemplu, chiar dacă a încercat să evite blestemul temporalității ascunzându-se în trecut și preluând vocea lui Cervantes; fie că personajul nu are o realitate proprie, fiind astfel total absorbit de stilul autorului spaniol, fie că are una care îi este proprie doar lui. De aceea, cititorul îl poate vedea fie ca pe un pragmatic, fie ca pe un om supus fără scăpare relativității. Borges reia aici ideea că nu există niciodată un sens ultim fără un agent care să întruchiepeze exact acest sens. Chiar și limba are un context mai larg, neputând fi niciodată pur autoreferențială: pentru a interpreta un mesaj, cititorul trebuie să-l plaseze într-un context care va fi, inevitabil, cultural, dar și temporal: „...fragmentatul *Quijote* al lui Menard este mult mai subtil decât cel al lui Cervantes. [...] Menard alege ca «realitate» pământul Carmenei din timpul bătăliei de la Lepanto și din cel al lui Lope. [...] În opera lui nu există boemia țiganilor, nici conchistadori, nici mistici, nici Filip al II-lea, nici autodafeu. Înlătură sau interzice culoarea locală. Acest dispreț indică un sens nou al romanului istoric.”

A imagina Universul ca pe o bibliotecă înseamnă a opera o dublă restaurare a lui, foarte prețioasă pentru Jorge Luis Borges: mai întâi, a-l scoate din fluxul devenirii, a-l sustrage timpului necruțător (căci o bibliotecă e, în primul rând, memorie oprită pe loc, salvată de la ruină); apoi, a-l ordona, a descifra o ierarhie și o formă în haosul eterogen al lumii sensibile, a opune o ordine, fie ea chiar „fictivă” „asiaticei dezordini a lumii reale”. Cartea – ca pentru personajul Dahlmann (din *Sudul*) care, simțindu-se amenințat cu moartea, ia cu el un volum din *O mie și una de nopți* „ca pentru a-și ascunde realitatea” – are pentru Borges funcția de a ne detașa de real, delectându-ne cu ordinea unei lumi fictive, singura în care Spiritul se simte cu adevărat în largul lui. Babelul universului nostru e, așadar, un turn labirintic, un turn-bibliotecă, în care se află orânduite toate lucrările care pot fi obținute permutând în toate felurile posibile cele douăzeci și cinci de simboluri ortografice. Rostul literaturii este, în consecință, acela de a oferi o viziune coerentă asupra realului. Lumea noastră, în concepția lui Borges, nu este decât un amestec uluitor între real și imaginar: „Nu există, în vasta Bibliotecă, două cărți identice. Din aceste premise incontestabile a dedus că Biblioteca este totală și că rafturile înregistrează toate combinațiile posibile ale celor douăzeci și atât de simboluri ortografice (număr foarte vast, dar nu infinit) sau, altfel spus, tot ceea ce este exprimabil: în toate limbile. Totul.” În aceste condiții, Cartea este posibilă ca virtualitate, ca o imagine incompletă, niciodată definitivă, menită să stabilească un echilibru, oricât de precar, între finit și infinit. Ca atare, fiecare carte își este sieși subiect; ea trebuie să cuprindă, măcar ca virtualitate, toate variațiile posibile, precum și contrariul lor: ea devine, deci, rezultatul unei „ars combinatoria” ciclice, adică o întreprindere cu caracter esențialmente problematic, sinteză a Realului și Posibilului. De aceea, „Biblioteca Babel” (o expresie mult mărită a „Arhivei” care va apărea plenar în romanul *Un veac de singurătate* al lui García Márquez) nu reprezintă universul real, ci pe acela al literaturii; este sentimentul omului de litere în clipa când înțelege că totul a fost deja spus: „Universul (pe care alții îl numesc

biblioteca) se compune dintr-un număr nedefinit și poate infinit de coridoare hexagonale, cu largi puțuri de ventilație în mijloc, înconjurate de prispe joase. De la fiecare hexagon se văd etajele inferioare și superioare: la nesfârșit.”

Pentru Borges, așadar, „arta nu este simplă copie a universului, ci a artei însăși”, iar acest lucru este posibil doar pentru că arta nu este o sumă de fapte și fenomene, ci „întruchiparea legilor care le conduc și le determină pe acestea”, consideră Guillermo Sucre. Prin urmare, Cartea va fi identificată cu întreaga literatură – și cu esența literaturii. Cartea e circulară asemenea timpului, și înfinită, asemenea literaturii și interpretărilor de care ea are parte, astfel că fiecare generație o poate modifica, perpetuând-o. Aici e una dintre cheile de înțelegere a „dialecticii borgesiene”, căci opera sa vizează nu doar o uluitoare inversiune a semnelor, ci, deopotrivă o reinterpretare a lor. Iar posibilitatea de a exprima sau de a atinge absolutul este mereu înlocuită, mai precis, citită astfel încât exact acest lucru să pară imposibil. Dovadă că absolutul nu constă în actul de posesie, ci în distanțarea și chiar renunțarea la el. Prin urmare, simpla prezență înțeală ca semn al Cărții (ca expresie a Universului) este pură utopie. Borges o caută și vorbește despre ea la tot pasul, dar cumva *in absentia*. Din această perspectivă a marginalității, reușește Borges să exprime mereu ceea ce este esențial, central, fundamental. Cititorul – și, de fapt, fiecare dintre noi – va spune Borges, e memorie. Fiecare suntem ceea ce ne amintim: despre noi, despre ceilalți și mai ales despre literatura anterioară. Iar memoria, devenită punere alături a mai multor „oglinzi sparte” (celebra sintagmă borgesiană ce va fi preluată și folosită, ulterior, de Gabriel García Márquez în *Cronica unei morți anunțate*) cunoaște doar ceea ce e capabilă să re-cunoască, adică ceea ce ființa umană poate să-și amintească. La fel, absența poate deveni promisiunea unei prezențe, însă una cu adevărat invulnerabilă, deloc legată de contingent, de fapte concrete sau de posesiuni, fiind „promisiune a unui «dar nesfârșit» («an unending gift») care determină o altă realitate, mai vie și mai liberă, aceea a dorinței.” (136)

Având în vedere aceste aspecte, îl putem considera pe Borges, „asemenea lui Kafka, printre cei mai importanți scriitori care se situează ei înșiși în contextul unei literaturi quijotești”. Căci a scrie înseamnă a copia un model sau un arhetip, cu toate că fiecare copie rămâne unică și, în fond, imposibilă. Imposibilitatea aceasta a ființării este în ea însăși ironică, deoarece implică dezagregarea imaginii autorului consacrat și deopotrivă a fatalei sale aplecări spre originalitate. Scriitorul e condamnat să fie în același timp anacronic și actual, iar anacronismul nu are ca efect anularea trecutului, ci chiar anularea timpului, pentru a impune un prezent etern. Anacronismul reprezintă lupta nostalgiei de a se actualiza, iar finalitatea acestor demersuri va fi triumful impersonalității; nu al autorului, nu al operei, ci al literaturii însăși. Iar literatura devine, privită astfel, nu doar ceea ce oamenii au scris pentru a exprima modul în care și-au imaginat ori au văzut lumea și pentru a o face inteligibilă, ci mai cu seamă ceea ce s-a scris, cu scopul declarat ca imaginarul să poată exprima (și reprezenta deopotrivă) realitatea. Pentru Borges, la fel ca și pentru Cervantes, imaginarul pătrunde în toate straturile realității și ajunge ca finalmente să constituie chiar esența acesteia.

Dincolo de alte implicații, această atitudine estetică a lui Borges va impune o altă relație a cititorului cu textul și, deci, cu autorul său. Căci, orice cititor, spune

Borges, în momentul în care îl citește pe Shakespeare, poate fi Shakespeare. Prezentul modifică trecutul, astfel că devine posibilă inversarea tuturor modelelor preexistente ale criticii literare. Nu mai contează atât influențele sau izvoarele, ci precursorii, însă văzuți din perspectiva a ceea ce urmașii lor au reușit să facă în plan estetic. Într-un eseu al său, Borges analizează opera mai multor autori, precum Zenon din Elea, Kierkegaard, Browning sau Leon Bloy și constată că fiecare în parte prezintă anumite apropieri de literatura lui Kafka, cu toate că nu seamănă între ei. Concluzia e că, dacă Franz Kafka nu ar fi existat, cititorul de azi nici nu ar fi perceput aceste apropieri, care devin, doar în acest fel și doar din perspectiva acestei grile de lectură, posibile. Dovadă că fiecare scriitor își creează precursorii, iar estetica fiecărui mare autor ne poate modifica concepția asupra trecutului, după același model în conformitate cu care, anterior, se considera că s-ar putea modifica doar viitorul.

Istorie, tradiție și modernitate în opera borgesiană

Încercând să situeze cât mai adecvat opera lui Jorge Luis Borges în contextul literaturii latino-americane a secolului XX, dar și în acela al culturii universale contemporane, Adam Sharman consideră că „Borges face parte dintr-o tradiție de care el însuși ține mereu seama.” (137) În cazul lui, ar fi vorba despre tradiția înțeleasă ca o veritabilă „critică a modernității făcută din perspectiva unei modernități care nu trebuie privită ca o fază istorică distinctă, despărțită de elementul tradițional, ci nutrindu-se din acesta.” (138) Borges are, deci, în vedere tradiția în care, în conformitate cu modelul filosofiei platoniciene, cunoașterea reprezintă revelarea unui adevăr deja cunoscut. Să ne amintim, în acest sens, de epigraful din *Aleph* (1949), preluat din eseurile lui Francis Bacon: „Solomon saith: «There is no new thing upon the earth.» So that as Plato had an imagination, that all knowlegde was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion.” „Ni veré, ni ejecutaré cosas nuevas” („Nu voi vedea și nici nu voi face lucruri noi”), scria, la rândul său, Borges, într-un poem datând din 1925. Refuzul noutății și refuzul de a căuta ori de a identifica în universul înconjurător sau în imaginație vreo expresie a noutății sau a originalității absolute reprezintă negarea succesiunii și dezvăluie deopotrivă o concepție aparte asupra timpului. Și, în egală măsură, legătura cu o tradiție culturală (și mai ales livrescă) pe care Borges nu o poate uita, chiar dacă ar vrea. Legătura sa cu realismul magic aici trebuie căutată și aici poate fi descoperită, mai precis în modul teoretic de a concepe și a exprima, de a gândi și de a practica literatura. Mai mult decât atât, după cum afirmă și Seymour Menton, „Borges stabilește o legătură extrem de profitabilă din punct de vedere estetic cu pictura realist magică” (139), raportându-se adesea, conștient sau nu, la modele provenite din arta plastică, iar nu neapărat din literatura pre-existentă. Latura realist magică din opera sa ar consta, așadar, mai ales în nivelul teoretic, în ideile exprimate în eseurile pe care le-a scris de-a lungul întregii activități literare, și mai cu seamă în „stilul specific pe care îl întâlnim în multe

dintre ficțiunile sale” (140). Realismul magic devine, așadar, pentru Borges, nu orientare estetică în sensul larg al termenului, ci în primul rând una stilistică.

Sigur, majoritatea criticilor au considerat că opera narativă a lui Borges se încadrează în literatura fantastică, sprijinindu-și constatarea pe afirmațiile autorului însuși, care își încadra singur povestirile în acest tipar al fantasticului, în Epilogul volumului *Aleph* (1949). E adevărat că unele texte de aici sunt în mod indiscutabil fantastice, însă Menton demonstrează că această etichetă e, totuși, dificil de aplicat unor creații precum *Biografia lui Tadeo Isidro Cruz*, *Cealaltă moarte* sau *Deutsches Requiem*. Criticul își întemeiază demersul pe diferențele dintre fantastic și realismul magic, considerând că „termenii aceștia nu sunt nicidecum similari, ba chiar dimpotrivă” (141), complementaritatea lor fiind aparentă, iar sinonimia lor, practic, inexistentă. Căci, deși categoriile impuse de Tzvetan Todorov (miraculosul, neobișnuitul și fantasticul) par apropiate ca sferă și arie de semnificații, fantasticul rămâne, totuși, un gen literar, o orientare estetică ce poate fi descoperită în numeroase epoci și în spații culturale foarte diverse – în vreme ce „realismul magic este o mișcare artistică inițiată în anul 1918, ca urmare a unor factori istorici și culturali și care va continua, în diverse forme de manifestare și de intensitate până la începutul anilor ‘70.” (142) În plus, în conformitate cu estetica specifică realismului magic, realitatea primește „o calitate specifică visului, și pe care autorii ce adoptă acest set de norme o exprimă prin prezentarea faptelor neverosimile ca și cum ar fi cele mai obișnuite cu puțință, într-un stil neutru și impasibil, extrem de simplu ca expresie.” (143) Chiar pictura realist magică operează cu obiecte din existența cotidiană, dar le alătură mereu altora, neobișnuite, fapt ce determină efectul de stranietate specific acestei estetici, lăsând privitorul derutat, uluit, impresionat. Însă, susține Menton, „realismul magic nu abordează niciodată, așa cum procedează fantasticul, elemente supranaturale”. Mai mult decât atât, în vreme ce unii exegeți nu au ezitat să apropie fantasticul de estetica expresionistă, realismul magic s-ar opune expresionismului, evidențiind coordonate diferite. Așa cum au afirmat Carpentier și Asturias, realul miraculos (sau realismul magic) datorează mult culturii tradiționale a Americii precolumbiene, stilului specific, elementelor incantatorii și convingerii că prin intermediul unor tehnici aparte ființa umană își poate exercita controlul asupra forțelor naturale, pe care, anterior, trebuie să fi învățat să le cunoască în profunzime. Artistul realist magic, în consecință, va uimi cititorul sau privitorul, după caz, făcând realitatea, chiar și pe cea mai obișnuită, ba mai ales pe aceea, să pară extraordinară. Interesant este, consideră criticul citat, că Borges se afirmă exact în perioada în care pictura realist magică înflorește în Germania și în alte țări europene, că în aceeași perioadă Jung își elaborează celebrele teorii – și că Borges însuși se află în Europa. De aici și concluzia sa că notele de realism magic „sunt evidente în unele texte incluse în volumul *Istoria universală a infamiei*, scrise în anii ‘30.” (144) Ulterior, în volumul *Alte inchiziții* (1952), „alte trăsături ale realismului magic borgesian pot fi identificate”, a afirmat critica, mai ales în fragmentele în care scriitorul argentinian definește maniera artistică a lui Joseph Conrad, comparând-o implicit cu a sa și cu a artiștilor și scriitorilor reprezentativi pentru realismul magic, Quevedo, cu extrema sa obiectivitate care, însă, „nu exclude un strop de magie”, fiind interpretat din aceeași perspectivă, dovadă a importanței stilului fiecărui autor în parte pentru o eventuală

raportare a sa la estetica realismului magic sau la posibila încadrare în această orientare. Iar faptul că Borges însuși folosește foarte frecvent oximoronul, una dintre tehnicile predilecte ale realismului magic, e un argument în plus, decisiv din punctul de vedere al lui Menton, pentru analiza narațiunilor argentinianului din această perspectivă. Titlurile spun mult prin ele însele: *Neadevărutul impostor Tom Castro*, *Văduva Ching, pirata*, *Asasinul dezinteresat Bill Harrigan* și așa mai departe.

De fiecare dată, perspectiva magică asupra lumii și viziunea artistică specifică sunt subliniate prin intermediul personajelor și faptelor relatate pe parcursul textului, care fac „realitatea să fie (să pară) mai stranie decât ficțiunea”, după cum se exprima Seymour Menton. Lucrurile se petrec mereu pe neașteptate, ființa umană muritoare nu poate ajunge niciodată la adevărurile eterne și la perceperea esenței realității, și, cu toate acestea, există prea puține elemente care să poată duce la interpretarea acestor texte borgesiene exclusiv din perspectiva grilei de lectură a literaturii fantastice. Transformarea lui Arthur Orton în Tom Castro și apoi în Roger Charles Tichborne este, s-a spus, „improbabilă, însă nu complet imposibilă ori fantastică.” În plus, trimiterile la *Enciclopedia Britanică* și la ediția din 1911 a acesteia determină o precizie cronologică ce completează situațiile neobișnuite, dar care sunt mereu tratate ca perfect îndreptățite ori acceptabile, amănunt ce susține posibila interpretare a acestor texte în cheia esteticii realismului magic, mai degrabă decât în aceea a fantasticului pur – categorie în care se încadrează doar cele accentuat eseistice. Din nou, Borges însuși își califică textele ca fiind fantastice, cu excepția *Grădinii potecilor ce se bifurcă*, pe care o consideră „polițistă”. Numai că numeroase ficțiuni borgesiene din această perioadă sunt comentarii eseistice asupra unor țări sau autori ori cărți care nu au existat niciodată. Chiar *Grădina potecilor ce se bifurcă* e un exemplu aparte, pe temeiul obiectivității cel puțin aparente a textului, dar și a posibilelor paralele ce se pot face cu maniera artistică a picturii americanului Charles Sheeler și a germanului Christian Schad, recunoscuți drept reprezentanți ai artei realist magice. Personajele borgesiene resping subiectivitatea și efuziunile sentimentale, totul e prezentat de autor cu luciditate și cu răceală, protagoniștii înșiși par a nu se implica emoțional, asemenea, de pildă, eroilor expresioniști, în evenimentele relatate sau înfăptuite, chiar și crimele devin procese intelectuale, jocuri ale inteligenței, mutări pe tabla de șah a rațiunii.

Însă Borges consideră, implicit, că istoria e adesea mai inexplicabilă și mai neobișnuită decât orice imagine a realității, iar concepția sa asupra temporalității și devenirii istorice reprezintă un punct suplimentar de legătură cu estetica realismului magic. Perspectiva borgesiană a fost comparată cu aceea privitoare la circularitatea jungiană, de aici experiențele labirintice prin care cititorul trebuie să treacă pentru a ajunge, în final, la revelație, alături de personajul implicat, efectul decisiv fiind asemănător, prin dialogurile aparte și prin atitudinile personajelor, „cu cel provocat de pictura lui Miró din epoca sa realist magică.” (145) La fel, în texte precum *Sudul* sau *Sfârșitul*, adevărul devine uneori mai straniu decât orice posibilă ficțiune; și tot adevărul e tărâmul unde se pot petrece cele mai neobișnuite întâmplări. Destinul lui Dahlmann e determinat, în mare măsură, de chiar tonul povestirii, care face ca totul, de la bun început, să se desfășoare într-o atmosferă onirică, ce evidențiază actul rememorării (esențial pentru personaj), și de anumite

imagini „ce devin simboluri realist magice prin excelență.” (146) Dacă Borges s-a identificat „în mod conștient sau nu cu tendințele realist magice din pictură”, spune Menton, oricum, multe dintre cele mai reușite texte ale sale „dezvăluie aceeași viziune asupra lumii și aceleași trăsături stilistice cu acelea analizate de Franz Roh în studiul său datând din anul 1925” și pot fi, deci, apreciate și înțelese în mod mult mai adecvat dacă ținem seama de acest context.

Numai că „Seymour Menton nu intuiește implicațiile pe care le are mitul în opera borgesiană” (147), interesant fiind că unele dintre ficțiunile cele mai cunoscute reprezintă reconfigurări care măcar parțial pot fi interpretate în cheie realist magică ale unor mituri clasice. De pildă, *Casa lui Asterion* este o reelaborare a mitului Minotaurului menit a semnifica nu atât situația lumii latino-americe, ci pe aceea a universului în general: „Sunt acuzat de îngâmfare, poate de mizantropie și poate de nebunie. Astfel de acuzații pe care le voi pedepsi la timpul cuvenit sunt ridicole. E adevărat că nu ies din casa mea, dar, de asemenea, este adevărat că ușile acesteia, al căror număr este infinit, le rămân deschise, ziua și noaptea, tuturor oamenilor, precum și animalelor. [...] Bineînțeles, distracțiile nu-mi lipsesc.” Și chiar dacă Jaime Alazraki considera că „Asterion este un soi de Everyman, iar labirintul unde se găsește, lumea exterioară,” Borges sugerează mai degrabă „singurătatea celor care aleg în mod deliberat răul și distrugerea pentru a-și organiza existența”, spune Donald L. Shaw: „Mă întreb de multe ori cum va fi, oare, Mântuitorul meu. Va fi un taur sau un om Va fi un taur cu chip de om Sau va fi asemenea mie Soarele dimineții a strălucit pe spada de bronz. Nu rămânea nicio urmă de sânge. – Ai să crezi, Ariadna, a rostit Tezeu. Minotaurul abia de s-a apărut.”

„Prefer personajele minore. Omul este întotdeauna om, mareț sau umil, real sau mitic, grec sau argentinian și victimă a aceluiași legi ale iubirii, trădării și timpului”, scria Borges Dar lucrurile nu sunt atât de simple: ceea ce el numește „personaj minor” este, de fapt, un personaj simbolic. De exemplu, în *Făuritorul*, la un moment dat Homer devine Ulise, iar apoi, după cum remarcă Borges în comentariile la *Aleph*, Homer-Făuritorul se transformă în Borges-Creatorul, pierzându-și vederea și câștigând astfel noi amintiri din trecut, precum și mijloacele de a crea noi mituri. În primele rânduri ale povestirii, Făuritorul este Ulise; Borges descrie aici un Ulise tânăr și iubitor de aventură. Însă, pe măsură ce înaintează în vârstă, Ulise se transformă în Homer – sau chiar în Borges mișcându-se prin crepusculul lipsei de vedere. Acum, lumea începe să-i devină străină, noaptea nu mai are atâtea stele, iar pământul îi fuge de sub picioare. Apoi apare acel contemplativ și resemnat Homer-Borges; pentru că doar lipsa vederii îi poate oferi amintirea întregii istorii sau accesul deplin la geografia mitică. Parabola lui Borges se încheie cu recunoașterea faptului că peregrinarea l-a purtat spre iubire, dar, în egală măsură, și spre pericol, spre Afrodita, dar și spre Ares: „Cu adâncă uimire înțelese. În acea noapte a ochilor lui muritori, spre care cobora acum, îl așteptau din nou iubirea și primejdia. Ares și Afrodita, căci începea să întrevadă căci începea să-l împresoare un zvon de glorie și hexametri, un zvon de oameni apărând un templu pe care zeii n-aveau să-l salveze și de corăbii negre ce caută pe mări o insulă iubită, zvonul acelor Odisee și Iliade spre care îl chema destinul, pentru a le cânta și a le face să răsune, concav, în amintirea omenească. Știm toate aceste lucruri, dar nu și pe acelea pe care le-a simțit când a coborât către ultima umbră.”

Însă, uneori, Borges, ca și Asturias în unele fragmente din *Domnul Președinte*, inversează semnificațiile consacrate ale mitului, oferind, la fel ca în *Grădina potecilor ce se bifurcă* sau *Moartea și busola*, o expresie a temporalității circulare care va reapărea în opera lui Gabriel García Márquez, mai cu seamă în romanele *Un veac de singurătate* și *Toamna patriarhului*. Fără îndoială, nu toate aceste aspecte țin de estetica realismului magic, însă ele pot fi interpretate prin intermediul ei – exact după modelul pe care Borges însuși îl folosea pentru a identifica apropieri posibile între diferiți scriitori utilizând un model narativ similar prozei kafkiene, în absența căruia aceste asemănări ar fi fost imposibil de observat.

Ceea ce trebuie neapărat reținut din interpretările lui Menton este accentul pe care criticul îl pune, citind opera borgesiană, pe imaginile vizuale și mai ales pe estetica picturii realist magice, autorul *Ficțiunilor* accentuând implicit capacitatea limbajului de a „vizualiza” obiectele, astfel încât ele să nu fie doar expresive, ci și investite cu semnificații profunde. Iar dacă „în textele realist magice obiectele nu se reprezintă doar pe ele, ci subliniază, în egală măsură, potențialitățile unei realități alternative de tip specific” (148), după cum consideră Lois Parkinson Zamora, realizăm că magia poate fi atât inerentă obiectului respectiv, cât și preexistentă acestuia – devenind tocmai elementul care îl generează. Exact după acest model funcționează idealismul lui Borges în *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, unde magia nu derivă din interacțiunile ori relațiile dintre mai multe universuri ficționale – care devine doar o strategie pe care autorul o enunță în titlu, pentru a se apleca, apoi, asupra altor aspecte. De fapt, textul acesta evidențiază ciocnirea dintre real și ideal, ca semn al întrepătrunderii anumitor elemente din lumi altfel aparent ireconciliabile. Capacitatea de a integra diferite tipuri de alteritate în ciuda contradicțiilor sau tocmai datorită acestora în textul literar aparține prin excelență realismului magic și, fie că acceptăm că Borges poate fi socotit printre reprezentanții săi sau nu, trebuie să recunoaștem că aceasta este o caracteristică a majorității ficțiunilor sale. În plus, predilecția sa pentru latura vizuală a lumii face ca obiectele la care recurge, oglinzi sau labirinturi, să dobândească energii simbolice care le diferențiază de modul în care autori realiști sau de alte orientări le tratau. Latura vizibilă a lumii fenomenale devine, deci, tocmai aspectul de care Borges se folosește pentru a deschide drumul interpretării către virtualitățile fenomenului pe care simplele obiecte le semnifică. Parkinson Zamora evidențiază la rândul său apropierea esteticii borgesiene de cea a lui Franz Roh, cu atât mai mult cu cât cei doi intelectuali sunt contemporani – chiar dacă ceea ce cititorul descoperă uneori în textele borgesiene „inversează sensul pe care Roh îl dădea realismului magic, deschizând calea spre ceea ce am putea numi idealism magic.” (149)

Pe de altă parte, oglinzile și labirinturile aproape omniprezente în povestirile lui Borges semnaleză preocuparea autorului pentru natura realității, a iluziei și mai cu seamă a relației dintre acestea. Și chiar dacă în *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* apar noi simboluri (obiectele numite „hronir”), mesajul textelor borgesiene se îndreaptă în aceeași direcție. Căci, asemenea umbrelor din peștera platoniciană, aceste obiecte există doar în funcție de relația lor cu entități de-acum pierdute, ele sunt reflectări, adică reproduceri a ceva ce a fost odinioară real, însă acum nu mai există. Deci, orice reprezentare verbală sau vizuală a unui obiect material este o realitate secundară, de gradul al doilea, numai că obiectele de pe *Tlön* se pot

reduplica, semn că aici obiectele reale sunt non-existente, iar reale sunt doar cele ideale. Lois Parkinson Zamora numește acest text „o interpretare hilară a idealismului lui Berkeley” (150), numai că obiectele, în viziunea lui Borges, pot să-și schimbe uneori, în mod miraculos, substanța sau forma în funcție de lumea în care se găsesc – și, cu toate acestea, naratorul din acest text are nostalgia (exprimată în tonalitate specific realist magică) obiectelor ideale, tinzând să le respingă pe acest temei pe toate cele reale... În fond, scriitorul însuși, ca într-o extrem de abilită punere în abis, vorbește aici și despre sensurile literaturii sale. El însuși „trebuie să scrie despre lumi ideale, dar să o facă în termeni materiali”, pentru a descrie „universalile” în funcție de posibilitățile limbajului literar. Nimic altceva decât preocuparea exprimată și în *Kenningar* – ca dovadă a fascinației resimțite de Borges pentru aceste figuri de stil din cultura nordică medievală, dar și a legăturii pe care o stabilea între vechile „kenningar” și structura metaforelor moderne: „În kenningar predomină caracterul funcțional. Ele definesc obiectele mai puțin prin înfățișarea și mai mult prin utilizarea lor. Obişnuiesc să însuflețească ceea ce ating, fără teama de a inversa procedeul atunci când teama lor este ceva însuflețit. Au fost nenumărate, iar acum sunt lăsate pradă uitării...” De aceea, nu e deloc surprinzătoare definiția pe care el o dă metaforei: contactul momentan a două imagini, iar nu apropierea metodică dintre două lucruri. Rezultă de aici ceea ce Parkinson Zamora numea „îndepărtarea de real în *Ficțiunile* lui Borges”, evidentă în *Aleph* sau în *Sfera lui Pascal*. E vorba, de fiecare dată, despre accentul pus de scriitor pe niște obiecte poetice asemănătoare celor din Tlön, însă acum constituite din mai multe elemente care se învârt în jurul unui referent comun pe care, pe urmele lui Mallarmé, autorul alege să nu-l numească. Structura narativă devine, deci, dublu articulată, Borges construind elaborate alegorii în care ceea ce nu poate fi văzut sau numit ori cunoscut este mai pregnant decât ceea ce se vede sau chiar decât ceea ce citim.

Opera lui Borges își dezvăluie, astfel, resursele subversive, câtă vreme esența greu de prins a realului trebuie să fie mereu exprimată indirect, prin intermediul unor obiecte – înțelese ca realități de grad secund – după modelul unui hronir sau al propriilor sale ficțiuni „care nu se limitează niciodată la granițele realului, deoarece sunt îndepărtate în mod strategic de acestea.” (151) Doar în acest fel scriitorul însuși poate să se simtă eliberat de toate constrângerile realului. Ceea ce face Borges e, de fapt, să impună treptat o neașteptată strategie a defamiliarizării, pe care, mai târziu o va utiliza și Gabriel García Márquez, având ca scop reinventarea realității și, deopotrivă, impunerea unui pact de lectură diferit de toate cele de până atunci din literatura latino-americană.

Dincolo de posibilele controverse, este clară raportarea permanentă a lui Borges la tradiția literară sau artistică, fie ea latino-americană sau nu. Iar una dintre caracteristicile operei borgesiene care stabilește deopotrivă legătura cu estetica realismului magic este tocmai relația aparte pe care scriitorul o descoperă între tradiție și modernitate, precum și modalitatea prin care rezolvă el toate aparentele (sau realele) dihotomii, raportându-se, adesea, nu doar la domeniul literaturii, ci la acela, mai cuprinzător din acest punct de vedere, al artelor plastice. Căci, dacă modernitatea este exprimată cel mai bine de imaginea timpului care trece, ea nu este, totuși, reductibilă la aceasta, iar tradiția nu poate rămâne doar la nivelul unui

trecut mai mult sau mai puțin accentuat sau asumat de contemporaneitate. În opera lui Borges, insistența asupra imaginilor eternității a părut adesea a fi doar modalitatea găsită de scriitor pentru a critica ori, dacă nu, cel puțin de a pune în discuție modernitatea și de a afirma, implicit, prestigiul tradiției culturale, însă procedul are semnificații mult mai complexe. Căci, așa cum va înțelege chiar Pierre Menard, „autorul lui *Don Quijote*”, simpla reluare a unor segmente ori fragmente ale tradiției este de natură s-o modifice sensibil.

Iar dacă majoritatea marilor și consacraților reprezentanți ai realismului magic vor fi preocupați de istorie și de relația acesteia cu literatura ori cu adevărul, la Borges, preocuparea (evidentă, în paranteză fie spus!) pentru aceste aspecte se observă mai cu seamă în felul în care scriitorul tratează tema temporalității – pe care încearcă să o rezolve atât în povestiri, cât și în eseuri, relevante fiind în acest sens mai ales volumele *Istoria eternității* (1936) și *Alte inchiziții* (1952). Ambele subliniază cât de nesatisfăcătoare este noțiunea de linearitate cronologică și de devenire istorică, propunând o serie de soluții specifice pentru importanța pe care o primește în întreaga operă a lui Borges timpul circular. Pentru el, orice moment al prezentului – și, implicit, însăși ideea de modernitate – e în permanență „bântuită de reprezentări ale trecutului.” (152) Rezultă că relațiile stabilite între un text, orice text, și context sunt întotdeauna complexe, câtă vreme, chiar și în contextul original, un anumit text poate să nu fie nimic altceva decât preluarea unor idei sau chiar citate dintr-un text preexistent, aparținând unei epoci trecute. Toate textele devin, așadar, „negocieri cu sau modificări ale altor texte și contexte”, după cum le numește Adam Sharman, astfel încât tentativa de a reconstrui sensul inițial al unui text ținând seama doar de momentul istoric al apariției sau al elaborării sale poate conduce la un eșec, tocmai prin abolirea paradoxală a sensului devenirii istorice. Dar timpul eternității, așa cum apare el în opera lui Borges nu e doar nevoia de evadare din prezentul insuficient sau nesatisfăcător, ci și reacția pe care Borges o are împotriva realismului tradițional, mult prea legat, după părerea sa, de devenirea istorico-cronologică. De aici privilegierea de către Borges a semnificațiilor simultaneității. *Istoria eternității* se dezvăluie, prin urmare, a fi și o „bătălie a cărților”, mai precis o confruntare între „două mari doctrine ale filosofiei și teologiei occidentale” (153): pe de o parte ceea ce Borges însuși numește „realism” (adică un platonism capabil să accentueze primatul lumii ideale sau caracterul generic al formelor), și pe de altă parte „nominalismul”, adică o direcție de dezvoltare a gândirii aristotelice care oferă mai mult spațiu (și timp) experienței și detaliilor ce țin de domeniul pământescului.

Peste toate acestea, însă, este identificabilă, în întreaga operă borgesiană, o temă mai puțin analizată care devine, treptate, sentiment specific – nostalgia. Aceași nostalgie care străbate și marile romane ale lui Carpentier, Asturias, sau García Márquez, dar, la scriitorul argentinian, având semnificații diferite. Căci, pentru Borges, teoria personală asupra eternității devine atât expresie a experienței individuale transfigurate artistic, cât și teoretizare a respectivei experiențe, trecute, de astă dată, prin filtrul marilor concepte implicate în activitatea creatoare. În eseu *Noua respingere a timpului*, Borges începe prin a nega viabilitatea timpului linear, susținând importanța ciclicității istoriei, iar textul este, până la un punct, și un soi de rezumat simbolic al idealismului, doar pentru a deveni, ulterior, o subtilă critică

tocmai la adresa calității repetitive a istoriei. În partea a doua a eseului, întâlnim parabola visului lui Chang Tzu, cel care a visat, cu douăzeci și patru de veacuri înainte că e fluture. Sigur, orice posibil vis asemănător al oricărui discipol al lui Chang Tzu nu ar putea (nu ar avea cum) să repete visul maestrului în detaliu, exact din același motiv pentru care *Don Quijote* al lui Pierre Menard, chiar aparent identic textului de secol XVII, nu este și nu poate fi *Don Quijote*. Visul unui posibil discipol și creația lui Menard sunt legate de epoci istorice precise în care ele se produc și, „chiar dacă istoria poate fi la nevoie întreruptă sau reluată, ea nu poate fi în niciun caz anihilată.” (154) Visul și textul, prin urmare, pot fi similare cu cele ale precursorilor, însă niciodată identice. Textul poate fi părea identic, dar contextul va fi întotdeauna diferit. E una dintre lecțiile pe care García Márquez le învață, așa cum demonstrează romanul său *Un veac de singurătată*, tocmai din opera borgesiană.

Note bibliografice

1. Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 19.
2. Ibid., p. 20.
3. Anne C. Hegefeldt, *Lies That Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, New York, Rodopi, 2005, p. 12.
4. Franz Roh, *Magical Realism: Post-Expressionism*, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Durham & London, Duke University Press, 1995, p. 16.
5. Ibid., p. 15.
6. Ibid., p. 17.
7. Irene Guenther, „Magic Realism, New Objectivity and the Arts During the Weimar Republic”, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, ed. cit., p. 35.
8. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 24.
9. Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, Lanham, New York, Oxford, 1998, p. 297.
10. Ibid., p. 297.
11. Apud Irene Guenther, *op. cit.*, p. 37.
12. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 26.
13. Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi Editore, 1938, p. 285, apud Victor Ivanovici, *Formă și deschidere. Structuri și categorii literare*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 200.
14. Victor Ivanovici, *op. cit.*, p. 200.
15. Ibid., p. 201.
16. După tentativele pasagere ale lui Miguel Ángel Asturias, în interviurile cu Günter W. Lorenz, ori ale lui Jean Franco, cel care analizează influența suprarealismului asupra operei lui Asturias și Carpentier, primul critic care fundamentează teoretic demersul de a identifica realismul magic cu primitivismul este Fernando Alegria, în studiile sale din anii 1960 și 1971, ideile lui fiind aplicabile mai ales la nivelul operei lui Alejo Carpentier, demers urmat și de Erik Camayd-Freixas în cartea sa din 1998, întemeiată exact pe această perspectivă a primitivismului aflat în directă relație cu estetica și cu ideologia realismului magic.
17. Jorge Luis Borges, „Arta narativă și magia”, în *Antologia eseului hispano-american*, București, Editura Univers, 1975, p. 280.

18. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 302.
19. *Ibid.*, p. 303.
20. Anne C. Hegerfeldt, *op. cit.*, p. 17.
21. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 11.
22. Alejo Carpentier, „On the Marvelous Real in America”, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, ed. cit., p. 54.
23. *Ibid.*, p. 55.
24. *Ibid.*, p. 56.
25. *Ibid.*, p. 58.
26. Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 34.
27. *Ibid.*, p. 35.
28. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 35.
29. Apud Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 38.
30. Anne C. Hegerfeldt, *op. cit.*, p. 23.
31. Alejo Carpentier, „The Baroque and the Marvelous Real”, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, ed. cit., p. 90.
32. Mult discutatul „boom” este complexul fenomen literar și editorial (adevărată explozie creatoare!) manifestat în perioada anilor '60-'70, când opera unor scriitori latino-americani aparținând tinerei generații, precum Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso, a ajuns rapid cunoscută în întreaga lume. Între precursorii acestei mișcări se află, alături de Miguel Ángel Asturias sau Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti etc.
33. Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, Cambridge University Press, 1997, p. 204.
34. Apud Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past*, ed. cit., p. 204.
35. *Ibid.*, p. 205.
36. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 223.
37. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 296.
38. *Ibid.*, p. 296.
39. *Ibid.*, p. 311.
40. Angel Flores, „Magic Realism in Spanish American Fiction”, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, ed. cit., p. 110.
41. *Ibid.*, p. 111.
42. *Ibid.*, p. 112.
43. Luis Leal, „Magic Realism in Spanish American Literature”, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, ed. cit., p. 120.
44. *Ibid.*, p. 122.
45. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 306.
46. *Ibid.*, p. xvi.
47. *Ibid.*, p. xvii.
48. Fernando Alegría, *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 38.
49. Salman Rushdie, „Angel Gabriel”, în *London Review of Books*, Sept./Oct. 1982, p. 4.
50. *A Companion to Magical Realism*. Edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Woodbridge, Tamesis, 2005, p. 5.
51. Stephen Slemon, „Magic Realism as Postcolonial Discourse”, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, ed. cit., p. 407.

52. Frederic Jameson, „On Magic Realism in Film”, în *A Companion to Magical Realism*, ed. cit., p. 13.
53. Irleamar Chiampî, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1983, p. 157.
54. Ibid., pp. 157-158.
55. Ibid., p. 159.
56. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 66.
57. Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*. Traducere de Miruna Ionescu, București, Editura Curtea Veche, 2002, p. 45.
58. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, „Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, ed. cit., p. 5.
59. Ana María Barrenechea, „Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, în *Revista Iberoamericana*, num. 90/ 1972, pp. 391-403.
60. Apud Andrei Ionescu, „Neîntrecutul explorator”, în revista *Cultura*, nr. 63 (467)/2014, p. 16.
61. Andrei Ionescu, *op. cit.*, p. 16.
62. Roger Caillois, „Imaginea fantastică”, în *Eseuri despre imaginație*. Traducere de Viorel Grecu, prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1975, p. 146.
63. Idem, „Fantasticul natural”, în *op. cit.*, p. 194.
64. Ibid., p. 171.
65. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*. Traducere de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, București, Editura Univers, 1973, p. 63.
66. Ibid., p. 49.
67. Amaryll Chanady, „The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms”, în *Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, ed. cit., p. 126.
68. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 311.
69. Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, ed. cit., p. 28.
70. Anne C. Hegerfeldt, *op. cit.*, p. 51.
71. Amaryll Chanady, *op. cit.*, p. 129.
72. Anne C. Hegerfeldt, *op. cit.*, p. 59.
73. Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments*, ed. cit., p. 17.
74. Ibid., p. 17.
75. Printre alții, Gerald Langowsky, în studiul *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.
76. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 34.
77. Ibid., p. 36.
78. Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments*, ed. cit., p. 30.
79. Sandro Abate, „A medio siglo del realismo mágico. Balance y perspectivas”, în *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 26, No. 1/ 1997, p. 152.
80. A. Planells, *La polémica actual sobre el realismo mágico en las letras hispanoamericanas*, Buenos Aires, Tekne, 1979, p. 510, apud Sandro Abate, *op. cit.*, p. 154.
81. Sandro Abate, *op. cit.*, p. 155.
82. Sandro Abate, *El modernismo, Rubén Darío y su influencia en el realismo mágico*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1998, p. 79.
83. Sandro Abate, „A medio siglo del realismo mágico. Balance y perspectivas”, ed. cit., p. 155.
84. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 7.
85. José Donoso, *Historia personal del „boom”*, Barcelona, Anagrama, 1972.
86. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 24.
87. Ibid., p. 50.
88. Ibid., p. 51.
89. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Nueva

- edición, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 29.
90. Ibid., p. 32.
91. Rodica Grigore, *Despre cărți și alți demoni*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2002, pp. 7-20.
92. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 216.
93. Maria Elena de Valdes, „Introduction”, în *Latin America as Its Literature. Selected Papers of the XIVth Congress of the International Comparative Literature Association*, edited by Maria Elena de Valdes and Richard A. Young, Council on National Literatures World Report editors, 1995, p. 5.
94. Luisa Campuzano, „Traducir América. El código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier”, în *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, editada por J. V. Banules, J. Sánchez y J. Sanmartin, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona – Universitat Autònoma de Valencia, 1999, p. 100.
95. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 237. După cum a demonstrat criticul, caracteristicile „Arhivei” ar fi următoarele: prezența în ea nu doar a istoriei, dar și a elementelor mediatoare anterioare, prin care se ajunge la nararea ei cronologică (fie documente juridice ale timpurilor coloniale, fie cele științifice, ale secolului al XIX-lea); apoi, existența unui istoric în interior, personaj care citește textele, le interpretează și le (re)scrie. De asemenea, prezența unui manuscris incomplet, pe care istoricul încearcă să-l desăvârșească.
96. Biagio D'Angelo, *Mitos y Archivos. Recientes paradigmas de la teoría comparativa en América Latina*, ponencia pronunciada en ocasión de las VI Jornadas Nacionales de Literatura Comparada de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (Córdoba, agosto 2003); trabajo de investigación con el Grupo de Trabajo de Literatura Comparada de ANPOLL (Asociación Nacional Brasileira de Investigaciones sobre Lengua y Literatura), en la línea „Archivos sud-americanos”, coordinada por Maria Antonieta Pereira (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte), p. 19.
97. Maria Elena de Valdes, op. cit., p. 6.
98. Severo Sarduy, „Barroco y neobarroco”, în *América Latina en su literatura*, ed. Cesar Fernández-Moreno, México, Siglo XXI, p. 183.
99. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 240.
100. Ibid., p. 242.
101. Severo Sarduy, op. cit., p. 175.
102. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 252.
103. Ibid., p. 252.
104. Christopher Warnes, op. cit., p. 41.
105. Ibid., p. 42.
106. Donald L. Shaw, „The Presence of Myth in Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo and García Márquez”, în *A Companion to Magic Realism*. Edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Woodbridge, Tamesis, 2005, p. 47.
107. Christopher Warnes, op. cit., p. 42.
108. Ibid., p. 43.
109. Ibid., p. 44.
110. Edwin Williamson, *Borges: A Life*, London, Penguin Books, 2004, p. 225.
111. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 41.
112. Ana María Barrenechea, *El idealismo y otras formas de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957, p. 125.
113. Ibid., p. 126.
114. Ibid., p. 127.
115. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 224.
116. Ibid., p. 224.

117. Ibid., p. 225.
118. Ibid., p. 226.
119. Ibid., p. 228.
120. Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 127.
121. Ibid., p. 129.
122. Noé Jitrik, „Estructura y significación en los cuentos de Borges”, în *El fuego de la especie*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971, p. 132.
123. Ibid., p. 134.
124. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 45.
125. Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, ed. cit., p. 84.
126. Ibid., p. 85.
127. Ibid., p. 87.
128. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 46.
129. Ibid., p. 48.
130. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 140.
131. Ibid., p. 142.
132. Ibid., p. 142.
133. Ibid., p. 143.
134. Ibid., p. 144.
135. Ibid., p. 145.
136. Ibid., p. 154.
137. Adam Sharman, *Tradition and Modernity in Spanish American Literature. From Dario to Carpentier*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 117.
138. Ibid., p. 118.
139. Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 414.
140. Ibid., p. 415.
141. Ibid., p. 411.
142. Ibid., p. 412.
143. Ibid., p. 412.
144. Ibid., p. 414.
145. Ibid., p. 420.
146. Ibid., p. 423.
147. Donald L. Shaw, *op. cit.*, p. 48.
148. Lois Parkinson Zamora, „Swords and Silver Rings: Magical Objects in the Work of Jorge Luis Borges and Gabriel García Márquez”, în *A Companion to Magical Realism*. Edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Woodbridge, Tamesis, 2005, p. 30.
149. Ibid., p. 31.
150. Ibid., p. 36.
151. Ibid., p. 38.
152. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 110.
153. Ibid., p. 112.
154. Ibid., p. 124.

ALEJO CARPENTIER

Vocația teoretică și dificultățile practicii literare. *Împărăția lumii acesteia*

Alejo Carpentier s-a impus rapid în spațiul cultural latino-american (și nu numai), după ce a teoretizat, în 1949, în prefața cărții sale *El reino de este mundo* (*Împărăția lumii acesteia*), „realul miraculos american” („lo real maravilloso americano”) care ar defini în plan profund realitățile universului Lumii Noi în ansamblu. Fără îndoială, alte epoci și alte universuri culturale au știut cum să mențină legăturile cu miraculosul în felul lor, câtă vreme „în memoriile sale, Marco Polo amintea despre existența unor păsări atât de mari și de puternice, încât ar fi în stare să ridice în gheare elefanți.” (1) Numai că e vorba, în acest caz – dar și în multe altele – despre încercări mai degrabă izolate, nu despre o viziune programatică, Alejo Carpentier fiind convins că pretenția de a fi creat ori de a fi exprimat miraculosul, întâlnită frecvent în unele literaturi europene, nu e decât expresia unei „sărăcii a imaginației”, după cum spune chiar el. Iar suprarealiștii ar fi, din punctul de vedere al lui Carpentier, vinovați în mare măsură pentru toate acestea, căci au impus, prin scrierile lor, convingeri discutabile, „pe care europenii s-au grăbit să le adopte” (2) căci, consideră Carpentier, „miraculosul se naște doar dintr-o modificare neașteptată a realității, dintr-o revelație privilegiată a acesteia.” Faptul că miraculosul era, până atunci, un concept a cărui origine trebuia căutată (și în Europa, André Breton având merite în definirea acestuia – și în linia pe care chiar poetica realismului magic o va urma – nu are o importanță prea mare pentru Carpentier, care subliniază implicațiile pe care le are credința (absolut necesară în decodificarea aspectelor celor mai importante ale realului miraculos), el sugerând importanța elementului irațional – definitoriu pentru orientarea estetică pe care o are în vedere și care este diferit de acel „merveilleux” suprealist, având o intenționalitate artistică accentuat critică.

Realul miraculos este un concept pe care Carpentier îl considera fundamental pentru definirea realității americane, o realitate diferită de cea europeană – și pe care vechile concepte estetice occidentale nu ar putea-o exprima în mod adecvat. Alejo Carpentier pune în relație acest „real maravilloso” cu barocul, deoarece, în opinia autorului, în America nu ajunsese stilul baroc așa cum a fost el cunoscut și practicat în Europa, ci o formă specifică a barocului, și anume platerescul – care presupune fuziunea cu elemente ale stilului *mudejar* și ale goticului sudic. Critica literară a explicat că „miraculosul carpenterian nu este frumos prin forță.” (3) De fapt, „nu este nici frumos, nici urât”, spune Patrick Collard, ci „este uimitor prin insolitul său.” (4) Tot ce iese din normele obișnuite este miraculos, iar realul miraculos este ceea ce întâlnim în stare pură, latentă, ceea ce e prezent în toate

aspectele culturii și vieții latino-americane. Rolul scriitorului este acela de a dezvălui acest univers, iar descrierea pe care o va face lumii specifice a Americii, o lume barocă prin excelență trebuie să fie și la rândul ei barocă, pentru a exprima esența unor realități care, altfel, ar rămâne necunoscute.

Carpentier formulează postulatele noii teorii, subliniind că realitatea americană este privilegiată din punct de vedere estetic față de cea europeană, dar și că, pentru a avea acces la realul miraculos, scriitorul trebuie să fie cel dintâi care crede în existența acestuia: „înțelegerea realului miraculos presupune credința.” Aparent paradoxal, realul miraculos este opus total miraculosului literar european, căci teoria lui Carpentier implică două aspecte – pe de o parte, o calitate estetică extraordinară a realității americane, iar pe de alta, capacitatea scriitorului de a intui (implicit, a exprima această calitate), dar și de a o transforma în mare literatură. În fond, Carpentier nici nu apelează la capacitățile creatoare ale scriitorului, ci la credința sa. E adevărat că legătura cu atmosfera exilului european precum și eferescența suprarealismului l-au influențat pe Carpentier în elaborarea acestei teorii. Căci, revenind în America Latină, scriitorul pare a redescoperi el însuși Lumea Nouă și decide să o și celebreze în creația sa narativă. (5) Respinge, deci, în mod definitiv estetica suprarealistă, declarând că realul miraculos este unicul izvor autentic de inspirație pentru o creație durabilă, convins fiind și că realitatea americană pe care el însuși o privește acum „parcă cu alți ochi” depășește tot ceea ce se crease anterior pe bătrânul continent european. Dar Carpentier nu caută doar propriile sale rădăcini europene și nici nu încearcă numai să evalueze raportul dintre estetica a două lumi, cea Veche și cea Nouă, ci vrea să afirme individualitatea Americii Hispanice, construind neașteptate punți între Lumea Nouă (înțeleasă ca obiect al criticii) și cea Veche (mitul și semnificațiile sale).

Iar dacă Alejo Carpentier apelează la credința scriitorilor în realul miraculos, ulterior, Gabriel García Márquez, reprezentantul prin excelență al realismului magic, va accentua voința scriitorului de a re-prezenta realul înțeles ca expresie a magicului. García Márquez e de acord cu Carpentier în ceea ce privește declararea realității latino-americane complet extraordinare, însă scriitorul columbian nu va formula o teorie proprie. El nu tratează, după modelul lui Carpentier, relația dintre America și Europa în termeni dihotomici, ci consideră că ar fi el însuși „doar un scriitor realist, înspăimântător de realist” (6), câtă vreme e convins că în America Latină totul este posibil și totul este real – multe depinzând de tehnica narativă pentru a putea exprima aceste noi realități. Însă, dacă García Márquez se va prezenta și drept moștenitor al tradiției realului miraculos carpenterian, dar, deopotrivă, și continuator al liniei inițiate de precursorii galicieni sau ancorați în cultura Africii negre, Alejo Carpentier accentuează mereu termenul de „real”, încercând să sugereze că ceea ce e cu adevărat miraculos se găsește doar în realitatea americană.

Vorbind despre relația dintre realul miraculos și realismul magic, Erik Camayd-Freixas consideră că, în ciuda faptului că numeroși teoreticieni sau critici literari nu admit diferențele între acești termeni, considerându-i sinonimi, suprapunerea sferelor lor rămâne discutabilă. Căci, dacă realul miraculos se referă doar la datele mai mult sau mai puțin obiective referitoare la natura și individul plasat în universul american, vizând, deci, realul, „realismul magic nu reprezintă ceva care este, ci ceva care se practică” (7), adică un mod de expresie, un ansamblu de procedee artistice, relația sa nefiind cu realitatea, ci cu arta, așadar, nu cu realul, ci

cu artificul. De aceea, criticul consideră că „realismul magic poate fi privit ca expresie literară a realului miraculos.” (8)

Numai că trebuie să ținem seama că ideea însăși a realului miraculos reprezintă bazele realității și percepției care oferă practicii realismului magic sentimentul autenticității, fără de care întregul demers ar rămâne gratuit și lipsit de substanță. Carpentier va propune limbajul baroc nu pentru că acesta ar deriva din realul miraculos, așa cum s-a considerat uneori, ci pentru că îl definește pe acesta. În plus, esențială pentru el este credința înțeleasă ca izvor al actului artistic, iar căutarea originilor artei, preocuparea de seamă a autorului în romanul *Pașii pierduți*, trebuie înțeleasă și ca preferință pentru riturile primitive. Deci, noua doctrină literară pe care încearcă, orgolios, să o impună, cea a realului miraculos, este completată cu forma de expresie cea mai potrivită, și anume barocul specific creației sale. De aici cea „perspectivă europeană” pe care o are scriitorul, analizată de Suzanne Jill Levine și de alți critici literari. Erik Camayd-Freixas va vorbi, în acest sens, despre „sincretismul lui Carpentier”, câtă vreme scriitorul are mereu în vedere „importanța mitului, a ritualului, dar și asocierile insolite” (9), care îl fac să observe realitatea latino-americană nu doar și nu neapărat din acea perspectivă europeană, ci și dintr-o profundă înțelegere a acestei lumi de care se simte atât de legat. Mai cu seamă deoarece baza – fie ea și doar estetică – europeană nu este și nu a fost niciodată străină Americii Latine, încă din epoca Conquistei.

Demersul literar al lui Carpentier poate fi, deci, privit și ca veritabilă „Re-Descoperire” a lumii americane, fie că e vorba despre universul din Haiti, fie despre cel al fluviului Orinoco, scriitorul accentuând mereu importanța „cuceritorului cucerit” de noua lume unde ajunge, situație fundamentală pentru majoritatea creațiilor sale, evidentă atât în *Împărăția lumii acesteia* și în *Pașii pierduți*, cât și în *Secolul luminilor*. Viziunea aceasta și legătura cu estetica europeană pot fi analizate și din perspectiva relației dintre prologul la *El reino de este mundo* și cel elaborat de Rubén Darío pentru volumul *Proze profane*, Carpentier transformând întregul său demers nu într-o filosofie aridă, ci într-o „ontologie a lumii americane” (10), într-un program și deopotrivă într-un apel la contemporanii săi pentru a-l urma, într-un fel sau altul, în această inițiativă. De aceea, esența romanului *Împărăția lumii acesteia* va consta în dialogul implicit pe care lumea Veche și cea Nouă îl desfășoară, ca într-un borgesian joc de oglinzi sau ca într-o călătorie prin labirintul artei, naturii și culturii.

De altfel, Carpentier sugerase deja, în diferite luări de poziție anterioare, modul în care America Latină a fost înțeleasă ori chiar „explicată” veacuri de-a rândul aproape exclusiv prin utilizarea unei mitologii și a unor imagini specifice impuse de conquistadori sau de primii exploratori europeni, luând naștere astfel cea „viziune romantică” asupra Lumii Noi, opuse din capul locului raționalismului care ar caracteriza Lumea Veche (care, în paranteză fie spus, va încerca, abia o dată cu suprarealismul, să rupă legăturile atât de marcate cu raționalismul). Una dintre sugestiile lui Carpentier era și aceea că, dat fiind faptul că primele încercări de aproximare simbolico-teoretică ori de luare în posesie a spațiului latino-american au folosit preponderent viziunea cavaleresc-eroică, ar fi întru totul îndreptățit demersul său de a impune un soi de „mit întemeietor” al Americii Latine bazat pe noua poetică și estetică a realului miraculos. Un anumit idealism

cavaleresc-eroic a venit, deci, chiar în sprijinul proiectului literar al lui Carpentier, atât în ceea ce privește obiectele fascinației (exoticul, misteriosul și straniu), cât și în privința modalităților de percepție în care antinomiile rațiunii și lipsei ori excesului de rațiune ce definesc spiritualitatea occidentală pot fi puse într-un acord, fie el și temporar.

În opinia lui Roberto González Echevarría, teoria lui Carpentier cu privire la realul miraculos se întemeiază în mare măsură „pe naționalismul cultural cu accente antiraționaliste expus de Oswald Spengler – care era, la rândul său, profund influențat de moștenirea gândirii romantice” (11). Și într-adevăr, prin cercetarea relațiilor dintre sistemul filosofic al lui Spengler și estetica lui Carpentier pot fi înțelese în mod adecvat legăturile existente între idealismul romantic și literatura realist magică a secolului XX în America Latină. Christopher Warnes consideră, însă, că, într-o oarecare măsură, González Echevarría a exagerat importanța influenței exercitate de gândirea lui Spengler asupra lui Carpentier, câtă vreme „scriitorul cubanez a enumerat el însuși multe alte influențe benefice și asumate ca atare asupra propriei sale literaturi și opere teoretice.” (12) Pierre Mabille, Massimo Bontempelli, Eugenio d’Ors sunt doar câteva nume de care trebuie să ținem seama neapărat în orice încercare de evaluare a operei atât de complexe a lui Carpentier, neputând uita nici înrâurirea pe care au exercitat-o asupra primilor săi ani ritualurile afro-cubane și muzica specifică acestei lumi.

În acest context, Warnes are dreptate atunci când afirmă că „opera lui Spengler a servit mai degrabă la confirmarea unor atitudini și opinii pe care scriitorul deja le avea cristalizate sau măcar le întrevădea în momentul în care a luat contact cu filosofia gânditorului german” (13). În plus, această influență spengleriană se vede doar la începuturile literare ale lui Carpentier, căci, așa cum au constatat numeroși exegeți, după publicarea *Împărăției lumii acesteia*, scriitorul avea să abandoneze încercările de utilizare a metodelor și procedeele specifice realului miraculos – așa cum îl înțelegea el – pentru a exprima în mod adecvat lumea miraculoasă a continentului latino-american. În fond, Carpentier nu s-a limitat pur și simplu să preia în mod mimetic ideile unui sistem filosofic, ci a adaptat teoriile spengleriene astfel încât acestea să corespundă propriilor sale inițiative, și anume „căutării originilor, redescoperirii istoriei și tradiției, fundării unei conștiințe americane autonome” (14), după cum se exprimă González Echevarría. Opinia criticului nu e întâmplătoare, pentru că putem lesne identifica notele de ironie evidente tocmai în privința modului în care Carpentier preia o serie de idei ale lui Spengler. Cea mai clară este aceea referitoare la atitudinea față de istorie și mit, elemente care, din punctul de vedere al filosofului german, susțineau o viziune specifică asupra Germaniei dar care, aplicate la contextul specific al Americii Latine, au facilitat exagerarea viziunii mitice, care marchează, de fapt, textul programatic în care se transformă prefața *Împărăției lumii acesteia*. De asemenea, privită din perspectiva latino-americană, deci, a Lumii Noi, Europa devine doar încă o lume culturală printre altele – dar, oricum, rămâne cea Veche prin excelență, aspect ce subliniază starea de declin care o definește și care evidențiază, astfel, tocmai ascendentul cultural și prosperitatea Americii Hispanice, care nici nu și-a terminat încă de inventariat toate mitologiile și cosmogoniile. Dar, după modelul lui Spengler, „Carpentier tinde să fie convins că mitul nu poate fi – nu trebuie să fie – separat

complet de istorie” (15), aceasta devenind din punctul său de vedere manifestarea exterioară a forțelor obscure care determină evoluția și progresul. De aici și întrebarea sa retorică: „Ce este, atunci, întreaga istorie a Americii Latine decât o cronică a realului miraculos?...”

Însă trebuie să ținem seama și de faptul că acest manifest programatic este menit a fi și prefața unui text narativ propriu-zis, adică trebuie citit prin raportare directă la structura și viziunea, precum și la simbolurile și modalitățile de construcție a personajului pe care *Împărăția lumii acesteia* le implică. Devine, deci, evident că acest real miraculos întemeiat pe credință, cu toată îmbinarea sa caracteristică de elemente naturale și supranaturale, reprezintă o strategie narativă, dar și un procedeu predilect ce definesc o primă etapă din creația literară a lui Carpentier, mai precis acea modalitate pe care scriitorul o recepta, pe atunci, ca fiind cea mai adecvată pentru propria sa formație spirituală și pentru propria viziune estetică, marcate, fără îndoială, de cerințele specifice a ceea ce el însuși definea drept real miraculos în cheie latino-americană. Această credință a fost apropiată de către Erik Camayd-Freixas de „credința voluntară” (16) în universul imaginației pe care o demonstrează Don Quijote pe parcursul întregii sale existențe, iar privit din această perspectivă, realul miraculos american devine și expresie a unui mit literar prin excelență.

Concepția aceasta se întemeiază mai cu seamă pe filosofia artistică evidentă în opera carpenteriană, a cărei metaforă completă apare în *Recursul la metodă*, dar marchează deja lumea din *Împărăția lumii acesteia*, ca și pe cea din *Pașii pierduți*. Camayd-Freixas apropie viziunea aceasta (oarecum o formă de „expresionism primitiv”) de pictura suprarealistă a lui Max Ernst, câtă vreme scriitorul cubanez urmează fie și parțial acest model – de a combina elemente ale istoriei cu expresiile predilecte ale naturii americane. Nu va căuta vreo identificare facilă cu vechile mituri europene, ci readucerea în actualitate a miturilor vii, precum și a ritualurilor încă practicate în America Latină. Și, de asemenea, accentul pe credință nu înseamnă doar diferențierea perspectivei personajelor, Ti Noël sau Lenormand de Mezy, autohtonul și europeanul, ci presupune și implicarea cititorului în universul textului, dar într-un mod specific, superior acelei „suspendări voluntare a incredulității” despre care vorbea Coleridge. Sugestia lui Carpentier este că, parțial, „cititorul trebuie să adopte, în *Împărăția lumii acesteia*, credința sclavilor în puterile lui Mackandal, iar nu să creadă literalmente în acestea” (17), câtă vreme naratorul însuși participă în procesul de transmitere – transfigurare, deopotrivă – a salvării miraculoase a eroului populației de culoare. Așadar, credința lui Carpentier este, asemenea celei a lui Don Quijote în *Amadis de Gaula*, una „prin excelență literară”, spune Erik Camayd-Freixas. El însuși nu crede, desigur, în toate aspectele miraculoase pe care naratorul le relatează, dar evidențiază posibilitatea stabilirii unui contact cu conștiința primitivă, deși nu exclude nici posibilitatea ca cititorul să se îndoiască, pe alocuri, de veridicitatea faptelor istorisite. Numai că această credință atât de discutată în diverse studii critice devine, exact în și din acest punct, și program, apel la artiștii latino-americani de a evidenția la rândul lor nevoia re-întoarcerii la origini.

Elaborarea *Împărăției lumii acesteia* a fost în mare măsură influențată de călătoria pe care a făcut-o Alejo Carpentier în Haiti, în anul 1943. Atunci și acolo,

el a devenit conștient de posibilitatea de a stabili o serie de legături între concepte definitorii pentru lumea hispano-americană și care ar fi de natură să relaționeze în mod adecvat, pentru prima dată, trecutul și prezentul. Iar „sincronismul cel mai semnificativ” (ca să folosim propria sa formulare), deși Carpentier evită să-l numească vreodată astfel, este conjuncția stabilită între idei de filosofia istoriei preluate de la Spengler și istoria specifică a revoluției din Haiti. Căci, dacă miraculosul latino-american trebuie individualizat față de cel profesat de suprarealiști la nivel ontologic, dar și în ceea ce privește formulele specifice de manifestare, acest lucru ține de modul în care e prezentată și înțeleasă istoria în ansamblu a Lumii Noi. *Împărăția lumii acesteia*, „una dintre cele mai reușite opere literare ale întregului continent latino-american”, așa cum o definea Mario Vargas Llosa, este și încercarea lui Carpentier de a face acest lucru și e menită, ca text narativ, a demonstra modalitățile de funcționare a realului miraculos.

Multe fapte și întâmplări, va sublinia autorul, sunt întru totul reale, dar par, tocmai de aceea și tocmai din cauza modului în care sunt relatate, atribute ale fanteziei, care ar trezi toate potențialitățile unui univers magic. De aceea, cartea acoperă în mod voit incomplet desfășurarea revoluției haitiene, putând fi citită și ca o rescriere ficțională a unei istorii particulare – și anume revolta sclavilor din Haiti. Autorul manevrează după bunul plac această realitate bine definită, evidențiind mai cu seamă calitățile repetitiv-mitice ale revoltei respective, ciclicitatea anumitor fenomene și complicitatea aparte care doar aici se poate stabili între om și natură – toate acestea fiind menite a demonstra ideea transcendenței culturii și mai cu seamă a culturii latino-americane. Semnificativ este și modul în care Carpentier însuși va nuanța și chiar va respinge în anumite momente această viziune anistorică în cea de-a doua parte a cărții. De altfel, prologul textului evidențiază legătura dintre devenirea istorică și structurarea miraculosului în cadrul unui text conceput programatic ca succesiune de întâmplări extraordinare petrecute pe insula Santo Domingo într-o epocă clar definită, care a permis miraculosului să se desprindă de datele precise ale realității. Succesiunea evenimentelor este, desigur, procesul dificil prin care fosta colonie franceză Santo Domingo a devenit independentă, sub numele de Haiti, la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Uimește, încă de la început, fidelitatea lui Carpentier față de detaliile istorice și extraordinara cunoaștere pe care el o demonstrează cu privire la epoca în care plasează acțiunile cărții. (18) Faptul a fost adesea explicat prin dorința lui Carpentier de a definitiva un complex studiu dedicat muzicii cubaneze – intitulat *La música en Cuba*, acesta va fi publicat în anul 1946 – iar pentru a face asta, autorul și-a dedicat mult timp unui uriaș efort de documentare (19), început încă din 1939, care nu a fost dedicat exclusiv universului muzical al Antilelor, ci a inclus și domeniul istoric, scriitorul citind și adnotând o serie de jurnale ale martorilor ori participanților la acele evenimente, precum și vasta corespondență purtată între reprezentanții autorităților de aici. Numai că acel „realism” despre care s-a discutat în legătură cu opera romanescă a lui Carpentier „reprezintă o atitudine cu privire la realitatea de la care pornește scriitorul, nu o falsificare a acesteia, și nici o simplă evaziune într-un univers exclusiv imaginar”, așa cum procedau numeroși artiști ai anilor ‘30-‘50 ai secolului trecut. (20) Prin urmare, *Împărăția lumii acesteia* ar putea fi citită ca simbolic dialog textual cu diferitele

surse istoriografice și cu reprezentări canonice ale revoluției din Haiti, cum ar fi, de pildă, studiul consacrat al lui C.L.R. James, *The Black Jacobins*, apărut în 1938. Cartea aceasta relatează, în mare, evenimentele care au dus la răsturnarea puterii colonialiste de către o armată de sclavi, impropriu numită „armată”, ea nefiind nici echipată și nici instruită ca atare, dar subliniază evenimentul absolut extraordinar în sine și unicitatea faptului istoric brut: unica ocazie în care o revoltă a sclavilor a reușit să înfrângă forțele armate trimise de trei mari puteri pentru a înăbuși mișcările de protest. Numeroși exegeți au considerat chiar că, ținând seama de aceste aspecte, se poate afirma că „foștii sclavi haitieni au dobândit cu adevărat ceea ce nici chiar Revoluția Franceză nu a izbutit să impună pe de-a-ntregul: libertatea.” (21)

Însă Carpentier nu e preocupat atât de astfel de detalii, ci încearcă să descrie deopotrivă viața haitienilor înainte de revoluție – și, prin comparație, pe cea de după aceea. Ironia e că, deși pentru marea lor majoritate, libertatea era mai prețioasă decât propria viață, după victorie lucrurile nu vor fi așa cum oamenii și le imaginaseră, căci violența va reveni, chiar dacă sub alte forme, iar vechii stăpâni francezi vor fi înlocuiți cu alții, noii exploatare creoli sau negri, dar cu atât mai cruzi și mai lacomi. Comparată cu studiile clasice de istorie, cartea lui Alejo Carpentier se bazează mult „pe o adevărată strategie a omisiunii, mai cu seamă dacă ne gândim că, în ciuda rolului său istoric determinant pentru soarta revoluției haitiene, scriitorul cubanez nu îl menționează deloc pe Toussaint L’Ouverture.” (22) Desigur, *Împărăția lumii acesteia* este o operă de ficțiune, nu un text istoriografic, iar în consecință autorul nu găsește cu cale să diferențieze în importanță ori în expresivitate personajele ficționale de cele ce țin de domeniul istoriei. De aceea, Carpentier își permite cu ușurință să construiască personaje autonome și imaginate exclusiv de el, și să plaseze cumva în fundal reprezentanți ai luptei pentru libertate a căror existență și ale căror fapte sunt atestate de documente. Însă, ceea ce este cu atât mai important pentru maniera sa de a scrie, e că Alejo Carpentier include în text o serie de elemente ale credinței ce definește gândirea protagoniștilor săi într-un asemenea fel, încât la prima vedere totul să pară o formulă mai mult sau mai puțin înrudită cu acel „realism magic ontologic” (23) (cum îl numește Christopher Warnes) practicat de Miguel Ángel Asturias. Carpentier dorește să demonstreze, în acest fel, tot importanța credinței despre care discutăm în paginile anterioare, înțeleasă ca element ce poate mijloci accesul ființei umane la universul specific al realului miraculos.

Personajul în jurul căruia este construită narațiunea din *Împărăția lumii acesteia* este Ti Noël, sclav în copilărie și care, în această calitate, cunoaște toate nedreptățile și cruzimile pe care viața pe o plantație haitiană le implică. În adolescență, Ti Noël participă la vasta campanie de otrăvire care a marcat anii 1750, condusă de Mackandal, descris de Carpentier ca unul dintre sclavii mandinga de pe plantația lui Lenormand de Mezy. Ulterior, Ti Noël luptă în cadrul revoltelor din anul 1791 și se numără printre cei care devastează domeniul lui de Mezy, însă francezul reușește să scape, iar tânărul de culoare ajunge din nou alături de el, în Santiago de Cuba, unde va fi vândut unui alt stăpân. În acest punct, narațiunea lui Carpentier părăsește domeniul destul de clar definit până atunci al istoriei haitiene (în paranteză fie spus, exact în momentul în care pe scena realității atestate de

documentele istorigrafiei hispano-americane apare Toussaint L'Ouverture!), pentru a descrie modul de viață al refugiaților sosiți în Cuba. „Istoria reală este, așadar, reflectată oblic în textul acesta” (24), și, mai degrabă decât considerată un punct de plecare, este reinterpretată, recitată, reconfigurată, pornind de la discursurile personale ale protagoniștilor ori pornind de la problemele textuale pe care Carpentier însuși le dorea rezolvate. Prin urmare, scriitorul își va focaliza atenția pe călătoria pe care Pauline Bonaparte o întreprinde în Antile împreună cu soțul său, comandantul forțelor armate franceze trimise în colonii cu misiunea de a opri violențele și de a înăbuși definitiv revoltele sclavilor. Numai că centrul de interes al acțiunii textului de față este – aparent paradoxal, însă pe deplin îndreptățit, dacă ținem seama de miza estetică pe care autorul o are în vedere – prezentarea fascinației pe care Pauline și sclavul ei devotat, Solimán, o trăiesc pentru practicile *voodoo*, aceștia fiind convinși că doar ele îi pot ajuta să supraviețuiască, după ce soțul Paulinei se stingea din cauza bolilor tropicale ce bântuie în Haiti.

Ti Noël trăiește în Cuba ani de zile și va reveni acasă doar după mult timp, aproximativ în jurul lui 1816, după cum se deduce ținând seama de detaliile istorice prezente în text, revede plantația lui Lenormand de Mezy și e martorul ruinei în care fosta reședință se găsește – dar acum el însuși este în vârstă, sclavia a fost abolită, însă viața oamenilor nu e mai bună decât înainte... Pentru noii îmbogățiți, cum e, de pildă, Henri Cristophe, se construiesc noi palate, mai strălucitoare decât cele vechi, iar brutalitatea metodelor folosite acum o întrece de departe pe cea care îi determinase să se revolte, cu doar câteva decenii în urmă, pe sclavii care nu mai puteau suporta împilarea. Ultima parte a cărții descrie anii petrecuți de Solimán la Roma, unde familia noului său stăpân, tocmai nemilosul Cristophe, se refugiază în exil. Ti Noël, la senectute, beneficiază de o poziție privilegiată în rândul comunității de culoare, cu toate că treptat este impus un nou sistem de muncă forțată, menit a păstra statutul noii aristocrații, decise, parcă, să o întrecă în opulență și cruzime pe cea dinainte. Se remarcă mai cu seamă descrierile pe care Carpentier le face regatului lui Henri Cristophe, semnificat de uriașa fortăreață, pe care o construiește, La Ferrière, simbol al puterii nemăsurate – fapt documentat istoric, de altfel – deținute de un singur om decis să aducă în lumea latino-americană fastul Curții lui Napoleon. Ti Noël, care cade pradă disperării contemplând iar și iarăși aceleași greșeli săvârșite de oamenii care afirmă că au învățat toate lecțiile istoriei, decide să abandoneze lumea umană și, amintindu-și puterile magice ale lui Mackandal, ia forma mai multor animale, însă nici acum nu e mulțumit de existența pe care o duce, astfel că, după o revelație cathartică, înțelege că nu poate eluda datoria pe care o are față de „Împărăția lumii acesteia” și, la scurt timp după ce intră în conflict cu noii lui stăpâni, dispăre miraculos în mijlocul unui vânt verde și nimicitor, imagine cu care romanul se și încheie.

Împărăția lumii acesteia aduce în fața cititorului un mod aparte de înțelegere a realismului magic – fie el și real miraculos, așa cum îl numește Alejo Carpentier. Acesta se manifestă mai cu seamă în trei forme – și „ocupă trei dimensiuni, teme esențiale pentru această orientare estetică: natura, ființa umană și istoria”, după cum spune Christopher Warnes. (25) Imaginile naturii din romanul acesta au fost comparate pe bună dreptate de majoritatea criticilor cu cele din pictura lui Wifredo Lam, marele maestru al punerii pe pânză a „magiei vegetației tropicale observate

în toate metamorfozele sale nesfârșite.” Iar dacă suprealismul european care a încercat să exprime ceea ce este artificial ca și cum ar fi real, realul miraculos (așa cum este el înțeles de Carpentier) înseamnă altceva. Căci europenii doar se „agață” de elementele uimitoare ale artificialului, în vreme ce latino-americii descoperă aceleași elemente uimitoare în chiar realitatea de fiecare zi a continentului lor. De altfel, datele istorice așa cum le prezintă și așa cum le reelaborează Carpentier sunt imposibil de comparat cu cronologiile europene și cu viziunea occidentală asupra temporalității.

Interesant este, însă, că însăși concepția scriitorului asupra acestei tehnici real miraculoase se modifică pe parcursul textului, nuanțându-se și pregătind terenul pentru desprinderea de această formulă literară, moment consacrat, în cazul lui Carpentier, de apariția romanului *Pașii pierduți*, după cum consideră unii interpreți. Dar ea este, așa cum vom vedea, doar o desprindere aparentă. Însă, deocamdată, în *El reino de este mundo*, realul miraculos e concentrat în câteva nuclee care luminează, prospectiv și retrospectiv, semnificațiile textului și ale faptelor personajelor. Unul dintre momentele acestea, poate cel mai important din punctul de vedere menționat, este cel al vizitei pe care Mackandal, însoțit de tânărul (pe atunci) Ti Noël, o face în casa lui Maman Loi, lecuitoare cunoscută în rândul sclavilor rebeli. La un moment dat, cititorul, împreună cu Ti Noël este de-a dreptul șocat de puterile inexplicabile pe care Maman Loi le are, aceasta fiind capabilă să-și cufunde mâinile în ulei încins, fără a păți nimic: „Odată, când ajunsese la mijlocul unei povestiri, Maman Loi amuți pe neașteptate și, răspunzând parcă unei porunci tainice, alergă în bucătărie și-și muie brațele într-o oală plină cu ulei clocotit. Ti Noël văzu atunci cât de nepăsătoare îi rămăsese fața și, lucru și mai de neînțeles, văzu că brațele vrăjitoarei, după ce se zvântaseră de ulei, nu aveau pe ele nici urmă de bășici sau de arsuri, cu tot sfârâitul îngrozitor de carne friptă pe care îl auzise cu puțin înainte. Pentru că Mackandal părea că privește toate acestea cu cel mai desăvârșit calm, Ti Noël se căzni și el să-și ascundă uimirea. Iar discuția dintre vrăjitoare și negrul mandinga continuă liniștită, cu pauze mari, în care amândoi păreau că privesc departe.”

Întâmplarea pare, la prima lectură, nesemnificativă în economia romanului și, poate, într-adevăr, ea nu are semnificațiile simbolice pe care alte fapte istorisite o dobândesc. Numai că, din punctul de vedere al manierei miraculoase de a practica ficțiunea, fragmentul este întru totul definitiv. Cei doi o vizitează pe Maman Loi deoarece cunoștințele pe care ea le are cu privire la puterile vindecătoare sau dimpotrivă, letale, ale plantelor este exact acea „lege” – numele pe care femeia îl poartă e întru totul semnificativ – pe care albi o ignoră, iar negrii o respectă, aceea care va juca un rol esențial în victoria negrilor asupra albilor. Cu toate acestea, poziția ei este umilă, e o sclavă abandonată mai degrabă decât fugară, considerată inutilă de foștii stăpâni, care realmente nici nu-și mai pun problema readucerii acesteia pe plantație. Însă ea definește acea cunoaștere profundă a fenomenelor și, mai cu seamă, a semnelor naturii, esențială atât la nivelul tramei romanești, cât și la acela al concepției lui Carpentier.

Practicile magice în care excelează Maman Loi (și pe care negrii le respectă nesmintit) simbolizează exact acele elemente care unesc comunitatea revoltaților și care le sprijină lupta de eliberare și încrederea pe care o au în acțiunile pe care le

întreprind. În plus, exact acest element marchează, în *Împărăția lumii acesteia* locul geometric al legăturii dintre natură și cultură, preocuparea de seamă a lui Carpentier în întreaga sa operă. Căci diferențele de opinii și reacțiile diametral opuse ale personajelor în funcție de lumea din care provin – nu în ultimul rând, și în funcție de culoarea pielii – sunt tematizate pe parcursul întregului text, autorul subliniind că una dintre cauzele principale ale eșecului albilor este neîncrederea lor în practicile magice ale negrilor și disprețul suveran pe care îl manifestă „față de modul aparent limitat al acestora de înțelegere a lumii și de integrare în (contopire cu) universul natural.” (26)

Diferențele de viziune între Lumea Veche europeană și cea Nouă (haitiană și, prin extensie, latino-americană) sunt evidente și primesc o consistență remarcabilă, cu atât mai mult cu cât inițial ele sunt doar sugerate, nicidecum explicate cititorului, fiind una dintre extraordinarele intuiții ale lui Carpentier aceea de a nu spune niciodată până la capăt, ci de a se mulțumi să ofere doar punctele de sprijin din care, ulterior, să se poată constitui imaginea simbolică de ansamblu. Dar astfel scriitorul își demonstrează și abilitatea de a deschide sensurile textului, căci uleiul încins în care Maman Loi își cufundă mâinile poate fi citit și ca o prefigurare a chinurilor și torturilor la care vor fi supuși sclavii – cei visând libertatea și fiind în stare de orice sacrificiu ori suferință pentru a o dobândi, dar și cei care, după ce o vor fi dobândit, se vor confrunta, în mare, cu aceleași probleme și, cel mai grav, cu aceleași suferințe. Dar, în egală măsură, această „adevărată intangibilitate” (27) a lui Maman Loi sugerează puterile ei supranaturale care o plasează, împreună cu Mackandal, mai presus până și de capacitatea de înțelegere a albilor care, ironic, insistă să se considere atotputernici și, fără îndoială, atoatecunoscători. Scena prefigurează, însă, și pedeapsa cruntă și chinurile la care va fi supus Mackandal după ce va cădea în mâinile dușmanilor.

Fragmentul acesta, însă, poate fi citit și din alt punct de vedere. Și anume, ca element definitoriu pentru diferența pe care Carpentier o stabilește implicit între ceea ce se spune că s-ar fi întâmplat și ceea ce s-a întâmplat în realitate, altfel spus între ficțiune și realitatea documentată istoric. Căci, dacă în general, pe parcursul textului, credințele afro-caraibeene sunt prezentate într-un mod obiectiv și neimpli-cat, accentuându-se caracterul legendar al faptelor sau miraculosul implicit, scena vizitei celor doi la Maman Loi are și un rol de veritabilă poetică textuală a însăși funcționării metodei real miraculoase. Aici, cititorul este pus în fața unui fapt miraculos – puterile aparent inexplicabile ale lui Maman Loi – dar acest lucru nu se întâmplă doar ca relatare detașată a faptelor, ci în același timp, are loc concomitent cu modalitatea aparte în care Carpentier înregistrează și prezintă chiar reacțiile lui Ti Noël confruntat cu o realitate căreia îi e martor direct, dar pe care, în momentul respectiv, pare incapabil să o interpreteze, ca și cum faptele pe care le vede nu încap în mintea sa omenească, deși e convins că ceea ce vede este chiar real(itatea). Desigur, realitatea cu care e obișnuită Maman Loi, nu el.

„Principiul realist magic al echivalenței funcționează perfect în acest fragment” (28), cu toate că Alejo Carpentier îl structurează ținând seama – și sugerând cititorului – să țină și el seama de o diferență esențială. Anume că, în vreme ce bietul Ti Noël, inocent – secvența reprezentând, din perspectiva scriiturii occidentale și a grilei de lectură tradițională, și un veritabil prag de trecere al neofitului,

începutul integrării sale într-o altă ordine a lumii și, desigur, un moment important al inițierii acestui personaj prezentat în contextul unui adevărat Bildungsroman scris în cheia realului miraculos și urmându-i îndeaproape semnele – e convins că nu poate crede ceea ce vede, în sensul că i se pare ceva incredibil, inexplicabil și miraculos, Mackandal nu e deloc uimit, ci se comportă ca și cum ar fi fost martorul celor mai obișnuite fapte. Supranaturalul se insinuează, astfel, dintr-o dată în viața personajelor, marcând și posibilă interpretare a acestui fragment drept consacrare a raporturilor între maestrul spiritual, inițiatorul prin excelență, Mackandal (însă, parțial, și Maman Loi), și discipolul, cel aflat pe prima treaptă a drumului spre desăvârșirea spirituală, Ti Noël.

Cultura invadează, deci, inteligența – până atunci „constrânsă de chingile interdicțiilor și tabuurilor de tot felul” (29) – a lui Ti Noël, deschizându-i calea spre realizările de mai târziu și oferindu-i șansa de a înțelege la adevărată valoare existența din împărăția acestei lumi. La fel, istoria se dovedește a fi mai mult decât ceea ce poate cuprinde simplul discurs factologico-cronologic ori un brut document istoriografic, iar poziția lui Ti Noël în aceste ecuații o reprezintă pe aceea a cititorului însuși – pus să decodifice sensurile unui text realist magic. Ideea lui Carpentier este tocmai aceea că cititorul trebuie să accepte ca atare noua ordine și autoritate spirituală a miraculosului, dar și evidentul ascendent pe care acesta îl are asupra teritoriilor atât de strict și de bine definite până atunci ale realului. În plus, cititorul trebuie să-și mențină într-un fel sau altul încrederea – care devine, treptat, cu adevărat credință – în aceste modalități de structurare textuală ce favorizează perceperea și mijlocesc funcționarea unei noi dimensiuni, non-raționale (dar deloc iraționale!) a realității așa cum era ea cunoscută până atunci și care acționa, se știe, după regulile logicii și urmând strict și nedeținut legile cauzalității. Una dintre autoritățile miraculoase este, fără îndoială, Maman Loi, astfel încât apariția sa ca personaj nu trebuie deloc subapreciată – și nici efectele pe care simpla ei prezență le au asupra lui Ti Noël și, implicit, asupra cititorului și a grilei de lectură pe care acesta trebuie să o aplice unui asemenea text.

Dar dificultățile cu care se confruntă Carpentier nu se limitează la atât, dacă ne gândim la încă un amănunt important: Ti Noël este un personaj integral ficțional, însă Mackandal a fost inspirat de documentele istorice care îi atestă prezența și faptele uimitoare în timpul revoluției haitiene. Problema este, însă, că, spre deosebire de Miguel Ángel Asturias, de pildă (cel care respingea din capul locului – și făcea acest lucru aprioric și fără să fie nevoie ori fără ca el ca autor să simtă nevoia de a oferi cititorului explicații pentru această atitudine – fundamentele raționale pe care se întemeia discursul istoric și nega mecanismele prin care era evidențiată importanța faptelor relatate, precum și calitatea lor de document verificabil), Carpentier încearcă să stabilească o legătură care, însă, devine tensionat punct de contact, între codurile de descifrare a realului, pe de o parte, și a miraculosului supranatural, pe de alta. În acest fel, o serie de episoade aparent neînsemnate risipite pe parcursul cărții devin chei ce trebuie folosite de cititor pentru decodificarea cât mai adecvată a semnificațiilor pe care scriitorul le transmite.

Treptat, devine evident că opinia lui Carpentier favorizează mitul, a cărui importanță crește progresiv în comparație cu cea a istoriei. Numai că este esențială și progresiva „neîncredere” despre care a vorbit critica literară și pe care Carpentier

începe să o manifeste în metodele și strategiile specifice realului miraculos – pe care, de altfel, el însuși le enunțase în prefața textului. Roberto González Echevarría consideră că „ruptura se produce abia odată cu apariția romanului *Pașii pierduți*” (30), însă Christopher Warnes afirmă că această îndepărtare a lui Carpentier de metoda ce părea a-i defini scriitura este deja identificabilă în *Împărăția lumii acesteia*, mai cu seamă dacă avem în vedere „dificultățile pe care scriitorul le întâmpină în a susține până la sfârșitul textului acel tip de realism magic ontologic, ce marca episodul vizitei lui Ti Noël și a lui Mackandal la Maman Loi”, adică, altfel spus, de a reda până la capăt o imagine generală a lumii afro-caraibeene construite pornind „de la premisele de funcționare a miraculosului” (31)

González Echevarría vorbea chiar despre „două opinii asupra artei care funcționează în cazul lui Carpentier”. (32) Cea dintâi e influențată de filosofia lui Spengler și de înclinația specific caraibeana spre privilegierea semnificațiilor transcendenței și a unei înțelegeri a fenomenului artistic în general „întemeiată pe aceste baze onto-teologice” (33), după cum le numește Warnes, iar cea de-a doua derivă mai cu seamă din teoretizările lui José Ortega y Gasset cu privire la „dezumanizarea artei”, care ar da naștere unei arte lipsite de aspirații transcendente și unei literaturi libere să jongleze cu metaforele și să-și dezvăluie, astfel, ea însăși, jocurile iluziei. Suprarealismul evidențiază, în felul său, aceste tensiuni și nu trebuie să uităm importanța pe care această mișcare artistică a avut-o asupra lui Carpentier – influență pe care, însă, scriitorul o receptează și o transfigurează într-un mod diferit de Asturias. Christopher Warnes vorbește pe bună dreptate, tocmai de aceea, despre „distincția care trebuie făcută între un realism ontologic, și unul discursiv, pe de alta, *Împărăția lumii acesteia* funcționând, din acest punct de vedere, asemenea unei veritabile punți între onto-teologia extremă din *Oameni de porumb* și înțelegerea eclectică, dualistă a elementului magic ori miraculos care va marca romanul lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătată*.” (34)

Mackandal este reprezentativ, în ceea ce privește construcția și evoluția sa ca personaj, pentru toate aceste aspecte. După succesul inițial al campaniei sale de otrăviri, el începe să fie realmente vânat de forțele armate ale coloniștilor, care se folosesc și de inevitabilii trădători din rândul sclavilor – în general, fiind vorba despre cei cu sânge amestecat, la fel cum se întâmplă și în *Oameni de porumb*, romanul lui Asturias. Prin urmare, mai bine de patru ani, conducătorul revoltei haitiene trăiește ascuns în păduri, adesea spunându-se despre el că e capabil să ia forma anumitor animale sălbatice și să le apară astfel susținătorilor săi, pentru a le da curaj și pentru a-i determina să nu abandoneze lupta și, după cum subliniază textul lui Carpentier, pentru a-i face să nu-și piardă credința în el și în victoria finală. Credința aceasta este, fără îndoială, esențială, nefiind vorba doar despre fidelitatea pe care oamenii i-o poartă lui Mackandal, ci și despre convingerea lor în capacitățile sale supranaturale. Numai că narațiunea lui Carpentier trebuie pusă, în acest punct, în legătură nu cu ceea ce este real, ci cu ceea ce se spune că ar fi real, fiindcă narațiunea nu descrie și nici Carpentier însuși, ca autor, nu încearcă să-și asume o cunoaștere la care este evident că nu avea cum să aibă acces. Diferența față de episodul vizitei celor doi la Maman Loi este evidentă, în acele pagini scriitorul asumându-și cunoașterea directă și integrală – fie și prin intermediul

personajelor – a fenomenelor, cunoaștere pe care, în a doua parte a cărții, nu o va mai pretinde.

Însă, spre final, Carpentier prezintă un moment despre care s-a scris mult în istoriografia haitiană și care a fost interpretat în varii moduri, și anume capturarea și execuția lui Mackandal – despre care negrii erau convinși că va lua forma unui animal (a unui fânțar, mai precis) și va scăpa astfel de chinurile la care urma să-l supună albi. Ar fi cazul ca autorul, dacă ar fi rămas totalmente fidel concepției teoretice expuse în prefață cu privire la rolul și funcționarea strategiilor realului miraculos, să prezinte totul în conformitate cu credința populației asuprite care ar fi găsit, în salvarea miraculoasă a lui Mackandal, punctul de sprijin de care avea nevoie pentru continuarea luptei și neabandonarea idealurilor. Numai că Alejo Carpentier evidențiază cu grijă „diferența dintre modalitatea de înțelegere a realității a celor două grupări” (35) – și anume convingerea negrilor că Mackandal va scăpa, de aici aparenta lor indiferență față de caznele la care acesta a fost și urmează să fie supus, iar pe de altă parte uimirea albilor confrunțați cu indiferența mulțimii pe care o credeau imposibil de stăpânit într-un asemenea moment:

„Îmbrăcat cu niște pantaloni dungați, cu pieptul gol acoperit de funii și plin de răni proaspete, lucitoare, Mackandal înainta spre centrul pieții. Stăpânii cercetară din ochi fețele sclavilor, dar negrii vădeau o indiferență sfidătoare. Ce știi albi despre treburile negrilor? În ciclurile lui de metamorfoze, Mackandal se cufundase adesea în lumea tainică a găzelor, luându-și ca răsplată pentru lipsa unui braț câteva piciorușe de gândac, patru aripi sau o pereche de antene lungi. Fusesse muscă, miriapod, fluture, termită, păianjen, vaca-domnului și chiar licurici cu lumini verzi, imense. Când va sosi momentul hotărâtor, funiile care îl strâng acum pe mandinga, lipite de corpul în jurul cărora sunt încolăcite, vor păstra o clipă conturul unui trup omenesc și vor aluneca apoi de-a lungul stâlpului. Iar Mackandal, transformat în bondar, își va lua zborul și se va așeza pe tricornul comandantului trupelor, ca să se bucure de năucirea albilor. Lucrul acesta stăpânii nu-l mai știau, de aceea risipiseră ei atâția bani cu organizarea spectacolului cu totul inutil care avea să le scoată la iveală completa neputință de a lupta împotriva unui om uns de către marii *Loas*. Mackandal fusese legat cu spatele de stâlpul de tortură. Călăul luă cu cleștele un tăciune aprins. Repetând gestul pe care îl studiase din ajun în fața oglinzii, guvernatorul își scoase din teacă sabia de paradă și dădu ordin să fie executată sentința. Focul rugului începu să urce spre trupul ciungului, pârjolindu-i picioarele. În clipa aceea, Mackandal își agită ciotul brațului nelegat, cu un gest amenințător, pe care schilodirea nu-l făcea mai puțin cumplit și, umflându-și brusc pieptul, începu să strige incantații necunoscute și nedeslușite. Legăturile îi căzură. Corpul negrului țâșni în aer, zbură pe deasupra capetelor și se cufundă în talazurile negre ale mulțimii de sclavi. De pretutindeni, un singur strigăt făcu să răsunе piața: *Mackandal sauvé!* Și urmă învâlmășeala și larma. Gărzile începură să lovească cu paturile armelor în negrii care strigau și care păreau că nu mai încap între case și că se urcă spre balcoane. Iar zarva, urletele și tulburarea crescură într-atâta, încât abia câțiva îl mai văzură pe Mackandal ținut de zece soldați și vârat cu capul în foc, pe când o flacăra îi aprinsese părul, încându-i ultimul strigăt. Când negrii se potoliră, rugul ardea normal, ca orice foc făcut cu lemne bune, iar briza venită dinspre mare ridica o pală de fum domoală spre balcoanele în care doamnele, mai adineauri

leșinate, începuseră să-și vină în simțiri. Acuma nu mai era nimic de văzut. În seara aceea negrii se întoarseră la moșii râzând tot drumul. Mackandal își ținuse fâgăduința de-a rămâne în împărăția lumii acesteia. Încă o dată, Marile Duhuri de Celălalt Țărm își băteau joc de albi.”

Până la un punct, cititorul are senzația/convingerea că relatarea va adopta punctul de vedere real miraculos, favorizând, desigur, viziunea comunității de culoare. Numai că, oricât de paradoxal poate să pară, descrierea pe care Carpentier o face acestui eveniment nu se diferențiază prea mult de versiunile pe care chiar tratate consacrate de istorie sau documente celebre ale epocii le oferă cu privire la neobișnuita întâmplare – majoritatea cronicarilor susținând, mai mult sau mai puțin deschis, că „se spune că”/„se pare că” Mackandal și-ar fi rupt lanțurile, eliberându-se, spre încântarea celor prezenți la pedeapsa exemplară pe care albi i-o hotărâseră. Slavii vor fi convinși, în termenii esteticii realului miraculos, chiar dacă nu vor putea dovedi niciodată, că Mackandal s-ar fi transformat într-o insectă, eludând, în acest fel, teribila pedeapsă a arderii pe rug – care, însă, în termenii realității, chiar este pusă în aplicare.

Relatând întâmplările, Carpentier modifică în permanență perspectiva narațiunii și schimbă punctul de vedere aproape fără ca cititorul să-și mai dea seama când se trece exact de la versiunea sclavilor la cea a documentelor istorice. Scriitorul subliniază, însă, că „abia câțiva îl mai văzură pe Mackandal” și, deci, ar fi putut spune realmente ce s-a întâmplat. „Diferența dintre a vedea și a înțelege” (36), care este definitorie și pentru romanul lui Asturias, *Oameni de porumb*, evidențiază, în cazul lui Carpentier, nu atât modalitățile pe care Asturias le folosea pentru a favoriza perspectiva mitică, iar nu adevărul istoric și legăturile de cauzalitate, ci dimpotrivă, tocmai capacitatea sa ca om de litere de a plasa totul sub semnul incertitudinii. Prin urmare, relația dintre adevăr și realitate ori între mit și veridicitate trebuie căutată (și tensiunile inerente trebuie rezolvate) mai cu seamă la nivelul interpretării. Vocea narativă se retrage, deci, în spatele punctelor de vedere diferite, fie ele și diametral opuse, pentru ca în acest fel rolul cititorului – așadar, al interpretării fenomenelor istorice ori literare – să devină determinant.

Bucuria sclavilor, inexplicabilă din punctul de vedere al albilor, căci neagă adevărul faptelor, este întemeiată pe convingerea, pe credința lor profundă în adevărul legendei (ceea ce „se spune că s-ar putea întâmpla”), iar nu în observarea atentă a ceea ce s-a întâmplat în realitate. Statutul mitico-legendar dobândit de Mackandal, „Cristul negru” (37), este, prin urmare, simbolic, nu real, însă asta nu îl face deloc mai puțin important pentru comunitatea din rândurile căreia s-a ridicat acest veritabil erou al luptei de eliberare. Tocmai pentru că salvarea lui este simbolică, Carpentier nu riscă să-l readucă în paginile cărții sale după momentul execuției. Dar exact pentru că importanța acestui moment a fost atât de mare pentru comunitatea sclavilor revoltați, evenimentul va fi relatat în numeroase cântece și legende care vor continua să circule și să anime idealurile unui univers imposibil de înțeles doar cu mijloacele limitate ale logicii istorice și/sau ale veridicității faptelor.

Modul în care Carpentier însuși folosește, pentru a explica această scenă, termeni precum „revelație” ori „bogăție a realității” este „perfect comparabil cu teoria expusă în 1925 de Franz Roh” (38), cel care vorbea despre „iradierea

magicului”. De aceea execuția lui Mackandal e descrisă dintr-o permanentă dublă perspectivă: cea a oamenilor de culoare, cei care credeau mai presus de orice în capacitatea lui de a se salva, luând altă formă, și cea a albilor care, oricât își dau silința, nu văd nimic din ceea ce provoacă entuziasmul negrilor. Desigur, primul impuls al cititorului poate fi de a considera credința neclintită a oamenilor fideli lui Mackandal drept un caz tipic de autoiluzionare în masă, dar finalul scenei determină lectorul să privească miracolele asemenea viselor care își pierd din pregnanță la trezire – nu, însă, și din importanță. Romanul în ansamblu oscilează între real și miraculos, simbolica „arhivă” analizată de González Echevarría nefiind exprimată acum în termenii unei viziuni sincretice, ci ai uneia scindate, aparținând a două grupuri sociale, având sisteme de interpretare a universului înconjurător fundamental diferite.

Momentul acesta a fost analizat de Wendy B. Faris ca expresie perfectă de „narațiune realist magică defocalizată” (39) care, deși legată încă de anumite convenții ale realismului (în privința modalității de reprezentare), le depășește prin ambiguitatea structurală și tehnicile defamiliarizării în care Carpentier excelează și care nu vizează doar modul de a reda evenimente ori personaje, ci și sensurile autorității, ale cunoașterii și înțelegerii lumii. În plus, scriitorul aduce aici și perspectiva care, în funcție de modul cum este manevrată, dezvăluie realități diferite. Amaryll Chanady a discutat la rândul său aceste aspecte, concluzionând că, după descrierea eliberării miraculoase a lui Mackandal, percepută doar de către cei care credeau în el, Carpentier revine la o serie de procedee ce țin de canonul realist și de principiile *mimesis*-ului. Slavii văd miracolul căci autoritatea lor morală este superioară celei a albilor, convinși doar de adevărurile verificabile prin mijloace empirice. Credința colectivă poate produce miracole, s-a spus adesea – și nicidecum miracole aparente sau iluzorii, ci veritabile. Însă rămâne de stabilit dacă miracolul a fost produs (ori determinat) de credința sclavilor care-l venerau pe Mackandal, sau revolta lor și țelurile comune au fost capabile să genereze credința covârșitoare într-un asemenea miracol.

Înspre o teritorializare a imaginarului

Alejo Carpentier nu mai include în *Împărăția lumii acesteia* niciun episod construit integral pornind de la premisele credinței nestrămutate în adevărul perspectivei real miraculoase, așa cum se întâmpla atunci în când era descrisă Maman Loi. Pare, deci, oarecum inexplicabil că, totuși, despre Ti Noël aflăm că ar fi luat înfățișarea mai multor animale, dezamăgit de atitudinea oamenilor și de cursul evenimentelor din Haiti după eliberare. Numai că autorul nu menține această orientare a textului – și a opiniilor personajului său – până la final: Ti Noël, ajuns la o vârstă de-a dreptul matusalemică pentru condițiile existenței din Haiti și pentru speranța de viață pe care, pe atunci, o avea populația din acea regiune, are revelația rolului său și decide să rămână legat de lumea aceasta. Rămâne de discutat în ce măsură metamorfozele sale succesive au fost reale sau doar a funcționat, în cazul

lor, „principiul echivalenței” citit în cheia realismului magic, și care stabilește conexiuni altfel nebănuite între codurile naturii și cele ale culturii; sau, în termenii lui Carpentier din acest text, între lumea naturală și cea supranaturală. Întâmplările descrise în manieră real miraculoasă pot fi descifrate în aceeași notă, însă, fapt care le amenință consistența miraculoasă, ele pot fi citite și exclusiv din perspectiva logicii și a evoluției istorico-cronologice, ceea ce le-ar pune sub semnul întrebării chiar viabilitatea la nivelul miracolului – care poate fi, privit dintr-un alt unghi, tocmai obișnuitul, cotidianul, rezolvarea firească a unor situații care sunt, din diverse motive, mai mult sau mai puțin ieșite din comun.

Comparația cu *Oamenii de porumb* ai lui Asturias se impune din nou, căci și acolo avem de-a face metamorfoze în cazul câtorva personaje, explicate din perspectiva nahualismului, dar care, fără îndoială, au și alte semnificații. Numai că, în cazul lui Carpentier, aceste metamorfoze sunt mai degrabă didactice în intenție și programatice în ceea ce privește punctul în care sunt plasate la nivel textual. Ele nu sunt menite, ca la Asturias, să exprime ori să explice un substrat al realității de natură să dea sens acesteia și deopotrivă să-l ascundă de înțelegerea occidentală limitată, ci mai degrabă să instruiască cititorul prin intermediul unei funcționări aparte a metaforei care, prin repetare, tinde să devină de-a dreptul parabolă. De exemplu, finalul cărții și decizia protagonistului: „Odată hotărârea luată, Ti Noël se miră cât de ușor e să te prefaci în animal când ai puterea aceasta. Ca dovadă, se cățăără într-un pom, dorind să fie pasăre, și pasăre se făcu. În ziua următoare voi să se facă armăsar, și armăsar se făcu, dar trebui să fugă din calea unui mulatru care voia să-l prindă cu un laț și să-l jugănească cu un cuțit de bucătărie. Când se prefăcu în viespe, se plictisi repede de geometria monotonă a celulelor de ceară. Apoi avu nefericita idee să se transforme în furnică și se văzu silit să care baloturi uriașe, pe drumuri nesfârșite, sub paza unor netrebnici care îi aminteau din plin de vechilii lui *monsieur* Lenormand de Mezy, gărzile lui Cristophe și mulatrii de-acum. [...] Mackandal se transformase în felurite viețuitoare ani de zile ca să-i slujească pe oameni, și nu ca să dezerteze din rândurile lor. Când își dădu seama de aceasta, bătrânul, revenit la întruchiparea omenească, avu o ultimă clipă de luciditate. Își revăzu deodată momentele cele mai importante ale vieții, revăzu eroii care dăduseră la iveală puterea și belșugul îndepărtaților strămoși din Africa și crezu din nou în viitor. Se simți însă bătrân, purtând în cârcă nenumărate veacuri. O oboseală cosmică, o greutate ca de planetă încărcată cu bolovani îi apăsa umerii descărnați de atâtea lovituri, sudori și răzvrătiri. Își dădea seama că-și cheltuise moștenirea și că acum, ajuns la cea mai neagră mizerie, lăsa în urmă aceeași moștenire. Înțelegea acum că omul nu știe niciodată pentru cine suferă și pentru cine speră. Omul suferă și speră și se trudește pentru semeni pe care niciodată n-o să-i cunoască și care, la rândul lor, vor suferi și vor spera și se vor trudi pentru alții care, la rândul lor, tot nu vor fi fericiți, pentru că omul tinde mereu către o fericire aflată dincolo de ceea ce i se acordă. Dincolo, în împărăția cerurilor, nu există culmi care să poată fi cucerite, pentru că acolo totul este ierarhie fixă, necunoscută, senină, existență fără termen, imposibilitate de sacrificiu, odihnă și desfătare. De aceea, împovărat de sarcini și de chinuri, frumos în mizeria lui, capabil să iubească, în ciuda rănilor primite, omul își poate afla măreția și întreaga lui măsură numai în împărăția lumii acesteia.”

Inspirat de textul biblic al *Cărții Revelațiilor*, titlul lui Carpentier subliniază importanța discursului parabolic și a procedeelelor menite a-l construi în cel mai adecvat mod, în exact aceeași măsură în care ironizează, subminând astfel tocmai premisa și promisiunea „celui de-al șaptelea înger” referitoare la domnia eternă a „împărăției acestei lumi” ce va deveni împărăția divină. Numai că această strategie, pe care critica (mai cu seamă González Echevarría și Christopher Warnes) a numit-o „de-a dreptul evazionistă” (40), nu funcționează în cazul textului lui Carpentier, căci din lumea descrisă de el nu există scăpare definitivă de sub dominația istoriei și de sub domnia oamenilor. Nivelul parabolic al textului de față respinge, deci, dominantă transcendentă și indică tocmai apropierea deliberată de realitățile acestei lumi – fie ea și împărăție... Iar acest realități trebuie trăite – și pot fi exprimate la nivel literar – doar prin recursul la parabolă care, înțeleasă în acest fel, reprezintă neașteptata negare ori chiar anulare a premiselor de funcționare a realului miraculos, așa cum au fost ele prezentate în celebra și mult discutată prefață a cărții. Rolul ei programatic este, deci, aplicabil mai degrabă altor creații realist magice, nu doar operei ca atare a lui Carpentier, care, deliberat sau nu, tinde să se îndepărteze aparent de liniile pe care el însuși le creionase și care sunt, pentru el însuși, valabile la nivel strict teoretic, nu doar la acela al desfășurării narative a unui text de o asemenea factură. De altfel, din *Pașii pierduți*, „realismul magic pare a dispărea aproape cu desăvârșire”, rămânând identificabil oarecum la nivel subtextual, iar nu la acela al faptelor prezentate explicit. Pentru Roberto González Echevarría, această desprindere de metodele oarecum limitate – așa cum le practicase până atunci Carpentier – ale realismului magic „reprezintă un impuls hotărâtor pentru dezvoltarea ulterioară a romanului latino-american, iar *Împărăția lumii acesteia*, în ciuda aparenței programatice, demonstrează că scriitorul intuise de timpuriu pe de o parte necesitatea teoretizării unei noi formule narative, iar pe de alta, a desprinderii de aceasta” (41), în vederea unei valorizări adecvate a titlului, istoriei și, implicit, a noilor relații stabilite între acestea.

Carpentier excelează, în *Împărăția lumii acesteia*, și în tehnica punctului de vedere, pe care îl transformă în veritabil contrapunct – cu toate implicațiile muzicale pe care tehnica și termenul le au. În acest text, dispunerea punctelor de vedere diferite în cadrul unor paralelisme reiterate operează o juxtapunere a „cosmoviziunilor”, cea modernă europeană, albă, occidentală, rațională și cea primitivă afro-haitiană, neagră, magică, paradigmă ce se înserează între celelalte procedee specifice realismului magic, fapt ce determină „compoziția contrapunctică”. (42) Timpul istoric și cel mitic se suprapun adesea la nivelul imaginii pe care naratorul o oferă cu privire la modul în care Ti Noël („ți”, în dialectele creole din Haiti, însemnând „mic”) înțelege lumea. Numele subliniază „micimea și caracterul docil, chiar dacă, pe alocuri, picaresc, al personajului” (43), prin intermediul său, Carpentier facilitând identificarea perspectivei personajului cu cea a naratorului și operând, deci, asupra cititorului, efectul de confuzie controlată pe care scriitorul cubanez îl va folosi apoi în *Recursul la metodă* și în *Secolul luminilor*. Contrapunctul funcționează pe tot parcursul cărții, viziunii lui Ti Noël îi este opusă cea a lui Lenormand de Mezy, iar celei a lui Solimán, cea a Paulinei Bonaparte, chiar și după inițierea sa în practicile *voodoo*.

Chiar începutul romanului demonstrează tehnica aceasta, căci peruca stăpânului, pomezile și parfumurile, atribute ale artificialului și inutilului, sunt prezentate

în paralel cu munca grea a sclavilor și cu existența dură a acestora. Viziunile se împletesc, însă, în permanență, deoarece Ti Noël observă împreună cu naratorul – și, deci, cu cititorul – că, de pildă, Mackandal folosea ca loc unde să-și „scrie” informațiile relevante ori planurile pentru acțiuni viitoare un fost registru de contabilitate de pe plantație, care devine, așadar, „un soi de palimpsest în care semnele magice se suprapun ca printr-un hazard fortuit peste calculele exacte, expresie a raționalului alb și a contabilității europene.” (44) Din acest motiv, Erik Camayd-Freixas consideră că am avea de-a face, în *Împărăția lumii acesteia*, cu un „narator quijotesco” (45), câtă vreme el, deși este (sau cel puțin așa sugerează), occidental și raționalist, dorește să creadă în viziunea magică a personajelor cu care intră în contact. După modelul literaturii quijotești ori borgesiene, Alejo Carpentier structurează, deci, un tip de discurs aparte și tocmai de aceea greu încadrabil în grilele consacrate de interpretare cu care lucrează în general critica literară.

Însă romanul acesta al lui Carpentier reprezintă și primul pas în complexul proces inițiat de autorul cubanez, și anume cea dintâi tentativă a sa de a configura ceea ce critica literară – de la Daniel Henri Pageaux (46) la Richard Young – a numit „imaginea mitică a unui spațiu bine definit din punct de vedere istoric.” (47) Evident, Carpentier pornește de la o premisă pe care o tratează cu ironie – dar și cu o profundă înțelegere a fenomenului – legată de diferența de concepție dintre europeni și locuitorii Lumii Noi, pe care cei dintâi credeau că o „civilizează”, descoperind acolo, în miraculoasele ținuturi ale zonei Caraibelor, ceea ce băștinașii cunoșteau (fără să fie nevoie să „descopere”) de veacuri întregi. Deopotrivă, încercarea aceasta e semnul definitoriu al întregii creații a lui Carpentier, preocupat de la începuturile sale literare de identitatea și individualitatea Lumii Noi, dar și de raporturile dintre aceasta și Occident. Elaborarea datelor inițiale și definirea esteticii sunt legate și de apropierea scriitorului de mișcarea suprarealistă europeană, precum și de fascinația sa pentru textele istoriografice, de pasiunea pentru muzica unor regiuni privite până atunci aproape exclusiv din perspectiva exotismului ori a unei presupuse culori locale. Pornind de la aceste elemente, Carpentier va insista însă, chiar în prologul *Împărăției lumii acesteia*, pe necesitatea veridicității istorice a relatării, afirmând implicit că este exact ceea ce va face el însuși în textul respectiv. De aici „caracterul, fie el și parțial, arheologic” (48) despre care au vorbit unii exegeți ai operei carpenteriene.

Permanentul amestec al personajelor pur ficționale cu altele, amintite ori descrise pe larg în textele istorice se datorează, așadar, și acestei înțelegeri specifice a importanței domeniului istoric – dar și a legăturii dintre acesta și formele spațiale românești. În consecință, textul va avea un ritm ciclic, accentuat de raportarea la mai multe universuri culturale deodată, putând fi interpretat și ca o expresie privilegiată a ceea ce Foucault numea „istorie globală”, astfel că modelul spenglerian nu este, după cum s-a subliniat în studiile critice recente, unica perspectivă care trebuie avută în vedere în cazul operei lui Carpentier și mai ales în cazul *Împărăției lumii acesteia*. Iar dacă viața lui Ti Noël stă sub semnul apartenenței sale la o epocă istorică bine definită și la un spațiu descris în detaliu, la fel de adevărat este că, fiind atât de clar individualizat ca reprezentant prin excelență al unui anumit timp și loc, personajul devine elementul care declanșează meditația asupra condiției umane și asupra destinului omenesc în „împărăția acestei lumi”. În plus, dacă ro-

manul acesta este începutul a ceea ce critica a numit „proiectul modernist al lui Carpentier” (49), devine evident că scriitorul reorientează europocentrismul tradițional și consideră universul american o contrapondere ce nu poate fi ignorată în contextul noii viziuni globale a culturii contemporane, imaginarul latino-american mai ales trebuind integrat de spiritualitatea occidentală.

Modalitatea prin care autorul va atinge acest deziderat e mai complicată, în sensul că Alejo Carpentier recurge la o serie de structuri temporale ce exemplifică ideea eternei reîntoarceri a fenomenelor și subliniază importanța timpului ciclic al mentalității arhaice. Astfel încât întâmplările aparent disparate pe care autorul le relatează reprezintă o atent construită rețea de semnificații având mereu corespondente investite cu sens. Se constituie, în acest fel, treptat, „o extraordinară teritorializare a imaginarii” (50), dovadă că spațiul haitian, cu toate dimensiunile și semnificațiile sale mitice, ocupă un loc important în concepția estetică a lui Alejo Carpentier. Titlul însuși duce spre această interpretare, subliniind și epifania trăită de Ti Noël la finalul cărții. Realul miraculos teoretizat în prolog este, deci, legat de o anumită lume, de un spațiu bine determinat și clar definit, viziunea – chiar și aceea asupra istoriei – fiind prin excelență, deși, poate, acest lucru a fost rareori remarcat, teritorializată. Tocmai de aceea, după cum afirmă scriitorul, aceste întâmplări nu pot fi situate în Europa, ele ținând de o realitate diferită de cea europeană – și care reprezintă concretizarea la nivel temporal și spațial a „realului miraculos american”.

S-a discutat mult despre aparenta – considerată de unii critici reală – lipsă de unitate a romanului, ca și despre viziunea fragmentară pe care textul acesta ar oferi-o asupra lumii americane. Ceea ce s-a observat, însă, mai puțin este că Alejo Carpentier nu a utilizat, în *Împărăția lumii acesteia*, „o viziune secvențial-narativă, ci una ritmică și picturală.” Este vorba, consideră Camayd-Freixas, despre „căutarea unor noi modele care să exprime sensul unității estetice, în contextul mișcărilor de avangardă, dar și al apropierii lui Carpentier de creația pictorială muraliști mexicani, în primul rând Diego Rivera.” (51) Odată cu acești artiști plastici s-a impus alegoria istorică în estetica postavangardistă latino-americană, cu întreaga sa celebrare a trecutului și mitificare a acestuia, nu o dată utilizându-se procedee specifice cubismului. Iar viziunea simultaneistă pe care o descoperim în *Împărăția lumii acesteia* stabilește legătura între literatura și artele plastice din acest spațiu cultural, la fel cum, pe fragmente, se întâmplă și în *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, și în *Moartea lui Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Compoziția cărții demonstrează „viabilitatea estetică a unui roman mural” (52), la a cărui realizare colaborează tocmai fragmentarea perspectivei istorice și, implicit, a redării sale în plan literar.

*

Paralelisme sub semnul cărora se situează începuturile literare ale lui Carpentier și Asturias nu vizează doar perioada în care amândoi s-au aflat la Paris, ci mai cu seamă o serie de circumstanțe și afinități ideologice care i-au făcut pe amândoi să vadă în suprarealism o estetică potrivită pentru a exprima autentică „identitate americană” care reprezenta una dintre preocupările lor de căpetenie și care, considerau ei, fusese ocultată „de prea extinsa literatură cu nuanțe regionaliste care dominase spațiul cultural latino-american la începuturile secolului XX și la

finele celui anterior.” (53) În egală măsură, estetica suprarealismului le oferea o alternativă viabilă în fața preluării mimetice a modelelor literare nord-americane, care începuseră să domine America Latină în anii ‘20 ai veacului trecut.

Dar Alejo Carpentier, a cărui origine părea menită să ducă interpretarea textelor romanești către sublinierea tematicii Lumii Vechi mereu opuse celei Noi, a fost și un om de cultură profund preocupat de problemele stringente ale țării sale și ale continentului latino-american, fapt care se oglindește chiar în primul său roman, *Împărăția lumii acesteia* care, fapt mai mult sau mai puțin apăsător observat de către critici, reprezintă și expresia pe care tema dictatorului o ia la nivelul unei opere privite aproape exclusiv din perspectiva prefeței ideologico-teoretice menite a clarifica diferite aspecte ale realului miraculos american. Ideile vor fi nuanțate în romanul *Recursul la metodă*, unde Primul Magistrat este o continuare și o reelaborare a datelor care îl defineau pe Henri Cristophe. Numai că, în *Împărăția lumii acesteia*, figura dictatorului este tratată într-o manieră mai puțin obișnuită, în sensul că sunt prezente pretutindeni accente poetice desprinse din cultura și tradițiile negrilor din Antile. Carpentier recuperează, în acest fel, un patrimoniu cultural străvechi și îi dă noi forme de manifestare textuală, expresie a fenomenului de metisaj ce caracterizează universul Cubei, dar și a unei noi estetici, pline de simboluri care, în același timp, trimit la ritmurile specifice muzicii cubaneze, așa cum se întâmplă și în romanul renegat ulterior de Carpentier, dar care e prima sa creație, *Écue-Yamba-O!* (1933), sau în *Cinco poemas afro-cubanos* (1927).

Ambele texte sunt, în ciuda ulterioarei lor intrări într-un con de umbră ca urmare a atitudinii însuși autorului lor, mărturii ale unei sensibilități prin excelență lirice și muzicale și al unei concepții aparte asupra artei, înțeleasă ca sumă a riturilor magice și a tendințelor religioase și muzicale afro-cubaneze, totul prezentat „și cu ajutorul mijloacelor de expresie deprinse de pe urma frecventării cercurilor suprarealiste europene, a căror cunoaștere îi este facilitată de apropierea de Robert Desnos.” (54) Interesant este, însă, și faptul că Alejo Carpentier, aflat în căutarea propriei voci literare, se va elibera de influența suprarealistă și va păstra din ea doar anumite procedee și tehnici specifice, precum și o anumită înțelegere a artei în societatea contemporană. Comparând, ca importanță și urmări estetice, suprarealismul cu mișcarea „Sturm und Drang”, Alejo Carpentier se va îndepărta de el, în ciuda entuziasmului pe care-l exprimase la un moment dat față de această nouă modalitate artistică. (55) Reacția sa de respingere a unei orientări care rămânea străină lumii din care provenea și de care se simțea legat, cea latino-americană, este concretizată poate în cel mai clar mod în prefața la *Împărăția lumii acesteia*, care formulează postulatele realului miraculos înțeles ca estetică proprie unei lumi aparte – dar și de natură a-i defini propria sensibilitate.

Această nouă concepție asupra realității americane și a literaturii sale pleacă de la trecerea în revistă a mai multor premise și ia în considerare mai multe elemente, printre care tendințele „criolliste”, arta suprarealistă și realismul specific lumii latino-americane. Dar, cum niciuna dintre acestea, consideră Carpentier, nu a reușit să explice ori să exprime complet individualitatea Lumii Noi, din cauză că se bazează mai cu seamă pe elemente superficiale și exterioare spiritualității acesteia, e nevoie de altceva, de o estetică în stare să surprindă miraculosul peisajelor, dar și existența oamenilor, incluzându-i aici pe indieni și pe negri, artistul adevărat fiind

dator să prezinte toate realitățile lumii sale. Și nu e vorba, aici, așa cum au considerat unii critici, despre o formulare a principiilor unui soi de suprarealism specific Americii Latine, ci de evidențierea caracteristicilor unei lumi unde miraculosul e cel mai obișnuit lucru și unde „crența în funcționarea perfectă a mecanismelor miraculoase poate transforma faptul brut al realității în magie literară.” (56) Ceea ce a păstrat din estetica suprarealistă Carpentier e mai ales o anumită sensibilitate și o înțelegere aparte a miraculosului, vizând, ulterior, transpunerea acestora la nivelul spiritualității americane. Iar în așa numitul „șoc al culturilor”, Carpentier vede mai ales întâlnirile neprevăzute, atât de prețuite de suprarealism – cele care urmau, se știe, asociațiile libere de idei, teoretizate de Freud. În acest fel va lua naștere și mistica peisajului despre care s-a discutat mult în legătură cu întreaga sa creație, inspirată atât de unele idei suprarealiste, „cât și de determinismul geografic al lui Humboldt sau Schomburgk, toate intensificate de ideea spengleriană a revelației formelor ce configurează orice cultură.” (57)

Relația lui Carpentier cu suprarealismul a fost complicată și, nu o dată, marcată de tensiuni, scriitorul cubanez încercând să evidențieze „sărăcia imaginativă”, așa cum o numea el a acestei mișcări artistice, comparând, pentru a-și susține ideea, o pictură a lui André Masson și o alta, a lui Wifredo Lam, având același subiect, jungla. Carpentier consideră că Masson e incapabil să exprime altceva decât o aparență superficială, deoarece nu ar putea să înțeleagă jungla și importanța ei pentru cei care depind, practic, de ea pentru a supraviețui, în vreme ce jungla lui Lam ar fi vie și impresionantă. Desigur, Carpentier are în vedere celebrul tablou al lui Lam intitulat *Jungla*, expus la New York, unde produce o vie senzație. Este „expresia unui primitivism miraculos”, după cum afirmă chiar André Breton, el însuși admirator entuziast al acestei capodopere, pictorul demonstrând, în opinia lui Breton, „o conștiință artistică acută, diferită fundamental de cea care susținea estetica artei naive pe care conducătorul suprarealismului o admirase în Haiti.” (58) Viziunea lui Carpentier poate fi pe drept cuvânt apropiată de cea a lui Lam, el însuși reprezentant al artei suprarealiste, pentru o bună parte a activității sale. Ambii evidențiază imaginea unui univers uman care e devorat progresiv de natură, sfârșind prin a se integra în ea. Pretutindeni în opera lui Carpentier și în cea a lui Lam domnește o energie naturală care face ca divinitățile pământului nu doar să pară vii, ci să fie cu adevărat astfel pentru ființa umană care trăiește în miraculoasa Lume Nouă.

Dincolo, însă, de prezentarea principiilor realului miraculos, Carpentier vorbește chiar în prologul *Împărăției lumii acesteia* despre importanța lui Henri Cristophe în elaborarea cărții, relatând impresiile pe care i le-a produs vizita făcută în 1943 în Haiti, unde a văzut „regatul lui Henri Cristophe”, ruinele, „atât de poetice”, ale palatului de la Sans Soucis. Istoria, magia, ritmurile muzicale tradiționale, ceremoniile specifice sunt elemente care duc la configurarea unei realități miraculoase, care definește, în opinia lui Carpentier, întregul univers al Lumii Noi și determină o nouă perspectivă asupra realității, ea nefiind apanajul spațiului haitian, ci patrimoniu al întregii Americi hispane, după cum scrie autorul. Documentarea este foarte riguroasă, scriitorul demonstrează o excelență cunoaștere a acestei lumi și a evoluției sale, punând totul în cadrul unei narațiuni care, ca să-l cităm, „este imposibil să fie plasată în Europa” – Alejo Carpentier definindu-și astfel tema întregii creații drept conflict sau, dacă nu, măcar diferență între Lumea Veche și cea Nouă.

Din documentele istoriografice sunt preluate elementele ce țin de prezentarea faptelor personajelor centrale ale romanului, Mackandal, sclav mandinga originar din Guineea, care va conduce insurecția negrilor împotriva puterii coloniale în anul 1757, sau jamaicanul Bouckman, protagonistul revoltei din 1791, despre care se spunea că este expert în ritualuri *voodoo*, generalul Leclerc sau Paulina Bonaparte, soția acestuia, sosiți în Haiti pentru a restabili ordinea. Între toți se remarcă, însă, Henri Cristophe, cel care, în timpul domniei lui Napoleon, s-a proclamat rege al insulei, „cel dintâi rege negru al Lumii Noi”. Descrierea domniei sale ocupă partea a treia a romanului și e menită a face lumină în jurul unui personaj enigmatic, a cărui putere dictatorială a oprimat populația din Haiti între anii 1806 și 1820. (59)

Scriitorul prezintă biografia acestuia și rapida sa ascensiune, de la statutul umil de bucătar până la cel de conducător absolut, Cristophe știind să se folosească de toate avantajele vremurilor tulburi și să profite de fiecare oportunitate care i se oferă. Însă acest dictator care nu e cu nimic mai bun – ba poate e chiar mult mai rău – decât stăpânii anteriori, alții cei detestați de populația revoltată, e și o expresie a modalității pe care Carpentier o găsește pentru a trata tema dictatorului în America Latină. Și anume, prin intermediul modelului impus de literatura picarescă, atât de citită și de iubită în Spania epocii renascentiste. Alejo Carpentier vorbește, în eseurile sale, despre diferențele de viziune care marchează această temă și, implicit, personajul picaresc spaniol de cel plasat în America de Sud. Acesta din urmă, preluând o serie de strategii de acțiune, devine, prin chiar lumea în care e plasat, „urias” – de aici și puterile nelimitate pe care le dobândește rapid Henri Cristophe, uzând de toate practicile picaro-ului spaniol, dar vizând o finalitate superioară a demersurilor sale. Acesta tiran care se vrea, în ciuda originii umile, nici mai mult nici mai puțin decât rege, își întemeiază puterea și teroarea pe care o exercită pe chiar obișnuința sclaviei pe care o speculează perfect, ajungând astfel să-și subjuge conaționali mai rău decât înainte. Perspectiva asupra tuturor acestor evenimente, a uluitoarei ascensiuni a lui Cristophe – deci a unei istorii reale – este oferită cititorului prin relatarea centrată pe Ti Noël, personaj ficțional, care unește prin chiar existența sa și inițierea pe care o trăiește toate epocile despre care *Împărăția lumii acesteia* vorbește în termenii realului miraculos teoretizat de Carpentier: „Și atunci Ti Noël își dădu seama că se afla la Sans-Soucis, reședința preferată a regelui Henri Cristophe, fost pe vremuri bucătar în strada Spaniolilor și mai apoi proprietar al ospătăriei La Corona și care bătea acum monedă cu propriile lui inițiale, deasupra orgolioasei devize *Dieu, ma cause et mon épée*.” Privit astfel, de către un personaj de hârtie, realul Cristophe câștigă în pregnanță și în forța expresivă, apropiindu-se mult, mai ales prin teroarea pe care o răspândește în rândul oamenilor, de Președintele lui Asturias. Ipocrizia atotstăpânitoare este sprijinită chiar de reprezentanții Bisericii, iar întărirea autorității sale se face prin imitarea unor modele străine, fie că e vorba despre Palatul Sans-Soucis, fie despre imitarea modului de viață de la curțile princiare europene.

Cu toate acestea, mentalitatea lui Henri Cristophe rămâne legată de spiritualitatea neagră și de primitivismul unei viziuni de care îi este imposibil să se desprindă. Construiește citadela La Ferrière, o fortăreață imensă care-l face să se simtă apărat de o eventuală furie populară, la dimensiuni faraonice, folosind două sute de mii de muncitori haitieni – tratați mai rău decât sclavii: „Tot urcând la deal

și coborând la vale, Ti Noël începu să-și spună că orchestrele de cameră din Sans-Soucis, luxul uniformelor și statuile de femei albe și goale care se încălzeau la soare pe soclurile lor, aveau la bază o sclavie la fel de îngrozitoare ca și sclavia pe care o cunoscuse el însuși pe moșia lui *monsieur* Lenormand de Mezy. Și era cu atât mai cumplită, cu cât acum te biciuia un negru, cu pielea la fel de neagră ca a ta, cu buzele la fel de groase, cu părul la fel de creț și cu nasul la fel de turtit, un negru născut egal cu tine și, poate, la fel ca tine, marcat cu fierul roșu.” Construcția e cu atât mai mare cu cât spaimile dictatorului sunt mai puternice, expresie a unui mimetism care, acum, funcționează în alt sens decât cel dorit de așa zisul monarh.

Puterea devine, deci, pentru el, obsesie a puterii și spaima de a nu fi lipsit de ea, Cristophe își pierde treptat, dar rapid, orice urmă de umanitate, devenind fascinat de propria sa imagine exterioară. Din acest punct de vedere, el se diferențiază de Președintele lui Asturias, dacă ținem seama de faptul că răsturnarea sa de la putere și destrămarea regimului său reprezintă „punctul culminant al unui proces care îl determină pe Carpentier să încerce sondarea conștiinței și psihologiei protagonistului cu mijloace specifice.” (60) Astfel sunt percepute singurătatea și spaima de moarte a unui personaj căruia nu i se poate nega o urmă de demnitate în final, și nici aspirațiile uriașe, care îl fac de-a dreptul să nege realitatea propriei origini în numele unei mări pe care și-o asumă ca destin. Asturias, în schimb, dizolva progresiv personalitatea Președintelui și privea totul „prin intermediul unei viziuni prin excelență mitice.” (61) Carpentier prezintă un rege trădat de însași spiritualitatea mitică pe care își întemeiasă simulacrul de regat: „Henri Cristophe se gândi iar la fortăreață. *Ultima ratio regum*. Însă fortăreața aceea, unică în lume, era mult prea vastă pentru un om singur. Și monarhului nu-i dăduse niciodată prin gând că s-ar putea pomeni singur într-o bună zi. Sângele de taur pe care îl sorbiseră zidurile atât de groase făcuse ca fortăreața să fie inaccesibilă pentru armele albilor. Dar sângele acesta nu fusese niciodată îndreptat împotriva negrilor care strigau acum, la câțiva pași de focurile din ce în ce mai apropiate și invocau duhurile cărora li se adusese jertfa de sânge.” Mitul reprezintă, pentru destinul lui Henri Cristophe, elementul declanșator al căderii, subversiunea determinantă a unui regim autoritar. Sinuciderea lui proiectează la nivel uman tragedia unei țări și „oferă consistență unui personaj cu destin singular” (62), element esențial al unui text care meditează profund, chiar dacă prin intermediul unor mijloace artistice diferite de cele folosite de Asturias, asupra mecanismelor puterii, asupra dorinței unor oameni de a deține pentru totdeauna puterea absolută dar și, mai ales, asupra pericolelor pe care această putere le reprezintă.

Personajul care îi este opus lui Henri Cristophe în acest roman este Arhiepiscopul Corneille Breille, cel care îl și sperie de moarte pe dictatorul de culoare, după care va fi silit să dispară, fiind zidit de viu – în sens literal, chiar dacă fragmentul respectiv nu are anvergura celui care prezenta salvarea lui Mackandal. Duhul lui Breille se refugiază pe acoperișul bisericii, de unde poate contempla în voie nimicnicia autointitulatului „rege al sclavilor liberi”. E vorba, desigur, ca și în cazul lui Mackandal, despre puterea pe care prelatul o are și care e mai presus de aceea omenească, a lui Henri Cristophe. Iar locul unde ajunge Breille trimite cu gândul și la simbolicele înălțimi de pe Macchu Picchu din lirica lui Neruda. Înălțimea de unde îl privește Breille pe Henri Cristophe accentuează „greutatea tot mai mare a

acestui și, implicit, incapacitatea sa de a se înălța și de a depăși condiționările împărăției acestei lumi, eșecul său spiritual față de autoritatea spirituală” (63) a celui mai de seamă oponent al său: „Regele apucă mânerul spadei. Dinaintea altarului, cu fața spre credincioși, răsărise un alt preot, izvodit parcă din aer, cu frânturi de umeri și de brațe încă nedefinite. Și, pe când chipul lui căpăta contur și expresie, din gura fără dinți, fără buze și neagră ca o gură de beci, izbucni o voce tremurătoare, care umplu naosul cu vibrații puternice de orgă, făcând vitraliile să tremure în legăturile lor de plumb. [...] Era într-adevăr capucinel zidit, cel despre care toți cei de față știau că murise și că putrezise în altarul cel mare, înveșmântat în stiharele lui și rostind *Dies Irae*. [...] Regele zăcea pe podeaua de lezezi, paralizat, cu ochii țintă la grinzile tavanului. Acum, printr-un salt imens, vedenia se ridicase și ședea pe una din grinzile acestea, ca să-l vadă pe Henri Cristophe, și își scutura mâncile și picioarele, ca să-i arate mai bine cât de însângerate îi erau veșmintele. În urechile regelui bubuia ritmic un soi de tunet care putea la fel de bine să fie și zgomotul tâmplelor lui, și zgomotul tobelor care băteau în munți.”

Ironie, semnul pe care și-l arogă noul rege este tocmai acela al unei păsări phoenix alături de care sunt înscrise cuvintele „R nasc din cenușă”, semnificând tocmai imposibilitatea (mai bine zis incapacitatea) lui Cristophe de a se ridica. Însă contrastele elaborate de Carpentier sunt mai numeroase, dacă ne gândim că, în opoziție marcată cu greutatea regelui, casa lui Ti Noël e ușoară din toate punctele de vedere – și mai cu seamă, nu are acoperiș, fiind deschisă către ceruri, mijlocind comunicarea posesorului ei cu forțele spirituale. Astfel, el poate porunci chiar și vântului, iar ulterior, inspirat de modelul lui Mackandal, ia forma câtorva animale – tocmai pentru ca în acest fel să se poată simți și mai legat de oameni, de semenii săi. Finalul textului prezintă momentul în care, atunci când se iscă un vânt profetic, Ti Noël este ridicat cu fotoliu cu tot – nefiind însă foarte clar dacă personajul se află sau nu în respectivul fotoliu – și cu toate lucrurile sale în înaltul cerului, începând să străbată văzduhul: „În clipa aceea se stârni dinspre Ocean un ciclon verde, care se abătu asupra Câmpiei de Nord, trecând cu un vuiet imens peste valea Dondon. Și pe când taurii decapitați pe muntele Mitra Episcopului mugeau, fotoliul, paravanul, tomurile enciclopediei, minavetul, păpușa și peștele-lună începură să zboare toate deodată, în timp ce ultimele ruine ale vechiului conac se prăbușeau. Toți arborii se culcară la pământ cu coroanele spre sud, scoțându-și rădăcinile din țărână, și, toată noaptea, marea, prefăcută în ropote de ploaie, lăsă urme de sare pe coastele munților. De atunci nimeni nu mai află nimic despre Ti Noël și nici despre jacheta lui verde, cu manșete de dantelă.” Carpentier prezintă scena „ca fiind perfect reală, veridică și credibilă, însă își lasă cititorul cu multe semne de întrebare”, afirmă Wendy B. Faris (64), cu privire la situația exactă în care se va afla Ti Noël după încetarea vântului – care, desigur, prefigurează apocaliptica furtună ce va distruge Macondo, în romanul lui García Márquez, *Un veac de singurătate*. Natura defocalizată și ambiguă a narațiunii se dezvoltă, în acest fel, cu toată pregnanța.

Semnificațiile lui Cristophe ca personaj trebuie, însă, căutate și la nivelul extrem de elaboratei structuri narrative reprezentate de ansamblul romanesc din *Împărăția lumii acesteia*. Căci alegerea ca timp al desfășurării evenimentelor a acestei epoci atât de frământate și de pline de tensiuni și de contradicții înseamnă ceva pentru Carpentier – cronotopul ce ia astfel naștere (Haiti în epoca dobândirii

independenței) devine semn metaforic cu caracter macrotextual. Iar această relație metaforică asociază „relatarea aparent obiectivă a istoriei haitiene cu istoria mai amplă a Americii în continua sa căutare a propriei identități și în încercarea de a și-o afirma cu hotărâre.” (65) În acest context, Cristophe devine veritabil referent istoric, prin intermediul caracteristicilor sale Carpentier prezentând ce înseamnă cu adevărat a fi primul rege negru din America, dar definindu-l din punct de vedere cronologic – și istoric – pe unul dintre cei dintâi dintre dictatori care vor marca literatura latino-americană a secolului XX, mulți dintre urmașii săi literari preluându-i trăsăturile, faptele, comportamentul: „Am încercat să pun alături acțiuni și fapte ale trecutului și ale prezentului”, spunea Carpentier, adăugând că a fost mereu preocupat de modul în care se poate produce „manipularea timpului”.

Funcția simbolică a lui Henri Cristophe devine astfel mult mai importantă decât o lectură întemeiată exclusiv pe căutarea detaliilor realului miraculos din *Împărăția lumii acesteia* ar fi putut vădi. Mai mult decât atât, Carpentier are în vedere și modelul borgesian, căci sinuciderea lui Cristophe se produce în salonul oglinzilor, adică într-un labirint de imagini și de reflecții care corespund și, în același timp, nu corespund unele cu altele: „Cristophe porni prin palat, ținându-se de balustrade, de draperii și de spătarele scaunelor. Lipsa curtenilor, a lacheilor și a gărzilor făcea ca sălile și saloanele să pară îngrozitor de pustii. Păreții păreau și mai înalți, dalele mai late. Salonul oglinzilor reflecta numai chipul regelui, în mii și mii de fețe. [...] Acum focul se oglindea în cristalele palatului, în rame, în pahare, în candelabre, în vase, în ferestre, în sideful consolelor. Flăcările de aflau pretutindeni, și în lumina lor nu se mai putea desluși vâlvătaia altor flăcări. Toate oglinzile din Sans-Soucis ardeau laolaltă.” Iar perspectiva asupra faptelor este mereu dublă, duală, scriitorul construind nu doar un univers livresc în cheie borgesiană, ci și unul pus sub semnul *Vieților paralele* ale lui Plutarh, din care se și citește nu o dată. În fond, „toate personajele din cartea aceasta reprezintă vieți paralele” (66), Ti Noël fiind opus lui Cristophe, Solimán, Paulinei, dar devenind clar și sistemul de paralelisme stabilit între ele, fiecare fiind contraponderea celui cu care se află în legătură.

Împărăția lumii acesteia reprezintă o nouă perspectivă pe care Carpentier o deschide deodată nu doar asupra realității specifice Americii Latine (asupra căreia a insistat în repetate rânduri), ci și asupra literaturii latino-americane. Însă, în egală măsură, chiar dacă a fost analizat mai rar din această perspectivă, se situează încă de la începuturile sale literare alături de Asturias în ceea ce privește preocuparea pentru o temă cu profunde implicații în Lumea Nouă – imaginea și semnificațiile dictaturii și ale dictatorului.

Numeroase puncte de contact există între Henri Cristophe și Domnul Președinte, dovadă că mitul, istoria și natura aparte a realității continentului sud-american i-au preocupat pe ambii autori. Iar dacă Asturias prefera perspectiva mitică, iar Carpentier era mai apropiat de viziunea asupra istoriei, fiecare în parte a dat sens unor preocupări comune și a reconfigurat realismul magic chiar și în acele texte (sau adoptând acele puncte de vedere) care sunt, uneori, ignorate de critica literară, dar care se dovedesc extrem de importante pentru ansamblul unor creații romanești ce reconstruiesc și dau semnificație proprie aceluși real miraculos care nu numai că nu dispare odată cu *Împărăția lumii acesteia*, ci e păstrat ca dominantă de-a lungul întregii activități literare a lui Carpentier.

Pașii pierduți. Artă, natură, cultură

Pașii pierduți (*Los pasos perdidos*), romanul publicat în 1953 de Alejo Carpentier, este considerat de numeroși exegeți capodopera scriitorului cubanez, dar și una dintre cele mai importante creații literare latino-americane din ultimul secol. Interpretările de care a avut parte acest text au accentuat tendința criticilor – și a cititorilor, deopotrivă – de a plasa *Pașii pierduți* în contextul evoluției culturii de pe continentul sud-american, dar și de a ține seama de diversele orientări artistice ale anilor '50-'60. Iar dacă unii au citit cartea exclusiv din perspectiva existențialismului de tip sartrian, iar alții au încercat să evedențieze doar alienarea protagonistului, ori să aplice la nivelul discursului narativ diverse teorii ale lingvisticii contemporane, alte voci, mai cu seamă Roberto González Echevarría (67), au subliniat necesitatea analizării romanului într-un context mai cuprinzător. Cartea a fost privită uneori ca „expresie a unui război al timpului” (68), deoarece pune față în față expresii ale culturii tradiționale cu unele ale civilizației occidentale, prefigurând și în acest fel ceea ce vor face mulți dintre reprezentanții viitoarei generații a „boom”-ului latino-american. Însă *Pașii pierduți* aparține și altei orientări – importante pentru literatura epocii, și anume „romanului selvei”, al cărui model, admirat de Carpentier, este *La Vorágine* (1929), de José Eustasio Rivera. Iar lirismul și strategiile muzicale prin intermediul cărora scriitorul cubanez descrie sentimentele protagonistului său odată cu re-integrarea în universul natural au multe puncte comune cu *Canaima* lui Rómulo Gallegos, dar și cu *Viaje al alto Orinoco*, de Rufino Blanco Fombona. Romanul reprezintă „o extraordinară sinteză a viziunii narrative a lui Carpentier, dar și a marilor probleme estetice dezbătute de la romantism încoace.” (69) Titlul trimite, dar într-un mod ironic, desigur, la un titlu identic, *Les pas perdus* (1924), pe care l-a folosit Breton pentru una dintre cărțile sale. Strategia aceasta nu e nouă pentru Carpentier, căci *Împărăția lumii acesteia* era o formulă biblică, în vreme ce *Secolul luminilor* face aluzie la epoca iluminismului, iar *Guerra del tiempo* e o preluare după o sintagmă din opera lui Lope.

Cartea cuprinde numeroase aluzii, sugestii și trimiteri care nu au în vedere doar cultura secolului XX: sunt frecvente menționările numelor (operei) lui Schiller, Rousseau, Goethe, Wagner, Heine, Beethoven, Byron sau Shelley; de asemenea, sunt accentuate estetica romantismului veacului al XIX-lea, și modelul cultural și existențial impus de aceasta. Prin urmare, unii interpreți au propus citirea *Pașilor pierduți* ca expresie a unui exemplu tardiv, însă extrem de elaborat la nivel artistic, de romantism *sui-generis*, dar și de subminare a însuși tiparului romantic și a tuturor teoriilor romantice asupra artei. În plus, fără să se înscrie în mod clar în linia creațiilor ce reinterpretează din varii perspective mitul faustic, romanul lui Carpentier poate fi comparat, în ceea ce privește modalitățile de tratare a imaginii artistului, cu *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, „concepțiile naratorului lui Carpentier reprezentând o neașteptată actualizare a opiniilor lui Adrian Leverkühn despre muzica modernă.” (70)

Naratorul-protagonist din *Pașii pierduți*, al cărui nume nu este dezvăluit pe parcursul textului, a părut de cele mai multe ori a fi doar o nouă imagine a intelectualului modern, înstrăinat de societate, oarecum tipic pentru anii care au urmat celui de-al Doilea Război Mondial. Însingurarea sa și incapacitatea de a se

regăsi în mijlocul unei lumi ostile au dus imediat la discutarea existenței lipsite de autenticitate din lumea contemporană. (71) Însă trebuie să ținem seama că acest narator este în primul rând artist – și nu orice fel de artist, ci un muzician care se vede pe sine drept continuator al marilor predecesori romantici, ale căror nume le invocă adesea. Mai mult decât atât, el insistă că proiectul său suprem este de a compune o cantată pornind de la celebrul *Prometeu descătușat* al lui Shelley, întreaga sa concepție creatoare, precum și critica nemiloasă pe care o face artei contemporane fiind întemeiate pe estetica marelui romantism: „Dar acolo se afla și *Prometheus Unbound*, ce mă îndepărtă repede de cărți, căci titlul era prea legat de un vechi proiect de compoziție care, după un preludiv încheiat cu un cor de metale, nu trecuse, în recitativul inițial al lui Prometeu, de superbul strigăt de revoltă...”

Interesant este și faptul că Alejo Carpentier prezintă numeroase trăsături care îl apropie de naratorul din *Pașii pierduți*: ambii sunt pasionați de muzică, au întreprins călătorii în zonele sălbatice ale Americii de Sud și „se simt sfâșiați interior de tensiunile existente – și identificabile la tot pasul – între Lumea Nouă și cea Veche.” (72) Greșeala pe care au făcut-o suficient de multă vreme interpreții care au încercat să ofere explicații cu privire la sensurile și semnificațiile acestui roman a fost tocmai identificarea precisă a autorului cu naratorul, pornind de la aceste detalii care, în fond, rămân exterioare textului. E adevărat că *Nota* pe care scriitorul o plasează la finalul romanului a încurajat acest tip de lectură și a indus oarecum în eroare critica: „Cu toate că locul unde se petrece acțiunea primelor capitole ale acestei cărți nu are nevoie de o localizare precisă cu toate că atât capitala latino-americană, cât și orașele de provincie ce apar după aceea sunt simple prototipuri, care nu au fost situate într-un loc exact, pentru că elementele lor componente sunt comune multor țări, autorul crede că este necesar să explice, pentru a răspunde unei eventuale curiozități legitime că, începând cu locul numit Puerto Anunciación, peisajul descris respectă imagini foarte precise ale unor locuri puțin cunoscute și de-abia fotografiate, dacă au fost vreodată fotografiate. Fluviul descris, care în trecut ar fi putut fi orice fluviu din America, devine, foarte exact, cursul superior al fluviului Orinoco. Locul minei grecilor s-ar putea situa nu departe de confluența lui cu Vichada.”

Numai că trebuie să ținem seama de faptul că Alejo Carpentier a renunțat – iar mărturiile sale demonstrează acest lucru – la proiectul inițial de a realiza o relatare directă, strict autobiografică, a călătoriilor sale în pădurile nesfârșite ale Americii de Sud în favoarea unui discurs ficțional, utilizând strategia consacrată a unui narator necreditabil tocmai pentru a marca separarea perspectivelor și a opiniilor și a evidenția ironia ce domină, în multe pagini, *Pașii pierduți*. De altfel, exact această atitudine ironică evidențiază și rolul esteticii romantice pe parcursul cărții, câtă vreme naratorul vorbește despre lipsa de valori spirituale a lumii moderne bazându-se pe idealurile romantice, însă, în momentul în care e confruntat cu realitățile unei lumi tradițional-arhaice, renunță (dar fără a recunoaște acest lucru) la mărețele lui idealuri și simte nevoia unei noi racordări la modernitatea universului citadin de care anterior susținea că intenționează să se rupă definitiv. (73)

Romanul începe cu prezentarea unui spectacol de teatru ce pune în scenă, iar și iarăși, fragmente semnificative ale Războiului Civil American. Și chiar dacă, la începuturi, reprezentarea cucerea prin dramatism, din cauza repetării ce determină

căderea în rutină, autenticitatea se pierde treptat, costumele actorilor se învechesc și se decolorează, iar interpreții devin prizonierii propriilor roluri din care nu mai pot ieși oricât ar încerca. Acesta e și cazul lui Ruth, soția naratorului, cea care, cu ani în urmă se visa artistă desăvârșită doar pentru a constata că, odată cu anii, idealurile sale dispar, locul acestora fiind luat de simpla mecanică a travestiului și a permanentei deghizări. Rolul ajunge static, expresivitatea dispare, iar spectacolul se mărginește a fi o simplă experiență comercială: „Ruth se ridică în picioare și mă trezii în fața celei ce înceta să fie soția mea, pentru a se transforma în protagonistă. Își prinse la centură un trandafir artificial și, cu un abia schițat gest de scuză, porni spre scena a cărei cortină, în stil italianesc tocmai se deschisese, răscolind un aer ce mirosea a praf și a lemn vechi.” Însă nu doar Ruth își abandonează idealurile artistice: chiar soțul ei renunță la proiectul cantatei după Shelley, iar Mouche, amanta acestuia, deși încearcă, la un moment dat, să se afirme ca poetă suprarrealistă, se desparte de literatură, dar nu e dispusă să-și recunoască lipsa de talent, punându-și eșecul doar pe seama originalității defectuoase a inspirației... Degradarea artei moderne, sugerează naratorul, nu se datorează doar faptului că artiștii au cedat în fața mercantilismului, ci și convingerii lor că și-ar fi epuizat sursele de inspirație și că nu mai știu unde ar trebui să le caute. Imitarea modelelor predeterminate conduce la eșec, iar trădarea moștenirii culturale specific latino-americane (doar de dragul de a părea mai europeni!) i-a condamnat pe mulți dintre artiștii din această lume, chiar dacă, teoretic, ar fi avut șanse de izbândă.

Prin urmare, acest narator-protagonist încearcă să atingă idealul romantic de a redescoperi izvoarele autentice de inspirație, care să conducă la crearea unei adevărate opere de artă. Pentru aceasta, nu vrea să-și mai imite nici contemporanii, nici predecesorii apropiați, ci întreprinde o călătorie până în inima junglei, în încercarea (disperată uneori) de a scăpa de orice „anxietate a influenței” și a dobândi conștiința de sine, în stare să-l elibereze de artificialitatea care, simțea el, îi prefigura eșecul total. Fără îndoială, călătoria și cadrul în care sunt plasate întâmplările ce urmează duc imediat cu gândul la expediția din *Inima întunericului*, de Joseph Conrad – unul dintre modelele pe care le are în vedere însuși Alejo Carpentier. Dar, deopotrivă, după ce călătorește nu doar în spațiu, ci și în timp, așa cum ajunge să fie convins, naratorul intenționează să repete un model pe care critica literară l-a numit „adamic” (74), având în vedere dorința sa de a da nume ca pentru prima dată tuturor lucrurilor lumii noi (pentru el...) în care ajunge: „După două ore de navigație printre lespezi de piatră, insule de piatră, promontorii de piatră, munți de piatră, ce își schimbă formele geometrice cu o inventivitate mereu diferită, ce nu ne mai uimește, o vegetație de înălțime medie, formidabil de deasă – rigiditate de graminee, dominată de constanta ondulare și de baletul întinderii de bambus – înlocuiește prezența pietrei cu nesfârșita monotonie a verdelui închis. Mă amuz cu un joc copilăresc născocit în urma fantasticelor povești istorisite în jurul focului de Montsalvaje, suntem Conchistadori porniți în căutarea Regatului Manoa. Înaintașul poate fi foarte bine Philipp von Utre.” Însă proiectul acesta repetă și un alt model, anume cel romantic, propus de Coleridge în *Biographia Literaria*: de a contempla „lumea arhaică tocmai din perspectiva nouității sale – și, implicit, a valorilor acesteia”. (75) Naratorul încearcă, așadar, să se transforme în artistul primordial – nu neapărat primitiv, însă – care se îndepărtează, prin liberă și conștientă alegere,

de formulele creativității contemporane, pentru a (re)găsi inocența adamică și facultatea absolut necesară de a crea în mod autentic. Însă oricât este el de convins de originalitatea proiectului său, acesta nu e altceva decât reluarea câtorva dintre principiile și metodele care au marcat ideologia romantismului, dorința lui de a descoperi un nou limbaj și de a configura o nouă structură muzicală fiind elemente esențiale pentru numeroși gânditori și creatori romantici.

Numai că, în *Pașii pierduți*, căutările din junglă ale protagonistului și descoperirile pe care crede el că le face reprezintă și reluări (recontextualizări) ale modelelor primordiale ale limbajului și ale muzicii. Căci, la fel cum limba vorbită de lumea contemporană a degenerat într-atâta, încât nu mai surprinde decât preocupările materialiste, și formele muzicale s-au epuizat din cauza unei prea îndelungate repetări – ca într-o temă cu variațiuni care ajung să nu mai semnifice nimic. Astfel încât el își va privi călătoria nu doar ca pe un demers artistic, ci în primul rând, după cum subliniază Roberto González Echevarría, ca pe unul „inițiativ” (76), în sensul pe care reprezentanții romantismului îl dădeau termenului. Procesul cere timp și nu e lipsit de dificultăți, însă, cel puțin pentru o vreme, naratorul le depășește – așa cum se întâmplă atunci când începe să-și amintească frânturi ale limbii care-i legănase primii ani ai copilăriei: „Și o nouă energie străbate lent prin urechi, prin porii mei, limba. Iată deci limba pe care o vorbisem în copilărie, limba în care învățasem să citesc și să solfegiez, limba ruginită în mintea mea fiindcă o folosisem puțin, abandonând-o ca pe o unealtă nefolositoare.” Însă în momentul în care trebuie să facă pasul către „limba morților” și să se raporteze la ritualurile din *Popol Vuh*, epopeea indigenă, hotărârea i se clatină, iar protagonistul șovăie, dovadă a incapacității sale de a se rupe de lumea pe care afirmase anterior că dorește să o părăsească pentru totdeauna.

Din această inadecvare a sa derivă, în fond și eșecul relației lui cu Rosario, cea alături de care spera să poată avea o nouă viață, asemenea primilor oameni, cei de la începuturile lumii. Numai că el simte nevoia unei reveniri temporare, cel puțin așa o consideră, la lumea modernă, de unde să-și aducă hârtie, cerneală și cărți pentru a putea definitiva proiectul mării sale opere muzicale pe care acum e convins că îl poate duce până la capăt; iar Rosario, care, după cum îi spune Yannes protagonistului, nu e o Penelopă, și care este convinsă că albul nu se va mai întoarce la ea (și că, și dacă ar face-o, nu ar fi decât, eventual, temporar), îl alege pe Marcos, rămânând în scurt timp însărcinată cu acesta și grăbind, astfel, întoarcerea definitivă a naratorului artist, incapabil să se adapteze pe de-a-ntregul vreunei lumi, la ritmurile țărâmului din care venise și pe care, chiar dacă crede că îl detestă, cel puțin îl înțelege mai bine...

De la începutul și până la sfârșitul *Pașilor pierduți*, Alejo Carpentier realizează o excelentă paralelă între încercarea naratorului de a-și regăsi originile și de a înțelege fundamentele limbajului uman, pe de o parte, și modul în care percepe el nașterea muzicii în acea lume primordială, pe de alta. Astfel, în timpul călătoriei sale în susul fluviului, protagonistul rememorează toate formele muzicale la care el însuși se raportase anterior, pornind de la reprezentațiile de operă (atât de specifice spațiului cultural latino-american până la sfârșitul secolului al XIX-lea), trecând prin ilustra tradiție a artei compoziției europene și ajungând, în cele din urmă, la bocetul vrăjitorului pe care-l ascultă în adâncurile nesfârșite ale selvei.

Teoria pe care o emite cu privire la mimetism, magie și ritm, de natură a explica apariția muzicii, izvorând din încercarea omului primitiv de a imita cântecul păsărilor și sunetele specifice ale animalelor ignoră, însă, esențialul: litania vrăjitorului nu e nicidecum mimetică, el nu imită vreun sunet al naturii, ci muzica aceea care-l impresionează pe artistul venit din atmosfera marilor orașe izvorăște spontan și e determinată „de sentimentul acut al unei profunde suferințe pe care vrăjitorul o resimte în clipa respectivă.” (77) Protagonistul lui Carpentier nu înțelege – și aici e eșecul său fundamental – că muzica și poezia sunt cu atât mai profunde și mai autentice, cu cât sunt mai spontane, creații naturale ale ființei umane care nu încearcă să repete și să distileze modele anterior consacrate, ci se mărginește să exprime acut o trăire: „Urmează o liniște rituală, pregătitoare a descântecului, păstrată de cei care așteaptă deznodământul. Și în marea pădure ce se umple de spaime nocturne, irumpe Cuvântul. Un cuvânt ce de-acum este mai mult decât un cuvânt. Un cuvânt ce imită vocea celui care glăsuiește, și totodată cea atribuită duhului ce stăpânește cadavrul. Una iese din gura vrăjitorului, cealaltă din burta lui. Una e gravă și confuză ca o fierbere subterană a lavei, cealaltă, cu un timbru neutru, este mânioasă și nestăpânită. Alternează. Își răspund. [...] Dar apoi urmează vibrația limbii între buze, sforăitul interior, gâfăiala în contratimp cu tigva. E ceva aflat mult mai departe de limbaj, și care, totuși, e foarte departe încă de cântec. Ceva ce nu cunoaște vocaliza, dar e ceva mai mult decât cuvântul. [...] În gura Vrăjitorului, a orficului mag, horcăie și se prăvălește, în convulsii, Bocetul – căci asta și nu altceva este un bocet –, lăsându-mă copleșit de descoperirea că am asistat la Nașterea Muzicii.” Nimic altceva decât susținea Carpentier în câteva eseuri ale sale, mai ales în cel intitulat *Lección pādūrii*, publicat în ziarul *El Nacional*, din Caracas, în iunie 1952: „În America noastră, lecția este primită în marea școală care este școala pădurii – acolo unde omul este, fără a gândi ce este, ci pentru că fiecare din actele sale este o afirmare a condiției sale umane. Luați-l pe indianul din Orinocoul superior, de exemplu. [...] Când un indian, pe înserate, se întâlnește cu un alt indian, vorbesc despre lucruri care au legătură cu arta. Ceea ce demonstrează că literatura, muzica, plastica sunt necesități profunde ale omului.” (78)

Interesant este, apoi, că șamanul descris în roman abordează cântecul îndreptându-se spre esența muzicii, dar fără a ajunge la cântecul însuși, intenția sa nefiind nicidecum estetică, ci o expresie a ritualului. Ritul devine, privit astfel, analog realului miraculos așa cum îl înțelegea Carpentier, câtă vreme arta, la originea sa, nu era un fapt estetic intenționat, ci avea sens ritualic. Deci, după cum afirmă Erik Camayd-Freixas, „ritul (realul miraculos) se îndreaptă către artă (realismul magic), dar fără a ajunge la ea.” (79) Iar pentru a străbate distanța de la practica șamanică la practica estetică sau de la transă la dans este nevoie de acea specifică „credință” care să suspende incredulitatea. Căci, pentru Carpentier, arta apare exact atunci când ființa umană încetează să mai creadă cu toată ființa în puterea riturilor originare, continuând, totuși, să le practice. De aceea preferă el denumirea de „real miraculos” și încearcă să definească o estetică sensibil diferită de cea a realismului magic, termen care, în paranteză fie spus, exista deja în momentul în care scriitorul cubanez își elabora teoria privitoare la esența lumii americane.

Pentru Carpentier, arta se întemeiază pe artă, un fapt artistic anterior determină unul din prezent, pe de o parte acceptând tradiția, dar pe de alta îndepărtându-se tot mai mult de originile actului care, treptat, impunând o tot mai mare depărtare față

de natură, se transformă în cultură, mecanismul funcționând în mare măsură asemănător cu cel al ficțiunilor borgesiene. Privit din această perspectivă, demersul întreprins de naratorul protagonist din *Pașii pierduți* devine căutare a originii artei, a inspirației, dar și a unei re-întemeieri a actului artistic pe alte baze. E o simbolică întoarcere către începuturi, către imaginea seminței, esențială în întreaga operă carpenteriană, adică recuperare a aceluși timp în care riturile originare presimțeau arta, însă nu o atingeau în adevăratul sens al cuvântului. (80)

Însă, ulterior, Carpenter va privi opera lui Rulfo și pe cea a lui García Márquez drept elemente definitorii pentru noua spiritualitate latino-americană, recunoscând tacit viabilitatea esteticii realismului magic, pe care îl privește ca transformare organică a realului miraculos teoretizat chiar de el. Astfel, „realismul magic și realul miraculos se legitimează reciproc” (81), reconciliindu-se în contextul evoluției literare a fenomenului latino-american. Nu întâmplător, García Márquez, în discursul rostit la ceremonia de decernare a Premiului Nobel pentru Literatură din anul 1982, va accentua exact ideile estetice ale lui Carpenter, îmbrăcate în haina propriilor sale concepții, vorbind despre mistica realității americane și specificul lumii Caraibelor. În fond, traseul reprezentat de Carpenter, Asturias, Rulfo și García Márquez reflectă procesul numit, nu într-un total îndreptățit, de Linda Hutcheon „parodie postmodernă”, în sensul în care reflectă evoluția de la realul miraculos (înțeles ca mit literar întemeietor) la realismul magic (văzut ca practică și transfigurare creatoare).

Neputând, însă, să intuiască esența ritului șamanului, naratorul din *Pașii pierduți* e convins că ar fi el însuși în stare, în anumite circumstanțe, să-și asume, în cadrul adamic al noii lumi în care ajunge și alături de Rosario, sarcina neo-romantică în esența sa (însă acest amănunt e din nou trecut sub tăcere de către muzicianul marcat tocmai de anxietatea influenței de care visa să se elibereze!) de a reinventa muzica: „Dar eu am asistat, acum câteva zile, la nașterea muzicii. Am putut vedea dincolo de bocetul cu care Eschil îl reînvie pe împăratul perșilor, dincolo de oda cu care fiii lui Autolycus opresc sângele negru ce țâșnește din rănilor lui Ulise, dincolo de cântul menit să-l ocrotească pe faraon. O mușcătură de șarpe în călătoria lui în lumea de apoi.” Marea sa operă ar urma, deci, să ia naștere aici și în acest fel, iar ironia autorului e excelent dozată, dacă ținem seama de amănuntul că proiectul lui Adrian Leverkühn, personajul lui Thomas Mann, nu era fundamental diferit, având doar un alt punct de pornire, inspirația demonică, ce ar anula orice altă formulă creatoare și ar conferi atingerea genialității. Nu e întâmplător, de aceea, că atât naratorul din *Pașii pierduți*, cât și Leverkühn consideră tonul de lamento esențial pentru proiectul lor artistic și, în plus, privesc domeniul cuvântului și cel al sunetelor ca fiind înrudite în cel mai înalt grad. Însă, dincolo de orice demers ar avea în gând și mai presus de teoretizările lor, opera muzicală pe care o întrevăd cei doi reprezintă un soi de „nouă sinteză romantică, situată între polifonie și armonie, între expresia personală și regulile contrapunctului ori ale fugii.” (82) Tentația faustică a limitei precum și intuirea limitei propriiei tentații se întrevăd exact în acest punct – cel care, de altfel, aproprie personajele amintite și dezvăluie încă o posibilitate de interpretare a romanului lui Carpenter.

Paradoxul și ironia, atât de prețuite de scriitorul latino-american, se dezvăluie, însă, tot aici: *Pașii pierduți* sugerează, prin intermediul vocii narative, că ideologia

și estetica romantismului reprezintă elemente de sub dominația cărora adevăratul artist trebuie să se elibereze, citând, aici, mai ales numele lui Beethoven care, prin *Simfonia a noua*, de pildă, a determinat un evident progres la nivelul gustului estetic al publicului (german), însă nu a reușit să-i atenueze tendințele antiumaniste. În mod ironic, naratorul din romanul lui Carpentier, în ciuda opiniilor sale la care afirmă că ține atât de mult, este el însuși gata în orice clipă să-i considere pe indienii pe care-i întâlnește în călătorie drept inferiori rasei albe și chiar să se compare pe sine cu „un nou conquistador venit în lumea nouă și sălbatică doar pentru a înnoi, apoi, muzica modernă.” (83) Evident, atitudinile acestea sfârșesc prin a consacra antagonismul dintre artistul romantic (marcat de semnele caracteristice ale spiritualității occidentale) și natura primordială. Căci, dacă artistul epocii romantice privea natura drept sursă a inspirației artistice, aspirațiile naratorului nu fac altceva decât să provoace la tot pasul tocmai ordinea naturală a acestei lumi noi și neatinse de civilizație. Numai că protagonistul lui Carpentier ignoră chiar trecerea timpului – care, „deși nerelevantă pentru indieni, e importantă pentru el și pentru demersul său” (84): nu mai poți, în plin secol XX, să repeți modelul anterior al conquistadorilor spanioli, dar să pretinzi, față de tine însuși, că atitudinile ți-ar fi originale... E una din lecțiile dure pe care muzicianul le învață la capătul experienței sale în junglă.

Încercarea protagonistului de a eluda timpul, de a-i anula trecerea sau de a face abstracție de istoria cuceririi spaniole din urmă cu câteva veacuri nici măcar nu e unicul demers de acest fel din paginile romanului: Înaintașul nutrește aceleași gânduri, chiar dacă intențiile sale nu vizează domeniul artistic, ci pe acela, mult mai prozaic, al dobândirii de bunuri materiale – din nou urmând modelele vechi ale conquistadorilor, primii străini (albi) ajunși în această lume: „Încetul cu încetul, Înaintașului i se trezește interesul pentru viața ce înflorește aici. Într-o zi își ia femeie și se încinge mare petrecere la poalele munților. [...] Într-o bună zi își dă seama că a întemeiat un oraș. Simte, probabil, aceeași surpriză încercată de mine când înțelesesem că verbul a ctitori se poate conjuga fiind vorba de un oraș. Și cum toate orașele se născuseră așa, nu există niciun motiv să nu ne așteptăm ca, în viitor, în Santa Mónica de los Venados să nu se înalțe monumente, poduri și arcade.”

Ca și alți damnați faustieni, naratorul din *Pașii pierduți* se consideră nu doar un creator, ci Creatorul, încercând să se autoinvestească cu acest titlu, convins, însă doar după lectura operelor lui Shelley, deci, mediat de modele culturale pre-existente și prestigioase, că arta e de natură să confere ființei umane statutul divin și pe acela de creator. Se vede, abia acum, că proiectul lui, niciodată recunoscut, nu fusese atât acela de a edifica, la capătul călătoriei, o veritabilă operă de artă, ci de a reconfigura noua lume după chipul și asemănarea sa – de aici și restricțiile pe care i le impune lui Rosario, precum și incapacitatea lui de a se integra și de a accepta regulile existenței într-o comunitate tradițională. Plecarea lui de la Santa Mónica de los Venados reprezintă dorința de a se rupe și de lumea în care, anterior, dorise – cel puțin așa afirma – să se integreze, după incapacitatea/eșecul de a trăi (a se regăsi) în lumea civilizată.

Naratorul muzician nu poate, în fond, să fie unul dintre cei mulți, bărbați și femei, care refac mereu ritualurile tradiționale, ci se dorește autor exclusiv al creației și Creator primordial al regulilor unei lumi care – și aici e marea sa eroare!

– nu are nevoie de reguli pentru a se perpetua. Natura și cultura s-au întâlnit, însă supremația culturii asupra acestei lumi primitive nu se poate afirma în termenii pe care protagonistul îi dorește – singurii, de altfel, pe care îi acceptă: „Azi am luat marea hotărâre de a nu mă întoarce acolo. O să încerc să învăț meseriile simple ale celor din Santa Mónica de los Venados, pe care le deprind cei ce lucrează la construirea bisericii. O să scap de soarta lui Sisif impusă de lumea de unde vin, fugind de profesiunile găunoase. [...] Îi spun asta lui Rosario, care e de acord cu intenția mea cu vesela docilitate, așa cum va accepta întotdeauna voința celui ce-i va fi bărbat.... În plus, nu cred că a trebuit să facă atâtea aranjamente intelectuale ca mine ca să se obișnuiască cu persoana mea. Ea nu mă vede ca pe un bărbat foarte diferit de ceilalți pe care i-a cunoscut. Eu, ca s-o iubesc – căci cred că o iubesc din tot sufletul – a trebuit să-mi stabilesc o nouă scară a valorilor pornind de la ceea ce trebuie să lege un bărbat cu pregătirea mea de o femeie care este foarte femeie, dar care nu este decât o femeie. Rămân aici, deci, pe deplin conștient de ceea ce fac.”

În contextul acesta, dorința sa de a lăsa în urmă toate modelele culturale capătă și un alt sens. Căci natura, cel puțin în pădurea nesfârșită unde ajunge la capătul călătoriei pe fluviu, este ea însăși *mimesis* (mimetismul îl observase chiar naratorul, de altfel, dar îi scăpase semnificația), fără ca asta să însemne și „că ar fi mimetică” (85): „Cel mai mult mă surprindea nesfârșitul mimetism al naturii virgine. Aici totul părea altceva, creându-se o lume de aparențe ce ascundea realitatea și punea sub semnul întrebării multe adevăruri. [...] Selva era lumea minciunii, a capcanei și a chipului fals. Acolo totul era deghizare, stratagemă, joc al aparențelor, metamorfoză.” Astfel că el va respinge demersul artiștilor moderni de a reinventa muzica primitivă pur și simplu preluându-i formulele artistice. Numai că nici proiectul său creator nu e altceva decât reluarea unor formule, fie ele și tradițional-primitive – respectiv cele din bocetul șamanului... Însă, și aici e esența, vrăjitorul nu se considera artist, muzica sa avea un rol precis în societate, iar el, în calitate de creator, nu susținea că s-ar opune naturii sau că ar încerca să-și afirme supremația asupra ei: evitarea studiată a modelelor anterioare e la fel de conștientă de sine, ca proiect artistic, ca și imitarea deliberată a oricărui model. Iar momentul când, după revenirea sa în lumea civilizată, naratorul plănuiește să se întoarcă la Santa Mónica și să-și definitiveze opera dezvăluie adevăratele sale resorturi: motivul principal pentru care năzuia desăvârșirea cantatei e tocmai nevoia sa (romantică, occidentală) de a fi aclamat, admirat de publicul cunoscător, considerat, deci, Marele (eventual și unicul!) Creator, dovadă că artistul modern nu se poate rupe de lumea din care provine, oricât de plină de defecte ar considera-o la un moment dat, naratorul realizând, în ciuda suferinței pe care i-o provoacă trădarea lui Rosario, că un artist e inutil într-o societate primitivă. Chiar el, deși afirmă că nu e foarte interesat dacă operele sale vor fi sau nu interpretate pe scenă, nu ezită să-și exprime convingerea că muzica sa va schimba destinul artei.

Sensul tragic al existenței acestui narator tocmai aici își are originea: incapabil să se adapteze lumii tradiționale unde ajunge, dar nedorind nici să accepte supremația falselor valori ale civilizației, el nu-și găsește locul nicăieri, având dificultăți mari în a-și identifica însoțitorii potriviți și pierzându-i, rătăcindu-și pașii. Aspirațiile sale se destramă, iar „viața îi e, și la finalul romanului, așa cum fusese și la început, amenințată de eșec.” (86) Însă, în ciuda tuturor acestor realități, el nu

eziță să-și afirme idealul propriu, pe care pe drept cuvânt îl putem numi quijotes, constând în decizia (încăpățânarea?) de a continua să creadă în toate valorile artistice pentru care s-a zbatut până atunci și întru care a trăit: căci, preluând – fără, însă, a recunoaște până la capăt acest lucru, modelul estetic al romanticilor, acest narator a preluat, fatalmente, și toate eșecurile determinate de această formulă artistică, „plasând totul în contextul unei modernități pe care refuză să o accepte” (87), deși rămâne, în mod tragic, legat definitiv de ea: „Epoca de Piatră, la fel ca Evul Mediu, ni se oferă încă în ziua de azi. Mai sunt încă deschise palatele întunecoase ale romantismului, cu iubirile lor complicate. Dar nimic din toate acestea nu mi-a fost destinat mie, pentru că unica rasă ce nu poate să se dezlege de timp este rasa celor care fac artă, și aceștia trebuie nu numai să o ia înaintea unui trecut imediat, reprezentat de mărturii tangibile, ci să devanseze cântul și formele altora ce vor veni după ei, creând noi mărturii palpabile, pe deplin conștienți de ce s-a făcut până azi.”

*

Carpentier împărtășește destinul protagonistului-narator din *Pașii pierduți* la mai multe niveluri. Având origine europeană, dar considerându-se, după cum va spune adesea, cubanez, legat de lumea latino-americană, însă exilat și forțat să rămână în Europa între 1928 și 1939, scriitorul e prins mereu între tensiunile (nu numai culturale!) dintre vechiul continent și America, iar primul său roman *¡Écue-Yamba-O!* (1933), asemenea vocației muzicale a naratorului din *Los pasos perdidos*, reprezintă încercarea de a respinge valorile culturale occidentale și de a-și afirma loialitatea față de tradițiile cubaneze.

Numai că Alejo Carpentier, spre deosebire de personajul său, se va desprinde la timp de această fascinație a arhaismului, depășind, apoi, și tehnicile specifice costumbrismului pe care numeroși critici le-au considerat definitive pentru o anumită etapă a creației sale, pentru a-și afirma profunda originalitate și, deopotrivă, capacitatea de a influența literatura latino-americană a secolului XX – și nu doar generația „boom”-ului ori estetica realului miraculos. De altfel, măsura talentului său e dată și de această soluție pe care o găsește el pentru o temă care a preocupat generații întregi de artiști din Lumea Nouă, și anume relația acesteia cu Europa. Iar punctul de vedere al lui Carpentier nu propune, în mod utopic, găsirea unei soluții pașnice de conviețuire și de nivelare a valorilor, ci o meditație lucidă (deloc lipsită de note amare) tocmai asupra punctelor de tensiune dintre aceste universuri, fără a idealiza vreunul, dar și fără a ignora vitalitatea spirituală a Americii de Sud. Creația de maturitate a lui Carpentier evidențiază cu ironie că, deși America poate fi privită – a și fost, de altfel – drept „minunata lume nouă” și ca o expresie a paradisului pământesc, acest tărâm a moștenit numeroase dintre erorile comise de conquistadorii spanioli, preluând, ca și cum ar fi fost ale sale de la început, o serie de probleme, străine, altfel, unui mod de viață tradițional și asumându-și ca proprii, o parte dintre eșecurile drumului spre modernitate.

Romanul *Pașii pierduți* abordează o parte dintre aceste aspecte și multe altele, spunând, la persoana întâi, povestea unui muzician care încearcă să se rupă de tradiția culturală occidentală, plecând într-o călătorie dintr-un mare oraș înspre jungla

primordială, niciunul dintre spații nefiind identificat, doar *Nota* finală a autorului oferind o serie de indicii, iar critica literară descoperind altele. Alternând între narațiunea cu note descriptive și discursul polemic, naratorul își prezintă călătoria „ca pe o întoarcere la (către) sine – ca pe o veritabilă descoperire de sine – și ca pe o apropiere de începuturile timpului, suprimând, parcă, întreaga istorie.” (88)

De asemenea, redobândirea spontaneității implică și găsirea unei parteneri potrivite, iar protagonistul are impresia că Rosario îi întruchipează complet idealul, pentru a forma, alături de ea, cuplul primordial și a relua existența de la zero, în mijlocul unei naturi luxuriante: „Trăim bucuria fără seamăn a setei împărtășite și potolite, și când privim ce e în jurul nostru avem senzația că ne amintim de o țară cu noi arome. [...] De acum înainte vom uita de navigația cu vele. Soarele, luna, focul – și uneori fulgerele – vor fi singurele lumini ce vor lumina chipurile noastre.” Critica literară a vorbit despre temele specifice viziunii Lumii Noi, asupra cărora Alejo Carpentier și-a îndreptat atenția încă de la începutul anilor '30, în câteva eseuri reprezentative din acest punct de vedere. În plus, scriitorul întreprinde de-a dreptul ceea ce Antonio Skarmeta numea „refundarea literară a Americii Latine” (89), demers ce presupune o abordare tematică în stare să adopte un punct de vedere clar definit, care să cuprindă o arie temporală vastă, de la epoca descoperirii și până în perioada contemporană și care să transmită cititorului un sentiment specific, și anume coexistența tuturor timpurilor în timpul propriu al unui continent care reprezintă o adevărată lume – nu doar nouă, ci prin excelență necunoscută ori, dacă nu, greu de înțeles de către spanioli.

Doar astfel se poate produce, atât pentru scriitor, cât mai ales pentru cititor revelația realului miraculos american. Iar creația lui Carpentier presupune nu doar o înțelegere aparte a lumii exterioare și transpunerea ei în plan literar, ci și o permanentă luptă cu structurile limbajului și cu toate modalitățile expresive ale culturii anterioare, fie că e vorba despre strălucita tradiție a culturii spaniole (mai ales cea a Secolului de Aur), fie despre „accentele muzicale ale lumii tradiționale latino-americane, cu influențele afro-antileene pe care aceasta le presupune.” (90) Prin urmare, în multe romane ale sale, Carpentier va depune mărturie despre procesul de evoluție a acestei lumi atât de aparte și, deopotrivă, despre „traducerea lui la nivel literar” (91), dar și despre interpretarea în cheie proprie a Americii prin intermediul a numeroase referințe literare, a trimiterilor ori a unui sistem de aluzii textuale care vizează evenimente istorice, dar și mituri ori legende ale Antichității clasice. Viziunea scriitorului refuză, deci, să fie europeană, el nu scrie doar pentru cititorul european, cu toate că e adevărat că trimiterile literare incluse în opera sa aparțin mai mult spiritualității europene decât celei latino-americane.

Cu toate acestea, el a adus mereu în discuție modelele culturale viabile pentru America Latină, întrebând – nu doar subtextual! – care ar fi altele (celelalte) valabile în cazul continentului său în afara celor europene, fiind, tocmai de aceea, deși în mod neîntemeiat, acuzat de „eurocentrism” de către unii contemporani. De altfel, finalul *Pașilor pierduți* atinge și acest aspect, chiar dacă acum autorul îi dă (și) o altă semnificație: „Înaintașul, Montsalvatje, Marcos, părintele Pedro sunt personaje pe care le întâlnește orice călător în marele teatru al selvei. Toți corespund unei realități, așa cum, de asemenea, corespunde unei realități și un mit despre El Dorado, ce dă viață încă zăcămintelor de aur și pietre prețioase.”

Menționarea mitului (despre El Dorado) și a existenței teatrale subminează accentele de realism și oferă o altă perspectivă asupra dorinței (nevoii) protagonistului de a lua viața de la capăt într-o lume pe care el o consideră nouă.

Textul evidențiază aspirațiile personajelor, însă, punând totul în relație cu sensul istoric al oricărui El Dorado, le raportează exact la dialectica unei culturi și a unei naturi de care ele vor să scape. Evitând să afirme fără măsură, dar și să anuleze diferențele dintre două lumi și două moduri de viață, romanul lui Carpentier se situează, în ceea ce privește configurarea imaginilor predilecte și implicațiile simbolice, cumva la mijloc, într-un teritoriu prea puțin explorat în literatura anterioară. Nu trebuie să uităm, apoi, datele ce țin de biografia autorului însuși și care sunt transfigurate în *Pașii pierduți*, unde Carpentier, structurând textul în conformitate cu tema călătoriei, își asumă în multe momente viziunea despre America pe care o impusese în cultura universală Alexander von Humboldt. Mary Louise Pratt vorbea chiar despre un „subiect transcultural european” (92) care ar defini această carte, care ar moșteni o „subiectivitate transculturală” (93) ce depune mărturie cu privire la o întreagă moștenire neocolonială a autoalienării. Alți critici, însă, au considerat romanul o mărturie a esenței culturale a Americii Latine, totul depinzând de perspectiva adoptată, în funcție de situarea receptării pe unul dintre țărmurile simbolice ale Atlanticului ce desparte Lumea Veche de cea Nouă în *Pașii pierduți* și pe care personajele îl traversează de mai multe ori, ca expresie a căutării de sine, dar și a căutării sensului adevărat al propriei existențe.

Numai că, după cum sugerează modalitatea pe care o folosește Carpentier pentru a evoca mitul pe măsură ce protagonistul său pătrunde în zonele neumblate ale Americii de Sud, „momentul El Dorado” se extinde, depășind cumva domeniul strict al istoriei, din secolul al XVI-lea și până în perioada contemporană, chiar dacă după patru sute de ani e vorba mai ales despre colonizarea imaginarului (imaginației) lumii americane, în căutarea comorilor pe care cultura europeană, atât de ostentivă, speră, uneori chiar inconștient, să le descopere aici. În plus, detaliile ce țin de existența naratorului din *Pașii pierduți* impun interpretarea călătoriei sale drept un pas necesar – de fapt, fără de care nu se poate – în încercarea de redobândire a sinelui, ca unică soluție în fața depersonalizării impuse de existența pur mecanică și teatral-artificială din lumea occidentală. Fiu al unui european sosit în Cuba după Primul Război Mondial (și îndrăgostit de o creolă alături de care e convins că va avea, în sfârșit, viața la care mereu visase, dar care moare prematur, lăsându-l singur și neconsolat), acest narator al romanului de față ajunge, pe urmele tatălui, în America de Nord, dar o va părăsi, dezamăgit de el însuși și de căsnicia formală alături de Ruth, refăcând, simbolic, drumul tatălui către America de Sud. E vorba despre drumul de la dezamăgire la speranță, reluat de mai multe ori, peste Atlantic, doar pentru ca personajele implicate să constate, de fiecare dată, că unele pierderi sunt ireparabile și că unele eșecuri nu pot fi evitate, una dintre soluții rămânând, totuși, retragerea în imaginația nostalgică și într-o utopie a începuturilor, dinainte de căderea omului latino-american în istorie.

Interesant e și faptul că aceste călătorii ale personajelor reprezintă și transfigurări ale experiențelor autorului însuși, cel care a străbătut Lumea Veche și cea Nouă de mai multe ori și în mai multe sensuri: spre Paris, în anii '20, înapoi în Cuba, la sfârșitul anilor '30, dar și pe cele ale părinților și străbunilor săi (stră-

bunicul său călătorind, la mijlocul anilor 1840, în zonele Orinoco și Guyana). În egală măsură, drumurile naratorului muzician „le reiau pe cele mai vechi, la care se fac numeroase aluzii în roman, ale lui Percy Harrison Fawcett, dispărut în Amazonia în 1926, ori cele și mai vechi, ale conquistadorilor spanioli aflați în căutarea miticului El Dorado.” (94) E subminată prin chiar aceste trimiteri convingerea naratorului că el e primul și singurul care se întoarce „la începutul lumii”: propria sa întoarcere se risipește, în anumite momente, în altele, asemănătoare, iar idealul/dezideratul originalității, atât de mult dorit de muzicianul decis să respingă lumea civilizată, e oglindit de o nouă formă a subminării prin alte și alte imagini – nimic altceva decât repetiții, reluări, reiterări ce derivă din trecutul însuși al autorului romanului ori al familiei sale sau, în cazurile cele mai spectaculoase (dar și cele mai pline de semnificații), din literatură: „nu doar cea latino-americană, dacă ținem seama de aluziile la *Inima întunericului*, de Joseph Conrad.” (95)

Pe nesimțite, conștiința ironică a romanului devine calitate a cititorului, provocat să recepteze un nou tip de scriitură ce vizează în primul rând atitudinea critic-detașată față de naratorul protagonist și reprezentările întoarcerii acasă (drumul spre cunoașterea și afirmarea de sine) așa cum le prezintă acesta. Intenția polemică a lui Carpentier are în vedere, însă, mai cu seamă în fragmentele eseistice din a doua parte a cărții, și evaluarea corectă a contrastului permanent dintre lumea „cea Nouă”, așa cum o descoperă și o prezintă naratorul și lumea „cea Veche”, pe care o lasă în urmă fără regrete la început, doar pentru a ajunge să-și dorească, după o perioadă petrecută în selvă, să revină la ea, fiind prea legat de atributele civilizației pe care anterior crezuse că e în stare să o abandoneze. Însă ceea ce vrea el să lase în urmă nu e propriu-zis civilizația ori cultura occidentală, ci mai degrabă modelele repetitive de comportament, imaginea sisifică a existenței de fiecare zi, prinsă fără putință de scăpare între oglinzile ce devin singurele obiecte ce mai mijlocesc – atât cât mai pot ele mijloci – comunicarea în cuplu ori, după caz, în societate. Rezultă o „adevărată restructurare a codului clasic” (96), dar și un veritabil mister al ecourilor textuale și al influențelor care, întretându-se și nu o dată contrazicându-se, vor sfârși prin a da formă și glas propriu Americii Latine.

Viziunea contrastivă este accentuată și de relațiile pe care naratorul le are cu femeile, de la Ruth, soția, la Mouche, amanta, și până la Rosario, cea alături de care crede (speră) că poate lua totul de la capăt. Iar dacă artificialitatea teatrală a atitudinii lui Ruth îl încurajează să plece în călătorie, Mouche, cu fantasmalele ei literare și cu stilul personal pe care și-l caută mereu fără a-l găsi niciodată, îl irită tocmai pentru că îi amintește de propriile lui eșecuri artistice și-i prefigurează dezamăgirea și amărăciunea din final, reprezentând, atâta timp cât îl însoțește, un soi de avertisment implicit cu privire la propria lui incapacitate de a se adapta cu adevărat ritmurilor unei existențe tradiționale, în care timpul e marcat în funcție de ritualuri, iar nu în funcție de acele ceasornicelor. Modul în care protagonistul o respinge și apoi o alungă pe Mouche e alegoric, marcând transferul afectiv către Rosario, dar și încercarea de a se îndepărta pentru totdeauna de universul soției sale și de toate legăturile sentimentale ori fizice anterioare: „Rosario mi-a spus pe nume, repetându-l de mai multe ori, ca și cum silabele sale ar trebui să fie modelate din nou – și numele meu în gura ei a dobândit o sonoritate atât de particulară, atât de neașteptată, că mă simt ca descântat de vorba pe care o cunosc cel mai bine,

sunându-mi atât de nouă de parcă de-abia ar fi fost creată.” Protagonistul nu mai vrea, nu mai poate să-și întrevadă problemele și ratarea în Mouche, care, cu tot aplombul ei, nu făcea altceva decât să-și ascundă neîmplinirile. Apropierea de Rosario, cea care-l face să simtă parcă pentru prima dată că trăiește și-i dă impresia că buzele ei fac până și plantele să prindă glas, rescrie, plasând totul într-un cadru latino-american, celebra utopie a iubirii fericite din *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Fapt care e încă un efect al „ironiei subversive a autorului” (97), care accentuează, astfel, imposibilitatea unei rupturi definitive de cultura – aici, de literatura – anterioară, câtă vreme imaginarul erotic e dublat de trimiterile livrești la texte occidentale cunoscute majorității cititorilor.

La capătul călătoriei întreprinse în susul unui râu pe care Carpentier însuși îl identifică drept (un posibil) Orinoco, naratorul își găsește propriul El Dorado, nou tărâm al făgăduinței, descris, simptomatic, exact în termenii folosiți în textele conquistadorilor pentru a prezenta miticul spațiu al bogăției mult visate. Atâta doar că acum e vorba despre o bogăție spirituală pe care muzicianul simte că o întrevade și pe care crede că ar putea-o dobândi rămânând aici, în mijlocul unei lumi de care până atunci făcuse abstracție. Domeniul istoriei literare și al dorinței perso-nale se întâlnesc și se întretaie, numele personajelor sunt simbolice, Înaintașul („Adelantado”) reprezentând tocmai legătura cu trecutul și cu textele orgolioase ale conquistadorilor – se știe că „el adelantado” era cel însărcinat să deschidă calea trupelor „și să proclame dreptul Coroanei Spaniole asupra ținuturilor nou descoperite.” (98)

În consecință, protagonistul se întâlnește cu Istoria – și are loc, neîntâmplător, stabilirea sa temporară printre indigeni. Pe de altă parte, el are propria sa revelație a fericirii alături de Rosario, salvarea ipotetică de toate angoasele traiului în lumea modernă. Numai că jungla e mult mai complicată decât pare, iar acomodarea e mult mai dificilă pentru muzicianul evadat din atmosfera sufocantă a marilor orașe. Iar Rosario, la rândul ei, nu poate concepe utilitatea unui artist artificial (din punctul ei de vedere) într-un mediu atât de natural, urmarea fiind faptul că, în absența naratorului, ea îl va alege pe Marcos, lipsindu-i atât vocația de Penelopă, cât și capacitatea de a se raporta la muzică (semnul bărbatului alb pe care îl preferase la un moment dat) altfel decât simțind-o, în timpul ritualurilor șamanice: „E femeia lui Marcos, îmi răspunde grecul. Înaintașul mulțumit, pentru că ea, de curând, a rămas grea... Parcă am asurzit. Pielea mi se face ca de găină, cu ace reci ce ies dinăuntru. [...] Ea nu Penelopa. Femeie tânără, zdravănă, frumoasă are nevoie de soț. Natura femeii aici are nevoie de bărbat... Adevărul, copleșitorul adevăr – acum îl înțeleg – este că lumea din aceste depărtări n-a crezut niciodată în mine. Am fost o ființă împrumutată. Rosario însăși m-a văzut probabil ca pe un Vizitator, incapabil să rămână definitiv în Valea Timpului Oprit. Îmi amintesc acum de privirile ciudate pe care mi le arunca văzându-mă că scriu concentrat, zile întregi, acolo unde a scrie nu răspundea niciunei nevoi. Lumile noi trebuie mai degrabă trăite decât explicate.” Dovadă că, după cum a subliniat González Echevarría, „textul romanesc repetă în felul său, urmându-le și nuanțându-le, evaziunile și distorsionările adevărului realității care-l caracterizează pe un narator ce rămâne, în ciuda tuturor încercărilor sale, prizonierul propriilor fantasma eurocentriste” (99) pe care se luptase atât de înverșunat să le anuleze.

Imposibilitatea lui de a se stabili definitiv în lumea primitivă e un soi de lașitate care îi și determină fuga de responsabilitatea istorică pe care se considerase, temporar, pregătit să și-o asume. Stadiul edenic de viață în care se retrace nu-l poate, însă, defini, el preferând nostalgia rememorării lui Rosario (cea a unei prezențe nemijlocite a femeii alături de el), în mijlocul unei lumi ale cărei norme el se simțea prea puțin pregătit a le accepta. Finalul textului reafirmă tocmai natura edenică a proiectului Înaintașului, iar nu al naratorului, prin capacitatea sa de a nega devenirea istorică: „Marcos și Rosario nu cunosc Istoria. Înaintașul se situează în primul capitol, și eu aș fi putut rămâne lângă el, dacă meseria mea ar fi fost oricare alta decât aceea de a compune muzică – meserie de caporal al rasei. Mai rămâne să vedem, acum, dacă nu voi fi surzit și lipsit de glas de loviturile de tam-tam ale șefului de galeră ce mă așteaptă undeva. Azi s-a sfârșit vacanța lui Sisif.”

Deși aparent ceea ce lasă în urmă naratorul, părăsind pădurea sud-americană e un paradis atât de greu atins, realitatea, atestată de desfășurarea faptelor, e că totul nu fusese decât o altă – și altfel – de scenă a violenței, eterna violență omenească ce revine neîncetat de la crima comisă de Cain asupra lui Abel, neîntâmplătoare fiind, în acest context, imaginile biblice prezente în textul lui Carpentier. Reprezentarea pe care romanul acesta o oferă universului latino-american evaluează relațiile complexe, nu o dată tensionate și uneori ambigue a două lumi unite prin fire mai multe decât fiecare din ele ar fi dispusă să recunoască. Istoria devine, la rândul ei, duală: pe de o parte versiunea europeană, istoriografică, vorbind cu groază simulată despre violențele din lumea „sălbatică” latino-americană, dar nefiind cu nimic mai prejos, și pe de alta, cea a continentului sud-american, proiectând asupra Europei toate dorințele și visele altfel imposibil de atins. (100)

Pașii pierduți este, citit astfel, un extraordinar roman al acțiunilor umane care repetă, mereu, aceleași modele (greșeli?...) în încercarea de descoperire a unei iluzorii salvări ori renașteri spirituale. Dovadă că, într-adevăr, în întreaga operă narativă a lui Carpentier, „istoria se repetă ciclic” (101), iar perspectiva autorului „cu privire la ontologia civilizației umane prefigurează unele aspecte ale teoriilor postmoderne în conformitate cu care creația artistică nu poate fi considerată complet originală” (102), câtă vreme de fiecare dată ea reprezintă o reluare ori o traducere în termenii artei (aici, ai literaturii) a unui univers preexistent. Originalitatea, cea atât de dorită în universul sud-american, nu face, deci, altceva decât să reia/preia atitudini și modele europene, asumându-le ca atare. Iar dacă conquistadorii secolului al XVI-lea căutau, în Lumea Nouă, acel El Dorado al bogăției, artiștii secolului XX se vor îndrepta spre pădurea nesfârșită visând să găsească în străfundurile ei liniștea și pacea absente de pe vechiul continent și din universul civilizației contemporane, chiar dacă, așa cum se întâmplă în romanul lui Alejo Carpentier, deznodământul va aduce singurătatea și destrămarea tuturor speranțelor și va consacra eșecul.

*

Roman axat pe tema călătoriei, evidențiind imaginea artistului și evaluând rolul și locul artei în societatea contemporană și având drept cadru de desfășurare

Lumea Veche, Lumea Nouă și traseele care mijlocesc trecerea între aceste spații, *Pașii pierduți* reprezintă, de asemenea, o extraordinară cronică culturală și o subtilă critică pe care Carpentier o face ideologiei suprarealiste, scriitorul neexcluzând accente ce-l apropie pe alocuri chiar de existențialism. Autorul își configurează discursul narativ „în funcție de trei ipostaze mitice, Prometeu, Sisif și Don Quijote, pentru ca, în acest fel, să poată redimensiona și estetica realului miraculos” (103) pe care o formulase încă din anul 1949.

Întrucâtva, demersul lui Carpentier din *Pașii pierduți* poate fi apropiat – a și fost apropiat, de altfel – de cel al unui arheolog ce încearcă să reactualizeze forme culturale vechi (de pildă structura cronicilor conquistadorilor Lumii Noi ori ale documentelor rămase de pe urma primilor călători ajunși din Europa dincolo de Ocean), și, de asemenea, să mijlocească un nou tip de comunicare între cei neobișnuiți cu miracolele prezente la tot pasul în America Latină și cei care nu știau să trăiască altfel decât considerându-le pe acestea drept cele mai obișnuite cu puțință aspecte ale existenței cotidiene. Tocmai de aceea, o serie de procedee pe care le utilizează scriitorul mizează mult „pe strategii de seducție” – dar care, de astă dată, provin „din tradiția culturală spaniolă, și anume de la Cervantes.” (104) Carpentier recurge la personajul-narator care amână într-un fel sau altul conflictele principale ale textului, propunând, în schimb, cititorului numeroase întâmplări secundare, chiar colaterale, care devin, treptat, aspectele complementare ale unei narațiuni ce dobândește, în acest fel, dimensiuni multiple și valențe nebănuite. Textul însuși înaintează mai rapid sau mai lent, ca ritm, în funcție de tonalitatea vocii care domină la un moment dat sau care își asumă rolul de povestitor ori, uneori, de simplu colportor al informațiilor oferite cu parcimonie.

Realul miraculos, cel de care critica literară a clamat că Alejo Carpentier s-ar fi despărțit definitiv încă din 1949 revine, oricât de straniu poate să pară acest lucru, numai că acum funcționează altfel, iar aspectele care pot fi puse sub acest semn trebuie interpretate ținând seama și de întreaga istorie culturală la care se raportează Carpentier și care merge până la acele „mirabilia” pe care omul medieval, excelent descris și analizat de Jacques Le Goff, le descoperea în universul de obiecte care-l înconjură. Personajele din *Pașii pierduți* (mai cu seamă naratorul) vor manifesta, uneori, tendința de a repeta modelul acesta, desprinzându-se, așadar, de concepția modernă care identifica miraculosul doar în categorii literare ori estetice, și nicidecum în lumea obiectuală.

Universul imaginar se concretizează „în jurul unor metafore vizuale și, mai cu seamă în ceea ce-l privește pe naratorul-personaj-artist din acest roman, în jurul unei adevărate ideologii a oglinzii”. (105) Însă latura aceasta estetizantă a procesului de receptare metaforic-simbolică pe care o necesită realul miraculos era definită chiar de Carpentier, în prologul la *Împărăția lumii acesteia*. Se deschide, în acest fel, o altă cale de interpretare pentru *Pașii pierduți*, operă fundamentală a literaturii latino-americane a celei de-a doua jumătăți a secolului XX, căci aici Carpentier oferă noi posibilități de recuperare a unui patrimoniu cultural adesea ignorat sau privit exclusiv din perspectiva exotismului, prin intermediul valorizării minunilor simple, a miracolelor de fiecare zi. Desigur, din nou, totul depinde de capacitatea și de voința de a crede a contemplatorului, care trebuie să pornească pe acest drum de la un anumit tip de exaltare spirituală. Însă această exaltare este una dintre calitățile

necesare artistului, sugerează Carpentier, de aci și formația intelectuală a naratorului din *Pașii pierduți*. Căci artistul beneficiază de acea capacitate revelatorie, pe care o va putea transforma, apoi, în materie creatoare și în fapt estetic, fie că e vorba despre structura unui poem ori a unei simfonii.

Alejo Carpentier a învățat de la marele său maestru, Miguel de Cervantes, cum să reinventeze la tot pasul cotidianul, cum să transforme banalul în literatură și să-i contemple, apoi, miracolul. Nebunia aparentă a lui Don Quijote este dublată, în *Pașii pierduți*, de acea stare limită de încântare în fața minunilor simple pe care autorul cubanez are chiar tendința de a o idealiza pe alocuri. Guadalupe Fernández Ariza consideră că, „deși finalitatea este diferită în cazul protagonistului lui Cervantes și al lui Carpentier, modul în care cei doi se raportează la universul exterior este asemănător, câtă vreme Don Quijote devine prin proprie voință cavaler rătăcitor, crezând cu toată puterea în acțiunea sa și privind mereu lumea din jur ca și cum aceasta s-ar afla în puterea unei vrăji pe care o receptează, totuși, ca pe cel mai normal lucru cu puțință.” (106) Legenda se poate, deci, mereu transforma în realitate, iar miracolele sunt trăite ca și cum nimic nu ar fi mai obișnuit decât ele. Nu întâmplător, Carpentier a subliniat adesea marea admirație pe care o poartă romanului lui Cervantes, dar și capacității lui Don Quijote de a recepta realitatea și de a se raporta la ea, transformând-o mereu, aproape pe nesimțite, într-un domeniu al miraculosului pur.

Metoda de lectură pe care Carpentier însuși o sugerează, subtextual, cititorului va fi, deci, una raportată și capabilă să țină întotdeauna seama de aluziile culturale și livrești pe care autorul le include în text. Astfel, trimerile și citatele din *Prometeu dezlănțuit*, al lui Shelley, sensibilizează chiar memoria protagonistului narator având rolul unei imagini speculare menite să simbolizeze și să exprime dorințele altfel dificil de exprimat ale eroului. Figura lui Prometeu, tratată în acest fel, se transformă în temă literară cu profunde semnificații, căci dorința de libertate de expresie și de acțiune a poetului îl construiește pe titanul eliberat ca pe o expresie privilegiată a aspirației către un ideal pe care doar marea artă poate să-l exprime în mod adecvat. Prometeu nu se limitează, deci, a fi doar trimerul la creatorul care se revoltă față de universul îngust în care trăiește, ci devine și personajul capabil să se ridice asupra tuturor condiționărilor lumii exterioare, de aici grandoarea sa demiurgică și pedeapsa pe care o va primi – dar și aspirația sa perenă spre idealul libertății. Însă Carpentier nu are în vedere, în *Pașii pierduți*, doar sensurile pe care Shelley le dădea eroului său, ci și pe cele cu care Goethe contribuia la îmbogățirea acestei figuri literare. În plus, scriitorul cubanez știe foarte bine că modelul romantic european a fost preluat și valorificat de cultura Lumii Noi și mai ales de cea de limbă spaniolă, Leopoldo Lugones scriind propriul său *Prometeu*, contribuind la impunerea rapidă a acestei figuri în întreaga lume hispano-americană, accentul fiind pus, acum, pe sensul artistic al demersului lui Prometeu. Pornind de aici, Carpentier va sugera, în *Pașii pierduți*, izolarea poetului, a artistului în general, tocmai pentru ca arta sa și capacitatea sa creatoare să aibă spațiul necesar de desfășurare. Inspirația poetică are loc doar în singurătate – care își dobândește, astfel, funcția creatoare și întemeietoare.

Personajul lui Carpentier concepe lumea, la început, ca pe o scenă teatrală, unde fiecare, atât el, cât și soția sa, se mulțumesc să interpreteze niște roluri care nu

li se mai potrivesc, dar pe care, din comoditate și rutină, au ajuns să le considere oarecum predestinate. Tragismul situației este evident, chiar dacă personajele nu-l pot percepe multă vreme ca atare, iar lamento-ul romantic al lui Prometeu pare, la început, un simplu procedeu retoric. Treptat, însă, artistul va începe să dialogheze cu sine însuși și să se perceapă asemenea unui Prometeu incapabil să-și rupă lanțurile – care, în cazul lui, sunt doar ale obișnuinței și ale neputinței de a mai observa lumea contemplată, cu atât mai puțin de a vedea sâmburele de miracol prezent în anumite locuri sau ființe privilegiate atâta vreme cât rămâne legat de universul casnic cotidian, de aventurile erotice cu final previzibil și de o lume deloc dispusă să-l asculte cu adevărat și să-i înțeleagă muzica – pe care, tocmai de aceea, el încetează să o mai compună, îndreptându-se spre blazare și spre previzibilul eșec.

Fragmentul în care personajul narator se contemplă în oglindă și își vede, parcă, toate ratările însuflețindu-se seamănă cu scena unui miracol medieval și determină începutul unei călătorii dificile, care, înainte de a fi una prin selvă, se desfășoară prin hățișurile propriului suflet. Imaginea reflectată din oglindă dezvăluie acel străin din sine însuși, contemplarea devine joc complicat al multiplicării speculare, iar dualitatea structurală inerentă ființei umane pare a prinde o formă de-a dreptul fizică: „Și tocmai pentru a favoriza această carieră nefericită la începuturile ei, pentru a o vedea fericită pe cea pe care o iubeam atât de mult pe atunci, îmi trunchiasem destinul, căutând stabilitatea materială în slujba ce mă făcuse la fel de prizonier ca și pe ea.” De acum încolo personajul se va privi pe sine drept ființa cu două vieți, pe de o parte existența marcată de scepticism a celui obișnuit să trăiască în agitația marilor orașe, iar pe de alta, cea construită în jurul călătoriei epopeice, chiar dacă utopice, a unui spirit neliniștit și pregătit să accepte că miracolele nu au dispărut complet din lume. Trebuie doar să vrei să le vezi sau, în cazul lui, să reușești să ajungi la Santa Mónica de Los Venados – loc unde doar inițiații ajung, dovadă că Mouche, amanta sa, abandonează călătoria pe parcurs.

Însă, dacă Prometeu e semnul sub care e plasat întregul demers de eliberare pe care îl experimentează protagonistul din *Pașii pierduți*, Sisif, cealaltă imagine simbolică tutelară a cărții, este cel care neagă totul, subliniind inutilitatea și absurdul existenței personajului, așa cum e descrisă aceasta în prima parte: „Ajunsesem în era Omului-Viespe, Omului-Nimeni, unde sufletele nu se vindeau Diavolului, ci Contabilului sau Vechilului. [...] Sufletul meu diurn îl vândusem Contabilului – gândeam batjocorindu-mă pe mine însumi. Dar Contabilul nu știa că noaptea făceam ciudate călătorii prin meandrele unui oraș invizibil pentru el, oraș într-un oraș. Prizonier al meseriei mele, printre ceasuri, cronometre, metronoame, în interiorul unor săli fără ferestre, căptușite cu fetru și materiale izolante, veșnic într-un spațiu artificial, când mă vedeam în fiecare seară pe strada cufundată deja în noapte, căutam instinctiv plăcerile ce mă făceau să uit trecerea orelor.” Munca de birou, risipirea inutilă a timpului, a talentului, practic, a întregii existențe par a fi coordonatele care determină un univers uman lipsit de speranță, pe care o parte a criticii literare l-a pus, tocmai de aceea, sub semnul unei posibile apropieri de existențialism, naratorul lui Carpentier fiind comparat uneori cu Meursault din *Străinul* lui Albert Camus (107). Nu lipsește, însă, din acest context, nici figura lui Ulise, care dă sens călătoriei, întoarcerilor, ezitărilor și rătăcirilor protagonistului acestei cărți, trimiterile la *Odiseea* homerică fiind numeroase, nu întâmplător aceasta e cartea pe

care Yannes o poartă cu sine și din care citește mereu, receptând faptele eroilor homerici ca pe niște întâmplări ce pot fi și chiar trebuie să fie mereu reactualizate, el însuși asumându-și nu odată acest rol. Iar Rosario, după cum chiar el spune, nu e o Penelopa.

Autodemascarea histrionului care s-a complăcut ani de zile într-un rol care îi era străin se produce – previzibil sau, în orice caz, explicabil din punct de vedere simbolic – în fața unei oglinzi baroce. Iar acolo, în apele ei, se vădesc toate – atât experiența personală a protagonistului, incluzând și înfruntările lui cu timpul, precum și hărțile astrologice ale lui Mouche, cât și cea culturală, definită, în această scenă revelatorie, de perechile semnificative din textele lui Milton, *Bucuria* și *Melancolia*, personificate de curatorul Muzeului Organografic, respectiv de muzicianul arheolog. Și întrevederile esențiale ale personajului cu soția sa au loc tot în fața oglinzii, unde Ruth se privește fără a-și vedea artificialitatea, și unde muzicianul aflat în pragul ratării mai observă doar detaliile teatrale, trandafirul de catifea, recuzita, altfel spus, folosită de Ruth, iar nu pe soția sa: „Acum, cu spatele la mine, Ruth îmi vorbea prin oglindă, în timp ce-și mânjea chipul neliniștit cu culorile unsoase ale machiajului. Îmi spunea că, la sfârșitul reprezentației, trupa trebuia să plece imediat într-un turneu pe cealaltă coastă a țării și că de aceea își adusese valizele la teatru.. [...] Ruth își prinse la centură un trandafir artificial.” Floarea și oglinda trimit, desigur, la efemeritatea existenței umane, iar aluzia este, aici, opera lui Robert Burton – referință de care trebuie să ținem seama și în privința modului în care Carpentier îl descrie pe Yannes, minerul căutător de diamante, fiu simbolic al lui Saturn, atât de frecvent invocat de Mouche. Textul devine, deci, „veritabil peisaj al semnelor” (108), neîntâmplător fiind că numeroase sunt imaginile tipice ale melancoliei, sentimentul dominat al artistului din *Pașii pierduți* – dar și din alte mari cărți ale literaturii universale centrate pe imaginea artistului, de la *Maestrul și Margareta*, de Mihail Bulgakov, la *Doctor Faustus*, de Thomas Mann. Muzeul Organografic este și el o memorie simbolică a imaginilor culturale și a trimiterilor livrești, naratorul știind el însuși că nu face decât să rememoreze, de cele mai multe ori, adică să invoce spiritele trecutului, utilizând pentru aceasta modalitățile de structurare a materialului – memoriei proprii, acum – specifice unui muzeu. Iar memoria sa culturală e populată cu referințe celebre, de la Goya la Antonio Machado, cu imaginile ulmului care îi străbat poezia, și de la Democrit la Camus sau la Cervantes, ori chiar la Rodrigo Caro.

În acest context, talismanele muzicale, instrumentele arhaice descoperite la triburile din sălbăticie devin dovezile existenței miracolelor în lumea umană – și a nevoii omului modern de a le experimenta din nou, pentru ca, în acest fel, însăși lumea veche să primească un suflu nou și noi speranțe dătătoare de viață. Acolo, în selvă, descoperă naratorul originea muzicii și forța vieții, redescoperindu-și deopotrivă inspirația și capacitatea creatoare. Numai că peisajul adamic pe care îl găsește la Santa Mónica de los Venados se contaminează rapid cu semnele căderii în timp, oamenii care poartă cu ei simbolice revoluții determină disoluția rapidă a micii comunități și risipirea chiar și a aparent celor mai puternice sentimente – ale protagonistului pentru Rosario. Pentru a atinge un alt nivel al înțelegerii lumii din jur dar și a înțelegerii de sine, personajul, asemenea protagoniștilor din *Oameni de porumb*, de Asturias, trebuie să facă o lungă călătorie și să-și depășească, asumându-și,

temerile cele mai profunde și chiar spaima de absurdul existenței care îi dominase până atunci viața de fiecare zi: „Se navighează împotriva curentului sau cu ajutorul lui. În ambele cazuri, trebuie să te adaptezi unor ritmuri imuabile. Aici, călătoriile oamenilor se ghidează după Codul Ploilor. Constat acum că eu, maniac măsurător al timpului, atent la metronome prin vocație și la cronometru datorită slujbei, am încetat, de câteva zile, să mă mai gândesc la ceas, punând în legătură înălțimea soarelui cu foamea sau cu somnul. Descoperirea că nu mi-am tras ceasul mă face să râd în hohote, de unul singur, în această întindere fără timp.”

Dar în final, chiar și după ce va face toți acești pași, el va descoperi că cel mai mare dușman, Timpul, e imposibil de învins – și că determinările universului cultural al Lumii Vechi își cer drepturile – în mod ironic, întoarcerea sa în lumea civilizată se produce din cauza lipsei hârtiei pe care să-și poată scrie compozițiile și considerațiile, iar întoarcerea sa dorită în lumea veche va deveni imposibilă din cauza apelor ce ascund semnele de identificare a traseului urmat inițial. La Santa Mónica de los Venados, paradoxal, timpul părea a se fi oprit în loc, însă era doar o iluzie, nu despre imobilitate temporală era vorba acolo, ci despre un soi de miraculoasă concentrare a istoriei într-un nucleu generator – deopotrivă de energii și de sens istoric. Totul se petrece în acel univers ca și cum timpul însuși ar fi fost „arhivat” în mai multe imagini ale memoriei omenesci care vor fi recuperate parțial de cercetătorul venit din lumea nouă și atât de civilizată încât devenise aproape incapabilă să perceapă minunile de fiecare zi. „Dimensiunea temporală se transformă, în acest roman al lui Carpentier, în materie continuă, ce stabilește o relație permanentă între prezent și trecut. În schimb, cealaltă dimensiune, cea spațială, care e la rândul său foarte importantă în *Pașii pierduți*, nu se diluează niciodată și nici nu se repetă ciclic, accentuând tocmai antinomia dintre o lume de aici și una de acolo.” (109)

În acest fel, el visează să evadeze din universul artificial al marelui oraș, să eludeze falsitatea și histrionismul care, în numele așa zisei arte, ocultau tocmai sensurile profunde ale existenței și deopotrivă pe cele ale creativității umane: „Poate ne aflăm în anul 1540. corăbiile noastre au fost biciuite de o furtună și călugărul ne istorisește acum, potrivit Sfințelor Scripturi, cum s-a născut pe mare o asemenea răscolire că nava se acoperise de valuri, dar El dormea, și sosind ucenicii săi se treziră zicând: Dumnezeu, salvează-ne că pierim. [...] Poate că ne aflăm în 1540. Dar nu este adevărat. Anii se scad, se diluează, se risipesc, într-o vertiginoasă retrocesiune a timpului. Încă n-am intrat în veacul al șaisprezecelea. Trăim cu mult timp înainte. Suntem în Evul Mediu. Poate că nu este omul Renașterii cel ce săvârșește Descoperirea și Conchista, ci omul medieval. Cei ce s-au înrolat în marea aventură nu ies din Lumea Veche pe sub porțile cu coloane cucerite în Troia, ci trecând pe sub arcul roman, a cărui amintire au dus-o cu ei când au construit primele temple pe celălalt țărm al Mării Ocean, pe sângerânde temelii ale unor *teocalli*.”

Nu e întâmplătoare tematizarea discursului și evidențierea funcționării unui univers al deșertăciunii, căci, în viziunea protagonistului, Europa, spațiul predilect al utopiilor, își distruge propriile mituri, parcă urmând modelul celui Cronos al lui Goya, care își devorează copiii. Poate doar cel al lui Prometeu să reușească să reziste, prin pregnanță și forță. Iar dacă Prometeu reprezintă forța exprimată într-o

formă de-a dreptul fizică, lumea hispană are în *Don Quijote* modelul forței imaginative, prin intermediul căreia se poate construi oricând o altă lume alături (sau mai presus) de lumea existenței obișnuite. Contează mai cu seamă puterea celui implicat într-un astfel de demers de a crede în ea – nimic altceva decât acea credință a cărei necesitate o sublinia Carpentier atunci când enunța principiile estetice ale realului miraculos.

Desigur, în cazul lui Cervantes trebuie să ținem seama de melancolia specifică sfârșitului de Renaștere și începutului epocii baroce și care, ulterior, a fost preluată de curentele artistice ale modernității – care au privilegiat oglinda, văzută ca simbol și instrument fundamental al artei – un poem era o oglindă a lumii, în care sinele se poate contempla. Evaziunea ia naștere, astfel, în primul rând la nivel imaginativ, abia apoi impunându-se și planul fizic, realitatea. Cel implicat în actul contemplării sau autocontemplării privește lumea ca și cum aceasta ar fi scena unui teatru – de minuni și miracole, fără îndoială. Și în acest fel se poate demara orice călătorie în spațiu – și, implicit, înspre originile istoriei. Așa procedează protagonistul din *Pașii pierduți*, retrăind, în felul său, miracolele Descoperirii Lumii Noi, ale Conquistei și ale alcătuirii unui cuplu primordial. Lumea îi poate, deci, părea, o simfonie sau un poem, poate fi convins că minunea Americii însăși se vedește sub aceste forme de manifestare, făcându-l să creadă că, la capătul drumului pașilor săi pierduți, își regăsește nu doar inspirația, ci și originile și identitatea de creator, altfel spus, de artist demiurg. Că aceasta e doar o iluzie e mai puțin important – dar finalul romanului demonstrează și de aplecarea lui Carpentier înspre jocurile și funcționarea mecanismelor ironiei.

*

Romanele lui Carpentier pot fi citite și, pe fragmente, ca textualizări ale istoriei zonei Caraibelor și a celei latino-americane în general, dar și ca reprezentări ale așa numitului „subiect american” despre care critica literară a vorbit mai ales în ultimele decenii. Descendent spiritual, așa cum subliniam anterior, al lui Cervantes – în cel mai deplin sens al cuvântului – Alejo Carpentier își concepe opera narativă și ca pe un superior joc al limbajului (al limbajelor?) care se dovedește a fi constituit din suprapuneri ale unor adevăruri consacrate, ale unor date certe preluate din documentele istorice, dar și ale unor secvențe datorate prin excelență funcționării imaginației. Principiul mimetic definitiv pentru numeroase orientări literare este, așadar, înlocuit cu o concepție imaginativă asupra lumii – și, implicit, asupra culturii dintr-o anumită epocă. Interpretarea pe care scriitorul o oferă, deci, pentru condiția umană evidențiază cu mare artă faptul că adevărul, în domeniul literaturii, este un soi de joc discursiv, iar el însuși, ca autor al *Pașilor pierduți*, de pildă, decide să jongleze cu toate mecanismele constitutive ale acestuia, să le pună în abisul permanentelor rescrieri ori reinterpretări pentru a depăși pragul strict al determinărilor cauzale și al strictei logici a acțiunii.

Ultimul său roman, *Harpa și umbra*, apărut în anul 1979, este, citit astfel, un mare hipertext unde se întâlnesc înfinitatea timpurilor și structura speculară reprezentată de numeroasele citate, aluzii bibliografice și „jocul parodierii a nenumărate texte”, după cum afirmă Elena Palmero González (110). Sunt citate jurnale de călă-

torii, biografii, fragmente de cronică, sunt inserate în text fragmente poetice sau narative celebre – la loc de cinste stând scrisorile lui Cristofor Columb, biografia Amiralului, fragmente din scrieri istoriografice cunoscute ale secolelor XV-XVI, precum și foarte multe texte literare, de la Cervantes și Domingo Faustino Sarmiento la Federico García Lorca, Pablo Neruda sau José Lezama Lima. Pe bună dreptate, Roberto González Echevarría va afirma că *Harpa și umbra* reprezintă un veritabil „aleph al literaturii hispanoamericane, unde converg ecouri culturale și citate din clasicii literaturii de limbă spaniolă din toate epocile.” (111) Însă, pentru a ajunge la acest rezultat, Carpentier își caută mijloacele potrivite și procedeele predilecte încă din *Pașii pierduți*, unde putem identifica cu ușurință o serie de aspecte mai sus menționate. Căci forma pe care textul o îmbracă, aceea a unei relatări de călătorie, precum și aparența de jurnal, ca și fragmentele ce duc cu gândul la cronicile din epoca Conquistei structurează cu grijă un complex univers livresc, în care cititorul trebuie să reconfigureze succesiunea temporală (pe de o parte a acțiunii ca atare, pe de alta, a planului metatextual), dar și să se raporteze la mai multe arii culturale și să-și adapteze actul lecturii la cerințele pe care mecanismele textuale le reclamă.

Aventură inițiată, evidențiind formarea protagonistului, cartea reprezintă deopotrivă o aventură temporală, câtă vreme, pe măsură ce e prezentat timpul cronologic al întâmplărilor, personajul narator re trăiește experiențe defnitorii pentru evoluția spre modernitate a întregii Lumi Noi. Iluzia posibilității integrării într-un univers primordial ia sfârșit, ironic, tocmai din cauza lipsei hârtiei, apanaj al civilizației fără de care protagonistul nu știe, nu poate să trăiască. Din nou ironic, și întoarcerea dorită la universul primordial al selvei îi va fi negată, el rămânând situat la granița fragilă dintre lumi și incapabil să-și regăsească niște repere care să fie cu adevărat viabile până la capătul tuturor călătoriilor sale – în lume și spre sine. Avem, deci, de-a face cu mai multe niveluri temporale, în primul rând unul al fabulației – care se încadrează în categoria unei relatări de călătorie și care durează câteva luni –, apoi un timp istoric referențial, care poate fi recunoscut mai mult sau mai puțin în toate întâmplările în care este implicat protagonistul și care funcționează, de multe ori, într-un sens invers desfășurării temporalității convenționale, și, de asemenea, un timp al narațiunii care înglobează și concentrează în chiar actul scrierii și în timpul redactării jurnalului sau cronicii evenimentelor relatate aventura fizică și spiritual-simbolică a acestei călătorii în inima junglei primordiale.

Astfel încât textul are o structură internă marcată de tensiunile între dezvoltarea cronologică sub care e pusă experiența de reprezentant al civilizației Lumii Vechi a protagonistului, și o alta care funcționează în sens diametral opus, reprezentată de Valea Timpului Oprit (semnificativ e faptul că eroul însuși o numește astfel) și care subliniază integrarea acestuia în ritmurile spirituale ale Lumii Noi. Temporalitatea e, astfel, relativă și relativizată, iar cronologia e subminată în mod subtil – fără a fi anulată, ci mereu nuanțată și îmbogățită cu noi semnificații și dimensiuni. În acest fel, *Pașii pierduți* însumează, după cum sublinia Darío Villanueva, „dimensiuni temporale diverse pe care le subordonează semnului metatextualității, iar reducția cronologică ce ia naștere de aici anulează ierarhizările și restructurează o ordine discursivă aparte” (112), potențând o pluralitate temporală ce tinde, în anumite momente, a domina textul. Alejo Carpentier evidențiază în

acest fel însăși structura culturală a noii lumi a Americii Latine, văzută ca mecanism temporal în cadrul căruia ființa umană poate intra în legătură cu energiile cosmice, și subliniind și o idee care îi era foarte dragă, și anume capacitatea individului de a actualiza, punându-se în acord cu aceste niveluri temporale, chiar cultura veacurilor anterioare, reinterpretând-o și recontextualizând-o.

Metatextualitatea *Pașilor pierduți* are, la rândul său, aceeași miză, și anume de a evidenția condiția ambiguă a scriiturii și coexistența diferitelor dimensiuni temporale în același act discursiv. Irlemar Chiampi vorbește, pornind de aici, despre o adevărată „mixtificare a textului” (113), semn distinctiv al realului miraculos teoretizat de Carpentier, menită a depăși caracterul monologic al ficțiunii și a problematiza chiar imaginea unei ficțiuni totalizante. Nu suntem prea departe de concepția asupra temporalității și literaturii expusă de Octavio Paz în eseurile sale. Însă nu trebuie să pierdem din vedere nici „al treilea spațiu” care e sugerat de finalul romanului, accentuând imposibilitatea eroului de a reveni la universul primordial al existenței din selvă. El însuși subliniază situarea proprie pe graniță, la limita dintre lumi – și dintre dimensiuni temporale bine definite, de aici și sentimentul inadecvării și tragismul *Pașilor pierduți*. Dovadă că nu există nici vreun timp și nici vreun spațiu privilegiate unde pașii vreunui călător căutător să poată fi regăsiți cu adevărat, esențiale fiind călătoria, drumul – la fel ca în narațiunile picarești din epoca Renașterii. Doar drumul poate oferi soluții celui aflat în căutarea identității, însă sugestia pe care o dă destinul protagonistului din acest roman este că această regăsire/redescoperire de sine e temporară, iar soarta personajului narator trimite, deopotrivă, la destinul lui Carpentier însuși, neobosit călător-căutător-rătăcitor.

Două sunt momentele esențiale de pe parcursul acestui roman, cele care îl determină pe naratorul protagonist evadat în selvă să simtă din nou nevoia de a scrie. Ele ar fi, în conformitate cu opiniile lui Roberto González Echevarría (114), insistența lui Pedro cu privire la căsătoria lui Rosario cu iubitul său alb care considera că se regăsise în mijlocul naturii primordiale, iar pe de altă parte, executarea, după o sumară judecată, a lui Nicasio, leprosul, pentru că o violase pe una dintre fetițele din Santa Mónica de los Venados. Să nu uităm, protagonistul era deja căsătorit în lumea modernă, iar așa cum consideră el, pentru Rosario o bucată de hârtie care să le consemneze unirea nu ar avea nicio valoare. Cu toate acestea, psihologia ei „de primitivă” se va dovedi mult mai complicată decât își imagina bărbatul alb și cultivat. În privința întâmplării care îl condamnă pe Nicasio, protagonistul are deodată revelația unui altfel de început al lumii, câtă vreme pedeapsa care-i e aplicată îi readuce în memorie atât plăgile biblice, cât și drasticele sancțiuni pe care le suportau cei care încălcau vreo lege. Iar legile erau deja scrise... Prin urmare, autoexilat din lumea civilizată și convins, până atunci, că nu mai dorește vreodată să aibă de-a face cu aceasta, naratorul simte că legăturile sale cu trecutul lui cultural sunt mult mai puternice decât ar putea să înțeleagă la nivel strict rațional, însă nedorind să admită așa ceva, afirmă că are nevoie de hârtie și de cerneală doar pentru că și-ar fi regăsit izvoarele inspirației: „Îmi lipsesc niște lucruri care se rezumă în două cuvinte – hârtie, cerneală. Am ajuns să mă lipsesc de cele mai obișnuite lucruri în alte vremuri. Am aruncat obiecte, gusturi, stofe, distracții, ca pe un leș ne folositor, ajungând la suprema simplitate a hamacului, a

trupului spălat cu cenușă și a plăcerii de a roade știuleți de porumb copti pe jar. Dar nu mă pot lipsi de cerneală și hârtie, de lucruri exprimate sau care sunt pe punctul de a fi exprimate cu ajutorul hârtiei și al cernei. La trei ore de aici există hârtie și cerneală, și există cărți făcute din hârtie și cerneală, și caiete, și topuri de hârtie, și sticlute, sticle, bidoane de cerneală. La trei ore de aici...”

În realitate, însă, el se întoarce, simbolic, la vechile ritmuri și obișnuințe ale vieții sale, încercând să compună și scriind note ilizibile pe niște foi de hârtie minuscule – căpătate și ele cu mare greutate – încă de când e în selvă, deci înainte de a reveni în universul civilizației și a-și spune, acolo, povestea. O poveste care, însă, va avea prea puține de-a face cu adevărul. Nevoia de hârtie, incapacitatea de a rupe complet legăturile cu un trecut cultural pe care, în ciuda oricăror afirmații, naratorul îl poartă cu sine pretutindeni, l-au determinat pe González Echevarría să afirme că „*Pașii pierduți* reprezintă textul întemeietor pentru ficțiunea arhivei” (115) și pentru imaginea acesteia, pe care criticul o consideră de extremă importanță pentru întreaga literatură latino-americană a secolului XX. Manuscrisul incomplet elaborat de personaj prefigurează pergamentele lui Melchiade, din *Veacul de singurătate* al lui García Márquez, dar și din creații ale lui Carlos Fuentes sau Cabrera Infante. Actul scriiturii se dovedește a fi „legat simbolic de întemeierea unei așezări și de impunerea legii.” (116)

Roman cu cheie și roman de formare, carte ce pare a rupe definitiv cu formula realului miraculos doar pentru a-l sugera la tot pasul prin intermediul descrierilor unui univers natural care este, oricum am lua-o, prin excelență miraculos, *Pașii pierduți* aduce alături imaginea artistului cu cea a călătoriei care înseamnă o necesară, chiar dacă dureroasă, inițiere – semne definatorii ale configurării unei veritabile opere literare menite să dureze. Dorința edificării operei sale muzicale e ceea ce îl înstrăinează pe narator de universul uman și spiritual în care se integrează parțial și-l determină să revină la civilizație, doar pentru ca, ulterior, să se demonstreze că scriitura și nevoia edificării textului – o dorință prin excelență a occidentalului, fie el explorator sau conquistador – îl rupe de legăturile spirituale stabile cu toate acele lumi ce părăuseră, până la un punct, a-i defini destinul. De aceea, *Pașii pierduți* devine și o versiune a descoperirii spirituale a Americii.

Carpentier are, aici, capacitatea de a asimila creator forme și formule artistice diverse, de a-și asuma modalități ficționale care au definit vreme de veacuri discursul dominant al spațiului cultural al Lumii Noi și de a-și descoperi, tocmai în această amalgamare a procedeelelor și influențelor, propria individualitate și originalitatea incontestabilă. În acest fel, citită și descifrată prin intermediul acestei grile de lectură, America poate fi privită drept împărăție a pașilor regăsiți, în sensul că acest nou univers cultural, la care se ajunge doar prin însumarea tuturor influențelor, iar nu prin eventuala lor ierarhizare, construiește, fie și din fragmente aparent disparate, o nouă identitate, devenind, doar în acest fel, spațiul predilect al utopiilor identitare atât de prezente în proza ultimelor decenii. În egală măsură, aceeași Americă este și locul geometric al noului început al timpului (al timpurilor), nu atât un început al timpului istoric, cât mai degrabă al timpului privilegiat al ficțiunii.

Secolul luminilor. Lume Veche, Lume Nouă

Cu toate că modernitatea a modificat sensurile cuvântului „revoluție”, atunci când Alejo Carpentier abordează această temă și aduce în prim planul romanului său *Secolul luminilor* (*El siglo de las luces*, 1962) tocmai revoluția care este în mod curent identificată cu însăși ideea de modernizare a Europei – și, implicit, de modernitate – el are în vedere sensurile vechi ale termenului. Adică se raportează la ceea ce Octavio Paz analiza în eseurile sale, eseistul mexican afirmând că „lumea modernă a schimbat sensul cuvântului «revoluție». Înțelesul originar – rotația corpurilor cerești – primește nuanțe noi, și anume o ruptură violentă cu ordinea veche și impunerea uneia noi, mai dreaptă sau mai rațională.” (117) Rotația astrelor era manifestarea vizibilă a timpului circular, însă, în noul său înțeles, revoluția a devenit expresia cea mai adecvată a timpului secvențial, linear, ireversibil. Primul sens făcea aluzie la eterna reîntoarcere a trecutului, cel de-al doilea, la distrugerea trecutului și la construirea unei noi societăți.

Măcar în parte, aceasta e premisa de la care pornește și Alejo Carpentier în romanul de față, în primul rând deoarece el nu credea în modernitatea Revoluției Franceze – și cu atât mai puțin în posibilitatea aplicării ideilor revoluționare care au marcat spațiul cultural european în lumea atât de diferită a Antilelor. De aceea, încă din primele rânduri ale romanului, imaginea înspăimântătoare a ghilotinei este pusă alături de cea a stelelor care luminează cerul nopții, înlocuirea unui sistem social și politic fiind comparată, deci, cu eterna mișcare a astrelor și primind, astfel, o cu totul altă semnificație: „În noaptea asta am văzut înălțându-se din nou mașina. Era ca o poartă deschisă la proră asupra cerului vast care purta de la o vreme spre noi miremele pământului pe deasupra unui ocean atât de liniștit, atât de stăpân pe tălăzuirea lui, încât corabia, plutind agale, părea să fi așipit pe direcția sa, suspendată între ziua de ieri și cea de mâine, ca și când amândouă de-ar fi însoțit navigând odată cu noi. Timp oprit între Steaua Polară, Ursa Mare și Crucea Sudului.” În acest fel e prefigurată încă de pe acum concluzia textului, dacă ținem seama că o creație – mai degrabă un produs – efemeră a epocii care se pretindea prin excelență a rațiunii este minimalizată prin simpla apropiere de imaginea cosmosului etern, în comparație cu care toate actele și faptele omenești, chiar și cele mai revoluționare, par insignifiante.

Numai că scriitorul nu-și propune să analizeze propriu-zis aceste apropieri, *Secolul luminilor* alegând doar să sugereze – mesajul textului transmițându-se, în acest fel, cu atât mai pregnant. În plus, cartea aceasta, în ciuda titlului care ar putea induce în eroare pe cititorul mai puțin obișnuit cu atitudinile lui Carpentier, încearcă să demistifice – unii critici au considerat că adoptând chiar „o poziție de stânga” (118) – tendințele iluminismului militant, câtă vreme marele Secol al Luminilor e descris (și nu numai în zona Antilelor) ca fundamental irațional, întunecat în numeroase date ale sale și marcat de un spirit arbitrar pe care puțini dintre militanții epocii sunt dispuși să-l recunoască. Însă cartea nu e exclusiv o operă de denunțare a unei orientări ideologice ori estetice – ci, din nou, sensul afirmației implicite pe care o structurează aici Carpentier are în vedere exact ceea ce revoluționarii iluminiști încercau să submineze ori chiar să distrugă, și anume

credințele populare, superstițiile, cunoașterea irațională. Desigur, se vede aici influența unora dintre ideile romantice și a celui „antietnocentrism” (Adam Sharman) despre care s-a discutat uneori în legătură cu opera lui Carpentier. Aceste aspecte sunt evidente în ceea ce privește modul în care e prezentat Ogé, dar și rolul pozitiv pe care acțiunile sale îl au în economia romanului, precum și în adevărata „caraibizare a religiei și naturii” (119), punând într-o nouă lumină toate neajunsurile revoluției – cea care, în comparație cu aceste două dominante amintite ajunge să pară de-a dreptul neînsemnată. Imaginea naturii oferă ansamblului o altă perspectivă și dă o altă consistență textului, reinterpretând majoritatea evenimentelor ce marchează existența umană.

Carpentier își întemeiază în mare măsură demersul pe relatarea destinului și alegerilor pe care le face, odată ajuns în America Latină, un personaj istoric, Victor Hugues, asupra căruia, consideră autorul, nu s-au pus încă toate accentele fundamentale. În sensul acesta trebuie înțeleasă nota explicativă pe care o scrie Carpentier, plasând-o la sfârșitul textului: „Deoarece Victor Hugues a fost aproape cu desăvârșire ignorat de istoria Revoluției Franceze – mult prea atentă la evenimentele petrecute în Europa, din zilele Convenției până la 18 Brumar, ca să-și întoarcă privirea spre îndepărtatele meleaguri ale insulelor Caraibe – autorul cărții de față socotește util să dea unele lămuriri în legătură cu realitatea istorică a eroului său. [...] Care a fost, în realitate, sfârșitul lui Victor Hugues? Încă nu-l cunoaștem, după cum știm foarte puține lucruri despre originea sa. De aceea autorul a socotit interesant să înfățișeze viața acestui necunoscut personaj istoric într-un roman care îmbrățișează, în același timp, tot arhipelagul Caraibilor.”

Obscur fiu al unui brutar, având și o posibilă îndepărtată ascendență neagră, sosit din Marsilia în mijlocul clasei sus-puse din Cuba, reprezentată de Sofia – pe care o va transforma în amanta sa – Hugues îi cunoaște pe Carlos, fratele fetei și pe Esteban, vărul lor, aflați într-o perioadă dificilă și plină de întrebări și mari neliniști, după moartea tatălui celor dintâi. Havana, cadrul de desfășurare a multor acțiuni, este pusă în legătură cu revoluțiile care vor ajunge și în această parte a lumii, replici mai mult sau mai puțin adecvate ale dezlănțuirilor naturale pe care zona caraibeiană le cunoaște prea bine. Scriitorul reia, aici, tehnica pe care o dusese deja la desăvârșire în povestirea *Viaje a la semilla*, și anume aceea a timpului recurent, combinând cronologia lineară normală cu timpul mitic, al unei simbolice nevoi de întoarcere la origini.

„Natura Antilelor e arhetipul barocului”, au clamat criticii, iar Adam Sharman a și demonstrat această aserțiune, în sensul unei privilegieri a principiului luminos al nesfârșitei creativități și inventivități. Dar tot ea se conformează unei „viziuni și narațiuni teleo-teologice” (120) menită să prefigureze istoria umanității și destinul individual. Unii exegeți au considerat chiar că Alejo Carpentier își încheie romanul cu imaginea romantică a lui Esteban și a Sofiei, acum pe cale să formeze un cuplu, aflați la Madrid și alăturându-se populației revoltate, luptând împotriva lui Napoleon, tocmai pentru că odată cu căderea monarhului se deschide drumul spre independența țărilor din America Latină. (121)

Dincolo de aceste supoziții și mai mult sau mai puțin posibile interpretări, chiar forma și structura pe care Carpentier le are în vedere în *Secolul luminilor* corespund unei logici estetice mai vechi, teoretizate de Borges, în *Arta narativă și*

magia și care exprimă în primul rând ceea ce acesta numea „claritatea primitivă a magiei”. Căci evenimentele marii istorii sunt mereu prefigurate de faptele ce marchează destinele individuale ale personajelor – de pildă, chiar la începutul cărții, înainte ca întreaga lume să fie zguduită de ideile revoluționare care vor ajunge din Franța în Antile, micul univers în care se mișcă cei trei protagoniști, Sofia, Esteban și Carlos, e zguduită la propriu de o mare furtună tropicală. După lectura integrală a textului, sensurile se vădesc: e ca și cum natura însăși, în conformitate cu regulile unui întreg – și mare – univers guvernat de semne și prevestiri, destine prestabilite și norme imposibil de eludat ar fi anunțat marea Revoluție. Și e ca și cum actele de magie, iar nu cele strict raționale ar guverna ordinea lucrurilor.

Realul miraculos profesat de Carpentier cu mai bine de un deceniu în urmă primește, în acest fel, o altă substanță și o nouă consistență, în ciuda opiniei cvasi-generale a criticilor convinși că formula aceasta estetică ar fi deja dispărută din narațiunea scriitorului cubanez. Nu numai că nu a dispărut, ci a fost reconfigurată – de aceea, într-adevăr, ea devine oarecum mai dificil de identificat și de evaluat corect din punctul de vedere al viziunii integratoare pe care opera lui Carpentier o aduce în fața cititorului. Se știe, de altfel, că Alejo Carpentier vorbește mereu despre aceleași lucruri, dar fără să se repete, după cum contemporanii săi au afirmat adesea... În plus, dincolo de conținutul declarat anti-iluminist al *Secolului luminilor*, romanul dă glas unei logici premoderne care îl individualizează în contextul prozei latino-americane a epocii și îl îndepărtează de modul în care, până atunci, fusese tratat subiectul modernității perioadei iluministe.

Cartea începe cu descrierea primilor pași din inițierea politică și sentimentală a tinerilor protagoniști aflați într-o Havana în care ideile și valorile specific iluministe încearcă să se impună. Dar elementele de disoluție nu lipsesc, încă de pe acum punctele de tensiune apărând prin intermediul educației religioase opuse celei științifice ori al semnificațiilor călătoriilor opuse existenței prin excelență domestice și trândave. (122) Sofia decide să părăsească universul strict al bisericii și să renunțe la educația religioasă de care beneficiase până atunci, în vreme ce Carlos și Esteban sunt de-a dreptul fascinați de ideea – deocamdată doar sugerată – a călătoriilor pe mare, pierduți în contemplarea globului pământesc. Lumea lor e marcată de noile obiecte, instrumente și metode educative care sosesc dintr-o Europă aflată (ajunsă?) la punctul de fierbere. Iar apoi, după ce fondul e configurat în acest fel, sosește și Victor Hugues. Ceea ce adolescenții par a respinge mai presus de toate sunt valorile austerității propovăduite de o biserică ruptă de existența reală, dar și, deopotrivă, pasiunea exclusivă a dobândirii de noi și noi foloase materiale, sub semnul căreia stătuse existența mercantilă a tatălui.

Cartea e un excelent text al prefigurărilor și semnelor prevestitoare, venirea lui Victor Hugues în Antile fiind anunțată de un întreg climat de idei, la fel cum furtuna tropicală de la început vestea zorii revoluției care avea să spulbere vechiul regim și, practic, să arunce în aer din punct de vedere simbolic o întreagă lume a vechilor valori. Așadar, nu atât urmarea unui model spiritual kantian marchează formarea tinerilor, ci propria lor voință de a se îndrepta către un alt mod de viață și a-și asuma un alt comportament în societate și în familie. Maturizarea și implicita lor inițiere sunt, deci, de o factură aparte, definite mai cu seamă de specificul Lumii Noi și de modul în care aceasta, prin chiar datele sale caracteristice, determină

cursul existenței personale. „Imaturitatea este esența”, afirmă Adam Sharman (123), cea care apare în text și subliniază tinerețea protagoniștilor drept condiție a propriei lor iluminări spirituale. Tocmai tinerețea și lipsa maturității le determină cursul inițierii și le facilitează alegerile, semnificativ, chiar ideologia Iluminismului făcându-i să se simtă tineri: „E pentru prima dată că mă simt într-adevăr tânăr!, spuse Esteban. – Mă întreb dacă am fost vreodată tineri, răspuse Sofia.”

Prima parte a romanului identifică motivele specific iluministe, evidențiind începuturile modernizării, importanța științei și a dezbaterilor intelectuale, precum și celebrul „triumvirat” al secularismului, raționalismului și antimonarhismului. Cu toate acestea, Carpentier include aici o întreagă estetică romantică, accentuând necesitatea călătoriilor, a tinereții spirituale și a descoperirii de sine la capătul a numeroase experiențe pe care personajele trebuie să le aibă neapărat, între acestea stând chiar inițierea sentimentală căreia îi este protagonistă Sofia, sedusă de Victor Hugues. Muzica, atmosfera magică, culorile exotice ale Antilelor creează un cadru potrivit, în care Hugues își abandonează repede ideile pentru care militase, prefigurând, la un anumit nivel, figura Primului Magistrat din *Recursul la metodă* – adică, devenind, prin proprie voință și alegere, „un tiran în miniatură, în ciuda ideilor care îl mânaseră în Lumea Nouă.” (124) Conținutul magic al riturilor străvechi își vedește, de asemenea, importanța, nu întâmplător tocmai Ogé este cel care vindecă (în mod „miraculos”!) astmul lui Esteban – fără niciun ajutor din partea medicinei occidentale care începea să fie atât de apreciată în Cuba. Dar, în mod ironic, acest „pluralism etic” (125) este completat de un demers cu adevărat subversiv al lui Carpentier, care, pe un ton aparent inocent dezvăluie numeroasele trădări ce caracterizează nu doar Revoluția Franceză, ci și varianta sa mult transformată din Antile. Sensul acestui demers este clar, câtă vreme Carpentier e convins și acum, la fel cum fusese și în urmă cu câțiva ani, pe când scria *Împărăția lumii acesteia*, că nu Revoluția Franceză a inventat sensul libertății și nevoia afirmării individuale în Lumea Nouă, europenii nedeținând nici controlul, și cu atât mai puțin monopolul asupra ideii ori nevoii de libertate.

Scriitorul tratează într-o manieră proprie și relația omului cu religia și cu discursul religios, urmând, aici, modelul gânditorilor europeni convinși că, în ciuda anumitor tendințe anticlericale ale iluminismului, oamenii au continuat să se raporteze la universul și la imaginarul religios ca la un punct de reper spiritual extrem de important, configurat pe urmele fascinației pentru mitologie a omului epocilor arhaice. Prin urmare, în *Secolul luminilor*, religia este, pe de o parte, un fragment esențial al unei tradiții culturale care leagă ființa umană de un anumit loc – având o funcție sincronică. Iar pe de altă parte, ea reprezintă și o relație de alt tip cu tradiția, acum evidențiindu-se datele temporale, fiind, deci, vorba despre ideea de cronologie și, implicit, de descendență culturală. Subtextual, romanul acesta opune așa zisei „unicități a marii revoluții” un la fel de mare sistem de semnificații spirituale, care determină și configurarea unui sistem narativ aparte, marcat de semne ale rupturii, violenței și diferenței.

Ideile acestea sunt susținute, indirect, chiar de către Esteban, cel care, la Spitalul din Cayenne declară că principalul neajuns la Revoluției este „de natură religioasă”, mișcarea revoluționară fiind lipsită de necesarele fundamente spirituale. Pentru sistemul estetic care determină elaborarea acestui roman, religia și gândirea

religioasă nu reprezintă doar elemente ale unei tradiții canonice concretizate într-o înșiruire a unor nume de sfinți și martiri ai bisericii, ci devine un adevărat mod de viață și o modalitate fundamentală de înțelegere a existenței, un mod de a stabili acele relații fără de care viața omenească e lipsită de sensul uniunii dintre ființe, locuri și lucruri. Religia, așa cum o înțelege Esteban – iar dovadă stau intervențiile sale pe această temă de pe parcursul cărții – e un patrimoniu de idei tocmai de aceea necesare în mod indisolubil însăși modernității, modernizării societății și, nu în ultimul rând, chiar ideii de revoluție. Și exact acest discurs religios este cel care, în textul lui Carpentier, oferă cititorului cele mai adecvate comentarii cu privire la revoluție, constituindu-se, altfel spus, în fondul și conturul de care evenimentele și schimbările evidente la nivelul existenței umane pământești au nevoie pentru a putea fi, ulterior, interpretate într-un context mai larg și a dobândi semnificații ce pot explica sensul destinului uman – în epoca modernității și nu numai.

Prin urmare, Carpentier situează discursul asupra valorilor și caracteristicilor modernității în contextul unei vaste și complexe tradiții culturale, astfel încât, exact după cum sugera la un moment dat Octavio Paz, vestirea celor mai noi tendințe începe să semene cu elementele cele mai vechi ale culturii omenești. Iar Revoluția Franceză – însă nu doar ea – pare, astfel, un soi de veritabilă apocalipsă, în încercarea de a anula lumea veche și de a impune o alta, fundamental nouă – ironia constând tocmai în aceea că valorile sale esențiale sunt definite exact de cele ale epocilor trecute. Faptul corespunde și cu imaginea referitoare la modernitatea înțeleasă drept ruptură fundamentală de trecut, dar și cu o bună parte a filosofiei iluministe care concepea întregul secol XVIII drept marele moment de prag – uitând, însă, că pragul trebuia să se transforme, încet-încet, în trecere, iar nu în poartă de temniță. În acest sens, Alejo Carpentier spunea: „Pentru mine modernitatea în sensul care i se atribuie în mod obișnuit nu există, omul este același în epoci diferite și îndepărtate, iar încercarea de a-l plasa în trecut poate să consacre tocmai situarea sa în prezent.” Este ceea ce simte Esteban la Paris, când încearcă să facă o „genealogie” a ideii de revoluție cu scopul de a-și înțelege până la capăt propriul destin.

Iar ceea ce intuiește Esteban la nivel teleologic drept „punct culminant al istoriei” este exact ceea ce romanul lui Carpentier interpretează drept simplă repetiție a preocupării umane deloc lipsite de note utopice pentru impunerea valorilor unei lumi mai bune. De altfel, ideea de repetiție este sugerată cu claritate în momentul în care, în timpul călătoriei sale pe mare, trecând prin locuri pe care le simte neschimbate de la debarcarea lui Cristofor Columb, Esteban are sentimentul repetării rolurilor din celebrul autosacramental calderonian intitulat *Marelui teatru al lumii*: „Teatru, se gândea Esteban. Dar un teatru care avea darul să-l impresioneze ca pe orice spectator, dezvăluindu-i dimensiunile celui care izbutise să se înalțe la asemenea roluri.” Imaginea unei lumi mai frumoase, a unui univers milostiv ține, ea însăși, de tradiția creștină, în vreme ce revoluția nu e altceva, în acest nou context, decât o concretizare a noii apocalipse – deci, continuarea, la nivelul formelor narrative ale secolului XX, a unei tradiții de veacuri. Narațiunea cu temă ori substrat religios îi permite lui Carpentier „să nuanțeze ori chiar să diminueze importanța imaginii și ideii de revoluție” (126), iar sentimentul istoriei care ia naștere de aici transformă marele Secol al Luminilor într-o verigă între altele, în marea curgere a timpului.

Romanul lui Carpentier încearcă să ofere o imagine cât mai completă asupra naturii, scriitorul incorporând, aici, convingeri proprii, dar și o serie de motive literare care, din nou, în ciuda titlului cărții și a temei aparente, contrazic exact discursul iluminist. Căci, dacă ideologia iluministă supunea însăși natura unei raționalizări adesea extreme și o privea strict ca pe un soi de preludiu pentru ulterioara dezvoltare a societății umane pe baze științifice și pornind de la tehnică și industrializarea mai mult sau mai puțin grăbită ori forțată, scriitorul cubanez refuză ceea ce critica a numit „dezvrăjirea lumii.” (127) Alejo Carpentier, prin acest text, readuce în actualitate tocmai magia unei naturi luxuriante, neschimbate parcă din primele clipe ale Creației și evidențiază miraculosul prezent pretutindeni într-o lume care încă mai știe să trăiască în ritmurile primordiale: „Erau niște nopți într-adevăr somptuoase. Marea Caraibilor părea urzită din fosforescențe ce alunecau molcom spre coastă, tălăzuindu-și valurile ce se profilau ca niște creste muntoase slab luminate de luna la primul pătrar. Sofia se lăsa furată de spectacolele pe care i le oferea voiajul acesta plin de surprize, aproape neverosimil, aducându-i mereu înaintea ochilor tot felul de vegetații călătoare, pești rari, raze verzi și prodigioase apusuri de soare ce luminau alegoriile proiectate pe cerul unde fiecare nor părea să înfățișeze un grup sculptural – lupte de titani, Laocoon, cuadrige și căderi de îngeri. [...] Orice era posibil în această călătorie.”

Rațiunea instrumentală este, practic, alungată sau, oricum, exclusă din rândul preocupărilor de seamă ale personajelor – cel puțin în momentele semnificative ale evoluției și ale inițierii pe care o trăiesc. „El camino de Santiago” duce, pentru Esteban, direct către cer și proiectează personajul într-un univers primordial și arhaic, conectându-l la niște ritmuri precreștine. Dimensiunea cosmică se vedește astfel, iar romanul dă senzația că încearcă să cuprindă întreaga natură, în toate formele și manifestările sale, înțelegând-o ca pe unicul mecanism care poate pe drept cuvânt să fie numit universal. Natura se dezvăluie pentru protagoniștii lui Carpentier ca o veritabilă sursă a înțelegerii adecvate a lumii și a descoperirii de sine.

Sigur că, adoptând acest punct de vedere, Alejo Carpentier s-a inspirat din numeroase surse, iar critica literară a discutat tendințele jungiene din textele sale, ca și elementele de istorie naturală ori cele rousseau-ist romantice care îi marchează discursul narativ. Acestea sunt de găsit în câteva episoade semnificative pentru devenirea tinerelor personaje din *Secolul luminilor*, mai cu seamă în călătoria pe mare a Sofiei – pe care am citat-o anterior –, sau în escaladarea copacilor pe care o întreprinde Esteban în Basse-Terre: „...lui Esteban i se năzări să se cațere într-un copac. Și după ce făcu primul pas, adică după ce reuși să ajungă la crengile greu accesibile, începu să urce spre vârful copacului, pe o spirală formată din crengi tot mai dese și mai subțiri, ce sprijineau vastul uranisc de frunze, stupul verde, somptuosul umbrar văzut pentru prima dată dinăuntru. O exaltare inexplicabilă, adâncă și ciudată, lumină inima lui Esteban, în momentul când izbuti să șadă călare, pe cea mai de sus creangă a fremătătoarei schelării de ramuri și frunze. Să te cațeri într-un copac este o înfăptuire care nu se știe dacă se va mai putea repeta vreodată. Cine îmbrățișează grumazul unui arbore înalt, urcându-se aproape de creștetul lui, săvârșește un fel de act nupțial.”

Toate acestea, semne evidente ale inițierii pe care o trăiesc pe rând personajele, culminează odată cu adevăratul imn de slavă dedicat spațiului american din

fragmentul în care același Esteban contemplă un melc. Natura devine un adevărat „laborator epistemologic” (128), iar contemplarea universului exterior declanșează mecanismul ce va duce la o înțelegere superioară a lumii și a destinului omenesc: „Fericire deplină, în afară de timp și loc. *Te Deum*. Sau, cu bărbia sprijinită pe o frunză răcoroasă de uvero, stătea cufundat în contemplarea unui melc – a unuia singur – ce se înălța ca un monument, acoperindu-i întreaga perspectivă, în dreptul sprâncenelor. Melcul părea să fie mediatorul între ceea ce era nestatornic, pururea curgător, între fluiditatea fără lege și fără măsură și pământul cu cristalizările lui, cu structurile și alternanțele lui, pământul pe care totul era încheșat și ponderabil. Din sânul mării supuse ciclurilor lunare, când surâzătoare, când furioasă, când învolburată, când lucie și lină, străină pe veci de orice moduli, teoreme și ecuații, ieșeau la iveală acele cochilii surprinzătoare.”

Dramatismul de substanță al cărții provine, însă, și din capacitatea scriitorului de a construi de fiecare dată o imagine a eului în stare să se desprindă de elanurile romantice și să fructifice relația stabilită anterior cu ritmurile universal-naturale pentru a se implica în acțiuni politice cu posibile consecințe însemnate. Sofia călătorește pe mare spre Haiti, descoperind măreția naturii și deopotrivă propriul univers interior și, deși aici se produce și inițierea sa sexuală, totul e pus mai cu seamă sub semnul influenței practicilor și ideilor lui Ogé. Natura în toată splendoarea sa devine, deci, măsura adevărului, însă acest adevăr poate fi intuit și evaluat corect doar după ce individul reușește să se simtă integrat în ritmurile naturii. La rândul său, Esteban și faptele lui ne trimit imediat cu gândul la Rousseau și ale sale *Rêveries du promeneur solitaire*, tânărul din *Secolul luminilor* intuind, la capătul experiențelor sale, ciclicitatea vieții și specificitatea universului Antilelor care sunt menite să dea un sens superior relației pe care ființa umană o are cu semenii săi, dar și modului în care omul poate/trebuie să se integreze în natură.

Interesant este și că doar natura îi oferă lui Esteban perspectivele adecvate, doar din mijlocul ei ajunge tânărul să dobândească acea binecuvântată viziune cosmică ce-l va putea însufleți, ulterior, în toate acțiunile pe care decide să le întreprindă. În acest context, se remarcă episodul profund semnificativ al contemplării scoicii în formă de melc spiralat, moment considerat de Roberto González Echevarría drept „autocritica pe care și-ar adresa-o, indirect, Carpentier pentru prea frecventa raportare de până atunci la ideea timpului circular, care acum devine un timp conceput în spirală, mai puțin marcat de determinări exterioare, în care ideea ciclicității se împletește cu aceea a unei temporalități linear-progresive.” (129) De aici pornește și explicația pe care o oferă criticul finalului romanului, considerat de el „byronian”, cu implicarea activă a lui Esteban și a Sofiei care spune „Trebuie să facem ceva!” în revoltele de pe străzile Madridului. Natura devine, în orice caz, un model pentru maniera în care Carpentier înțelege și interpretează istoria, o înțelegere perfect întruchipată de imaginea spiralei, rămânând, însă, legat, ca scriitor și teoretician, și de un determinism temporal accentuat tradițional.

Tot Roberto González Echevarría sublinia, interpretând global opera narativă a lui Carpentier, „structura aparte pe care discursul său narativ o are și care este evidentă atât la nivel formal, cât și la acela al conținutului.” (130) Astfel, scriitorul cubanez utilizează frecvent surse istorice autentice exact în măsura în care face uz

și de anacronisme deliberate pe care le include în text. Sursele autentice provin, în *Secolul luminilor*, din istoria naturală a secolului al XVIII-lea, iar anacronismele căutate vin mai ales din aluziile la ideea de secol XX a formei dublu spiralate ce sugerează, după cum afirmă unii exegeți, imaginea lanțului ADN. Peste toate acestea plutește și sentimentul predestinării, al prevestirii și al eternelor prefigurări, care apar de la un capăt la altul al acestui roman. Iar dacă revelația inițială e o formă de străvechi misticism filtrat printr-unul modern – cel căruia Carpentier îi spunea real miraculos american – cea din final este o idee modernă: structura celulară trecută, receptată și interpretată prin prisma imaginii lumii, așa cum a fost aceasta creată la începuturile timpului.

Acest „misticism specific” (131) e determinat nu de vreo formă de ascetism, ca în concepțiile tradiționale, cu de un sens de-a dreptul sărbătoreț și fizic al bunăstării provocat de încrederea în peisajul și stabilitatea lumii din Antile: „cochilii ca simboluri ce se puteau traduce în cifre și proporții a ceea ce tocmai lipsea stihiei materne. Dezvoltări lineare definitiv statornicite, volute supuse unor legi bine stabilite, arhitecturi conice de o miraculoasă precizie, volume perfect echilibrate, arabescuri palpabile, ce lăsau să se întrevadă toate extravaganțele viitorului. Contemplând un melc – unul singur – Esteban se gândea la prezența spiralei de-a lungul mileniilor, în fața așezărilor de pescari ce, având-o zi de zi sub ochi, erau incapabili s-o înțeleagă sau să perceapă măcar realitatea acestei prezențe. Medita asupra carapacei ariciului de mare, asupra elicei murexului și striaiților scoicii pecteu, mirându-se de acea știință a formelor desfășurate atâta amar de vreme în fața unei umanități care nu avea încă ochi să o vadă. Cine știe dacă nu cumva și în jurul meu există ceva care să fie tot așa, bine definit, înscris în spațiu, prezent și de care totuși să nu-mi pot da seama? Ce semn, ce mesaj; ce avertisment în sinuozitățile frunzei de cicoare, în alfabetul mușchilor sau în geometria pomarosei? A privi un melc. Unul singur. *Te Deum*.”

Fragmentul corespunde foarte exact teoriei lui Carpentier cu privire la realul miraculos, scriitorul brodând variațiuni pe tema conceptului de miraculos. „Viziunea inefabilă” despre care vorbea scriitorul este, deci, natura zonei Caraibilor însăși, a cărei arhitectură măreață inspiră sentimentul mistic pe care omul îl trăiește în marile catedrale ale Occidentului. Deși amintește și sensul deismului de secol XVIII, imnul de slavă și de recunoștință din acest fragment („*Te Deum*” se spune de două ori în text), este dedicat realului miraculos, cel considerat de Carpentier noua religie estetică a lumii latino-americane. De aceea, descrierea care începuse cu accente de-a dreptul gotice se dezvoltă într-un sens diferit, finalul fiind închinat, simbolic, miraculosului exces baroc în formă și substanță reprezentat de universul natural al Lumii Noi. Nu e vorba aici doar de accente de sublim à la Jean Jacques Rousseau și nici natura nu mai este o expresie a ordinii și rigorii, așa cum se întâmpla în clasicismul francez, ci în primul rând invitația la împărtășirea unui profund sentiment de venerație care trebuie trăit în singurătate și în mijlocul unui univers neatins încă de mâna omului.

Revelația lui Esteban la capătul contemplării scoicii este, deopotrivă, „legată de descoperirea pe care o face, anume că melcul e, de fapt, un mediator între pământ și apă, între tangibil și intangibil, între structură și evanescență.” (132) Melcul este, prin urmare, întruparea și expresia americană și naturală a energiei

specifice pe care Carpentier o va mai regăsi doar în creațiile artistice ale unui Bernini. Ea este, însă, și semnul distinctiv al primordialei naturi americane, un simbol prin ea însăși și elementul definitoriu de la care poate porni și pe care se poate întemeia o întreagă estetică barocă a literaturii latino-americane a secolului XX. Dar scoica e și semnul timpului, imaginea sa spiralată fiind mai potrivită decât cea circulară, consacrată – și al înțelegerii superioare, al inițierii lui Esteban, căci el conștientizează faptul că, deși scoica a existat de ani de zile, doar privirea sa i-a intuit potențialitățile, dovadă că nu e suficient ca marile adevăruri să existe, ci trebuie ca ele să fie pe de-a-ntregul înțelese de ființa umană – iar asta se poate întâmpla doar la capătul unui îndelungat proces inițiativ.

Tema religiei și naturii reprezintă, pentru Carpentier, recursul pe care îl face la antiraționalismul răspândit în Lumea Nouă a primei jumătăți a secolului XX și, deopotrivă, ele evidențiază neîncrederea scriitorului în mult clamata unicitate a revoluției – fie ea franceză sau cubaneză. *Secolul luminilor* opune, practic, natura violenței revoluționare sau pseudorevoluționare, devenind principiu unificator al întregii concepții estetice a autorului. Însă revoluția rămâne, totuși, pentru personajele lui Carpentier, acel motor care le împinge înainte și le determină să acționeze, finalul cărții trebuind citit și din această perspectivă. Căci, imediat după extraordinara lecție de istorie naturală și de meditație asupra istoriei și destinului omnesc determinată de contemplarea scoicii, Esteban se va lamenta că e prizonierul voinței lui Victor Hugues, situație din care nu poate ieși decât prin implicarea în acțiunea hotărâtă, alături de Sofia, la Madrid. Accentele romantic-existențialiste din această parte a textului depun, însă, mărturie și că nevoia de acțiune, pusă în relație cu cea de cunoaștere și de integrare în natură reprezintă o reluare, desigur pe o altă treaptă, a filosofiei de viață a lui Ogé. Romanul vorbește, astfel, despre importanța voinței personale, a capacității de implicare în acțiuni concrete, însă nu face acest lucru fără ironia ce evidențiază că deciziile omenești se situează, oricât ar fi de neclintite, mult sub neclintirea și imensitatea naturii.

Astfel încât acțiunile violente în care se implică la final Sofia și Esteban nu semnifică simpla lor dorință de a distruge o anumită ordine a lucrurilor și a impune alta, ci restabilește raporturile cu o tradiție mai veche decât acea ordine pe care ei încearcă să o schimbe. E vorba, deci, despre nevoia celor doi tineri de a regăsi legătura profundă cu spațiul cultural hispan, pe care, cel puțin în parte, îl consideră determinant și definitoriu pentru propria lor devenire, dar și pentru destinul întregii lumi latino-americane. Numai că cei doi își completează profilul spiritual prin permanenta raportare la riturile și credințele specifice Antilelor, deloc întâmplător Sofia și Esteban încep să creadă mai mult în acestea decât în raționalismul epocii lor. Romanul se distanțează, așadar, nu doar programatic, ci și ironic, însă întotdeauna fundamentat la nivel estetic, de preocupările marelui Veac al Luminilor – pe care îl păstrează, totuși, ca determinat al titlului – apropiindu-se, chiar dacă nu foarte vizibil (și, acum, spre deosebire de *Împărăția lumii acesteia*, fără vreo preocupare teoretică din partea autorului), tocmai de estetica realului miraculos definită de Carpentier.

Odată cu publicarea romanului *Secolul luminilor*, „codul” predilect folosit de Alejo Carpentier pentru a traduce și a transpune la nivelul literaturii realitatea Americii Latine va fi acel „baroc” ce-i va defini opera de acum încolo. Însă

romanul din 1962 se individualizează și prin aceea că „implică o utilizare parodică, un ton de farsă de mari proporții” (133) a tezaurului cultural greco-latin, iar aceasta este determinată pe de o parte de propriile procedee retorice care au făcut din Revoluția Franceză o reluare a modelelor Antichității clasice, mai cu seamă ale Republicii Romane, cu întreaga sa tradiție de mari oratori, iar pe de alta, de formele pe care le îmbracă Revoluția și pe care le iau elanurile revoluționare europene în Antile, unde vocația (chiar și a tinerilor) este mai trândavă – în ciuda retoricii pe care ei înșiși nu se sfiesc s-o expună adesea.

Astfel că, într-o adevărată revelație ce urmează parcurgerii câtorva trepte ale inițierii, Esteban va realiza impostura de care e marcată, în lumea aceea tropicală, întoarcerea la Antichitate și la valorile ei, mai niciodată nedepășindu-se nivelul declarațiilor care, fie ele și frumoase ori convingătoare, nu ajungeau să fie puse în practică. Chiar și în clipa deportării, la Cayenne, vechii girondini par a nu face altceva decât să joace roluri simple ale unui carnaval desprins de-a dreptul din literatura canonică. Victor Hugues la rândul său nu ezită să poarte măști diverse, iar pe unele chiar să și le asume, doar pentru ca astfel să-și poată atinge țelurile, care, din păcate – și din nou ironic – se transformă încet-încet în scopuri, pentru a deveni, în cele din urmă, simple interese pe care fostul revoluționar transplantat la tropice și le urmărește cu patimă sau cu cinism, după caz. Episodul care încheie cumva – și dezvăluie în același timp – multe dintre intențiile ascunse ale lui Hugues este cel al teribilei molime, veritabilă parabolă a încheierii rolurilor în care Victor devenise expert.

Intertextualitatea practică aici de Carpentier este desăvârșită, fragmentul respectiv incluzând numeroase trimiteri la *Logodnicii* lui Manzoni, la fabulele lui La Fontaine, la Coran, la Biblie, la textele medievale și, desigur, dată fiind preferința deja cunoscută a lui Carpentier pentru domeniul istoric, la cronicile și relatările datând din epoca respectivă. (134) Rezultă o teatralitate excelent dozată și extrem de convingătoare. Nu întâmplător, Sofia îi spune că seamănă cu un personaj ucigaș din tragedia antică. Iar el este, așa cum fusese și până atunci, însă mai nimeni nu remarcase acest lucru, un nou Oedip, dar unul pe care ea decide să-l nu-l mai ghideze și să nu-l mai ajute să-și găsească drumul ori să se orienteze în ritmurile și în labirinturile unei lumi ale cărei idealuri, deși le teoretizase și îi făcuse pe tineri să creadă în ele, le trădase.

În egală măsură, însă, Alejo Carpentier mai are în vedere un punct de reper, adesea trecut cu vederea de critica literară. Iar acesta este Jorge Luis Borges – mai ales eseul său *Arta narativă și magia*. Romanele și povestirile, aflăm din acest text, nu sunt structurate în conformitate cu logica obișnuită a cauzalității, ci urmează o alta, aceea a magiei primitive și sunt, astfel, apropiate oarecum de sistemul rațional analogic primordial. Esențială este, însă, tocmai claritatea primitivă a magiei, pe care o aminteam și anterior. Tocmai această logică aparte, a magiei, este considerată de Borges semnul definitoriu al narațiunii, care nu e nimic altceva decât un complex joc de ecouri și afinități. Iar *Secolul luminilor* abundă în astfel de modalități de evidențiere a funcționării unei logici specifice. Furtuna tropicală prefigurează miraculos revoluția și, deopotrivă, trezirea spirituală a celor trei tineri, începutul inițierii lor. Ceea ce Victor Hugues va deveni, abandonând repede ideile în numele cărora sosise în Antile e prefigurat de jocurile inutile și gratuite în care se implică și de care e fascinat la început. Apoi, trebuie să ținem seama și de

sensurile repetițiilor – cele două călătorii pe mare, vizita Sofiei la cimitirul pe unde trecuse cu ani în urmă Victor. Borges prefera, se știe, „o artă narativă a economiei mijloacelor stilistice și a aluziei potrivite”. Arta lui Carpentier tinde să fie mai explicită, însă se întemeiază pe convingeri asemănătoare cu cele expuse de Borges în eseul citat.

Pentru Carpentier, niciunul dintre evenimentele biografiei protagoniștilor săi nu le determină în sens strict pe cele care urmează – însă e clar că fiecare întâmplare are rolul de a prefigura, de a anunța, de a prevesti într-un fel sau altul ce va urma, scriitorul privilegiind, deci, nu gândirea modernă întemeiată pe raționalismul desprins din ideologia iluministă, ci una de tip arhaic, raportabilă mai degrabă la rituri și semne decât la cauzalitate și logică. În fond, Borges nu sugera ceva fundamental diferit atunci când definea în termeni asemănători arta literară. Căci narațiunea nu se limitează doar să tematizeze magia, ci este, în felul său propriu, magie. Această soluție estetică pe care o alege Carpentier este evidentă mai ales în fragmentul care descrie contemplarea de către Esteban a picturii intitulată *Explozie într-o catedrală*, care fusese ignorată ani de zile în reședința familiei. Doar la întoarcerea sa din Franța înțelege Esteban sensurile acestui tablou și-l „citește”, abia acum, ca pe o prefigurare a existenței sale viitoare, dar și ca pe o reprezentare a ceea ce se întâmplase semnificativ în viața sa până atunci: „Cel mai mult însă îi plăcea un tablou de dimensiuni mari, venit de la Neapole, de un autor necunoscut care, trecând peste toate legile picturii, căutase să imobilizeze pe pânză apocaliptica dezlănțuire a unei catastrofe. *Explozie într-o catedrală* se intitula priveliștea aceea reprezentând o colonadă sfărâmată în bucăți ce zburau prin aer – întârziind puțin să-și destrame alinierea, plutind o clipă ca să cadă mai bine – înainte de a strivi sub tonele sale de piatră oamenii îngroziți. – Nu știu cum te poți uita la așa ceva, spunea verișoara sa, deși în realitate era și ea cu desăvârșire fascinată de cutremurul acela încremenit, de tumultul acela tăcut, ca o ilustrare a vremii de apoi, stăruind acolo, sub ochii lor, într-o cumplită suspensie.”

E vorba, desigur, despre o explozie ce-i afectează sufletul, familia, care afectează o întregă epocă și întregul univers și climat al Lumii Noi. Totul e, așadar, anunțat dinainte, prefigurat, profetizat într-un fel sau altul – trebuie doar ca ființa umană să ajungă la acel prag al inițierii care să-i permită să descifreze corect semnele din care e construită realitatea exterioară. O realitate miraculoasă în multe din datele sale, fără îndoială... Ironia lui Carpentier atinge și acest fragment, căci Esteban contemplă tabloul cu un amestec de narcisism și fatalism, de încredere în sine în privința capacității de înțelegere a semnelor lumii, dar și de convingere a predeterminării întregii existențe omenești.

Însă scriitorul subliniază, tocmai în acest context, legătura existentă mereu între natură și artă pe de o parte și între natură și marile texte religioase pe de alta. Carpentier nu procedează întâmplător, căci acesta e cadrul în care Esteban realizează iubirea pe care o poartă Sofiei de ani buni, epifania e completă, iar miracolul întâlnirii cu semnele naturii e dublat, la nivel personal, de cel al întâlnirii cu dragostea – și cu propriul sine. Totul fusese prefigurat de la început, iar ultimele pagini ale romanului confirmă această strategie a circularității pe care Carpentier o evidențiază în *Secolul luminilor*. Arta cu adevărat magică pe care romanul acesta o demonstrează subliniază, implicit, nevoia îndepărtării ființei umane de violență, dar

și pe aceea a permanentei raportări la semnificațiile profunde ale semnelor de care e plină lumea determinată istoric a existenței umane într-o anumită epocă – fie ea și a luminilor. Sau, mai precis spus, mai ales pentru că este a Luminilor.

Spectacolul puterii. *Recursul la metodă*

În 1974, Alejo Carpentier publică romanul *Recursul la metodă* (*El recurso del método*), iar Augusto Roa Bastos, *Eu, Supremul*, pentru ca după numai un an să apară *Toamna patriarhului*, de Gabriel García Márquez. Toate sunt construite în jurul figurii unui dictator, aducând, deci, în prim plan problema dictaturii și reluând, astfel, o preocupare care era prezentă în literatura latino-americană încă din secolul al XIX-lea (cel dintâi text de această factură fiind considerat de către majoritatea criticilor *Amalia*, romanul argentinianului José Mármol, apărut în 1851) și care a fost continuată prin creațiile lui Asturias și Carpentier, în anii '40 ai secolului XX.

Desigur, tema și preocuparea sunt legate de o realitate istorică a Americii Latine, căci dictaturile, se știe, au marcat acest continent de la afirmarea independenței țărilor de aici și până în perioada contemporană. În acest sens, Carpentier scria, în *Istoria neromanțată a „Recursului la metodă”*, o excelentă prefață a autorului la versiunea românească a cărții: „În acest roman am încercat să zugrăvesc portretul-tip al Dictatorului latino-american, pe baza trăsăturilor caracteristice ale câtorva dintre dictatorii amintiți mai sus, considerați ca deosebit de reprezentativi pentru fauna căreia îi aparțin. Aș putea spune cititorilor mei români că se află în fața unui roman istoric și neistoric, totodată. Neistoric pentru că țara unde se petrece acțiunea s-ar putea situa în orice loc din zona Caraibilor sau din America Centrală, ba chiar și din nordul Americii de Sud. Neistoric pentru că Dictatorul pe care îl prezint aici și al cărui nume nu se pronunță, nu a existat exact, așa cum este înfățișat în carte... Și totuși roman istoric, pentru că tot ce se povestește în carte s-a petrecut în realitate într-o țară sau alta a Continentului sau din zona Caraibilor, în perioada cuprinsă între jumătatea veacului trecut și anii 1930-1940 aproximativ, epocă în care acțiunea se subțiază odată cu bătrânețea și decăderea Demnitarului răsturnat de la putere.” (135)

Gerardo Gómez Michel consideră chiar că discontinuitatea proiectelor naționale ale statelor sud-americane ar reprezenta un exemplu de continuitate, câtă vreme lupta pentru putere, răsturnările neașteptate ale regimurilor democratice și instalarea la conducere a unor tirani a fost o constantă în mai toate țările de aici. În acest context, *Recursul la metodă* poate fi citit „și ca o rescriere critică a istoriei Americii Latine în general, prinsă mereu, așa cum și acum este, între negații și contradicții, paradoxuri și situații aparent inexplicabile” (136) – sau, în orice caz, imposibil de conceput în Europa. Tema diferenței dintre Lumea Nouă și cea Veche reapare, așadar, în opera lui Carpentier, de astă dată îmbrăcând o altă formă artistică și fiind pusă în relație directă cu domeniul istoriei.

Analizând romanul istoric contemporan, Germán Gullon afirma că diferența între romanul istoric și istorie nu constă în caracterul faptelor relatate și nici în

narațiunea ca atare, ci în configurarea specifică a discursului literar, care tinde să-și asume evenimentele istorisite subordonându-le propriului discurs. Desigur, în romanul acesta, Carpentier adoptă, în numeroase pagini, detașarea specifică istoriografiei, datele istorice și aluziile la anumite personaje istorice confirmă acest lucru, chiar dacă nu ele reprezintă centrul de greutate al textului. Însă în acest fel se constituie o imagine simbolică ce a fost asemănată cu maniera de a picta a lui Diego Rivera sau David Alfaro Siqueiros, „unde figura dictatorului, înțeles și reprezentat ca fenomen istoric, apare în prim plan, ca pentru a oculta întregul trecut și a se proiecta asupra întregului prezent.” (137)

Seymour Menton consideră că orice roman este, cel puțin dintr-un punct de vedere, istoric, deoarece în grad mai mare sau mai mic, fiecare autor surprinde în felul său mediul social și cadrul general al unei evoluții care nu poate fi numită altfel decât istorică. Criticul va ajunge, așadar, la concluzia mai veche a lui Anderson Imbert, în conformitate cu care „roman istoric poate fi numit doar acela care prezintă o epocă anterioară celei în care autorul însuși trăiește.” (138) Numai că, urmând aceste definiții, în cazul lui Carpentier Menton include în categoria romanelor istorice doar *Împărăția lumii acesteia*, *Secolul luminilor* și *Harpa și umbra*, însă nu și *Recursul la metodă*...

Interesant este, apoi, faptul că Alejo Carpentier, deși are în mod clar în vedere tematica și determinarea istorică (chiar el vorbește despre perioada în care s-ar desfășura evenimentele relatate, ca ocupând anii 1913-1927), folosește, în *Recursul la metodă*, procedee specifice parodiei și, în plus, deformează realitatea; urmând, cu toate că majoritatea criticilor au afirmat că acest lucru este imposibil, exact modelul realului miraculos pe care îl teoretizase în 1949. În plus, Carpentier elaborează și un epilog, datat 1972, stabilind legătura cu prezentul și sugerând un sincretism aparte al textului care poate fi, deci, citit drept sinteză a unor fapte reale, a metodelor autorităților latino-americane, a structurilor politice și economice, dar și a violenței atotstăpânitoare, a spaimei induse oamenilor simpli, a corupției și revoltelor care nu rezolvă mai nimic.

Așadar, romanul se transformă și într-un extraordinar recurs la procedee și formule ori strategii narative sau modalități de construcție a personajelor care aparțin, practic, realismului magic, dar pe care scriitorul le pune acum în ecuație în mod diferit, utilizând tema istorică și imaginea dictatorului și pentru ca demersul său să fie mai dificil de perceput la prima lectură. Însă preocuparea pentru descoperirea esenței realității latino-americane și încercarea de afirmare a adevăratei identități a acestei lumi stabilesc o relație mult mai profundă decât s-ar putea crede la început exact cu primele texte publicate de Carpentier și cu teoria realului miraculos de care numeroși critici au fost convingși că scriitorul s-ar fi despărțit de mult. Nu numai că nu se desparte, ci transformă toate acele preocupări în teme care, chiar dacă sunt trecute cumva în subtextul *Recursului la metodă*, reprezintă foarte mult pentru scriitorul cubanez. De aici rezultă „dezintegrarea progresivă a personajului” (139) și reducerea sa treptată la statutul de antierou, includerea în text a numeroase meditații aparent străine temei majore a cărții, dar mai ales structura romanului, construit ca veritabil labirint în care cititorul trebuie să-și găsească singur punctele de reper. *Recursul la metodă* devine, așadar, meditație asupra relației dintre istorie și ficțiune, dintre identitate și putere, dintre scriitura literară și rescrierea istorică.

În acest context, trebuie să ținem seama că așa numitul „roman al dictatorului” menține o complexă relație contestată cu însăși realitatea latino-americană, cu formele numeroase pe care le poate îmbrăca puterea politică și descoperă noi modalități artistice de abordare a urmărilor istorice pe care fenomenul dictaturii le are asupra societății în diferite state ale continentului. Căci dictatorul poate fi tiran, *cacique*, *caudillo*, președinte sau patriarh, el nefiind un simplu prototip social construit în maniera personajelor din romanul realist european, de pildă, ci transformându-se într-un efort al autorilor latino-americani care abordează aceste aspecte de a rescrie, interpretând, astfel, poate pentru prima oară adecvat, însă fără a utiliza mijloacele istoriei, ci pe cele ale literaturii, chiar părți ale istoriei latino-americane. Critica a considerat că am avea de-a face cu „o narațiune a puterii personale devenite putere de stat”, iar lista ar fi suficient de lungă, incluzând texte precum *El matadero*, povestirea lui Esteban Echevarría, publicată în anul 1871 și ajungând până la romanul lui Mario Vargas Llosa, *Sărbătoarea țapului*, apărut în 2000.

Alejo Carpentier însuși vorbea despre legătura dintre nivelul istoric și reprezentările artistice de acest fel din America Latină, subliniind că există state ale acestui continent care au cunoscut perioade mai lungi de dictatură decât de libertate, dictaturile impunându-se aproape imediat după cucerirea independenței. Preocuparea autorului pentru aceste aspecte se vedește în *Recursul la metodă*, iar interpretii operei sale au considerat că orice urmă de real miraculos a dispărut, deoarece în acest domeniu „realitatea depășește cu mult ficțiunea”. Însă tocmai această caracterizare duce la reevaluarea mecanismelor realului miraculos care, în fond, își găsește acum o altă formă de manifestare în plan literar, așa cum, de altfel, Carpentier proceda încă din *Secolul luminilor*, dar prezentând, în linii mari, drept cadru de desfășurare a acțiunii, epoca pe care analiștii au considerat-o una „a crizei sistemului oligarhic latino-american.” (140)

Dictatorul este numit, simbolic, Primul Magistrat – și se consideră pe sine însuși Statul, neexcluzând dintre prerogativele sale și pe acea de a fi și reprezentantul prin excelență al clasei privilegiate care, astfel, are nevoie de puțini alți purtători de cuvânt pe parcursul textului. De aceea, autorul însuși îl desemnează drept „protagonistul cu două fațete”, fiind atât expresia puterii statale, cât și a pactului neocolonial. Doar treptat cititorul observă că, folosindu-se de aceste două aspecte, Primul Magistrat se transformă și în reprezentantul puterii coercitive și al autorității represive. Sigur, scriitorul a avut în vedere, după cum singur mărturisea, o perioadă bine definită din istoria Americii Latine, însă modalitățile de care se folosește pentru a o reda au darul de proiecta totul la dimensiuni universale. De altfel, e cunoscută declarația lui Carpentier cu privire la modul în care s-a inspirat din realitate pentru a construi figura Primului Magistrat: „Dictatorul din acest roman este exagerat de atașat culturii franceze și nu de cea mai bună calitate, ca Guzmán Blanco și Porfirio Díaz, și, la fel ca ei, are o casă la Paris și moare în acest oraș. Ambianța familială este cea a lui Leónidas Trujillo, cu o fiică și fii pe care nu-i interesa soarta nefericită a patriei unde se născuseră.” (141)

Realitatea istorică devine doar un punct de plecare, scriitorul reorganizând, restructurând și reconfigurând datele certe – deci preluarea tehnicilor specifice ale realului miraculos teoretizat de Carpentier în prefața la *Împărăția lumii acesteia*,

chiar dacă, acum, tematica și legătura cu aspecte extrem de arzătoare ale continentului latino-american fac mai dificilă perceperea acestor procedee și tehnici la adevărata lor semnificație, ea fiind adesea pusă în umbră exact de subiectul romanului și de „efectul de real” pe care figura dictatorului latino-american îl avea asupra cititorului – aspecte care îl făceau, prin urmare, pe acesta să uite oarecum că interesul autorului se îndreaptă și spre alte direcții, nu doar spre cea strict tematică. Iată, însă, ce spune Carpentier: „Pentru a-l crea pe acest dictator, am vrut să fac ceea ce se numește în general un portret-robot. Deci, am pus alături mai mulți dictatori latino-americani și i-am însumat într-unul singur. [...] De aceea, ingredientele personajului meu ar fi: douăzeci la sută din Chapita și Estrada Cabrera, cincisprezece la sută din Porfirio Díaz și, poate, un cinci la sută din Guzmán Blanco.” (142) Lucrurile pot fi privite din această perspectivă pentru că, dincolo de determinarea cronologică, istoria dictatorilor latino-americani se repetă, nuanțându-și unele aspecte sau evidențiind altele, noi, pe tot parcursul drumului spre (sau dinspre...) independență al statelor de pe acest continent.

*

Critica literară a privit cele două romane publicate de Carpentier în anul 1974, *Recursul la metodă* și *Concert baroc*, drept forma descoperită de scriitor pentru a intensifica puterea de sugestie a elementelor care constituie așa numitul „barochism” ce i-ar caracteriza cea de-a doua parte a creației. Mai rar s-a observat, însă, că acest barochism nu e altceva decât expresia unei reconfigurări aparte a realului miraculos, ascuns, de astă dată, sub masca unei narațiuni cu temă istorică, centrată în jurul unui personaj care se înscrie în paradigma, atât de frecvent întâlnită în romanul latino-american al ultimelor decenii, a dictatorului. Dar discursul narativ al lui Carpentier se individualizează în acest context prin aluziile erudite, prin tehnicile muzicale și viziunea cinematografică utilizată, ca și prin folosirea unui limbaj specific, a cărui valoare expresivă se subordonează mereu funcției creatoare și viziunii integratoare.

În plus, dacă unii critici au apreciat intenționalitatea estetică a *Recursului la metodă*, alții au evidențiat capacitatea imaginativă a scriitorului și, în relație cu aceasta, uimitoarea și impresionanta viziune de ansamblu – absurdă, uneori, în aparență, din cauza grotescului de care e dominată lumea descrisă, dar deloc mai puțin convingătoare din această cauză – care dă consistență „unei comedii umane în cheie latino-americană”. (143) Dovadă că și aici Carpentier concepe romanul, la fel ca în prefața *Împărăției lumii acesteia*, drept modalitate de înțelegere a realității, a omului și a esenței unei epoci. Numai că, în *Recursul la metodă*, scriitorul demonstrează că știe perfect că, dată fiind aplecarea sa spre dominantă istorică și spre evidențierea unui asemenea protagonist, nu poate, nu are cum, nu are dreptul să se limiteze la simpla ilustrare a faptelor ori evenimentelor – deci, să rămână la formularea unei teze – ci e nevoie să sugereze el însuși, dincolo de nivelul subiectului, o structură mai profundă și semnificații superioare care țin, pe de o parte, de condiția umană contemporană, dar și de capacitatea lui Carpentier de a-și restructura metodele real-miraculoase și a le face să corespundă unui astfel de discurs. Reconfigurarea realismului magic devine, deci, chiar ipoteză de lucru și

modalitate de construcție a textului. Din acest motiv, scriitorul explorează în fiecare nou roman alte și alte aspecte ale realității latino-americane de care e atât de legat, ca și cum ar întreprinde o veritabilă arheologie simbolică, cu scopul declarat sau subînțeles de a descoperi forțele esențiale ce configurează această lume, dar și pentru a înțelege și a mijloci și cititorului accesul la sensurile profunde pe care le iau acestea într-un spațiu dat, așa cum se întâmplă în *Secolul luminilor*, sau într-o epocă istoric determinată, ca în *Recursul la metodă*.

În linii mari, romanul este (auto)biografia unui dictator, însă autorul, pe măsură ce ne introduce, ca cititori, în universul mental al acestuia, realizează și o interesantă sinteză a istoriei latino-americane din primele decenii ale secolului XX. Carpentier, într-un interviu acordat lui Miguel F. Roa, vorbea despre intenția sa de a realiza „un roman picaresc axat pe figura dictatorului”, explicându-și parțial intenția „prin dimensiunile gigantice pe care, transplantat în spațiul latino-american, le primește figura unui pícaro obișnuit din literatura spaniolă a Renașterii ori a secolelor care i-au urmat.” Desigur, nu trebuie să căutăm, în *Recursul la metodă*, aventurile picaresci ale unui Lazarillo de Tormes, de pildă, câtă vreme, după cum autorul mărturisea, el însuși nu a urmărit „atât evoluția picarescă a personajului, cât mai degrabă dinamica picarescă a puterii absolute.” (144) Căci puterea și dorința de a o deține, apoi obsesia de a nu o pierde determină construcția acestui roman și a protagonistului, Primul Magistrat, nouă variantă a tiranului luminat, caracterizat de o sumă de contradicții, pe de o parte, de sensibilitate artistică, de interes real pentru cultură, dar, pe de altă parte, de o completă lipsă a oricăror scrupule, de o cruzime nemărginită, de absență a compasiunii față de cei din jurul său – pe care, în descendența Președintelui lui Asturias, îi consideră doar supuși, iar nu semeni. Strategiile picaresci prezente în acest roman al lui Carpentier au fost analizate pe larg de Dan Munteanu, în studiul ce prefățează ediția românească din 1988 a *Recursului la metodă*. (145) Această dualitate structurală este menținută de la începutul și până la sfârșitul cărții, iar celelalte personaje sunt în așa fel construite, încât să se oglindească în personalitatea Primului Magistrat, romanul transformându-se într-un adevărat joc-labirintic de oglinzi care distorsionează în fiecare clipă perspectiva. E greu, așadar, de înțeles ce este cu adevărat spontan și autentic în Primul Magistrat și ce sau cât la sută din întreg reprezintă masca pe care și-o asumă, și-o construiește – și care, evident, ajunge să-l domine în cele din urmă, transformându-l în imagine reprezentată.

Însă romanul are o structură dublă, fiind împărțit în funcție de modalitatea de a se exprima a Magistratului: un „aici” și un „acolo”, altfel spus, Lumea Nouă și cea Veche, mai ales Parisul de care dictatorul e fascinat. Dinamica desfășurării textului urmează același principiu, la început narațiunea evoluând ascendent, ca expresie a ascensiunii la putere a noului conducător, pentru ca, apoi, să ia o direcție descendentă și să prezinte decăderea și fuga acestuia. Totul e pus în legătură cu schema temporală care trece de la un timp determinat și care respectă logica desfășurării istoriei la o ruptură temporală evidentă spre final, moment în care protagonistul dă impresia că încearcă să-și găsească refugiu într-un timp care simțea că l-ar putea apăra și unde nu ar mai trebui să se supună niciunei legi a cronologiei.

Elementul ce dă dramatism și tensiune acestui text este revoluția, care îl pune în contact – și în conflict – pe Primul Magistrat cu Studentul, reprezentantul

tinerele care ar putea schimba ceva într-o lume coruptă și condusă prin inducerea spaimei în rândul populației derutate. Numai că acesta e prea încrezător în utopiile care au marcat și ele cam prea des istoria – și realitatea – latino-americană pentru a putea reprezenta cu adevărat o contrapondere în fața dictatorului lipsit de morală și de orice posibile remușcări: „Continui cu utopiile și socialismul tău care au eșuat peste tot? E treaba mea. Și a multor altora. Revoluția Mexicană a fost un eșec. De aceea am învățat multe. Povestea din Rusia a eșuat deja. Încă nu se știe.” Cu toate acestea, Carpentier a făcut din simpla prezență a Studentului în romanul de față o adevărată profesiune de credință, oferind textului o notă optimistă și sugerând capacitatea umană de a crede sau de a spera într-o posibilă schimbare, aspecte care rămăneau problematice în romanele sale anterioare. De aici și deschiderea spre viitor despre care a vorbit o parte a criticii literare și, mai mult decât atât, insistența scriitorului asupra unui personaj care, în afara faptului că este revoluționar, reprezintă și o imagine a artistului capabil, în anumite situații, ca prin arta lui să salveze lumea din fața oricăror abuzuri. Artă este, deci, opusă ideologiei absurde și abuzului de putere, iar artificialitatea culturii europene primește, la rândul ei, o replică pregnantă tot prin acest personaj – semn prin excelență al lumii latino-americane și al vitalității sale, dar și al autenticității ei profunde. Nu lipsesc însă de pe parcursul textului nici alegoriile spengleriene – evidente mai cu seamă în scenele unde ilustrul intelectual ajunge să-și vândă scrierile chiar dictatorului pe care susținea că-l detestă.

Modul de reprezentare a proceselor socio-istorice evoluează în proza lui Carpentier, însă scriitorul are mereu în vedere problema identității latino-americane. Insistența sa asupra importanței procedeelelor realului miraculos provine și din această nevoie de a contribui la afirmarea esențelor unui continent prea puțin cunoscut în realitate în Occident. Iar dacă scrierile de început ale lui Alejo Carpentier păreau a urma mai mult sau mai puțin canonul realist – căruia el îi aduce complementul miraculosului, treptat, autorul, fără a părăsi aceste strategii, mizează mult pe încă una – ceea ce dovedește o elaborare superioară a discursului românesc, reprezentarea faptelor ținând mai ales de vocea narativă implicată. Iar naratorii carpenterieni, deși își focalizează atenția asupra mai multor probleme și adoptă mai multe tonalități, nu pot fi identificați de la un capăt la altul al cărților și, încă mai important, nu sunt aceleași instanțe narrative pe tot parcursul romanelor, tocmai pentru că, în ciuda aparentei lor implicări în unele evenimente, reușesc să mențină o distanță semnificativă față de ceea ce relatează. În *Recursul la metodă*, însă, parodia și tehnica digresivă, reflexiile pe teme istorice care determină structura nu doar duală, ci de-a dreptul dialogică a cărții, sunt puse mereu în relație cu narațiunea la persoana întâi, cu perspectiva care evidențiază prezentul parcă etern al faptelor – dialogismul fiind, astfel, menținut și cu ajutorul metodei și discursului cartezien. Doar epilogul beneficiază de o perspectivă cel puțin aparent detașată, fiind narat la persoana a treia, după moartea dictatorului, schimbarea punctului de vedere marcând o dată în plus imaginea de sfârșit de epocă pe care dispariția fizică a Primului Magistrat o sugerase.

Magistratul reușește să rămână la putere atâta vreme și pentru că, oarecum în descendența realului miraculos pe care îl teoretizase cu ani în urmă, Carpentier accentuează că acesta știa, cunoștea, intuia modul de gândire al oamenilor din jurul

său, putând, în acest fel, să-i domine și să-i facă să creadă în el. De aceea, treptat, el devine „un adevărat prestidigitator al cuvântului” (146) – și poate fi interpretat exact în relație cu arta literară care este, după cum știm bine de la Borges, și una a magiei. Carpentier însuși nu procedează altfel pentru a-și determina cititorul să pătrundă în labirintul acestui roman. Adoptă și el calitățile de „prestidigitație” ale Primului Magistrat și recurge – de astă dată la nivel textual, iar nu la acela al unor simple strategii de seducție colectivă – la jocul citatelor, la aluzia livrescă și, desigur, la parodia atotcuprinzătoare care, încă din titlu, sugerează că, în anumite condiții, discursul poate fi înlocuit printr-un recurs...

Menționam anterior marea întâlnire a Primului Magistrat cu Studentul, moment care, dincolo de contrastul dintre personaje și de ideologia fiecăruia, nu e altceva decât o punere în scenă a unui excelent spectacol de *commedia dell'arte*, căci protagoniștii întâlnirii se transformă în adevărați actori, improvizând replici și interpretând roluri arhetipale, pe care, însă, le tratează, fiecare în parte, în manieră caricaturală, punctul culminant fiind de-a dreptul paroxistic: „– Pot să plec? – Du-te dracului! Și pregătește epitaful: *Aici se odihnește cel ce a murit de tâmpit*. Studentul se ridică. Primul Magistrat făcu un gest de despărțire, nevrând să riște să-i întindă mâna, de teama unei sfidări: <Nici nu știi cât regret. Un tânăr atât de curajos ca tine. Și ce-i mai rău e că te invidiez. Dacă aș avea vârsta ta, aș fi alături de ai tăi. Dar tu nu știi ce înseamnă să cârmuiești o țară ca asta>.” Magistratul admite, în mijlocul unor decoruri *ad-hoc* alcătuite – amănunt neîntâmplător și, sigur, borgesian! – din oglinzi numeroase, că a trăit toată viața într-un univers al aparențelor, asemănător, deși la alt nivel, cu peștera platoniciană, dar și cu momentul în care, în *Împărăția lumii acesteia*, Carpentier descria sinuciderea lui Henri Christophe: „Imaginea Primului Magistrat dispăru într-o avalanșă de cristale sparte. Oglinda care o reflecta, etajerele, tablourile, căminul dispărușeră într-o grămadă de tencuială, sticlărie spartă. [...] Acum se pipăia, ca să vadă dacă mâinile nu i se pătau de sânge. Fața, mai ales, pentru că îl interesau foarte mult femeile.”

Imediat, jocul aproape anamorfotic al perspectivelor reflectate determină o serie caleidoscopică a imaginilor inversate a celor doi, iar dialogul lor este precedat de mai multe sintagme pe care un narator – acum altul decât vocea care se făcuse auzită până în momentul respectiv – le reproduce la nivel tipografic ca și cum ar fi replicile pe care cei doi nu le rostesc, însă care le înregistrează, fie și doar pentru sine, gândurile cu privire la celălalt: „Și într-o tăcere abia întreruptă de ciripitul vreunei păsări ce răsuna în palmierii din curte, se înfiripă un dialog în contrapunct, ce nu se desprindea de pe buze ca să devină sonor. Amândoi se priveau: Nu știe cât de bine își joacă rolul/ pare mai degrabă poet de provincie decât orice altceva/ absolut „în situația”/ celor ce sunt premiați la Jocurile Florale/ veșminte frumoase cu paiete/ costumaș de la *The Quality Shop*/ față ca un fund de copil mic/ obraji de fetiță/ pare mai alb în fotografii; o dată cu vârsta se reîntoarce la origini/ nepieptănat, cravată strâmbă ca să-i dea stil...” Dar, ca și cum toate aceste efecte teatrale n-ar fi fost de ajuns, spre finalul acestei scene mai apare un amănunt: o intervenție străină de toate cele menționate până acum comentează totul, punând între paranteze, ca niște *aparte*-uri teatrale, o serie de comentarii cu privire la schimbul de replici dintre cele două personaje: „– De ce mă urâți atât de mult dumneavoastră?... Studentul, dându-și seama cu prisosință de acest «dumnea-

voastră» al strategiei verbale a celui alt/ *îmi vorbește în stilul lui Voltaire, când povestește că «a avut onoarea să converseze cu o indiană aproape goală».../* răspunse cu glasul cel mai blând și calm ce-i veni pe buzele întimidate: «nu vă urâsc pe dumneavoastră, Domnule.» «Dar faptele grăiesc», spuse Puternicul fără să ridice tonul: «bombele nu sunt puse pentru servitorii din palat. Și pe urmă văd la dumneavoastră ură și mânie.»”

Acest joc al vocilor și strategiile de-a dreptul baroce, nelipsite, însă, de accentele venite pe filiera procedeele specifice realului miraculos, nu face decât să evidențieze treptata dezintegrare existențială a Primului Magistrat, fapt care sugerează că tirania, orice tiranie, ca și metodicul discurs fără de limite al dictatorului, sunt menite a se sfârși. Tragic, fără îndoială, chiar dacă și acea scenă va avea, pe lângă ironia pe care Carpentier nu o putea rata, numeroase accente teatral-baroc-miraculoase: „Primul Magistrat își pregătise cu grijă scenografia. Îmbrăcat cu o sobră redingotă paspoalată cu mătase – cravată roz pearl și o decorație la butonieră – stătea cu spatele la marea fereastră cu geamuri translucide ce se deschidea spre curtea centrală a palatului, în spatele mesei sale de lucru, în așa fel încât lumina să cadă pe chipul vizitatorului. [...] Acum Protagonistul alegoriilor revoluționare – și Studentul se gândea la niște desene de Georg Grosz, la niște schițe de Masreel – era acest individ pe care-l avea în față cu redingotă și pantalon reiat, cu un ac de cravată cu perlă și mirosind a parfumuri scumpe, lipsindu-i doar jobenul strălucitor ca marcă distinctivă și țigara de foi înfipțată între colții ascuțiți, pentru a simboliza, așezat pe saci de dolari care existau în realitate, cu toate că se aflau în depozitele unei bănci elvețiene, Spiritul Burgheziei.”

Problema capacității cuvântului uman de a spune sau, dimpotrivă, de a ascunde adevărul care marchează acest roman prefigurează în mod strălucit excelenta realizare la acest nivel din *Harpa și umbra*, unde Cristofor Columb, aflat pe patul de moarte, va vrea să spună tot. Adică, tot adevărul. Și va sfârși prin a spune ceea ce oamenii pot lua ori înțelege ca adevăr – o formă de istorie-istorisire sau, altfel spus, tocmai ceea ce nu poate fi echivalat cu adevărul... Sugestia aceasta este prezentă încă din *Recursul la metodă*, dacă avem în vedere preocuparea tiranului de a spune, nu neapărat de a face, de a trăi prin cuvânt, iar nu prin faptă – și, implicit, ținând seama de modul în care înțelege el existența, de a ascunde adevărul, iar nu de a-l afirma: „Nu vreau mituri, spunea Primul Magistrat în fața realității crescânde a Studentului, al cărui presupus – necunoscut – chip i se năzărea, în fiecare dimineață, între fereastra biroului și telurica prezentă a Vulcanului Tutelar. Nu vreau mituri. Nimic nu circulă atât pe continentul ăsta, ca miturile. Moctezuma a fost răsturnat de mitul mesianic-aztec al Omului-cu-Față-Palidă-ce-avea-să-vină-din-Răsărit. În Anzi a dăinuit mitul Dumnezeuului Inca, încarnat în Tupac Amaru, care a luptat vitejește cu spaniolii. [...] Și acum apare aici mitul Studentului, regenerat și pur și omniprezent. Trebuie să sfârșim cu Mitul Studentului!”

În acest fel, în chiar nivelul enunțării se dezvăluie conștiința scriiturii înțeleasă ca organizare ficțională care, desigur, are capacitatea de a deschide porțile adevărului, fapt ce sugerează punerea în discuție a însuși conceptului de ficțiune, privit acum de Carpentier nu drept ceea ce se opune adevărului sau realului, ci drept acel element care facilitează posibilitatea de a părăsi formele consacrate de percepere a realităților multiple care caracterizează existența umană – și literatura.

Acest aspect de care scriitorul cubanez este preocupat acum apăruse, de altfel, și în *Secolul luminilor*, atunci când Esteban-Odiseu își asuma rolul relatării faptelor. Dat fiind faptul că pentru Alejo Carpentier – iar asta ține mult de structura specifică a poeziei realului miraculos pe care a elaborat-o – același referent, aici, realitatea americană, conține elemente care pentru cultura europeană țin de domeniul miraculosului sau al magiei pure, de neverosimil, devine necesar să renunțăm, fie și parțial, la categoriile stricte ale realismului ce determină în general narațiunile cu temă istorică atunci când interpretăm *Recursul la metodă*.

Căci adevărul, în acest roman, nu mai poate fi nicidecum redus la amănunte sau obiecte brute ale realității transcrise în literatură pe baza principiului mimetic, ci reprezintă un spațiu mult mai larg, în care imaginația are rolul său – deloc de neluat în seamă. Mecanismul de efectivă destabilizare a categoriilor tradiționale este accentuat în *Recursul la metodă* prin saturarea textului cu narațiuni aparent independente, cu digresiuni sau cu reflexii care intensifică tocmai demersul de punere în discuție a relațiilor „naturalizate” dintre discursul literar și realitate – dar neapărat cea latino-americană. Discursul realist clasic era un spațiu unde lucrurile și reprezentările aveau o esență comună. Această continuitate „este răsturnată de Carpentier cu scopul de a reflecta pentru prima dată în mod veridic polisemia realului” (147), puterea metamorfică a acestuia și caracteristicile cele mai importante ale sale. Narațiunea se materializează, deci, în numeroase transformări, impunându-se în acest fel o poetică aparte, care trebuie pusă în legătură și cu tema istorică, și cu figura dictatorului, dar mai cu seamă cu tentațiile baroce ale lui Carpentier, care reconfigurează în sensul unui baroc propriu vechile modalități de reprezentare ale realului miraculos.

S-a afirmat uneori că *Recursul la metodă* ar prezenta o viziune perturbatoare (prin propriile sale caracteristici negative) a realității hispano-americane, Carpentier descriind și aspecte mai puțin plăcute ori favorabile, precum violența, falsitatea și artificialitatea, lipsa unei gândiri teoretice sistematice. Numai că, procedând astfel, scriitorul încearcă să smulgă doar măștile artificialității unui spațiu cultural ce trebuie să se afirme pe sine în ceea ce are mai bun și mai viabil, fără a recurge, pentru asta, la modelele străine europene, fie ele și franceze. Nici în *Secolul luminilor* atitudinea autorului nu era alta. Carpentier nu încearcă să definească negativ lumea latino-americană reală, ci să sublinieze cu mijloacele literaturii lipsa de autenticitate a celor care, asemenea acestui Prim Magistrat, au ajuns în mod nejustificat la putere – o putere pe care, apoi, n-au făcut altceva decât s-o gestioneze în folosul propriu. Ultimele cuvinte pe care le rostește Magistratul: „acta est fabula” („comedia s-a sfârșit”) sintetizează cel mai bine realitatea unui conducător de stat care și-a trăit viața în absența adevărului, într-o teatralitate a artificului gratuit și păgubos pentru toți cei din jur. Ironia din ultimele pagini ale romanului este, tocmai de aceea, extrem de pregnantă, căci „pământul patriei îndepărtate” nu e altceva decât un pumn de nisip dintr-o apropiată grădină pariziană: „Ceea ce poate ignora unii este că Ofelia, zicându-și că pământul este unul și că pământul Pământului este pământul Pământului în toate părțile – *memento homo, quia pulvis es et in pulverum reverteris* – adusese pământul sacru, păzit etern de cei patru emblematici jaguari, dintr-un răzor din Grădina Luxembourg.”

De altfel, dualismul și tehnica contrastului semnificativ domină romanul chiar pornind de la titlu. Carpentier pune la cale, aici, un excelent joc de cuvinte de natură a servi scopurilor acestui text și tematicii abordate. Căci el transformă, practic, titlul operei lui Descartes, *Discurs asupra metodei*, iar posibila relație între conținutul romanului și gândirea carteziană devine evidentă prin intermediul unei serii de reflexii cu privire la alte scrieri ale filosofului francez, cum ar fi *Meditații metafizice*, *Tratat asupra pasiunilor* – care trebuie puse în legătură cu câte un capitol al acestui roman. Carpentier a afirmat că intenția sa, procedând în acest fel, a fost să demonstreze cum rigurosul sistem de gândire cartezian, dacă e răstălmăcit, poate conduce la cele mai periculoase excese – aici, mai ales, forme ale excesului de putere.

Dar este evident și că, prin intermediul acestei strategii textuale scriitorul transmite și un sens mai profund, însă îl situează în subtextul romanului. Iar dacă Descartes, în *Discursul* său, propunea o „metodă” pentru a ajunge la înțelegerea adevărurilor propriiei ființe, sintetizată prin cuvintele „Cogito, ergo sum”, dar și asupra ordinii universale, *Recursul la metodă* propune, prin intermediul strategiilor acestui protagonist mereu gata de orice, nedându-se în lături de la nimic, doar un „recurs” – la orice subterfugiu sau expedient menit să ascundă adevărul, să falsifice realitatea, să oculteze autenticitatea ființei și trăirilor umane și veridicitatea lucrurilor, toate acestea conducând la dezordine și haos. Exact așa cum Carpentier își și încheie romanul, citând din același Descartes: „...arrêtez-vous encore un peu à considérer ce chaos...”

Concert baroc. Muzică și literatură

Imediat după apariție, romanul *Concert baroc (Concierto barroco)* a părut multor exegeți – chiar dintre cei avizați – un simplu exercițiu de virtuozitate stilistică sau o expresie a spiritului ludic al lui Alejo Carpentier, menit să sublinieze apropierea sa de barochismul expresiei prezent și în *Recursul la metodă*. În acest fel s-a observat mai rar (și încă și mai rar s-a insistat asupra acestui aspect!) că textul de față reprezintă o extraordinară continuare și nuanțare a temei predilecte a scriitorului cubanez, ce păruse atât de evidentă în *Pașii pierduți*, și anume identitatea latino-americană; iar această linie tematică e acum completată, la fel cum se întâmpla și în *Pașii pierduți*, cu subtile antinomii între natură și cultură, între un „aici” și un „acolo”, termenii putând fi mereu puși unul în locul celuilalt, pentru o mai corectă înțelegere a locului pe care ființa umană îl ocupă (sau pe care poate/trebuie să-l dobândească) în „împărăția lumii acesteia”. Dimensiunile reduse ale romanului, completate, însă, cu o elaborare expresivă ce a părut, uneori, obositoare pentru cititorul doritor de acțiune ori de suspans, au determinat doar atenția pasageră a criticii de specialitate sau expedierea *Concertului baroc* în doar câteva rânduri, cartea părând mereu a fi în inferioritate față de mult mai amplul, mai cunoscutul și mai comentatul (în mare măsură și datorită temei legate de actualitatea latino-americană) *Recurs la metodă*, publicat în același an.

Însă *Concertul baroc* nu e un text minor, și nicidecum unul facil, ci înseamnă mult pentru Alejo Carpentier, atât dacă e să ținem seama de preocupările muzicale ale autorului, cât și de fascinația pe care acesta a resimțit-o în fața unei adevărate revelații pe care, după cum el însuși mărturisește, o are la Paris, în anul 1936, cu privire la geneza primei opere cu tematică americană. Latino-americană, desigur, după cum subliniază de fiecare dată scriitorul cubanez: „Francesco Malipiero, compozitor italian m-a întreat: «Știi că Antonio Vivaldi a scris o operă despre cucerirea Americii?» I-am răspuns: «Nu, aud asta pentru prima dată.»” (148) Titlul opereii, a cărei premieră a avut loc în anul 1733, la Veneția, era *Motezuma* (sau *Moctezuma*), iar date suplimentare cu privire la subiect sunt descoperite de Carpentier într-o carte a lui Alvisse Giusti, a cărei lectură îl determină să scrie romanul acesta, „a cărui acțiune începe în ziua premierei opereii și se sfârșește, practic, în ziua de azi. Altfel spus, a cărui acțiune durează atât cât a durat uitarea lui Vivaldi.” (149)

Romanul, însă, nu rezistă neapărat prin acțiunea propriu-zisă, ci prin semnificațiile acesteia. La nivelul strict al subiectului, *Concert baroc* este o carte axată pe tema călătoriei pe care o întreprinde un bogat proprietar de mine de argint din Mexic, numit Stăpânul, în Europa, pentru a cunoaște direct la sursă cultura strămoșilor săi europeni, sosiți în Lumea Nouă cu perioada Conquistei. Însoțit de un servitor negru, pe nume Filomeno, care-l înlocuiește pe Francisquillo, decedat pe parcurs, Stăpânul mexican ajunge la Madrid, unde e dezamăgit de orașul care, după părerea sa, nu-și merită faima și nici nu se poate compara cu strălucirea din Mexic. Ulterior, protagonistul va pleca la Veneția, atras de istorisirile pe care le auzise despre carnavalul de aici, și are surpriza de a asista la o reprezentație a unui spectacol ce pune în scenă tocmai cucerirea Americii. Abia acum, Stăpânul se simte pentru prima dată latino-american, adică altfel decât europeanii – și fundamental diferit de ceea ce crezuse că va descoperi în Lumea Veche, constatând deodată că mai presus de îndepărtata sa origine europeană e identitatea specifică pe care, de-abia acum, și-o asumă și o afirmă cu mândrie, acuzându-l pe însuși Vivaldi, autorul opereii, de artificialitate și de o completă lipsă de înțelegere cu privire la lumea americană, care e cu totul altceva decât exotism ori culoare locală, singurele aspecte ce puteau fi cu ușurință întrevăzute în această creație a lui Vivaldi. La reprezentație asistă, printr-o bulversare a cronologiei și printr-o „completă dislocare a formelor temporalității” (150), Händel și Scarlatti, asistența fiind completată, pe parcurs, cu apariția lui Louis Armstrong, uluitorul interpret de jazz, pus în opoziție marcată cu înțepenirea în rigoarea formală de care erau caracterizați marii compozitori ai secolului al XVIII-lea – simbolică revenire, acum întreprinsă dintr-o altă perspectivă, la universul cultural pe care Alejo Carpentier îl abordase și în *Secolul luminilor*.

Ideea, oricât ar putea să pară de forțată afirmația, nu reprezintă altceva decât o reluare nuanțată a preocupărilor lui Carpentier cu privire la esența realului miraculos, pe care o teoretizase în eseuri și pe care o configurase în *Împărăția lumii acesteia*. Căci, una dintre principalele caracteristici ale acestui „real maravilloso americano” este tocmai sincretismul său atotstăpânitor, care afectează, în *Concert baroc*, mai ales nivelul temporal, acesta devenind un veritabil carusel ce dă cititorului senzația unui vertij din care nu există scăpare. Astfel că punerea

alături a unor muzicieni din epoci diferite nu mai înseamnă o negare a autenticității discursului romanesc, așa cum s-au hazardat să susțină unii critici, ci tocmai impunerea unei perspective integratoare, menite a oferi o mai bună – de fapt, singura adecvată – înțelegere a fenomenelor abordate de scriitor. Fenomene care, dincolo de masca desăvârșită a unui subiect voit șocant, exprimă, chiar dacă, acum, în alt mod, toate obsesiile artistice ale lui Alejo Carpentier.

De aici rezultă, de fapt, și „barochismul” aparent agresiv al stilului cărții, predilecția pentru lungile enumerări și pentru exprimarea eufemistică ori parantetică, atât de specifice barocului european mai cu seamă celui din proza spaniolă a Secolului de Aur, dar deopotrivă universului cultural al Lumii Noi, imposibil de exprimat altfel, el însuși fiind, să-l numim astfel în lipsa unui alt termen, de-a dreptul baroc. Și unic. De aceea, enumerarea înlocuiește descrierea atentă la detalii, căci acum Carpentier preferă să dea nume, înșirându-le, apoi, pe toate, în lungi liste, cum e, de pildă, cea prezentă în primele rânduri ale cărții: „De argint cuțitele subțiri, furculițele fine de argint farfuriile în care un capac cizelat în argint în concavitatea arginturilor, se adăpa din seva fripturilor; de argint fructierele, din trei platouri rotunde suprapuse, încununute cu o rodie de argint; de argint cupele de vin ciocănite de meșteri argintari; de argint farfuriile pentru pește cu o plătică tăiată pe un fundal de alge; de argint solnițele, de argint cleștii de spart nuci, de argint păhărelele, de argint lingurițele împodobite cu inițiale.”

Una dintre premisele de la care pornește aici scriitorul e, la fel cum se întâmpla în prefața *Împărăției lumii acesteia*, sublinierea incapacității artiștilor europeni de a surprinde în mod adecvat specificul lumii latino-americane. Căci, așa cum lui André Masson, de pildă, îi era imposibil să exprime universul pădurilor tropicale din Martinica, cu incredibilul ei hățiș de plante și „obscena promiscuitate a unor fructe, miraculosul adevăr al temei devorându-l pe pictor și lăsându-l aproape neputincios în fața hârtiei albe” – și va fi nevoie de „un pictor din America, Wifredo Lam, care să dezvăluie magia vegetației tropicale, în tablouri monumentale, de expresie unică în pictura contemporană”, nici Vivaldi nu reușește să înțeleagă ce înseamnă America și cu atât mai puțin reala istorie a cuceririi sale. De aceea, doar negrul Filomeno o poate exprima, nefiind întâmplător că, într-un magistral fragment din *Concert baroc*, Vivaldi, Händel și Scarlatti rămân surprinși în fața capacității lui de a improviza la instrumente de percuție, permițându-i chiar să interpreteze treizeci și două de măsuri, efectiv uluiți de tehnica acestuia. Căci, spre deosebire de europeni – fie ei și mari artiști – care văd în cucerirea Mexicului un simplu pretext transformat într-o operă artificială (nelipsită de accente bufie), oamenii născuți în America Latină înțeleg altfel povestea lui Montezuma, trădarea lui Malinche, indigena devenită iubita lui Hernán Cortés și tot ceea ce urmează căderii marilor imperii și civilizații precolumbiene.

„În America totul e fantasmagorie”, spune Vivaldi, continuând: „povești cu El Dorado și Potosí, bureți care vorbesc, orașe fantomă, berbeci cu lână roșie”, neînțelegând că „artificialitatea” pe care i-o reproșează Mexicanul nu ține deloc de formă, ci de conținutul operei, alături de inadecvarea stilului la un astfel de subiect. Căci, exact după cum scria Carpentier însuși în eseurile sale, vorbind despre individualitatea latino-americană, Stăpânul Mexican nu susține altceva decât „o esență culturală diferită a Lumii Noi, care trebuie înțeleasă bine și exprimată cu

grijă, pentru ca adevăratul său specific să nu fie alterat de procedeele artistice ale Lumii Vechi”, incapabile să exprime esența unor fenomene care în Europa nu au existat niciodată. De aici sentimentul acut de inadecvare – și tot de aici neînțelegerea dintre cele două personaje ale romanului, care determină fundamentala revelație a Mexicanului, care își va înțelege abia acum cu mândrie nobila ascendență – care nu mai e europeană, ci dimpotrivă, indigenă, spunând: „În fața Americii artificiale a poetului de duzină Giusti, am încetat să mă mai simt spectator, ca să devin actor. [...] Și dintr-o dată m-am simțit parcă în afara întâmplărilor, exotic în acest loc, nepotrivit cu ambianța, departe de mine însumi și de tot ce este cu adevărat al meu. Mă întorc la mine chiar în noaptea asta. Eu am nevoie de alt aer care, învăluindu-mă, să mă dăltuiască și să-mi dea formă.”

Vivaldi nu înțelesese esența istoriei iubirii și trădării lui Malinche, nici fascinația acesteia pentru conquistadorul Cortés, și cu atât mai puțin reușise să exprime amestecul cultural care a făcut din America Latină ceea ce această lume este din secolul al XVI-lea încoace, și anume o expresie – desăvârșită – a metisajului în cel mai complet sens al termenului. Diferențele culturale sunt mereu subliniate, iar în contextul rigid al Lumii Vechi, dialogul are loc doar cu mare greutate, căci europenii privesc cu suspiciune modul în care latino-americanii interpretează anumite fenomene sau acte culturale, în vreme ce aceștia din urmă admit posibilitatea mai multor interpretări simultane. De pildă, tabloul contemplat de Filomeno – considerat de critică a fi *Păcatul originar*, al lui Tintoretto – e interpretat de acesta „din perspectiva propriei sale existențe.” (151) Mitul biblic e, astfel, redus la nivelul mitului personal al personajului și raportat în permanență la planul contingent, nu la cel transcendent. Încă o dovadă, dacă mai era nevoie, că ceea ce e mitic și simbolic în Europa poate deveni, privit din perspectiva unui latino-american, cât se poate de pământesc, în conformitate cu estetica realului miraculos teoretizată de Alejo Carpentier. Iar luările de poziție ale lui Filomeno reprezintă, din această perspectivă, demonstrații la nivel narativ ale teoriei expuse de scriitorul cubanez în prefața *Împărăției lumii acesteia* și în diverse eseuri: „– După Părintele Antonio, totul *acolo* e poveste. – 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. Nu înțeleg că fantasticul se află în viitor...”

Așadar, acea „ruptură” despre care au vorbit unii interpreți (și pe care cei mai mulți au considerat-o evidentă față de restul operei narative a lui Carpentier) nu există. Desigur, diferențele la nivel stilistic nu sunt absente, însă ele marchează evoluția artistică, sunt o elaborare, poate, suplimentară a procedeelelor și a tehnicii narative, însă continuitatea la nivel estetic este evidentă. Avem de-a face cu „o adevărată continuare a scrierilor anterioare” (152), Carpentier vizând elaborarea unei opere aflate mereu în dezvoltare, temele și motivele din *Concert baroc* continuându-le pe cele din *Împărăția lumii acesteia*, *Pașii pierduți* și *Secolul luminilor*, și prefigurându-le, așa cum vom vedea, pe cele din *Harpa și umbra*. De altfel, amănunte doar aparent formale ale acestei continuități se vădesc și în preferința pentru culorile simbolice, prezentă atât în *Concert*, cât și în *Secolul luminilor*, chiar autorul vorbind despre „un barochism simultan” care ar caracteriza această „adevărată *Summa Theologica*”, după cum numea Carpentier textul de față. Însă

preferința pentru culoare nu e niciodată gratuită în această carte, câtă vreme albul și albastrul sunt, de la Alexander von Humboldt, nuanțele caracteristice pentru Mexic, numită, deloc întâmplător în cartea acestuia, *Viaje a las regiones equinocciales del mundo*, „la región mas transparente del aire”.

Mai mult decât atât, autorul face mereu apel la memoria culturală a cititorului, căci culorile ce domină Europa sunt palide în comparație cu cele mexicane, însă paloarea lor trimite direct la „clar-obscurul din picturile lui Rembrandt” (153), dar și „la nuanțele din proza lui Quevedo sau a lui Cervantes.” (154) În principal scenele petrecute la Ospedale della Pietà trebuie citite din această perspectivă a necesității unei memorii culturale care, însă, nu se reduce la literatura veacurilor anterioare, ci vizează artele plastice și muzica: „Se așezară pupitrele, saxonul se instalează maiestuos în fața claviaturii, napolitanul încercă tonul unui clavicembal, Maestrul se urcă pe podium, luă o vioară, ridică arcușul și, cu două gesturi energice, dezlănțuie cel mai cumplit *concerto grosso* ce-ar fi putut fi ascultat de veacuri – deși veacurile nu și-au amintit nimic, și e păcat, pentru că merita în egală măsură să fie auzit și văzut... După ce dezlănțuie freneticul *allegro* al celor șaptezeci de femei ce-și știau fiecare partea ei pe dinafară, de cât repetaseră, Antonio Vivaldi se năpusti asupra simfoniei cu un avânt fabulos, într-un joc de armonii, în vreme ce Domenico Scarlatti, căci el era – se porni în vertiginoase game la clavicembal, iar Georg Friedrich Händel se lăsa furat de fantastice variațiuni ce călcau în picioare toate normele basului continuu.”

Toate aceste detalii, împreună cu temele asupra cărora scriitorul revine și în acest roman, după ce le tratase anterior, alături de trimiterile la literatura latino-americană și europeană sau dislocarea cronologiei astfel încât Vivaldi, Scarlatti și Händel să se poată întâlni cu Mexicanul și cu Filomeno, ba și cu Louis Armstrong, demonstrează importanța realului miraculos în America Latină, unicul spațiu unde culturile coexistă, iar cronologia poate fi anulată fără rezerve. Logica spectacolului va ajunge, deci, să domine logica istorică și, încă și mai vădit, cronologia discursului istoriografic, la fel cum ficțiunea se dovedește în această lume mai puternică decât realitatea. Dialogul între Stăpânul Mexican și Vivaldi e, fără îndoială, cel mai convingător exemplu în acest sens: „– Dar Montezuma a fost ucis. – Foarte nepotrivit pentru un final de operă. Poate c-ar merge la englezi, care-și termină piesele cu asasinate, măceluri, marșuri funebre și gropari. Aici lumea vine la teatru să se distreze. – Și ce-ați făcut cu Doña Marina în farsa asta mexicană? – Malinche asta a fost o târfă trădătoare și publicului nu-i plac trădătorii. Niciuna dintre cântărețele noastre n-ar fi acceptat un asemenea rol. Ca să fie măreață și să merite muzica și aplauzele indianca aia ar fi trebuit să facă ce-a făcut Iudith cu Holofern.” Într-adevăr, ceea ce contează este iluzia poetică, altfel spus realitatea ficțiunii...

*

Se știe că muzica a reprezentat una dintre preocupările de seamă ale lui Alejo Carpentier, nu doar ca temă a unora dintre marile sale romane, ci și ca tehnică specifică de structurare a unui discurs identitar de substanță. Interesant este că, în cazul său, elementul muzical nu rămâne la nivelul de simplu decor ori detaliu de

fundal, ci devine „parte componentă a partiturii textuale.” (155) „Arhitectura și muzica sunt artele care, în paralel, mi-au influențat evoluția”, spunea scriitorul, vorbind despre predilecția pentru muzică pe care au avut-o atât părinții, cât și bunicii săi. În consecință, Alejo Carpentier va avea întotdeauna în vedere elementul muzical și-l va raporta la structura, textura și tonalitatea operei literare. „Muzica e prezentă în întreaga mea creație”, va spune el. „În *Secolul luminilor*, de pildă, Carlos cântă la flaut, protagonistul din *Pașii pierduți* e muzician, iar unele texte le-am structurat sub formă de sonate. Un cititor care se pricepe la muzică poate observa cu ușurință toate astea.”

Analizând romanul *Concert baroc*, Mercedes González Kreysa propunea, ca schemă interpretativă, o structură muzicală compusă din două voci contrastante, care corespund punctului de vedere a cărui expresie e fuga, pe de o parte, iar pe de alta, celui exprimat adecvat de *concerto grosso*. (156) La nivelul fugii acționează tehnica contrapunctului polifonic în cadrul căruia Stăpânul expune o temă ce va fi ulterior nuanțată de Filomeno, acestora doi fiindu-le opuși, simbolic, din perspectiva discursului identitar, compozitorii europeni Vivaldi, Händel și Scarlatti, în acest fel luând naștere dialogul specific dintre Lumea Veche și cea Nouă, perpetuă construire și deconstruire culturală întemeiată, aici, pe elemente mai ales muzicale.

Ca și în alte creații, Carpentier accentuează și acum naturalețea și vitalitatea artei latino-americane în comparație cu cea europeană, ostentivă, forțată și artificială – mai cu seamă atunci când încearcă să exprime, cu limitele sale mijloace, esența Lumii Noi, față de care manifestă, în realitate, o funciară neînțelegere. Numai că, acum, spre deosebire de *Pașii pierduți*, de exemplu, America propune, iar Europa răspunde, dat fiind faptul că vocea cea mai importantă aparține, prin intermediul Stăpânului Mexican, miraculoasei Lumi Noi. Se constituie, în acest fel, un adevărat spațiu de joc, elementele ludice prezente în structura romanului de față neputând fi nici negate, și nici ignorate. Totul va culmina în finalul cărții, în cadrul nemai-pomenitului concert care aduce alături epoci diferite și spații culturale diverse, și care este nu doar baroc, ci și miraculos.

Pretextul reprezentat de opera pierdută a lui Vivaldi – dar a cărei reprezentare din 1733 este cât se poate de reală – e și o invitație implicită pe care autorul o adresează cititorului de a intra în jocul pe care romanul îl propune și pe care îl menține până la final, fiecare lectură a acestui text trebuind să favorizeze imaginația în toate formele sale și să configureze noi spații simbolice ale reprezentării artistice. „Concertul baroc” devine, pe parcurs, o adevărată partitură textuală, iar elementele ludice necesită, în acest cadru, mare atenție. Căci scriitorul combină, încă din primele pagini, forme muzicale europene cu cele specifice Americii Latine, elemente de madrigal și de bolero, pentru a încheia pe ritmuri de jazz. Dar nu lipsesc nici trimiterile directe la muzica lui Wagner și la cea a lui Stravinski, și, în altă ordine de idei, la specificul improvizației de jazz, Europa fiind opusă, în acest fel, armoniei muzicale a Americii ritmurilor nestăvilite, în care ocupă un loc important și elementele culturale ale Africii negre. Concertul dirijat de Vivaldi primește o replică uimitoare în improvizațiile lui Filomeno, cel care, pentru a face muzică, nu ezită să se folosească, dincolo de instrumentele de percuție, și de furculițe, cuțite și farfurii, stărnind, pe bună dreptate, admirația marilor compozitori europeni prezenți.

În acest fel, dialogul culturilor primește, simbolic, și o dimensiune spațială în *Concert baroc*, totul funcționând după un adevărat principiu al oglinzii și al oglindirii, câtă vreme călătoria lui Cristofor Columb către Lumea Nouă este reluată de Stăpânul Mexican, dar în sens invers, Carpentier fiind extrem de atent la toate datele istorice exacte și la toate popasurile făcute de Columb, pentru ca personajul său Mexican să le poată relua, întorcându-se, după cum crede el la început, acasă, doar pentru a descoperi, la final, că acasă era America. Atenția la detalii este, însă, și a personajului, câtă vreme el observă toate inadvertențele istorice din opera lui Vivaldi și îi spune acestuia că ar trebui corectate, lucru care i se pare marelui compozitor nu doar inacceptabil, ci de neînțeles, câtă vreme el tratase cu superficialitate tot ceea ce era esențial pentru Mexican, considerând drept simple elemente de decor date extrem de importante pentru descendenții lui Montezuma. De aceea, atât concertul baroc desfășurat la Ospedale della Pietà, printre orfanele specializate în muzică (acesta fiind un detaliu pe care Carpentier l-a aflat cercetând documentele epocii), cât și reprezentarea operei *Montezuma* reprezintă accente complementare: cel dintâi are tendința să unească, iar cel de-al doilea, să separe.

Între convergența posibilă și divergența care nu poate fi trecută cu vederea evoluează întreaga acțiune din *Concert baroc*, cu toate că, oarecum paradoxal, ambele sunt puse, la un anumit nivel, sub semnul spiritului sărbătorii reprezentate de marele carnaval venețian la care Stăpânul Mexican ia parte, deghizat, alături de Filomeno, cel care găsește inutil să mai poarte vreo mască și merge ca atare, un negru printre albi. Timpul simbolic și regenerativ al sărbătorii se impune, deci, ca matrice generatoare de sens și subliniază nu cultura europeană, ci bogăția de ritmuri a Americii Latine, o lume colorată, explozivă, plină de vitalitate și imposibil de pus în patul lui Procust al regulilor – fie ele și strict muzicale – ale Europei. În acest fel, Carpentier exprimă ceea ce s-a observat doar arareori în legătură cu *Concertul baroc*, și anume un complex fenomen al hibridizării formelor culturale contemporane, impunerea unor noi modele estetice care trebuie să țină seama și de realitățile real miraculoase ale Lumii Noi – expresie a metisajului specific universului cultural latino-american și deopotrivă realismului magic („realismului miraculos”), ca formulă literară a Lumii Noi, analizat de Irleamar Chiampî, așa cum am menționat în primul capitol al acestei cărți.

Așadar, legătura lui Carpentier cu realismul magic, chiar dacă acceptăm să-l numim real/realism miraculos, nu se pierde nicidecum după publicarea *Împărăției lumii acesteia*. Dimpotrivă, chiar dacă la nivel textual formula pare mai degrabă absentă sau completată cu elemente specifice barocului atât de drag autorului (ce devine, pe alocuri, un soi de „barochism colonial”, ce duce cu gândul direct la Sor Juana Inés de la Cruz, de aici și convingerea unor critici precum Roberto González Echevarría că scriitorul cubanez ar fi abandonat definitiv orientarea miraculoasă), ea continuă să fie generatoare de sens în marile creații ale lui Carpentier, apărând, ca expresie a relației dintre natură și cultură și dintre Lumea Veche și cea Nouă atât în *Pașii pierduți*, cât și în *Secolul luminilor*, *Concert baroc* sau *Harpa și umbra*. Dovadă că, exact așa cum spune Mexicanul la capătul șederii sale în Italia, „uneori e nevoie să te îndepărtezi de lucruri, să traversezi un ocean, ca să vezi lucrurile de aproape.”

Harpa și umbra. Adevărul istoriei și istoria adevărului (literar)

În prologul la *Împărăția lumii acesteia*, Carpentier teoretizase realul miraculos, numai că trebuie să observăm că această teorie, dincolo de noutatea pe care o reprezenta, se întemeiază pe chiar realitatea continentului latino-american. Succesul pe care l-a avut *El reino de este mundo*, se explică, cel puțin dintr-un punct de vedere, și prin aceea că scriitorul realizează aici o extraordinară simbioză între realitatea istorică și iluzia literară, Carpentier trecând adesea în plan secund faptele documentate de actele istoriografice, pentru a însuflă episoadele mitice. Căci, prezentând, după cum susține, realități și tradiții specifice spațiului cultural haitian, Carpentier își întrerupe nu o dată discursul românesc propriu-zis, pentru a include în text diverse episoade insolite, neobișnuite, stranii sau extraordinare care, însă, iar aceasta contează mult în economia unui astfel de text, sunt extrem de importante pentru ca cititorul să dobândească acea înțelegere și acea viziune asupra lumii descrise pe care scriitorul însuși le dorește și de care cartea în sine are nevoie pentru o corectă interpretare.

Noua realitate latino-americană doar astfel poate fi percepută în mod adecvat, iar realul miraculos, așa cum este el definit de scriitorul cubanez, nici nu apare doar din simpla „distorționare a realului”, ci se întâlnește „la fiecare pas în viețile oamenilor care au lăsat urme în istoria acestui continent”, după cum se exprimă Carpentier. De aici și considerarea sa de către o parte a criticii ca unul dintre scriitorii care au pus bazele celebrului „boom” latino-american al anilor ‘60, nu doar ca reprezentant prin excelență, alături de Miguel Ángel Asturias, al primului „val” al realismului magic. Desigur, exegeza a analizat și paradoxurile operei unui literat care, într-un anumit sens, a fost cumva mai apropiat de fenomenul literar european decât de cel strict latino-american, însă cu toate acestea semnul întregii sale opere e tocmai încercarea de definire a individualității latino-americane, cu toate notele real-miraculoase, baroce ori livresc-metatextuale care îi caracterizează marile romane.

În orice caz, imediat după publicarea *Împărăției lumii acesteia*, a devenit evidentă în cazul său vocația românească, situată mai presus de orice încercare de a impune ori de a defini o nouă estetică. Căci Alejo Carpentier a uimit de-a dreptul printr-un mod de a scrie care aducea laolaltă, cu o vitalitate nemăiîntâlnită până atunci, tradiții culturale diverse, o inventivitate verbală deconcertantă, o structură muzicală a ficțiunii și o reală aplecare spre domeniul istoriei, pe care autorul o interpreta, deloc paradoxal, drept creatoare a unui spațiu simbolic, figurile cronotopice care iau naștere astfel având o consistență rară în literatura latino-americană a ultimelor decenii. Formația sa intelectuală și numeroasele și diversele lui preocupări (arhitectura, muzica, jurnalismul, istoriografia și literatura) i-au permis să configureze un univers literar complex, care invită cititorul la o profundă meditație. Iar dacă aspectele acestea puteau fi intuite încă din *Împărăția lumii acesteia*, cel din urmă roman publicat de Carpentier, *Harpa și umbra (El arpa y la sombra, 1979)*, demonstrează o maturizare a artei sale narrative, o înțelegere superioară a relației dintre Lumea Veche și cea Nouă, dar și a celei dintre istorie și adevăr.

„... în aceste clipe, când trăiesc – încă trăiesc – în așteptarea ultimului meu auditor, suntem doi într-unul. Cel ce zace, cu mâinile așezate de pe acum în chip de

rugăciune, resemnat – nu tocmai! – să vadă moartea intrând pe ușa aceasta, și celălalt, cel dinăuntru, care încearcă să se elibereze de mine.” Aceasta este situația esențială din *Harpa și umbra* și, deopotrivă, cea a personajului său principal, Cristofor Columb. Construită în jurul figurii descoperitorului Americii și pornind de la pretextul narativ reprezentat de încercarea eșuată de a-l canoniza pe marele navigator, demers inițiat de Papa Pius al IX-lea, cartea aceasta este, din mai multe puncte de vedere, un adevărat tur de forță. Nu doar în ceea ce privește realizarea ca atare a chipului marinarului și aventurierului genovez care și-a oferit posibila descoperire o dată Spaniei, de două ori Portugaliei și o dată Angliei – dar fără succes – până când, în cele din urmă, Isabela de Castilla (cea numită cu nedisimulată afecțiune „Columba”) a acceptat să finanțeze – dar nu cu bani proprii... – expediția spre țărmurile necunoscute de dincolo de mări. Ci și, poate mai ales, în ceea ce privește modul în care autorul cubanez se înscrie în tradiția literară hispană de până la el dar, în egală măsură, întemeiază o alta, în buna descendență a scriiturii marelui său înaintaș Miguel de Cervantes, pe care îl avea în vedere și la care se raporta încă din *Pașii pierduți*, acum, însă, trecând totul printr-o manieră discursivă specifică, deprinsă din structura textuală a ficțiunilor borgesiene. Se întâmplă așa deoarece, după cum Alejo Carpentier însuși afirma: „Totul e deja scris în opera lui Cervantes.”

Asemănător până la un punct cu concepția estetică a lui Jorge Luis Borges, modul lui Carpentier de a înțelege și de a practica literatura se raportează mereu, mai mult sau mai puțin evident, la Cervantes însuși, și nu, așa cum proceda maestrul argentinian al ficțiunii, doar la *Don Quijote*. *Harpa și umbra*, ultimul roman al lui Carpentier, este, fără îndoială, dovada cea mai potrivită. Autorul construiește aici o nesfârșită rețea de asocieri intertextuale ce funcționează ca puncte de legătură între propria sa creație și *Muncile lui Persiles și ale Sigismundei*, cea de pe urmă carte a lui Cervantes. Ca și acesta, scriitorul cubanez încearcă să realizeze o sinteză a tuturor scrierilor sale de până atunci, dar și a propriei vieți. Și tocmai din caracterul fantast și imaginativ, prezent în cel mai înalt grad în textul despre Persiles și Sigismunda derivă încrederea sa în puterea ficțiunii, singura ce poate stabili o conexiune convingătoare între lumea misterioasă a cețurilor Islandei, tocmai cadrul cu care începe cartea lui Cervantes, și dorința lui Cristofor Columb de a descoperi noile țărmuri de peste mări.

Este evident încă din primele pagini ale romanului, unde Carpentier relatează călătoria lui Cristofor Columb în Nord, că scriitorul încercă să stabilească o subtilă legătură între Cervantes și Columb, dar și între Cervantes și el însuși ca autor al cărții de față – în calitate de specialiști în stare a face speculații referitoare la natura literaturii și, mai ales, la tradiția prozei latino-americane. În fond, în *Harpa și umbra*, cititorul găsește o extinsă relatare a vieții lui Columb, făcută de exploratorul aventurier însuși, pe patul de moarte, în așteptarea duhovnicului. Întrucâtva asemănător, Carpentier avea să se stingă la puțin timp după apariția romanului, iar Cervantes trecea la cele veșnice la patru zile după ce semnase dedicația pentru *Persiles și Sigismunda*. Deloc întâmplător, și Pierre Menard, cunoscutul „autor al lui *Don Quijote*” din celebra ficțiune borgesiană, a trecut de puțină vreme în lumea umbrelor... Moartea autorului e tema ce apare în toate aceste texte tocmai pentru că ele aduc în discuție – fiecare în felul său – ideea de sfârșit, cu toate implicațiile

acestui, ca și nevoia, uneori disperată, de a spune adevărul în aceste ultime clipe. În plus, exact ca și *Muncile* lui Cervantes, *Harpa și umbra* se încheie la Roma, în încercarea evidentă de a marca finalitatea demersului narativ, dar și transcendența cuprinsă în faptele personajului principal.

De altfel, elementul livresc și permanenta raportare la acesta apar încă din epigraful cărții, preluat din *Legenda de aur*: „În harpă, când o faci să sune, sunt trei lucruri: arta, mâna și coarda. În om: trupul, sufletul și umbra.” Se ierarhizează, astfel, de la bun început, prezența celor doi termeni care vor organiza compoziția romanului, implicând prezența a două perspective, una mitificatoare și alta demitificatoare ce compun complicatul joc de perspective și de nuanțe ce duce la creionarea figurii contradictorii a lui Columb. Harpa e simbolul poeziei, al legendei și al mitului și, din această perspectivă, Amiralul pare un adevărat „evangelist al Lumii Noi”. Mâna semnifică ființa umană, așa cum o vede și o interpretează Carpentier, iar umbra e cea a lui Columb însuși, care prezidează, în mod ironic, doar ca umbră, dezbaterile aprinse cu privire la posibila sa beatificare. Giuseppe Bellini considera că am avea de-a face, aici, cu o desacralizare a figurii mitice a lui Columb și cu un metaforic nou proces de Conquista – culturală, de astă dată. Iar Amiralul Mărilor devine nu doar descoperitorul Americii, deci al Lumii Noi, ci și primul ei scriitor – metoda sa de a înregistra adevărul celor văzute aici fiind pe deplin comparabil cu metodele realismului magic de a construi textul românesc.

Dar figura lui Columb se raportează mereu, dincolo de toate aceste amănunte, și la Cervantes – poate mai ales în momentul în care, întors în Spania, marele amiral organizează la Barcelona un adevărat spectacol de păpuși în fața Curții Regale, cu scopul de a-și etala cât mai strălucitor marea descoperire – reprezentată, însă, doar de câteva foite de aur și de niște indigeni înfometați și speriați de moarte, purtând niște veșminte de carnaval. Nimic altceva decât făcuse – în literatură – și Cervantes, marele maestru, creator și mânuitor al unor personaje picarești precum Ginés de Pasamonte, cu scopul (aproape) declarat de a-și demonstra vocația de scriitor. În fond, propria prezență a lui Cervantes ca autor în paginile operei sale i-a furnizat lui Carpentier modelul de urmat, mai cu seamă în imaginea tutelară a cărții, Columb meditănd asupra vieții proprii pe patul de moarte, căci, desigur, „lucurile umane nu sunt eterne”, după cum constatase, la rândul său, Cavalerul de la Mancha. Sigur, perspectiva lui Carpentier e îmbogățită cu numeroase alte trimiteri, de la Quevedo la García Lorca, trecând, mereu și deloc întâmplător, prin ironia lui Montaigne din eseuri precum celebrul *Despre canibali*, la care se fac evidente trimiteri în *Harpa și umbra*.

Cristofor Columb a reprezentat o fascinație constantă pentru numeroși scriitori latino-americani, dacă e să amintim aici, pe lângă Carpentier, doar numele lui Augusto Roa Bastos (cu *La vigilia del Almirante*) sau cel al lui Abel Posse (cu *Los perros del Paraíso*). Scriitorul cubanez se individualizează, însă, între aceștia, mai ales prin restructurarea formulelor consacrate ale romanului istoric, accentul căzând, în *Harpa și umbra*, nu neapărat pe detaliile ce pot fi raportate la anumite realități cunoscute și demonstrate sau demonstrabile, ci, mai ales, pe ideea imposibilității cunoașterii totale a adevărului istoric sau a realității însăși, pe distorsiunile ludice și/sau parodice, pe elementele de metaficțiune și intertextualitate, toate acestea utilizate cu succes de Carpentier încă din *Pașii pierduți* sau *Concert baroc*.

Însă paradoxul esențial constă, poate, tocmai în faptul că, deși contestat de unii și venerat de alții, Cristofor Columb este considerat, în numeroase istorii ale literaturii latino-americe, drept cel dintâi autor al continentului, prin celebrul său jurnal, scris la debarcarea în Lumea Nouă. Un autor străin, prin origine, de tradiția hispană. Și un jurnal inexistent – mai exact, pierdut și apoi reconstituit din fragmentele compilate ulterior de Fray Bartolomé de las Casas în compendiul său intitulat *Historia de las Indias*. Mesajul implicit și insidios al romanului de față este și acela că, simplificând mult lucrurile, desigur, chiar bazele literaturii latino-americe sunt reprezentate de un soi de text hibrid, scris într-o spaniolă imperfectă și rescris, apoi, de Carpentier însuși, un adevărat nou Pierre Menard, în căutarea originilor uitate ori pierdute și ignorate.

Iar dacă naratorul invocă în anumite momente de Cervantes, Cide Hamete Benengeli, era arab, deci, implicit, mincinos, Columb din *Harpa și umbra*, pregătindu-se pentru cea de pe urmă călătorie, de astă dată fără de întoarcere în această (minunată?) lume (nouă), își trece în revistă nenumăratele minciuni sau jumătăți de adevăruri pe care, de-a lungul vieții, le-a spus nu doar tovarășilor săi, ci le-a inclus în propriile scrisori și pagini de jurnal. Dar acum, în ultimele clipe e hotărât: „Voi vorbi, deci, voi spune tot.” Adică adevărul despre cucerirea paradisului și despre paradisul cuceririi. Despre băștinași și despre hărțile din vechime. Despre distanțele străbătute pe mări și despre bogățiile din Indii. Și, mai presus de orice, despre el însuși. Dar... pentru că toate lucrurile din împărăția acestei lumi trebuie scrise, Columb va alege, finalmente, tocmai contrariul. Și anume, să rostească, ca și cum ar face-o „cu glasul altuia”, doar „ceea ce ar putea rămâne scris pe un monument de marmură.” Căci adevărul lumii de dincolo de Paradis e de găsit – atât cât este – doar în cele scrise.

*

Desigur, *Harpa și umbra* nu se înscrie în categoria strictă a romanului istoric, câtă vreme scopul principal al textului nu e nicidecum acela de a reconstrui o epocă bine definită din punct de vedere istoric sau o serie de obiceiuri specifice – lucru pe care, în paranteză fie spus, Carpentier știe foarte bine să-l facă atunci când dorește – ci să introducă cititorul într-o anumită atmosferă, privilegiind un protagonist cu totul aparte. Deci, chiar dacă pretextul narativ ține, prin datele sale cele mai evidente – ori mai degrabă aparente – de domeniul istoric, citirea romanului de față exclusiv din această perspectivă poate fi o soluție înșelătoare, câtă vreme mai multe texte reprezentative ale lui Carpentier au o dimensiune, o ambianță, ori presupun o atmosferă istorică: *Secolul luminilor* vorbește despre ecurile pe care Revoluția Franceză le are în universul caribbean, iar *Împărăția lumii acesteia* pornește de la pretextul reprezentat de revoltele sclavilor de culoare din Haiti, însă ambele texte depășesc imediat aceste condiționări stricte și-și dezvăluie sensurile metatextuale, real-miraculoase ori meditativ-filosofice.

Romanul *Harpa și umbra* este împărțit în trei capitole, fiecare având o altă perspectivă și impunând o altă voce narativă și, implicit, alte procedee specifice. Prima parte, centrată pe figura Papei Pius al IX-lea, trece în revistă numeroasele rațiuni pervers-geopolitice – dar nu lipsite de o anumită logică, trebuie să recu-

noaştem – pe care acesta le avea pentru a iniția demersul de a-l canoniza pe Columb, demers considerat de mulți dintre contemporanii săi o adevărată blasfemie. Al doilea capitol, adoptând narațiunea la persoana întâi, relatează, din punctul de vedere al lui Cristofor Columb însuși istoria complicată a descoperirii Lumii Noi, iar cel de-al treilea, impunând o veritabilă viziune carnavalescă, aduce în discuție procesul de canonizare a Amiralului, la care chiar acesta asistă, ca spirit nevăzut de ceilalți, dar auzind și văzând totul. Evident, punctul nodal al romanului este partea a doua, aici Carpentier făcând din Columb un extraordinar personaj literar, renunțând la orice clișeu și la toate formulele simplificatoare pe care le folosiseră adesea literatura și istoriografia – nu numai cele latino-americane – în încercarea de a surprinde esența unei personalități complexe și controversate, deopotrivă aventurier și explorator, vagabond și navigator, descendent al unei familii de *conversos*, mincinos, vizionar și, deloc în ultimul rând, autor al unor texte care pun și astăzi în încurcătură critica și istoria literară – din nou, nu doar pe cele latino-americane.

Talentul lui Carpentier este remarcabil, nu doar în ceea ce privește capacitatea scriitorului de a reconstrui o epocă istorică îndepărtată de prezent, ci și datorită abilității sale de a istorisi traseul unei existențe ce pare a depăși orice tipare. În plus, după cum a subliniat Fernando Alegria, personajele scriitorului cubanez – iar între acestea se remarcă Columb – sunt, fiecare în parte, „expresia ființei umane care presimte golul unei existențe pe care vrea mereu să evite a o trăi în zadar” (157), de aici legătura unui personaj cum e Marele Amiral cu spiritualitatea modernă, cu toate angoasele și anxietățile acesteia. Interesant este, apoi, că această caracteristică e perfect aplicabilă atât figurilor marcante, care depășesc istoria strictă a epocii în care trăiesc, cât și victimelor inocente ori celor lipsiți de orice etică. De pildă, romanul *Recursul la metodă* se impune mai cu seamă prin modalitățile pe care le găsește Carpentier pentru a crea „un tiran cerebral”, al cărui cinism este, de fapt, dominantă aceluia care încetează să se perceapă ca pe o ființă umană individuală, concepându-se exclusiv drept reprezentantul unui sistem – pe care, e drept, el însuși l-a generat și pe care doar el îl poate menține în stare de funcționare.

Pornind de la aceste aspecte, nu puțini au fost criticii care au încercat să explice așa numita „criză” a personajului din romanul latino-american al ultimelor decenii ale secolului trecut drept o expresie a crizei omului în societatea de consum. Numai că, în acest caz, explicațiile se cer nuanțate. Căci avem de-a face, în proza lui Carpentier – nu doar în *Harpa și umbra*, ci și în celelalte romane ale sale – cu o altă criză, cea pe care Ana María Barrenechea o numea „a contractului mimetic.” (158) Mai exact, cu o structură romanescă ce nu mai seamănă prea mult cu cele consacrate (nici măcar cu acelea impuse pe filiera celebrului „boom” al anilor ’60 – ’70) și care, în consecință, a modificat semnificativ relațiile dintre operă și referent (relații extratextuale), dar și conexiunile dintre nivelurile distincte ale textului, precum și dialogul stabilit, implicit, de acesta cu alte opere literare. Încă de la o primă lectură se vede clar că Alejo Carpentier reușește să „dizolve” rapid toate componentele tradiționale ale romanului – scenariu narativ, personaje, acțiuni; de asemenea, devin tot mai ambigue și spațiile enunțării faptelor relatate și, mai ales, implicațiile obsedantei istoriei, despre care autorul însuși vorbește nu o dată. Iar această evidentă redistribuire internă a dimensiunilor operei își are replica într-o disoluție a imaginii naratorului, fapt evident în *Pașii pierduți*, sau într-o abolire –

temporară sau definitivă – a referentului, ca în *Împărăția lumii acesteia*, ceea ce reclamă, desigur, și o nouă funcție a cititorului, privit ca etern decodificator al unei scriituri infinite dar, deopotrivă, și al sensurilor Marii Istoriei.

Se întâmplă așa deoarece, în epoca în care scria Carpentier, în America Latină se constată, la nivelul literaturii, o îndepărtare treptată de convențiile realismului, cu toate posibilele nuanțe ale acestuia. Ia naștere, astfel, treptat, o nouă orientare, reprezentată în principal de Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Mallea și Yañez, desemnată, în numeroase studii critice recente, drept „super-realism” (159), termen ce nu trebuie nicidecum confundat cu cel de „suprarealism”. Noua orientare are în vedere, în mod esențial, suspendarea realismului și a canonului său estetic, anularea vechiului mod de reprezentare a realității prin intermediul unui set de convenții narative consacrate și, în cazul particular al lui Alejo Carpentier, impunerea unui mod fundamental muzical de structurare a textului, în combinație cu deja amintitele procedee venite pe filiera realului miraculos, teoretizat chiar de autor. Majoritatea operelor sale stau măturie în acest sens, mai ales dacă avem în vedere faptul că marile lui romane aduc în prim-plan un soi aparte de scepticism cognitiv și o permanentă incertitudine, manifestată nu doar la nivelul acțiunilor personajelor, ci și al acela al finalității tuturor acestor acțiuni. Și-atunci, unde mai e de găsit adevărata realitate – sau, cel puțin, ceea ce înainte purta acest nume, și ce mai poate ea reprezenta în aceste condiții? Răspunsul, oricât de ciudat ar putea să pară acest lucru, e prezent chiar în *motto*-ul *Ritualului primăverii*, preluat tocmai din Lewis Carroll: „– Vrei, te rog, să fii atât de bună și să-mi spui în ce direcție s-o iau ca să plec de aici? – Asta depinde foarte mult de locul unde vrei s-ajungi, zise Pisica. – Nu prea îmi pasă unde ajung, zise Alisa. – Atunci n-are importanță în ce direcție o iei, zise Pisica.” Replici pe care, în mod identic sau, alteori, cu minime modificări, le rostesc ori le pot rosti, ca pe veritabile leitmotive, în momentele cheie ale vieții, toate personajele esențiale ale lui Carpentier, Columb din *Harpa și umbra* mai ales, punându-le, ca pe un soi de inedite semnături, alături de marile evenimente istorice care le creionează destinele.

Roberto González Echevarría consideră că cititorul poate descoperi, în *Harpa și umbra*, o altă expresie a Arhivei, dar acum una diferită de cea din *Pașii pierduți*, câtă vreme de astă dată modul ei de organizare „ignoră sau chiar disprețuiește orice clasificare convențională” (160), fără, însă, ca prin aceasta să renunțe la funcția de bază a oricărei arhive prezente în spațiul cultural latino-american: evidențierea acumulării de texte, în prezența unui arhivar-istoric-martor al întâmplărilor trecutului. Procedând astfel, istoricul arhivar lasă în urma sa dovada imposibilității de a fi asimilat ori identificat, fie și temporar, cu Celălalt, oricine/orice ar putea fi această imagine a alterității. De aici și simbolica risipire care se produce drept consecință a tentativei de păstrare cu orice preț a individualității proprii – imaginea metaforică a risipirii fiind reprezentată, consideră criticul citat, „de prezența în textele latino-americane de acest gen a pierderii, a golului, a absenței, materializate, toate, în *Harpa și umbra*, de risipirea rămășițelor pământești ale lui Columb însuși” (161), ca și cum și acestea ar fi paginile dispartate ale unui complicat manuscris, asemenea celui elaborat cu atâta grijă, prefigurând întâmplările dintr-un întreg veac, de Melchiade în romanul lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*. Însă, până să se ajungă la stadiul de rămășițe pământești, Cristofor Columb e încă o prezență – fie și aflată în ultimele clipe ale vieții. Asemenea lui Melchiade din

finalul romanului márquezian, și acest Columb e marcat în mod vizibil de efectele pe care trecerea timpului le-a avut asupra lui, „transformându-se într-o adevărată figură oraculară” (162) ce pare la fel de veche ca și arhiva pe care o întruchipează – devenind, practic, o arhivă vie. Personajul e un depozitar (și deopotrivă un depozit!) al faptelor trecutului – propriu și al descoperirii Americii. Iar vârsta sa înaintată, ca și suferințele fizice pe care le îndură la capătul vieții reprezintă, după González Echevarría, „metafora calității arhivei de a fi incompletă”, dar, în același timp, a puterii simbolice a manuscrisului care a înregistrat și care păstrează memoria epocii epocilor (și faptelor) trecute. Nu întâmplător, sfârșitul textului consacră moartea personajului, „iar aceasta e și cheia inițială și finală a arhivei.” (163)

Realul miraculos, despre care o parte a criticii a clamat că a dispărut din opera lui Carpentier încă din cea de-a doua parte a *Împărăției lumii acesteia*, se vedește, totuși, chiar dacă modificat și transfigurat, și în romanele ulterioare. Iar dacă, în *Recursul la metodă*, acesta funcționează mai degrabă ca semn al absenței, în *Harpa și umbra* el e întruchipat de întreaga istorie – miraculoasă, desigur – a descoperirii Lumii Noi. Căci, chiar dacă dictatorul din *Recurs* e definit oarecum oblic și indirect, adică aproape exclusiv prin descrierea înspăimântătoarelor sale fapte și demersuri, nimic nu e mai sigur decât puterea abstractă și teroarea pe care acesta o exercită și care își vădesc efectele la nivelul istoriei unui întreg continent. Asemănător, dar îndreptând mecanismul estetic într-o direcție diferită, structurează Carpentier mesajul din *Harpa și umbra*: cititorul trebuie să caute, aici, acele argumente care nu se pot risipi, mai precis originea acelor semne specifice care se regăsesc în cele mai neînsemnate manifestări ale omului latino-american. În plus, semnificațiile exilului, apropierea de sensurile și imaginile specifice ale utopiei clasice și aspirația spre evidențierea modernității spațiului cultural al Lumii Noi l-au determinat pe Carpentier să construiască, în *Harpa și umbra*, urmând întrucâtva și modelul neobaroc, mai puțin discutat în studiile critice care i-au fost dedicate, un univers ficțional realmente miraculos, chiar dacă semnele istoriei reale pot fi oricând citite la nivelul structurii romanești.

Interesul scriitorilor contemporani latino-americani pentru tema istorică și pentru reconstruirea la nivelul ficțiunii a unor epoci revoluate trebuie pus în legătură cu polemica extrem de lungă și de complexă purtată cu privire la descoperirea Americii. Astfel că numeroși oameni de litere au încercat să exprime și să prezinte adevărurile neoficiale, adică, altfel spus, să dea glas variantelor ori versiunilor sau întâmplărilor trecute sub tăcere de istoriografia oficială. Columb devine protagonist în numeroase astfel de texte, de la cele ale lui Carpentier și până la creațiile lui Augusto Roa Bastos, în fiecare caz în parte apărând, însă, caracteristicile pe care Seymour Menton le considera definitorii pentru romanul istoric: imposibilitatea cunoașterii integrale a adevărului istoric și a realității, ficționalizarea figurilor istorice, metaficțiunea, intertextualitatea, parodicul și carnavalescul (164). Plus ceea ce Fernando Ainsa, citat de Rosa Pellicer, numea „abolirea distanței epice prin intermediul narațiunii la persoana întâi, juxtapunerea în text a unor epoci diferite, prezența anacronismelor voite și căutate, reconstruirea simbolică a trecutului prin intermediul structurilor lingvistice sau tematice arhaice, pastșa și parodia.” (165)

Nu lipsește, însă, din romanele al căror protagonist este Columb, nici tema căutării paradisului terestru în cea de-a treia sa călătorie. Tot fi citate, prin urmare,

cuvintele presupuse ale amiralului, dar de fiecare dată se întrevede subtextual influența textelor lui Pierre d'Ailly sau Mandeville, menite a da o mai mare consistență figurii lui Cristofor Columb, dar și un sens superior însăși istoriei reprezentate de acesta și de faptele sale. Textele care nu sunt construite în jurul figurii lui Columb, cum e, de pildă, *El mar de las lentejas*, de Antonio Benítez Rojo, privilegiază dezordinea cronologică și tehnica aluzivă, pentru a submina astfel autoritatea discursului istoric prin accentuarea importanței temei puterii în lumea latino-americană, dar făcând acest lucru în termeni și într-o manieră înrudite cu cele specifice discursului politic, prezența elementelor magice sau miraculoase fiind extrem de redusă.

Harpa și umbra se individualizează prin caracterul profund metafictional – care e, de altfel, prezent în numeroase romane ale lui Carpentier. Numai că aici, spre deosebire de, spre exemplu, *Concert baroc* sau *Secolul luminilor*, autorul accentuează, în mod ironic, perspectiva omului de litere, iar nu pe cea a istoricului. Cuvintele adresate chiar de la început de autor cititorului trebuie privite exact din acest punct de vedere, Carpentier vorbind despre textul de față înțeles ca variațiune pe o temă în sensul muzical al termenului.

De altfel, Germán Arciniegas, analizând importanța descoperirii Americii, afirma chiar că, „odată cu acest moment, existența dobândește, atât în Lumea Nouă, cât și în cea Veche, o altă dimensiune, căci, dacă până la 1500 se vorbea despre călătoria peste lacuri, după 1500, apar expedițiile peste mări și oceane, fenomenul fiind asemănător cu trecerea de la a treia la a patra zi în textul biblic al Genezei.” (166) La rândul său, Carpentier evidențiază în întreaga lui operă această nouă imagine a Americii, dominată de o veritabilă fisură temporală, precum și de semnificațiile mereu reluate și nuanțate ale imaginii Genezei: „Țara asta nouă trebuia descrisă. Dar, încercând s-o fac, m-am trezit la fel de încurcat ca acela care trebuie să numească lucruri complet deosebite de toate cele cunoscute – lucruri care trebuie să aibă nume, căci nimic ce n-are nume nu poate fi imaginat, dar aceste nume îmi erau necunoscute, și eu nu eram un nou Adam, ales de Dumnezeu ca să dea nume lucrurilor. Puteam să născocesc cuvinte, desigur. Dar cuvântul singur nu arată lucrul, dacă lucrul nu este cunoscut dinainte.”

Eseul lui Carpentier intitulat *La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe*, apărut în 1978, și romanul *Harpa și umbra* demonstrează această orientare, subliniind granițele între care se desfășoară „proiectul unui nou tip de scriitură, interesată mai cu seamă în recitirea și, implicit, rescrierea/reinterpretarea în cheie proiectivă a originilor noii lumi latino-americane” (167), după cum spune Gabriela Tineo. Așadar, în *Harpa și umbra*, Carpentier se raportează pe de o parte la figura lui Columb, iar pe de alta, la întreaga tradiție literară anterioară și la toți precedesorii săi în domeniul acesta. Scriitorul nu încearcă să mitizeze existența lui Columb, privindu-l pe acesta din diferite unghiuri, astfel încât protagonistul să devină cu adevărat convingător ca personaj literar, iar nu ca simbol care să justifice o admirație superlativă. Dar Carpentier înțelege entuziasmul lui Columb care, chiar dacă nu găsește în Caraibe aurul și bogățiile de care Coroana spaniolă avea nevoie, e, totuși, convins că a atins o regiune paradisiacă.

Scrisorile sale nu sunt, deci, mincinoase, așa cum generații întregi de istoriografi au considerat pe baza examinării exclusiv a datelor exterioare și a bogățiilor

practic inexistente sub semnul cărora au stat călătoriile lui Columb, ci evidențiază capacitatea lui Columb de a privi și de a vedea dincolo de universul strict determinat fizic și material: „Prin urmare, trebuia să câștig cât mai mult timp. Aceasta e țara cea mai frumoasă pe care au văzut-o vreodată ochii omenești... și o țin așa mereu, cu finețe de epitalam. Cât privește peisajul, nu-mi bat prea mult capul spun că munții albaștri și nu prea înalți ce se zăresc în depărtare seamănă cu cei din Sicilia. Spun că iarba e la fel de mare ca aceea din Andaluzia în aprilie și mai, deși nimic nu seamănă aici cu ceva din Andaluzia. Spun că aici cântă privighetori, când de fapt șuieră doar niște păsărele cenușii, cu ciocul lung și negru, ce par mai degrabă vrăbii.” (168) Carpentier urmează chiar modelul protagonistului său și edifică un discurs narativ care, după cum spunea Noé Jitrik, „conferă existență istorică Americii.” (169) În plus, nu trebuie să uităm că ceea ce astăzi numim Jurnalul lui Cristofor Columb nu e decât o copie care ne-a parvenit grație celor realizate de Bartolomé de las Casas, cel care, datorită relațiilor apropiate pe care le-a menținut cu Diego Colón, fiul Descoperitorului, a putut avea acces la arhivele personale și la documentele originale ale lui Columb. De aici mult dezbătuta – în studiile istorice, dar și în cele literare – problemă a limbajului utilizat în *Jurnal*, căci textul include cuvinte în portugheză și în italiană, lăsând mult de dorit și din punctul de vedere al respectării stricte și consecvente a regulilor gramaticale spaniole. Dar faptul e logic și perfect explicabil, câtă vreme „Columb a fost înainte de orice un om al mărilor și, ca atare, obișnuit să comunice și să se înțeleagă cu echipajele adesea eterogene pe care le-a comandat folosind o uluitoare combinație lingvistică, numită uneori «argou levantin», ivit în zona Levantului mediteranean.” (170) Dar unii specialiști consideră că tocmai „acest permanent amestec și nețăr-murita inventivitate verbală dau savoare discursului lui Columb” (171) și-l fac cu atât mai fascinant pentru cititorul contemporan.

Procesul de ficționalizare prin care trece Columb pentru a deveni personaj central în romanul lui Carpentier este extrem de interesant de analizat din acest punct de vedere, căci marele explorator dorește ca în ultimele clipe ale vieții să scape de determinările care îl marcase până atunci și care țineau fie de dificultățile existenței personale, fie de versiunile mistificatoare – fie hagiografice, fie disprețuitoare-negatoare – ale faptelor lui și mai cu seamă ale marilor sale călătorii peste Atlantic. De aici și jocul extrem de elaborat al vocilor din acest roman, dacă ne gândim că „de la Quevedo la autorii contemporani lui Carpentier, în *Harpa și umbra* se aude tot ce a fost esențial în literatura de limbă spaniolă a ultimelor trei secole.” (172)

Caracterul dinamic al tradiției literare este, în acest fel, demonstrat, iar selecția și reelaborarea în care Carpentier este mare maestru valorifică tocmai acele elemente de care romanul de față avea nevoie pentru a dobândi propria consistență și a-și afirma plener, în această polifonie excelent orchestrată, propria voce. Interesant este, apoi, modul în care Carpentier pune alături vocea lui Columb, așa cum apare ea din scrisorile acestuia și din paginile de jurnal pe care le-a lăsat în urmă, și discursul literar foarte elaborat, pe care l-a deprins de la Miguel de Cervantes, scriitorul cubanez dorindu-se, cumva, moștenitor și continuator al amândurora, transformându-și propriul demers creator în „impuls de domesticire a exoticului”, după cum spunea Edward Said. (173) Prin urmare, acea „construcție

imaginară” (174) analizată de Beatriz Pastor, care își extrage din epoca de aur a literaturii păgâne viziunea unui paradis pierdut ce trebuie redescoperit sau identificat din nou, în datele realității, provine și din (și se întemeiază și pe) această epocă căreia cei vechi i-au spus „de aur”, după cum se va exprima chiar Carpentier: „Nici relatările lui Ulise la curtea feacilor n-au putut să semene, nici pe departe, în splendoare și peripeții, cu relatările ieșite în după-amiaza aceea din gura Celui care, la căderea nopții, avea să cunoască tainele morții, așa cum cunoscuse, în timpul vieții, tainele unei lumi de dincolo sub aspect geografic, necunoscute, deși presimțite de oameni încă din acea fericită vârstă și veacuri fericite cărora cei vechi le-au pus numele de aurite – fericită vârstă și fericite veacuri, evocate de Don Quijote în discursul pe care-l ține păstorilor de capre...”

Momentele atribuite lui Columb – scrierilor acestuia, documentelor pe care chiar el le elaborează – în care în calitate de autor, iar nu de explorator, evidențiază întâlnirile uluitoare între date specifice lumii reale și altele, care par a reelabora complet totul și care sunt prin excelență miraculoase nu-s puține în *Harpa și umbra*. Iar spectacolul pe care Columb îl va pune în scenă în fașa Curții pentru a exprima esența acestei Lumi Noi nu ține doar de bufonadă și de carnavalesc, nu e doar parodie și pastişă, ci evidențiază încercarea sa de a reface, la nivelul reprezentării, chiar realitatea atât de greu de exprimat altfel decât prin spectacol și prin recursul la spectaculos, a zonei Caraibelor. O realitate care pe drept cuvânt poate fi numită miraculoasă – sau, mai precis spus, real-miraculoasă. Chiar zona litorală și țărmurile Mării Caraibelor sunt descrise în tonalități specifice aceluși „real maravilloso americano”, constituindu-se în imagini ale unu nou paradis: „...Când mă apropii de labirintul trecutului meu în acest din urmă ceas, sunt cuprins de uimire în fața vocației mele naturale de farsor, de animator de carnavaluri, de iluzionist, asemeni saltimbancilor care, în Italia, umblă din iarmaroc în iarmaroc și dau spectacole de teatru cu piese comice, farse cu măști și pantomime. Am fost păpușar și am umblat de la un tron la altul cu o Cutie cu Minuni. Am fost protagonist al unei *sacra rappresentazione* când am reprezentat, pentru spaniolii care erau cu mine, marea comedie a Luării în Stăpânire a unor Insule care nici nu voiau așa ceva. Am fost organizatorul magnific al Marii Parade de la Barcelona, primul mare spectacol cu Indiile Occidentale, cu oameni și animale autentice prezentat în fața publicului din Europa.”

Din punct de vedere simbolic avem aici și o paralelă pe care Carpentier o face între lumina specifică țărmurilor Cubei și iluminările pe care le trăiește Columb, aflat fiind la bordul vasului său amiral. Cititorului îi este, deci, oferită în primul rând perspectiva lui Columb, iar viziunea de ansamblu a celei de-a doua părți a romanului a putut fi, tocmai de aceea, numită pe bună dreptate de critica literară „maravillada”. Indicii diversității sunt astfel reduși la un model de înțelegere prestabilită al lumii exterioare. De aceea, și Columb din *Harpa și umbra*, ani de zile după iluminarea miraculoasă pe care o trăiește în fața unor peisaje la rândul lor miraculoase și a unei lumi pe care pe bună dreptate e tentat să o considere minunată, va medita asupra acelor evenimente și întâmplări, de astă dată, însă, cu necesara distanță și cu previzibila ironie. Discursul lui Carpentier capătă astfel dimensiunea metatextuală specifică maturității artistice, iar structura cărții de față exclude cu hotărâre schematismul și perspectiva encomiastică.

Iar dacă modelul lui Cervantes influențează construcția lumii imaginate de multiribundul Columb, trebuie să precizăm că o viziune oarecum anacronic alternativă privilegiază momentul în care sunt efectiv ficționalizate propriile sale fapte – de către cei care, încă din epoci timpurii, au încercat să le înregistreze și, implicit, să le dea o interpretare coerentă. Pasajele de-a dreptul baroce ce domină intervențiile lui Columb în *Harpa și umbra* se împletesc cu secvențe decupate cu atenție de Carpentier din documentele epocii, romanul fiind și o reinventare textuală a geografiei simbolice și fizice a Americii. De aici reminiscențele biblice și apropierea mereu posibilă de structura Genezei, dar și meditația amară și extrem de lucidă asupra condiției umane și a destinului locuitorilor din regiunile caraibene după descoperirea lor de către navigatorii albi. Exact ceea ce afirma, fie și pe un ton polemic, Carpentier în prefața *Împărăției lumii acesteia*, teoretizând realul miraculos.

Viziunea lui Columb alege, deci, obiectele și ființele privilegiate, le dă nume, organizează lumea până când totul devine tangibil și la îndemână, iar insulele par umanizate – ironia constând tocmai în aceea că majoritatea acestora erau deja umanizate, numai că populația băștinașă e ignorată sau, în cel mai bun caz, tratată ca obiect de decor ori de culoare locală: „Insule, insule, insule... Mari, micuțe, arțăgoase și blânde, insula cheală, insula hirsută, insula cu chip cenușiu și licheni morți, insula navigației primejdioase, cu suișuri și coborâșuri în ritmul fiecărui val. Insula ponoarelor – cu înfățișare de defileu – insula pântecoasă – parcă gravidă – insula ascuțită, a vulcanului stins, insula așezată în centrul unui curcubeu de pești-papagal, insula ca un cioc de provă încovoiat, insula melcului-daltă, insula manglierului cu nenumărate cârlige, insula călare pe valuri, ca o prințesă cu poalele dantelate. Insule într-o constelație atât de strânsă și înșorită – am numărat până la o sută patru – încât, gândindu-mă la cine știu eu, am numit-o Grădina Reginei. Insule, insule, insule...” Plus descrierea Cubei, insula cea mai frumoasă și mai miraculoasă din întreaga regiune: „Dar noi ne urmăm drumul, ținând-o tot înainte, mergând pe lângă țarmul minunatei țări numite Ayti, căreia, de frumoasă ce era, i-am pus numele Española – știu eu de ce – gândindu-mă că dacă aveam să întemeiez un oraș îl voi numi Isabela.”

De altfel, în încercarea sa de a spune tot adevărul cu privire la întâmplările acelor ani, Columb însuși va sublinia, la final că, deși multe minciuni sau jumătăți de adevăruri a presărat în scrisori și în diverse documente oficiale, a fost întotdeauna sincer când a numit acea insulă binecuvântată „noul paradis pământesc”: „Am fost sincer când am scris că țara aceea mi s-a părut cea mai frumoasă din câte au văzut vreodată ochii omenești. Era impunătoare, cu țarmul înalt, cu peisaj variat, solidă, parcă tăiată în piatră de sus până jos, mai bogată în verde proaspăt, mai întinsă, cu palmieri mai falnici, cu izvoare mai bogate decât tot ce văzusem până atunci în insulele care pentru mine, mărturisesc, erau ca niște insule nebune, mișcătoare, somnoroase, străine de hărțile și de noțiunile cu care fusesem obișnuit.” Caracterul excepțional al experienței e evidențiat de insistența pe actul privirii, pe metafora ochiului, pe imaginile reflectate, toate miraculoase.

Este prezentă și aici expresia în cheie carpenteriană a vechilor „mirabilia” medievale despre care am mai discutat, Columb percepând, în acele momente, lumea prin simțuri și meditănd, după ani de zile, ca și cum ar privi în oglinda

propriei sale memorii și conștiințe, la fel cum ar face-o scrutând apele unei oglinzi revelatorii, asupra sensurilor adevărului omenesc și asupra importanței istoriei. Dimensiunea miraculoasă e situată acum de-a dreptul în interiorul unui suflet chinat, ce se vede pe sine ca „nesituat” (ori greu „situabil”) sau, în cel mai bun caz, plasat între un „aici” (Lumea Veche) și un „acolo” (Lumea Nouă), între care, însă, lipsesc deocamdată punțile și posibilitățile de comunicare, așa cum sugerează Andrei Ionescu, în studiul introductiv al ediției românești publicate în 1988 a acestui roman. În consecință, viziunea asupra realității se construiește, în *Harpa și umbra*, pe baza unui sistem complex de corespondențe ce sugerează atât perspectiva utilizată de Carpentier în *Secolul luminilor*, cât și complicatele jocuri ale imaginilor din arta barocă menită a interoga însuși trecutul și a impune cititorului un rol activ în decodificarea sensurilor textului; iar acest proces a fost considerat „o perspectivă prismatică ce poate valida arta unei viziuni originale” (175) și deschise permanentei investigări.

Prin urmare, preocuparea lui Carpentier pentru descoperirea Lumii Noi pune în discuție chiar resorturile și fundamentele spirituale ale Lumii Vechi, relativismul perspectivei nou dobândite este defnitoriu pentru demersurile artistice ale scriitorului cubanez care pun accentul și pe importanța unei noi maniere de a privi, contempla, evalua universul în care trăim. Aparența și esența se vor confrunta – din nou, oarecum asemănător modalităților impuse de autorii barocului spaniol, dar cu o altă finalitate, adevărul și iluzia vor sta față în față, la fel și versiunile istorice/istoriografice ale anumitor fapte cu cele determinate strict de lumea imaginației: „Și asta pentru că niciodată n-ai avut patrie, marinare, de aceea te-ai dus s-o cauți acolo, spre Apus, unde nimic nu ți s-a defnit vreodată în termeni de adevărată națiune. [...] Iar acum când intri în Marele Vis care nu se termină niciodată, unde vor răsună trâmbițele nemaiauzite nicicând, crezi că singura ta patrie posibilă – care te va face, poate, să intri în legendă, dacă se va naște vreo legendă în jurul tău... – este aceea care încă n-are nume, care n-a fost transformată în imagine de niciun cuvânt. Aceea încă nu e Idee, n-a devenit concept, n-are contur bine defnit, nici cuprins, nici limite care s-o cuprindă.”

Columb devine, în funcție de unghiul din care este privit, un instrument al providenței divine sau, dimpotrivă, un personaj osândit de numeroase judecăți ale istoriei. Noua Lume însăși e fie imaginea unui nou paradis pământesc, fie un univers uman (ori geografic) primitiv și umil, supus condiționărilor unei clime nemiloase și marcat de lipsuri materiale extreme. Exact în acest loc geometric al tuturor întâlnirilor dintre extreme altfel imposibil de conceput una lângă cealaltă se vădesc atât nota barocă a scrisului lui Carpentier, cât și noile formule pe care le îmbracă realul miraculos teoretizat de autor cu trei decenii înainte de publicarea *Harpei și umbrei*. Nu va fi deloc o surpriză, în acest context, că tocmai în cadrul unui asemenea discurs românesc se întretaie și traseele adevărului și ale istoriei, transformând aventura narativă rezultată într-o remarcabilă, unică și miraculoasă istorie textuală a unui adevăr care, dincolo de orice condiționări, se întemeiază pe credința lui Alejo Carpentier în rolul artei și în locul pe care marea literatură trebuie să-l ocupe în orice societate – din Lumea Veche și, deopotrivă, din cea Nouă.

Note bibliografice

1. Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 61.
2. Ibid., p. 62.
3. Patrick Collard, *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Barcelona, Júcar, 1991, p. 110.
4. Ibid., p. 111.
5. Alejo Carpentier (1904-1980): născut dintr-un tată francez, venit în tinerețe în Cuba, și o mamă de origine rusă; înainte de a-și părăsi țara natală, scriitorul se integrează în așa numita „mișcare negristă”, reprezentată de Ramón Guirao sau Nicolás Guillén. Încă conflictele pe care Alejo Carpentier le are cu autoritățile cubaneze în forțează să plece din țară în anul 1927, după ieșirea din detenție. Cu ajutorul lui Robert Desnos, care vizita Havana, scriitorul ajunge în Franța, unde rămâne unsprezece ani, intrând rapid în legătură cu reprezentanții mișcării suprarealiste. (Cf. Romul Munteanu, *Prefață*, în Alejo Carpentier, *Secolul luminilor*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, pp. 6-8)
6. Gabriel García Márquez, în *Secolul 20*, nr. 9 (200)/ 1977, pp. 40-42.
7. Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, Lanham, New York, Oxford, 1998, p. 106.
8. Ibid., p. 106.
9. Ibid., p. 93.
10. Ibid., p. 94.
11. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 135.
12. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 62.
13. Ibid., p. 63.
14. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 107.
15. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 63.
16. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 99.
17. Ibid., p. 103.
18. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 65.
19. Excelent analizat de Roberto González Echevarría, în studiul *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, ed. cit., pp. 132-157.
20. Dan Munteanu Colán, „Alejo Carpentier: la necesidad de (re)descubrir América”, în *Lecturas subjetivas, afinidades selectivas*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2013, p. 334.
21. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 64.
22. Ibid., p. 65.
23. Ibid., p. 66.
24. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, ed. cit., p. 143.
25. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 68.
26. Ibid., p. 68.
27. Ibid., p. 69.
28. Ibid., p. 70.
29. Ibid., p. 71.
30. Roberto González Echevarría, *op. cit.*, p. 156.
31. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 69.
32. Roberto González Echevarría, *op. cit.*, p. 157.
33. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 70.
34. Ibid., p. 71.
35. Ibid., p. 72.
36. Ibid., p. 73.
37. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 126.
38. *A Companion to Magical Realism*. Edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Woodbridge, Tamesis, 2005, p. 2.

39. Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 50.
40. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 68.
41. Roberto González Echevarría, *op. cit.*, p. 168.
42. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 117.
43. *Ibid.*, p. 118.
44. *Ibid.*, p. 122.
45. *Ibid.*, p. 123.
46. Daniel Henri Pageaux, „El area caribe de Alejo Carpentier. Espacio, novela, mito”, in *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda* (num. 25, abril de 2004). En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980). Bajo la dirección de Patrick Collard y Rita De Maeseneer, Amsterdam, New York, 2004, p. 112.
47. Richard Young, „El reino de este mundo y la producción del espacio histórico”, in *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda* (num. 25, abril de 2004), ed. cit., p. 131.
48. *Ibid.*, p. 133.
49. *Ibid.*, p. 134.
50. Amaryll Chanady, „The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms”, in Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995, p. 127.
51. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 112.
52. *Ibid.*, p. 115.
53. Carlos Ferrer Plaza, „Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier: la evolución literaria del dictador hispanoamericano”, in *Glauks*, v. 7, n. 2 (2007), p. 111.
54. Maria del Mar Roig Guerrero, „Alejo Carpentier y lo real maravilloso”, in *Philologica Urcitana*, 1 (2009), p. 121.
55. Dan Munteanu Colán, „Alejo Carpentier: la necesidad de (re)descubrir América”, in *Lecturas subjetivas, afinidades selectivas*, ed. cit., p. 336.
56. Carlos Ferrer Plaza, *op. cit.*, p. 113.
57. *Ibid.*, p. 114.
58. Jason Wilson, „Alejo’s Carpentier Re-Invention of América Latina as Real and Marvellous”, in *A Companion to Magical Realism*. Edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Woodbridge, Tamesis, 2005, p. 78.
59. Carlos Ferrer Plaza, *op. cit.*, p. 114.
60. *Ibid.*, p. 115.
61. Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 148.
62. Carlos Ferrer Plaza, *op. cit.*, p. 118.
63. Wendy B. Faris, *op. cit.*, p. 54.
64. *Ibid.*, p. 55.
65. *Ibid.*, p. 120.
66. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 134.
67. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, ed. cit., pp. 155-212.
68. Patrick Collard, *op. cit.*, p. 20.
69. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3: *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 515.
70. Michael Valdez Moses, „The Lost Steps: The Faustian Artist in the New World”, in *Latin American Literary Review*, vol. 12, no. 24 (Spring, 1984), p. 8.
71. Ian R. Macdonald, „Magical Eclecticism: *Los pasos perdidos* and Jean Paul Sartre”, in *Contemporary Latin American Fiction*, edited by Salvador Bacarisse, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1980, p. 8.
72. Michael Valdez Moses, *op. cit.*, p. 9.
73. *Ibid.*, p. 10.

74. Ibid., p. 11.
75. Ibid., p. 12.
76. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, ed. cit., p. 164.
77. Michael Valdez Moses, *op. cit.*, p. 12.
78. Alejo Carpentier, „Lecția pădurii”, în *Întâlniri cu muzica*. Traducere de Esdra Alhasid, București, Editura Muzicală, 1991, p. 230.
79. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 107.
80. Michael Valdez Moses, *op. cit.*, p. 12.
81. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 110.
82. Michael Valdez Moses, *op. cit.*, p. 13.
83. Ibid., p. 13.
84. Ibid., p. 14.
85. Ibid., p. 15.
86. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, ed. cit., p. 63.
87. Michael Valdez Moses, *op. cit.*, p. 15.
88. John Silver, „After El Dorado. Alejo Carpentier’s *The Lost Steps*”, în *New Formations*, no. 6, Winter 1988, p. 65.
89. Antonio Skarmeta, „Mas allá del boom: literatura y mercado”, ed. Ángel Rama, México, Marcha, 1981, p. 38.
90. John Silver, *op. cit.*, p. 67.
91. Luisa Campuzano, „Notas sobre algunas funciones del código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier”, în *Thesaurus*, Tomo LII, Nums. 1, 2 y 3 (1997), p. 285.
92. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York and London, Routledge, 1994, p. 63.
93. Ibid., p. 65.
94. John Silver, *op. cit.*, p. 68.
95. Ibid., p. 69.
96. Luisa Campuzano, *op. cit.*, p. 287.
97. John Silver, *op. cit.*, p. 69.
98. Ibid., p. 70.
99. Roberto González Echevarría, „Ironia y estilo en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, în *Asedios a Carpentier: once ensayos criticos sobre el novelista cubano*, editor K. Müller Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, p. 136.
100. John Silver, *op. cit.*, p. 70.
101. Dan Munteanu Colán, „Alejo Carpentier: la necesidad de (re)descubrir América”, în *Lecturas subjetivas, afinidades selectivas*, ed. cit., p. 341.
102. Ibid., p. 339.
103. Elena Palmero González, „Refundiciones literarias en *Los pasos perdidos*: texto e hipertextos en la ficcion carpentereana”, p. 3: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/palmero.pdf> (consultat la 29 iulie 2014).
104. Guadalupe Fernández Ariza, „La creacion imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino”, în *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda* (num. 25, abril de 2004). En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980). Bajo la dirección de Patrick Collard y Rita De Maeseneer, Amsterdam, New York, 2004, p. 55.
105. Ibid., p. 56.
106. Guadalupe Fernández Ariza, *Alejo Carpentier ante el espejo del barroco*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 127.
107. Guadalupe Fernández Ariza, „La creacion imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino”, în *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda* (num. 25, abril de 2004), ed. cit., p. 62.
108. Ibid., p. 62.

109. Dan Munteanu Colán, „Alejo Carpentier: la necesidad de (re)descubrir América”, în *Lecturas subjetivas, afinidades selectivas*, ed. cit., p. 344.
110. Elena Palmero González, *op. cit.*, p. 6.
111. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: A Pilgrim at Home*, ed. cit., p. 176.
112. Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello, 1977, p. 59.
113. Irlemar Champi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1983, p. 75.
114. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Nueva edición, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 24.
115. *Ibid.*, p. 27.
116. *Ibid.*, p. 25.
117. Octavio Paz, *Copiii mlaștinii. Poezia modernă de la romantism la avangardă*. Traducere de Rodica Grigore, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 22.
118. Adam Sharman, *Tradition and Modernity in Spanish American Literature. From Darío to Carpentier*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 160.
119. *Ibid.*, p. 160.
120. *Ibid.*, p. 160.
121. Jo Labanyi, „Nature and the Historical Process in Carpentier’s *El siglo de las luces*”, în *Bulletin of Hispanic Studies*, no. 57/1980, p. 58.
122. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, ed. cit., p. 227.
123. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 161.
124. Despre aceste aspecte, ca și despre alte posibile interpretări, a se vedea studiul lui Beatriz Pastor, „Carpentier’s Enlightened Revolution, Goya’s Sleep of Reason”, în *Representing the French Revolution*, ed. James A.W. Heffernan, Hanover, University Press of New England, 1992, pp. 264-275.
125. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 162.
126. *Ibid.*, p. 167.
127. *Ibid.*, p. 168.
128. *Ibid.*, p. 169.
129. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, ed. cit., p. 234.
130. *Ibid.*, p. 236.
131. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 170.
132. *Ibid.*, p. 171.
133. Luisa Campuzano, *op. cit.*, p. 289.
134. *Ibid.*, p. 290.
135. Alejo Carpentier, *Recursul la metodă*. Traducere, prefață, tabel cronologic și note de Dan Munteanu, București, Editura Minerva, 1988, p. 5.
136. Gerardo Gómez Michel, „La novela del dictador: «summa» histórica y persistencia en Latinoamérica. Sobre la diacronía del ‚Primer Magistrado’ carpenteriano”, în *Revista Iberoamericana*, 22.1 (2011), p. 212.
137. Germán Gullon, „El discurso histórico y la narración novelesca”, în Mario García Page, José Romero Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica y Teatral de la UNED*, Cuenca, UIMP (Julio 1995), Madrid, Visor, 1996, p. 65.
138. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 73.
139. Gerardo Gómez Michel, *op. cit.*, p. 215.
140. *Ibid.*, p. 216.
141. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 65.
142. *Ibid.*, p. 67.
143. María Rosa Uria Santos, „El recurso del método: una exploración de la realidad hispanoamericana”, în *AIH*, V (1970), p. 25.

144. Ramón Chao, *op. cit.*, p. 79.
145. Dan Munteanu, *Prefață*, în Alejo Carpentier, *Recursul la metodă. Concert baroc*, București, Editura Minerva, 1988, pp. V-XXXII.
146. *Ibid.*, p. XXII.
147. Marta Fernández Arce, „Una política del despilfarro. Deseo y narración en *El recurso del método* de Alejo Carpentier”, p. 2: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/marta-fernandez-arce.pdf> (consultat la 29 iulie 2014).
148. *Habla Alejo Carpentier*, în *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Havana, 1977, p. 49.
149. *Ibid.*, p. 50.
150. Dan Munteanu, *Prefață*, în Alejo Carpentier, *Recursul la metodă. Concert baroc*, București, Editura Minerva, 1988, p. XXVIII.
151. Ádám András Kürthy, „Algunos apuntes sobre *El acoso y Concierto barroco* de Alejo Carpentier”, în *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, no. 6 /2013, p. 15.
152. Dan Munteanu, *Prefață*, în Alejo Carpentier, *Recursul la metodă, Concert baroc*, ed. cit., p. XXX.
153. Klaus Müller-Bergh, „Sentido y color de *Concierto barroco*”, în *Revista Iberoamericana*, Vol. XLI, Num. 92-93 (julio-diciembre de 1975), p. 499.
154. Mai cu seamă la cele prezente în descrierile pe care Miguel de Cervantes le face Barcelonei, în capitolul LXI din partea a doua a romanului *Don Quijote* (Cf. Klaus Müller-Bergh, *op. cit.*, p. 498).
155. Carlos Paz Barahona, „Juego, simbolo y fiesta en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. Una mirada desde música”, în *Filología y Linguística*, XXI 1, 71-78, 2005, p. 72.
156. Mercedes González Kreysa, „*Concierto barroco*”, *una transmutación plástico-musical en torno a la identidad latinoamericana*. Tesis de grado Magister Literarum en Literatura Latinoamericana, Universidad de Costa Rica, San José, 1998.
157. Fernando Alegria, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1986, p. 145.
158. Ana María Barrenechea, „La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, în *Revista Iberoamericana*, num. 118-119 (1982), p. 377.
159. *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Edited by Efrain Kristal, Cambridge University Press, 2006, p. 86.
160. Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 241.
161. *Ibid.*, p. 241.
162. *Ibid.*, p. 249.
163. *Ibid.*, p. 250.
164. Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 57.
165. Rosa Pellicer, „Colón y la busca del paraíso en la novela histórica del siglo XX (de Carpentier a Roa Bastos)”, în *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, no. 5-6/2004, p. 182.
166. Germán Arciniegas, *Biografía del Caribe*, México, Editorial Porrúa, 1983, p. 11.
167. Gabriela Tineo, „Variación cubana. Las tierras del mar Caribe en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier”, în *Istmo. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2000, p. 4.
168. Iată cum sunt descrise, în *Jurnalul* lui Cristofor Columb, meleagurile unde ajunseseră caravelele, în toamna anului 1492 – este vorba despre schița pe care navigatorul o face Insulei La Española: „E o minune. Munți și fiecare munte, platourile și câmpiile sunt foarte bune pentru semănat, pentru crescut vite de orice fel, pentru construirea de orașe și sate. [...] Fluviile sunt multe și largi, cu ape bune.” (Apud Darie Novăceanu, *Precolumbia*, București, Editura Sport – Turism, 1977, p. 69.)
169. Noé Jitrik, *Historia de una mirada. El signo de la cruz en los escritos de Colón*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992, p. 29.
170. *Prólogo*, în Cristóbal Colón, *Diario. Relaciones de viajes*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 6.

171. Ibid., p. 7.

172. Gabriela Tineo, *op. cit.*, p. 7.

173. Edward Said, *Principios. Intención y Método*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1990, p. 49.

174. Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, p. 74.

175. Gabriela Tineo, *op. cit.*, p. 9.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Dincolo de biografie

„Pe noi ne doare America, și de aceea vorbim....”
(Miguel Ángel Asturias)

După lovitura de stat militară care are loc în Guatemala, în anul 1921, mulți oameni de cultură, printre care și Miguel Ángel Asturias, sunt siliți să-și părăsească țara din cauza persecuțiilor politice. După o scurtă ședere la Londra, unde intenționa să abordeze domeniul economiei politice, Asturias se stabilește la Paris, unde va rămâne până în anul 1933. Studiază la Sorbona și e pasionat de cursurile de antropologie și lingvistică ale profesorului Georges Raynaud, prelegerile acestuia vizând „Miturile și religiile Americii prehispanice”. Intră în legătură cu mișcarea suprarealistă franceză, devenind unul dintre apropiații lui André Breton. Tot acum îi cunoaște pe Jean Cocteau, Louis Aragon, Tristan Tzara, Pablo Picasso; ia contact cu numeroși scriitori latino-americani, între care Alejo Carpentier, Arturo Usler Pietri sau Alfonso Reyes. Este din ce în ce mai interesat de vechea cultură maya, începând să traducă în limba spaniolă, împreună cu José María González de Mendoza, epopeea indienilor quiché, *Popol Vuh* (1), după versiunea franceză a lui Raynaud. Lucrează la definitivarea romanului *Domnul Președinte*, pe care îl rescrie de mai multe ori.

În anul 1928 revine pentru scurtă vreme în Guatemala, unde ține o serie de conferințe la Universitatea Populară, textele acestea fiind publicate apoi în volumul intitulat *La arquitectura de la vida nueva (Arhitectura vieții noi)*, apărut la finele aceluiași an. Dezamăgit de situația politică și economică a Guatemalei, Asturias se referă, uneori, la patria sa ca la „o țară care nu există”, din cauză că, pe de o parte, este dominată de marii proprietari sau oamenii de afaceri străini, iar pe de alta, deoarece mulți dintre conașionalii săi ignorau extraordinara moștenire culturală precolumbiană, considerând-o „demodată și inutilă” în contextul secolului XX. În paralel cu studiul vechilor texte ale Americii precolumbiene, Asturias valorifică sugestiile legendelor și miturilor pământului său natal și definitivează volumul *Leyendas de Guatemala (Legende din Guatemala)*, care e publicat la Madrid, în 1930. Tot în acest an, apare traducerea în franceză a cărții menționate, beneficiind de prefața entuziastă a lui Paul Valéry. Succesul este imediat, scriitorul fiind recompensat cu Premiul Sylla Monségur, în anul 1931.

În anul 1944, se încheie dictatura lui Jorge Ubico, în timpul căreia Asturias nu publicase decât poezie, însă continuase să lucreze la definitivarea romanului *Domnul Președinte (El señor Presidente)*. Fragmente din această carte sunt citite clandestin, în cadrul unor reuniuni secrete desfășurate în mediile culturale ale

Guatemalei, din cauza temei asupra căreia se concentra autorul, și anume dictatura și efectele sale asupra lumii latino-americane. Imaginea dictatorului („Domnul Președinte”) este extrem de puternică și de sugestivă, Asturias încadrându-se, din acest punct de vedere într-o ilustră descendență, tema fiind consacrată în literatura Americii de Sud: să amintim doar romanele *Amalia* (1854), de José Mármol sau *Fiebre (Febra)*, 1939), de Miguel Otero Silva. Scriitorul de față deschide, însă, calea și pentru o serie de continuatori literari excepționali, de la Mario Vargas Llosa, cu *Conversación en La Catedral (Conversație la Catedrala)*, 1969) la Augusto Roa Bastos, cu *Yo, el Supremo (Eu, Supremul)* 1974), Alejo Carpentier, cu *El recurso del método (Recursul la metodă)*, 1974) sau Gabriel García Márquez, cu *El otoño del patriarca (Toamna patriarhului)*, 1975).

Domnul Președinte apare în anul 1946, în Mexic (Editorial Costa Amic). Cartea fusese, se pare, definitivată încă din 1933, dar nu a putut vedea, atunci, lumina tiparului. În scurtă vreme, romanul e tradus în franceză, apoi, în doar câțiva ani, în alte douăsprezece limbi, premiat de *Club du Livre* (în 1952), dramatizat de către Hugo Carrillo în 1974, pentru a fi reprezentat pe scenă, iar mai târziu ecranizat. Această primă ediție, având, din păcate, și o serie de greșeli de tipar, va fi reeditată sub atenta îngrijire a autorului, următoarea apărând în Argentina (Editorial Losada, 1948), ca și cea de-a treia, publicată în anul 1952 tot de Losada, considerată de majoritatea criticilor drept textul definitiv (desăvârșit de Asturias însuși, cel care aduce și câteva modificări ale unor fragmente esențiale) al acestei capodopere a literaturii latino-americane a secolului XX.

Domnul Președinte rămâne, în ciuda vremii scurse de la apariție, una dintre cele mai fascinante cărți ale literaturii latino-americane din secolul XX. Pe de o parte, pentru că autorul a lucrat mult timp la acest text (ideea datează încă din perioada studiilor sale universitare), care a fost definitivat în Parisul anilor ‘20, aflat sub semnul esteticii avangardei. Pe de altă parte, *Domnul Președinte* este primul roman latino-american care reușește, la o intensitate nemaîntâlnită până atunci în acest spațiu cultural, să revoluționeze limbajul, dar și cel dintâi care stabilește o legătură niciodată accentuată astfel între elementele mitice, nivelul lingvistic și semnificațiile istoriei. Nu putem uita nici noul raport de forțe dintre forma textului și concepția politică, înțeleasă de autor în primul rând ca viziune socială. Aceste aspecte sunt și mai evidente dacă ținem seama de variantele succesive ale titlului cărții: de la *Cerșetorii politici*, Asturias va trece la *Malebolge* (trimitere la Infernul lui Dante), apoi la *Tohil* (semnificând relația de profunzime a acestei scrieri cu universul cultural precolumbian: Tohil e, în mitologia maya, zeul focului), pentru a se decide, finalmente, asupra mai neutrelui *El señor Presidente*. Neutru, însă, numai în aparență, alegerea dovedindu-se a fi nu doar cât se poate de potrivită, ci și cât se poate de ironică, cel numit ceremonios „Domnul Președinte” fiind, în realitate, un crud și perfid dictator. Cititorul înțelege pe deplin toate acestea abia la sfârșitul lecturii, moment în care are și revelația că Miguel Ángel Asturias nu este doar un mare scriitor, pe bună dreptate laureat al Premiului Nobel pentru Literatură (în anul 1967), ci și un extraordinar artist – în cel mai complet sens al cuvântului: numeroase pagini ale acestei cărți trimit, prin realizare și sugestie, fie la stilul lui Quevedo ori la viziunea lui Goya, fie la imaginația prodigioasă a lui Buñuel.

Interpretările de care *Domnul Președinte* a avut parte au fost extrem de numeroase, mergând de la convingerea unor critici că prin acest roman s-a impus deodată și aproape pe nesimțite formula realismului magic, așa cum va fi el practicat ulterior de scriitorii latino-americieni ai anilor '60 – '70, până la încercarea altora de a stabili legături între tehnicile suprarealismului francez și strategiile reclamate de acel „real miraculos” atât de specific lumii sud-americeane. Iar dacă, în *Oameni de porumb* (1949), Asturias configurează o adevărată frescă a evoluției umanității, condensate la nivelul istoriei recente a Guatemalei natale, primul său roman, *Domnul Președinte*, oferă imaginea simbolică a condiției umane privite din perspectiva temei dictaturii și a efectelor sale. Temă deloc nouă în literatură, tratată deopotrivă de autori europeni sau americani, dacă e să ne gândim la *Tirano Banderas* (1924), de Ramón del Valle-Inclán, sau *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. Numai că, în lumea latino-americană, acest aspect primește conotații mai profunde, în primul rând deoarece dictaturile au fost, aici, mult mai frecvente decât în alte părți ale lumii. Dar și pentru că însuși contextul general al trecerii țărilor din America de Sud sau Centrală de la statutul de colonii la cel de state independente a fost mereu de asemenea natură, încât a facilitat accesul la putere a numeroși dictatori. Pornind de la aceste date și inspirându-se din realitățile regimului dur al lui Manuel Estrada Cabrera care a stăpânit Guatemala vreme de mai bine de două decenii (represiunile acestuia îi erau cunoscute scriitorului în mod direct), Miguel Ángel Asturias evaluează, în *Domnul Președinte*, consecințele pe care dictatura le are asupra unei țări. Dar știe și cum să plaseze accentele tragice, exprimând modul în care oamenii reușesc – sau nu mai reușesc – să mai comunice între ei, să mai facă diferența între iluzie și realitate și, practic, să trăiască în adevăratul sens al cuvântului într-o lume ce seamănă din ce în ce mai mult cu o uriașă închisoare, în care doar aparatul de propagandă (a se citi, de dezinformare) mai funcționează. Romanul devine, treptat, expresie a unui univers opresiv, dar și a unei istorii ce pare a se metamorfoza ea însăși, astfel încât să transforme, la fiecare pas, realitatea în coșmar.

Fără să numească vreodată explicit spațiul desfășurării acțiunilor și fără să-l individualizeze pe dictator altfel decât numindu-l „Domnul Președinte”, Asturias exprimă și identitatea Guatemalei, privită ca izvorând, în ceea ce are mai bun, din spiritul precolumbian, dar impune pentru totdeauna în literatură viziunea metaforică și hiperbolică asupra puterii absolute de la care vor porni alți scriitori, precum Gabriel García Márquez, Arturo Uslar Pietri, Jorge Zalamea sau Ramón Hernández, în încercarea de a trata obsedanta imagine a dictatorului latino-american. Strategiile (surpriza și suprapunerea a două realități, una veridică, alta inventată) utilizate de Miguel Ángel Asturias sunt evidente încă din primele pagini. Căci, pornind de la crima întâmplătoare a unui cerșetor nebun, aparatul represiv al dictatorului va începe o amplă acțiune menită a-i permite Președintelui să-i anihileze sau chiar să-i suprime pe adversarii săi. Imediat se lansează zvonul unui complot politic, iar represaliile sunt pe măsură, cel dintâi efect fiind inducerea spaimei în rândul tuturor locuitorilor, câtă vreme justiția e o caricatură, iar oficialii corupți ai statului nu fac altceva decât să țeară intrigi. Teama unuia se transformă, așadar, în groaza întregii comunități, pe deasupra adevărului cad vâluri de minciuni, astfel încât realitatea devine aproape imposibil de întrezărit. Contează doar ceea ce

se spune, ceea ce se aude, ceea ce pare a fi, iar nu ceea ce este. Asta nu înseamnă că romanul ar fi lipsit de pete de lumină ori de nuanțe: Camila, Miguel Chip-de-Înger sau generalul Canales sunt exemple prin excelență în acest sens, însă totul riscă să fie anulat de forțele răului, dovadă că salvarea individuală e de neatinș, soluțiile rămânând, în acest context, solidaritatea și acțiunea colectivă; (de aici și acel realism social despre care s-a discutat adesea în legătură cu opera literară a lui Asturias). Altfel nu se poate lupta cu Domnul Președinte și cu tot ceea ce reprezintă el. Căci președintele acesta are – nu putea să nu aibă – și o caracteristică a multor dictatori reali: e dominat de ură. Urăște săracii orașului pentru că provine din rândul lor, însă nimeni nu trebuie să afle asta; urăște bogații, pentru că nu a făcut parte dintre ei; urăște întreaga națiune pentru că simte într-un mod inexplicabil cum aceasta îi subminează, chiar și inconștient ori în tăcere, puterea lipsită de orice rațiune.

Domnul Președinte este „romanul transformării demonice pe care o determină puterea politică” (2), fiind greu de găsit în literatura latino-americană vreoa operă literară care să exprime într-un mod atât de tulburător efectele malefice pe care abuzul de putere le are asupra ființei umane. Exegeza a vorbit despre „influența anihilantă a puterii și despre formele particulare pe care realitatea însăși le primește” atunci când este reflectată prin prisma unui dictator, figura protagonistului „încarnând caracterul dificil de definit al puterii maligne” (3), iar elementele comice care sunt și ele prezente uneori în textul lui Asturias se constituie în grotesc spectacol al propriului regim al Președintelui. Figura sa rămâne, cu toate acestea, oarecum imprecisă, iar modul în care populația îl percepe e influențat de credințele populare, însă e mereu distorsionat prin efectul de spaimă pe care simpla sa apropiere îl determină. Uneori, apariția sa, în costum închis la culoare și tras la față dă senzația că reia reprezentările populare ale unui demon, pentru ca, în alte momente, președintele să fie definit prin actele degradante pe care le comite, prin atitudini dezonorante – descrise în cadrul unor scene grotești: „Președintele era îmbrăcat ca de obicei, după regulile celui mai riguros doliu. Pantofi negri, haine negre, cravată neagră, și tot neagră și pălăria, pe care nu și-o scotea niciodată. Sub mustățile-i cărunte, lăsate la colțurile buzelor, își ascundea gingiile fără dinți. Pielea îi atârna pe obraji și avea pleoapele ciupite.”

Asturias creează elementul de contrast odată cu sosirea lui Miguel Chip-de-Înger (Miguel „Cara de Angel” fiind o anagramă a numelor arhanghelilor Mihail și Gavril, după cum consideră Cedomil Goic – (4), care e tocmai preferatul Președintelui. Ambiguitatea specifică textului lui Asturias se vedește acum prin apropierea celor doi, un soi de joc al atracției contrariilor. Numai că acest șef al statului nu e altceva decât avatarul unei creaturi infernale, el domnind peste un adevărat tărâm al umbrelor și al spectrelor, al eternei suferințe și al spaimei perpetue. Iar căderea în dizgrație a lui Miguel reprezintă și Căderea – numai că, acum, căderea, la fel ca în teologia negativă, îi afectează pe cei buni sau pe cei care, asemenea lui Miguel, reușesc să-și redescopere fundamentele care îi determină să aleagă binele (el se îndrăgostește de Camila) și nu răul reprezentat de Președinte și de întregul său aparat represiv. Lumea ficțională din roman începe să semene, deci, cu un univers aflat sub semnul permanentei mișcări și schimbări, ca într-un uriaș teatru.

Sigur, lumea e un teatru, însă acum nimic nu e comparabil cu grandoearea calderoniană sau cu rigoarea ideatică și filosofică a marilor autori ai Secolului de Aur spaniol. Teatrul e unul de marionete, marele păpușar e Domnul Președinte, iar oamenii devin simplele mașinării – adesea aproape lipsite de suflet și de inițiative proprii – puse în mișcare de capriciul dictatorului care se joacă cu toți, urmând modelul, la care Asturias face de câteva ori aluzii transparente, al păianjenului care își pândește victimele lipsite de orice șansă de scăpare și adoră să le prelungească agonia: „ – Miguel, tu nu cunoști jocul cu musca? – Nu, Domnule Președinte... – Miguel, jocul cu musca e cel mai distractiv și mai ușor de învățat, e nevoie numai de răbdare. În satul meu, când eram copil, îmi petreceam timpul jucându-mă, pe gologani, de-a musca.” Istoria însăși contribuie la configurarea unui personaj și a unei linii a întâmplărilor care efectiv derealizează totul, ca și cum evenimentele ar avea loc pe o planetă necunoscută, unde oamenii sunt incapabili să se mai recunoască unii pe ceilalți și să aibă curajul de a afirma umanitatea din ei. Doar lumea Domnului Președinte mai contează aici, extinzându-și caracteristicile malefice asupra întregului univers.

Caracterul contrapunctic al romanului este marcat de evidenta polarizare; pe de o parte domeniul groazei stăpânit de Președinte, pe de alta, cel al unei posibile salvări și al unei firave speranțe, subliniate chiar de la începutul cărții, prin intermediul clopotelor bisericii care cheamă la rugăciune, ca pentru a anula nivelul malefic al unei lumi oprimate și care își duce viața sub teroare: „...Luminează, lumină de foc, satană. Ca un vâjâit în urechi stăruia bătaia clopotelor, chemând la rugăciune – îndoită trecere, supărătoare, de la lumină la umbră, de la umbră la lumină. Luminează, lumină de foc. Satană, stea de piatră, strălucește asupra putreziciunii. Luminează, lumină luminată, strălucește deasupra putreziciunii, satană. Luminează, strălucește, lumină de foc... luminează, lumină de foc... luminează, lumină...” Atmosfera e crepusculară, lumea aceasta pare a nu trăi niciodată la lumina zilei, ci doar în întunericul ce naște alte și alte spaime ori fantasme; aici domnește Tohil, cel care a răpit oamenilor focul și a cerut, ca răsplată pentru a-l înapoia, jertfe omenești. Puterea abuzivă a lui Tohil primește, așadar, o replică la nivelul realității istorice latino-americane. Arta lui Asturias, însă, determină adevărate momente epifanice, căci textul acesta, dincolo de subiect, temă și realizarea artistică, se transformă și în principiu generator al reflexivității, pregătind drumul altor mari creații latino-americane care vor urma această direcție și vor da un nou sens realismului magic prefigurată de pe acum de scriitorul din Guatemala.

Domnul Președinte. Realitate, istorie, ficțiune

Fernando Alegria definea acest roman ca pe un „document uman care rămâne, în ciuda anumitor deficiențe literare, una dintre cele mai solide creații narative și un exemplu major de onestitate artistică din întreaga literatură a Americii Centrale.” (5) Aici, elaborarea formulei estetice implică și o anumită îndepărtare simbolică de datele exacte ale realității, fiind evident „nivelul alegoric” analizat de Luis Harss,

cel care plasează cartea în descendența narațiunii centrate pe figura dictatorului, impusă de Ramón del Valle Inclán, prin *Tirano Banderas*, mai ales la nivelul realizării unor personaje grotești și „de-a dreptul spectrale” (6). Însă, mai mult decât atât, Asturias se dovedește încă de pe acum interesat de mit și de semnificațiile acestuia, câtă vreme el însuși sublinia că apariția unor asemenea dictatori nemiloși – cum au fost mulți în întreaga Americă Latină – are o legătură extrem de însemnată cu mentalitatea arhaică și cu gândirea mitică ce domină acest spațiu cultural. Numai că Asturias exprimă și contradicțiile ce marchează acest aspect: anume că, pe de o parte, forța mitică determinantă a culturii arhaice contribuie la instaurarea unor tirani asemenea Președintelui, și, pe de alta, că tot ea este de natură a sublinia fragilitatea oricărui dictator în fața devenirii istorice. Istoria subminează, astfel, nivelul mitic al textului și evidențiază vulnerabilitatea protagonistului. Așadar, dimensiunile tiranului sunt direct proporționale cu procentul gândirii mitice al țării unde se instaurează, însăși prezența lui în destinul unei țări reprezentând necesitatea dobândirii unei adevărate conștiințe istorice de către noile națiuni latino-americane. Misticismul popular este sancționat prin chiar apariția dictatorilor, aspect care va fi abordat și de García Márquez în *Toamna patriarhului*.

Interesant este, apoi, faptul că, deși fundamentul istoric al textului este evident, punctul de plecare fiind reprezentat de îndelungata dictatură a lui Manuel Estrada Cabrera, care începe în 1898 și durează până în 1920, majoritatea exegeților au ignorat aproape complet – sau cu rare excepții – nivelul istoric al acestei cărți. Nivel care, spre deosebire de cel din creația autorilor latino-americani de mai târziu care au abordat tema dictaturii, este, în cazul lui Asturias, foarte bine structurat și permite o mai bună înțelegere a realităților socio-politice din Guatemala acelor ani. Citit din perspectiva studiilor recente de politologie sau de filosofie a istoriei, *Domnul Președinte* reprezintă și o versiune literarizată, un soi de cronică (dar realizată cu toate mijloacele discursului romanesc de calitate), a epocii lui Estrada Cabrera, perioadă de teroare, marcată de abuzuri și cruzimi, o epocă definită în primul rând de sentimentul de frică indus locuitorilor țării – iar aceasta, în numeroasele sale expresii, de la teamă la spaimă, oroare sau teroare, este liantul care unifică atât viziunea romanescă, cât și elementul care dă coerență episoadelor ce compun romanul. Realitatea dureroasă a dictaturii se reflectă, în acest fel, asupra fiecărui personaj implicat în acțiune, căci fiecare dintre ele există doar în măsura în care se teme, iar amenințarea permanentă sub care își duc viața oamenii ajunge, aproape paradoxal, să-l afecteze pe însuși președintele care o inițiasse, în unele momente acesta devenind prizonierul propriului sistem opresiv pe care are senzația că nu-l mai poate controla în totalitate, menținându-l, însă, ca atare, pentru a-și menține autoritatea.

Istoriografia e caracterizată de dificultatea de a percepe și a evalua evenimentele altfel decât retrospectiv, căci numai viitorul poate oferi înțelegerea adecvată a anumitor fenomene al căror sens poate fi pus în umbră de actualitatea cotidiană. Asemenea Lindei Hutcheon, care va nuanța interpretarea, Jonathan Culler subliniază și el acest lucru, conștient că „doar viitorul așază la locul convenit întâmplările curente, dând, astfel, naștere, cronologiei pe care ne-am obișnuit să o numim istorie.” (7) Devine, astfel, clar că una dintre problemele pe care Asturias le-a avut de rezolvat în perioada în care a lucrat la definitivarea acestui roman a fost tocmai

aceea a situații sale ca autor – pentru a alege fie calea literaturii, fie pe cea a istoriografiei. Optând pentru cea dintâi, scriitorul nu o ignoră, însă, nici pe cea de-a doua, conștient că, excluzând oricare dintre aceste domenii, și-ar limita perspectiva și dându-și seama rapid că, dacă istoricul caută să evidențieze desfășurarea cronologică și legăturile de cauzalitate ale evenimentelor relatate și să le pună în relație cu altele, de același tip, din aceeași epocă, romancierul urmărește configurarea unui univers prin excelență literar, bazat pe o viziune specifică – chiar dacă, în mod fatal, imperfectă ori incompletă – asupra faptelor istorice. Prin urmare, în *Domnul Președinte*, Asturias încearcă să încorporeze elementul strict istoric în textul literar, demers extrem de complex – și deloc lipsit de dificultăți. Scriitorul pornește de la premisa că istoria nu trebuie privită doar ca o cronologie marcată de perspectiva retrospectivă, ci merită investită cu atributele creatoare ale unei viziuni definite de permanentul efort de re-interpretare a faptelor incluse până atunci în domeniul strict istoric. Astfel că *Domnul Președinte* va oglindi o întreagă societate confruntată cu dura realitate a unei nemiloase dictaturi, sub semnul căreia se situează absolut tot, de la structurile politice ori aparatul represiv și până la universul bisericii, al învățământului și artei – semnificativ fiind amănuntul că nici bordelurile sau mai micile ori mai marile comunități de cerșetori sau oameni ai străzii nu scapă acestei absurde și dure determinări. Toate sunt puse la dispoziția – la discreția – dictatorului, „Domnul Președinte”.

Conceptul de putere este implicat de la bun început în discuția referitoare la orice dictatură, iar acest lucru este subliniat din primele pagini ale cărții lui Asturias: „Președintele republicii îl primi în picioare, cu capul sus, cu un braț lăsat, firește, în jos și cu altul la spate. Fără să-i dea timp să-l salute, îi strigă. [...] Am crezut c-o să mă lovească. Dacă l-ați fi văzut, băigui medicul, ștergându-și sudoarea care îi curgea pe față. Dacă l-ați fi văzut!...” În majoritatea cazurilor – și în majoritatea textelor care au servit ca model scriitorului de față pentru elaborarea acestui text – dictatorul deține puterea pentru că aceasta i-a fost încredințată de către un grup influent la un moment dat, în principal pentru ca privilegiile respectivului grup să fie menținute în noua orânduire politică. Faptul acesta implică o dublă determinare, căci este evident că orice grup(are) de interese vizează nu doar păstrarea unei poziții ori întărirea privilegiilor anterioare, ci și manevrarea celui din fruntea statului. Domnul Președinte din romanul lui Asturias e conștient de această realitate, pe care o depășește prin viclenie și prin cruzimea inimaginabilă, ajungând să transforme în simple marionete înspăimântate pe toți cei care vizaseră (și visaseră) să-și facă din el însuși marioneta convenabilă. Cu toate astea, intuiește și că, în măsura în care guvernează prin teroare populația sărmană și speriată, este, oricât ar vrea să nege acest lucru, deopotrivă guvernat de interesele proprii – și de cele ale unei camarile pe care, oricât vrea s-o stârpească, ea se mărește progresiv.

Metoda pe care o găsește și o duce la perfecțiune Președintele lui Asturias va fi, în acest context, o extrem de elaborată strategie a minciunii, a permanentelor duble standarde insidios impuse, a unei propagande îndreptate adesea chiar împotriva celor care o puneau în mișcare, lansând sloganuri, zvonuri, bârfe. Căci, pentru ca sistemul său de teroare să funcționeze, președintele trebuie să aibă abilitatea de a îndrepta mecanismele terorii și ale minciunii atât asupra populației oprimate, cât și asupra celor din jurul său, sfârșind, desigur, prin a avea doar susținători, iar nu

apropiați în adevăratul sens al cuvântului. În preajma sa va domni, prin urmare, doar suspiciunea, încă unul din atributele spaimii ce trebuie să ajungă pretutindeni. Arta lui Asturias este cu adevărat remarcabilă încă din acest punct, fiindcă el are extraordinara intuiție a modului pervers de funcționare a acestui mecanism: spaima, odată dezlănțuită, va ajunge să domine chiar universul personal al președintelui, astfel încât el, cu toate că are impresia că e atotstăpânitor, va fi supus permanentei spaimi de complot, de revoltă, de trădare, de lovitură de stat, de atentat. Spaima îl conduce și pe el; deci, nicidecum nu mai conduce el însuși. Asturias pune în paralel teroarea de care sunt stăpâniți oamenii simpli și spaimile președintelui – cu nimic mai prejos. Ironia tocmai aici este, iar forța romanului constă și în capacitatea scriitorului de a reda adecvat această realitate. Universul literar astfel creat – unul caracterizat de ordinea extremă a unui sistem al terorii, dar și de spaimile permanente ale tuturor personajelor, inclusiv președintele – amintește în mod constant cititorului și, la nivel metatextual, chiar personajelor, că starea aceasta care devine de-a dreptul existențială nu ține doar de lumea celor supuși, ci în egală măsură de a celor care încearcă să supună și, în unele momente, sunt chiar convinși că au reușit s-o facă. *Domnul Președinte* este, citit astfel, și un extraordinar de atmosferă, unul dintre primele de acest tip din literatura latino-americană și, cu siguranță, și unul dintre cele mai realizate la acest nivel.

Modelul real și istoric pentru președintele lui Asturias, Manuel Estrada Cabrera, era o figură demonică, de o cruzime legendară, după cum a fost caracterizat atât de către istorici, cât și de către contemporani. Educat la iezuiți și ajuns de timpuriu deputat, acesta se afirmă în mandatul președintelui José María Reyna Barrios (1892-1898), îndeplinind succesiv funcțiile de ministru al Instrucțiunii Publice, al Justiției și al Afacerilor Interne. După ce președintele în exercițiu este asasinat, Cabrera este desemnat președinte interimar, iar ulterior e ales președinte cu drepturi depline, în urma unui plebiscit. Va rămâne la putere mai bine de două decenii, alegerile pe care regimul său le va organiza fiind, de fiecare dată, măsluite.

Însă trebuie să ținem seama și de faptul că regimul lui Estrada Cabrera a fost marcat de mari contraste și de tensiuni rar întâlnite până atunci la un asemenea nivel în America Latină. Paradoxal, el a susținut și a apărat în primii ani de mandat Constituția Liberală a Guatemalei, adoptată în anul 1880, pentru ca abia apoi să aducă importante modificări textului legii fundamentale, astfel încât acesta să permită re alegerea sa în mai multe rânduri. Romanul lui Asturias prezintă subtextual această realitate, chiar fără ca autorul să menționeze explicit perioada de desfășurare a acțiunilor sau țara ori numele șefului de stat despre care vorbește. Nici nu era nevoie, de altfel, majoritatea cititorilor din Guatemala vremii, dar și din alte state sud-americane, descifrând cu ușurință faptele respective. Cu toate astea, regimul Estrada Cabrera nu e atât de ușor de caracterizat cum ar putea să pară la prima vedere. Desigur, șeful statului este un dictator, unul specific pentru secolul al XIX-lea, al cărui scop major este acela de a-și menține puterea cu orice preț și de a se înconjura de o camarilă credincioasă (pe care, pentru a o putea menține în subordinea sa, o recompensează periodic cu mari beneficii), însă pe de altă parte tot el a susținut dezvoltarea economică și, chiar dacă a făcut acest lucru prin metode demagogice și populiste, a utilizat printre cei dintâi în America Latină noile metode de comunicare – fie aceasta și propagandă. Mâna de fier cu care a condus țara și brutalitatea cu care

și-a îndepărtat adversarii, cel mai adesea suprimându-i fizic, este, însă, completată de dorința de a vedea Guatemala evoluând și de a-i întări sentimentul unității naționale, aspect ce va caracteriza mai degrabă dictaturile veacului următor.

De-a lungul romanului *Domnul Președinte*, societatea e prezentată ca straticată și având mai multe niveluri-categorii. Mai întâi și situându-se cel mai sus e Președintele împreună cu acoliții săi, apoi sunt proprietarii de magazine, aristocrații trăind în lux, membrii armatei, prostituatelor și sărăcimea – iar printre toți aceștia, indienii, încercând să-și găsească un rost și să supraviețuiască pe străzile capitalei, înțesate de agenți ai serviciilor secrete. Populația indigenă îi e apropiată lui Asturias și cititorul întrevede în această atitudine ceea ce scriitorul înțelegea prin „critică a progresului”, adică impunerea forțată a unor valori străine lumii tradiționale a Guatemalei – o temă ce va fi abordată și nuanțată în romanul ulterior, *Oameni de porumb*. Pentru ca mesajul acesta să fie cu atât mai pregnant, Asturias degradează indienii și îi reduce la statutul de peoni, un soi de sclavi *de facto* ai noii orânduirii politice și sociale, obiect prin excelență al exploatarei de către un regim dictatorial. Indienii din *Domnul Președinte* sunt descriși ca ființele inocente pe care un sistem putred până în străfunduri le-a corupt, apoi abandonate de ceilalți membri ai societății în care soarta nedreaptă le-a aruncat (exilat?) fără milă. Sugestia este, desigur, că universul existenței indienilor era mai bun înainte ca toți acești *gringos* lacomi să-și facă apariția și să distrugă echilibrul unei societăți patriarhale, iar imaginea în ansamblu e similară concepției lui Rousseau cu privire la nobilul sălbatic care s-a impus, după cum bine se știe, în mare parte a literaturii americane a secolului al XIX-lea.

Relația dintre ființa umană și pământ este prezentată, sub diferite forme, pe parcursul întregii cărți, ea reprezentând încă una dintre preocupările de căpătâi ale lui Asturias. Ideea autorului este că doar cei care încă nu s-au rupt de legătura cu glia se mai pot bucura de grația divină și pot accede la un nivel superior de cunoaștere și de evaluare a universului înconjurător – iar aceasta va străbate, de asemenea, marea construcție romanescă din *Oameni de porumb*. Scriitorul pune în relație înrobirea și sărăcirea progresivă a peonilor și anihilarea lor treptată, atât din punct de vedere fizic, cât mai ales spiritual și social, cu nevoia unei creșteri economice neîntotdeauna susținute de evoluțiile firești ale sistemului unei economii preponderent rurale, impuse de companiile străine venite în întreaga Americă Latină în căutarea unui profit facil și rapid. Opinia aceasta străbate, de altfel, și textul lui Asturias, *El papa verde*, dar și *Los ojos de los enterrados* sau *Una mulata de tal*.

Așa cum spuneam, Asturias evită numele și denumirile exacte, preferând să insiste asupra fenomenelor descrise și a semnificațiilor acestora, decât să numească o realitate istorică. Însă subtextul e evident, iar identificarea Guatemalei nu e dificil de făcut, dacă avem în vedere realegerile succesive și în unanimitate ale dictatorului, venerarea forțată a acestuia de către mulțimile înfometate și înspăimântate (mai ales cu prilejul zilei de naștere a Domnului Președinte), acțiunile nemiloase ale poliției secrete și ale imensei armate de informatori pe care se bazează acest sistem al terorii. De mare importanță este, privit din acest punct de vedere, capitolul intitulat *Raport către Domnul Președinte*, unde toate temele și motivele majore ale creației lui Asturias se împletesc într-o structură uimitoare. Căci, prin delatările și distorsionarea a adevărului, cei aflați pe trepte inferioare ale sistemului opresiv

încearcă și-și discrediteze sau chiar să-și distrugă superiorii, scriind președintelui diverse lucruri, neadevărate, desigur, dar care dau autorilor impresia/iluzia că, astfel, pot intra în legătura cu cercurile sus-puse ale puterii. Spionii împânzesc spitalele și ascultă delirul bolnavilor, stau la colțul străzilor și pândesc deschiderea câte unei ferestre pentru a afla ce gândesc locuitorii din cartierele sărace. Totuși, rămâne îndoielnic dacă președintele acționează vreodată la impulsul sau sub influența unor astfel de scrisori. Însă Asturias surprinde excepțional puterea pe care, și într-o lume a violenței și a terorii – sau mai ales într-o asemenea lume – o dobândește cuvântul scris, care poate crea o nouă „realitate” (una mincinoasă!), situată deasupra realității reale, anulând-o, cumva, pe aceasta din simplele interese personale.

Scrisorile primite de președinte devin, deci, adevărat subtext al romanului și subliniază importanța a ceea ce se aude, se crede, se spune – în comparație cu ceea ce se știe cu siguranță. Informația, adevărată sau falsă, trece, în acest fel, de la personajele centrale la cele secundare, întregul univers ficțional devenind, deopotrivă, unul scriptural, iar romanul dobândind astfel un extraordinar și neașteptat nivel metatextual: „Alexandra Bran, văduvă, domiciliată în acest oraș, proprietara plăpumăriei *La balena sinceră*, face cunoscut că stabilimentul ei comercial având zid comun cu debitul de băuturi spirtoase *El Tus-tep* a putut observa că aici se întâlnesc foarte des, și mai ales noaptea, unele persoane însuflețite de creștineasca dorință de a vizita o bolnavă. Aduce faptul la cunoștința Domnului Președinte, deoarece ea, pe baza conversațiilor ascultate prin zid, are bănuiala că în acest loc se ascunde generalul Eusebio Canales și că persoanele care vin acolo conspiră împotriva statului și împotriva prețioasei vieți a Domnului Președinte.” Sau: „Alfredo Toledano, din localitate, arată că, suferind de insomnie, adoarme întotdeauna noaptea târziu, din care motiv a surprins pe unul din prietenii Domnului Președinte, Miguel Chip-de-Înger, bătând puternic și cu nerăbdare în poarta casei lui don Juan Canales, fratele generalului. Aduce faptul la cunoștința Domnului Președinte pentru cazul că ar putea să intereseze.”

Epistolele transcriu o realitate orală, o realitate trăită; dar care, din chiar clipa transpunerii sale pe hârtie (și prin apropierea acestei hârtii de lumea coruptă a puterii), e deja distorsionată. Trădătorii încearcă, astfel, să înșele sau să anuleze libertatea, iar cei cu știință de carte, să se folosească de ea pentru a-i distruge pe cei lipsiți de aceasta, dar mai sinceri și mai curați în esența lor. Jocul acesta al textelor ce se suprapun și punctele de tensiune existente între cuvântul rostit și cel scris au fost evidențiate de numeroși comentatori ai acestei cărți, cu referire mai ales la geneza romanului și la lunga perioadă a elaborării sale. Giuseppe Bellini, de pildă, consideră chiar că, „la început, cartea aceasta a avut înfățișarea generală a unui text care nu ar fi fost destinat publicării, ci transmiterii orale.” (8) Era epoca credinței lui Asturias în puterea regeneratoare a cuvântului, înțeles ca mijloc de expresie și acțiune magică.

Pericolul care îl pândește pe Asturias era ca această carte, atât de îndelung gândită, să nu poată fi definitivată la cel mai înalt nivel artistic, tocmai din cauza (prea) lungii sale gestații. Însă acest lucru nu se întâmplă, iar salvarea textului este adusă, dincolo de tematică ori de subiect, chiar de acest nivel (meta)textual: de înțelegerea puterii cuvântului scris și, deci, de credința neștăruită în rolul

salvator al literaturii. Scrisorile din acest roman, departe de a repeta modelul punerilor succesive în abis ale lui André Gide, din *Falsificatorii de bani*, subliniază nevoia relecturii permanente, pentru ca, în felul acesta, adevărul să nu fie privit niciodată dintr-un singur punct de vedere, iar veridicitatea faptelor să nu poată fi, astfel, distorsionată. Sigur, modul în care Domnul Președinte, ca personaj central, citește și decodifică un text este esențial – dar nicidecum unicul mod de lectură, sugestia fiind de fiecare dată ca cititorul însuși să reia textul respectiv și să-l treacă prin filtrul propriei conștiințe.

Descrierile pe care Asturias le face Președintelui sunt definite pe tot parcursul cărții de tehnica omisiunii, a detaliului privilegiat, a fragmentării și, nu o dată, a obscurității. Ricardo Gutiérrez-Mouat observa pe bună dreptate că „cititorul nu are cum să-și facă o imagine clară asupra acestui președinte, senzația fiind că, de fapt, acesta nici nu poate fi privit, cu atât mai puțin descris în detaliu.” (9) Personajele de rang secund aproape că nu-l văd sau îl contemplează doar de la o distanță considerabilă, un posibil model fiind cel al lui Klammm, din *Castelul* lui Franz Kafka. De aici, distorsionările adevărului și imaginile care pe drept cuvânt pot fi numite anamorfotice, de natură a modifica în fiecare clipă adevărul – fie el al faptelor sau al simplei înfățișări. Președintele depășește, în acest fel, condiționările umane și tinde spre pragul mitului, neputând fi contemplat, ci doar întrevăzut, presimțit și, sigur, mai ales temut. Fiecare apariție a președintelui va fi, de aceea, reevaluată, redefinită și, în cele din urmă, reconstruită mental de către supușii în care și-a transformat conașionalii – exact după modelul propriei viziuni românești pe care Asturias o are cu privire la regimul lui Estrada Cabrera.

Aceste perpetue variabile se combină și se suprapun neîncetat pentru a deconstrui orice opinie prestabilită despre Domnul Președinte și a descuraja ori chiar a anula orice tentativă de a-l înțelege, de a-l „citi” și mai ales de a-l interpreta. Fie de către cei din jurul său, fie de către lectorul romanului, care, astfel, se vede prins în mrejele tehnicii ambiguității construite de Asturias. Căci, tocmai pentru că aparent e mereu descris – însă de fiecare dată doar incomplet – ori redefinit, dar mereu din alte perspective, care le anulează pe cele inițiale și voalează orice ipoteză, imaginea dictatorului ajunge să fie, cumva, suprasaturată, iar nivelul mitic ce ia naștere astfel în cazul său pare a ocupa întregul text, făcând să pălească alte personaje. Dar Asturias și-a conceput protagonistul exact după modelul lui Estrada Cabrera, cel ale cărui fapte sunt dificil de interpretat dintr-o unică perspectivă și ale cărui caracteristici de dictator nu au anulat, totuși, complet, demersurile pe care le-a întreprins pentru modernizarea țării sale: „Vorbind de satul lui natal încrunță din sprâncene, fruntea i se acoperi de umbre și, întorcându-se spre harta republicii, căreia până atunci îi întorsese spatele, lovi numele statului său cu pumnul. Un salt înapoi în închipuire, către străzile pe care le bătuse când era copil sărac, nedrept de sărac, către străzile pe care le străbătuse ca tânăr, obligat să-și câștige pâinea, în timp ce băieții de familie își petreceau viața în chefuri. Se văzu micșorat, ca în binoclul trecutului, izolat de toți, singur sub lumina lumânării care-i îngăduia să învețe noaptea, în timp ce maică-sa dormea pe un pat de scânduri, iar vântul, aducând miros de berbec, răbufnea pe străzile pustii. Se văzu, mai târziu, în biroul lui de avocat de clasa a treia, între prostituate și cartofori, vânzătoare de mațe, hoți de cai, disprețuit de colegii lui împărțiți în grupuri și grupulețe adverse.”

Istoria devine, pentru Asturias, nu doar punct de plecare ori sursă de inspirație, ci și model structurant, dar, deopotrivă, o realitate care scapă oricărei încercări de evaluare unilaterală. De altfel, ceea ce se știe exact despre Cabrera e destul de puțin, în comparație cu lungii ani ai regimului său, astfel că însăși imaginea oamenilor din Guatemala cu privire la conducătorul lor era fragmentată, incompletă și, tocmai de aceea, foarte ușor putea primi note mitizante ori legendare. În principal, documentele istorice pun accentul pe relația strânsă pe care a menținut-o Estrada Cabrera cu guvernele Statelor Unite ale Americii și pe ascensiunea pe care, sub regimul său, au luat-o corporațiile americane, mai cu seamă United Fruit Company. De asemenea, considerat un om cult de către contemporani, el a rămas mult timp celebru pentru serbările naționale pe care le-a instituit și pentru unele încercări, chiar dacă palide, de a face să evolueze sistemul educațional din Guatemala. Însă despre omul din spatele măștii de președinte-dictator-divinitate se știu puține lucruri, așa încât romanul lui Asturias, cu accentele sale realist magice, ocupă un teritoriu relativ gol, pe care autorul îl poate popula cu date ale imaginației și ale legendei, așa cum a fost ea reflectată de și în imaginarul colectiv, potențat mai cu seamă de lunga perioadă în care acesta s-a aflat la putere și de cruzimea metodelor represive folosite. Ambele caracteristici sunt evidențiate în romanul lui Asturias.

Iar dacă spaima a fost interpretată drept una dintre imaginile esențiale din acest roman, trebuie să ținem seama că întotdeauna ea îi afectează atât pe opresori, cât și pe oprimați, devenind o armă pe care, chiar dacă președintele e convins că știe cum să o mânuiască în folosul său, „va sfârși prin a-l afecta și pe el însuși, cel care nu va mai ști, la un moment dat, cum să se apere împotriva propriilor sale metode” (10), după cum Richard Callan subliniază pe bună dreptate în studiul său dedicat operei lui Asturias. Scrisorile expediate Președintelui stau mărturie pentru temerile resimțite de către cei care i le trimit – și care, chiar dacă inventează istorii despre cei pe care doresc să-i îndepărteze pentru a le lua locul, intuiesc, fie și parțial, că această strategie se poate întoarce ușor împotriva lor. Cu toții se tem, deci, de Președintele pe care, deși susțin că-l cunosc, le rămâne dificil de definit – încă și mai dificil de atins; dar fiecare se teme și de posibila cădere în dizgrație, de tortură, de sine însuși.

Oarecum ironic, dar deloc inexplicabil într-un asemenea roman, Președintele resimte și el efectele spaimii pe care o provoacă oamenilor din țară. Personificând spaima, ajunge să fie chiar el afectat de ea și chiar „să nu o mai poată controla.” (11) De aceea, el nu apare niciodată în plină lumină a zilei, trebuind să se ascundă de populația pe care o simte amenințătoare, în ciuda iubirii și admirației propovăduite de aparatul de propagandă. Numai că, dacă temerile oamenilor au un obiect clar, Președintele, acesta suferă mai tare decât ei, temându-se de tot și de toate, de necunoscut; și, desigur, de el însuși. La nivelul documentelor istorice ale vremii, există o serie de dovezi pe care Asturias le-a cunoscut, care demonstrează că, în ultimii ani, Estrada Cabrera ieșea rar în public și se retrăgea în fiecare seară pentru a se odihni în mai multe reședințe secrete, tocmai pentru ca, astfel, dictatorul să se simtă la adăpost de orice posibilă amenințare. Teama și spaimile patologice au fost printre factorii care au slăbit puterea și prestanța multor conducători reali sau ficționali, determinându-i să se ascundă și să se retragă în singurătate și într-un întuneric cvasi-permanent, semn definitoriu (și simbolic) al propriilor suflete –

aceste aspecte vor fi prezente și în literatura pe această temă din deceniile care vor urma, poate exemplul cel mai concludent fiind protagonistul lui Gabriel García Márquez din *Toamna patriarhului*.

Aspectele temporalității și toate variatele forme pe care aceasta le poate îmbrăca reprezintă, de asemenea, una dintre preocupările majore ale romanului lui Asturias. Cartea este împărțită în trei mari secțiuni, divizate, la rândul lor, în mai multe capitole cu titluri semnificative, această tehnică subliniind și ea, la nivel formal, caracterul fragmentat al imaginii dictatorului și imposibilitatea cunoașterii integrale a planurilor ori intențiilor sale. Prima secțiune romanescă este intitulată simplu „21, 22 și 23 aprilie”, cea de-a doua continuă modelul: „24, 25, 26 și 27 aprilie”, în vreme ce ultima depășește aceste determinări clare și proiectează totul pe fondul ambiguității, purtând titlul *Săptămâni, luni, ani*. Structura temporală a cărții este, deci, evidențiată de la bun început, Asturias înscriindu-se, în acest fel, în cadrul preocupării pentru de formele temporalității, una dintre direcțiile care au marcat literatura latino-americană a întregului secol XX. Ideea textului este, fără îndoială, și aceea că, deși începutul este clar, finalul rămâne ambiguu, mai cu seamă din punctul de vedere al relațiilor personajelor cu timpul. Dictatura poate dura la infinit, iar viața oamenilor, repetând iar și iarăși aceleași modele, poate ajunge să fie complet golită de sens, trăită exclusiv în teamă și în lipsuri, reluând mereu rutina fiecărei zile ca și cum ar fi ziua anterioară. Ciclul existenței nu marchează, acum, regenerarea posibilă, așa cum se va întâmpla în *Oameni de porumb*, ci reia cumva imaginea cercului vicios, impusă în literatura modernă mai cu seamă odată cu romanele kafkiene.

Regimul lui Estrada Cabrera, stând sub semnul spaimei induse oamenilor și al propagandei unui imens aparat represiv și părând etern, așa cum ajunsese să se considere dictatorul însuși, a avut, totuși, un sfârșit. Tragic, fără îndoială – și de natură a pune pe gânduri nu doar pe cei avizi de putere, ci și pe cei supuși acesteia ori fascinați de ea. Căci puternicul și abilul jurist care ajunsese pe cea mai înaltă treaptă a puterii în Guatemala anulului 1898, devine din ce în ce mai slab, mai înspăimântat de propriii apropiați și mai neajutorat și, aproape incredibil, este declarat iresponsabil și incapabil de a mai conduce statul, în luna aprilie 1920. Acum e momentul când îl părăsesc toți, nu doar parlamentul pe care îl considerase totalmente aservit, ci și protectorii din Statele Unite ale Americii, ale căror interese financiare le apărase ani de zile. Refugiat la periferia capitalei, Cabrera are surpriza să primească, aici, ultimatumul dat de reprezentantul american în Guatemala, prin care i se cere să demisioneze imediat. Trădat de chiar sistemul pe care îl organizase, dictatorul renunță la toate funcțiile și demnitățile deținute și va fi deferit justiției, fiind condamnat pentru crime comise împotriva poporului Guatemalei și întemnițat. Va muri în septembrie 1924, fiind înmormântat la Quetzaltenango, orașul unde se născuse în 1857.

Însă amintirea lui Estrada Cabrera nu a pierit odată cu el, modelul de dictator descris de Asturias în acest roman fiind urmat apoi de alți scriitori latino-americani. Cartea aceasta, profundă și gravă, obsedează cititorul mult timp după terminarea lecturii, căci autorul vorbește extrem de documentat și de convingător, cu toate mijloacele marii literaturi, despre călăi cruzi și victime inocente, despre distorsionarea deliberată a adevărului în scopuri propagandistice, despre modul în care

teroarea poate ajunge la fiecare colț de stradă, de casă și în orice suflet. Efectele psihologice și sociale ale regimului devin, de aceea, greu de evaluat, iar arta lui Asturias constă și în capacitatea acestuia de a exprima spaima, tăcerea și firavele semne ale speranței, într-un text de căpătâi al literaturii din acest spațiu cultural.

În plus, convins că istoria nu este o simplă panoramă retrospectivă, ci o permanentă și neobosită meditație asupra fiecărui eveniment petrecut și a consecințelor sale asupra ființei umane, Asturias realizează, prin *Domnul Președinte*, un roman remarcabil care nu abordează exclusiv tema dictaturii, ci pune în fața cititorului imaginea unei întregi societăți. Privită din numeroase perspective, marea istorie devine, așadar, un uriaș labirint al oglinzilor (nu neapărat asemenea celor imaginate de Jorge Luis Borges), în care, contemplându-se iar și iarăși, omul poate spera să găsească nu doar realitatea din spatele aparențelor, ci adevărul fără de care nu va fi niciodată liber.

Putere și mit

Miguel Ángel Asturias este un reper absolut fundamental pentru literatura latino-americană a secolului XX și pentru că, alături de Alejo Carpentier (prin *Împărăția lumii acesteia* și *Recursul la metodă*), el contribuie, prin romanul *Domnul Președinte*, la impunerea în cultura – și în conștiința – contemporană a așa numitei teme a dictatorului, construind și o imagine a lumii marcate de teroarea dezlănțuită asupra ei de un tiran nemilos.

Interesant este, privind lucrurile din acest punct de vedere, că începuturile literare ale celor doi sunt marcate de influențe comune, pe care, desigur, fiecare le asumă și le transfigurează într-o manieră proprie. Contactul lor timpuriu cu estetica suprarealismului, în timpul anilor petrecuți la Paris, este definitoriu pentru sensurile pe care le are, pentru fiecare în parte, căutarea identității americane și încercarea de a-i da expresia cea mai adecvată. Arturo UsLAR Pietri a analizat pe larg implicațiile „epocii pariziene” asupra lui Asturias și Carpentier, subliniind conștiința dureroasă a unor realități cumplite, care afectau în cel mai înalt grad populația din Guatemala sau din Cuba și nevoia imperioasă pe care cei doi scriitori au exprimat-o, anume de a face ceva, cu mijloacele artei literare, pentru ca lucrurile să evolueze într-o altă direcție – dovadă că, după cum subliniază UsLAR Pietri, „în acea perioadă și pentru niște oameni cu entuziasmul și tinerețea lui Asturias și Carpentier, preocupările politice și literatura erau, în linii mari, unul și același lucru...” (12)

Elaborarea romanului *Domnul Președinte* de către Asturias se petrece exact în anii în care autorul definitiva pentru tipar o serie de texte cu profunde semnificații pentru întreaga sa activitate literară, și anume *Leyendas de Guatemala*, care vor apărea în anul 1930. În aceiași ani, Asturias era fascinat de marele text *Popol Vuh*, cartea sacră a mayașilor, traducând-o în spaniolă și facilitând apariția ei. În acest fel, după cum afirmă UsLAR Pietri, „Asturias își purta pretutindeni cu sine America”, raportându-se mereu la tradiția narațiunilor orale prezente în memoria colectivă a oamenilor din Guatemala, chiar și atunci când – mai ales atunci când – se află în

Orașul Lumină. Esențial, în cazul său, este modul în care, sub imperiul importanței esteticii suprarealiste, va reuși să transfigureze într-un mod absolut unic aceste elemente ale unei tradiții străvechi și să le dea, în toată opera sa narativă, o strălucită întruchipare. De altfel, preocuparea pentru afirmarea identității americane era semnul distinctiv al multor oameni de cultură care se aflau în Parisul acelor ani, de la Valle-Inclán și Miguel de Unamuno la Buñuel, Picasso sau Gómez de la Serna – ori Alejo Carpentier. Din eferescența culturală a perioadei rezultă câteva elemente identificabile în opera lui Asturias – și a lui Carpentier – elemente care pot oferi o imagine cuprinzătoare asupra concepției specifice asupra timpului, în descendența culturii mayașe, dar pot și defini realitatea profundă, de-a dreptul magică, însă tipică pentru existența de fiecare zi a oamenilor din America de Sud, configurând ceea ce, ulterior, Carpentier va defini drept „realul miraculos american”.

Asturias a considerat că „poarta de intrare a realismului magic în istoria culturii universale a fost suprarealismul” (13), prin tehnicile specifice de a da formă frumuseții, de a privilegia umorul, de a elimina raționalul în favoarea unei funcționări exclusive a principiilor universului oniric, și de a susține o libertate absolută a cuvântului care dobânda, în acest context, puteri întemeietoare, fiind echivalat, la nivel simbolic, cu Logosul primordial. Aceste convingeri determină definitivarea și publicarea de către Asturias a *Legendelor din Guatemala*, definite de Valéry drept „o serie de istorii-vise-poeme”. Sunt texte de proză poetică pline de accente onirice și demonstrând o concepție și o viziune diferite de întreaga literatură a momentului – și reprezentând, din acest punct de vedere, o adevărată senzație literară. Până și experții într-ale avangardelor au fost surprinși (și mai mult sau mai puțin deconcertați) de uluitoarea capacitate a lui Asturias de a recrea mituri, de a repovesti legende străvechi cu extraordinare intuiții poetice, demonstrând nu doar o artă a imaginației cum de puține ori literatura epocii mai văzuse, ci și o tehnică a muzicalizării textului arareori practică în acei ani. Cartea începe cu un text intitulat *Guatemala*, veritabil elogiu adus acestei țări despre care Asturias vorbește în termeni superlativi, considerând că patria sa e principala moștenitoare a vechilor civilizații precolumbiene, iar nostalgia ce domină fiecare rând are darul de a da ansamblului un aer specific și o profunzime aparte. Urmează o scurtă intervenție a naratorului, purtând titlul *Ahora que me acuerdo* (*Acum că-mi amintesc*), iar apoi cele cinci legende propriu-zise: *Leyenda del Volcán*, *Leyenda del Cadejo*, *Leyenda de la Tatuana*, *Leyendas del Sombrerón*, *Leyenda del tesoro del Lugar Florido*.

La fel cum va proceda mai târziu Gabriel García Márquez în romanul său *Un veac de singurătate*, Asturias (unul dintre marii maeștri ai amintitului scriitor columbian), vorbește despre credințele și tradițiile latino-americane făcându-și cititorul să se întrebe la tot pasul dacă mai poate exista o graniță clară care să despartă realitatea de universul imaginației și ficțiunea de faptul brut. Ceea ce e legendar devine, astfel, nu doar credibil, ci întotdeauna veridic, scriitorul știind cum să demonstreze că domeniul lui „se spune că/ se pare că/ se crede că” devine, în spațiul cultural latino-american, acela al lui „s-a întâmplat astfel”. Pe de altă parte, la fel ca în filmele lui Luis Buñuel sau în picturile lui Man Ray, perspectivele se succed și se suprapun cu repeziciune, efectul de lectură fiind unul al confuziei

controlate, dar care depășește cu hotărâre estetica suprarealistă pentru a afirma noi tehnici și modalități expresive, care, sub numele de „real miraculos” (cum îi spune Alejo Carpentier) sau de realism magic vor domina literatura din această parte de lume în deceniile care vor urma. De altfel, Asturias va și mărturisi: „Mențin totdeauna o preocupare auditivă în textele mele. Pot spune chiar că adesea nu sunt mulțumit de câte o pagină pe care am scris-o și o reiau de mai multe ori, până o fac, cum s-ar spune, să sune bine.” (14) Scriitorul demonstrează, în acest volum, o viziune magică pe care doar poetul și, implicit, imaginația poetică, o poate percepe și exprima la justa valoare, dar și o convingere aparte, în conformitate cu care doar recursul la mit și la gândirea mitico-magică poate da glas sincretismului american, parte componentă a mult discutatei identități latino-americane. Aceste elemente nu trebuie ignorate, căci ele reprezintă chei importante de lectură, necesare pentru decodificarea sensurilor romanului *Domnul Președinte* – și interpretarea sa și din alte perspective decât cele menționate anterior.

La finalul textului romanului *Domnul Președinte*, cititorul descoperă trei date și două orașe: „Guatemala, decembrie 1922. Paris, noiembrie 1925, 8 decembrie 1932”, indicând lungă perioadă de elaborare a acestei cărți, precum și legătura lui Asturias, în toată această perioadă, cu două spații – și, implicit, cu două lumi diferite, Europa și America Latină. Deci, cu alte cuvinte, pe de o parte avem de-a face cu întreaga mitologie a țării natale, cu un univers al tradiției și riturilor arhaice, iar pe de alta, cu experiența suprarealistă care se vedește, în cazul lui Asturias, mai cu seamă la nivelul tehnicilor narrative folosite și al accentuării iraționalului, al unui onirism de substanță care determină realitatea atât de aparte a universului dominat de președintele atotputernic. De altfel, chiar primele paragrafe ale romanului demonstrează importanța pe care ritmurile și stilul, dominantă oarecum exterioră a unui roman, o au pentru modul în care Asturias concepe literatura și practică romanul: „Spre Portalul Domnului înaintă o umbră. Milogii se răsuciră ca viermii. La scârțâitul cizmelor militare răspunse țipătul de cobe al unei păsări care se pierdu în noaptea întunecoasă, fără margini și fără fund, ca oceanul... Labă-goală întredeschise ochii – în aer plutea o amenințare de sfârșit de lume – și spuse cucuvelei – Uali, uali, ia-ți sarea și piperul... Nu-ți vreau boala, dar nici leacul, și mai bine lua-te-ar dracu. Muscă își căuta, pe pipăite, fața. Aerul durea ca înainte de cutremur. Văduvioara, în mijlocul orbilor, își făcea semnul crucii. Numai Paiată dormea, cu pumnii strânși – o dată sforăia și el. Umbra se opri – râsul îi lumina figura – și apoi, apropiindu-se de idiot în vârful picioarelor, strigă tare, în chip de glumă: Mamă!”

Onomatopeele și exclamațiile devin o veritabilă invocație magică, ce introduce cititorul într-o lume ce stă sub semnul terorii. Relațiile umane vor fi, prin urmare, distorsionate, familiile, despărțite, și toate firele menite a stabili legături între oameni, anulate. Singura legătură ce încă mai funcționează în acest univers maladiv este cea care unește fiecare ființă umană cu sistemul dominat de Domnul Președinte. Într-un mod de-a dreptul kafkian, personajele sunt progresiv dezumanizate și făcute să trăiască doar în măsura (și exact în măsura!) în care existența le e determinată de regimul dictatorial al acestui președinte care, în paranteză fie spus, nici nu apare ca prezență fizică până în capitolul al cincilea, deși reprezintă prezența cea mai pregnantă la nivel simbolic încă din prima pagină a romanului. Orașul întreg e un spațiu al coșmarului perpetuu și al spaimii eterne din care

nu există scăpare, nouă ipostază a unui infern dantesc al cărui centru e dominat de Președintele incapabil să simtă compasiune sau înțelegere pentru semenii săi, pe care îi percepe doar ca pe niște supuși, de ale căror vieți poate dispune după bunul plac. Totuși, când se produce, descrierea sa este extrem de pregnantă, însă accentuează doar latura grotescă, constând într-o enumerare de date fizice dezgustătoare: „Un sughiț îi tăie cuvintele, un nod i se puse în gât. Se lovi cu pumnul în piept ca să-i treacă, mușchii gâtului slab i se contractară, vinele frunții i se umflară, dar cu ajutorul favoritului lui, care-l sili să înghită puțin sifon, redobândi, după câteva râgâieli, uzul vorbirii.”

Domnul Președinte e, de fapt, o „mașinărie” ce provoacă spaima celorlalți prin intermediul unor detalii cromatice și expresii ale chipului care, însă, sunt doar caracteristicile unei măști lipsite de suflet, iar nu ale unui conducător de țară. Decăderea sa evidentă în plan fizic e cu atât mai vizibilă cu cât dictatorul e comparat implicit cu favoritul său, Miguel Chip-de-Înger, cel care va ajunge să se revolte împotriva tiranului datorită iubirii pentru Camila, fiica Generalului Canales, dar care va avea parte de o cruntă pedeapsă. Frumusețea fizică a lui Miguel evidențiază de fiecare dată diferența față de Președinte și reprezintă un contrapunct față de imaginea terifiantă a dictatorului: „O să-l recunoști imediat pentru că-i un om foarte frumos. Înalt, bine făcut, cu ochi negri, față palidă, părul mătăsos, mișcări elegante.”

Însă ceea ce e cu adevărat uimitor – la prima vedere – este că fiecare act de violență și fiecare formă a terorii dezlănțuite de președinte asupra poporului său nu reprezintă altceva decât expresii ale imensei spaima pe care el însuși o resimte față de fiecare în parte dintre locuitorii Capitalei și chiar față de apropiații săi. Disprețuiește oamenii simpli, însă aceștia îl înspăimântă deoarece îi dau senzația (care se transformă tot mai accentuat în convingere) că ceva în ființa umană nu va putea fi niciodată controlat până la capăt și că, deci, puterea sa aparent absolută se întemeiază pe o imensă iluzie care, la un moment dat, se va spulbera. Deumanizarea protagonistului e consacrată de scena în care e descris toropit de băutură, iar tehnica narativă folosită aici de Asturias o prefigurează pe cea din *Oameni de porumb*, în sensul că Președintele își pierde calitățile ori caracteristicile umane și dă impresia unei involuții, a unui regres spre formele animalice: „Goli mai multe pahare unul după altul. Pe fața-i verde ca jadul, ochii îi străluceau măriți, iar mâinile lui mici se terminau cu niște unghii îndoliate. [...] Și, continuând să râdă în hohote, urmărea musca încoace și încolo. Avea poalele cămășii scoase afară, pantalonii descheiați. Pantofii cu șireturile desfăcute, gura înecată de bale și ochii plini de urdori de culoarea gălbenușului.”

Efectul de lectură e asemănător cu cel pe care îl are un coșmar grotesc, iar critica literară nu a ezitat să apropie fragmente precum acesta de tehnicile suprarealismului ori de viziunea unui verism extrem de sugestiv. Valorile sunt, așadar, anulate, semnificațiile comportamentului uman demn sunt inversate, lumea condusă de un astfel de președinte nu e decât un univers pe dos, răsturnat, care se neagă pe sine. Cu toate acestea, esențial din punctul de vedere al lui Asturias rămâne, acum, faptul că acest președinte, chiar și așa, decăzut, are încă puterea de a fascina populația – fie și prin spaima și teroarea pe care le coordonează, dar și de a domina aproape totul. Explicația posibilă și care se întrevede în subtextul roma-

nului este că forța lui se bazează pe identificarea sa (pe care la nivel de-a dreptul inconștient o fac oamenii care îi sunt prin preajmă) cu o ființă mitologică, semn al importanței credințelor ancestrale într-un spațiu ca Guatemala – sau întreaga Americă Latină. Asturias a explicat acest aspect în eseul intitulat „*El Señor presidente*” como mito : „El este omul-mit, ființa superioară (căci este așa ceva deși n-am vrea să fie!) care adună laolaltă toate funcțiile simbolice ale șefului de trib din societățile primitive, protejat de puteri sacre, invizibil, asemenea lui Dumnezeu, căci cu cât e mai puțin corporalizat, cu atât e considerat ca fiind mai mitologic. Fascinația pe care o exercită asupra tuturor, chiar și asupra dușmanilor, aura de supranatural care-l înconjoară, totul duce la reactualizarea fabulosului unei ființe ce depășește condiționările cronologiei.” (15)

Asturias nu spunea întâmplător aceste cuvinte, ci sublinia că, de fapt, esența textului ține de reprezentările mitice și de posibilitatea ca cititorul să decodifice sensurile romanului de față prin intermediul unei grile de lectură mitizante. Autorul preia, așadar, modalități artistice și o concepție estetică ce caracteriza spiritualitatea tradițională din Guatemala și reușește astfel să transmită importanța elementului magic mereu prezent în subconștientul colectiv al Americii Latine. Iar cuvântul, cu întregul sens ritualic pe care-l implică, devine instrumentul de care se folosește scriitorul pentru a da formă unui tip specific de scriitură apropiată de unii critici de suprarealismul bazat pe evidențierea forțelor ancestrale și fabuloase ce apar din însăși concepția asupra lumii pe care oamenii din Guatemala au menținut-o până în secolul XX. Personajul dictator, la rândul său, utilizează în favoarea sa aceste forțe a căror putere o cunoaște și menține o teroare atavică printre cetățeni, încetând spre finalul cărții să mai fie definit doar ca o ființă umană, pentru a se transforma, așa cum se vede în capitoul intitulat, semnificativ, *Petrecerea lui Tohil*, într-o adevărată creatură mitologică împotriva căreia e imposibil să lupți cu mijloacele omenești, limitate: „Vezi, Miguel, spuse el așezându-se, aici eu trebuie să fac totul și să mă amestec în toate, pentru că mi-a revenit sarcina să guvernez un popor de «am de gând», un popor de «voi face și voi drege». De aceea trebuie să recurg la prieteni pentru lucrurile pe care nu pot să le fac eu însumi. [...] Dar, așa cum îți spuneam la început, nimeni nu face nimic și, natural, nu-mi rămâne decât mie, care sunt Președintele republicii, să fac totul, chiar dacă nu iese decât foc de artificii. Dacă n-aș fi eu, n-ar merge nici loteria, că până și-acolo tot eu trebuie s-o îndrum pe zeița oarbă a norocului...”

Romanul *Domnul Președinte* devine, în acest fel, „o sinteză a imaginarului mitic mayaș și a cosmoviziunii creștine” (16) care se împletesc pentru a configura o extraordinară prefigurare a datelor realismului magic practicat de Asturias, așa cum vor fi ele prezentate în *Oameni de porumb*. Căci Președintele este Tohil (nu era întâmplător titlul intermediar pe care scriitorul îl avea în gând), zeitatea care apare în *Popol Vuh*, cartea sacră a indienilor maya-quiché, unde e definit drept „Dador de fuego”. În cosmogonia mayașă, Tohil își protejează, însă, poporul, numai că cere pentru această protecție jertfe de sânge, iar dacă ele nu îi sunt oferite, „răpește focul și-i condamnă, astfel pe oameni la o stingere lentă.” (17) Asimilarea tiranului cu imaginea lui Tohil se produce prin intermediul unui limbaj specific și a unor strategii textuale desprinse din tehnicile suprarealismului francez, însă care sunt împletite în mod uimitor cu elemente ale culturii tradiționale maya. Iar regi-

mul de teroare reprezentat în acest roman este configurat urmând exact liniile definatorii ale textelor sacre ale mayașilor, drept spațiu de graniță între viață și moarte, unde timpul mitic domină și unde dictatorul-om devine dictatorul-mit, ca semn al posesiunii și al impunerii asupra tuturor a unei puteri absolute, ca stăpân nu numai al locuitorilor capitalei și țării, ci și ca stăpân al destinelor acestora. Asturias dă dimensiuni universale acestui personaj la capătul unui proces artistic ce deconstruiește ființa umană, îi anulează resorturile pentru a edifica mitul. Prezența Președintelui e presimțită pretutindeni, în ciuda imposibilității logice a unui astfel de comportament. Această alegere estetică determină și starea de lucruri din universul unde e plasată acțiunea; tiranul lui Asturias reprezintă statul și regimul dictatorial în esența lor, totul fiind asimilat la nivel literar prin intermediul acestui personaj, altfel lipsit de o reală dimensiune psihologică sau de un sistem de determinații.

Figura dictatorului – care nu va mai apărea ca prezență fizică în ultima parte a romanului – se transformă complet în imagine a răului, gata să distrugă orice ar încerca să scape de sub regimul său. *Domnul Președinte* se încheie așa cum și începuse, structura circulară domină textul ca semn al unui univers închis din care nu există nici măcar posibilitatea unei scăpări. E timpul circular al dictaturii, noapte mitică dominată de un coșmar care nu poate fi spulberat, spațiu al eternei damnări.

Oameni de porumb. Mitic, magic, miraculos; simboluri și semnificații

„Între «real» și «magic» există o a treia categorie a realității. Este vorba despre o îmbinare a vizibilului cu intangibilul, a halucinației cu visul. E ceva asemănător cu ceea ce încercau să realizeze suprarealiștii grupați în jurul lui André Breton și e ceea ce am putea numi «realism magic». [...] Un indian sau un metis dintr-un sătuc oarecare ar putea să descrie ca și cum ar fi văzut cu ochii lui o piatră uriașă transformându-se într-un om sau într-un nor. Aceasta nu e vreo realitate tangibilă, ci implică o înțelegere profundă a forțelor supranaturale. De aceea, atunci când trebuie să-i dau un nume, să-i pun o etichetă literară, o numesc «realism magic»” (18), spunea Miguel Ángel Asturias, discutându-și metoda de creație – nouă în contextul literaturii latino-americane a anilor ‘40 – în cadrul unui interviu realizat de biograful său Günter W. Lorenz.

Așa cum spuneam, după părerea multor exegeți, odată cu apariția, în 1946, a romanului *Domnul Președinte* al lui Asturias, se poate vorbi despre începuturile realismului magic sud-american, ca formulă literară și ca viziune estetică. În egală măsură, „boom”-ul latino-american al anilor ‘60-‘70 reprezentat de autori aparținând generației următoare, precum Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes sau José Donoso are, în Asturias, cel mai de seamă precursor. Pentru înțelegerea adecvată a operei marelui reprezentant al Guatemalei, cititorul trebuie să țină seama de profunda influență pe care a exercitat-o asupra sa cultura precolumbiană, dar și să evalueze cât mai corect modul în care scriitorul a răspuns provocărilor modernității. Elementele specifice viziunii mayașe se regăsesc la tot

pasul în modul în care Asturias tratează magicul și miraculosul, în vreme ce ecourile suprarealismului, prietenia scriitorului cu Paul Éluard și impactul pe care l-a avut asupra sa lectura romanului lui James Joyce, *Ulise*, sunt evidente în strategiile narative prezente atât în *Domnul Președinte*, cât și (mai ales) în *Oameni de porumb*.

Hombres de maíz (1949) este o îndrăzneță, arborescentă și extrem de elaborată construcție romanescă, menită a aduce în prim plan vechile legende mayașe, dar și de a stabili un implicit dialog între elementele tradițional-indigene ale culturii latino-americane și aspectele moderne ale acestui univers. Metoda realist-magică e, acum, distilată și perfecționată, discursul fiind îmbogățit cu întregul arsenal de semnificații al mitologiei precolumbiene. Titlul cărții provine din legenda mayașă conform căreia omul s-ar fi născut din porumb (19) și evidențiază sacralitatea acestei plante, aliment ritualic pentru mayași, însă cultivat în perioada contemporană intensiv, doar pentru obținerea profitului material, și fără respectarea vechilor norme de comportament din societatea tradițională. Cu toate acestea, construcția romanescă în ceea ce are ea mai durabil este în primul rând rodul imaginației prodigioase a lui Asturias. Conflictul este axat în jurul tensiunilor dintre o comunitate indigenă, din rândul căreia se remarcă Gaspar Ilóm, și străinii veniți de aiurea, care vor să-și exercite dominația asupra acesteia cu scopul de a se îmbogăți. Stilul complex și noile modalități narative utilizate de scriitor au făcut din *Oameni de porumb* una dintre creațiile reprezentative ale întregii literaturi din acest spațiu cultural.

După cum consideră criticul Gerald Martin, *Oameni de porumb* este „unul dintre cele mai accentuat antropologice romane scrise vreodată” (20), Asturias știind cum să utilizeze, aici, surse extrem de numeroase și de diverse – de la *Popol Vuh* (21), cartea sacră a civilizației mayașe, și până la detalii ce țin de etnografia Guatemalei, „la elemente impuse în literatura hispană încă din creațiile Secolului de Aur ori la tehnici suprarealiste.” (22) Numai că toate acestea sunt filtrate prin experiența personală, raportate la amintirile primilor ani ai copilăriei, marcați de folclorul țării natale, astfel încât scriitorul va avea dreptate să afirme că „magia e, pentru personajele mele, un soi de a doua limbă, sau un limbaj complementar care le ajută să-și explice și să exprime universul exterior.” (23) De aici provin și „accentele ontologice care definesc formula realist magică practică de Asturias” (24), despre care vorbea Christopher Warnes, în sensul că, pentru acest scriitor, literatura are (și) menirea de a zugrăvi o realitate ce depășește cu mult țelurile estetice ale realismului tradițional. Romanul de față va demonstra, deci, o profundă conștiință artistică, dublată de o știință a narațiunii fără egal până atunci – și egalată de puține ori după aceea – în literatura latino-americană și nu numai.

„Am ascultat mult, am presupus câte ceva și am inventat restul”, spunea autorul în încercarea de a-și defini capacitatea de redare a concepției despre lume a populațiilor indigene din Guatemala, precum și atmosfera de legendă ce caracterizează această lume. Invenția despre care vorbește Asturias este, de fapt, o reluare a tehnicii suprarealiste a dicteului automatic, plus respingerea viziunii raționalist-realiste a deceniilor precedente, totul pus, însă, într-un nou context, anume cel al universului rural-tradițional al Guatemalei. După cum au afirmat unii exegeți, *Oameni de porumb* înseamnă, la nivelul receptării, combinarea stilului lui Lautré-

amont cu cel din *Popol Vuh* (25), fără a ignora, însă, scopul declarat al scriitorului de a contribui la definirea mai clară a identității naționale a patriei sale. Dar statutul de text întemeietor pentru formula realismului magic pe care îl are fără doar și poate romanul de față se datorează, deopotrivă, artei lui Asturias de a umple într-un mod cu totul aparte golurile inerente ce apar ca urmare a acestei diferențe de viziune – cea realist-tradițională, pe de o parte, și cea înrudită (chiar dacă nu totalmente identică) cu aceea având deschideri spre fantastic, magic și miraculos.

Rolul jucat de Asturias în dezvoltarea realismului magic este hotărâtor și foarte complex, deoarece o parte a criticii consideră că el se lansează pe acest drum chiar înaintea lui Alejo Carpentier și că, de fapt, este cel care influențează, prin intermediul *Legendelor din Guatemala* și al romanului *Domnul Președinte* „sensibilitatea estetică americanistă a cubanezului” (26), cu cinci ani mai tânăr și mare admirator al său încă din epoca pariziană (și apropiată de suprarealism) a celor doi. De aceea, Erik Camayd-Freixas chiar îl consideră pe Asturias, „împreună cu sau chiar înaintea lui Carpentier, întemeietorul realismului magic” (27), interesant fiind că cele două cărți esențiale pentru fundamentarea teoretică și practică a noii formule, *Oameni de porumb* și *Împărăția lumii acesteia* apar în același an, 1949. Și chiar dacă opera lui Asturias e mai puțin analitică și nu atât de accentuat teoretică, este mai intuitivă și mai poetică, scriitorul fiind preocupat de perspectiva indigenă care pune cumva în umbră concepția totalizatoare asupra realității americane pe care o întâlnim la Carpentier. Numai că, deși Carpentier a încercat de la bun început să ofere romanului latino-american și dimensiunea teoretică pe care el o considera atât de necesară, uneori, narațiunile sale sunt atât de intelectualizate, încât par a se apropia de domeniul purei abstracțiuni. Asturias, dimpotrivă, construiește un spațiu ficțional populat cu imagini de-a dreptul palpabile și se avântă în căutarea unui nou limbaj romanesc, folosind din plin dimensiunea onirică și pe cea simbolică, rareori prezente la o asemenea intensitate în literatura latino-americană a vremii. De aceea, critica literară l-a apropiat pe Asturias de Juan Rulfo, pe temeiul că cei doi ar reprezenta „faza mai intuitivă și experimentală a realismului magic, în opera lor sistemul expresiv ajungând la nivelul maxim” (28), punct de la care va pleca, mai târziu, Gabriel García Márquez în elaborarea romanului său, *Un veac de singurătate* – dar tot el va reveni și la metoda lui Carpentier, intelectualizând, însă, faptele definatorii din evoluția personajelor doar până la punctul în care acestea să nu riște a se transforma în abstracțiuni.

Gabriel García Márquez va prelua tot de la acești predecesori tehnici narrative specifice, înrudite parțial cu narațiunea orală, precum și măsura justă în care astfel de artificii formale pot fi folosite pentru ca realismul magic să ajungă la completa strălucire și să-și valorifice toate potențialitățile artistice. Erik Camayd-Freixas realizează un adevărat sistem de corespondențe între cei patru autori menționați anterior, considerând că „mezoamericani Asturias și Rulfo împărtășesc o dispoziție mai intuitivă și mai experimentală în privința formei, în vreme ce caraibeenii Alejo Carpentier și Gabriel García Márquez sunt preocupați mai mult de latura intelectuală și de semnificațiile istoriei. Dar Asturias și García Márquez demonstrează aceeași preocupare pentru legende populare pe care o transformă adesea în alegorie socială, iar Carpentier și Asturias sunt uniți de o viziune specifică ce contrapune mereu cultura europeană celei care definește Lumea Nouă.” (29)

Chiar dacă textul se încheie într-o tonalitate ce păstrează viu semnul speranței, *Oameni de porumb* este unul dintre cele mai admirabile romane centrate pe tema (temele?) pierderii, Asturias accentuând nostalgia prezentă în opera sa încă din *Leyendas de Guatemala*, ca efect artistic ce potențează mesajul, dar și ca mijloc prin intermediul căruia el însuși, ca autor, poate să evoce în modul cel mai adecvat sentimentul anterior al deplinătății ființei, al unei perfecțiuni care, acum, a fost cu desăvârșire pierdută. Ideea de unitate primordială apare în *Oameni de porumb* încă de la început, prin prezentarea simbolicei uniri (identificări hipnotice) a omului cu natura – a se citi, cu pământul – dublată de expresia în plan uman a acesteia, și anume de uniunea principiului masculin cu cel feminin, toate putând fi interpretate și în conformitate cu ideile lui C.G. Jung. De altfel, chiar epigraful romanului („Aici femeia, eu, adormitul”) trimite tot la momentul, prezentat în tehnica oniris-mului, al contopirii masculinului cu femininul în vederea atingerii nivelului de comuniune sacră a umanului cu naturalul, în sensul pe care îl dă acestei comuniuni mitologia mayașă. Numai că imediat starea aceasta e amenințată și distrusă de intruziunea brutală a capitalismului sălbatic și de efectele colonialismului, resimțite pretutindeni în America Latină. Mai cu seamă defrișările abuzive, distrugerile nesăbuite ale pădurilor seculare, incendiile puse la cale de marile companii pentru ca, în felul acesta, să se poată cultiva porumb pe suprafețe tot mai întinse, aceștia sunt „vinovații” pentru starea precară în care fostul paradis natural și uman a ajuns să se găsească – și să se zbată. Se rupe, astfel, legătura fundamentală între om și pământ, natura e amenințată și nu se mai poate face auzită de ființa umană aflată și ea în derivă. Acel matriarhat transcendentă la care se face frecvent aluzie prin identificarea gliei cu mama primordială e anulat și el, iar comunitățile indigene se simt tot mai părăsite și mai amenințate.

Opera narativă a lui Asturias este străbătută, dincolo de temele specifice și mai presus de orice experiment formal pe care autorul l-ar face, de sentimentul nostalgiei pentru acea lume a tradiției indiene pe care a cunoscut-o în primii ani ai copilăriei și de care a rămas marcat pentru totdeauna. De aceea, romanele sale vor reflecta contradicțiile sociale și culturale ale Guatemalei, ale epocii sale și, deopotrivă, ale întregului univers latino-american. Însă „indigenismul” despre care a vorbit în cazul său o parte a criticii – și care îl apropie, fie și parțial, de dominatele tematice prezente în textele peruanului José María Arguedas – este depășit „prin atmosfera specifică determinată de mecanismele nostalgiei.” (30) În plus, opera lui Asturias se individualizează în contextul cultural latino-american prin conștiința tragică ce evidențiază, pe de o parte, și un sentiment al marginalității și al situației la granița între două lumi culturale, iar pe de alta, nevoia de a valoriza credințele indigene tradiționale (31), ca unică șansă de salvare spirituală a unei lumi aflate într-o accentuată stare de confuzie a valorilor.

Interesant este, în cazul lui Asturias, și modul în care asimilează el creator experiența avangardelor europene a căror estetică o cunoaște îndeaproape în anii șederii la Paris și care îl determină să filtreze tehnicile suprarealismului prin simbolica sită a ancorării sale, ca autor, în universul miturilor specifice lumii precolumbiene. Realismul magic pe care îl va practica Asturias și care se vedește încă din *Domnul Președinte*, reprezintă, deci, căutarea echilibrului între date ale imaginației care, aparent, sunt ireconciliabile. „Sunt metis”, mărturisea Asturias, „și am

în mine o parte indigenă care luptă mereu cu partea spaniolă pe care o duc cu mine, de asemenea.” Iar dacă această convingere îl determină în anii studenției să se apropie de aspectele sociale ale existenței indienilor pe care, de altfel, le și prezintă în lucrarea de licență pe care o susține în anul 1923, intitulată *Problema socială a indienilor*, tot ea e cea care, în perioada pariziană, îl ajută să se apropie de studiile de antropologie și să se intereseze în cel mai înalt grad, după audierea cursurilor lui Georges Raynaud, de textele sacre ale civilizației maya-quiché (32) și chiar să traducă *Popol Vuh*. Aici e punctul de plecare al noului limbaj artistic pe care îl va elabora Asturias începând de acum, „pentru a corespunde sensibilității și imaginilor ce străbat textele mayașe.” (33)

Oameni de porumb nu descrie, însă, doar distrugerile provocate de nesăbuița capitalistă, ci celebrează rezistența umană, capacitatea locuitorilor Guatemalei – în mod simbolic, ai întregii Americi de Sud – de a se ridica împotriva tuturor acestor amenințări, pentru a salva ce se mai poate din vechea lume a miturilor și credințelor ancestrale. Conducătorul luptei e Gaspar Ilóm, protagonistul cărții (al cărui nume, în paranteză fie spus, e preluat de la acela al unui cunoscut conducător al rezistenței indigenilor), iar soarta sa, chiar dacă tragică, trezește speranța și dă curaj membrilor micii sale comunități. Trebuie să ținem seama și de un amănunt legat de biografia lui Asturias: Rodrigo Asturias Amado, fiul cel mare al scriitorului, a făcut parte, sub numele de „Gaspar Ilóm” (identic cu cel al personajului din *Oameni de porumb*) din gruparea de gherilă cunoscută ca „Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca” (U.R.N.G.), care a opus rezistență guvernelor militare ce s-au succedat la putere în anii ‘80, în perioada Războiului Civil din Guatemala.

Primele pagini ale cărții, marcate de repetiții și de un ton de litanie, excelent deprins de Asturias din bocetele și rugile specifice zonelor rurale ale Guatemalei, marchează destrămarea irevocabilă a vechiului acord stabilit între nivelul magic și cel al realității cotidiene, ambele putând fi percepute, anterior, cu ușurință de către oamenii care respectau vechile tradiții și își duceau zilele în conformitate cu acestea. Numai că acest echilibru se strică, iar somnul (literal și simbolic), pe pământ, la marginea pădurii, al lui Gaspar Ilóm alături de soția sa, numită Păduchioasa Mare, e întrerupt cu brutalitate: „Gaspar Ilóm lasă să i se fure pământului visul din ochi... Gaspar Ilóm lasă să i se taie pământului pleoapele cu securea... Gaspar Ilóm lasă să i se pârjolească pământului desișul genelor cu arșița lunii de culoarea furnicii bătrâne... Gaspar Ilóm își clătina capul dintr-o parte în alta. Să nege, să macine acuzația gliei pe care dormea cu rogojina, cu întunericul și cu femeia lui, îngropat cu morții și cu buricul lui, fără să se poată dezlipi de o năpârcă cu șase sute de mii de încolăciri de glod, lună, păduri, torente, munți, păsări și ecouri pe care le simțea în jurul trupului.” Limbajul romanului are numeroase afinități cu arta povestirii orale, iar reelaborarea metaforică a textului duce imediat cu gândul la incantațiile despre care, de altfel, Asturias a vorbit în repetate rânduri, subliniindu-le importanța pentru lumea tradițională a Americii Latine.

Pentru a obține efectul specific tipului de scriitură realist magică pe care-l practică, scriitorul distruge cronologia și nu mai organizează faptele în ordinea desfășurării, ci în aceea a importanței lor din punctul de vedere al simbolurilor pe care le exprimă. De aceea, nici unitatea romanului privit în ansamblu nu mai derivă

din vreo structură temporală tradițională, evoluția subiectului fiind marcată de codul asocierilor bine gândite dintre semnificații profunde – pe care doar lectura integrală a cărții le poate dezvălui. Vechea linearitate a modelelor raționaliste e, deci, anulată, iar construcția personajului devine și ea fluidă, identificarea între uman și natural făcând, nu o dată, dificilă descifrarea sensurilor multiple ale textului.

Pe de altă parte, este clar caracterul inițiativ al evoluției protagonistului, a cărui trezire bruscă, în urma reproșurilor pământului-mamă, e urmată de o simbolică renaștere care îl ajută să se detașeze mai ușor de toate legăturile care îl țineau aproape de universul uman, de soție și de copii, ca și de comunitatea sa, pentru a putea să-și asume rolul de conducător al unei lupte inegale cu forțele albilor, ale lumii banului în general, tocmai pentru restabilirea drepturilor și demnității comunității pe care, pentru a fi mai puternic, trebuie să-o părăsească temporar. Trezirea sa, excelent prezentată, amintește și de tema frecventă în poezia aztecă, foarte bine cunoscută și mult apreciată de Asturias, și anume aceea a luptătorului care ezită la început, îmboldit fiind de un zeu îndărătnic, să pornească la război, dar când o face se identifică total cu noua misiune pe care și-o asumă în numele alor săi: „Și auzi, cu urechile lui auzi: «Iepuri galbeni în cer, iepuri galbeni în munți, iepuri galbeni în apă vor porni la război împreună cu Gaspar. Va începe războiul Gaspar Ilóm, târât de sângele lui, de răul lui, de vorba lui cu noduri oarbe...» Cuvântul gliei prefăcut în flacără solară fu cât pe-acți să le ardă urechile de foi de porumb iepurilor galbeni în cer, iepurilor galbeni în munți, iepurilor galbeni în apă. Dar Gaspar se prefăcu treptat în pământ ce cade de unde cade pământul, adică vis care nu întâlnește întunericul ca să viseze pe pământul din Ilóm și nimic nu-i fu cu putință flăcării solare.”

Lupta lui Gaspar Ilóm va viza în special pedepsirea cultivatorilor de porumb, invadatorii. Iar bătăliile purtate de el reușesc să facă dreptate și să redea oamenilor speranța, până în momentul în care este trădat și otrăvit, cu concursul unui indigen trecut de partea dușmanilor, Tomás Machojón, ajutat (determinat să facă asta) de soția sa, Vaca Manuela. Tragedia, însă, e abia în faza incipientă pentru Ilóm, căci, văzându-l în această stare, soția îl părăsește, consacrand cumva ruptura sugerată încă din primele pagini ale cărții, dar care se dovedește abia acum a nu fi doar aceea între om și pământ, ci și între bărbatul și femeia uniți anterior de dragoste și, deopotrivă, de convingerea cu privire la existența unui spirit sacru care îi adusese alături pentru totdeauna. Gaspar își pierde nu numai somnul (liniștea), ci și soția (iubirea, stabilitatea interioară). Însă, cu o voință uriașă, el învinge moartea, găsind în sine însuși puterea de a sorbi întregul râu și de a se vindeca, astfel, tot cu ajutorul elementelor naturale.

Numai că, după ce săvârșește acest adevărat miracol, își descoperă camarazii de arme uciși de soldați și decide să se desprindă la rândul său de această lume, aruncându-se tot în apele râului, pentru a se transforma în imagine mitică a rezistenței în fața oricărei amenințări străine, dar și pentru a da naștere legendelor – singurele în stare să mai păstreze, după părerea lui Asturias, spiritul de sacrificiu al indigenilor și capacitatea lor de a „simți” natura prin propria ființă. Înainte de a se stinge, însă, oamenii lui Ilóm își blestemă asupritorii, fără a-i uita pe trădătorii de care aceștia se serviseră, acuzându-i în primul rând pentru sacrilegiul comis prin vinderea lui Gaspar. Nu e o surpriză că, finalmente, toți cei vinovați vor plăti,

romanul lui Asturias urmând, astfel, și modelul structural al legendelor latino-americane. Pedepsa cea mai frecventă e stingerea lentă, suferința aparent inexplicabilă, risipirea, sterilitatea, pustiirea sufletească sau fizică pe care o trăiesc cei vinovați și familiile lor. Iar focul care îi lovește acționează justițiar și purificator, reprezentând replica în cheie simbolică a pârjolului pe care îl puseseră la cale lacomii cultivatori de porumb și care se sfârșise cu distrugerea comunităților tradiționale.

Ținând seama de frecvența cu care apare în paginile romanului, unii critici au considerat că focul poate fi considerat un adevărat „personaj” al acestei uluitoare cărți, devenind, deopotrivă, principiul său de construcție. Chiar cuvintele rostite în anumite momente de Gaspar Ilóm devin limbi de flacăra, ce însuflețesc sau, după caz, distrug, pedepsind vinovații pentru declinul unei lumi căreia i se anulaseră vechile legături cu glasul gliei. Dovadă că protagonistul, la fel ca și tovarășii săi care blestemă asupritorii, are acces la acel limbaj magic, ancestral, în care cuvântul și obiectul erau același lucru, la fel cum același lucru erau și cuvântul și fapta. Vechile disocieri între magic și real, între mit și istorie se contopesc, în *Oameni de porumb*, pentru a da glas unei structuri discursive și simbolice cu adevărat unice. Tocmai de aceea, sarcinile pe care le are de îndeplinit eroul sunt exprimate după cum urmează: „Știi, Păduchioaso, în curând o să-nceapă zarva. Trebuie curățat pământul Ilómului de toți ăi ce doboară copacii cu securea, de ăi care pârjolesc muntele cu flăcări, de ăi ce stăvilesc apa râului care atunci când curge doarme, dar în bălți deschide ochii și se scutură de vis... cultivatorii de porumb... ăștia care dau gata-ntunicul. Ca să aibă un’ să-și urmeze visul pe solul Ilómului pământul ce cade din stele, ori de nu, pe mine m-or adormi. Cată niște cărpe vechi și leagă-n ele ceva de-ale gurii, afumătură, sare, ardei iute, ce-i de trebuință la război.”

Fascinația pentru ochi, pleoape, somn și vis, precum și pentru multiplele implicații ale acestora, caracterizează, de asemenea, romanul. În strânsă legătură se află și metafora orbirii, orbirea afectând mai multe personaje din *Oameni de porumb*. Semnificația acestor elemente este de a pune în discuție măsura în care raționalismul empiric (mai) poate determina în mod adecvat ceea ce este real și ceea ce este magic. Pe parcursul cărții, Asturias inversează modelul ierarhiilor semiotice ce definesc relația dintre starea de vis și starea de trezie, între văz și orbire, esențiale, în fond, pentru întreaga paradigmă a modernității – românești și nu numai. Astfel, departe de a semnifica lipsa activității sau repaosul, somnul, visul și orbirea sunt asociate, din punct de vedere simbolic, cu o ordine existențială la care nu se poate accede prin intermediul simțului văzului. Legătura cu universul natural este clară și ea, câtă vreme întreruperea somnului lui Gaspar Ilóm e determinată de amenințările reprezentate de cultivatorii cei lacomi de porumb, beneficiind de darul fizic al văzului, însă orbi cu desăvârșire în fața realităților profunde ale lumii în care își doresc să obțină profit cu orice preț. Concluzia este că adevărata cunoaștere se produce doar în/prin vis și somn; și doar pentru aceia care nu mai văd în plan strict fizic, replică neașteptată a cunoașterii superioare la care ajunsese Regele Oedip în piesa lui Sofocle. Altfel, cu ajutorul vederii fizice nu se poate ajunge decât la distanțarea de universul natural.

Unul dintre personajele care întruchipează aceste disoluții este Goyo Yic, indianul orb, părăsit de soție, María Tecún. Partea a cincea a cărții este construită

în principal în jurul istoriei bărbatului plecat în căutarea soției. Pe drum, însă, consultând un vraci, el află că orbirea, aparentul defect care îl individualizează printre oameni, ar trebui privită ca o binecuvântare, câtă vreme doar ea poate să-i deschidă calea – chiar închizându-i ochii – către adevărurile supreme ale existenței. Incapabil să înțeleagă acest mesaj, Goyo vrea să fie vindecat, lucru care se și întâmplă, însă imediat după aceea bărbatul își va începe declinul, viața sa degradându-se rapid din toate punctele de vedere. Paradoxul intervine abia acum: deși beneficiind de lumina vederii, Goyo Yic, decis să-și regăsească soția, e silit să roage toate femeile pe care le întâlnește în cale să-i vorbească, deoarece el o cunoaște pe María Tecún doar după glas. Abia atunci realizează că, și în cazul în care ar regăsi-o, întâlnirea lor nu ar face altceva decât să le consacre ruptura și despărțirea, el pierzând-o, acum, cu ochii buni, pentru a doua oară – de astă dată iremediabil. Interesant, de asemenea (iar acesta reprezintă încă un semn al absenței, al lipsei, al pierderii), e faptul că María Tecún e asociată cu floarea de *amate*, un arbore a cărui inflorescență e (aproape) imposibil de observat: „Bătrânul *amate* și Goyo Yic din nou împreună, numai că acum el era un Goyo Yic fără copii și fără nevastă, împreună după o zi întreagă în care nu se văzuseră, căci *amatele* îl vedea cu floarea lui ascunsă în fruct, iar orbul, cu ochii lui care puteau să vadă floarea de *amate*. [...] Ani în șir, fără sfârșit, ar trebui să primești rezemătoarea și umbra *amatelui* sub care cerșești, și tu vrei să-ți recapeți vederea, ca să nu mai vezi floarea de *amate*, floarea ascunsă în fruct, floarea pe care n-o văd decât orbii. [...] – Io sunt gata să rabd, că-i tare trist să vezi numai floarea de *amate*, când ai un suflet și ești rănit.”

Și, deși lui Goyo Yic i se spune că singurul loc unde o mai poate regăsi pe soția pierdută e sufletul lui, unde trebuie să caute printre amintirile pe care le au împreună, el e incapabil să o mai descopere acolo în vreun fel, în ciuda oricăror încercări. Individualizată în acest fel, María Tecún încetează să mai fie femeia unui indian orb, devenind însăși Femeia, după cum se sugerează într-un alt episod extraordinar din roman, cel al înălțării Mariei Ploaia, din final. În felul acesta, înțelegem că vindecarea lui Goyo, adică dobândirea vederii, a avut aceleași efecte ca și trezirea lui Gaspar Ilóm din primele pagini ale cărții, marcând incapacitatea omului de a mai simți natura (naturalul!), dar, în egală măsură, de a se mai cunoaște cu adevărat pe sine și pe cei de lângă el. Percepând realitatea exterioară prin vedere, Goyo își pierde abilitatea de a intui adevărurile profunde, singurele care, după cum va înțelege el, însă prea târziu, contează. În sens mai larg, darul vederii pe care îl primește Goyo – dar care se dovedește a fi, practic, o pedeapsă – poate fi echivalat, din punctul de vedere al consecințelor asupra spiritului său, cu efectele pe care le are asupra gliei trezirea pământului (prin defrișare) sau a râurilor (prin îndiguirile planificate de cultivatori).

Glasul pământului nu se va mai face auzit până după trezirea lui Gaspar Ilóm, romanul în ansamblu descriind trecerea de la atmosfera mitică sugerată de epigraf și de unele amintiri ale personajelor și așa-numita „modernizare” a Guatemalei din prima jumătate a secolului XX. În consecință, fragmentele cărții centrate pe descrierea europenilor, a latifundiarilor albi ori a celor cu sânge amestecat sunt mai obiective în ceea ce privește structura narațiunii decât cele care evidențiază viața reprezentanților populației indigene. Însă structura aceasta nu trebuie absolutizată,

căci Asturias are tendința de a-și submina propria strategie, tocmai cu scopul de a-și provoca cititorii și de a-i determina să se implice în decodificarea activă a sensurilor textului.

Oameni de porumb întrupează perfect relația dintre istorie și mit și o descrie la mai multe niveluri, cu precizarea importantă că, de fiecare dată, latura mitică este mai convingătoare și mai relevantă decât cea strict istorică. În plus, Asturias insistă subtextual asupra faptului că nu doar povestea pe care o relatează e demnă de reținut ca subiect în sine, ci mai cu seamă modelele de configurare și reconfigurare a adevărului care pot fi observate – trebuie remarcate – dedesubtul nivelului celui mai evident, acela al întâmplărilor. Autorul adoptă ca punct de plecare însuși ideologia tradițională, impunând „cosmoviziunea arhaică ce-l individualizează în contextul realismului magic.” (34) În acest scop, Asturias folosește un limbaj aparent spontan, imagini uneori obscure, care au nevoie de o interpretare intuitivă, iar nu de una logică. Maniera aceasta stilistică a fost apropiată pe bună dreptate de dicteul automat al suprarealismului, numai că scriitorul subliniază elementul care-i dă substanță – și anume, „încercarea sa de a exprima «Limba Sacră și Arhaică a tribului meu»”, cum o numea Asturias însuși, aspect analizat, printre alții, de Luis Harss. Înțelepciunea arhaică a indienilor este, așadar, pusă în contrast cu conștiința falsă, în realitate, a noului „homo economicus” care visează să-și poată subordona întreaga natură și întreaga lume latino-americană. Contradicția aceasta tematică determină și cristalizarea conceptului fundamental pentru Asturias: anume că mitul întemeietor din *Popol Vuh*, cel în conformitate cu care omul a fost creat din porumb, poate fi reactualizat și recontextualizat ținând seama de conflictele dintre indieni și albi cei lacomi. În acest fel, „mitul este nu doar revalorificat, ci își do-bândește și capacitatea de a structura alegoria istoriei ce domină romanul acesta al lui Asturias.” (35)

De pildă, Machojón, condamnat fără putință de scăpare după blestemul oamenilor lui Gaspar Ilóm, dispare pe neașteptate. Faptul dă naștere la nenumărate versiuni, zvonuri și bârfe, făcute ulterior să semene cu realitatea, pentru a servi interesele unor terți. Dar când bătrânul Machojón descoperă falsificările succesive ale adevărului cu privire la fiul său, nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să se conformeze el însuși noului model, cu puternice accente mitizante, chiar dacă știe bine că realitatea (cea reală!) a fost diferită, dar lipsit fiind de mijloacele necesare pentru a lupta împotriva unei legende. Etapele constituirii istoriei personale a fiului său se structurează urmând un model ciclic, care pornește de la mit, trece prin stadiul intermediar al zvonului, pentru a se prezenta, apoi, drept nouă realitate, doar ca să poată, ulterior, să revină la matca mitică inițială, dar, acum, reconfigurată: „Da, fată dragă, oamenii care dau foc sus în munte, îți spui sigur, l-au văzut pe don Macho călare, în vârful flăcării. Cică era îmbrăcat în aur. Pălăria, haina, șaua, până și potcoavele calului erau aurite. O minunăție. După cum călărea cică l-au recunoscut, știi bine cum era el când mergea călare. Merita. Ce mai bărbat, maica ta, Doamne!... Acu' două zile m-am dus să-i spui și lu' doamna Vaca Manuela, da' m-a dat afară. Doar dumneata, cică, ai putea să crezi că Machojón apare pe un să dă foc la munte. Așa mi-a zis. Asta i se trage din prea mult rachiu, Dumnezeu s-o apere. [...] Machojón apărea călare în locurile unde dădeau foc ca să semene, din aur tot, din vârful pălăriei până la potcoavele armăsarului. Și cică era frumos și strălucitor, ca Apostolul Santiago.”

La fel, María Tecún, cea care își părăsește soțul din motive practice și obiective, cel puțin din punctul ei de vedere, ajunge în doar câțiva ani un simbol al femeilor ce decid să plece de acasă, termenul de „tecuna” intrând rapid în vocabularul uzual, oamenii tinzând, însă, să uite foarte repede că totul pornise de la o întâmplare reală și preferând nivelul generic, mai grăitor decât cel individual, după părerea multora: „*Tecúna* fuge, dar lasă spinul înfîpt și de aceea în cazul lor nu se potrivește zicala «Ochii care nu se văd se uită.» [...] *Tecunele* – era mai puțin directă aluzia dacă se gândea la plural – au înăuntrul lor corpuri de păsărele ce palpită, la unele. Altele, perișori de plante acvatice care vibrează la trecerea bărbatului.” Însă nu trebuie să uităm că plecarea María Tecún nu face altceva decât să repete o alta: a soției lui Gaspar Ilóm, cea care își părăsește bărbatul, rupând și în acest fel comunicarea afectivă din cuplu și consacrand despărțirea omului de natură. Fie că e de esență sacră sau populară, ficțiunea mitică oferă, din perspectiva lui Asturias, punctul de contact și deopotrivă elementul esențial al unei interpretări viitoare în ceea ce privește relațiile mereu complicate stabilite între realitatea de fiecare zi și forțele secrete (dar întotdeauna puternice!) care se găsesc dincolo de aceasta. Simplele și consacratele categorii de adevăr și fals devin, în acest fel, inoperante, iar ficțiunea lui Asturias are darul de a nuanța realitățile cotidiene, oferindu-le din plin accente mitice, tocmai pentru ca în acest fel semnificațiile lor să poată fi corect evaluate.

Poate cel mai relevant exemplu în acest sens este reprezentat de metamorfozele succesive ale lui Nicho Aquino, poștașul care e când om, când coyot, având, pe rând, caracteristici umane sau animale și punându-i în încurcătură pe aceia care încearcă să-i înțeleagă adevărata esență reducându-l la o singură înfățișare, când realitatea sa e în permanență duală: „Să fi fost sau nu un coyot? Cum să se îndoiască de asta, dacă-l văzuse cu ochii lui. Aici era îndoiala, că îl văzuse cu ochii lui și văzuse că nu era un coyot, pentru că văzându-l avusese impresia că era om și încă un om cunoscut. Îmi râd în nas dacă le povestesc că am ajuns la timp pe Vârful Mariei Tecún, că am apucat să-l văd pe poștașu’ Aquino în chip de coyot, urlând (asta de-acu’ ar fi contribuția mea) către stânca mamă a *tecunelor* care în piatra ei tare, mereu udă de plânsete, închide suflet femeilor fugare, al fugarelor care duc sub tălpile lor deșertu’ cenușii. Pe umerii lor, furtuna ce dărâmă cuiburile.”

Poveștile care se spun despre diverși oameni din micuța comunitate indigenă nu trebuie, deci, judecate din perspective simplificatoare, prin încercarea de a le categorisi ca fiind fie adevărate, fie false, reale sau inventate, ci pornind de la premisa că fiecare astfel de istorisire referitoare la o ființă aleasă ori însemnată de elementul magic reprezintă și o cale de acces către marile adevăruri, altfel ascunse înțelegerii omenești. Adevărul devine, pentru personajele lui Asturias, tocmai îmbinarea între planul real și cel mitic, magic ori miraculos și constă în semnificația faptelor, iar nu în simpla relatare, oricât de exactă, a acestora, câtă vreme exactitatea ucide imaginația, iar în absența ei revelația nu se poate produce.

Deopotrivă, însă, la fel ca și în opera mai puțin cunoscuților în Occident Bombal sau Parra, Miguel Ángel Asturias „transformă modul în care abordează tema pământului, mereu raportat la folclorul și tradițiile Guatemalei, pământul devenind o adevărată arhivă” (36), după cum afirmă Julia King și Stephen M. Hart, urmând sugestiile din studiul lui Roberto González Echevarría. Iar arhiva tinde să impună „o cunoaștere de sine și a universului înconjurător întemeiată pe funda-

mente arhaice.” (37) De aceea, subminând de la bun început toate modelele romanului realist tradițional, *Oameni de porumb* începe *in medias res*, cu prezentarea lui Gaspar Ilóm și a gândurilor sale, cu o tehnică apropiată de cea suprarrealistă. Iar Gaspar nu e doar imaginea simbolică a unei divinități locale, ci ajunge să reprezinte, ca sinecdocă, însuși spiritul mayaș și întreaga gândire specifică acestei părți de lume. Personajul acesta, în ciuda importanței sale, nu va reprezenta, însă, unica preocupare a scriitorului, ci va fi semnul legăturii cu pământul – care e adevăratul păstrător nu doar al gloriei apuse, ci și al valorilor în care urmașii mayașilor trebuie să creadă pentru a avea o șansă în viitor. Căci acea lume ascunsă invadatorilor albi e sensul puterii și al posibilei regenerări spirituale – tocmai de aceea secretele transformărilor oamenilor aleși în animale simbolice sau taina blestemelor ori a descântecelor trebuie păstrate cu grijă, în așa fel încât la ele să fie permis doar accesul membrilor comunității, fiindcă, în clipa când acestea vor fi cunoscute albilor, puterea lor va fi anulată și, implicit, drumul spre piere al comunităților tradiționale va fi deschis.

Nu lipsesc din *Oameni de porumb* nici trimiterile la filosofia idealistă germană, personajul care duce spre această interpretare fiind *don Deféric*, negustorul bavarez. Așa cum se va întâmpla mai târziu în proza lui Asturias, mai cu seamă în *Ochii îngropaților*, personajele sunt uneori reduse la stereotipuri naționale, aspect vizibil și în cazul lui Deféric, el însuși foarte preocupat, după cum se vede din discuțiile cu soția sa, Doña Elda, de soarta lui Nicho și de transformările acestuia, pe care le consideră, implicit, ca fiind expresii ale credinței precolumbiene în nahualism, adică transformarea omului într-un animal de al cărui spirit ființa umană implicată în fenomen ar fi apropiată: „Doña Elda, soția lui, încercă să-l calmeze, făcându-l să înțeleagă că nu trebuie să se ia după legende, căci legendele circulă, dar nu se întâmplă decât în imaginația poezilor, sunt crezute doar de copii și de bunicuțe. Bavarezul îi răspundea că acest mod de a gândi era absolut materialist și că materialismul e absurd, pentru că lucrurile materiale nu sunt nimic altceva decât materie într-o formă trecătoare. Ce-ar fi Germania fără legendele ei? Unde băuse limba germană tot ce avea mai bun spiritul ei? Substanțele primare nu izvorăseră din ființe misterioase? Nu și-a revelat nulitatea, datorită limitelor ei, contemplarea infinitului? Fără povestirile fantastice ale lui Hoffmann...”

Unii critici au considerat că Asturias a elaborat, prin intermediul întregii sale opere, „o nouă mitologie, realist-magică” (desigur, a Guatemalei), incapabil să creadă că locuitorii acestei țări, ca și ai altei țări latino-americane ar putea să asimileze acele relații culturale „transnaționale” care apar atât de frecvent în proza lui Alejo Carpentier. Numai că prezența acestui personaj, Deféric, în cel mai reprezentativ roman al lui Asturias, nuanțează mult lucrurile, dacă nu cumva are darul de a oferi noi chei de lectură și o nouă imagine asupra viziunii scriitorului. Căci Deféric e german de origine, dar nu numai că acceptă intervenția forțelor magice în existența umană, ci și accentuează acest aspect, pe care îl pune în legătură cu mitologia germanică. De asemenea, el respinge prejudecata atât de răspândită a europocentrismului, oferindu-i lui Asturias posibilitatea de a aduce în discuție, implicit, autoritatea idealismului romantic german tocmai cu scopul de a susține legitimitatea modelelor non-raționaliste de gândire și uneori chiar de acțiune ale indigenilor din Guatemala. Refuzul idealist al acceptării existenței unor granițe

bine definite între subiect și obiect, între realitate și imaginație servește, în acest punct, pentru a evidenția relațiile mitopoetice (transnaționale!) între – surpriză! – tocmai Guatemala și Germania, deci, prin extindere, între America Latină (privită în ansamblul ei) și Europa.

Cu toate acestea, trebuie să ținem seama de faptul că Deféric nu poate fi identificat cu naratorul implicit din *Oamenii de porumb*. Căci, pentru Deféric, materialismul este „absurd”, iar contemplarea infinitului demonstrează că „nimic nu are limite”, numai că naratorul nu poate fi suspectat de astfel de opinii, iar autorul romanului, cu atât mai puțin. În fond, diferența între idealismul absolut și realismul magic manifestat în plan literar nu e o simplă chestiune de formă sau de gen literar, câtă vreme aici trebuie avute în vedere o serie de perspective etice și estetice care depășesc capacitatea (limitată totuși...) de înțelegere a lui Deféric, care va concluziona la un moment dat: „Au dispărut zeii, dar au rămas legendele și acestea, ca și zeii dinainte, cer sacrificii. Au dispărut cuțitele de obsidian cu care era smulsă din piept inima sacrificatului, dar au rămas cuțitele absenței care rănește și înnebunește.” Dovadă că e nevoie de jertfă și de sacrificiu în noua realitate realist magică așa cum o percepe el, tocmai pentru ca legenda să poată continua, cuvântul rostit devenind, astfel, mai important decât adevărul existenței.

Că ideile acestea nu sunt străine de cele vehiculate în cercul intelectual format la Paris, în anii ‘20, în jurul lui Georges Bataille este evident, la fel cum este cunoscută și apropierea lui Asturias, în timpul exilului său în Franța, de respectiva grupare. Romanul *Oamenii de porumb* a fost, practic, scris, încă de la jumătatea anilor ‘30, fiind publicat abia în 1949, astfel încât o serie de inadvertențe (sau idealizări...) ale scriitorului cu privire la „idealismul Germaniei” (nu cel german!) trebuie discutate ținând seama de acest aspect al biografiei lui Asturias, precum și de procesul complex al genezei romanului de față. În orice caz, reflecțiile lui Deféric subliniază și din perspectiva relației dintre Europa și America Latină, atât de discutată în studiile critice recente, tema/temele centrale ale *Oamenilor de porumb*, care sunt legate în mare măsură de esența ontologică a unui realism magic pe care Asturias îl practică de-a lungul întregii sale creații. Punctele fundamentale ale acestui sistem de gândire sunt, printre altele: concepția materialistă asupra realității este falsă, miturile și legendele nu sunt simple ficțiuni, ci oferă mijlocul de a atinge din nou pragul unei împliniri spirituale, forțele elementare, acționând dincolo de suprafața lucrurilor vizibile, reclamă o jertfă de un fel sau altul. Se vede că, în ciuda respingerii europocentrismului, „politica culturală” pe care o duce Deféric, cel care pare a agreea practicile sacrificiale ale populațiilor precolumbiene, se situează în apropierea imediată a ideilor unor gânditori precum Ernst Jünger ori Oswald Spengler, a cărui influență asupra prozei lui Alejo Carpentier este de mult recunoscută.

Romanul lui Miguel Ángel Asturias privilegiază, spre deosebire de numeroase creații ale lui Alejo Carpentier (cel care avea mereu în vedere relația dintre Europa și America Latină, dintre o lume veche și una fundamental nouă), mai cu seamă figurile considerate până la el marginale ori periferice, cum ar fi María Tecún, Nicho Aquino, poștașul-coyot, sau chiar unii dintre tovarășii lui Ilóm. Asturias, în calitate de autor, moderează sau ironizează pe alocuri idealismul lui Deféric, refuzând să permită personajelor, fie ele și excepționale, cum este Gaspar Ilóm, să

se substituie conceptelor generale. Iar reconcilierea dintre real și ideal reprezintă unul dintre sensurile în care romanul *Oameni de porumb* poate fi interpretat drept unul dintre textele întemeietoare ale realismului magic, concept înțeles (și) în descendența ideilor lui Novalis.

Roman, epos, alegorie

Este imposibil, iar critica literară a subliniat adesea acest lucru, să interpretezi *Oameni de porumb* „în conformitate cu schemele tradiționale ale romanului” (38) ori cu definițiile consacrate ale acestei specii literare, iar René Prieto afirmă la rândul său acest lucru în excelentul studiu pe care l-a dedicat operei lui Asturias. Paradoxal, deci, chiar și atunci când au recunoscut și au apreciat capacitatea de inovare a lui Asturias și extraordinara artă a acestuia în ceea ce privește tehnicile narative ori simbolice, criticii literari în marea lor majoritate au manifestat tendința de a ignora ori, în cel mai bun caz de a minimaliza acest roman, motivul cel mai evident – de altfel, și cel mai frecvent invocat – fiind tocmai acela al abaterilor permanente de la normă, atât în privința formei care pune în încurcătură chiar și pe cititorul obișnuit cu experimentele narative moderniste, cât și în privința conținutului, care a părut multora insuficient coagulat în jurul unor teme coerente.

Realizarea artistică din *Oameni de porumb* este fără precedent și, în egală măsură, cartea implică o concepție estetică atât de neobișnuită chiar și în contextul literaturii latino-americane, încât „cea mai revoluționară caracteristică a acesteia, și anume principiul construcției și dezvoltării sale narative”, după cum consideră același René Prieto, „s-a transformat cumva într-un obstacol în calea receptării adecvate a romanului și a reprezentat unul dintre factorii care continuă să întârzie evaluarea la adevărata valoare a unei creații fundamentale” (39) pentru devenirea literaturii continentului sud-american. Fapt mai puțin observat, însă, la fel ca și *Împărăția lumii acesteia*, romanul lui Asturias este o operă pusă sub semnul unui fragmentarism ce oferă noi perspective asupra unității discursului românesc, așa cum era el înțeles și practicat până atunci. Ariel Dorfman a considerat, tocmai din acest motiv, că *Oameni de porumb* reprezintă „coloana vertebrală pentru tot ceea ce se scrie astăzi pe un întreg continent” (40), accentuând chiar unitatea tematică a cărții.

Desigur, un lucru nu se poate nega: cel puțin la primul contact cu acest text, cititorul este de-a dreptul șocat de câteva aspecte, aparente inadvertențe. În primul rând, de lipsa de continuitate a elementelor de construcție a personajului, apoi de temporalitatea care, în numeroasele sale forme, pare a reprezenta factorul principal de confuzie și, de asemenea, de „împletirea cu totul neașteptată a câtorva motive structurale care străbat romanul – focul, apa și porumbul.” (41) Însă aceste elemente sunt prezente și în alte creații din spațiul cultural latino-american. Numai că originalitatea scriitorului constă în capacitatea de a construi acest roman ca pe un adevărat palimpsest de izvoare mitice izvorâte din *Popul Vuh* și de a cere, implicit, de la cititor, să facă efortul de a recontextualiza la nivelul receptării acele elemente

pe care el însuși, ca autor, le puna într-un nou cadru de semnificații. Secvențele cărții nu pot fi înțelese coerent dacă facem abstracție de aceste detalii – extrem de importante pentru decodificarea sensurilor unei creații atât de complexe. În plus, permanentele trimiteri la *Popol Vuh* fundamentează și structura temporală a cărții, făcând din *Oamenii de porumb* echivalentul spațial pentru dimensiunea diacronică, dar și pentru cea sincronă, și dând textului o profunzime narativă și un suflu epic unice, câtă vreme miza lui Asturias nu e să prezinte cronologic desfășurarea evenimentelor, el pulverizând, practic, modul de înțelegere tradițional al temporalității românești. Unul dintre dezideratele lui Asturias se vedește, așadar, a fi acela de a readuce în actualitate tradițiile trecutului și de a le opune modului de viață al unui prezent parcă lipsit de rădăcini și strict axat pe elementele comerciale și de profit, care anulează latura spirituală. Finalul cărții, cu acel mesaj de speranță, își găsește, deci, fundamentarea tocmai în aceste tensiuni și, deopotrivă, în modalitățile pe care le identifică Asturias pentru a le rezolva.

Motivul legăturii dintre trecut și prezent, dintre tradiție și progres, ca și transfigurarea ce marchează epilogul, determină structura triadică a romanului. Căci Asturias îi pune alături pe miticul Gaspar Ilóm și pe întreprinzătorul și perseverentul Goyo Yic, prin intermediul aparițiilor poștașului Nicho Aquino, construind, astfel, structura tematică prin evidențierea a două linii ce configurează ipoteza și a unei concluzii ce rezultă din demonstrația pe care o desfășoară la nivel narativ. Exploatarea pământului și rezultatul fatal al acestei acțiuni marchează primele două capitole ale cărții, călătoria și căutările protagonistului sunt elementele care domină capitolele X – XIX, iar epilogul reprezintă reîntoarcerea la/spre pământ, înțeleasă, desigur, și ca (mai ales ca!) regăsire de sine și reafirmare a valorilor profund umane. Dincolo, însă, de orice posibilă segmentare a textului din necesități interpretative, cartea lui Asturias e pusă, simbolic, sub semnul conflictului fundamental între comunitatea tradițională a indienilor din zonele rurale ale Guatemalei și grupul avid de câștiguri imediate al cultivatorilor de porumb.

Dar opoziția dintre cultivatori și „oamenii de porumb” nu e doar comercială, ci și etică, ea fiind prezentată adesea în toate implicațiile sale morale. Porumbul e, așa cum spuneam, atât un element divin – zeul precolumbian Hunahpu (42) este, conform concepțiilor tradiționale, o întrupare a porumbului, după cum subliniază René Prieto –, cât și unul fundamental uman, căci, în conformitate cu textul din *Popol Vuh*, modelarea strămoșilor neamului quiché s-a făcut din porumb; din porumb galben și alb, fire îngemănate: „Din pământ, din argilă au făcut carnea omului, dar și-au dat seama că nu era lucrarea bine făcută, că era moale, nu avea mișcare, nici putere, cădea, nu putea să miște capul, chipul îi aluneca într-o parte, vederea îi era acoperită, nu putea să privească înapoi. Vorbea de la început, dar nu putea să fie înțeles. Apoi, omul a fost făcut din boabe de porumb și de *tzité*. Numai că zeii nu voiau oameni asemenea lor și atunci Inima Cerului a suflat peste ei un abur, ca peste o oglindă. Și de atunci oamenii nu mai pot să vadă decât ceea ce se află aproape de ei.” (43) Iar în conformitate cu *Analele Cakchiquelilor*, momentul acesta este prezentat după cum urmează: „Când au făcut omul, l-au hrănit din arbori, întreținându-l cu frunze. Dar nu mergea, nu vorbea, nu avea sânge, nici carne, după cum ne povesteau bătrânii noștri părinți și bunici, o, fiii mei. Nu știau ce să-i mai pună. Dar în cele din urmă au găsit. Numai două vietăți știau că există

hrana în Paxil, numele locului unde se aflau aceste vietăți și care erau Coyotul și Corbul. A fost ucis Coyotul și s-a găsit în măruntaiele lui porumbul. Din acest aluat s-a făcut carnea omului de către Creator.” (44) Nu este, deci, o întâmplare – și cu atât mai puțin o simplă coincidență – transformarea lui Nicho Aquino în coyot.

În veacurile care au urmat cuceririi spaniole, populațiile băștinașe din întreaga Americă Latină, dar mai cu seamă din zonele izolate ale Guatemalei, au fost nevoite să pună într-un acord mereu instabil și extrem de dificil de menținut, vechile credințe, conform cărora porumbul este elementul sacru prin excelență, cu noua regulă pe care s-au luptat să o impună invadatorii – porumbul este profit. De aici derivă tensiunile ce marchează cartea lui Asturias, între natural și artificial, subtextual, între credința nestrămutată a unora și blasfemia acceptată de alții, în numele câștigului și al unei existențe mai ușoare – și care nu-și găsesc, inițial, altă rezolvare decât lupta, permanenta confruntare armată descrisă în primele patru capitole ale *Oamenilor de porumb*.

În prima secvență narativă a cărții, un rebel indian, Gaspar Ilóm îi atacă pe spoliatorii care nu se dau în lături de la a defrișa vaste părți ale pădurii pentru a planta, pe nou createle câmpuri, porumb în scopul îmbogățirii rapide. Pentru un timp scurt, însă Gaspar reușește să-i alunge pe aceștia, însă imediat după aceea, surprinzător, își pune capăt zilelor. Sacrificiul și aparenta înfrângere a acestuia sunt cu totul inexplicabile – dar asta numai până în momentul în care, ca cititori, ne îndreptăm spre anumite fragmente din *Popol Vuh*, cunoscute și de apreciate de Asturias, anume cele descriind existența lui Hunahpu, zeitatea mayașă care a servit ca model simbolic pentru configurarea lui Gaspar Ilóm ca personaj. În *Popol Vuh*, Hunahpu este aparent învins atunci când ajunge în lumea de dincolo împreună cu fratele său geamăn, Xbalanque. Amândoi frații sunt sacrificați de Stăpânul din Xibalba, care le arde oasele și apoi le aruncă în râu. Numai că osemintele nu pier ci, după ce se cufundă până în adâncuri, se reînsuflețesc, transformându-se în tineri chipeși, care arată la fel ca înainte de temporara moarte. După această experiență inițiativă, cei doi frați vor fi capabili să înfrângă stăpânii din lumea de dincolo (cei care purtau numele de „Came”, ceea ce, în dialectul quiché, înseamnă „moarte”), și să le distrugă regatul. (45)

Asemănător, în romanul *Oameni de porumb*, Gaspar Ilóm este otrăvit de Manuela Machojón, soția unui indian trădător aflat în slujba colonelului Godoy. Dar, la fel ca și în fragmentele din *Popol Vuh* dedicate resurecției lui Hunahpu, Gaspar, conducătorul indienilor din Ilóm, se cufundă în râu și reapare a doua zi, după ce-și învinsese, fie și temporar, moartea. Numai că, între timp, oamenii săi credincioși fuseseră masacrați de forțele armate, astfel că Gaspar se aruncă din nou în apă, pentru a dobândi puterea de a se ridica asupra trupelor invadatorilor lacomi. Devine, astfel, clar că, departe de a semnifica simplul sfârșit, moartea lui este un detaliu ritualic și reprezintă un pas necesar în evoluția sa. Gaspar, e adevărat, dispore ca personaj din paginile cărții, însă rămâne prezent până la final, „în calitate de erou teomorf, străbătând în acest fel secțiunile narrative care urmează, păstrându-și calitatea mitică de a putea apărea în diferite forme, la nevoie.” (46) Mai mult, prin intermediul acestei transformări în figură legendară, personajul depășește limitele acțiunilor sale așa cum erau ele prezentate la începutul cărții, dobândind o altă dimensiune și profunzime sporită. Devenit „apărător simbolic al legăturii sacre dintre om și porumb” (47), Gaspar este semnul revoltei și al

posibilei biruințe pentru personajele aflate în căutarea dreptății.

René Prieto consideră că, „dacă acceptăm ipoteza conform căreia Gaspar este teza romanului lui Asturias, atunci forțele antitezei sunt cultivatorii de porumb care, de altfel, încearcă să-l anihileze.” (48) Din punct de vedere structural, așadar, primele patru „povestiri” – secvențe textuale – din *Oameni de porumb* (respectiv primele nouă capitole) se dezvoltă ca imagini în oglindă, reflectându-se reciproc și dându-și replici în consecință. Căci asociațiile tematice din primele două capitole (victoria temporară a cultivatorilor de porumb, respectiv înfrângerea indienilor) vor fi inversate în următoarele șapte.

Chiar la începutul cărții, „iepurii cu urechi galbene”, vrăjitorii care protejează comunitatea indiană, pun un teribil blestem pe capul criminalilor: toți cei care participaseră la uciderea lui Gaspar Ilóm și la masacrarea tovarășilor acestuia să fie loviți de sterilitate și să moară înainte de a se împlini șapte ani de la teribilele evenimente. Și, fidel planului său mitic, Asturias prezintă lucrurile în consecință: familia Machojón suferă pedeapsa focului, după ce își pierde și fiul, iar soldații care participaseră la măcelul din Ilóm sunt, de asemenea, pârjoliți, neavând nicio șansă de scăpare. Flacăra, însă, are dublu sens: dacă, pe de o parte, focul nu a lăsat nicio șansă de salvare vinovaților, flacăra simbolică a fertilității le va fi luată tuturor celor care au avut vreo legătură cu tragicele întâmplări care au curmat viața eroului din Ilóm: „Vrăjitorii îmblânzitori de licurici, descendenți ai marilor scăpărători de cremene, semănără scânteii de lumină în aerul negru al nopții, pentru ca iarna să nu lipsească stelele căzătoare. Vrăjitorii îmblânzitori de licurici, cu scânteii de piatră ce cad din cer.” Pedeapsa nu e deloc neînsemnată, și nici întâmplătoare: sfârșitul neamului e privit ca anatema, atât pentru indieni, cât și pentru cei veniți să răpească bogăția pământului-mamă. Cu toate acestea, cultivatorii nu înțeleg mesajul, oricât de clar le este dat acesta: a distruge porumbul, a-l disprețui, considerându-l doar o sursă de câștig rapid, înseamnă a distruge însăși existența. Soldații colonelului Godoy își vor blestema chiar ei sterilitatea, fără, însă, a înțelege cauzele care o determinaseră, orbiți fiind, în ciuda capacității lor de a vedea la nivel fizic, în fața evidențelor de tip mitic, pe care se dovedesc incapabili să le perceapă.

Familia Machojón se stinge fără urmași, cei opt membri ai neamului Zacatón, vinovați de a fi procurat otrava care i-a fost fatală lui Gaspar, sunt decapitați. Apoi, orbul Goyo Yic o imploră pe Maria să-i aducă înapoi copiii, iar Nicho Aquino se teme ca nu cumva soția sa, însărcinată, să fi făcut vreun rău pruncului pe care îl poartă în pântec. Încă orbi din punct de vedere simbolic cu toții, deși se tem de soarta tragică pe care descendenții lor ar putea-o avea, nu ezită, în primă fază, să participe, activ sau pasiv, la distrugerea pământului și, implicit, la călcarea în picioare a valorilor lumii tradiționale. Uitând tradiția neamului lor, ei sunt orbi în fața distrugerii pe care o determină fiecare faptă pe care o pun la cale, incapabili să înțeleagă că sfârșitul porumbului va însemna și sfârșitul omului pe acele meleaguri.

Analogia pe care o orchestrează Asturias între ființa umană și firul de porumb este accentuată progresiv, pentru ca în acest fel desfășurarea narațiunii arborescente din *Oameni de porumb* să poată fi raportată simultan la două trasee interpretative. Personajele cărții acționează adesea „în grupuri care funcționează asemenea unor grupări alegorice ce semnifică binele și răul, trădătorul și eroul” (49), punând în

scenă, practic, o reprezentare ușor de urmărit de către cititor. Cu toții se află în strânsă legătură, nu numai datorită unei istorii comune, așa cum se întâmplă de regulă în proza tradițională, ci și grație unor rețele semantice care împart, cumva, totul, în două categorii: cei care respectă pământul și valorile lumii vechi, și cei care le ignoră sau le disprețuiesc. Aceștia din urmă sunt asociați, din punct de vedere simbolic, cu focul ce provoacă sterilitate și aduce moarte, iar cei dintâi sunt puși sub semnul apei ce determină fertilitatea – dar care funcționează într-un fel în cazul lui Gaspar, și într-altul în cel al lui Goyo Yic, cel ce revine, în finalul cărții, la Pisigüilito pentru a recolta porumbul pe care, acum, îl va înțelege, iubi și respecta, ca semn al vindecării sale personale, al reîntregirii familiei și al speranței ce se întrevede în epilogul romanului pentru întreaga lume a valorilor tradiționale.

În primele pagini ale cărții, Gaspar pare înghițit de o lună fără dinți, o lună doar pe jumătate, asemenea unui pește neînsemnat, iar mai târziu reușește să anihileze, fie și parțial și temporar, otrava letală pe care i-o dă Vaca Manuela, folosind apa pe care o bea nesățios, ca pe un antidot universal și perfect. Nu întâmplător, soția lui Gaspar e cunoscută și sub numele de Maria Ploaia și e, la rândul ei, asemănată cu luna în ultimul capitol al romanului. Comparația nu este deloc deplasată, dacă avem în vedere, din nou, concepțiile indienilor din Guatemala, în conformitate cu care zeita lunii sălășluiește pe tărâmul zeilor ploii, în vreme ce pentru comunitățile indigene din centrul Mexicului, simbolul lunar definește și obiectele de păstrare a apei de băut. Maria, Gaspar și apa sunt, așadar, profund legați la nivel simbolic, opunându-se imaginilor focului care îi defineau pe cultivatorii de porumb. Efectul de confuzie pe care îl creează Asturias funcționează, însă, și la nivelul personajelor, dacă avem în vedere un singur element: la un moment dat, șamanul la ajutorul căruia recurg mai multe personaje ale cărții îi spune lui Nicho Aquino că Maria Tecún, soția fugită de acasă a orbului Goyo Yic, nu e altcineva decât Maria Ploaia: „Dacă nu e María Tecún, nici Maria Zacatón, atunci stânca asta cine e, Cerb de Șapte-focuri? Pentru o clipă domnul Nicho auzi cum vocea i se stingea în du-te-vino-ul rumegător al golfului, dar îl readuseră la realitatea stâncii cuvintele Vraciului, care-i răspunse că în ea se ascundea sufletul Mariei Ploaia. – Maria Ploaia va sta mereu aicea sus, pentru vremea ce va să vină. Maria Ploaia, Marea Păduchioasă, cea care o luase la fugă ca o apă ce se prăvălește printre stânci, fugind de moarte, în noaptea ultimului ospăț din tabăra lui Gaspar Ilóm. Purta în spate pe fiul neînvingătorului Gaspar și a rămas încremenită aici unde o vezi, între cer, pământ și neant. Maria Ploaia este Ploaia. Marea Păduchioasă este Ploaia. În spinarea ei de femeie cu trupul de aer, numai de aer, și de păr, mult păr, numai păr, ea îl purta pe fiul ei, care era fiul lui Gaspar Ilóm, bărbatul din Ilóm, îl purta pe fiul ei porumbul, porumbul din Ilóm, și acolo sus va sta pentru vremea ce va să vină, între cer, pământ și neant.”

Chiar modul în care își strigă soția însuși Goyo, deși a părut multor cititori și critici drept un element strict formal al textului lui Asturias, lipsit, deci, de valoare simbolică, se dovedește a fi, citit din perspectiva legăturii dintre apă, lună și personajele feminine, întru totul definitoriu pentru mentalitatea tradițională și pentru genul de text la care scriitorul de față a aspirat întotdeauna: „Maria, strigă el. Maria TecúúúÚÚÚn!... Maria TeúúúÚÚÚn... Strigătul se pierdu odată cu numele într-o furtună de accente, în adâncurile auzului său, în prăpăstiile auzului său.”

Numeroși exegeți nu au ezitat să afirme că uneori onomatopeele, repetițiile și asonanțele sunt gratuite în proza lui Asturias, numai că, aici, acest element este relevant: în multe dialecte chiapas, amănunt cunoscut și prețuit de Asturias, „«U» este unul dintre numele privilegiate ale zeiței lunii” (50), după cum afirmă Eric Thompson. În plus, zeița lunii este considerată, în mitologia mayașă, „soția zeului Soare” (51) – încă un element ce subliniază legătura simbolică dintre Maria, Gaspar și Hunahpu. Căci, dacă Maria Tecún fugara și Maria Ploaia, soția lui Gaspar, sunt puse, uneori, una în locul alteia, putând, deci, dobândi, semnificațiile celeilalte și adopta funcțiile mitice aferente, devine evident că „Gaspar Ilom însuși reprezintă una dintre întrupările zeului solar suprem, ax central și din acest punct de vedere al romanului.” (52) Ipoteza aceasta, susținută de mai multe elemente textuale analizate de René Prieto, conduce la o interpretare diferită de cele de care cartea lui Asturias a beneficiat în mod obișnuit. Astfel, „atât zeitatea solară prezentată în *Popol Vuh*, cât și Gaspar sunt înfrânți în primă fază și uciși de dușmani. Apoi, ambii sunt comparați cu peștii care se mișcă în apă în deplină libertate și sunt, deci, regenerați de elementul acvatic, reușind, astfel, să învingă forțele răului reprezentate de Xibalba în *Popol Vuh*.” (53)

Deopotrivă, însă, acești protagoniști vin în contact cu apa și cu focul, realizând o simbolică sinteză ce evocă puterea vieții, forța germinativă a porumbului, sămânța sacră – pe care, de altfel, amândoi o întruchipează la nivel uman, deci la nivelul suprem al devenirii. Dar trebuie să ținem seama că soarele contribuie la încolțirea porumbului – iar Gaspar este, deopotrivă, soare și porumb, element germinativ și putere germinatoare. Porumbul, darul făcut de Hunahpu umanității, e substanța din care este el însuși construit, chiar înainte ca populațiile mayașe din America Centrală să adopte această credință și să se considere descendenții săi simbolici, reluând, așadar, materia privilegiată a porumbului și devenind fiii acestuia. În opinia lui Seymour Menton, am avea de-a face „cu un tip specific de metafore în mod voit insuficient elaborate, ce caracterizează proza lui Asturias, subliniindu-i potențialitățile ambivalente și structura complexă și multistratificată.” (54)

Faptul acesta e cunoscut, însă, cititorilor lui Asturias încă din *Leyendas de Guatemala*, volumul de povestiri în care scriitorul încerca să actualizeze moștenirea culturală mayașă introducând numeroase concepte mitice și procedee retorice tradiționale pe care le deprinsese din scrierile quiché în structuri narative legate de experimentalismul occidental, cu care Asturias intrase în legătură în anii petrecuți la Paris. Seymour Menton considera că, încă din aceste legende, „Asturias avea în vedere îndepărtarea hotărâtă de concepția tradițională asupra romanului”, criticul concluzionând că „nici nu există protagoniști în întregul roman *Oameni de porumb*, și nici conflicte care să trebuiască rezolvate ori dezvoltare narativă în adevăratul sens al cuvântului.” Romanul ar fi, deci, „inferior celui anterior, *Domnul Președinte*, din cauza metodei artificiale folosite de autor pentru a aduce laolaltă metaforele structurante.” (55) La rândul lui, Giuseppe Bellini a subliniat că unitatea cărții nu trebui căutată decât în capacitatea scriitorului de a surprinde spiritul realității rurale a Guatemalei, iar Emilio F. García a demonstrat „unitatea simbolurilor mitologice” prezente în *Oameni de porumb*.

René Prieto, însă, contrazice afirmațiile acestea, demonstrând unitatea structurală a acestui text care diferă, însă, de concepția occidentală, trebuind raportată

la realizarea artistică din *Popol Vuh*, a cărei organizare narativă o repetă, transfigurând-o. El consideră că „există protagoniști în *Oameni de porumb*, numai că în loc să construiască acțiunea în jurul unui singur personaj pe care, implicit, să-l considere central pentru demersul său narativ, autorul a ales să utilizeze trei personaje masculine care, în anumite momente, se pot substitui unul celuilalt, ori își pot continua unul altuia acțiunile: este vorba despre Gaspar Ilóm, Goyo Yic și Nicho Aquino.” (56) Iar *Oameni de porumb* trebuie citit, pentru o corectă descifrare a semnificațiilor, din perspectiva evoluției riturilor de trecere în care sunt implicate personajele – mai cu seamă cele trei amintite. Astfel, orbul Goyo, orb în ambele sensuri ale termenului, fiind pe de o parte suferind la nivel fizic, iar pe de alta, incapabil să înțeleagă legătura sacră care îl leagă – ar trebui să-l lege – de pământ, ajunge la un alt nivel existențial și se cunoaște, finalmente pe sine, afirmându-și apoi adevărata individualitate, doar după ce depășește o serie de încercări care trebuie citite prin grila de lectură impusă de *Popol Vuh*, încercările orbului reluându-le, la un anumit nivel, pe cele ale lui Hunahpu și Xbalanque. Numai după trecerea acestor praguri – ale experienței personale și ale cunoașterii profunde – va fi Goyo capabil să-și regăsească soția și copiii și va reveni la Pisigüilito, decis, acum, să trăiască așa cum la început nu se vedea în stare, nici fizic, nici mental.

Numai că și această interpretare are limitele ei, deoarece „analiza funcțională a personajelor riscă să transforme protagoniștii și să-i reducă la nivelul funcției abstracte de *dramatis personae*” (57). Iar lectura în cheie occidentală, fie ea și modificată ori nuanțată, pe care o face Prieto, chiar fără să admită până la capăt acest lucru, reduce personajele la funcțiile lor pasive. De aceea, Erik Camayd-Freixas propune o interpretare a *Oamenilor de porumb* care să țină seama de structura materială a codicelor indigene și de modalitățile în care acestea sunt interpretate „din punct de vedere al formei în mod obligatoriu legate de conținut”. Căci, să nu uităm, textul lui Asturias este, totuși, „unul postavangardist, nu primitiv, făcând din Legendă personajul central” (58), câtă vreme existența tuturor personajelor din acest roman reprezintă doar vehiculul utilizat de autor pentru a evidenția modul în care faptul brut sau evenimentul istoric devine legendă și, deci, începe să aparțină și domeniului literaturii.

După cum spuneam, Gaspar Ilóm moare în partea de început a cărții, însă această moarte nu are sensul de sfârșit pe care cititorul occidental e poate tentat să-l întrevadă imediat, deoarece textul lui Asturias configurează un context prin excelență mitic, iar în consecință aici personajele funcționează ca modele comportamentale, fiind construite ca atare. Gaspar este emblema vie a unei revolte ce încearcă, stârpind spoliatorii, să readucă în actualitate străvechea legătură între indieni, pământul dător de viață și porumbul din care, simbolic, ființa umană însăși a fost creată. Goyo, la rândul său, va fi prin excelență beneficiarul acestui sacrificiu de sine al lui Gaspar, însă doar după ce această întregă moștenire culturală este explicată cititorului, fie și indirect, prin intermediul simbolurilor la care face recurs Asturias, folosindu-se mai ales de semnificațiile pe care le primește Nicho Aquino, mesagerul. Personajele acestea se înlănțuie, deci, din punct de vedere simbolic, fiecare continuând drumurile deschise de acțiunile celorlalți, iar cartea lui Asturias devine, în acest fel, nu simplu instrument de delectare, ci text menit să ofere învățături fundamentale celor dispuși să descifreze sensurile, utilizând toate cheile și codurile

unui realism magic extrem de serios și de documentat, înțeles drept modalitate de existență și de explicitare a lumii, nu doar de delectare a ei.

Prieto are dreptate, în acest sens, atunci când afirmă că „prototipul generic al romanului lui Asturias este fabula.” (59) Se explică, astfel, de ce obiectivul multor istorisiri relatate ori trăite de personaje este acela de a sublinia un adevăr util comunității – și care trebuie afirmat ca atare cu atât mai mult cu cât e mai cunoscut dar, poate, de aceea, și mai ignorat uneori. Iar acea „dezvoltare narativă deficientă” (60) pe care o observa și o deplângea Seymour Menton trebuie căutată nu atât în trame tradiționale, cât în simbolismul unor acțiuni. Căci faptele din *Oameni de porumb* evoluează de la orbire la înțelegerea profundă a lumii exterioare și de sine, în cel mai evident stil al tradiției indienilor quiché, în conformitate cu care ființele umane și porumbul trebuie să rămână pentru totdeauna legați, așa cum fuseseră la începuturile lumii și creației. Desigur, critica literară a vorbit, pornind de aici, și despre „dominanta politică a scrisului lui Asturias”, care nu ar face altceva decât să repete, la nivel literar, ceea ce președintele Guatemalei, Juan José Arévalo, și succesorul lui, Jacobo Árbenz, au încercat să impună în plan socio-politic, prin intermediul reformelor pe care le-au inițiat, și anume împărțirea de pământ țăranilor și încurajarea acestora pentru a menține ori a relua modul tradițional de cultivare a cerealelor, în cadrul unor ferme de dimensiuni reduse.

Asturias mizează, așadar, mult pe acest principiu al substituției personajelor. Însă la fel de inovator la nivelul formei și al semnificațiilor este, după cum consideră René Prieto, și „mutarea accentului de pe protagoniștii acțiunilor pe cei asupra cărora se răsfrâng sensurile acestor acțiuni.” (61) Că personajele din *Oameni de porumb* ar fi, pornind de la această premisă, „comparabile cu actorii din moralitățile și interludiile medievale” (62), după cum afirmă același critic, este discutabil – chiar dacă, parțial, acceptabil. Cert este, însă, că rolul personajelor din acest roman – un rol pe care de altfel personajele și-l asumă pe de-a-ntregul – este acela de a educa cititorul, de a-i oferi acestuia veritabile lecții de viață și soluții la problemele acute ale existenței. Iar asta se întâmplă fie prin intermediul exemplurilor personale, fie prin acela al explicațiilor cum e, de pildă, cea dată lui Nicho Aquino de către „omul cu mâini negre”, în capitolul XVIII: „Lângă el se afla omul cu mâinile negre, cel care venise cu el din satul Trei Ape, cel care îi promisese să-i spună unde ar fi putut să-și întâlnească nevasta. Se afla lângă el, dar aproape dispăruse, se vedea șters, învăluit într-un nor gros de praf. [...] – Dragostea este inumană ca o *tecună* în scufundarea finală.” Va rezulta, așadar, o ficțiune realist-magică orientată spre receptorul-cititor, opusă prozei tradiționale impuse de canonul occidental, unde autorul accentuează cu orice preț importanța protagoniștilor, dar într-un asemenea mod, încât întâmplările pe care le trăiesc acestea să pară (să fie?) ceva complet exterior universului cititorului. În proza lui Asturias, însă, evenimentele ce marchează existența personajelor nu sunt niciodată un scop în sine, ci au rolul de a transmite un mesaj desemnat a spune ceva esențial cititorului, de a i se adresa, fie și subtextual, însă de a-i vorbi pe limba lui. Se produce, oarecum, o apropiere, dacă nu cumva o identificare a orizontului de așteptare al cititorului cu acela al personajului, „dar asta nu înseamnă, într-adevăr, nicidecum că *Oameni de porumb* ar fi o carte lipsită de protagoniști.” (63) Aceștia sunt prezenți, dar rolul le e fundamental diferit de cel pe care îl dețineau în proza occidentală tradițională.

Aici, mitul și istoria Guatemalei servesc drept substrat al textului românesc, iar desfășurarea narativă nu mai este legată ori determinată strict de evoluția unui sau altuia dintre personaje. În consecință, nici cronologia cărții nu va mai fi lineară, ci arborescentă și simultană, tocmai de aceea unii cititori având impresia că acțiunea nu înaintează. Precizarea este, însă, esențială: faptele relatate nu se îndreaptă în mod necesar înainte, ci, adesea, merg în profunzime.

Ceea ce ține laolaltă toate acestea și dă un sens coerent acestei vaste construcții românești este o uimitoare „asociere a semnelor” despre care a vorbit uneori critica literară. Adică, altfel spus, ca să repetăm formularea lui Prieto, am avea de-a face cu „o înlănțuire a elementelor” (64). Din nou și din nou, pentru că unul dintre țelurile sale este acela de a reactualiza mesajul și sensurile din *Popol Vuh* care este modelul structurant, Asturias își construiește romanul ca pe o serie de variațiuni pe tema focului și apei, precum și a relației nu o dată tensionate dintre aceste elemente. În cartea sacră a indienilor quiché, apa dizolvă făpturile de pământ, iar focul pârjolește ființele primordiale create din lemn. Moartea și distrugerea sunt, deci, asociate atât cu apa, cât și cu focul. Numai că finalitatea tuturor faptelor și a distrugerilor succesive este de a se ajunge la crearea oamenilor de porumb. Cu alte cuvinte, distrugerea făpturilor inițiale, făcute din pământ ori din lemn, imperfecte, fără îndoială, conduce la descoperirea materiei privilegiate, porumbul, deopotrivă hrană și materie sacră din care omul va fi construit – de astă dată, pentru a dura și pentru ca, durând, să mențină vie legătura cu pământul și, implicit, cu planta din care se trage, porumbul; ce va trebui, de atunci încolo, cultivat cu măsură și, deopotrivă, venerat. Eroii din epopeea sacră a indienilor mor, deci, doar pentru a putea renaște și pentru a oferi, astfel, neamului din care fac parte, un alt fundament mitic, câtă vreme strămoșii indienilor quiché nu au putut lua naștere decât după crearea porumbului sacru. Prin înfrățirea aceasta dintre om și regnul vegetal se creează, deci, o simbolică punte între lumea divină și cea umană.

Porumbul, întruparea lui Hunahpu, este de asemenea leagănul și matricea generatoare a neamului quiché. Același lucru poate fi spus despre Gaspar Ilóm, care îndeplinește funcții rituale și mitice similare pe parcursul *Oamenilor de porumb*. Întrebarea căreia i-au căutat răspuns numeroși critici literari este, pornind de aici, de ce oare, esențial cum este pentru evoluția semnificațiilor acestui roman, Gaspar Ilóm dispăre relativ rapid din paginile sale, în vreme ce un alt personaj, Goyo Yic, străbate textul, ajungând la final și purtând în sine multe dintre sensurile romanului. Desigur, este cunoscut faptul că Freud considera, în *Totem și tabu*, că, în multe culturi, sacrificiul (mai precis uciderea tatălui) reprezintă fundamentul necesar pentru orice ritual de renaștere demn a reprezenta începutul unei noi ordini simbolice. Moartea lui Hunahpu din *Popol Vuh* poate fi și ea descifrată din această perspectivă, la fel și dispariția lui Gaspar din rândul protagoniștilor acestei cărți. Altfel spus, el dispăre pentru că lumea în ale cărei valori a crezut întotdeauna și pentru care a luptat, să poată să trăiască – intrând, deopotrivă, într-un alt plan și situându-se la un nivel superior de înțelegere și acțiune. Atunci, de ce supraviețuiește Goyo Yic, și de ce tocmai el este cel salvat, alinat, vindecat și recompensat cu noua viață? Unii critici (Giuseppe Bellini, de pildă) au afirmat că „episodul intitulat *María Tecún* are prea puține legături cu restul textului pentru a putea fi considerat cu adevărat relevant pentru descifrarea semnificațiilor romanului lui

Asturias.” (65) Alți interpreți au subliniat „legăturile insuficiente” între primele zece capitole ale cărții și dezvoltarea narativă ulterioară din următoarele nouă, unde se remarcă întâmplările prin care trec Goyo Yic și Nicho Aquino.

S-a discutat mult în legătură cu anumite personaje din *Oameni de porumb* despre nahualism, noțiune centrală dezvoltării tematice a acestui roman. În conformitate cu credințele din regiunea Americii Centrale, fiecare ființă umană, animal sau plantă, are o esență spirituală încă de la naștere. (66) Aceasta poate lua, în cazul oamenilor, în anumite momente sau situații, forma unui animal care devine, deci, protectorul ființei umane implicate. Poștașul Nicho Aquino, care e când om, când coyot, sau Goyo Yic, care se vede pe sine drept oposum, reprezintă astfel de cazuri. În cultura indienilor din America de Sud, oposumul este privit ca o zeitate aurorală, purtător al luminii zorilor. În plus, după cum afirmă Claude Lévi-Strauss, acest animal are și rol civilizator, una dintre misiunile sale fiind și de a aduce omului plantele care trebuie cultivate. Deci, Goyo, cel care e prezentat în finalul romanului recoltând porumbul din jurul noii sale case, preia exact caracteristicile mitice ale unui oposum, în conformitate cu sfera de acțiune specifică nahualismului – după ce a dus omului porumbul sacru, oposumul sub forma sa umană (a se citi Goyo Yic) îl recoltează, semn al asumării mesajului transmis.

Numai că, dacă modul de manifestare al unui oposum este întotdeauna același, Goyo evoluează de la statutul de orb incapabil să înțeleagă realitățile din jurul său și adevărurile lumii, la cel de vizionar, înțelept și păstrător al credințelor și cunoștințelor sacre ale celor din vechime. La acest stadiu el ajunge doar în final, după ce depășește nivelul orbirii simbolice și se re-cunoaște pe sine. De altfel, chiar reîntâlnirea sa cu María Tecún, soția care la un moment dat îl părăsise și fugise de acasă înseamnă un alt prag, evident superior, la care Goyo a ajuns. Inițial, ca soț orb al acesteia, Goyo era pe de-a-ntregul dependent de ea. Abia după ce femeia îl abandonează, el își va dobândi, după dureroase experiențe, vederea – având, abia apoi, curajul de a-și afirma și individualitatea. Finalul îi readuce pe cei doi, acum cu adevărat soț și soție, în locurile unde acțiunea romanului începuse, cei doi cultivând și venerând porumbul, ducând roadele pământului și ale muncii lor acasă asemenea unor furnici – imagine cu care se și încheie romanul. Iar în cultura precolumbiană, furnica, coyotul și oposumul sunt ființele care au ajutat omul să descopere beneficiile porumbului. Modelul acesta existențial și comportamental îi poate fi aplicat și lui Nicho Aquino, poștașul-coyot, așa cum se vede cu claritate în capitolul XIII. Triunghiul forțelor mitico-simbolice reprezentat de furnici, oposumi și coyoti este, deci, completat în acest fel.

Modelele comportamentale ale personajelor din romanul lui Asturias pot fi, însă, extinse, ele nerezumându-se la aceste relații strict simbolice. Gaspar, Goyo și Nicho sunt descriși în mod sistematic ca prezentând numeroase analogii, în vreme ce soțiile lor, Maria Ploaia, María Tecún și Isabra sunt nu doar excelent individualizate, ci și transformate într-un soi de veritabile elemente corelative de natură a structura evoluția narațiunii realist-magice pe care o configurează autorul. Gaspar apără valorile tradiționale ale vechii lumi, acum amenințate de provocările prezentului, Goyo îndeplinește aspirațiile oamenilor de aici dintotdeauna, de a recolta porumbul și de a readuce vechea demnitate porumbului sacru, iar Nicho e menit ca, prin explicațiile care se dau prin intermediul său, să înțeleagă și să semnifice înțelegerea profundă a fenomenelor. „Toți trei sunt, de fapt, o singură voință care

se manifestă prin intermediul a trei personaje diferite, dar complementare” (67), iar Asturias face ca acest lucru să fie evident prin intermediul comparațiilor dintre personaje, căci numeroase întâmplări care le marchează existența pot fi interpretate în mod adecvat doar prin comparație.

Astfel, la fel ca Gaspar Ilóm, Nicho este la rândul său otrăvit de berea pe care i se oferă la localul Alejei Cuevas. Asemenea lui Goyo, stă și el sub un arbore de *amate*, copacul a cărui floare e ascunsă în propriul lui fruct, „floarea pe care doar orbii o pot vedea, femeia pe care doar îndrăgostiții o văd.” Floarea ascunsă a lui Goyo e María Tecún, iar a lui Nicho e, desigur, Isabra. Amândouă pleacă de acasă, devenind „tecunas”, făcându-se nevăzute, așa cum nevăzut va fi, de la un moment dat încolo, pământul din Ilóm pentru Gaspar însuși, cel care piere pentru ca ceilalți să poată trăi. Goyo e orb, iar Nicho nu e în stare mult timp să vadă și să înțeleagă tragedia vieții sale, irosită în serviciul celorlalți. Însă amândoi pornesc într-o călătorie cu valențe de căutare de sine, iar la capătul acesteia au revelația adevărului și, în cele din urmă, și viziunea unei lumi mai bune, dominată de o nouă ordine, configurată de Asturias pornind de la modelul patriarhal și agricol al celei de-a Patra Epoci Mayașe. Pentru a se atinge acest punct și pentru a se ajunge la acest stadiu superior, Goyo trebuie, mai întâi, s-o găsească pe Maria, iar Nicho, chiar și fără să-și dea seama, îi vine în ajutor. Dar asta nu se va întâmpla înainte ca cele două roluri esențiale pe care le are în roman să fie îndeplinite – în primul rând el ajunge deținătorul secretelor misterelor primordiale, care evidențiază legătura dintre om și porumb. Iar apoi, dar nu mai puțin important, tot el e cel care îl reunește pe Goyo cu soția sa, María Tecún.

*

Floarea de *amate* este unul dintre simbolurile centrale din *Oamenii de porumb*, María Tecún fiind, prin comparația implicită pe care mai toate personajele o fac între ea și floarea de *amate*, iubita idealizată, „noua Dulcineea” (68) din romanul lui Miguel Ángel Asturias. Dar floarea de *amate* este, în cartea aceasta, nu numai reprezentarea simbolică a unui personaj, ci și imagine a cuvântului, a scriiturii, a literaturii însăși. Căci, spune chiar Asturias, pentru indieni, scrisul și pictura sunt același lucru, fapt pe care îl subliniază ei înșiși ori de câte ori vorbesc despre vechile manuscrise mayașe. Nu trebuie să uităm că doar atunci când stă la umbra unui arbore de *amate*, Nicho Aquino înțelege mesajul tămăduitor pe care i-l aduce vrăciul, care îl determină să ardă sacii cu scrisori pe care îi transporta, pe motiv că toate erau pline cu minciuni. Se face, desigur, un transfer simbolic: „de la scriitura alfabetică reprezentată de scrisori, la cea iconografică, reprezentată de chiar arborile de *amate*” (69). Dar arderea scrisorilor este și expresia reînnoirii simbolice la universul codicelor mayașe, acela pe care cucerirea spaniolă le-a distrus în mare parte.

Poștașul nu va mai transporta, așadar, scrisori, semn al minciunii, ci va deveni mesagerul cuvântului-sămânță, cel adevărat și întemeietor de adevăr. Asturias are în vedere, în acest fel, nașterea însăși a literaturii scrise, prin îndepărtarea de tradiția orală – și evaluează, în felul său, cantitatea de adevăr și de minciună pe care discursul narativ le cuprinde: „Dar înainte de a merge mai departe, trebuie să

distrugi ceea ce cari în sacii ăștia de pânză. Poștașul, pătruns cum era de datoria lui, își apără instinctiv sacii cu trupul, nevrând să-i lase să fie arși. [...] Rugul întârzia să muște pânza. Dinții focului nu pătrundeau prin ea, era umedă și lipicioasă, de parcă ar fi absorbit toată sudoarea de disperare a domnului Nicho. Dar flăcările cu dinți de jaguar, flăcările de culoarea antilopei, cu limba ca un cârlig de pescuit slăbiră rezistența desagilor de pânză dungată și prin cea dintâi bucată smulsă, cârpă sfâșiată în negru și aur, pătrunseră în interior, de unde azvârliră pumni de hârtii arzând. Scrisori în plicuri pătrate, plicuri lungi, pachete în hârtie colorată, bucăți de ceară de sigilat care se topeau ca niște cruste de sânge...”

Mai înțelepți și deveniți abia după reîntâlnire un cuplu în adevăratul și întregul sens al cuvântului, Goyo și Maria revin la vechea lor glie, transformată într-o veritabilă nouă Arcadie, iar narațiunea lui Asturias își închide, asupra ei însăși, cercul determinărilor specifice realismului magic practicat de autor. Începând cu prezentarea distrugerilor cauzate de cultivatorii avizi de câștig, romanul se încheie circular, însă situând semnificațiile la un nivel superior, prin accentuarea viitoarei germinări și a recoltării porumbului cultivat, acum, altfel, de către cei care știu și vor să respecte vechile valori. Unii critici au vorbit chiar despre „realismul social” (70) care ar caracteriza unele pagini ale lui Asturias – o face chiar Fernando Alegria, în *Literatura y revolución*. Numai că e mai adecvat să considerăm, alături de René Prieto, că „*Oameni de porumb* oferă un model social și simbolic viabil și situat departe de ideologiile momentului în care cartea a fost scrisă, evidențiind o acțiune aparte care scoate comunitatea oamenilor de porumb din haos și o îndreaptă spre stabilitate, evidențiind cu luare aminte relațiile profunde stabilite din timpuri străvechi între oameni și pământul-mamă.” (71)

Din punct de vedere tematic, romanul evoluează dinspre atmosfera de revoltă și luptă de eliberare înspre ordinea fundamentală a lucrurilor, de la sacrificiu la stabilitate, de la sterilitatea determinată de blestem la fertilitatea asumată. Dar toate astea se pot produce numai dacă ființa umană decide să se reîntoarcă spre valorile tradiționale și să reactualizeze – desigur, recontextualizându-l – trecutul cultural, înțeles drept unică soluție de evitare a risipirii în lipsa de reguli a cultivatorilor hrăpăreți. Atunci când, în final, Goyo revine acasă pentru a cultiva porumbul pe care acum îl venerează, el este, asemenea furnicilor din mitologia mayașă, gata să reia modelul social impus de divinitățile primordiale. E vorba, desigur, și de cultivarea – deci, de trăirea – propriei vieți într-un alt fel decât până atunci, fapt ce semnifică integrarea deplină a personajului într-un ciclu evolutiv complet și complex. Omul e făcut din porumb și făcut să cultive porumbul, respectându-l: „Semănat pentru hrană, porumbul este alimentul sfânt al omului care a fost făcut din porumb. El, roșu sceptru adăpostit alături de odoarele Templului.” Gaspar Ilóm, replica lui Hunahpu, este, asemenea acestuia, porumb (și din porumb), iar grupul social din care face parte și pe care o reprezintă va deveni beneficiarul simbolic al sacrificiului său și, prin aceasta, fiecare membru se va integra în comunitatea largă a oamenilor de porumb. Apoteoza porumbului din finalul romanului este emblematică atât pentru ordinea tradițională a comunităților quiché, cât și pentru sentimentul de apartenență la această comunitate, sentiment pe care fiecare individ în parte trebuie să-l aibă și să-l cultive pentru ca întreaga comunitate să supraviețuiască.

Unele voci ale criticii literare au afirmat că modalitatea de prezentare a tematicii și a personajelor din romanul de față reprezintă și expresia convingerii lui Asturias – convingere pe care o împărtășea cu președintele Arévalo – că fermele mici și mijlocii ar putea salva economia Guatemalei și ar fi în stare să dea țăranilor speranța într-un viitor mai bun. (72) Din acest punct de vedere, Goyo Yic este reprezentantul acestei noi ordini naționale, căci revenirea sa la satul natal, împreună cu toți copiii săi semnalează și începutul unei noi epoci, o sinteză idealistă a elementelor vechii lumi puse alături de cele viabile din lumea nouă a organizării capitaliste. Într-adevăr, comportamentul și atitudinile din final ale lui Goyo duc cu gândul la valorile tradiționale, în vreme ce tot ele prefigurează acel viitor pe care Asturias însuși îl dorea pentru oamenii din Guatemala natală. Modelele literare și cele ideologice ale cărții se suprapun, astfel, perfect, fără asperități și fără accente false ori propagandistice.

Din acest motiv și ținând seama de această construcție și înțelegere aparte a fenomenului literar și a funcțiilor romanului în special, scriitorul se raportează permanent la *Popol Vuh* – dar cititorului îi trebuie timp suficient pentru a realiza și pentru a evalua la justa valoare acest aspect, iar pe de altă parte, utilizează excelent tehnica amânării, mai ales în privința lui Goyo Yic, a cărui consacrare în calitate de cultivator înțelept de porumb se produce abia în ultimele pagini ale cărții, deci, după ce toți dușmanii plantei sacre și înțelegerii drept sacră a acestei plante vor fi fost învinși sau alungați departe de Ilóm. Pauzele în evoluția conflictelor și aceste permanente amânări reprezintă unul dintre semnele textului – și ale stilului lui Asturias. Iar distanța cronologică și de semnificație între moartea primului erou, Gaspar, și victoria celui din urmă, Goyo, explică oarecum dificultățile pe care critica ori cititorii obișnuiți le-au întâmpinat în fața acestui mare roman al literaturii latino-americane.

Însă *Oameni de porumb* nu e nicidecum un text lipsit de unitate ori de structură, dimpotrivă. Principiul său unificator este, așa cum spuneam deja, unul tematic și nu depinde de evoluția caracterologică a personajelor și cu atât mai puțin de ordinea cronologică a faptelor – care e, oricum, aruncată în aer de la bun început. Iar elementele simbolice pe care scriitorul mizează (apa, focul și porumbul) trimit deopotrivă la lumea tradițională a indienilor quiche și a civilizațiilor precolumbiene, cât și la cultura spaniolă, de care întreaga lume a Americii Latine este legată într-un fel sau altul din secolul al XVI-lea încoace. Iar dacă, așa cum afirma Lévi-Strauss, în *Antropologie structurală*, gândirea mitică se întemeiază pe conștiința opozițiilor care, finalmente, conduc către un deznodământ, trebuie să ținem în permanență seama, în cazul lui Asturias, de faptul că tocmai opoziția dintre foc și apă este cea care determină creația simbolică și mitică a porumbului în concepția comunităților tradiționale din America Centrală.

Pe bună dreptate, romanul acesta a fost considerat a avea importante asemănări cu tehnica muzicală a fugii, căci permanentele dezvoltări și nuanțări ale unei mari teme și a variațiunilor acesteia sunt semnele caracteristice ale *Oamenilor de porumb*. Fără să-și propună vreo clipă să realizeze subtile studii psihologice ori caracterologice, Asturias demonstrează și capacitatea de a construi protagoniști care beneficiază de acțiunile anterioare – proprii – sau de cele ale înaintașilor, exact în măsura în care manifestă capacitatea de a se substitui semenilor lor în

momentele esențiale, tocmai pentru ca în acest fel lanțul logic al dezvoltării conflictului, în modul aparte în care e conceput aici, să continue. Fiecare dintre personaje se situează, deci, la capătul unui lanț narativ, spune Prieto pe bună dreptate. După modelul lui Hunahpu din *Popol Vuh*, Gaspar Ilóm, eroul mitic, este cel datorită căruia Goyo Yic beneficiază, la celălalt capăt al acestui lanț – și, din punct de vedere simbolic, exact în punctul de început al acțiunii cercul închizându-se astfel perfect – de realizările și înțelegerea superioară a lumii pe care înaintașul său le-a impus în acest adevărat cod mitic.

Numai că *Oameni de porumb* nu este doar romanul devenirii lui Goyo și nici măcar un simplu text ce prezintă sacrificiul lui Gaspar, ci dobândește, treptat, calitatea marilor cărți ale literaturii universale – anume aceea de a exprima povestea unui neam întreg, a unei comunități privite în chiar drumul său spre modernitate și în încercarea de a-și afirma destinul raportându-se la glasul tradiției și la valorile tradiționale. De aceea, toate personajele sunt verigi importante în lanțul reînnoirii perpetue, trepte ce duc la atingerea unui nivel superior de înțelegere a lumii. După cum sublinia Gerald Martin, „în acest roman omul devine expresie a tribului și a speciei, lăsându-și la o parte propria individualitate.” (73) Pentru a atinge acest deziderat, Asturias orchestrează ultima parte a cărții asemenea unei elaborate fugi. Pe de o parte, aflăm aventurile poștașului plecat în căutarea soției sale, iar pe de alta, avem în față considerațiile flecarului satului venit, chipurile, să-l apere de pericolele ivite în drum. Chiar dacă cei doi nu se întâlnesc, istoriile și istorisirile lor își răspund și se completează, ajungând ca în paginile finale ale cărții să se îmbine în cadrul unui singur fir narativ și simbolic în care, totuși, se pot încă desluși accentele proprii fiecăruia, într-o polifonie desăvârșită.

Iar dacă romanul în ansamblu prezintă evoluția de la haos la ordine, relațiile pe care protagoniștii le au cu femeile urmează, în linii mari, aceeași cale. Numai că evoluția e sinuoasă și dificilă, cu atât mai mult cu cât personajele feminine sunt, în marea lor majoritate, înclinate spre infidelitate și trădare. Departe de a reprezenta o tendință misogină sau un schematism al viziunii, acest detaliu dezvăluie, o dată în plus, modul în care Asturias citește și recitește *Popol Vuh*, oferind cititorului, în *Oameni de porumb*, în cazul protagonistelor, replici actualizate ale divinităților din marele text quiché. Modelul esențial, reprezentat de Gaspar Ilóm și Păduchioasa Mare, soția sa, îl repetă, chiar dacă în altă cheie, pe cel al însoțirii dintre Soare și Lună, din mitologia indienilor americani. Strategiile amânării apropierei, ale evitării întâlnirii, precum și motivul de-a dreptul obsesiv al plecării, al îndepărtării de partener duc cu gândul la interdicțiile ritualice ale întâlnirii dintre soare și lună, meniți a se afla mereu la distanță. În plus, momentele rare de apropiere sunt violente și trimit în mod clar la scene similare din *Domnul Președinte*, romanul anterior al lui Asturias, unde iubirea Camilei și a lui Miguel Chip-de-Înger se consuma sub semnul violenței ritualice.

Precedente literare în acest sens există și ele îi sunt bine cunoscute lui Asturias, căci numeroși reprezentanți ai suprarealismului utilizau asemenea procedee în scrierile lor. Scriitura din romanul acesta nu este, așa cum s-a spus uneori, primitivă, ci voit primitivistă în unele fragmente, textul definitiv al *Oamenilor de porumb* reprezentând o lectură suprarealistă a vechilor documente mayașe, trecute printr-o sensibilitate bine educată la școala avangardelor. Germán Carrillo a

observat însă, pe bună dreptate, că „romanul acesta nu a fost scris nici ca expresie, dar nici ca negare a suprarealismului, adevărul fiind că Asturias a încercat să intre în sufletul indienilor și să exprime mecanismele de funcționare ale gândirii acestora, nu a lui însuși.” (74) Însă perspectiva suprarealistă nu poate fi negată, cu toate că Asturias, abordând la rândul său problema a rămas, ca și în alte cazuri, ambiguu: „Suprarealismul a fost exagerat de intelectual, spune el. Noi, cei care avem o mentalitate primitivă și suntem aflați în relație cu lumea indigenă, considerăm mai apropiat acest aspect al lumii subterane, nevăzute, nu-l privim ca pe un produs intelectual, ci ca pe unul natural. Noi și indienii avem în permanență două realități la care ne raportăm: una palpabilă, și una visată”. (75) Iar scriitorul continuă, afirmând: „suprarealismul care se atribuie uneori romanelor mele exprimă mai puțin spiritul și influențele franceze și mai mult spiritul specific ce animă operele primitive ale culturii maya-quiché. Există chiar în *Popol Vuh* ceea ce am putea numi un suprarealism lucid, vegetal, anterior tuturor celorlalte forme oarecum asemănătoare care ne sunt cunoscute – dar care sunt mult mai recente. [...] Pe de altă parte, Guatemala este o țară suprarealistă” (76), concluziona autorul *Oamenilor de porumb*.

În fond, suprarealismul nici nu a fost vreodată un scop în sine pentru Asturias, ci doar un punct de sprijin pentru a putea exprima viziunea specifică culturii tradiționale precolumbiene, așa că putem afirma că „elementele suprarealiste care au supraviețuit în opera lui Asturias sunt deja transfigurate, supuse unui complex proces de transculturație” (77), în sensul pe care îl dă termenului Ángel Rama. Iar prin intermediul unor procedee înrudite cu cele ale suprarealismului, Asturias a încercat să exprime alteritatea și legăturile foarte complicate stabilite între cultura precolumbiană și cea occidentală. De aici asemănările pe care le identifică el între dicteul automat suprarealist și limbajul ideografic al mayașilor, Asturias concluzionând că ambele folosesc metafora neobișnuită, juxtapunerile unor cuvinte aparent lipsite de orice legătură, asocierile dintre imagini și cuvinte. Doar pentru că cititorul contemporan nu mai are cheia de interpretare a vechilor texte maya par aceste asociații de cuvinte și concepte fortuite, altfel ele și-ar dezvălui toate sensurile.

Căutarea adevărului și obsesia literaturii

În *Oameni de porumb*, aparenta lipsă de loialitate a femeilor care, privită cu atenție e, spuneam deja, o expresie a imaginii zeității lunare, caracterizate de inconstanță, este completată cu egoismul și cruzimea. Într-un foarte ambițios studiu critic, care, însă, rămâne discutabil în multe dintre concluziile sale, Richard Callan afirma că „permanenta căutare a femeilor fugite de acasă ar reprezenta, în cartea lui Asturias, o expresie a nevoii personajelor masculine de desăvârșire prin dobândirea componentului feminin, «anima», în termeni jungieni, absolut necesară pentru întregirea simbolică a sufletului.” (78) Cazul pe care criticul îl discută pe larg e cel al lui Nicho Aquino privit din perspectiva călătoriei inițiatice pe care o întreprinde. Numai că Gerald Martin are dreptate atunci când spune că, „din păcate, Jung e un

instrument care se poate adapta prea ușor oricărei circumstanțe interpretative”, afirmând că *Oamenii de porumb* „e mult mai mult decât simpla căutare a jumătății pierdute ori a unui iluzoriu etern feminin...” (79)

Și e adevărat, câtă vreme Asturias nu poate fi judecat exclusiv din perspectiva conceptelor psihologiei ori filosofiei occidentale, elementele definitorii pentru concepția sa generală asupra literaturii – și realității lumii latino-americane – rămânând pentru totdeauna legate de mitologia Americii Centrale și de marile texte epice ale acestui atât de aparte univers. Romanul acesta, prezentând, fără îndoială, și trădarea feminină sau evadările protagonistelor din prea îngusta lume inițială tocmai cu scopul de a-și ajuta bărbații (pe Nicho ori pe Goyo) să evolueze și să atingă pragul unei inițieri care, altfel, le-ar fi rămas imposibil de atins, este, însă, construit în jurul unei adevărate mistici a absenței care nu poate fi explicată doar prin recursul la conceptele jungiene. În primul rând, pentru că personajele lui Asturias păstrează o serie de caracteristici alegorice, ele funcționând adesea drept embleme ale binelui sau răului, eroului ori trădătorului. Astfel încât nevoia de individualizare care joacă un rol esențial în teoriile lui Jung se dovedește a fi opusă tendințelor lui Asturias de a portretiza un neam ce simbolizează toți oamenii de porumb ai Americii Latine.

În linii foarte generale, personajele din acest roman al lui Asturias „se împart în două categorii”, reprezentate de câțiva protagoniști. Pe de o parte „întreprinzătorii, cei ce fac, iar pe de alta, cei ce se limitează doar să vorbească, flecarii” (80) de felul lui Hilario Sacayón. Interesant este, de asemenea, că cei ce acționează sunt prezentați adesea indirect, prin intermediul celor care vorbesc, iar aceste descrieri ce distorsionează – conștient sau inconștient – adevărul construiesc drumuri noi între realitate și ficțiune. În acest fel, Asturias se situează într-o ilustră descendență care ajunge până la *Tristram Shandy*, romanul lui Laurence Sterne și, dintr-un alt punct de vedere, până la Miguel de Unamuno și *Ceața* sa. Numai că ceea ce individualizează textul acesta al lui Asturias e faptul că resorturile demersului său sunt evidențiate de el însuși, prin intermediul câtorva personaje privilegiate, însă nu doar pentru a oferi puncte de sprijin posibilei reacții a cititorului, ci pentru a o fundamenta. Critica literară a amintit din nou, în acest caz, despre dorința lui Asturias de a instrui publicul, așa cum, la nivel social și politic, încerca să facă, în Guatemala, președintele Arévalo în aspirația sa de a moderniza Guatemala, diferențele dintre cei doi fiind considerate mai degrabă metodologice decât ideologice. Că ar fi vorba, aici, despre acea „arhitectură a noii vieți” despre care Asturias a vorbit în conferințele sau aparițiile sale publice, poate fi adevărat, însă mai important rămâne demersul lui literar – care trebuie interpretat cu mijloacele literaturii și contextualizat ținând seama de estetica realismului magic pe care Asturias o reprezintă.

Astfel, prin diverse mijloace artistice, Asturias a încercat să dezvăluie cititorilor chiar procesul genezei discursului literar, pentru a arăta modul în care povestea se transformă în literatură, iar ficțiunea ia, astfel, naștere, din datele cele mai concrete ale realității. Metoda, inedită, fără îndoială, se dovedește eficientă, căci Asturias oferă cititorului dualități categoriale, variante ale aceluiași adevăr considerat inițial imuabil, punând totul sub semnul liberei interpretări, aducând laolaltă fapte trăite de personajele romanului cu variantele pe care aceste fapte le

primesc atunci când terțe personaje încearcă să le relateze, distorsionând, voit sau nu, adevărul. Exemplul prin excelență e, desigur, istoria personală a Mariei Tecún, cea plecată de acasă și a cărei poveste ajunge să fie cunoscută – dar cunoscută într-un asemenea fel – departe de locurile ei natale, încât ea însăși, auzind-o, simte că nu se recunoaște în ea și că, desprinzându-se de propria existență, povestea existenței sale a devenit ficțiune – deci, literatură.

María Tecún, expresie simbolică, în romanul lui Asturias, a atitudinii înșelătoare a divinității lunare din mitologia mayașă, devine și semn al trecerii/tranziției de la adevăr la ficțiune și de la realitatea pură la literatură. Căci, departe de a fi nepăsătoare și ușuratică, asemenea divinității lunare, ea este, din punctul său de vedere, o femeie apăsată de griji, sinceră și grijulie. Faptul reiese cu claritate din explicația pe care, după ce-l reîntâlnește, i-o dă chiar ea lui Goyo Yic, soțul său, spunându-i că nu a plecat deoarece nu ținea la el, ci a plecat pentru el – pentru ea însăși și pentru întreaga lor familie pe care o dorea și o visa altfel: „Lasă-mă să-ți spun, că tot a venit vorba, de față cu unu’ dintre copii. Te-am lăsat nu pentru că nu te-aș fi iubit, da’ dacă mai stăteam cu tine, la ora asta am mai fi avut încă zece copii și nu se putea. Pentru tine, pentru ei, pentru mine. Ce-ar fi făcut mititeii fără mine?... Tu erai fără vedere...” Cititorul este, așadar, pus în fața a două versiuni – și lăsat să aleagă ce variantă a adevărului preferă.

Adevărul devine, așadar, o cheștiune de opțiune, iar discursul romanesc astfel rezultat, o problemă de interpretare. Însă are loc și confruntarea personală a Mariei Tecún cu legenda căreia plecarea sa i-a dat naștere, fapt ce se vedește în dialogul ei cu Nicho Aquino, cel care are el însuși dificultăți în a o recunoaște și suprapune peste modelul mental pe care și-l construise: acela de „tecuna” hotărâtă și neîndurătoare pe femeia pe care o vede în fața ochilor, o femeie muncită, slăbită și care fugise de acasă pentru a scăpa, fie și temporar, de prea multa nefericire adunată în suflet: „– Care va-să-zică, dumneavoastră sunteți faimoasa María Tecún? – Vă rog foarte mult!... O supără ceea ce-i spusese, dar îi răspunse cu mult calm: De ce faimoasă? – Din cauza stâncii, a vârfului, a tecunelor... se grăbi să-i răspundă poștașul din San Miguel Acatán, devenit acum un nimeni. Dar un mare nimeni din clipa în care încetase să mai fie poștaș.”

Nimic nu e așa cum pare în *Oameni de porumb*. Sau, mai corect spus, totul e ceea ce pare și încă ceva pe deasupra – adică totul e ceea ce se vede, dar și ceea ce se spune. Romanul acesta însuși e ficțiune prin definiție, iluzie a adevărului, însă, prin intermediul „contractului mimetic”, iluzia e luată întotdeauna drept adevăr, trebuie luată ca atare pentru ca mecanismele ficțiunii să poată funcționa. Această analogie îi permite lui Asturias să afirme implicit că mitul și realitatea sunt inseparabile și definesc, chiar dacă în moduri diferite, fiecare context specific pe care el însuși îl are în vedere și-l descrie. Această axiomă – reversibilă – adună laolaltă premisele majore ale realismului magic așa cum îl concepea Asturias. Se știe că în prefața la *Împărăția lumii acesteia*, Alejo Carpentier susținea că faptele și întâmplările devin miraculoase în mod neechivoc atunci când izvorăsc „dintr-o neașteptată transformare a realității” – exact procesul care conduce dezvoltarea epică și simbolică din *Oameni de porumb*.

Romanul lui Asturias transformă realitatea la două niveluri. În primul rând, cartea este un adevărat palimpsest de mituri preluate din textul sacru al culturii

maya-quiché, *Popol Vuh*. Apoi, ea se prezintă și ca o redimensionare a istorisirilor relatate și ascultate de mai toate personajele implicate. De-a lungul cărții, cititorul devine pe deplin conștient de procesul de adaptare și transformare pe care istoriile îl suferă, devenind din ce în ce mai îndepărtate de realitatea care le-a dat naștere. În acest fel, prin analogie, se poate intui chiar geneza miturilor acestei lumi culturale și se oferă o imagine de ansamblu asupra principiului generator al ficțiunii în general. După cum rezultă din *Oameni de porumb*, omul e condus de o serie de reguli și se raportează la un set de credințe comune care nu sunt la origine altceva decât evenimente istorice, fapte brute, altfel spus, însă trecute prin filtrul personal al fiecărui individ care a relatat istoria – sau fragmente din ea. Realitatea istorică e, deci, ficționalizată pentru a putea fi transmisă și, astfel, percepută de urmași. Doar trăind în concordanță cu aceste coduri culturale omul poate accepta ca existența să-i fie guvernată de ficțiuni izvodite de strămoși – iar în acest fel mitul și faptul brut, literatura și realitatea devine indisolubil legate și imposibil de conceput în acest univers una fără cealaltă.

Mai mult decât oricare alt personaj din roman, Hilario Sacayón exprimă importanța acestei omologii formale și de conținut și modalitățile pe care autorul le utilizează pentru a-l construi oglindesc, simbolic, chiar imaginea lui Asturias, ca autor al *Oamenilor de porumb*, pasionat el însuși de relatarea și reluarea la diverse niveluri de semnificație a povestirilor întemeietoare. Căci, aflăm din paginile cărții că Hilario era mai apropiat de ficțiune decât de realitate, fiind considerat chiar de către cunoscuții săi un soi de poet: „În acest timp, Hilario se gândea la Miguelita „lui” din Acatán. La una dintre bețiile lui, după ce plânsese de parcă ar fi băut rachiu de salcie plângătoare, inventase povestea cu amorul dintre Miguelita și domnul Neil, cu mașina de cusut care se aude noaptea în sat, după ce bate de douăsprezece la Primărie. Cine nu repeta acea legendă pe care el, Hilario Sacayón, o inventase din capul lui, ca și cum ar fi fost o întâmplare adevărată? Nu se rugase el lui Dumnezeu pentru odihna sufletului Miguelitei din Acatán? Nu fusese căutat în registrele vechi ale parohiei actul de botez al acestei minunate creaturi? Nu se cântau tot felul de cântecele pentru înfricoșat copiii și logodnicele, sperându-i, pe ei, când nu erau cumiți, cu mașina somnambulă și anunțându-le, pe ele, că zgomotul acelei mașini îndrăgostite de un imposibil, însoțește serenadele, făcându-le posibilă dragostea? Cum era să creadă în *tecună* el, care inventase o legendă?”

Imaginația este, așadar, pusă, cel puțin aparent, în legătură cu ignorarea deliberată a adevărului, fapt ce dezvăluie o concepție tradițională asupra literaturii în general. Însă Asturias împărtășește cu Hilario aceeași convingere cu privire la esența lucrurilor imaginate, care ar avea capacitatea de a deveni reale, numai că, spre deosebire de personajul pe care l-a creat, scriitorul are o atitudine ambivalentă atât față de realitate, cât și față de ficțiune, demonstrând implicit cum una poate să se transforme cu ușurință în cealaltă, câtă vreme ființa umană e capabilă să transforme mental faptele și evenimentele, fie ele și istorice, în așa fel încât să-i satisfacă nevoia de istorisire și deci, de ficțiune, făcând, în anumite momente, ca visele însele să devină acțiune și realitate. Celelalte personaje din roman pot privi această abilitate transformatoare a lui Hilario drept inutilă, însă autorul ne face imediat să înțelegem rolul crucial al mitului în fundarea și fundamentarea oricărei

culturi. Cititorului intuieste rapid ca fabulele lui Hilario Sacayón dobândesc imediat o existență autonomă și au darul de a fi acceptate nu în calitate de competitori ale adevărilor cunoscute de toată lumea, ci ca adevăr absolut. Așadar, chiar dacă semenii săi tind să-și râdă de Hilario, Asturias sugerează importanța acestui personaj în economia romanului, căci puterea cuvântului și a istorisirii, împreună cu imaginația poetică reprezintă elementele pornind de la care noi credințe vor putea lua naștere – și, deci, un nou stadiu evolutiv va putea fi atins și un nivel superior de înțelegere a universului va putea fi asumat. Hilario devine, astfel, un soi de prototip al poetului-creator în viziunea lui Asturias, însoțindu-l în mod simbolic pe Nicho Aquino în peregrinările sale menite a-i aduce înapoi soția. Chiar și fără să se întâlnească, cei doi comunică prin intermediul povestirilor care se spun despre personajele cunoscute amândurora, făcând schimb, prin acestea, de informații și noutăți.

Relatările inițiale despre Gaspar Ilóm, María Tecún, Candelaria Reinosă sau familia Machojón sunt completate, ulterior, de amănunte aflate de Nicho și Hilario în călătoriile lor, portretele protagoniștilor construindu-se, așadar, din mers, chiar dacă aceștia nu mai sunt efectiv prezenți în cea de-a doua parte a romanului, însă continuă să influențeze existența celor din neamul din care fac parte. Importanța coyotului poștaș Nicho Aquino este, așadar, nu doar una structurală. El este „cavalerul rătăcitor” al lui Asturias și personajul-martor, aducătorul de vești și catalizatorul multor acțiuni, adevărat fir de legătură între personaje și întâmplări. Asemenea lui Ti Noel, din *Împărăția lumii acesteia*, Nicho străbate romanul, apărând atât în primele, cât și în ultimele părți, pentru a recupera esențialul din trecutul personal și din cel al neamului său. Funcția sa este atât centripetă, cât și centrifugă, autorul explicând astfel, indirect, perspectivele opuse din *Oameni de porumb*. „Fluiditatea ontologică” (81) despre care a vorbit critica este, deci, evidentă nu doar la nivelul personajelor feminine (căci María Tecún e o nouă întrupare a Păduchioasei Mari). Fără îndoială, identificarea lui Gaspar Ilóm cu Pământul este cea mai importantă, toate acestea sugerând nu doar importanța Legendei privite drept „protagonist” al cărții, ci și viabilitatea estetică a acestui procedeu utilizat de Asturias; dar și dovada convingerii sale că „legenda este punctul de contact dintre mit și literatură.” (82)

*

Erik Camayd-Freixas analizează la rândul său aceste aspecte, considerând că ele – și mai ales istoria lui Hilario Sacayón – „reprezintă cea de a doua parte a romanului lui Asturias, partea esențială” (83), cea în care are loc un proces de dispersie și decantare a sensurilor și de transformare a mitului în legendă și al legendei în fapt cotidian, elementul nodal fiind episodul referitor la Maria Tecún, înțeles ca punct de tranziție de la prima la cea de-a doua parte și, implicit, nivel semnificativ al textului romanului. Se poate discuta, desigur, și despre dimensiunea cosmică pe care o îmbracă acest proces, axat, pe rând, pe transgresiune, blestem, pedeapsă. Nucleul dramatic din prima parte a cărții parcă explodează, determinând noi sensuri – și noi personaje, dar și o altă înțelegere a timpului și spațiului, reprezentată mai cu seamă prin destinul mai multor „tecunas”, căutarea lui Goyo

Yic, drumurile coyotului poștaş Nicho Aquino și peregrinările și istorisirile lui Hilario.

Narațiunea se centrează pe evoluția mai multor personaje puse, fiecare, sub semnul călătoriilor, al drumurilor la capătul cărora așteaptă revelația sau le așteaptă revelația. Interesante sunt semnificațiile istoriei care devine tot mai prezentă și tot mai pregnantă, căci în conflictul care până acum fusese mai ales mitic, între pământ și ființa umană, intervin Căderea, Păcatul – și, implicit, devenirea istorică. „Conflictul mitic devine, treptat, istoric, deci neîntrerupt, semnificând și declinul civilizației mayașe” (84), după cucerirea hispană și ulterioara colonizare a regiunilor central americane de către spanioli. Dar sentimentul pierderii legăturii cu pământul natal are și semnificații universale și spune mult despre destinul omului pe pământ – extraordinar fiind că Asturias, vorbind în mod explicit despre America Latină, vizează un cadru mult mai cuprinzător. Decăderea, după cum afirmă Erik Camayd-Freixas, „este sugerată și de peisajele diferite în care sunt plasate acțiunile în care sunt implicate personajele, de pe înălțimile din Ilóm, de la început, spre regiunile joase, litorale, semn al contactului lumii arhaice cu exteriorul și al pătrunderii valorilor sau pseudovalorilor modernității într-un univers ce părea definitiv închis.” (85) Romanul lui Asturias va include, așadar, o dublă mișcare – pe de o parte, dispersarea despre care aminteam, iar pe de alta, o adunare din noi perspective a datelor inițiale. Căci, deși rătăcind aparent fără o direcție precisă, personajele din *Oameni de porumb* sunt menite a se întâlni și a-și aminti împreună fapte din trecut, pentru a-l păstra, astfel, cel puțin în memorie și a permanentiza sensurile mitului. Însuși procesul textual din roman reflectă această particularitate a faptelor protagoniștilor, care determină istoria să pară a repeta evenimentele primordiale, doar pentru a conferi semnificații noi vechii ordini mitice.

Iar dacă timpul istoric domină mai ales în cea de-a doua parte a romanului, prima rămâne sub semnul eternei reînnoiri, al memoriei colective și a aceluia *illo tempore* ce domina conflictul inițial din Ilóm. Personajele „se risipesc doar aparent și doar pentru a repune laolaltă fragmentele unor destine exemplare și a deschide, astfel, noi perspective asupra unității conflictului central” (86). Critica literară a descoperit în *Popol Vuh* o organizare similară. Astfel, prima parte este o descriere a creației și a originii omului, făurită din porumb. Iar a doua relatează faptele Gemenilor sacri, urmate de relatări privitoare la conflictele dintre triburi dinaintea Cuceririi spaniole. Erik Camayd-Freixas, citând surse bine documentate, considera ca „aparenta fragmentare este, deci, observabilă în ambele texte, iar unitatea lor profundă a fost, tocmai din acest motiv, mai dificil de remarcat pentru cititorii prea obișnuiți cu modelele occidentale de lectură.” Majoritatea criticilor, constată Camayd-Freixas, au privit *Oameni de porumb* așa cum priviseră și citiseră și *Popol Vuh*, adică drept texte „exclusiv alfabetice”, uitând că la origine *Popol Vuh* era „un codex pictografic”, pliat și care putea fi supus unei lecturi circulare, nu doar uneia secvențiale. Asturias a încercat, probabil, să preia acest mod de a configura textul, de a-și submina scriitura alfabetică și de a realiza „un roman-codex”, care să poată fi citit ținând seama de ideea de circularitate, nu doar de cea de secvențialitate; cele șapte secțiuni ce compun cartea ar reprezenta, deci, „expresii ale celor șapte etape ale calendarului solar mayaș”.

Rezultatul este, fără îndoială, revoluționar din punctul de vedere al structurii, iar realizarea artistică a lui Asturias e comparabilă cu cea a unui Mallarmé sau

Cortázar, scriitorul din Guatemala scriind o carte a cărei structură profundă este ascunsă cu abilitate sub o mască occidentală a textului alfabetic, aparent cronologic ca desfășurare a lecturii, subminate, însă, de simbolismul specific civilizațiilor precolumbiene, exact după modelul înscris în *Popol Vuh*. De altfel, această atitudine este identificabilă în America Latină și la nivelul adopției sfinților creștini, care, adesea, preiau caracteristici ale divinităților precolumbiene. În plus, Asturias folosește o serie de tehnici specifice vechilor texte precolumbiene, repetiția și hiperbola fiind figurile de stil caracteristice pentru *Popol Vuh*. Ajunge să ne amintim, în acest sens, doar începutul romanului *Oameni de porumb*, cu repetițiile numelui lui Gaspar Ilóm – pe care le-am citat anterior. Iar cuplurile în disoluție pe care le aminteam reprezintă, după părerea lui Erik Camayd-Freixas, și „avataruri ale Legendei”, structurându-se, practic, trei cicluri existențiale centrate pe trei cupluri, care definesc diferite ordini existențiale Gaspar Ilóm – Păduchioasa Mare (mitul), Goyo Yic – María Tecún (legenda), Nicho Aquino – Isabra (realitatea). Iar dacă bărbații sunt asociați din punct de vedere simbolic cu soarele și cu focul, femeile reprezintă luna, apa, fiecare cuplu reprezentând o uniune a contrariilor menită a facilita întruparea noilor oameni de porumb, ca avataruri ale aceleiași principiu cosmogonic impus de *Popol Vuh*.

Dar rămâne de discutat perechea imaginară-imaginată Hilario Sacayón – Miguelita, care devine „cea mai importantă pentru a înțelege sensul Legendei” (87) ca veritabil protagonist al acestui roman. Căci O’Neil și Miguelita, perechea imaginară, reprezintă pura ficțiune. Hilario intuiește că iubirea străinului O’Neil pentru pământ ia forma iubirii pentru o femeie, așa încât, dacă Miguelita nu există, ea trebuie inventată pentru a da chip real unui adevăr altfel intangibil. Numai că „Hilario nu este un Don Quijote”, spune Erik Camayd-Freixas, ci este chiar cititorul incredul (88), opusul prin excelență al lui Goyo Yic. În sens borgesian, Pierre Menard a fost autorul lui *Don Quijote*, iar Asturias devine autorul unui nou *Popol Vuh*, actualizat și recontextualizat. Doar în acest fel scriitura ideografică poate fi integrată în iconografia simbolică a romanului, Asturias încifrând în câteva simboluri (precum floarea de *amate*, iepurii galbeni) efortul autoreflexiv vizând procesul de creație. *Oameni de porumb*, „roman-codex” (89), se propune ca efort de recreare și de rescriere a originalului mayaș, însă reclamă și o lectură în cheie occidentală, care să-i evidențieze modernitatea formei și extraordinara substanță a conținuturilor.

S-a spus uneori că „în *Oameni de porumb* omul ar fi captiv în lumea propriilor sale legende” (90), însă alte opinii ale exegeților subliniază, dimpotrivă, că „tocmai legendele sunt cele care eliberează cu adevărat ființa umană de toate condiționările exterioare și de apăsarea istoriei însăși, căci doar legendele largesc granițele lumii rutinei de fiecare zi și determină accesul la punerea în funcțiune a tuturor mecanismelor contractului mimetic.” (91) Sigur, Don Deféric nu ezită să repete că „acești oameni sunt sacrificați pentru ca legendele să poată exista în continuare”, numai că acest adevărat aforism – reversibil, în fond – trebuie privit și interpretat strict în contextul *Oamenilor de porumb*, teritoriu privilegiat, unde legendele iau naștere tocmai pentru ca personajele să aibă un motiv întemeiat de a se afirma și de a dura în lumea ficțiunii. Și așa stau lucrurile, fapt confirmat de un alt personaj al cărții, care nu ezită să spună că poate de aceea s-a inventat istoria, ca să putem noi uita prezentul...

Istoria, esențială în discursul românesc realist-magic al lui Asturias, este privită ca o poveste subliniind mereu importanța elementului național – chiar lingvistic – în constituirea unei culturi, fapt de natură a permite omului să descrie faptele la care a fost martor așa cum le-a văzut sau, și mai adesea, așa cum și-ar fi dorit să le fi văzut. Istoria e, deopotrivă, înregistrare cronologică a evenimentelor din trecut care au fost importante în viața unei comunități. Deloc întâmplător, această concepție prezentă la tot pasul în *Oameni de porumb* reprezintă convingerea profundă a indienilor, cei care găseau în trecut unica soluție de salvare – fie și prin evaziunea temporară și/sau iluzorie – din provocările prezentului. Aceste modalități de raportare la istorie și de redare-reluare-mimare a discursului istoric la nivelul unui discurs românesc marchează meditația lui Asturias cu privire la sensurile culturii și la relațiile civilizației de tip tradițional cu cea a epocii moderne. Pentru el, mitul reprezintă esența oricărei culturi menite să dureze, iar oamenii de porumb sunt amenințați (și se simt ca atare) doar atunci când întrerup, din lăcomie sau pur și simplu din neștiință ori lăsându-se influențați de forțe străine, legătura cu pământul și cu vechiul mod de viață. Romanul acesta devine, astfel, opera unui scriitor aflat, dar într-un mod fundamental diferit de Marcel Proust, de exemplu, „în căutarea timpului pierdut”; dar și demers de salvare din trecut a detaliilor esențiale ale culturii precolumbiene: elemente din *Popol Vuh*, credințe și structuri mitice care pot fi cu ușurință recontextualizate ori reinterpretate.

Mesajul final al cărții, cu întoarcerea lui Goyo Yic acasă, moment ce reclamă apropierea sa de imaginea furnicilor neobosite, subliniază fără doar și poate încrederea pe care Asturias o avea în perenitatea miturilor care au marcat vreme de veacuri întregi cultura Americii Centrale – mult înainte de cucerirea spaniolă: „Se întoarseră, așadar, la Pisigüilito. Trudiră din nou ca să-și construiască o casă mai mare, pentru că fiii lor, care se însuraseră, aveau copii mulți și veniseră să locuiască împreună cu ei. Lux pentru bărbați și lux pentru femei, să aibă mulți copii. Bătrâni, copii, bărbați și femei se prefăceau în furnici după cules, pentru a căra porumbul. Furnici, furnici, furnici, furnici...” În acest context, simplul act al rememorării e la fel de important pentru el cum este și pentru Hilario Sacayón, căci pentru mayași întregul tezaur al cunoașterii umane înseamnă rememorare, iar această convingere (pe care și-o asumă!) îl face pe Asturias deopotrivă tradițional și modern ca scriitor. Tradițional, deoarece romanul acesta este conceput ca o repetare a modelelor structurale ale unui text străvechi, *Popol Vuh*, iar modern pentru că autorul folosește procedeul repetiției cu scopul de a-și face din cititor un complice, implicându-l, deci, pe acesta în universul textului și în ficțiunea creată și făcându-l părtaș la procesul generator al istorisirilor mereu reluate, în cea mai pură manieră realist-magică. Apoi, descriind o serie de întâmplări din prezent (de pildă cea legată de viața și moartea lui Gaspar, de la începutul cărții) și reluându-le, apoi, pe parcursul romanului și mai cu seamă în a doua jumătate a acestuia ca și cum ele ar fi devenit deja parte a unui trecut îndepărtat, Asturias sugerează că timpul depășește orice posibilă condiționare narativă și, încă mai important, că cititorul, prin intermediul asumării faptelor care au devenit parte componentă a trecutului narativ, primește dreptul de a face el însuși parte din această structură nou apărută, ficțională și, de asemenea, cronologică. În plus, ființa umană ajunge să aibă acel sentiment al apartenenței la o comunitate – devenind, în egală măsură, parte din

însuși planul scriptural comis de autor – și primește, în acest fel, un rol activ în desfășurarea faptelor relatate.

Actul rememorării, aducând laolaltă cititori și personaje, devine un element crucial al planului lui Asturias. Ca și în viața reală, întemeietorii mitici (ai mitului) din *Oameni de porumb* au lucrat pământul din care s-au ivit; apoi – și doar cu această condiție – s-au impus atât literatura, cât și întreaga civilizație, omul amintindu-și mai cu seamă fapte care au putut să aibă loc sau nu. Acesta e, de fapt, cazul lui Hilario, care aude într-o noapte frânturi dintr-o poveste de dragoste neîmpărtășită și, pornind de aici, implicându-se mai mult decât ar fi fost de așteptat în cele auzite, creează istoria Miguelitei de Acatán; și, mai important, ajunge să creadă el însuși în veridicitatea ei, cu toate că știe că el a inventat-o, însă simte, pe de altă parte – și asta e ceea ce contează cu adevărat – că este a lui însuși. Previzibil, el se va îndrăgosti ca un nou Pygmalion, de creația sa, iar Richard Callan o consideră pe Miguelita, pornind de la aceste date, drept „ipostaza cea mai convingătoare a femeii intangibile, imagine care străbate proza lui Asturias, mai ales acest roman.” (92) Numai că, datorită calităților ficțiunii și capacității ficțiunii de a crea o altă realitate, „Miguelita e mult mai tangibilă decât alte personaje create de Asturias și ocupă, deci, un rol aparte”, după cum afirmă René Prieto, „într-o lume în care majoritatea cuplurilor se află într-un accentuat proces de disoluție.” (93) Deși creație a imaginației lui Hilario Sacayón, ea este mult mai reală, cel puțin pentru el și pentru ceea ce el simte în realitate, decât numeroasele „tecunas” despre care vorbește sau despre care se vorbește pe parcursul cărții. În această lume care stă, la începutul romanului, sub semnul dezordinii și al haosului, principiul existenței pe aceste meleaguri, legătura dintre om și porumb, este disprețuit și anulat, iar în consecință universul uman va începe să se destrame. Omul poate descoperi adevărul doar în sine, iar gândurile și intențiile trebuie să-i fie concretizate în acțiuni.

Hilario se individualizează în această lume, căci el e convins că ori de câte ori începe să-și imagineze ceva, lucrurile respective devin reale, iar Miguelita, visul, creația și aspirația sa e reală și adevărată la fel ca oricare altă ființă vie din Ilóm: „M-ai mai întreat și data trecută, Hilario, și ți-am spus ce cred eu. Povestea asta cu Miguelita am auzit-o spusă de bunica mea, Venancia Corzantes San Ramón, ba era chiar și-un cântec, nu mai știu, nu pot să-mi amintesc, poate doar dacă fredonez melodia să-mi vină și cuvintele în minte, era un cântec monoton... – Nu se poate, Ńa Monchita, așa cum mie îmi zice Hilario Sacayón, fîncă povestea asta am inventat-o io, pe sfântu' mormânt al lu taică-mio, pe Dumnezeuul meu că io am inventat-o. Mi-a venit din cap în gură, am spus-o și așa a rămas, ca o poveste adevărată.” Iar dacă Hilario determină ființele să se însuflețească și lucrurile să se întâmple doar prin dorință și aspirație, același lucru este valabil, la nivel simbolic, desigur, și în cazul lui Asturias însuși, ca scriitor – și al demersului său de a întemeia, realist și magic, o lume ficțională, dar cu atât mai adevărată din punct de vedere estetic. Pentru el, „nu e nicio deosebire fundamentală între ideea creatoare și realitatea brută” (94), și, după cum consideră Luis Harss, „pentru acest scriitor simplele cuvinte sunt deja ecouri clare ale lucrurilor reale.” (95)

Acest mod de a privi lumea nu e specific doar lui Asturias, ci e identificabil, într-o măsură mai mică sau mai mare, în cazul majorității marilor reprezentanți ai realismului magic de pe continentul latino-american, de la Alejo Carpentier la

García Márquez. Octavio Paz însuși era convins că „orice cuvânt reprezintă un dublu al unui lucru din lumea exterioară și este, deci, o parte animată a acesteia.” (96) Așa se explică de ce Hilario Sacayón crede – știe, de-a dreptul! – că ceea ce-și imaginează devine, în chiar clipa respectivă, actualizat la nivelul realității. Pentru Asturias, ca și pentru membrii comunităților tradiționale, cuvintele sunt deja instrumente magice, înzestrate nu doar cu puteri mai presus de cele strict umane, ci și cu forța de a vindeca și de a alina orice suferință. Cuvântul, implicit, imaginația, nu reprezintă doar elementul ce declanșează o acțiune, ci este el însuși deja acțiune. Scrisul, în consecință, e un act prin excelență magic, care înregistrează ceea ce a fost, faptele care s-au petrecut, dar prefigurează și ceea ce trebuie ori urmează să se întâmple, de aici acele accente considerate de o parte a criticii ușor didactice pe care romanul lui Asturias le implică, mai ales către final.

Mitul este esențial pentru Hilario, însă atitudinea personajului este ambivalentă. Astfel, pe de o parte, modul în care concetățenii săi ajung să creadă în povestea Miguelitei îl pune pe gânduri și îl determină – tocmai pe el, creatorul ficțiunii în care crede, apoi, cu toată puterea – să se îndoiască de istoria Mariei Tecún, considerând-o pe aceasta o foarte probabilă invenție a altcuiva, care acționase după modelul pe care îl urmărea el însuși. Moncha, bătrâna înțeleaptă îl va corecta, însă, spunându-i că fiecare dintre noi credem că am inventat lucruri pe care alții le-au uitat: „Atuncea, ascultă-mă. Omu’ de multe ori crede că născocesc ce-au uitat alții. Când cineva povestește ceva care de mult nu se mai povestește, zice: am inventat-o io, e povestea mea. Da’ de fapt el nu face decât să-și amintească. Tu, în beția ta, ți-ai adus aminte de ceea ce memoria străbunilor tăi ți-a lăsat în sânge, fiindcă ține cont că tu ții nu numa’ de Hilario Sacayón, ci de toți Sacayonii care-au existat, iar din partea maică-tii, de neamu’ Arriaza, care și ei au fost tot de prin părțile astea. În capu’ tău era povestea Miguelitei din Acatán ca-ntr-o carte și-acolo au citit-o ochii tăi și tu ai repetat-o cu limba ta ca de clopot, când erai beat, și dacă n-ai fi fost tu, ar fi fost altu’, că cineva tot ar fi povestit-o, ca să nu se piardă de tot, uitată, fiindcă ea, adevărată sau nu, face parte din viața noastră, din natura locurilor ăstora și natura nu se poate pierde.”

Sugestia, desigur, este că mitul face parte din domeniul inconștientului colectiv și, după cum consideră Moncha, ficțiunea pe care fiecare individ o poartă cu sine iar uneori o și exprimă – adică, altfel spus, literatura fiecăruia – împlinește o nevoie profund umană, nevoia de poveste și, deopotrivă, de rememorare capabilă să ofere sentimentul apartenenței la o comunitate. În fond, pentru Hilario Sacayón, simplul fapt de a rosti numele Miguelitei înseamnă a o avea aproape, a o cunoaște și, desigur, a o putea iubi. El nu face, deci, decât să pună cap la cap, ca într-un foarte elaborat joc, fragmente ale unor istorii adevărate și să le transforme, prin noua istorisire în care integrează aceste elemente, în fundament al mitului. Asturias nu procedează într-un mod fundamental diferit scriind *Oameni de porumb*, căci la rândul său preia elemente din *Popol Vuh* pe care le reinterpretează și pe care, și mai important, după ce le prezintă inițial într-un fel, le reia spre finalul cărții, spre a da noului ansamblu astfel constituit o nouă consistență și un sens superior.

Ficțiunea pare, privită din această perspectivă, o iluzie care reflectă în modul său propriu condiția umană. Însă omul se hrănește și cu poezia iluziei, de aceea Hilario este neprețuit în comunitatea din Ilóm. Asturias, asemenea lui Valéry consi-

deră intuiția și expresia imposibil de separat una de cealaltă, în buna descendență a lui Benedetto Croce. Limbajul artistic devine, astfel, modalitatea de a re-crea realitatea prin intermediul rostirii întemeietoare și de natură a determina efecte clare la nivelul sentimentelor și reacțiilor umane. *Oameni de porumb* spune, deci, nu doar povestea unei comunități din Guatemala a cărei morală poate fi extinsă asupra unei însemnate părți a Americii Latine, ci dezvăluie funcțiile extrem de importante ale ficțiunii mitice și, fără îndoială, ale scriiturii realist magice. Nevoia complicității cititorului și a implicării sale în text și în decodificarea sensurilor acestuia devine cu atât mai bine subliniată prin accentul pe care scriitorul îl pune pe povestitori și pe relația lor cu povestea relatată, dar și pe arta de a încorpora mecanismele creării ficțiunii în materialul primordial din propriul discurs narativ. Și chiar dacă uneori unele dintre personaje pot pune sub semnul întrebării veridicitatea anumitor întâmplări, simpla lor neîncredere nu împiedică exact evenimentele în discuție să devină, oricât par sau sunt de inexplicabile sau de greu de crezut, parte a însăși existenței cotidiene.

În procesul de istorisire, substratul mitic are un rol important, iar povestirile nou rezultate își ating țelurile doar în momentul în care sunt privite ca parte integrantă a moștenirii culturale a unei comunități bine individualizate. Și pentru ca implicarea cititorului să fie cât mai convingătoare și mai completă, Asturias introduce în roman evenimente pe care le privește retrospectiv sau caleidoscopic, mitul pare mereu în curs de constituire, iar omul poate redeveni oricând animal, doar pentru a se umaniza, apoi, din nou, dar, acum, având o altă experiență și o altă înțelegere a universului înconjurător și a propriului rol în lume. Ambiguitatea și principiul amânării, ca și tehnicile desprinse din apanajul suprarealismului subliniază arta unui scriitor remarcabil și caracterul de operă deschisă al unui text precum *Oameni de porumb*. Ca veritabilă rețea intertextuală funcționând în conformitate cu propriile reguli, romanul lui Asturias reprezintă, din perspectiva evaluării realismului magic, un adevărat „grad zero”, o creație în care cititor și text sunt aduși alături prin intermediul unui tip specific de limbaj care marchează însăși vocația creatoare și întemeietoare a autorului și a unui asemenea text.

S-a discutat mult în ce măsură este cu adevărat viabil ca un romancier contemporan să adopte, pe parcursul unei narațiuni de mari dimensiuni, puncte de vedere care conduc spre „viziunea primitivistă”, ca să repetăm termenul lui Erik Camayd-Freixas. Desigur, procedeul ține de apanajul realismului magic, numai că el ridică și o serie de probleme – legate tocmai de capacitatea unui autor al zilelor noastre de a reflecta cele mai importante aspecte ale alterității sau ale relației cu Celălalt pornind de la premisa situării cumva în interior – însă nu pe o poziție declarat ideologică, așa cum procedau, de pildă, reprezentanții „indianismului exotic” al secolului al XIX-lea. Asturias dă senzația că adoptă uneori acel limbaj încifrat specific sacerdoților mayași, din dorința de a sublinia comuniunea cu tribul din care face parte. Carpentier insistă pe alte coordonate, subliniind că rolul lui nu e acela de a crea simple artificii literare, ci de a explora și de a descoperi realitățile care altfel ar rămâne ascunse, aspectele sincretice ale lumii americane, atât de legate de estetica realului miraculos.

Perspectiva deschisă de antropologia modernă accentuează „stranițetea fundamentală a Celuilalt” (97), adică exact ceea ce Carpentier și Asturias au

recunoscut la rândul lor, Carpentier teoretic, iar Asturias intuitiv. În plus, chiar dacă opera lor narativă și realismul magic pe care îl practică are multiple legături cu suprarealismul francez transpus la nivelul culturii specifice a Lumii Noi, estetica amândurora rămâne prin excelență legată de realitățile spațiului latino-american. Va rezulta de aici o tensiune constantă și o profunzime nebănuită care dă mereu substanță creațiilor celor doi, „dar și un soi de schizofrenie culturală” (98), afirmație susținută de faptul că începând din anii ‘70 critica literară hispano-americană a încercat să demonteze majoritatea postulatelor enunțate de Carpentier. Căci, dacă Anderson Imbert susține că magicul și miraculosul nu se găsesc în realitatea latino-americană, ci în arta simulării, Roberto González Echevarría va considera că a presupune că miraculosul există în America înseamnă a adopta o falsă perspectivă europeană. În fapt, diferendul critic este determinat în mare măsură de faptul că Asturias și Carpentier au adoptat o serie de concepte care au avut ca efect „închiderea” indigenilor într-un adevărat cerc al condiționărilor exterioare, reprezentat exact de acele clișee ale europenilor și de perspectiva și imaginea pe care aceștia și le făcuseră despre ei vreme de veacuri. „Dubla viziune” despre care s-a discutat uneori tot de aici provine, la fel și anumite concluzii ale textelor celor doi scriitori.

Numai că Asturias depășește în felul său această problemă și rezolvă dilema, chiar dacă acest aspect a fost mai puțin observat de exegeți. Mai precis, el nu are în vedere, în *Oameni de porumb*, opoziția dintre indieni și albi, ci între indieni și metiși – asumați, pe de o parte, de comunitatea albilor, dar ținând, fie și parțial, de lumea tradițională, ale cărei valori, însă, le-au negat, tinzând spre universul colonizatorilor (care, la rândul lor, refuză să-i accepte pe de-a-ntregul). Astfel, legenda lui Machojón nu e decât o scorneală a peonilor, menită a-l determina pe bătrânul Tomás, căruia îi mențin în acest fel iluziile cu privire la trecutul iremediabil pierdut, să le ofere alte și alte terenuri pe care să le poată defrișa prin incendiere, ca să poată, apoi, cultiva mai mult porumb.

Dar Asturias, spre deosebire de Carpentier, folosește și un limbaj specific în acest roman. Căci, în *Oameni de porumb*, „narratorul pare lipsit de consistență și de personalitate proprie” (99), dovedindu-se a fi, de fapt, o voce între mai multe voci care se aud pe parcursul cărții, într-o manieră oarecum asemănătoare cu cea care va fi impusă, ulterior, de Juan Rulfo în *Pedro Páramo*. Romanul lui Asturias tinde să devină, așadar, polifonic și muzical, însă nu în sens decorativ, ci structural. Deopotrivă, trebuie să ținem seama de lirismul de profunzime prezent în *Oameni de porumb* pentru a defini universul indienilor, întotdeauna pus în opoziție cu limbajul frust și prozaic ce subliniază prezența metișilor și a aparatului de represiune sau de guvernare al autorităților. Desigur, Alejo Carpentier are și el în vedere sisteme complexe de opoziții structurale, iar acestea sunt de găsit atât în *Împărăția lumii acesteia*, cât și în *Pașii pierduți*, numai că, în cazul său, ideologiile și contrastele sunt configurate într-un asemenea mod încât să ofere o imagine sistematică – și sistemică.

Neprevăzutul de origine suprarealistă este evidențiat în acest fel, iar imaginea Lumii Noi e mereu oferită cititorului drept soluție salvatoare în fața risipirii determinate de deteriorarea valorilor occidentale. Asturias preferă un suprarealism „propriu”, nu atât de intelectualizat, așadar opozițiile sale nu sunt nici obsesive,

nici lipsite de naturalețe – și, în plus, acestea nu sunt decât rareori juxtapuse, structura bipolară a romanului *Oameni de porumb* permițându-i să polarizeze și nivelul imaginarului, astfel încât aspectele magice nu sunt contrazise imediat și nici nu-și găsesc o contrapondere rațională care să sădească îndoiala în sufletul cititorului. Fără să teoretizeze, Asturias face exact ceea ce cerea Carpentier în prefața la *Împărăția lumii acesteia* – și anume, (își) păstrează credința în fenomenele miraculoase prezentate ca și cum ar fi cele mai obișnuite evenimente ale existenței cotidiene, determinând și cititorul să adopte, la rândul său, același punct de vedere.

Asturias demonstrează, în plus, și „intuiția ambiguității” (sintagma lui Camayd-Freixas), care este mult mai subtil orchestrată decât în unele dintre textele lui Carpentier. Căci, spre deosebire de moartea lui Mackandal, de pildă, cea a lui Gaspar Ilóm nu este niciodată discutată explicit pe parcursul cărții. Personajul găsește singur antidotul la otrava care-i fusese dată, sorbind apa râului, iar apoi se va arunca în adâncuri, făcându-se nevăzut, determinându-i pe unii să creadă că ar fi pierit, iar pe alții, dimpotrivă, să fie convinși că s-a salvat. Desigur, și în cazul eroului lui Carpentier, și în cel al lui Asturias, supraviețuirea esențială este cea din conștiința comunităților pe care Mackandal și Gaspar Ilóm le reprezintă, iar vehiculul cel mai adecvat pentru păstrarea lor simbolică în viață este legenda. În *Oameni de porumb*, dispariția câte unui personaj, mai ales a lui Gaspar, e chiar mai reală decât moartea, câtă vreme pentru indieni moartea nici măcar nu este un eveniment definitiv, „ci o trecere, de la lumea vizibilă de deasupra pământului la cea subterană, guvernată de Xibalba.” (100) De aceea, Erik Camayd-Freixas consideră că ambiguitatea ce domină romanul este reprezentată într-un mod atât de convingător, „încât sfârșește prin a fi efectiv o problemă metafizică.” Acesta ar fi și cazul minciunii propriu-zise, dar și cel al inventării unei legende.

Pentru indieni, după cum susținea Asturias, între adevăr și minciună nu există o diferență fundamentală, deoarece ei trăiesc mereu într-un dublu plan al realității, una concretă, cealaltă mitică, iar ceea ce pare la un moment dat a nu fi altceva decât minciună poate fi, dacă se are în vedere nivelul profund, purul adevăr. Acesta este sensul în care povestea Miguelitei, inventată de Hilario Sacayón, este adevărată, iar protagonistă însăși devine reală. Hilario nu doar crede că ar fi inventat lucruri pe care alții le-au uitat, ci chiar Miguelita va sfârși prin a deveni imaginea Madonei, expresie a sincretismului specific lui Asturias: „Miguelita, brună ca Fecioara cu Butucul, o icoană miraculoasă sculptată pe vremea coloniei și uitată într-o firidă a închisorii din Acatán, unde se aplica pedeapsa cu butucul condamnaților, indienilor fugari și soților rău-voitori. Miguelita, cu ochii ca doi cărbuni stinși, stinși dar cu foc negru, tocmai pentru că erau cărbuni. Gropițe în obraji, talie de trestie, gură ca o fragă, păr ca pana corbului. Miguelita, care n-a împărtășit dragostea disperată a lui O’Neil.” Deci, Miguelita devine o fecioară cu pielea măslinie, sculptată în lemn de un indian doar pentru a fi apoi uitată și redescoperită mai târziu, prin povestea spusă de Hilario Sacayón – încă un simbol și un moment esențial din desfășurarea discursului narativ din *Oameni de porumb*: „*La Fecioara cu Butucul mă rog/ să dea peste mine gardienii/ să mă ia și să-mi pună cătușe./ Închisoarea-mi va fi consolare./ Miguelita e-al său prenume./ Acatán, gloriosul nume,/ și-n temniță Fecioara cu Butucul,/ ca și ea, cu pielea arămie...*”

De altfel, problema receptării este fundamentală pentru cartea aceasta, Asturias evaluează mereu ce înseamnă a crede sau a nu crede și cât se poate crede ori de ce nu se poate crede în mesajul unui text românesc. Iar „cele Trei Cruci ale Calvarului despre care se vorbește la un moment dat, reprezintă, din acest punct de vedere o alegorie a lecturii” (101) Căci, la dreapta scriitorului, tâlharul cel bun, Goyo Yic, crede și se salvează în acest fel, putând reveni pe pământul din Ilóm, după ce-și va fi regăsit soția și liniștea. La stânga scriitorului stă, însă, tâlharul cel rău, Hilario, cel care va rămâne condamnat să rătăcească în continuare – și tot așa la nesfârșit. În „codul autoexegetic al romanului”, analizat de Erik Camayd-Freixas, „tâlharul cel rău” este cititorul incredul, adică criticul. Având în spate sprijinul unei viziuni specific tradiționale, Asturias contrazice ideea că literatura nu ar fi altceva decât arta simulării. Pentru el, literatura nu poate fi citită în mod univoc, câtă vreme pentru a o înțelege complet, însuși criticul trebuie, cel puțin în unele momente, să creadă în magia ei și în miraculosul lumii povestite; scriitorul își îndeplinește rolul demiurgic, pare a sugera Asturias, doar atunci când este capabil să prezinte și să exprime adevăruri pline de ambiguitate, asemenea vieții însăși.

Nu mai că trucul autorului este că nici măcar el nu se poate încrede întotdeauna în perspectiva mitico-magică pe care, de aceea, nici nu o privește ca pe unica explicație posibilă pentru discursul său narativ. De aici provin temele asupra cărora scriitorul zăbovește, însă mai rar analizate de critica literară: nebunia, minciuna (în relație mereu tensionată cu adevărul absolut), legende și formarea lor. S-a spus, din acest motiv, că scriitorul nu este întotdeauna conștient de semnificațiile pe care le implică propriile narațiuni. Dimpotrivă, însă. Asturias, ca și Carpentier, chiar dacă demersul lor literar funcționează adesea în mod diferit sau cel mult complementar, răspunde crizei de autoritate a textului în epoca contemporană, aducând în centrul preocupărilor sale semnificațiile adevărului, ale verosimilității și căutând mijloace pentru a-și cuceri cititorul, a-l face să creadă în magia textului sau în miraculosul unei Lumi Noi, pentru a-l ajuta să ajungă, „asemenea lui Don Quijote, pe tărâmul Celuilalt.” (102)

Realismul magic, deci, așa cum îl înțeleg și îl practică cei doi autori nu se limitează să fie doar o problemă de reprezentare, ci și o critică a lecturii, după cum demonstrează cazul lui Hilario Sacayón din *Oameni de porumb*. Asturias procedează în mod extrem de inteligent – el păstrează întotdeauna o oarecare distanță față de personajul protagonist, fie el și narator, transformând, de fapt, această nouă instanță narativă într-o voce care e capabilă să adopte tonalități și ritmuri diferite, însă niciodată nu se va suprapune peste vocea autorului și nu va încerca în vreun fel să-i ia locul, așa cum se întâmpla, pe fragmente sau doar subtextual, în unele dintre romanele lui Carpentier. Alejo Carpentier își păstrează rolul pe care-l alege și-l definește de la bun început, și anume de explorator al Celuilalt – căruia nu ezită să-i preia uneori punctele de vedere sau chiar vocea. Asturias, în schimb, decide să și-o păstreze și să nu renunțe la propria individualitate, tocmai pentru ca, astfel, imaginea Celuilalt, de care e întotdeauna fascinat, să fie mai pregnantă, mai convingătoare și mai clar definită.

Note bibliografice

1. *Popol Vuh* (*Cartea Obștească*: termenul maya „popo” = „casa obștei”, „vuh” = „carte”). Epos al populației precolumbiene quiché, ramura central-americană a neamului maya din Yucatan. Textul a ajuns cunoscut prin intermediul unor transcrieri târzii, după un original hieroglific sau pictografic pierdut în vastele operațiuni de distrugere a culturii maya desfășurate în cadrul Conquistei spaniole, de-a lungul secolului al XVI-lea. Redactat probabil prin compilarea și prelucrarea unor tradiții străvechi de către un autor necunoscut, într-o epocă relativ apropiată de sosirea spaniolilor în America, *Popol Vuh* cuprinde mitologia maya în varianta quiché, istoria semilegendară a neamului quiché de limbă maya, care trăia pe teritoriul Guatemalei de astăzi. Începuturile textului sunt centrate pe descrierea celor patru perechi de oameni primordiali, iar finalul coincide, în linii mari, cu momentul înțierii Conquistei. Ulterior, un localnic, probabil un sacerdot, a transcris în dialectul quiché, dar folosind alfabetul latin, întregul text, care va fi descoperit în secolul al XIX-lea, într-o variantă datând din anul 1555, iar originalul acesta va fi publicat, împreună cu prima traducere, în anul 1861, de Ch. E. Brasseur de Bourbourg, după cum aflăm din *Dicționarul de mitologie generală* al lui Victor Kernbach (București, Editura Albatros, 1995, p. 505.)
2. Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980, p. 368.
3. Ibid., p. 368.
4. Ibid., p. 369.
5. Fernando Alegria, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1986, p. 223.
6. Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 101.
7. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 18.
8. Giuseppe Bellini, *Narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 57.
9. Ricardo Gutiérrez-Mouat, *El espacio de la crítica*, Madrid, Orígenes, 1989, p. 45.
10. Richard Callan, *Miguel Ángel Asturias*, New York, Twayne, 1970, p. 13.
11. Ibid., p. 15.
12. Arturo Usler Pietri, *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p. 121.
13. Günter W. Lorenz, „Entrevista con Asturias”, în *Mundo Nuevo*, 43 (1970), p. 40.
14. Ibid., p. 41.
15. Miguel Ángel Asturias, „El Señor Presidente como mito” (*Apéndice*), în *Edición crítica de las obras completas*. Vol. IV, Paris & Mexico, Klincksieck – Fondo de Cultura Económica, 1981.
16. Carlos Ferrer Plaza, „Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier: la evolución literaria del dictador hispanoamericano”, în *Glauks*, v. 7, n. 2 (2007), p. 126.
17. Ibid., p. 128.
18. Günter W. Lorenz, „Entrevista con Asturias”, ed. cit., pp. 36-37.
19. În conformitate cu *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, în culturile mexicane și în cele înrudite, porumbul este expresia Soarelui, Lunii și Omului. În *Popol Vuh*, creația omului nu este desăvârșită decât după trei încercări: primul om este nimicit de inundații catastrofale, căci era din lut, al doilea are aceeași soartă, fiind din lemn, și abia al treilea supraviețuiește și va deveni întemeietorul neamului quiché, el fiind făurit din porumb (București, Editura Artemis, 1995, p. 122).
20. Gerald Martin, „Génesis y trayectoria del texto”, în Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, edición crítica de las *Obras completas*, IV, Paris, México, Klincksieck & Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 23.
21. Traducerea acestei cărți de către Miguel Ángel Asturias este de maximă importanță pentru întreaga sa creație, numeroase sugestii cu privire la structuri simbolice specifice culturii precolumbiene fiindu-i oferite de acest text străvechi. Scriitorul e influențat mai cu seamă de mitologia mayașă în varianta quiché, căci, după cum chiar el va sublinia, în acest caz este vorba despre o adevărată „mito-filosofie” cu totul aparte. În conformitate cu *Popol Vuh*, în concepția cosmogonică quiché,

universul ia naștere într-un anumit moment și se dezvoltă după anumite legi, instituite de zei și urmate riguros de întreaga natură și de omenire în ansamblul ei. E absolut remarcabil că, exceptând decizia divină, concepția quiché precede, după cum au afirmat numeroși exegeți, cu cel puțin un mileniu gândirea lui Giambattista Vico. Oamenii vor fi, apoi, supuși mai multor probe și încercări pe care trebuie să le depășească și care simbolizează etapele de adaptare a individului la ritmurile existenței. (Pentru mai multe detalii, se poate consulta *Dicționarul de mitologie generală* al lui Victor Kernbach, ed. cit., p. 505)

22. Gerald Martin, „Génesis y trayectoria del texto”, ed. cit., p. 25.

23. Cf. René Prieto, *Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return*, Cambridge University Press, 1983, p. 87.

24. Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 43.

25. Cartea cuprinde patru părți: „prima narează facerea lumii și crearea omului, a doua – cea mai pitorească, de o exuberantă fantezie și un stil deosebit de dinamic – relatează aventuri și peripecii ale unor semizeii, dar localizate în cadrul de viață al tribului quiché. A treia parte povestește tradiții considerate istorice, de fapt, legendare ale poporului quiché, iar a patra – lipsită de seducătoarele frumuseți literare ale celorlalte trei – este o istorie legendară a tribului, până la data invaziei spaniolilor.” (Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 489)

26. Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, Lanham, New York, Oxford, 1998, p. 145.

27. Ibid., p. 140.

28. Ibid., p. 146.

29. Ibid., p. 146.

30. Ibid., p. 147.

31. În conformitate cu acestea, porumbul era simbolul prosperității înțelese în chiar originea ei, și anume sămânța. De aici întreaga simbolică a rodirii și regenerării lumii, pusă de Miguel Ángel Asturias în legătură cu porumbul în romanul de față.

32. Populația quiché – „a cărei uluitoare cultură s-a dezvoltat în Guatemala de azi și în regiunile din apropierea Golfului Mexicului – la fel ca și alte grupuri maya, e, poate, mai puțin o ramură propriu-zisă, și mai mult un grup social, aflat adesea în mișcare.” (Darie Novăceanu, *Precolumbia*, ediția

II-a, București, Editura Sport-Turism, 1977, p. 226)

33. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 149.

34. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 151.

35. Ibid., p. 151.

36. Julia King, Stephen M. Hart, „The Earth as Archive in Bombal, Parra, Asturias and Rulfo”, în *A Companion to Magical Realism*. Edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Tamesis, Woodbridge, 2005, p. 62.

37. Ibid., p. 63.

38. Giuseppe Bellini, *Narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 69.

39. René Prieto, *op. cit.*, p. 91.

40. Ariel Dorfman, „Hombres de maíz: el mito como tiempo y palabra”, în *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970, p. 78.

41. René Prieto, *op. cit.*, p. 92.

42. În mitologia neamului quiché, Hunahpu (Hun-Ahpu), cu rang de semizeu, este fratele lui Xbalanque, împreună cu care alcătuiește o pereche dioscurică. Cei doi gemeni au un rol esențial în lupta zeilor împotriva gigantilor. Hunahpu și Xbalanque au fost născuți de fecioara Xaquic într-o pădure și, deși imediat după naștere au fost așezați pe un furnicar, iar apoi într-o tufă de mărăcini, unde vor fi ținuți flămânzi, vor supraviețui și vor crește inteligenți și plini de înzestrări – vor deveni muzicieni, sculptori în piatră, pictori, luptători, specialiști într-ale magiei și mai ales în ceea ce privește semănatul porumbului prin mijloace miraculoase. De asemenea, știu cum să taie în bucăți

orice ființă și apoi s-o readucă întreagă la viață. (Apud Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed. cit., p. 248)

43. Apud Darie Novăceanu, *Precolumbia*, ed. cit., p. 243.

44. *Ibid.*, p. 244.

45. Pentru că trufia gigantului Vucub-Caquix și a fiilor săi i-a supărat pe zei, provocând pedeapsa potopului universal, prezent și în mitologia mayașă (ca și în toate civilizațiile precolumbiene), în urma căruia, în afară de divinități, doar Vucub-Caquix va supraviețui, cei doi gemeni coboară în regatul infernal Xibalba (Chi-Xibalba, „locul de groază”, populat de vrăjmașii oamenilor, imperiu al zeilor morții, dominat de divinitatea Xibalbay), inițial pentru a-și elibera rudele; însă, acolo, îi înspăimântă pe toți zeii subpământeni, ucigându-l chiar pe Vucub-Caquix cu o țeavă de suflat, arma specifică a Americii Centrale. Această aventură în Xibalba capătă sensuri profunde, vorbind despre crearea condițiilor necesare pentru apariția vieții omenеști. Limitând forța și autoritatea divinităților infernale și întâlnindu-și sub pământ propriii strămoși, gemenii întemeiază civilizația umană, transmițând științele și artele pe care le cunoșteau ei înșiși, iar după aceea intră în marele cuptor subpământean. De acolo, în conformitate cu textul din *Popol Vuh*, „ei s-au înălțat în miezul luminii. Într-o clipă au fost ridicați la cer, iar unuia i s-a dat Soarele, altuia Luna. Atunci s-au luminat bolta cerească și fața pământului. Acum ei locuiesc în cer.” (*Popol Vuh*, II, 14). Tema aceasta a circulat probabil, sub formă folclorică, după cum consideră majoritatea cercetătorilor, în ambele Americi, unde se vorbește despre nemaipomenitele aventuri ale Gemenilor, cei care au creat ființele primordiale, din care a descins apoi întreaga omenire. (Apud Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed. cit., p. 248)

46. Richard Callan, *Miguel Ángel Asturias*, New York, Twayne, 1970, p. 78.

47. *Ibid.*, p. 79.

48. René Prieto, *op. cit.*, p. 94.

49. *Ibid.*, p. 96.

50. Eric Thompson, *Maya History and Religion*, Norman, University of Oklahoma Press, 1970, p. 349.

51. *Ibid.*, p. 351.

52. Gerald Martin, „Pattern for a Novel – An Analysis of *Hombres de maíz*”, în *Revista de Estudios Hispánicos*, 2/1971, p. 23.

53. René Prieto, *op. cit.*, p. 96.

54. Seymour Menton, *Historia critica de la nueva novela guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1960, pp. 221-222.

55. *Ibid.*, p. 223.

56. René Prieto, *op. cit.*, p. 99.

57. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 153.

58. *Ibid.*, p. 153.

59. René Prieto, *op. cit.*, p. 101

60. Seymour Menton, *op. cit.*, p. 224.

61. René Prieto, *op. cit.*, p. 103.

62. *Ibid.*, p. 104.

63. *Ibid.*, p. 102.

64. *Ibid.*, p. 103.

65. Giuseppe Bellini, *op. cit.*, p. 67.

66. Termenul de „nahual” denumește un alter-ego, un dublu al fiecărui om, în conformitate cu mitologiile precolumbiene. Fiecare ființă umană are un spirit protector, care îl apără încă din primele clipe de viață. Aztecii credeau chiar că și fiecare zeu are un nahual al său. De cele mai multe ori, nahualul este înfățișat ca având înfățișare de animal. Astfel, dintre zei, Tezcatlipoca avea ca nahual personal jaguarul, Tonatiuh, condorul etc. Spre a se constata prezența unui „nahual” și pentru a-l identifica fără greșală, la nașterea unui copil se așternea în jurul casei un strat de nisip, iar apariția nahualului era indicată de primele urme descoperite pe suprafața acestuia în zorii zilei următoare. (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed. cit., p. 436)

67. René Prieto, *op. cit.*, p. 105.

68. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 180.
69. *Ibid.*, p. 183.
70. Fernando Alegria, *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 76.
71. René Prieto, *op. cit.*, p. 106.
72. Cf. René Prieto, *op. cit.*, pp. 99-110.
73. Gerald Martin, „Theme and Structure in Asturias’s *Hombres de maíz*”, în *Modern Language Quarterly*, No. 30 (1969), p. 583.
74. Germán Carrillo, *Realismo e irrealidad en la narrativa hispanoamericana*, Punto Exe, edicion electronica, 1992, p. 54.
75. Günter W. Lorenz, „Entrevista con Asturias”, ed. cit., p. 39.
76. *Ibid.*, p. 40.
77. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 174.
78. Richard Callan, „The Quest for the Feminine”, în *Miguel Ángel Asturias*, ed. cit., p. 247.
79. Gerald Martin, „Génesis y trayectoria del texto”, ed. cit., p. 26.
80. René Prieto, *op. cit.*, p. 115.
81. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 163.
82. *Ibid.*, p. 165.
83. *Ibid.*, p. 157.
84. *Ibid.*, p. 158.
85. *Ibid.*, p. 158.
86. *Ibid.*, p. 159.
87. *Ibid.*, p. 162.
88. *Ibid.*, p. 187.
89. *Ibid.*, p. 188.
90. Ariel Dorfman, „*Hombres de maíz*: el mito como tiempo y palabra”, în *Imaginación y violencia en América*, ed. cit., p. 250.
91. René Prieto, *op. cit.*, p. 131.
92. Richard Callan, *op. cit.*, p. 172.
93. René Prieto, *op. cit.*, p. 134.
94. *Ibid.*, p. 135.
95. Luis Harss and Barbara Dohmann, *Into the Mainstream*, New York, Harper & Row, 1967, p. 81.
96. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 26.
97. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, 191.
98. *Ibid.*, p. 191.
99. *Ibid.*, p. 193.
100. *Ibid.*, p. 195.
101. *Ibid.*, p. 197.
102. *Ibid.*, p. 198.

JUAN RULFO

Mexicul vocilor

În 1953, scriitorul mexican Juan Rulfo publică volumul de povestiri *El llano en llamas* (*Câmpia în flăcări*), iar la doar doi ani după aceea, în 1955, romanul *Pedro Páramo*, reușind să stabilească, aproape fără ca cineva să-și dea seama și fără ca el însuși să manifeste interes pentru teoretizarea acestei orientări estetice, așa cum se întâmplase în cazul lui Alejo Carpentier, toate coordonatele esențiale ale unui realism magic ajuns la maturitate, ce avea să demonstreze nu doar vitalitatea literaturii latino-americane, ci și capacitatea sa de a-și înnoi formele (și formulele) narrative, pentru a depăși mult discutata criză în care se găsea romanul, la sfârșitul anilor '50 ai secolului trecut. Appreciat la modul superlativ de Jorge Luis Borges și Gabriel García Márquez – cel care, în paranteză fie spus, găsește în *Pedro Páramo* o importantă sursă de inspirație pentru propria sa carte, *Un veac de singurătate*, după cum va mărturisi el însuși – Juan Rulfo a devenit, nu după multă vreme, obiectul predilect de studiu pentru critici literari de cele mai diverse orientări, rareori scriindu-se atât de mult despre o operă de atât de reduse dimensiuni. În plus, fără să fie neapărat și un *best-seller*, romanul *Pedro Páramo* a exercitat, în ultimele decenii, o adevărată fascinație, atât pentru autorii continentului sud-american, cât și pentru publicul cititor. Una dintre explicațiile acestui fenomen ar fi prezența în text a nenumărate enigme – dintre care, unele, sunt lăsate nerezolvate până la sfârșit – de natură a-l implica și pe lector în însăși scriitura cărții; dar într-un mod fundamental diferit de deja celebra „reader participation”, teoretizată în mediile academice nord-americane, căci Rulfo tinde să-și prindă cititorul mai cu seamă în capcana insidioasă a relațiilor extrem de complexe stabilite între trecut și prezent, dar, deopotrivă, între vocile narrative ale textului.

Interpretat, uneori, drept roman „polifonic și dialogic”, în sensul pe care îl dă acestor termeni Mihail Bahtin, sau, alteori, drept primul text ce va crea condițiile pentru ulterioara apariție a „goticului modernist mexican” (1), *Pedro Páramo* este și ceva pe deasupra. Nu doar o carte ce distruge cronologia într-o manieră de-a dreptul faulkneriană, ci și un text ce are marele dar de a spune lucruri fundamentale despre trecutul Mexicului, despre căutarea originilor și despre „neașteptatele resurse ale oralității și ale fragmentarismului.” (2) Iar Octavio Paz, analizând „cel mai metafizic roman al lui Rulfo”, așa cum l-au considerat voci importante ale criticii literare contemporane, afirmă că „esențial, în cazul acestui text este peisajul.” (de altfel, eseu lui Paz se intitulează chiar *Peisajul și romanul în Mexic*) Iar „peisajul lui Rulfo este un simbol și câteodată chiar mai mult decât un simbol, devenind o voce ce intră în dialog cu alta și cu alta, sfârșind prin a deveni personajul central al romanului.” (3)

Povestea propriu-zisă, reconstruită din numeroasele intervenții ale diferiților naratori, este aparent simplă: Juan Preciado pornește spre Comala, localitatea unde mama sa îi spusese, cu puțin timp înainte de a muri (și veritabilă intersecție a spațiilor cu valențe mitice), că s-ar găsi tatăl său, un anume Pedro Páramo. Numai că aici, tânărul va constata că a ajuns într-un loc total diferit de cel desprins din amintirile mamei, spațiu populat doar cu personaje care nu mai sunt vii, adevărat tărâm al morților, unde tot ceea ce se aude sunt șoaptele celor care, odinioară, populaseră zona, iubiseră și suferiseră aici: „Îmi închipuiam că văd totul prin amintirile mamei, ale aleanului și suspinelor ei întretăiate. Și-a dus traiul suspinând fără răgaz după Comala, tânjind să revină, dar nu s-a mai întors nicicând. Eu vin în locul ei. Cu ochii cu care a privit, căci mi i-a dat ca să văd.” Nu o dată, călătoria pe care o întreprinde Juan Preciado la Comala a fost comparată cu drumul cititorului prin meandrele acestui text, o călătorie în care atât cititorul, cât și personajul par a suferi de constante pierderi ale simțului și, mai ales, ale capacității de orientare. Pe de altă parte, la nivelul expresiei estetice caracterizate de o înțelegere imaginativă, romanul acesta are și rolul de a explora istoria socială a Mexicului, în perioada de sfârșit de secol XIX și început de secol XX. Juan Rulfo a afirmat adesea că rămășițele unei orânduiri cvasi-feudale, revoltele violente și dramaticul exod al oamenilor din zona rurală au determinat apariția a numeroase „orașe fantomă” pe teritoriul Mexicului, țară care, cel puțin din punct de vedere teoretic, părea a se îndrepta spre modernitate. De aici și sentimentul dominant din *Pedro Páramo*, exprimat mai cu seamă prin intermediul modului în care un străin, Juan Preciado, percepe noua realitate – sau, poate, mai bine, irealitate, – în care a ajuns și în care, de altfel, își va găsi și propriul sfârșit.

Cartea este centrată pe trei personaje: Juan Preciado, Pedro Páramo și Susana San Juan, iar dincolo de acestea, este marcată de încercarea autorului de a reda esența acestei așezări, Comala, aflată sub totala stăpânire a temutului *cacique* de pe moșia Media Luna, *don Pedro*. Juan Preciado este cel care conduce cititorul prin hățișurile acestei lumi pe care, la început, el nici măcar n-o percepe ca fiind a morților. Doar pe parcurs va deveni din ce în ce mai convins că așa stau lucrurile și că toți cei pe care îi întâlnește și cărora le vorbește nu sunt altceva decât suflete rătăcitoare, capabile a-l atrage și pe el în împărăția morții, „iar experiența aceasta are unele puncte asemănătoare cu cea din *Spoon River Anthology* (1915) a lui Edgar Lee Masters.” (4) Dincolo de călătoria inițiată a lui Juan Preciado, romanul are în vedere rapidă ascensiune a lui Pedro Páramo, cel care, prin viclenie și violență a reușit să creeze, la Comala, un mic imperiu în care totul se desfășoară după bunul său plac. Pedepsa, însă, nu va întârzia, căci fiul său, Miguel Páramo va muri în circumstanțe tragice, iar Susana San Juan, singura femeie pe care a iubit-o încă din copilărie și pe care va continua s-o iubească toată viața, sfârșește prin a înnebuni, prefigurând chiar moartea lui Páramo.

Desigur, dincolo de toate aceste întâmplări, romanul reconstruiește, prin atmosfera inconfundabilă, epoca tulbură și plină de violență a Revoluției Mexicane (1910-1920) și a Revoltei Cristero (1926-1929), evenimente care, pentru prima dată, au făcut auzite și glasurile de *campesino* din zona rurală a Mexicului. Căutarea tatălui devine, astfel, la un nivel mai larg al semnificațiilor, căutare a originilor și a rosturilor esențiale, încercare de regăsire a adevăratelor valori ale umanității din

această parte a lumii. Pentru că Rulfo a intenționat, la început, să-și intituleze romanul *Los murmullos* (*Murmurele*), deoarece, șoptind înăbușit pe la colțuri de stradă, abia auzite la capătul viselor sau gemând prin cimitire, aceste murmure venite, parcă, dintr-o altă lume, stau mărturie pentru o realitate crudă și dură, ascunsă cu grijă în spatele fațadei bine lustruite a progresului din anii de dominație ai lui Porfirio Díaz, replică la nivel macrotextual a lui Pedro Páramo însuși. Dar, la fel ca și președintelui mexican, lui Páramo îi e la îndemână să controleze viața exterioară a oamenilor, însă niciodată nu va reuși să le stăpânească dorințele și visele, de aici eșecul său sentimental și permanenta sa neîmplinire și singurătate.

Interesant este că moartea, atât de prezentă în textul rulfian, „e dramatizată ca o metamorfoză a unei stări de conștiință în alta, iar nu ca o întrerupere radicală a unei stări de fapt.” (5) Nu va fi, deci, o surpriză să ne dăm seama că istoria din Comala nu e relatată atât de voci, cât de murmure, de șoapte, de ecouri ce par a ieși din pământ, din pereții caselor, sau chiar din istoriile personale ale personajelor implicate. Lois Parkinson Zamora stabilește, pornind de la aceste detalii, conexiuni între romanul lui Juan Rulfo și *Cartea morților*, celebra scriere egipteană, pornind de la premisa că și acolo esențială rămânea respirația, cea care putea pune ființa umană în legătură cu lumea de dincolo. (6) La fel ca și în textul egiptean, în *Pedro Páramo* accentul nu cade pe capacitatea omului de a se elibera de legătura cu tărâmul morții, ci pe capacitatea fiecărui individ de a se integra, treptat, încă din timpul vieții, acestui domeniu și de a deveni, astfel, parte integrantă a pământului. Comala devine, așadar, veritabil centru al acțiunilor și deopotrivă al semnificațiilor, pământul e întotdeauna însuflețit, iar „fenomenele naturale sunt instrumentale.” (7) Trupul pământului natal e viu, iar lui Juan Preciado nu-i rămâne decât să caute să-și găsească locul în această nouă lume de care e legat prin mai multe fire decât intuiește el la început. Natura și cultura nu sunt separate, ci comunică prin multiple modalități și căi, esențial fiind că pământul nu e privit, aici, ca proprietate privată, ci în primul rând ca domeniu mitic. Eșecul lui Pedro Páramo de a înțelege lumea pe care o domină exact de aici provine, din funciara sa inadecvare la regulile unei lumi de care rămâne fundamental străin. Personajele care impresionează sunt legate de elementul teluric, vorbesc din adâncul pământului, aparțin pământului – iar Parkinson Zamora stabilește o interesantă legătură între toate aceste amănunte și Rebeca, personajul din romanul márquezian *Un veac de singurătate*, care nu se putea opri să mănânce pământ.

În acest context, se individualizează profund secvențele în care cititorul aude vocea Susanei San Juan, al cărei întreg discurs – poetic în cel mai bun și mai deplin sens al cuvântului – este unul al memoriei și deziluziilor. E povestea tragică a unei femei forțate să-și găsească refugiu în nebulie, singurul mijloc pe care-l poate ea descoperi pentru a reuși să-și protejeze, chiar dacă doar parțial, sufletul în fața asalturilor forțelor ostile din jurul ei: o lume patriarhală, crudă și tiranică, o biserică ce nu oferă speranța vreunei mântuiri, împărăția morții însăși. Prin urmare, cititorul ajunge să vadă – sau să creadă că vede – lucruri care pot fi (sau, la fel de bine, nu pot fi) înaintea ochilor săi. Adică exact ceea ce spune la un moment dat Juan Preciado, înțelegând că este chiar el bântuit de toate fantomele trecutului: „Nu știu. Văd oameni și lucruri acolo unde nu e nimic.”

Cititorul străbate, astfel, drumul inițiativ al textului, acela al unei înțelegeri diferite de aceea pe care i-o ofereau cărțile canonice ale literaturii latino-americane

anterioare. Dar un text care, vorbind despre Pedro Páramo, vorbește, extrem de convingător, și despre dificultățile de impunere a modernității în Mexic, constituindu-se, astfel, într-un adevărat demers subversiv. Cartea devine o inedită poveste, spusă cu o tehnică unică și greu de egalat, despre sentimentul permanentei existențe a unui trecut care nu va pieri niciodată cu desăvârșire și despre dificultatea supraviețuirii într-o lume al cărei contur a fost trasat de forțe ce scapă puterii și, nu o dată, înțelegerii oamenilor obișnuiți. Dar, în egală măsură, o extraordinară mărturie a capacității de a visa a ființei umane și de a se salva, prin vis și iubire, de orice umbră și de suferința nesfârșită din împărăția acestei lumi.

Magic, realitate, real(ism)

Cu toate că numeroși critici au insistat asupra importanței prozei lui Juan Rulfo pentru impunerea definitivă a esteticii realismului magic în America Latină, există și suficiente opinii care accentuează legătura profundă dintre scriitura rulfiană și istoria socială și politică a Mexicului de început de secol XX. Fără îndoială, includerea lui Rulfo în categoria reprezentanților importanți ai realismului magic are loc mai cu seamă după imensul succes al romanului lui García Márquez, *Un veac de singurătate* (1967), *Pedro Páramo* fiind receptat în Europa cumva mediat și indirect, prin grila de lectură impusă de textul márquegian. Și de aici a pornit un soi de inadecvare a receptării critice la mesajul profund al textului. Căci, deși e adevărat că polifonia extraordinar construită din *Pedro Páramo*, precum și capacitatea lui Rulfo de a creiona o existență a glasurilor într-un univers prin excelență thanatic ne duce spre descifrarea sensurilor textului prin intermediul datelor esențiale ale esteticii și poeticii realismului magic, trebuie să ținem seama de amănuntul extrem de important că realismul magic practicat de Rulfo este diferit de cel ulterior, márquegian, dar se individualizează și în contextul prozei latino-americane de la jumătatea secolului XX, *Pedro Páramo* reprezentând o experiență de lectură diferită de cele întruchipate de viziunea lui Asturias în *Oameni de porumb* ori de Alejo Carpentier în *Împărăția lumii acesteia*. Iar elementele particulare ale discursului narativ rulfian trebuie discutate pornind de la volumul de proză scurtă pe care l-a publicat în anul 1953, *Câmpia în flăcări*, deoarece mai multe texte incluse aici reprezintă elementele care vor duce la extraordinarele intuiții din *Pedro Páramo*, dar și la concretizările literare din acest roman. În plus, nu putem uita nicio clipă interesul lui Rulfo pentru istoria țării sale și nici preocupările sale legate de nevoia de a exprima și de a transfigura, ca fapt estetic, realitățile dure cu care se confrunta de mult timp populația din regiunile rurale ale Mexicului.

Scriitorul procedează, până la un punct, în mod asemănător cu Asturias și Carpentier, utilizând o serie de elemente miraculoase, preluând credințe și rituri ori superstiții populare. Numai că el nu le prezintă niciodată ca fiind ceva magic prin excelență, ci ca parte componentă a existenței cotidiene, așa cum, de altfel, țărani mexicani erau convinși. Apoi, Rulfo, spre deosebire de Carpentier sau

Asturias, nu se mulțumește doar să descrie în *Pedro Páramo* aceste realități neobișnuite, ci insistă asupra percepției pe care o are un străin – utilizând, deci, o convenție occidentală, însă trasând drumul inițiativ al acestuia și prezentând impactul emoțional pe care lumea morților o are asupra lui într-un mod fundamental legat de tradițiile latino-americane, mexicane mai ales. Miraculosul se găsește, deci, spre deosebire de opera lui Carpentier, Asturias sau García Márquez, nu în faptul relatat ori în lumea descrisă în text, ci exclusiv în ochii celui care privește, ai neofitului care pătrunde brusc într-o nouă ordine existențială, ale cărei norme și reguli nu le cunoaște, iar când le află îi e greu să le respecte ori să le pună în aplicare, resimțind în mod acut diferența sa față de universul vocilor – mai precis, până în momentul când se transformă el însuși într-o voce interpretându-și partitura din corul morților din Comala.

Efectul pe care primul contact cu universul din Comala îl are asupra lui Juan Preciado a fost comparat „cu efectul pe care tablourile lui Wifredo Lam (mai ales *Jungla*, datând din 1943) îl au asupra privitorului care ia pentru prima dată contact cu acest tip de pictură” (8) – fapt pus și în legătură cu strategiile realist magice de organizare a universului artistic și a mesajului operei de artă. În plus, chiar dacă o serie de elemente neobișnuite și care pot șoca la prima lectură sunt descrise drept reflecții la nivelul conștiinței lui Juan Preciado ale datelor universului exterior din Comala, pe nesimțite ele primesc consistență proprie și devin „figuri textuale de sine stătătoare” (9), demonii interiori prind formă și, oricât de impropriu e termenul în contextul universului thanatic din Comala, se însuflețesc. Însă, ceea ce s-a observat mai puțin este că metoda aceasta era prezentă în scrisul lui Rulfo încă din *Câmpia în flăcări*, mai precis din extraordinara povestire intitulată *Luvina*.

Aici, întreaga atmosferă a localității Luvina este descrisă asemenea unui adevărat personaj, cu toate că tema propriu-zisă a narațiunii nu e prezentarea universului rural, ea fiind doar o parte componentă a strategiei narative utilizate de scriitor: „Dintre colinele înalte dinspre sud, Luvina e cea mai înaltă și cea mai stâncoasă. Pare învelită în piatra aceea cenușie din care se face var, dar în Luvina oamenii nu fac var din ea și n-au niciun folos de pe urma ei. [...] Iar pământul e povârnit. Se crapă în toate părțile în râpe adânci, atât de adânci, că nici nu li se vede fundul. Oamenii din Luvina zic că din râpele acelea se înalță visele. Dar eu, unul, singurul lucru pe care l-am văzut a fost vântul, în vârtejuri, ca și cum acolo jos l-ar fi ținut închis într-o țevă de rogoz.” Satul acesta servește drept entitate definită la nivel geografic doar pentru ca, pornind de la acest pretext, Rulfo să poată aborda tema istoriei mexicane și să sugereze la tot pasul efectele pe care diferențele sociale și nedreptățile determinate de abuzul de putere le au asupra oamenilor: „Și află dumneata că au dreptate. Guvernul își amintește de ei numai când vreun băiat de-al lor a făcut o tâlhărie. Atunci trimite după el la Luvina și-l arestează. Altfel nu se interesează de viața lor, nici măcar nu știe că există.”

Mai mult decât atât, abordând tema istoriei, Rulfo nu-și urmează predecesorii sau contemporanii în tratarea acesteia și în rezolvarea problemelor pe care un astfel de subiect le ridică. Așadar, nu vom avea de-a face cu un narator omniscient, nici cu o perspectivă detașată ori exterioară, care să adopte convențiile istoriografiei, ci cu privilegierea punctului de vedere. Totul se poate schimba, deci, în funcție de

unghiul în care este situat – sau din care este privit – personajul care relatează, istorisirea personală construind, atunci când se alătură altei ori altor istorisiri personale, ceea ce anterior purta numele de Mare Istorie: „Noi, eu nevastă-mea și cu cei trei copii, am rămas acolo, în mijlocul pieței, cu toate lucrurile în brațe. În mijlocul acelei piețe unde nu se auzea decât vuietul vântului. O piață pustie, fără pic de iarbă care să oprească vântul. Am rămas acolo. [...] – Ce sat e ăsta, Agripino? Și ea a ridicat iarăși din umeri.” Viziunea este fără îndoială fragmentată, iar textul dovedește o structură polifonică, universul vocilor care va domina romanul *Pedro Páramo* fiind, deci, intuit de Rulfo încă de pe acum. Dar nu este exclusă nici imaginea colectivă, textul devenind și o profundă meditație asupra condiției umane confruntate cu provocările istoriei și cu cei care, seduși sau orbiți de putere, ajung să considere însăși istoria un mijloc de care s-ar putea folosi.

Numai că „trucul” lui Rulfo este că, pe urmele lui William Faulkner, însă cu altă finalitate estetică, deși abordează tema istoriei, distruge cronologia și nu se mai raportează la timpul linear ce guvernează existența exterioară a personajelor, ci la durata ce le determină trăirile interioare. Rulfo se situează, astfel, încă de la începuturile sale literare, la polul opus față de conașionarii săi extrem de aplecați asupra narării unei istorii și, eventual, a Istoriei: „Oricum ai privi-o, Luvina e un loc foarte trist. Dumneata, care te duci acolo, ai să-ți dai seama. Eu aș zice că e locul unde s-a cuibărit tristețea. Unde nu se știe ce-i zâmbetul, ca și cum tuturor oamenilor le-ar fi împietrite fețele. Și dumneata, dacă vrei, poți vedea această tristețe în orice oră din zi. Vântul care bate acolo o răscolește numai, dar n-o ia cu el niciodată. Ea rămâne acolo, de parcă acolo s-ar fi născut.”

După cum afirmă Monica Mansour, „Juan Rulfo reprezintă, în cadrul literaturii cu temă istorică, momentul celei mai mari transformări din epoca contemporană” (10), *Câmpia în flăcări* și *Pedro Páramo* evidențiază o altă manieră de a concepe proza și de a înțelege sensul literaturii. Desigur, autorul recurge în *Luvina* la narațiunea la persoana întâi, dat fiind faptul că perspectiva narațiunii la persoana a treia e mult diminuată, rolul de narator al textului revenind unuia dintre personaje, tocmai pentru ca în acest fel scriitorul să poată evidenția limitele cunoașterii umane la un moment dat. Pe de altă parte, sunt alăturate puncte de vedere diverse, nu o dată opuse, iar textul ajunge să fie lipsit de un protagonist, însă să impună figura mai multor personaje care, prin existența și experiența lor simbolizează acea viziune colectivă atât de necesară operei lui Rulfo. Sergio López Mena vede, de aceea, în textele rulfiene, „o adevărată revoluție la nivelul tehnicii narative, concretizată printr-o serie de procedee aparte, printre care eliminarea naratorului (omniscient sau nu), absența clarificărilor venite, indirect, din partea autorului, adoptarea perspectivei personajelor implicate în acțiune, abolirea logicii discursive consacrate, monologul interior.” (11) O parte dintre aceste procedee au fost preluate de Rulfo de la reprezentanții modernismului occidental, însă ele primesc în textele sale o altă consistență și sunt îmbogățite cu datele spiritualității mexicane, pe care autorul o are mereu în vedere, subliniind, și în acest fel, necesitatea modernizării structurilor definitorii ale prozei mexicane. După cum consideră Emir Rodríguez Monegal, „*Pedro Páramo* reprezintă paradigma noului roman latino-american, fiind o operă care izvorăște din marea tradiție mexicană a pământului și a venerării pământului, pe care, însă, Rulfo o metamorfozează, o

distruge doar pentru a putea, apoi, să o creeze din nou, prin intermediul unei asimilări profunde a tehnicilor complexe și a viziunii lui Faulkner.” (12)

În acest fel, Rulfo a redimensionat proza mexicană, deschizând noi orizonturi și căi de urmat, în primul rând prin ignorarea completă a oricăror canoane preexistente. De aici și deconcertarea criticilor, precum și încercările unora de a descifra mesajul povestirilor lui Rulfo sau al marelui său roman, *Pedro Páramo*, prin intermediul unor lecturi în cheie psihanalitică sau onirică. Mai potrivită este, însă, soluția pe care o găsesc Luis Leal și Seymour Menton, care stabilesc o relație clară de filiație între *Luvina* și *Pedro Páramo*, dar și între povestirea inclusă în volumul *Câmpia în flăcări* și strategiile realismului magic. Chiar dacă potrivită, soluția celor doi rămâne incompletă, câtă vreme ei nu precizează că realismul magic al lui Rulfo este sensibil diferit de realul miraculos al lui Carpentier și de influențele mayase cu care își împletea narațiunea Asturias.

Cu toate acestea, Menton evidențiază și „realismul care, în afară de *Luvina*, domină *Câmpia în flăcări*” (13) – însă nici el nu intuiește că tocmai în acest realism trebuie căutată nota definitorie a elementelor magice prezente în opera narativă a lui Rulfo. Căci însăși narațiunea din *Luvina* nu excelează în elemente comparabile cu, să spunem, levitațiile părintelui Nicanor din romanul *Un veac de singurătate*, de García Márquez și nici cu transformările pe care le suferă, la nivel fizic sau spiritual, personajele din *Împărăția lumii acesteia* sau *Oamenii de porumb*. *Luvina* este o povestire axată pe modelul dialogat, interpretat de alți critici drept „monolog cu destinatar” (14), în care un personaj relatează în fața altuia experiențele călătoriei pe care a făcut-o în urmă cu cincisprezece ani într-un sat care se numește Luvina, locul unde și interlocutorul trebuie să ajungă. Prin intermediul acestei relatări cititorul cunoaște realitățile satelor mexicane, situația populației rurale și relația tensionată pe care oamenii o au cu autoritățile. Totul e pus, însă, de la bun început sub semnul eșecului, căci ratările din povestea celui dintâi personaj nu fac decât să le prefigureze pe cele care vor urma, marcând existența celui de-al doilea: „E ușor să vezi lucrurile acum, reînviată în amintire, căci aici nu e nimic care să semene cu Luvina. Dar pentru mine nu e deloc greu să-ți povestesc ceea ce știu când e vorba de Luvina. Am trăit acolo. Acolo mi-am îngropat viața... M-am dus în locul acela plin de iluzii și m-am întors bătrân și înfrânt. Iar acum te duci dumneata acolo... Ehe... Parcă-mi aduc aminte de mine. Mă pun în locul dumitale și mă gândesc... Uite, când am ajuns prima dată la Luvina...”

Dincolo, însă, de subiect și de implicațiile sale magice și polifonice, *Luvina* reprezintă și încercarea autorului de a prezenta realitățile lumii mexicane într-o epocă istorică bine determinată, printre rânduri putând fi identificate cu ușurință regimurile lui Álvaro Obregón sau Lázaro Cárdenas, pentru a evidenția neputința sau neștiința guvernanților de a rezolva problemele populației sărăcite din zonele defavorizate ale Mexicului. Se fac numeroase aluzii la represiunea declanșată de autoritățile centrale, la reformele care nu duc nicăieri și la eterna nefericire umană dintr-o zonă care moștenește strălucita cultură precolumbiană, dar căreia nu i se oferă șansa racordării reale la ritmurile modernității. Căci locuitorii nu doresc neapărat să trăiască după modelul strămoșilor, mai precis ei nu se opun în mod programatic și cu atât mai puțin din principiu progresului, însă ceea ce guvernele care se succed la putere înțeleg prin progres nu e decât o spirală a violenței și a

asupririi care determină pauperizarea tot mai accentuată a oamenilor. Deci, ei vor refuza să accepte normele care se încearcă a li se impune, de aici conflictele, nesfârșitele tensiuni cu autoritățile – dar și, mai ales, tragismul care le marchează viața de fiecare zi.

Iar oamenii aceștia, poate și din aceste motive, nu doar datorită raportării scriitorului la estetica realismului magic, par, la început, morți, pentru ca finalul lecturii să demonstreze că erau într-adevăr plecați din lumea celor vii – Rulfo pregătind astfel terenul pentru demersul îndrăzneț pe care îl va desfășura în *Pedro Páramo*: „San Juan Luvina. Mi se părea un nume dumnezeiesc. Dar acolo e purgatoriul. E un loc al morții, unde au murit până și câinii și nici măcar n-are cine să latre la tăcere, căci, după ce te-ai obișnuit cu vântul care suflă acolo, nu se mai aude decât tăcerea pe care o găsești în toate pustietățile. Și asta te dă gata. Uită-te la mine. Cu mine s-a terminat. Dumneata, care mergi acolo, o să-ți dai seama curând de ceea ce-ți spun...”

Așadar, personajele din *Luvina* există fără a trăi și populează un univers al magicului, care, însă, iar acest lucru este extrem de important pentru descifrarea sensurilor operei rulfiene, are toate datele zonelor defavorizate ale Mexicului. Și, chiar și fără a fi vii în sensul consacrat și tradițional al termenului, aceste personaje sunt capabile să simtă bucuria și tristețea, suferința și dezamăgirea, revolta, depunând mărturie cu privire la situația omului pe un pământ care, chiar rămânând, formal, al său, nu-i mai aparține în realitate.

S-a spus adesea că, alături de *Pedro Páramo*, *Luvina* reprezintă imaginea sintetică a unui Mexic tradițional, opus civilizației occidentale. Mai mult, însă, decât simplă înrudire tematică, *Pedro Páramo* și *Luvina* reprezintă o viziune similară în ceea ce privește tratarea temporalității. Ca și romanul, povestirea aceasta este centrată pe câteva teme care trimit în mod direct la semnificațiile pe care le are timpul pentru tipul de proză practicat de scriitorul mexican, în primul rând moartea și eternitatea – iar în strânsă legătură cu ele, imaginile și semnificațiile stazei: „Da, domnule... Stau așezați în pragul ușii, privind cum răsare și apune soarele, ridicând și coborând ochii, până când îi lasă puterile, și atunci totul li se pare liniștit, în afara timpului, de parcă ar fi trăit o veșnicie. Asta fac acolo bătrânii.” Adam Sharman consideră că acesta este o expresie aparte „a unui timp al tradiției înțeles în mod tradițional, o temporalitate îndreptată înspre trecut ca model exemplar ce guvernează prezentul și viitorul, sortindu-le unei repetiții ritualizate.” (15) În plus, s-ar putea vedea aici și legătura cu așa numitul „desarollismo”, ideologia axată pe dezvoltarea rapidă a Mexicului, care a marcat anii ‘50 în această țară. Numai că *Luvina* aduce și un accent tragic, vizând portretizarea unei așezări rurale căreia și modernizarea forțată îi determină extincția. Analizând volumul de povestiri *Câmpia în flăcări*, Carlos Blanco Aguinaga afirmă că *Luvina* are rolul de a configura, împreună – doar împreună – cu marea reușită romanescă din *Pedro Páramo*, viziunea specifică a lui Rulfo asupra unei realități aparte, întemeiate pe convingerea autorului cu privire la capacitatea sa de a da glas „unei lumi lipsite de istorie și situate în afara timpului.” (16)

Și, cu toate că impresia cititorului este că în *Luvina* Rulfo concepe prezentul drept repetiție a trecutului, asta nu înseamnă nicidecum că ar fi vorba, în aceste pagini, despre o societate care ar repeta ea însăși modelele comportamentale ale

trecutului și care ar deveni, printr-o astfel de atitudine, statică. Căci trebuie să ținem seama întotdeauna de diferența între timpul trăit – care face ca orice societate, chiar și cele mai tradiționale, să meargă înainte – „și viziunea asupra timpului care privește temporalitatea ca fiind statică.” (17) De aceea, naratorul din acest text, care nu-și poate aminti cât timp a petrecut la Luvina, afirmă că trebuie să fi fost o eternitate, căci acolo timpul este mai lung: „Mi se pare că dumneata m-ai întrebât câți ani am stat la Luvina, așa-i?... Drept să-ți spun, nu știu. Am pierdut noțiunea timpului de când am fost bolnav de friguri galbene, dar trebuie să fi stat o veșnicie... Și ce-i mai rău e că acolo timpul e foarte lung. Nimeni nu mai ține socoteala orelor și nimănui nu-i pasă de scurgerea anilor. Mai întâi se luminează de ziuă, apoi se înserează. Pe urmă cade noaptea. Și tot așa, zile și nopți în șir, până când vine ziua morții, care pentru ei e o speranță.”

Însă adevărul este că nu timpul nu trece în Luvina, ci viziunea despre timp pe care o au locuitorii săi exclude din capul locului progresul și un posibil viitor. Pentru cei din Luvina, timpul înseamnă în principal imaginea unui conglomerat de evenimente menite a se repeta iar și iarăși, la infinit, fără a se produce vreodată salturi calitative, astfel încât oamenilor nu le rămâne altceva de făcut decât să se resemneze și să aștepte moartea – pe care, de altfel, o presimt de timpuriu. Această repetare aproape identică a fiecărei zile urmată de fiecare noapte și tot așa par a reprezenta de-a dreptul o anulare a esenței temporalității, însă tocmai acest detaliu al principiului roții care se învâрте mereu pe loc individualizează așezarea și o califică drept depozitară a timpului în ipostaza sa statică. De aceea, se poate afirma că temporalitatea din Luvina nu e o caracteristică a condiției premoderne din punct de vedere socio-economic (deci, a unei esențe tradiționale a acestei localități), ci un efect determinat de perspectiva aparte pe care locuitorii mai în vârstă o au asupra realității: „Fiindcă la Luvina trăiesc numai cei bătrâni de tot și cei care încă nu s-au născut, cum s-ar zice... Și femeile fără putere, ca niște umbre, atât sunt de slabe. [...] – Trăiește ceea ce trebuie să trăiască. Asta-i puterea Domnului, mi-au spus ei. E rău când nu mai bate vântul. Când se întâmplă să nu mai bată, soarele se apropie prea mult de Luvina și ne suge sângele și puținul strop de apă care ne-a mai rămas în trup. Vântul face ca soarele să rămână acolo sus. Așa-i mai bine.” Elementul fundamental devine, aici, unul legat mai cu seamă de tehnica narativă și de puterea noului tip de scriitură practicat de Rulfo de a se impune în contextul literaturii latino-americane. Prin urmare, ceea ce păruse atât de tradițional în textul acesta ținea, dimpotrivă, de o extremă modernitate a perspectivei și a strategiilor, utilizate cu o artă extraordinară.

Pedro Páramo. Rememorare și inițiere

Două teme importante, prin urmare, pentru creația lui Rulfo sunt, așa cum se întrevede încă din volumul *Câmpia în flăcări*, moartea și puterea, prezentă mai cu seamă sub forma abuzului de putere. Ele vor fi dezvoltate în *Pedro Páramo*, unde vor căpăta noi dimensiuni și semnificații. Poate cea mai șocantă constatare pe care

cititorul o face pe parcursul lecturii este că figurile care apar în jurul lui Juan Preciado la Comala nu fac parte dintre cei vii. Interesant este că la această constatare se ajunge nu doar prin intermediul afirmațiilor naratorului, ci mai cu seamă prin intermediul dialogurilor pe care le poartă aceste personaje: „– Nu, întrebam de sat, că pare tare pustiu, parcă-i părăsit. Pare gol. – Nu pare. Așa și este. Aici nu stă nimeni. – Și Pedro Páramo? – Pedro Páramo a murit hăt demult.” În plus, Juan Preciado, cel care conduce cititorul în universul thanatic din Comala, pare a-l abandona pe acesta exact în clipa în care devine conștient de propria sa moarte. De unde, desigur, interogațiile posibile: era el deja mort în momentul în care sosește la Comala, sau intră în această lume a umbrelor și a vocilor la început ca un străin, pentru ca abia apoi să se integreze în acest univers? „E straniu, Dorotea, cum de nu reușesc să văd nici măcar cerul”, spune Preciado.

Romanul se va structura, deci, pe baza conversațiilor fragmentate și mereu întrerupte ale personajelor, din care se reconfigurează, în acest fel, însăși istoria locului. Din nou, ca și în *Luvina*, nu e respectată cronologia, așa că cititorul trebuie să fie pregătit să se miște înainte și înapoi în timp, fiind nevoit să reinterpreteze mereu faptele relatate de protagoniștii morți, din perspectiva noilor informații pe care le dobândește pe parcursul evoluției textului. Unii critici au încercat să identifice ori să situeze exact localitatea Comala pe harta Mexicului, apropiind exprimarea personajelor din carte de cea a oamenilor din provincia natală a lui Rulfo, Jalisco (18), pierzând din vedere că autorul nu a dorit să individualizeze la nivelul strict al geografiei reale, ci să sugereze suferința și singurătatea umană în mijlocul unui pământ al nimănui, lipsit și din acest motiv – al suferinței și nefericirii – de populație însuflețită. Totul pus sub semnul unei evidente nostalgii a originilor, al unui regret atotstăpânitor cu privire la abandonarea consistenței rurale a lumii pentru integrarea într-un univers citadin, care, în afara iluziilor, nu aduce decât pierderi și, cel mai grav, poate provoca pierderea identității.

Însă Rulfo are, totuși, în vedere, o altă situație a locului unde se desfășoară dialogurile din romanul său, numai să aceasta nu este fizică, ci simbolică, trimitând, dincolo de clima nemiloasă a regiunii, direct la imaginea Infernului. Textul însuși spune acest lucru, cu exact aceste cuvinte: „– E cald aici, am spus. – Da, și asta-i floare la ureche, mi-a răspuns celălalt. Liniștește-te. O s-o simți și mai și la Comala. Locul stă pe jarul pământului, chiar pe buza iadului. Că, să-ți spun drept, de cum ajung în iad, mulți de mor pe-acolo se-ntorc să-și ia cu ei o cergă.” Detaliul acesta nu semnifică doar ulterioara desfășurare narativă, evidențiată de personajele trecute deja în lumea morților, ci și acea moarte atotstăpânitoare, care, după cum afirmă toți cei ale căror glasuri se fac auzite, a ajuns să li se insinueze în trupuri și în suflete chiar înainte ca decesul să se producă. Iar moartea aceasta e determinată, așa percep ei lucrurile, de exproprierea abuzivă, de imposibilitatea unei existențe libere, de excesele stăpânilor regiunii, mai cu seamă ale lui Pedro Páramo, temutul *cacique* de la Media Luna.

Nici părintele Rentería nu e inocent, prin tăcere și nepăsare devenind complicele lui Páramo și negându-le, prin atitudinea sa, izbăvirea celor care au suferit atât de mult în viață. Critica a vorbit nu o dată despre existența duală a Comalei, ea fiind, pe de o parte, o localitate rurală unde s-au petrecut neînchipuite abuzuri și violențe, iar pe de alta, un loc prin care trec sufletele care nu-și găsesc liniștea

nicăieri și care caută o iluzorie eliberare prin vocile cu care își exprimă suferința, expresia verbală fiind unica pe care o mai pot spera. Lumea aceasta se însuflețește, totuși – prin cuvânt. Și se salvează prin recursul la memorie, prin ancorarea în trecut, din care nu lipsesc rememorările anumitor întâmplări care au provocat, fie și pasager, bucurie celor care le-au trăit. Cu toate acestea, sentimentul cititorului este de negare a viitorului, de situare perpetuă în această Vale a Plângerii, dovadă că de aici nu există scăpare și nici nu e vreo speranță pentru cei care sosesc. „Acolo ai să mă auzi mai bine. Am să fiu mai aproape de tine. Îmi vei simți glasul amintirilor mai aproape decât al morții, dacă moartea o fi avut vreodată glas”, îi spune Dolores („mama mea cea vie”, după cum se exprimă protagonistul) fiului său, îndemnându-l să-și caute tatăl, pe Pedro Páramo, la Comala. Glasul amintirii domină, deci, totul, la fel și situarea în trecut sau incapacitatea personajelor de a se desprinde de acesta. Astfel ia naștere viziunea paradisiacă pe care cei morți o au despre Comala, fundamental diferită de realitățile dure ale prezentului localității: „Acolo, trecând de portul Los Colimotes, e priveliștea foarte frumoasă a câmpiei verzi, ușor îngălbenite de porumbul copt. De-acolo se zărește Comala, albind pământul, luminându-l la vreme de noapte. [...] Șesuri verzi. Să vezi cum suie și coboară zarea odată cu vântul ce unduie spicele, cum se-ncrețește seara, sub ploaia de bucle întreite. Culoarea pământului, aroma lucernei și-a pâinii. Satul care miroase a miere răspândită peste tot...”

Unii critici au comparat această carte cu *Oameni de porumb*, de Miguel Ángel Asturias, numai că, dacă acolo scriitorul evidențiază o atitudine metaforică menită a readuce în actualitate realități culturale ale trecutului, „*Pedro Páramo* re-crează o călătorie îndreptată tocmai către originile culturale, care, însă, întâmpină numeroase dificultăți și se vede frustrată frecvent.” (19) În plus, spre deosebire de inițierea pe care o trăiau Gaspar Ilóm sau Nicho Aquino, care ducea către o stăpânire aproape șamanică a lumii, întâlnirea cu realitatea lumii de dincolo din romanul lui Rulfo determină dezorientarea și confuzia, care vor trebui stăpânite de Juan Preciado, pentru ca aventura sa spirituală să nu fie sortită eșecului.

Căutarea tatălui devine, desigur, și căutare a originilor, și încercare de afirmare a propriei identități – ca și a identității unui întreg spațiu cultural. Dar mai presus de toate e moartea constantă, interpretată, subtextual, pe alocuri, de Rulfo, după modelul „morții libere” despre care vorbea Nietzsche în *Așa grăit-a Zarathustra* – cea unică formă sub care moartea, dominând destinul omenesc, poate deveni motiv de bucurie. Romanul lui Rulfo propune, astfel, și o alternativă în fața deznădejzii provocate de moarte, elementul thanatic transformându-se în veritabil spațiu al existenței – și al memoriei. O memorie al cărei rol este de a relata trecutul și de a-i face, în acest fel, prin recursul la cuvânt, pe morții din Comala, să se mai simtă însuflețiți. Căci altă speranță nu le rămâne celor de aici, izbăvirea spirituală e în afara discuției, iertarea nu se mai poate produce și cu atât mai puțin părintele Rentería, cel lipsit de har, nu ar fi în stare s-o acorde. De aceea, pentru unii, moartea nu aduce nici măcar liniștea mult dorită, ci doar o suferință în plus, dovadă dialogurile lui Juan Preciado cu mama sa: „...În zori, satul se cutremură zilnic când trec căruțele. Vin de peste tot, încărcate cu silitră, știuleți de porumb și cereale furajere. Roțile le scârțâie, făcând să vibreze geamurile, trezind oamenii. E ora la care se deschid cuptoarele și miroase a pâine

abia coaptă. Și brusc cerul poate să tune. Să cadă ploaia. Acolo ai să te obișnuiești cu cei năprasnici, fiule.”

Pedro Páramo, personajul dominant, este reprezentantul abuzului de putere, nouă întruchipare a dictatorului latino-american, de astă dată sub forma sa rurală. Dar cu atât mai crudă, cu cât acolo, la Comala, departe de orice alte autorități, el ajunge să se considere un adevărat Dumnezeu al locului. Cinismul său e cunoscut tuturor, la fel și cruzimea. Dar, ca orice tiran latino-american, de la Președintele lui Asturias la Patriarhul lui García Márquez, Pedro Páramo suferă de singurătate, iar unica sa șansă de salvare, iubirea pentru Susana San Juan, se irosește, fiindu-i negată: „Puțin înaintea ca ultima umbră a nopții să se topească, Pedro Páramo ședea într-un jilț vechi, la poarta mare din Media Luna. Era singur, poate că de vreo trei ore. Nu dormea. Uitase de somn și de timp. Noi, bătrânii, dormim foarte puțin, aproape niciodată. Uneori, abia moțăim. Dar nu ne oprim din gândit. Doar asta mi-a mai rămas de făcut.” Iar după ce Susana înnebunește și se stinge, Pedro Páramo devine el însuși un mort viu, trăind un calvar pe care, chiar dacă toți locuitorii Comalei îl trăiseră la rândul lor, îl consumă cel mai tare pe preaputernicul zonei, rămas fără nicio autoritate în fața propriei suferințe. „Ce-am făcut? De ce ne-a putrezit sufletul? Mă-ta zicea că cel puțin ne rămâne mila Domnului, și tu n-o vrei, Susana”, se tânguie Bartolomé San Juan, tatăl femeii atât de iubite de Páramo.

*

Critica literară a fost, vreme suficient de îndelungată, aproape unanimă în a considera că nici Asturias și nici Carpentier nu revin la formula realismului magic după apariția romanelor care au consacrat această estetică, *Oameni de porumb* sau *Împărăția lumii acesteia*. Căci, dacă Asturias se îndreaptă spre realismul social odată cu *Trilogia bananieră*, încercând să redescopere accentele magice în *Una mulata de tal*, dar fără să mai atingă profunzimea din creațiile anterioare, Carpentier descoperă așa numitul baroc american și tematica istorică, odată cu *Secolul luminilor*. Însă exegeții, în marea lor majoritate, au pierdut din vedere că tocmai aceste noi accente, cele sociale sau cele baroce ori muzicale reprezintă o reconfigurare foarte elaborată a formulei realismului magic. Strategii narative, soluții estetice de final sau modalități de construcție a personajului, toate nu sunt altceva decât o repunere în ecuație, desigur, din alte perspective și ținând seama și de alte priorități, a orientării spre magic ori miraculos, care impusese această formulă artistică. Chiar și trecut cumva într-un plan oarecum secundar, realismul magic continuă să-i fascineze pe reprezentanții primei sale generații, mult timp după ce ei înșiși teoretizaseră noua estetică.

Dar în spațiul cultural latino-american sunt și alți scriitori care au dat formă proprie realismului magic, propunând noi linii de dezvoltare pentru acesta. Astfel, în *Hijo de hombre* (1960), Augusto Roa Bastos abordează tema delicată a reprezentării Celuilalt din perspectiva unei realități puse sub semnul bilingvismului și al paradigmatelor opuse, marcate pe de o parte de situația populației din zonele rurale, iar pe de alta de reprezentanții cetățeni ai unei Lumi Noi transplantate, dar mai mult la nivel formal decât la cel de conținut, pe tărâm american. La rândul său, José María Arguedas, în *Los rios profundos* (1957) explorează sensibilitatea indigenă

din Perú, în vreme ce Demetrio Aguilera Malta publică, în 1942, *La isla virgen*, roman considerat „epopeea tropicelor și, în ciuda anumitor excese stilistice, anticipând formula realismului magic ce avea să fie teoretizat ulterior de Asturias și Carpentier” (20), după cum a demonstrat Fernando Alegria, în ciuda faptului că această carte este destul de puțin cunoscută în afara cercurilor literare.

Este clar, deci, că realismul magic latino-american nu poate fi redus la creația, oricât de importantă, a lui Carpentier și Asturias, fiind pe de o parte prefigurată de opera, fie ea și trecută, astăzi, în planul secund al preocupărilor ori preferințelor de lectură ale cititorilor, altor autori din acest spațiu cultural, iar pe de altă parte, fiind mereu reconstruit, reconfigurat, redescoperit. În contextul acesta, opera lui Juan Rulfo trebuie discutată cu mare atenție, deoarece, fără să se considere un scriitor cu vocație de teoretician, rămânând cumva exterior lumii literare latino-americane și fiind caracterizat de o extremă discreție, el a dat un nou sens prozei mexicane a epocii, dar, în egală măsură, a descoperit pe cont propriu, adesea în mod intuitiv, exact aceleași adevăruri estetice la care ajunseseră, folosind alte mijloace și urmând alte căi ori beneficiind de altă formație intelectuală, Miguel Ángel Asturias și Alejo Carpentier. S-a vorbit, în acest sens, despre „fenomenul rulfian” (unii critici considerând că avem de-a face cu un adevărat „miracol rulfian”, mai cu seamă după ce García Márquez a subliniat importanța prozei lui Rulfo pentru propria formulă literară și pentru modalitățile pe care le utilizează el însuși, în romanul *Un veac de singurătate*, pentru a da sens propriu elementelor realist magice).

Opera lui Juan Rulfo are, însă, și o accentuată valoare istorică, scriitorul aducând în prim plan, direct sau indirect, aspecte ale istoriei mexicane a secolului XX și căutând soluții proprii pentru noile provocări estetice pe care le crea el însuși. De aici adoptarea, pe alocuri, dar fără a o prelua mimetic, ci transformând-o astfel încât să corespundă țelurilor sale, a formulei Faulkneriene. Interesant este, de asemenea, că, după cum au subliniat unii critici, în cazul lui Rulfo este mai adecvat să se vorbească despre „afinități spirituale, nu despre o influență bine determinată, câtă vreme e îndoielnic că scriitorul mexican ar fi cunoscut prefața lui Carpentier la *Împărăția lumii acesteia*” (21) ori chiar ar fi avut cunoștința de cele mai noi efecte stilistice ale suprarealismului – pe care, atunci când îl va descoperi, îl va considera mai degrabă un element exterior specificității latino-americane și mai ales fundamental diferit de cultura regiunilor rurale ale Mexicului, care constituie cadrul pentru majoritatea textelor sale. Într-un mod independent, Rulfo ajunge, însă, la soluții tehnice și artistice înrudite cu ale contemporanilor săi, dar evidențiindu-se prin modalitățile absolut personale de rezolvare a tuturor problemelor cu care, ca scriitor, se confruntă.

Desigur, diferența cea mai frapantă este, în cazul său, universul rural și legătura cu pământul pe care o mențin întotdeauna personajele sale. Și chiar dacă aluzii la perioada Conquistei erau prezente și în opera lui Carpentier ori Asturias, la Juan Rulfo e vorba despre o atitudine extrem de dură a spaniolilor care și-au impus stăpânirea asupra Lumii Noi exclusiv prin intermediul violenței dezlănțuite. Creația sa va miza, deci, mult pe consecințele acestei stări de lucruri și pe descrierea unui univers care devine magic (realist magic!) exact după ce – sau mai precis spus numai după ce – îi vor fi fost evidențiate datele care îi individualizează ruralismul. Credințele străvechi devin, la rândul lor, ecouri ce se resimt ori se aud în prezent,

fiind puse alături de elemente ale unui creștinism cu note păgâne, cu un întreg patrimoniu de superstiții ce par desprinse de-a dreptul din imaginarul perioadei medievale.

Realismul magic rulfian ce ia naștere în acest fel este susținut în primul rând de un anumit tip de personaj literar care privilegiază un punct de vedere specific, parțial primitiv, însă tratat, la nivelul textului, în conformitate cu strategiile narrative ale modernismului european sau nord american, pe care Rulfo le împletește cu soluții estetice proprii, multe dintre ele stând sub semnul biografiei autorului. „Nu sunt un scriitor urban”, va insista Rulfo, „iar istorisirile mele sunt ceea ce am auzit și am văzut în mijlocul neamului din care fac parte.” În consecință, satele pe care le descrie Rulfo sunt izolate, fiecare este o lume închisă prin excelență, dar nimic nu e, aici, expresie a funcționării vechiului principiu mimetic, ci a transformării creatoare, a impunerii unei viziuni estetice proprii. Dificultățile de rezolvare în plan artistic a tuturor provocărilor pe care noua formulă a realismului magic le impunea sunt de găsit și în opera lui Asturias sau Carpentier, însă Rulfo tranșează problema în felul său, accentuând un univers aparte, „al credințelor și al practicilor magice, dar înțelegându-l doar ca pretext al fabulației.” (22)

Există numeroase aspecte inovatoare în proza lui Rulfo, frapant fiind că, în ciuda caracterului fragmentat al narațiunii, unitatea tematică (considerată de unii critici chiar ideologică) există și este menținută de la început și până la sfârșit, aceasta fiind dată, în *Pedro Páramo*, de capacitatea uluitoare a autorului de a descrie realitatea de-a dreptul palpabilă a unui sat fantomă, Comala, unde toate personajele sunt deja moarte. Însă vocile acestora vin dinspre trecut înspre prezent, configurând un spațiu specific, dând identitate substanțială regiunii și organizând lumea morților după regulile celor vii – și mai ales după regulile menținute la nivel aparent – doar aparent însă – ale realismului: „Satul nostru e plin de ecouri. Par ascunse în golurile din pereți sau sub pietre. Când mergi, simți că-ți calcă pe urme. Auzi trosnete. Râsete. Unele foarte bătrâne, parcă obosite de atâta răs. Și voci tocite de mult ce-au fost folosite. Toate se-aud. Cred că va veni și ziua când sunetele astea s-or stinge. Așa îmi spunea Damiana Cisneros, pe când străbăteam satul. [...] Cel mai rău dintre toate e să-i auzi pe oameni vorbind, de parcă glasurile le-ar ieși din crăpături, atât de limpezi totuși că le recunoști. Acum, pe drum, am dat nici mai mult nici mai puțin decât de-un priveghi. M-am oprit să spun Tatăl nostru. Chiar când făceam asta, o femeie s-a depărtat deodată de celelalte și a venit să-mi zică: Damiana, roagă-te lui Dumnezeu pentru mine, Damiana. Și-a ridicat șalul și am recunoscut fața surorii mele, Sixtina. Ce cauți aici? am întrebat-o. Atunci ea a fugit să se ascundă printre celelalte femei. Dacă nu știi, sora mea Sixtina a murit când eu aveam doisprezece ani. Era cea mai mare. Și uite-o acum, că încă mai hălăduiește pe astă lume. Așa că nu te speria dacă auzi ecouri și mai noi, Juan Preciado.”

Istoriile și formele temporale care se întretaie și-și răspund în roman sunt în permanență dublu structurate. Pe de o parte, istoria lui Juan Preciado sosită la Comala în căutarea tatălui este marcată de un prezent al narațiunii și de un timp linear, iar pe de altă parte, istoria lui Pedro Páramo care e implicit și istoria simbolică a localității Comala „stă sub semnul trecutului, al amintirii și actului rememorării, prezentând într-o manieră fragmentară și ucronică” (23) prin vocile a

numeroase personaje situația și realitățile unui sat care, „semănând cu multe altele din Mexic”, după cum spunea Rulfo, depășește planul strict al determinărilor unei geografii fizice, întrupând de-a dreptul o replică a miraculosului carpenterian din *Împărăția lumii acesteia*. Interesant este că Rulfo variază punctul de vedere și e desăvârșit maestru al acestei tehnici, câtă vreme fragmentele care compun textul sunt diferite în ceea ce privește personajul care vorbește de fiecare dată, însă această înlănțuire aparent dispartă nu e deloc lipsită de o viziune integratoare la nivel tematic. Numai că tocmai acea cronologie bine evidențiată a călătoriei-căutare întreprinsă de Juan Preciado se dizolvă în ucronia dominantă din roman și care marchează și memoria colectivă din Comala.

În plus, caracterul fragmentar al cărții urmează o organizare spațială foarte riguroasă, „dar și o organizare evidentă la nivelul ritmului narativ și al tonalității folosite.” (24) Dispare, astfel, acea diferență foarte marcată dintre naratorul care de multe ori adopta perspectiva exterioară a unei relatări la persoana a treia în opera lui Carpentier și Asturias, și viziunea arhaică a personajelor implicate în întâmplările propriu-zise ale textului. De aceea, unii critici au vorbit chiar despre „extincția sau dispariția completă a naratorului în opera lui Rulfo”, după cum scrie Erik Camayd-Freixas, „autoritatea textuală trecând, așadar, asupra personajelor”. Pentru a atinge acest deziderat, Rulfo construiește în *Pedro Páramo* un text aproape exclusiv dialogat, acest dialog fiind întrerupt pe alocuri de secvențe narative diferite ca structură, în care este evidențiată funcționarea ecurilor din trecut, a murmurilor unei lumi care nu mai este vizibilă, dar asta nu o face să fie lipsită de substanță: „Există aer și există nori. Acolo sus, cerul albastru și poate că, dincolo de el, există cântece. Poate voci mai bune... Există speranță, la urma urmei. Există speranța, în pofida mâhnirii noastre. Dar nu pentru tine, Miguel Páramo, care ai murit neiertat și nici n-ai să fii izbăvit.”

Cele mai importante astfel de secvențe diferite ca factură și structură înregistrează gândurile lui Pedro Páramo și mai cu seamă amintirea pe care i-o poartă Susanei San Juan, pe care o evocă cu o forță a sugestiei și cu o afecțiune ce nu pot fi negate și care sunt de natură să-l umanizeze, atât cât se poate, pe brutalul conducător al Comalei: „E mult de când te-ai dus, Susana. Lumina era aceeași atunci și acum, nu chiar așa stacojie, dar era aceeași biată lumină fără strălucire, învăluită în pânza albă a ceții, de acum. Era aceeași clipă. Și eu stăteam aici, lângă poartă, privind zorii, privind cum te duceai pe drumul raiului. Tot mai palidă printre umbrele pământului, te depărtai tot mai mult, pe unde cerul dădea să-și mijească luminile. Atunci te-am văzut ultima oară. Ai trecut atingând ușor cu trupul ramurile pomului paradisului de pe cărare și zefirul tău ușor i-a dus cu sine ultimele frunze. Apoi te-ai făcut nevăzută. Ți-am zis: «Întoarce-te, Susana!»” Apoi, anumite personaje care se adună în jurul lui Juan Preciado demarează solitare intervenții, mai cu seamă Dorotea, îmbogățind în acest fel perspectiva din acel *illo tempore* în care sunt situate întâmplările trecutului mitizat al localității.

Nu întâmplător, aceste intervenții au loc în apropierea mormintelor către care se îndreaptă Juan Preciado – și se produc tocmai pentru că el e pregătit să le asculte și numai în clipa când el e gata să le și înțeleagă mesajul: „– Tu ai spus toate astea, Dorotea? – Cine, eu? Am adormit o vreme. Ți mai e frică? – Am auzit pe cineva vorbind. O voce de femeie. Am crezut că erai tu. – De femeie? Și ai crezut că eram

eu? O fi aia de vorbește singură. Cea din mormântul mare. Doña Susanita. E îngropată lângă noi. O fi ajuns-o umezeala și se foiește în somn.” Rulfo simte și descrie lumea de dincolo în termeni ce exprimă frecvent ideea de pierdere, de absență, de gol. De fapt, vocile despre care s-a discutat atât de mult sunt mai degrabă ecouri și șoapte, nu glasuri propriu-zise. Chiar prezența umană „este redusă la simplul ecou”, crede Julia King (25), iar Damiana îi spune lui Juan Preciado că „orașul e plin de ecouri”, determinându-l pe acesta să fie convins, după cum singur mărturisește: „murmurele m-au ucis.” E ca și cum „fantomele lui Rulfo ar fi pierdute pentru totdeauna într-o lume arhaică ce și-a pierdut sensul” (26) și în care orice speranță a orientării a fost anulată.

Călătoria lui Preciado este firul care unifică fragmentele din care este compus romanul, acest personaj având, privit din această perspectivă, un rol asemănător cu cel al lui Ti Noël din *Împărăția lumii acesteia* sau cu cel al Nicho Aquino din *Oameni de porumb*, de Asturias, el fiind un personaj martor – însă Juan Preciado nu este, cu toate aceste funcții naratologice și simbolice pe care le însumează, vocea narativă din *Pedro Páramo*. Intervențiile lui nu sunt o veritabilă narațiune, ci au mai ales rolul de a stabili legătura între fragmentele/intervențiile celorlalte personaje și de a deschide calea către pasajele relatate la persoana a treia; care, deși reduse numeric, au totuși un rol important în acest roman. Aceste intervenții stau sub semnul ambiguității, căci pot aparține oricărui personaj care a apărut anterior în text și au rolul de a confirma viziunea extrem de originală a lui Rulfo, care a încercat să creeze „un roman fără narator, însă îndreptat înspre cititor.” (27) Rolul acestei structurări și al acestei viziuni este, deci, și acela de a crea un spațiu închis, „semn al unei lumi autosuficiente, dar și al unui roman autosuficient, precum și al unei istorii care are toate mijloacele de a se relata singură” (28), afirma Erik Camayd-Freixas. Însă alți critici au considerat că, dacă se poate vorbi despre o „structură” în adevăratul sens al cuvântului în *Pedro Páramo*, aceasta este determinată de tăceri, de scenele relatate în conformitate cu un principiu al înlănțuirii simbolice și tematice, de „viziunea unei lumi în care totul se petrece într-un timp al simultaneității care, de fapt, nici nu este timp.” (29)

Fidel concepției sale estetice aparte și apropierii sale spirituale de lumea rurală a Mexicului, Rulfo renunță la vocea narativă privilegiată ori dominantă – menită, apoi, a domina textul – și pentru a nu uzurpa glasul Celuilalt. Scriitorul mexican anulează, astfel, în mod poetic orice determinare fizică ce ar putea duce cititorul spre supoziții cu privire la persoana/vocea care narează. E vorba, desigur, despre probleme cu care s-au confruntat și Carpentier sau Asturias, însă Rulfo găsește o soluție pe care o impune cu hotărâre, și anume el consideră că prezența unei autorități narrative este incompatibilă cu ideologia ce-i definește personajele și care ține, din punctul de vedere al unor exegeți, de „un primitivism de substanță care i-ar caracteriza realismul magic.” (30) Rezolvarea pe care o găsește Rulfo provine din necesitățile estetice ale propriei sale opere, câtă vreme, consideră Camayd-Freixas, prezența unui narator – a aceluiași narator – de la începutul și până la sfârșitul textului ar contrazice ideologia ce caracterizează personajele și lumea narată. Criticul vorbește chiar despre „o schizofrenie culturală care poate fi anulată, în *Pedro Páramo*, doar prin unitatea păstrată cu sfințenie a unei cosmo-viziuni arhaice.” (31)

Și chiar dacă, aparent, soluțiile estetice găsite de Rulfo par simple, ceea ce este cu adevărat singular și extrem de complex este echilibrul pe care scriitorul reușește să-l mențină pe parcursul textului, punând în acord tendințe care, altfel, ar putea părea (ar putea fi?) centrifuge. Suspendarea naratorului pe care o inițiază Rulfo a fost numită de Erik Camayd-Freixas „un exercițiu de eliminare”, iar elementul absolut unic este apelul pe care autorul îl face, tocmai prin intermediul acestei suspendări, la implicarea cititorului în decodificarea sensurilor textului. Critica a considerat că dacă un singur element al viziunii atât de aparte a lui Rulfo ar lipsi (primitivismul provincial, consistența tehnică și ideologică, inovațiile formale și limbajul specific), ar fi amenințat echilibrul ce creează și menține impresia verosimilului în *Pedro Páramo*. Iar prin decizia de a ceda rolul unei voci narrative privilegiate ori principale diferitelor personaje care apar și ale căror voci se succed în roman, Rulfo recurge mai cu seamă la resursele limbajului, romanul lui devenind o operă poetică în sensul cel mai complet al cuvântului. Căci Juan Preciado, vorbind despre momentul în care ajunge la Comala, relatând parcă pentru sine motivele care l-au determinat să întreprindă această călătorie și impresiile pe care i le produce localitatea pustie și plintă doar de glasuri, nu face altceva decât să populeze universul acesta ficțional cu cuvinte, cu evocări, cu senzații și constatări proprii, care construiesc o lume deopotrivă prezentă și absentă: „M-am dus la Comala, căci îmi spusese că acolo trăia tata, unul Pedro Páramo. Mama mi-o spusese. Iar eu îi făgăduisem că aveam să mă duc să-l văd de cum avea să moară. I-am strâns mâinile în semn că așa aveam să fac, căci mama trăgea să moară și eu eram gata să-i promit orice. «Să te duci neapărat să-l vezi, m-a sfătuit. Îl cheamă așa și așa. Sunt sigură c-o să se bucure să te cunoască.» Atunci nu puteam decât să-i zic că așa aveam să fac și, tot spunându-i-o, am continuat să făgăduiesc chiar și după ce mi-am desprins mâinile din mâinile-i țepene. Încă dinainte îmi zisese: «Să nu-i ceri nimic. Doar ce-i al nostru. Ce era obligat să-mi dea și nu mi-a dat nicicând. Fă-l să plătească scump uitarea căreia ne-a dat, fiule.» Așa am să fac, mamă. ”

Un element esențial este și modul în care Rulfo își face personajele să vorbească, Salvador Elizondo afirmând chiar că, „deși s-a spus adesea că personajele lui Rulfo vorbesc ca în provincia Jalisco, din Mexic, el însuși, având ocazia să călătorească prin acea zonă, nu a auzit niciodată pe nimeni vorbind astfel.” (32) Devine, deci, clar: Juan Rulfo nu copiază limba vorbită, ci inventează un limbaj poetic, care dă impresia, în termenii poeziei realismului magic, că este rural. Dar sentimentul de autenticitate creat în acest fel este uluitor și nu are egal în literatura latino-americană. Limbajul este simplu și eliptic, economia mijloacelor stilistice este extremă, rezultatul fiind fragmente enigmatice și laconice care determină „un acut sentiment al predestinării și al fatalității” (33) deoarece, deși sunt numeroase vocile care se fac auzite în *Pedro Páramo*, spiritualitatea pe care ele o exprimă este unică și aceasta mizează pe un univers (interior și deopotrivă exterior) de presimțiri, semne – mai ales rele – care dau formă unor suflete aflate în suferință.

Dar acel „șoc al culturilor” despre care au vorbit unii dintre teoreticienii realismului magic este dificil de identificat în opera lui Rulfo, scriitorul individualizându-se și în această privință. Rulfo nu este interesat să susțină o teză și cu

atât mai puțin să construiască un text narativ care să-i susțină ideile teoretice – pe care, în paranteză fie spus, a evitat și a ezitat să le exprime –, și cu atât mai puțin să dea formă proprie „întâlnirilor neașteptate” atât de prezente în estetica supra-realistă. Suprarealismul rămâne pentru el un simplu ecou intelectual, puțin aplicabil realităților ori literaturii latino-americane. Însă e dificil ca, pornind de aici, să-l considerăm pe Rulfo scriitor realist sau regionalist, câtă vreme soluțiile sale estetice pun în încurcătură critica și, cel puțin la primul contact cu textul, pe cititorul mai puțin pregătit pentru toate aceste provocări artistice.

Tocmai din acest sentiment al inadecvării și al deconcertării pe care îl poate determina prima lectură provine și necesara implicare în text a cititorului, atât de dorită de Rulfo și atât de necesară pentru ca elementele proprii poeziei sale implicite să devină evidente. Deruta cititorului este elementul care, cu condiția ca o a doua lectură să se re-orienteze ținând seama de sugestiile subtextuale ale autorului, va determina perceperea laturii arhaice a universului descris de Rulfo. Romanul își creează practic din mers cititorul ideal, supunându-l pe acesta unei inițieri ce poate fi comparată cu aceea pe care o trăiește Juan Preciado. Căci, la fel ca și cea a respectivului personaj, și cea a lectorului este marcată în principal de semne ale negativității. Percepând în acest sens mesajul textului, cititorul va avea și revelația alterității, însă o alteritate orientată diferit față de imagini înrudite din punct de vedere tematic prezente în *Împărăția lumii acesteia* ori în *Oameni de porumb*. Tehnica devine, așadar, mecanism al descoperirii și al decodificării sensurilor profunde ale textului

Alejo Carpentier susținea în eseurile sale că artistul nu creează propriu-zis, ci descoperă (ori redescoperă) realități care, altfel, ar rămâne ascunse și necunoscute celorlalți. Convingerea aceasta este evidentă în *Împărăția lumii acesteia*, iar ea poate fi identificată, chiar fără ca Asturias să se fi exprimat vreodată în acest fel, și în *Oameni de porumb*. *Pedro Páramo* este, dacă ne raportăm la formularea lui Carpentier, cu totul altceva, scriitorului mexican lipsindu-i acea vocație teoretică pe care Carpentier și Asturias o aveau ori și-o asumau, dar fiind înzestrat cu intuiții unice și cu capacitatea de a descoperi el însuși, ca autor de proză, o serie de elemente care, altfel, ar fi rămas ascunse ori necunoscute. Romanul său impune, descoperind pe cont propriu, ceea ce critica receptării denumeste „cititor implicit” (ori „implicat”). Rulfo simte că cititorul este destinatarul implicit al fiecărui fragment dintr-un discurs narativ, iar permanenta sa viziune structurată dual nu trebuie dramatizată explicit și inclusă, așa cum procedau Carpentier și Asturias, în corpul efectiv al textului, ci se concretizează în spațiul aparent sau până atunci lipsit de reguli stricte, al lecturii și receptării. De aici va porni García Márquez în romanul *Un veac de singurătate*, posibilitatea celor „două lecturi” despre care vorbea Carlos Fuentes fiind întemeiată exact pe acest aspect și fiind determinată tocmai de aceste convingeri. Lectura însăși devine, în discursul realist magic propus de Rulfo, „spațiu al descoperirii” (34), „dialectică între propriu și străin” care domină universul artistic atât de aparte creat în *Pedro Páramo*.

Temporalitate, tradiție & modernitate

Pornind de la aceste aspecte, opera narativă a lui Juan Rulfo poate fi discutată – și, în anumite date ale sale, chiar trebuie discutată – atât din perspectiva complexelor relații pe care viziunea scriitorului le stabilește între tradiție (fie ea mexicană sau nu) și modernitate, cât și din aceea a legăturii profunde dintre tradiția culturală specifică pe care Rulfo o are în vedere și tehnica narativă pe care o impune scriitorul.

Ángel Rama, într-un studiu dedicat aspectelor caracteristice ale culturii latino-americane vorbea, în acest sens, despre forma pe care o are romanul *Pedro Páramo*, pe care criticul o raportează direct la cultura populară mexicană, discutând situația aceasta ca pe „o expresie a transculturației” (35) – care ar fi, în cazul de față, o readucere în actualitate a unor tehnici care, deși par prin excelență moderne, derivă totuși dintr-un patrimoniu cultural străvechi. De aici paradoxul operei rulfiene și al interpretărilor de care a avut parte, Rulfo fiind comparat de către unii critici, pornind de la o serie de detalii tehnice, cu Aldous Huxley sau John Dos Passos, și, pe de altă parte, fiind revendicat de alții drept reprezentantul unei forme subtile de continuare a structurilor caracteristice ale narațiunii tradiționale a Mexicului, cu accent pe oralitate și pe o viziune fragmentară. Ángel Rama a analizat, la rândul său, ceea ce el numea „intertextualitatea rulfiană”, ce derivă din multiplicitatea surselor, între care criticul enumeră atât tradițiile orale și literatura populară, cât și discursul politic sau religios care au marcat spațiul cultural mexican în primele decenii ale secolului XX, dar și jurnalismul sau literatura acelei epoci, ținând seama de impactul pe care toate acestea l-au avut asupra lui Juan Rulfo, privit drept „unul dintre reprezentanții de seamă” (36) ai tipului de transculturație pe care îl teoretizează. Rolul esențial în acest context le-ar avea, în opinia lui Rama, mitul și modalitățile pe care Rulfo le descoperă pentru a se raporta la gândirea mitică și a configura, astfel, „o adevărată cosmoviziune”.

Dar, chiar și dacă teoriile referitoare la structura gândirii mitice și la fundamentele sale sunt prin excelență occidentale, și chiar dacă teoria lui Ángel Rama pare seducătoare până la un punct, rămâne de discutat dacă nu cumva chiar fundamentele estetice ale lui Asturias și Carpentier, de asemenea analizați în eseul citat, ar trebui puse în acord (și) cu alte aspecte, nu doar cu noile ipostaze pe care structuri mitice consacrate le îmbracă în opera lor. Situația lui Rulfo este cu atât mai complicată, câtă vreme, deși majoritatea criticilor au convenit, chiar pe baza afirmațiilor autorului, că modelele literare rulfiene sunt în principal Knut Hamsun și Halldor Laxness sau William Faulkner, aceste intertexte sunt puse sub semnul întrebării prin afirmarea importanței tradițiilor populare și a oralității în *Pedro Páramo*. Atunci, tehnica fragmentului și imaginarul thanatic țin de tradiție sau sunt expresia unei influențe literare bine asimilate și venite pe filiera lui Faulkner din *Pe patul de moarte* sau a lui T.S. Eliot, din *The Waste Land*?

În plus, după cum demonstrează Adam Sharman, chiar dacă numeroase imagini mitice incluse în acest roman derivă „din așa numitele culturi marginale” (37), structura din *Pedro Páramo* nu datorează prea mult formulei mitice consacrate. Formele mitice, crede Sharman, „sunt caracterizate de legătura lor cu formulele

narative tradiționale”, în vreme ce opera lui Rulfo pornește de la conținutul unei istorii sau imagini mitice pentru a determina „un efect de subversiune” la adresa formelor narative tradiționale. Scriitorul pune alături numeroase aspecte și fragmente aparent tradiționale pentru a impune o tehnică inedită, marcată de un antiraționalism specific modernității. Cultivarea acestei complexități formale e un aspect foarte important pentru Rulfo, demonstrând dorința sa nu doar de a depăși modelul narativ tradițional, ci și de a se elibera de prea strâmtele limite ale culturii mexicane.

Se poate afirma, deci, că Rulfo se alătură altor mari scriitori ai secolului XX care au încercat ca, prin procedee tehnice și printr-o structură aparte a textelor lor, să submineze toate modelele tradiționale – fie ele populare sau culte, la fel procedând și James Joyce, în *Ulise*. Tocmai de aceea, în rarele sale luări publice de poziție, Rulfo a insistat pe nevoia cooperării dintre autor și cititor, subliniind importanța unei complicități a lecturii și a receptării, exprimând, practic, chiar dacă folosind alte cuvinte, aceleași convingeri pe care le susținea în epocă Julio Cortázar. Scriitura, devenită fluidă și ambiguă, solicită colaborarea unui cititor dispus să renunțe la toate convențiile de până atunci și să interpreteze singur, încercând să dea un sens propriu faptului estetic pe care îl are în față. De altfel, deja volumul de povestiri *Câmpia în flăcări* este animat de aceste convingeri. Textele acestea depășesc cu hotărâre cadrele stricte ale realismului, în ciuda aparentei respectări de către Rulfo a principiului mimetic. Și, deși la nivel strict stilistic, povestirile preferă perspectiva limitată a unei narațiuni la persoana întâi, temele lor presupun cadrul larg al istoriei și impun raportarea la aceasta. Vor rezulta, de aici, două lucruri. Pe de o parte, la nivel estetic, perspectiva aparent limitată deschide calea către ambiguitate și tehnici inovatoare, iar pe de altă parte, la nivel etic, rezistența pe care naratorii sau relațiile lor o manifestă față de marile evenimente exterioare e semnul unei hotărâri de a se opune – atât cât se poate – istoriei și curgerii ei nemiloase. Sau, alteori, marchează decizia de a o eluda. În acest fel, Rulfo respinge ceea ce Adam Sharman numește „trinitatea mexicană a autorității, religiei și tradiției” (38), atât de importantă până atunci într-o cultură preponderent patriarhală și închisă.

Numai că romanul *Pedro Páramo* propune o formă mai complexă de complicitate interpretativă, în primul rând datorită modalității neobișnuite de a concepe și de a pune în text tema temporalității și numeroasele sale forme de manifestare. Iar acest timp nu este doar timpul tradiției. Subtilitatea lui Rulfo constă în aceea că, deși la nivelul conținutului romanul pare a descrie o așezare moartă, fantomă sau anistorică, așa cum a fost Comala considerată, pe rând, de către diferite autorități critice, scriitorul nu descrie și o societate tradițională, ci dimpotrivă, una din care au dispărut toată seva, vitalitatea ori consistența specifice tradiției ancestrale mexicane: „După ce-am trecut peste dealuri, am tot coborât. Lăsasem sus văzduhul fierbinte și ne cufundam tot mai mult în căldura uscată, înăbușitoare. Totul părea în așteptare.” De altfel, nici la nivelul formei romanul nu corespunde vreunui timp consacrat al vreunei tradiții culturale, *Pedro Páramo* reclamând o receptare dinamică și simultană, precum și un cititor capabil să intuiască faptul că timpul narativ din carte determină diferențe, iar nu repetări ale unor modele comportamentale.

Așadar, sensul trebuie construit în și prin chiar actul lecturii, care nu acceptă sensuri predeterminate, fiind, fără îndoială, o structură prin excelență deschisă.

Astfel că pe bună dreptate Adam Sharman consideră că „Rulfo este legat mai puțin de mit și încă și mai puțin de o gândire mitică, și mai mult de ambiguitatea specifică discursului fragmentar al modernismului.” (39) Căci *Pedro Páramo* frustrează toate așteptările cititorului inocent și contrazice orice convenție a realismului – tocmai prin aceste aspecte impunându-se drept un reper esențial în contextul realismului magic. Prin urmare, a spune că personajele romanului sunt moarte reprezintă o judecată estetică formulată *post factum*, după lectura integrală a textului, însă arta lui Rulfo constă în a nu spune acest lucru, ci în a-l sugera pe parcursul cărții. Moartea nu este, deci, ceva decis anterior, cunoscut și acceptat ca atare, ci un tărâm în care Juan Preciado pășește fără a realiza unde se află și la regulile cărui se inițiază treptat. Personajele dobândesc „o existență spectrală” (40), subliniată de tehnica fragmentarismului, de complexe rețele de repetiții și de prefigurări ale acțiunilor investite cu sens, menite a evidenția granița mereu nesigură dintre viață și moarte, pe fondul unui univers al rememorării și al narațiunii văzute ca unică salvare de la risipirea completă în neant. În acest fel, fragmentarea care marchează romanul acesta la nivel narativ reprezintă și o replică dată unei societăți puse sub semnul lipsei comunicării, dar și al unei inadecvări epistemologice.

Unul dintre principiile de bază ale artei moderne, fragmentarea, provoacă, așadar, la tot pasul perspectiva unilaterală a realismului tradițional. În plus, această fragmentare ce caracterizează romanul lui Rulfo este și marca unui univers modern a cărui complexitate face imposibilă reflectarea sa în formele artistice statice ale unei narațiuni tradiționale: „De treabă om mai e și Abundio. Vasăzică își mai amintește de mine. Îi dădeam bacșiș pentru călătorii pe care mi-i trimitea. Și ne mergea bine la amândoi. [...] Nu pot decât să-i mulțumesc. A fost un om bun și tare dintr-o bucată. Ne-a adus poșta, chiar și după ce-a rămas surd. Îmi aduc aminte de ziua aia nefericită când i s-a întâmplat nenorocirea. Pe toți ne-a impresionat, căci cu toții îl iubeam. Ne aducea și ne ducea scrisorile. Ne povestea cum mai mergeau lucrurile de cealaltă parte a lumii și desigur că acolo povestea cum o duceam noi. Era tare vorbăreț. Pe urmă, nu. S-a lăsat de vorbă. [...] – Cel despre care-ți vorbesc auzea bine. – Atunci nu-i el. În plus, Abundio a murit de mult. Cu siguranță-i mort. Pricepi? Așa că nu poate fi el. – Sunt de acord cu mata. [...] Omul de care-ți vorbesc dresa cai la Media Luna, zicea că-l cheamă Inocencio Osorio.” Totuși, fragmentarea nu devine niciodată, în cazul lui Rulfo, risipire și tendință centrifugă și cu atât mai puțin cedare în fața haosului formal, ci, chiar dacă pare paradoxal acest lucru, și expresie a unei legături aparte cu tradiția pe care autorul o menține și care constă în sublinierea implicită a profunzimii și chiar a unei anumite sacralități a textului narativ astfel construit. În sensul acesta, pe bună dreptate se poate spune, așa cum procedează Ángel Rama, că arta lui Rulfo reprezintă o întoarcere la poezie, la exercițiul eposului, în care cadența și sunetul contează la fel de mult ca și sensul determinat logic al unui text.

„*Pedro Páramo* ar fi putut foarte bine să fie o operă anonimă” (41), afirmă Erik Camayd-Freixas, subliniind prin această concluzie voit șocantă identitatea fluidă a personajelor și jocul vocilor care structurează acest extraordinar text, care rezistă majorității încercărilor de a-i decodifica sensurile ultime, prin elementele (și ele voit inexplicabile sau enigmatice) pe care Rulfo le utilizează, sau prin jocul unor simetrii care mijlocesc intrarea cititorului într-un veritabil labirint, ale cărui

chei sunt, apoi, aruncate în mod deliberat, pentru a consacra integrarea necesară a lectorului în universul ficțional al operei ce creionează într-un mod inedit o localitate, „Comala, ce devine adevărat Stonehenge mexican” (42), accentuând importanța elementului primitiv, determinant în construcția sa. De aceea, unii critici, printre ei Jorge Ruffinelli, au vorbit de-a dreptul despre „mitul *Pedro Páramo*”, un mit „al operei inclasificabile” (43), mai degrabă inadecvate în contextul epocii în care apare, specific modernității, cu atât mai mult cu cât scriitorul, după publicarea acestui roman, nu va mai reveni pe scena literară cu altul, ci va marca prim planul actualității culturale mexicane abia în 1983, când apare culegerea de eseuri dedicate operei sale, sub titlul semnificativ *Para cuando yo me ausente*. Într-unul dintre textele incluse în acest volum, Emir Rodríguez Monegal constată că Rulfo „a modificat în mod radical romanul regionalist latino-american, situându-se, din acest punct de vedere, alături de autori precum Miguel Ángel Asturias, cu *Oameni de porumb* sau João Guimarães Rosa, din Brazilia.” (44)

Nu mai că Rulfo se distinge între toți contemporanii săi prin capacitatea de a da un nou sens realismului magic, fără a-l teoretiza, pur și simplu depășind și transfigurând într-o manieră personală toate structurile și convențiile realismului, atât de frecvent în epocă în literatura mexicană. De aici rezultă și permanentele duble perspective, mereu posibile în descifrarea sensurilor operei rulfiene și oscilația între structuri tradiționale (pe care mai degrabă le mimează) și cele moderne, pe care scriitorul mexican le transformă astfel încât ele să corespundă propriilor sale scopuri estetice. El reconfigurează astfel însăși formula realismului magic pe care îl practică cumva în ciuda insistenței criticii literare – a unei părți a acesteia – de a nu-l considera cu adevărat reprezentativ pentru această orientare artistică.

*

Chiar și acei critici care l-au privit pe Rulfo drept unul dintre reprezentanții de seamă ai realismului magic s-au întrebat uneori cum poate fi analizată formula artistică atât de neobișnuită din *Câmpia în flăcări* și *Pedro Páramo* folosind grila de interpretare cea mai previzibilă – și cea mai frecvent folosită – oferită exegezei de prefata lui Carpentier la *Împărăția lumii acesteia*. Sau chiar care sunt legăturile de substanță între proza lui Rulfo și opera altor contemporani ai săi, mai cu seamă Miguel Ángel Asturias. S-a spus chiar, avându-se în vedere diferențele evidente în special la nivelul exterior al acestor texte că nu se întâmplă nimic miraculos în *Pedro Páramo*, cum nimic magic nu se petrece în povestirile din *Câmpia în flăcări*.

Opiniile acestea ale criticilor nu sunt într-un totuș nejustificate, însă, susținând păreri atât de tranșante, unii dintre ei au pierdut din vedere esențialul. Căci e adevărat că magia și miraculosul sunt mai clar exprimate în *Oameni de porumb* sau în *Împărăția lumii acesteia*, numai că în aceste texte e vorba mai cu seamă despre o serie de credințe religioase ori cvasi-religioase definind o lume arhaică. Recurgând la astfel de procedee, Asturias și Carpentier au încercat să-și afirme controlul și autoritatea – literare, fără îndoială – asupra unor teritorii care, altfel, le-ar fi rămas străine și intangibile. La un anumit nivel, acești scriitori încercau să facă un soi de justiție poetico-simbolică unor zone spirituale (dar și geografice) marcate de nedreptatea socială, ținând seama de un amănunt esențial din acest punct de vedere, și

anume că realitatea latino-americană a înregistrat numeroase momente în care puterea s-a aflat în mâinile unor dictatori sau s-a centralizat în jurul unor grupuri de interese în fața cărora doar recursul la magie și la rituri străvechi mai putea salva spiritul uman de distrugerea ce părea, altfel, iminentă. De aceea, anumite întâmplări descrise în *Împărăția lumii acesteia* sau în *Oameni de porumb* deveneau circumstanțe de excepție, antidot pentru atacurile insidioase ale realului adesea mult prea brutal. În cazul lui Rulfo, însă, magicul presupune descrierea – mereu întemeiată pe principiile verosimilității – unei lumi a morților, însă această descriere care ocupă, practic, spațiul întregului roman, nu îndeplinește vreun scop definit în termeni ai raționalității și nici nu satisface vreo cerință evazionistă.

Trebuie remarcat, în acest context, că tema puterii – și a abuzului de putere – precum și imaginea dictatorului marchează și scrisul lui Rulfo, căci Páramo nu e decât o altă versiune a tiranului latino-american, putând fi oricând comparat cu Președintele lui Asturias, cu Patriarhul lui García Márquez sau cu Primul Magistrat al lui Carpentier: „– Săptămâna viitoare te duci la Aldrete. Îi spui să repună gardul. A intrat pe terenurile de la Media Luna. – A măsurat bine. Știu sigur. – Păi, zi-i c-a greșit. C-a socotit prost. La nevoie, dărâmă gardurile. – Și legile? – Ce legi, Fulgor? De-acum înainte legea o facem noi.” Semn că realismul magic, prin marii săi reprezentanți, a fost fascinat de modalitățile estetice de tratare a acestei teme – și, rezolvând dificultățile inerente, a oferit mai multe fațete, ipostaze pentru un personaj care, înainte de a trece în literatura Americii Latine, a marcat profund realitatea acestui continent. Prin urmare, opera lui Rulfo, în ciuda diferențelor evidente față de alți autori care au practicat această formulă literară, redimensionează conținutul și forma de la bun început, prefigurând și descoperind intuitiv anumite principii estetice fundamentale, marile adevăruri ale realismului magic, impunând cronologia deviantă, alegoria istorică, tehnica excelent mânuită a punctului de vedere și accentuând, implicit, importanța personajelor, iar nu a unei voci narrative unice.

Cu toate acestea, legătura dintre opera lui Juan Rulfo și estetica realismului magic a fost pusă sub semnul întrebării chiar de către critici altfel foarte avizați și subtili, excelenți cunoscători ai fenomenului literar latino-american, cum e, de pildă, Carlos Monsiváis, care semnalează diferența frapantă dintre ceea ce el numește „ideologia personajelor rulfiane și gândirea cititorului modern” (45), prea puțin pregătit pentru a empatiza cu o mentalitate arhaică atât de evidentă cum e cea din *Pedro Páramo*. Numai că tocmai această polaritate generatoare de interpretări este semnul distinctiv al scriiturii realist magice pe care o va practica, ulterior, García Márquez. În plus, gândirea aparent primitivă a lui Rulfo este, în realitate, marca unei extraordinare subtilități a stilului; deci, un procedeu pus la cale cu mare artă, scriitorul adoptând această formulă tocmai pentru că nu dorește să explice la modul discursiv mentalitatea Celuilalt, ci să o reprezinte, subliniindu-i caracterul diferit și latura individuală. Pierzând din vedere ambiguitatea relației pe care Rulfo o stabilește între artă și realitate, Monsiváis pare a observa doar verosimilitatea textului rulfian ori apropierea acestuia de modelul literaturii realiste – incluzând aici chiar călătoria pe care un străin o întreprinde printr-o regiune rurală defavorizată a Mexicului.

Numai că drumul lui Juan Preciado are toate caracteristicile unei călătorii inițiatice și, mai mult decât atât, această căutare a tatălui și a propriei identități

reprezintă și o trecere pe care personajul o face – și în care, prin uluitoarea artă a lui Rulfo, e prins și cititorul – cumva dincolo de oglindă. Adică o replică simbolică a experienței lui Alice în Țara Minunilor sau, ca să avem în vedere romanul secolului XX, a celei a agrimensurului K din *Castelul* lui Kafka. În toate aceste cazuri, procesul de înstrăinare progresivă și de punere în acord a sensibilității protagonistului cu o altă ordine existențială, marcată de preferința pentru paradoxuri și ambiguitate, este prezentat asemănător, ca un traseu plin de obstacole, de primejdii nebănuite și de contradicții terminologice și ontologice. De aici și numeroasele artificii și subtilități narative, precum și preferința pentru un anumit experimentalism pe care unii critici latino-americani l-au interpretat eronat, în cazul lui Rulfo, drept simplă preluare a modelului faulknerian.

Însă Rulfo folosește în mod deliberat toate aceste procedee tocmai cu scopul de a crea o atmosferă neobișnuită, un spațiu în care viața și moartea să se poată confunda cu ușurință: „Mama îmi spunea că, de cum începea să plouă, totul se umplea de lumini și de mirosul crud al lăstarilor. Îmi povestea cum venea marea norilor, cum se năpustesc ei asupra pământului și-l sfâșiau, schimbându-i culorile... Mama, care și-a trăit copilăria și cei mai frumoși ani aici în sat și care nici măcar n-a putut veni să moară aici. Chiar de aceea m-a trimis în locul ei. E ciudat, Dorotea, că n-am izbutit să văd nici măcar cerul. Cel puțin el e chiar cel pe care l-a cunoscut. -Nu știi, Juan Preciado. De atâția ani n-am mai ridicat ochii, că am și uitat cerul. Și, chiar de-aș fi făcut-o, ce-aș fi câștigat? Ceru-i atât de înalt și ochii mei atât de orbi, că am fost mulțumită să știu unde-i pământul. Și, pe deasupra, mi-a pierit tot interesul de când părintele Rentería m-a asigurat că niciodată nu voi cunoaște mântuirea. Din pricina păcatelor. Dar nu trebuia să mi-o fi spus...”

Nu numai viața și moartea se întrepătrund în această Comala fantomatică, ci și trecutul se împletește mereu cu prezentul – și nu e vorba, acum, doar despre preferința lui Rulfo pentru anumite timpuri verbale ori pentru anumite structuri lexicale sau stilistice, ci și despre dimensiunea metatextuală și intertextuală a romanului *Pedro Páramo*. Erik Camayd-Freixas subliniază foarte bine acest aspect, demonstrând că „anumite arhaisme pe care Rulfo le include în text în mod repetat nu sunt semnul și expresia unei spiritualități arhaice și primitive, ci al caracterului livresc al textului, unele fragmente – deloc puține și deloc lipsite de importanță – trimitând la atmosfera și lexicul specifice operei lui Jorge Manrique” (46), alte ecouri literare fiind analizate de Jorge Rufinelli, printre ele numărându-se E.A. Poe, Synge, Hamsun, Laxness – scriitorii pe care Rulfo îi admira cel mai mult și a căror influență asupra operei sale a evidențiat-o el însuși. Romanul *Pedro Páramo* devine, deci, o veritabilă expresie a „arhivei” despre care vorbea Roberto González Echevarría. Critic care, în ciuda perspicacității sale și a excelente cunoașteri a fenomenului literar latino-american, nu îl include pe Rulfo printre acei scriitori cu adevărat reprezentativi pentru configurarea arhivei, metaforă atotcuprinzătoare a prozei hispano-americane a ultimelor decenii, mulțumindu-se să-l menționeze doar în treacăt și fără a insista asupra extraordinarelor semnificații ale creației sale. (47) Probabil indus la rândul său în eroare de latura „arhaică” a textelor rulfiene, González Echevarría însuși a căzut în capcana atât de abil pusă la cale de scriitorul mexican – care este mai livresc și mai intelectual în realitate decât numeroși contemporani ai săi și mai realist magic, chiar dacă această calitate i-a fost adesea

contestată, decât mulți alți specialiști ai acestei formule și apărători vehemenți ai acestei estetici. Prin urmare, în eseu dedicat mitului și arhivei, Roberto González Echevarría îl amintește pe Juan Rulfo abia la final, pasager, considerând că, „în *Pedro Páramo*, am avea de-a face cu o arhivă a vocilor” (48), parțial asemănătoare cu cea configurată de Guillermo Cabrera Infante în *Trei tigri triști*.

Iar dacă Asturias și Carpentier cultivă programatic un limbaj „adamic”, construit și bazat pe efecte livrești, Rulfo adoptă o mască a arhaismului tocmai pentru a ajunge la un rezultat frapant de asemănător cu al acestora, și anume o structură barocă a textului – chiar dacă, în cazul său, acest baroc funcționează în mod diferit și mizează și pe elemente ignorate de cei doi. Erik Camayd-Freixas vorbea, pornind de la aceste aspecte, despre „complicatul conceptism al lui Rulfo” (49), din care ar face parte toate contradicțiile și sistemul de relații conceptuale (nelipsite de opoziții) care îi compun opera, trasându-i coordonatele principale între moarte, vis, uitare, amintire, trezire, renaștere, elemente care trimit, desigur, și la o interesantă asumare a imaginarului Secolului de Aur spaniol și a anumitor perspective estetice cunoscute cititorilor de limbă spaniolă din *Viața e vis* a lui Pedro Calderón de la Barca. Însă apropierea de marea literatură a veacului al XVII-lea spaniol nu e doar formală, căci Rulfo creează, recurgând la aceste elemente, numeroase punți ce leagă tărâmul morții de cel al vieții, lumea de aici cu cea de dincolo, iar senzația de ambiguitate ce rezultă îi permite scriitorului să înzestreze cu amintiri fizice – și care pot fi chiar percepute la nivel fizic – un sat fantomă. Semn că, mai mult decât simple amintiri ale locuitorilor din Comala, sosirea aici a lui Juan Preciado „a determinat renașterea unor pasiuni și patimi vechi, iar pasiunea e mai puternică decât simpla rememorare” (50), e mai palpabilă, mai apropiată de existența umană și mai corporalizată.

Romanul lui Rulfo devine, deci, mult mai mult decât o extinsă „rememorare însuflețită”, așa cum a fost considerat adesea, fiind expresia convingerii artistice a autorului că uitarea nu doar e pedepsită cu moartea ori capabilă să prefigureze moartea, ci este chiar moarte. Iar pedeapsa cea mai cruntă pe care o primește Pedro Páramo, cel aparent atât de puternic, este exact uitarea venită din partea celor la care ține. El uită suferința și durerea satului pe care îl conduce, Comala se cufundă treptat într-o moarte lentă și chinuitoare, dar Páramo este uitat de Susana, cea care înnebunește și-l lasă singur, astfel încât el va simți că nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să-și dorească moartea. Cea care, dorită fiind, întârzie să apară, lăsându-l pe Pedro să se consume contemplând un sat pustiu și un univers în agonie: „Te-am așteptat treizeci de ani, Susana. Am așteptat să am totul. Nu doar ceva, ci tot ce puteam avea, ca să nu ne mai dorim nimic, doar dorul tău, dorul de tine. [...] Credea că o cunoaște. Și chiar de n-ar fi fost așa, nu-i ajungea, oare, să știe că pe ea o iubea cel mai mult pe pământ? Și, în plus, că – faptul cel mai important – asta îi ajungea ca să plece din viață luminat de chipul ce-avea să-i șteargă toate celelalte amintiri? Dar care era lumea Susanei San Juan Pedro Páramo n-a izbutit să afle nicidecum lucrul acesta.”

Analizând opera lui Rulfo, Carlos Monsiváis îi nega acestuia profunzimea mitică și accentua doar un anumit „exotism însoțit de primitivismul atavic”. Însă în opera lui Rulfo nu e loc pentru exotism și culoare locală, și, în plus, spune în mod deplin întemeiat Erik Camayd-Freixas, „primitivismul estetic al epocii moderne

exclde din capul locului tocmai exotismul facil.” (51) Apoi, e greu de trecut cu vederea sensul mitic al călătoriei în lumea umbrelor pe care o face Juan Preciado, chiar dacă punctul de reper nu trebuie căutat neapărat în asemănări cu Infernul lui Dante, ci mai degrabă cu acel Regat al Morților unde ajunge, la capătul unei anevoioase călătorii, însuși Quetzalcoatl, fapt relatat de *Codex Nahuatl* din 1558, pentru a-l regăsi pe tatăl său. Martin Lienhard semnala, la rândul său, prezența unui alt mit al culturii precolumbiene, și anume cel al lui Tlaloc, divinitate a ploii, în opera lui Rulfo, chiar dacă, pe alocuri, demonstrația nu este întru totul convingătoare: „Mi-am dat seama că vocea îi era din carne și oase, că gura ei avea dinți și o limbă ce se-mpiedica și despiedica ori de câte ori vorbea, că ochii îi erau ca ai tuturor celor care viețuiesc pe pământ. Se lăsase noaptea. Mi-a spus iar: Bună seara. Deși nu erau nici copii care să se joace, nici porumbei, nici acoperișuri albastre, am simțit că satul trăia. Și că auzeam doar tăcerea pentru că nu eram încă obișnuit cu ea. Poate pentru că în minte îmi roiau zgomote și voci. Voci, da. Aici, unde aerul era rarefiat, ele se auzeau mai bine. Rămâneau grele în sinea fiecăruia. Mi-am amintit de spusele mamei.” [...] „Peste noapte a plouat iar. A auzit răpăitul lung al ploii, apoi probabil că a adormit, căci s-a trezit doar cu burnița tăcută la urechi. Pe cealaltă față a geamurilor mate ale ferestrei, picăturile șiroiau gros ca lacrimile.”

Interesant este, apoi, că indienii, pe care unii critici i-au considerat a fi complet absenți din *Pedro Páramo*, nu lipsesc cu desăvârșire, și, mai mult decât atât, „ei sunt singurele ființe vii” (52), cu adevărat vii din acest univers thanatic: Juan Preciado însuși, aflat lângă Dorotea, le aude glasurile în vreme ce grupurile de indieni trec prin regiunea de dealuri din apropiere de Comala, determinând o parte a criticii literare să vorbească despre „latențele indigeniste” din structura profundă a romanului rulfian: „Când s-a întunecat, indienii și-au strâns tarabele. S-au afundat în ploaie cu desagii grei în spate, au trecut pe la biserică, să se roage Fecioarei, lăsându-i pomană un mănunchi de cimbru. Apoi au plecat spre Apango, de unde veniseră. Și s-au dus, spunându-și glume și râzând în hohote.”

Trebuie, apoi, să ținem seama că „viziunea arhaică” despre care s-a discutat în legătură cu *Pedro Páramo* constă și într-un anumit tip de creștinism primitiv, populat și cu elemente precolumbiene, identificabil în numeroase fragmente ale cărții. Însă problema sufletelor aflate în suferință este determinantă pentru nivelul magic al textului. Mai cu seamă modalitățile estetice pe care le descoperă scriitorul pentru a rezolva toate dificultățile care rezultă din încercarea de a descrie un univers al morții și al morților duc la „revelarea unui set de norme ideologice” (53) care fac din Comala o lume ficțională, prin intermediul căreia autorul depășește toate convențiile și grilele de lectură pe care proza latino-americană a epocii le utiliza. Iar elementul care surprinde în acest context este că aceste suflete aflate în suferință nu sunt decorporalizate, ci, de cele mai multe ori, sunt prezentate drept trupuri care, asemenea celor vii, au senzații diverse, ocupă un loc bine definit în spațiu – ca și cum fiecare astfel de suflet al Comalei ar fi configurat după modelul lui Dante, călător prin Infern, într-o lume a umbrelor, în care doar el are greutate și formă. Devine, deci, evident, în acest punct, că Rulfo descrie universul din Comala, așa populat de personaje moarte, cum este, preluând viziunea pe care populația indigenă din Mexic o avea asupra Regatului Morții, spațiu simbolic fără îndoială, însă perceput de indieni sub semnul unei logici a concretului.

Asta nu înseamnă doar că Rulfo înlocuiește complet imaginarul creștin cu cel al spiritualității indiene, ci e dovada „unui sincretism care se conectează cu fibrele primitive ale misticii creștine” (54), a cărei proprie logică a concretului apare în numeroase manifestări ritualice: „Fiecare suspin e ca un strop de viață de care te desparți. – Vasăzică, a murit? – Da. Poate că mata trebuia să afli. – Și de ce să afli? De mulți ani nu mai știu nimic. – Atunci cum se face că ai dat de mine? [...] – Ești vie, Damiana? Spune-mi, Damiana! Și m-am trezit brusc singur pe străzile pustii. Ferestrele caselor, larg deschise spre cer, lăsau să intre firele elastice de iarbă. Ulucile protectoare rupte lăsau la vedere vălătucii prăpădiți. [...] – Asta ți-i odaia, mi-a zis. N-avea uși, doar cea pe care intrasem. A aprins lumânarea și am văzut că era goală. – Aici n-ai unde să dormi, i-am spus. – Nu-ți face griji. Trebuie că ești obosit, iar pentru oboseală somnu-i saltea bună. Măine o să-ți aranjez un pat. Știi mata, nu-i ușor să mobilezi cât ai zice pește. Așa ceva trebuie să ți se spună din vreme.” Nu e deloc întâmplător, deci, că Rulfo citează pe parcursul romanului fragmente din rugăciunile creștine cele mai cunoscute, numai că exclude din ele fragmente esențiale viziunii creștine canonice: „Damiana Cisneros se ruga: Și ne izbăvește, Doamne, de cel rău. Și-l arăta cu mâinile, făcând semnul crucii. Abundio Martínez a văzut că femeia cu ochii speriați îi făcea semnul crucii în față și s-a înfiorat. A crezut că poate demonul îl urmărise până aici și s-a întors, așteptând să dea cu ochii de vreun strigoi.”

Rulfo subliniază, astfel, condamnarea acestei localități, însă evidențiază, de-a dreptul paradoxal, un soi de resurrecție a trupurilor – care, însă, deși pare a oferi salvarea mult dorită nu e altceva decât consacrarea vidului, a lipsei de sens, a stazei, câtă vreme trupul fără de spirit nu înseamnă prea mult. Numai că în acest fel diferențele esențiale dintre viață și moarte sunt cumva anulate, iar dacă nu anulate complet, atunci cu siguranță atenuate de concepția estetică și de realizarea sa artistică din paginile lui Rulfo. Mentalitatea arhaică se vedește, așadar, și în această privilegiere a trupului care determină un șir de sincronii simbolice care semnaleză posibile apropieri între universul creștin și cel indigen, semn al unei înțelegeri specifice a existenței, axată tot pe logica concretului, dar și o replică extrem de viabilă pe care scriitorul mexican o dă, implicit, concepției expuse de Carpentier cu privire la realul miraculos, în prefața la *Împărăția lumii acesteia*: „A vrut să ridice mâna pentru a limpezi imaginea, dar nu l-au ținut picioarele, parcă erau de piatră. A vrut să ridice cealaltă mână, dar i-a căzut molcom alături, până a rămas sprijinită de pământ ca o cârjă pentru umărul sărit din oase. Asta mi-e moartea, a zis. Soarele s-a răsturnat peste lucruri, redându-le forma. Pământul ruinat îi stătea pustiu în față. Căldura îi încingea trupul. Ochii abia i se mișcau, săreau de la o amintire la alta, ștergând prezentul. Brusca i se oprea inima și părea că se opresc și timpul, și aerul vieții.”

Dar, după cum consideră Erik Camayd-Freixas, „realismul magic și primitivismul lui Rulfo nu se limitează la o concepție globală a operei, întemeiată pe unitatea arhaică dintre viață și moarte, natural și supranatural, sacru și profan, ci toate acestea sunt prezente de asemenea și în elementele specifice ale tehnicii sale narative, în limbajul utilizat, în structura personajelor” (55), reflectând țelul artistic al autorului și nevoia evidentă a unei stilizări. În fond, accentul pus pe elementul concret și pe corporalizarea morților nu este doar semnul unor origini (ori al unei înțelegeri) arhaice a existenței, ci trimite și spre o anumită determinare stilistică și

către o concepție artistică de o uluitoare originalitate. De aici și numeroasele pre-simțiri ale personajelor, ori prevestirile, fie ele și obscure uneori, care marchează textul, precum și „adevărata cauzalitate mistică, animismul și antropomorfismul”, analizate de Camayd-Freixas. Numai că acestea duc spre o viziune poetică prin excelență, fapt de natură a-l pune în legătură pe Rulfo cu specificul realismului magic, în sensul pe care Massimo Bontempelli, între alții, îl dădea termenului, considerând că elementul poetic, alături de cel mitic, caracterizează cel mai adecvat atât litera, cât și spiritul realismului magic: „Ploua cu stele. În Comala s-au stins luminile. Și atunci cerul a pus stăpânire pe noapte.” Iar această viziune poetică se întrevide încă din volumul de povestiri *Câmpia în flăcări*, unde limbajul e doar așa-zis popular, doar aparent arhaic, fiind, în realitate, o transfigurare poetică a realității, fapt evident în *Luvina*, *În zori* sau *Ne-au dat pământ*. Unitatea dintre elementul uman și cel teluric este subliniată, astfel, la mai multe niveluri de semnificație deodată.

Construcția personajului și concepția cu privire la structura personajului literar îl individualizează pe Rulfo în cadrul epocii și-i conferă o originalitate aparte în comparație cu cea a contemporanilor săi. Și nu este vorba, aici, doar de calitatea uneori hieratică a figurilor rulfiene, nici de stoicismul fatalist al unora dintre protagoniștii acestei proze, ci despre veritabila „fluiditate ontologică” (56). Iar dacă Asturias sau Carpentier includeau în romanele lor o serie de modalități estetice considerate prin excelență realist magice pentru a prezenta transformările unor fapte umane în animale (cu valențe simbolice, desigur), Rulfo procedează altfel. Căci, în *Pedro Páramo*, sentimentul cititorului este că personajele se transformă unele în celelalte, pierzându-și unele însușiri sau calități și dobândind altele, pe care le preiau ca printr-o extraordinară capacitate mimetică, de la cei cu care intră în legătură. Miguel Páramo pare a deveni, la un moment dat, imaginea în oglindă a lui Juan Preciado.

Dolores, mama lui Juan, pare a se reîntrupa în Dorotea sau Eduviges, iar Juan Preciado, plecat să-și găsească tatăl, ajunge să-și regăsească mama, identificând-o în mai multe figuri feminine ce primesc clare valențe materne, chiar dacă el are dificultăți în a le recunoaște și confundă uneori masculinul cu femininul: „– Ai dreptate, Doroteo. Dorotea zici că te cheamă? – Tot aia. Chiar dacă mă cheamă Dorotea. Da-i totuna. – Sigur, Dorotea. Șoaptele m-au ucis. – Acolo ai să dai de locul dragei mele. Pe care l-am iubit. Unde visele m-au istovit. Satul meu, înălțat pe câmpie. Plin de copaci și de frunze, ca pușculița unde ne-am pus la păstrare amintirile. Ai să simți că acolo oricine năzuiește să trăiască veșnic. Acolo aerul schimbă culoarea lucrurilor. Iar viața e ca o șoptă, de parcă ar fi adevărata șoptă a vieții... – Da, Dorotea. Șoaptele m-au ucis. Deși încă îmi mai era frică. Se lipise de mine, până când n-am mai putut-o suporta. Și, când am auzit șoaptele, am răbufnit.” E aici, fără îndoială, semnul unei spiritualități arhaice, dar și capacitatea lui Rulfo de a mânui o serie de procedee care demonstrează calitățile neobișnuite ale unui univers uman atât de straniu cum e cel din Comala. Iar fluiditatea aceasta nu e doar un joc gratuit al identităților, ci și semnul unei confuzii ontologice ce afectează personajele și care e și caracteristica principală a unei lumi trăind în primul rând prin murmure, prin voci, prin sugestie, iar nu prin simpla declarație ori gratuita aserțiune.

Metamorfozele alegoriei

Pedro Páramo reprezintă, însă, „și o foarte bine pusă la punct alegorie istorică” (57), după cum consideră Erik Camayd-Freixas, această interpretare completând direcția pe care o primește realismul magic în opera lui Rulfo. Iar dacă în cazul textelor care țin, de pildă, de realismul tradițional, căutarea sensurilor și semnificațiilor de către cititor se limitează a fi o simplă identificare a semnelor textuale, așa cum sunt ele determinate de cronologia pe care faptele o urmează, situația unui text precum *Pedro Páramo* este fundamental diferită, câtă vreme nu mai este vorba de o simplă „citire” a semnelor, ci de o interpretare a lor, de investirea cu sens a unor aspecte aparent obișnuite sau disparate. Scriitorul poate adopta, să spunem, masca antropologului, așa cum procedează Asturias sau Carpentier, pentru a oferi cel puțin câteva chei de lectură cititorului. Sau dimpotrivă, poate să recurgă la strategii alegorice, introducându-și cititorul într-un labirint – deloc borgesian de astă dată – al sensurilor și semnificațiilor. Va rezulta un text ambiguu, care rezistă interpretării – și care, tocmai de aceea, devine tot mai tentant pentru alte și alte posibile interpretări.

Metoda lui Rulfo constă în sugerarea unor evenimente istorice cunoscute cititorului, dar prezentarea lor se face într-un mod fundamental diferit de maniera istorică. Astfel, personajele sunt substituibile unele altora, maternitatea însăși este inversată, la nivel simbolic Dolores este înlocuită, pentru Juan Preciado, de Dorotea sau Eduviges, moartea pare o imagine inversată a vieții, iar romanul astfel rezultat, care conține numeroase trimiteri la Revoluția Mexicană sau la Revolta Cristero, se transformă într-o aparentă cronică – însă aceasta nu mai e una a evenimentelor istorice așa cum au fost ele înregistrate în documentele epocii, ci devine cronică a singurătății, a incapacității de a mai stabili o comunicare interumană, a unui univers uman în destrămare: „De-atunci pământul e o țelină păraginită. Ți se rupe sufletul să-l vezi năpădit de buruieni, care l-au cotropit de cum a fost lăsat de izbeliște. Oamenii s-au împrăștiat care încotro. [...] Alții au așteptat moartea lui Pedro Páramo, căci, după spusa lor, făgăduise să le lase moștenire bunurile lui și mulți au trăit doar cu acea nădejde. Dar anii s-au scurs unul după altul, iar el a continuat să trăiască, mereu acolo, ca o sperietoare de ciori lângă ogoarele din Media Luna. Când nu mai avea mult până să moară, a venit războiul dus de *cristeros* și armata s-a năpustit puhoi peste puținii care mai rămăseseră. Tocmai când am început să mor de foame, de atunci nu mi-am mai revenit niciodată.” În plus, Rulfo, chiar și atunci când dă impresia că povestește – prin intermediul vocilor narrative sau accentuând absența naratorului unic –, nu face decât să excludă pe rând din text câte un aspect esențial înțelegerii integrale, ca și cum dintr-un întreg ar lua, chiar înaintea definitivării formei finale, fragmentul cel mai important. Frustrarea cititorului este previzibilă – dar și noutatea absolută în privința tehnicii pe care cartea aceasta o aduce în literatura latino-americană a anilor ‘50. Rezultă de aici o foarte posibilă descifrare a sensurilor operei rulfiene folosind cheile alegoriei.

Gay Clifford, în studiul său intitulat *The Transformation of Allegory*, consideră *Castelul* lui Kafka drept „prototipul pentru alegoria prezentă în literatura

contemporană” (58), iar caracteristicile enumerate de teoretician pot fi aplicate la fel de bine și romanului *Pedro Páramo*. În primul rând, motivul fundamental, care este aici și pretext narativ, căutarea/călătoria protagonistului, subliniază importanța unui proces inițiativ ce depășește cadrele și interpretările unice. (59) Nu vom avea, deci, de-a face, cu o simplă descifrare a unui simbol, ci cu înlănțuirea mai multor structuri simbolice care devin, astfel, concretizarea unui plan alegoric deschis semnificațiilor. Comparația cu proza kafkiană este nu numai foarte potrivită în cazul lui Rulfo, ci și de natură a revela esența unui univers alegoric și organizat sistemic, ce anulează interpretările unilaterale. Dar, dacă personajul lui Kafka, agrimensorul K, nu este legat de un univers național specific, acesta este recunoscut în cazul lui Rulfo și al călătoriei pe care o întreprinde Juan Preciado. Căci scriitorul mexican intuiește bogăția simbolică a unui context național determinat, dar care, tocmai pentru că e privit astfel, dobândește semnificații universale.

Întâmplările par a urma logica unui punct de vedere arhaic, al unei comunități izolate, așa cum se întâmplă și în *Oameni de porumb*, de pildă. Numai că direcția pe care o alege proza rulfiană este diferită, iar contextul local pe care dă impresia că-l construiește nu trimite nicidecum spre posibilă interpretare în cheia verosimilității a datelor textului, ci propune o decodificare care trebuie să țină seama de elementele menite să defamiliarizeze contextul local în clipa imediat următoare impunerii sale în fața cititorului. Experiența națională și istoria Mexicului sunt elemente recunoscutibile ca în filigran în structura din *Pedro Páramo*, numai că datele istorice concrete care ar putea duce către o interpretare în cheie mimetică sunt contrazise imediat, prin sugestiile pe care autorul le face și care sunt menite să privilegieze o lectură axată pe semnificațiile mitice – care să evidențieze experiențe umane universale.

„Îmi doresc să elimin din textele mele acea istorie care e reală până la capăt și încerc să nu povestesc niciodată experiențe strict personale sau autobiografice, propunându-mi de fiecare dată să le recreez, să le reconfigurez, să le imaginez”, spunea Rulfo. Pe mărturisiri de acest fel s-au întemeiat numeroase încercări ale unor critici importanți și excelenți cunoscători ai fenomenului literar latino-american de a interpreta exclusiv din perspectivă mitică opera lui Rulfo, majoritatea accentuând rolul mitificator al memoriei, al chiar actului rememorării, de natură a înlocui realitatea exterioară cu una mitică. De altfel, și alți autori contemporani cu Rulfo au procedat mai mult sau mai puțin în acest fel, de la Asturias, Roa Bastos sau José María Arguedas, care au folosit distanța fizică sau temporală dintre experiența de viață propriu-zisă și reflectarea sa literară, cu scopul de a configura o realitate nouă, capabilă să exprime mereu procesul de înstrăinare și să evidențieze efectele artistice ce decurg de aici, mitizante, de cele mai multe ori.

Întemeindu-se pe asemenea comparații și pe realitățile fenomenului literar latino-american, Carlos Fuentes sau Julio Ortega au considerat că localitatea fantomă populată de morți nu ar fi altceva decât o imagine a Infernului, pe care Rulfo l-ar trata în multe momente pe urmele și în descendența lui Dante, și că Juan Preciado ar fi un amestec de trăsături preluate din Telemah, Oedip și Orfeu, devenind protagonist al unei călătorii odiseice contrare, fiindcă, plecat în căutarea tatălui, el sfârșește prin a-și găsi mama-amantă incestuoasă (amestec de Iocasta și Euridice), și a se lăsa ghidat de diverse ajutoare și purtat de un nou Caron-Abundio

pe cărările infernale din Comala, spațiul de unde nu există ieșire pentru cei ce-i trec pragul: „Prin acoperișul spart am văzut trecând pe cer cârduri de sturzi, păsări ce zboară în amurg, înainte ca asfințitul să le închidă drumul. Apoi, câțiva nori sfâșiați de vântul ce vine să ia ziua cu el. După aceea, a răsărit luceafărul de seară, iar mai târziu, luna. Bărbatul și femeia nu erau cu mine. Ieșiseră prin ușa ce dădea în curte și s-au întors în toiul nopții. Și n-au știut ce-a fost cât umblaseră pe afară. Iată ce s-a petrecut. Venind din stradă, o femeie a intrat în odaie. Era foarte bătrână, și slabă, slabă de parcă i s-ar fi strâns pielea. [...] – Ia asta, am auzit. Nu îndrăzneam să întorc capul. Ia-o, o să-ți facă bine. E apă de flori. Știu că te-ai speriat, fiindcă tremuri. Asta o să-ți taie frica. Ești bolnav? – Nu știu. Văd lucruri și oameni unde poate că voi nu vedeți nimic. Tocmai a fost aici o femeie. Trebuia s-o vedeți ieșind.”

Erik Camayd-Freixas consideră că „Juan Preciado ar reprezenta și o variantă de Narcis mexican” (60), ținând seama de faptul că orice demers de căutare a tatălui semnifică și căutarea propriei identități. Mai mult, ceea ce-l determină pe Juan să-și continue călătoria, în ciuda anumitor semne prevestitoare pe care le observă, e mai cu seamă curiozitatea legată de tainele pe care altfel nu le poate afla ale propriei familii, descendente, identități. Însă, pătrunzând în acest labirint al singurătății care e Comala, va sfârși în moarte și își va amesteca glasul cu murmururile care înregistrează și transmit istoria unui loc și, implicit, a unui timp din care nu există ieșire – și care continuă să exercite asupra tuturor (mai ales asupra străinilor) o inexplicabilă putere de fascinație, asemenea apelor periculoase în care se oglindea miticul Narcis.

Romanul *Pedro Páramo* are mai cu seamă „forma unei alegorii” (61), căci prezintă un proces, nu o teză, iar fiecare cititor își poate configura propriul sistem interpretativ, în ciuda contextului regional utilizat de Rulfo – care, tocmai pentru că este regional și determinat din punct de vedere istoric, primește semnificații general umane. Experiența strict națională se transformă – și e transfigurată, deci, implicit, interpretată – ca experiență istorică. De aceea, trebuie să avem în vedere, recitind *Pedro Páramo*, eseul lui Octavio Paz semnificativ intitulat *Labirintul singurătății (El laberinto de la soledad)*, publicat în anul 1950. Aici, Paz vorbește despre singurătatea specifică Mexicului, despre sentimentul părăsirii, abandonării – de unde rezultă și ipostaza de orfan, atât de frecventă în literatura și în arta mexicane, precum și despre obsesia pentru căutarea identității și afirmarea individualității, ca și despre fascinația pe care moartea o exercită asupra spațiului cultural mexican în ansamblu. „Istoria Mexicului este aceea a omului care-și caută originea... E vorba aici despre sentimentul de orfan, o obscură conștiință a faptului că am fost destinați unei căutări înfrigurate: o fugă și un regres esențiale pentru restabilirea legăturilor care ne unesc cu momentul propriei noastre creații” (62), scrie Paz.

În plus, prin intermediul descrierii unor atât de neobișnuite personaje, romanul lui Rulfo reactualizează procese naționale complexe pe care le situează, alegoric, în universul din Comala. Căutarea lui Juan Preciado vizează descoperirea tatălui și a originii sale, dar e și semnul pierderii mamei, deci, nimic altceva decât semn al singurătății, al părăsirii, al dificultății de a restabili sentimentul apartenenței la o comunitate ori la o lume. Se pot descoperi aici urmele lăsate în conștiința Mexicului de Cucerirea spaniolă, de perioada colonizării, de dominația autorităților brutale (Páramo însuși), de valul de revolte

și revoluții care au însingurat ființa umană, rupând-o de resorturile sale fundamentale și lăsând-o orfană în mijlocul unui univers ostil. E vorba, apoi, și despre tragedia dispariției unei întregi comunități, cum e cea din Comala, determinată, din punct de vedere simbolic, de indiferența ori de cruzimea conducătorului său. Să nu uităm că Pedro Páramo își încrucișează brațele, abandonându-și, în acest fel, neamul, lăsându-i pe toți locuitorii din Comala orfani – la modul simbolic, pe care, însă, ei îl vor recepta în sens propriu, cufundându-se treptat în moarte: „Pentru Media Luna au fost zile mohorâte, triste. Don Pedro nu vorbea. Nu ieșea din odaia lui. Jurase să se răzbune pe Comala: – Am să stau cu brațele încrucișate, iar Comala o să moară de foame. Și așa a făcut.”

Aici, însă, Rulfo are în vedere și celebrul mit în lumea latino-americană al lui Montezuma, cel care, la fel, își încrucișase brațele pe piept înaintea catastrofei profetizate de învățații săi. Vechiul și miticul Tenochtitlán devine, astfel, pentru Rulfo, Comala, fiind mai adecvată această situație spirituală decât imaginea Infernului dantesc – prin excelență definitorie pentru lumea occidentală. Octavio Paz vorbea, având în vedere tot moartea lui Montezuma, despre sinuciderea colectivă a aztecilor, cei pentru care moartea este o alegere liberă. Dar gestul ritualic al lui Montezuma va fi reluat de figuri istorice mexicane, de la dictatorul Santa Ana la Porfirio Díaz, cei care renunță fie la teritorii, fie la propriul statut, determinând astfel catastrofa și risipirea care vor afecta poporul. Pentru Paz, istoria Mexicului „nu e doar un proces material și determinat din punct de vedere temporal, ci în mod fundamental unul spiritual” (63) și, tocmai de aceea, putând fi prezentat ori interpretat în mod adecvat prin intermediul structurilor alegorice – drept conflict intern în care intervin forțe exterioare care consacră eșecul, pierderea, risipirea, moartea. Numai că „moartea mexicană”, așa cum o numește Paz, e sterilă, ea nu determină o ulterioară renaștere, așa cum se întâmplă în învățătura creștină. Căci, „moștenitoare a ambelor tradiții, cea precolumbiană și cea creștină, lumea mexicană le abandonează, la un moment dat, mai cu seamă în ceea ce privește modalitățile de înțelegere a sfârșitului și de investire cu sens a morții” (64), care devine, astfel, expresie a Nimicului, a extincției.

Luând în discuție aceste aspecte, precum și contextualizarea mai largă a fenomenului cultural latino-american, Carlos Fuentes identifica „o opoziție tranșantă între concepția specifică spațiului cultural latino-american asupra istoriei și cea care caracterizează lumea nord-americană.” (65) Desigur, Fuentes se situa în buna descendență a lui Octavio Paz care, în *Labirintul singurătății* făcea, din altă perspectivă, același lucru, punctele sale de reper fiind viziunile istorice fundamentale diferite ale Mexicului și ale Statelor Unite. Însă Carlos Fuentes privește atitudinea latino-americanilor față de istorie drept o adevărată „bătălie purtată pentru propriile noastre suflete”, făcând, însă, și precizarea amară că, punând preț exclusiv pe o anumită formă a relației între ființa umană și domeniul istoric, omul de aici a asimilat atât de complet trecutul, încât aceasta a devenit – iar dacă nu, riscă să devină – inutilizabil. În opinia eseistului și romancierului mexican, Conquista a manifestat tendința de a nega valoarea (uneori chiar existența) culturii indigene, iar după același model, deși nerecunoscut vreodată ca atare, partizanii Independenței au negat lumea și epoca colonială. Octavio Paz vorbea, având în vedere fenomene similare, despre „tradiția rupturii”, iar romanele lui Fuentes însuși

interpretează trecutul Mexicului ca pe o serie de fragmente disparate, care nu fac altceva decât să accentueze ideea de discontinuitate.

Modelul pentru această viziune romanescă există, însă, în America Latină, chiar dacă nu a fost analizat foarte frecvent, una dintre primele sale reprezentări fiind chiar *Pedro Páramo*. Textul acesta, la fel ca și *Pașii pierduți* și, parțial, *Un veac de singurătate*, reprezintă o explorare întreprinsă din perspectiva literaturii a trecutului național și regional și „proiectează o viziune mitică asupra întregului continent.” (66) E și aceasta o dovadă că, după cum Carlos Fuentes a afirmat nu o dată (desigur, pe urmele lui Giambattista Vico, din *Știința nouă*), istoria latino-americană poate într-adevăr să fie scrisă de către romancieri. Perspectiva multiplă din *Pedro Páramo* și din alte texte ale lui Juan Rulfo sintetizează sentimentul complex al unei istorii circumstanțiale – să nu uităm celebrele cuvinte ale lui José Ortega y Gasset: „Yo soy yo y mi circunstancia.” Devenirea istorică nu mai e, deci, înțeleasă ca un proces ideal, ci fenomenologic, nu unul metafizic, ci „localizat într-un timp și într-un spațiu bine definite.” (67) Căci, după cum scria Octavio Paz, „istoria ne e deopotrivă condiție și libertate. E acolo unde suntem fiecare dintre noi și reprezintă exact ceea ce noi înșine am desăvârșit.”

Personajele care apar în romanul lui Rulfo pot fi, pornind de la premisele enunțate anterior, privite din perspectiva istoriei mexicane, dar și a sensurilor pe care le primesc pentru mexicani concepte precum revoluție, eliberare, salvare spirituală. Pedro Páramo devine imaginea unui crud *cacique* care își arogă drepturi nelimitate asupra oamenilor și lucrurilor din jurul său, Fulgor Sedano este cel care impune modelul crimei, uzurpării, al terorii, părintele Rentería refuză izbăvirea celor care suferă din simplul motiv că este el însuși parte a acestei rețele a violenței și a morții: „A dat să se ridice. Să miruiască bolnava și să spună: Am terminat. Dar nu, încă nu sfârșise. Nu putea să-i dea femeii sfânta împărtașanie fără să știe în ce măsură se căia. L-au cuprins îndoielile. Poate ea n-avea de ce să se căiască. Poate el n-avea ce să-i ierte. S-a aplecat iar peste ea și, scuturându-i umerii, i-a șoptit: Vei ajunge în fața lui Dumnezeu. Iar judecata Lui e neiertătoare cu păcătoșii.” Acea „trinitate mexicană” despre care vorbea Adam Sharman, numită de Erik Camayd-Freixas „trinitate a puterii” (68), acționează în toate perioadele istoriei mexicane, marcând acordul stabilit între biserică, armată și oligarhia financiară. În plus, călătoria-căutare pe care o întreprinde Juan Preciado la Comala are mai multe etape, care „pot fi puse în relație cu momente din trecutul Mexicului: perioada prehispanică, cucerirea spaniolă și colonizarea, independența și revoluția.” (69) Lectura alegorică se susține și deoarece personajele sunt mai degrabă tipuri naționale decât individualități, cititorul află puține amănunte cu privire la personalitatea fiecăruia, iar simbolismul în care le învâluie Rulfo devine cel mai important element din structura lor.

S-a vorbit, în sensul acesta, despre importanța unui alt fir narativ al romanului, câtă vreme, în afara călătoriei lui Juan Preciado, cititorul află o serie de aspecte relevante cu privire la viața Susanei San Juan și a iubirii pe care i-o poartă Pedro Páramo. Totul sfârșește, însă, în nebulie și moarte, în singurătate și izolare, căci, după ce Susana înnebunește, Pedro Páramo refuză să mai trăiască și realmente abandonează totul, prefigurând în acest fel și imaginea altor dictatori din romanul latino-american al secolului XX, ori dând replica în cheie proprie Președintelui lui

Asturias. Însă perechea Susana – Pedro întruchipează deopotrivă inversiunea alegorică a cuplului primordial, demersul lui Juan Rulfo mizând aici și pe strategia intertextualității, câtă vreme el încearcă să exprime și modalitățile estetice identificabile în evoluția literaturii mexicane în ceea ce privește trecerea de la modelul simbolic de *romancero* la cel ulterior, prin excelență alegoric. Pedro și Susana contrazic orice schemă romantică și orice model literar, fiind nu numai cuplul ce nu se poate împlini în plan erotic, ci și perechea marcată de sterilitate și eșec: „Am simțit că se crăpa cerul. Am îndrăznit să alerg la tine. Să te învălui în bucurie. Să plâng. Și am plâns, Susana, când am aflat că, în sfârșit, te întorceai. [...] Pe când Susana San Juan se zvârcolea îngrozită, stând în picioare în ușă, Pedro Páramo o privea, numărând secundele noului vis, ce dura prea de mult. Uleiul din lampă sfârâia și flacăra pâlpâia tot mai slab. Curând, avea să se stingă. Dacă ceea ce simțea ea ar fi măcar durere, și nu vise neliniștite, istovitoare vise nesfârșite, el și-ar putea găsi alinarea. Așa credea Pedro Páramo, ținându-o cu privirea pe Susana San Juan și urmărindu-i fiecare mișcare. Ce-ar fi dacă și ea s-ar stinge odată cu flacăra la a cărei lumină slabă o privea?”

Comala însăși devine sterilă, urmându-le modelul și preluând traseul spre dezintegrare și stază pe care cei doi nu îl pot/nu îl știu ocoli. Pământul este identificat cu imaginea personajelor feminine și, încă mai important, cu imaginea pe care personajele feminine o au despre realitatea telurică. Dolores, mama lui Juan Preciado, vede Comala cu ochii amintirii, crezând-o încă acel ținut paradisiac pe care îl cunoscuse, în vreme ce femeile pe care le întâlnește acolo fiul său care pătrunde în acea lume deja situată sub semnul morții semnifică prin chiar prezența lor dezintegrarea lentă și situarea sub semnul unui imaginar thanatic. Doar Susana se individualizează în acest context, ea fiind scoasă de sub determinările istoriei de chiar nebunia care o afectează și întruchipând, astfel, miticul pământ al fâgăduinței, universul edenic al unei lumi care nu mai există decât în amintire. Dar simpla amintire, deși atât de importantă pentru toți morții vii din Comala, nu mai poate (nu mai are cum) să-l salveze pe Pedro Páramo.

Iar dacă, în volumul de povestiri *Câmpia în flăcări*, Rulfo se axa mai cu seamă pe nivelul realist și trata oarecum previzibil o parte dintre temele care vor marca și *Pedro Páramo*, în special violența și resemnarea, în roman avem de-a face cu o viziune prin excelență alegorică, în care violența, fie ea și ritualică, devine act cotidian, iar pământul pe care țăranii din *Câmpia în flăcări* și-l doreau cu ardoare este dobândit (în sens tragic și ironic deopotrivă) doar în moarte și odată cu moartea: ca mormânt. Călătoria lui Juan Preciado devine, așadar, „și o alegorie a însăși Revoluției Mexicane” (70) și a tuturor conflictelor interne pe care le va determina aceasta și care vor lăsa urme greu de șters în memoria mexicană. Căci, după cum afirma și Octavio Paz, „Revoluția Mexicană este o adevărată sumă care cuprinde, simbolic, toate perioadele anterioare, o răsturnare a Istoriei asupra ei însăși.” (71) Chiar Paz stabilea o relație de similitudine între mișcările revoluționare și mitul lui Narcis (el cita în acest sens lirica lui Xavier Villaurrutia și José Gorostiza), propus de unii critici literari drept cheie suplimentară de lectură pentru decodificarea sensurilor acestui mare roman. Legături există, însă, și între opera poetilor respectivi și construcția poetică a romanului rulfian, dovadă că exprimă cu toții o sensibilitate specifică ce primește valoare alegorică atunci când e

recontextualizată, iar acest demers e de natură a structura și a da sens realismului magic practicat de Rulfo – semn că, în cazul acestui scriitor aparenta atemporalitate universalizează tocmai reprezentarea istorică ale cărei puncte de reper sunt ascunse cu grijă în textul romanesc, devenind evidente cititorului abia după lecturi repetate.

Explorarea temei identității și a raporturilor stabilite între ființa umană și Celălalt ia, însă, forma mitică în mai multe momente ale textului, de aici și „ambivalența emoțională” (72) analizată de critică. Iar căutarea tensionată pe care o desfășoară Juan Preciado a fost apropiată, de către Carlos Fuentes, de cea a lui Telemah, plecat după tatăl său, Ulise. (73) Pe de altă parte, pornind de la tradițiile mexicane și de la o serie de modele literare pe care și le asumă dar a căror influență o transformă în mod creator (de la deja amintiții Faulkner sau Knut Hamsun la Thomas Wolfe), Juan Rulfo depășește nivelul romanului regional latino-american, dar și tehnicile narative considerate chiar de către Mario Vargas Llosa ca fiind „primitive” (74). Primitivismul lui e doar mimat, foarte bine jucat, în spatele acestuia stând transfigurarea unor motive și structuri de-a dreptul „suprarealiste”, în felul acesta *Pedro Páramo* dobândind și calitatea de text experimental atât de atent elaborat la toate nivelurile, încât Gabriel García Márquez nu va ezita să afirme că îl consideră cel mai important roman latino-american din întregul secol XX – în paranteză fie spus, declarând chiar că îl știe pe de rost.

De altfel, influența lui Rulfo asupra *Veacului de singurătate* este clară, dacă avem în vedere că până și numele de Melchiade (Melquíades), atât de important pentru semnificațiile manuscrisului adăpostit în casa familiei Buendía, apare în paginile lui *Pedro Páramo*, iar celebra frază de început din *Cien años de soledad* e inspirată de o alta, foarte asemănătoare, din cartea lui Rulfo: „El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir.” În plus, mulți dintre locuitorii din Comala trăiesc sub semnul incestului, aceasta fiind și marea amenințare ce planează asupra protagoniștilor din romanul márquezian, care se tem ca nu cumva să zămislească un copil cu coadă de purcel. Esențial este, însă, că, deși preia o serie de tehnici înrudite cu suprarealismul, mai cu seamă evidențierea viselor și explorarea lor la nivelul semnificațiilor pentru ființa umană, Rulfo, așa cum constată Carlos Monsiváis, citat de James Wilson (75), alege să nu-și judece niciodată personajele, să nu formuleze verdicte și cu atât mai puțin acuzații, mulțumindu-se să descrie, să prezinte faptele. Tocmai de aceea, cititorul trebuie să adopte perspectiva lui Juan Preciado și să descopere lumea atât de neobișnuită din Comala odată cu acesta. Într-un interviu realizat de Fernando Benítez, Rulfo a povestit cum a (re)scrie romanul *Pedro Páramo* de trei ori, reducând progresiv materialul, explicațiile precise și legăturile de cauzalitate, până când, după cum el însuși afirmă, „m-am simțit eu însumi amenințat a nu mai înțelege nimic...”

Romanul acesta a fost adesea interpretat și din perspectiva biografiei autorului, ținându-se seama de faptul că Rulfo a fost de timpuriu orfan și că, revenind după decenii în regiunea natală, descoperă acolo numeroase orașe fantomă, depopulate și marcate încă de semnele violenței și ale urmărilor revoluțiilor. Însă *Pedro Páramo* nu e nicidecum o autobiografie și nu trebuie să facem eroarea de a considera că evenimentele relatate sau sugerate în paginile cărții ar fi reperatele existenței autorului însuși – care, așa cum spunea, restructurează și interpretează datele

propriei vieți și ale istoriei naționale, la fel cum, la nivel estetic, reconfigurează și realismul magic în toate datele sale esențiale, în aceasta constând în mare măsură însăși individualitatea sa ca scriitor.

*

După apariția studiilor dedicate de Ángel Rama problemelor complexe ale relațiilor dintre diversele tipuri de culturi și mai cu seamă după ce teoreticianul impune termenul de „transcultură”, în eseurile sale publicate începând cu anul 1974, nu puțini au fost criticii care au încercat să analizeze opera lui Juan Rulfo din această perspectivă. Rama definea specificul fenomenului de transcultură afirmând că acesta ar consta „în construirea punților necesare pentru a salva de amenințarea cu uitarea culturile regionale, prin folosirea tuturor resurselor modernității.” (76) Principalele elemente în această tentativă sunt, în consecință, mitul și limbajul, vocile regionale ale culturilor considerate anterior minore ori periferice fiind integrate în narațiunea principală la capătul unui proces pe care tot Rama îl numea „unificare textuală”. Nu e vorba, aici, doar de mai vechea fidelitate față de vorbirea regională, ci față de o întregă cosmoviziune – care devine perspectiva menită a-i scoate din conul de umbră în care fuseseră plasați până atunci pe marginalizații și oprimații societății contemporane. Ulterior, cartea pe care o dedică Rama integral acestor aspecte, publicată în 1982, e de natură a clarifica punctele sale de vedere și a evidenția importanța culturilor orale și tradiționale ale Americii Latine, care nu ar mai trebui ignorate în favoarea unei așa-zise „culturi metropolitane”, însă lipsite de substanță. Ideea este că un scriitor e cu atât mai reprezentativ din această perspectivă și în contextul acestui univers, cu cât e mai legat de latura tradițională a spațiului cultural din care provine și mai capabil a scoate în evidență acele echivalențe interne pe care Rama le considera definitorii pentru evoluția culturii contemporane în ansamblu.

Sigur că opera lui Juan Rulfo poate fi analizată în lumina acestor considerații, însă apar aici o serie de probleme pe care le trece în revistă Adam Sharman. Între acestea, cea dintâi este legată de faptul că „esența prozei scriitorului mexican nu se vedește exclusiv în legătură cu tradiția, ci și în aceea că el însuși a susținut mereu importanța elementelor care țin de esența universului latino-american și mai cu seamă a celui mexican.” (77) Rulfo, deși pasionat de viața indienilor din Mexic și autor al unor tulburătoare fotografii în care aceștia sunt surprinși în mediul lor de viață, nu scrie despre indieni, ci despre populația creolă și metisă din Mexic, iar acest univers uman și-a creat o tradiție proprie, influențată mult de cultura coloniștilor spanioli sosiți în Mexic în secolul al XVII-lea, având ca puncte definitorii textul biblic, cărțile cavaleresti și poezia de dragoste a epocii renaștentiste și baroce. Apoi, Rulfo are un mod aparte de a înțelege și de a transfigura la nivelul prozei universul tradițional rural – și, apropiindu-se de aceste aspecte, se dovedește a fi, dincolo de tematica propriu-zisă, un extraordinar reprezentant al modernității.

Nu în ultimul rând, problemele de receptare determinate de un tip specific de tehnică narativă pe care le pot provoca textele rulfene nu sunt legate exclusiv de canonul modernismului așa cum a fost el practicat în Occident, ci țin și de modalitatea absolut unică a autorului de a combina strategii narative consacrate de marii

reprezentanți ai modernismului, de la Joyce la Faulkner, cu elemente specifice universului tradițional mexican și cu importanța pe care, în această lume specifică o are – și a avut-o întotdeauna – cultul morților.

Interesant este, de asemenea, că, atunci când a vorbit despre geneza romanului *Pedro Páramo*, Juan Rulfo a evitat să facă o distincție foarte clară între literatură și istorie, interpretând decăderea așezării ficționale pe care o crease, Comala, ca pe un rezultat direct al valorilor morale inversate ori absente din acest spațiu și mai ales ca pe efectul atitudinii reacționare/refractare a oamenilor de aici față de evoluția istoriei Mexicului din epoca în care acțiunea cărții este plasată. Pornind de la această constatare, Adam Sharman a interpretat romanul ținând seama în primul rând de numeroasele legături dintre domeniul istoriei și cel al literaturii, vorbind despre „raportul stabilit între tradiție și modernitate la nivelul discursului narativ nu doar în *Pedro Páramo*, ci și în *Câmpia în flăcări*.” (78) Acest traseu interpretativ fusese urmat și de alți exegeți, însă majoritatea au considerat că atitudinea estetică a scriitorului mexican s-ar întemeia pe vechea concepție precolumbiană care privea viața și moartea ca nefiind separate tranșant, așa cum se întâmplă în conștiința occidentală.

Numai că, după cum a demonstrat în mod strălucit Octavio Paz, în eseu *El laberinto de la soledad*, „simpla concepție nonlineară asupra timpului și existenței umane nu e suficientă pentru a putea vorbi despre o mentalitate precolumbiană, câtă vreme catolicismul occidental premodern nu considera nici el că viața și moartea ar fi domenii în mod fundamental diferite.” (79) În plus, dacă tradițiile aztece considerau că moartea – sacrificială – ar regenera forțele dătătoare de viață, doctrina catolică privea moartea, la începuturi, ca pe o trecere între două ordini existențiale, cea determinată temporal, pe de o parte, și cea pusă sub semnul Lumii de Apoi, pe de alta. Iar ideea conform căreia sufletele celor morți ar putea, în anumite condiții, să revină printre cei vii pentru a-i băntui ori pentru a-i ajuta marchează numeroase creații artistice ale Antichității clasice. Prin urmare, atunci când Rulfo a menționat ca element generator al romanului său respectul creștin pentru cei morți care ar fi fost împletit cu un cult păgân al strămoșilor, el nu avea în vedere numai cultul precolumbian al morților, iar termenul „păgân” însemna pentru scriitor, așa cum reiese din mai multe intervenții ale sale, atât apartenența la credințe premoderne europene, cât și aderarea la o viziune a lumii întemeiată pe liniile definitorii ale spiritualității precolumbiene.

Nu trebuie să uităm, apoi, că romanul *Pedro Páramo* nu oferă cititorului reflectarea unei filosofii ciclice asupra existenței, așa cum se întâmplă în gândirea toltecă sau aztecă, ci construiește un univers uman lipsit de energia regeneratoare, o lume lipsită de transcendență ori de accesul la aceasta. Sharman consideră că, ținând seama de faptul că Mictlan, infernul aztec, nu are o semnificație morală și nici nu sugerează damnarea eternă, ar fi mai adecvat să privim Comala „ca pe o lume construită în descendența tradiției catolice, în care, însă, viața are doar o determinare individuală, nu una colectivă.” (80) De aceea, sufletele despre care vorbește la un moment dat Rulfo nu sunt altceva decât oameni în suferință, rătăcind în primul rând prin pustiul propriului suflet, o imagine mimetică a universului ostil în care se petrece totul. Concluzia lui Adam Sharman este că, utilizând elemente ce țin de domeniul istoric, asumându-și tradiția catolică a Occidentului și transfi-

gurând într-un mod aparte credințe precolumbiene, Rulfo a creat „un roman unic”, în care nu avem de-a face exclusiv cu un sens creștin al existenței, „ci cu o înțelegere în sens larg a trinității romane, triumviratul simbolic reprezentat de religie, autoritate și tradiție, elemente care au determinat organizarea lumii occidentale veacuri întregi” (81) și care, transpuse la nivelul spațiului cultural mexican, au devenit „trinitatea romano-mexicană”.

De aici sensurile modalităților de prezentare a lui Pedro Páramo, imaginea autorității laice – înțelese, însă, în manieră prin excelență negativă, oarecum asemănător cu structura anumitor imagini din teologia negativă. Criticul citat consideră că, „în descifrarea semnificațiilor acestui personaj, trebuie să ținem seama și de numele lui” (82), (Pedro fiind varianta spaniolă pentru Petrus, „piatră”, simbolul sub care este pusă întemeierea bisericii creștine din primul veac după Christos, în jurul Apostolului Petru). Numai că totul funcționează în sens invers, Pedro Páramo nu e întemeietorul, ci elementul care determină dezintegrarea lentă, dar sigură, a lumii din Comala și o cufundă în moarte. Páramo determină chiar acest aspect, termenul „páramo” însemnând, în spaniolă, „pământ sterp, neroditor, pustiu”, expresie clară a preferinței lui Rulfo pentru caracterizarea indirectă și simbolică, ce exclude datele fizice, exterioare, pentru a le sublinia pe cele morale. Paragraful final al textului confirmă, consideră criticul, această interpretare: „Pedro Páramo a răspuns: Mă duc acolo. Mă duc. S-a sprijinit de brațele Damianeii Cisneros și a încercat să meargă. După câțiva pași, a căzut rugându-se în sinea lui. Dar fără să rostească nicio vorbă. A lovit sec pământul și s-a prăbușit ca un morman de pietre.”

În plus, Jason Wilson subliniază prezența în textul romanesc a multor „termeni ce rezistă traducerii” (83), cel mai important și cel care are semnificațiile cele mai profunde fiind cuprins chiar în titlu, căci numele lui Pedro Páramo trimite, pentru cititorii mexicani, la imaginea unui „tărâm pustiu”. Capodopera lui T.S. Eliot, *The Waste Land*, fusese tradusă și publicată în Mexic, în anul 1930, sub semnătura lui Enrique Mungia Jr. purtând titlul *El páramo*. E dificil de stabilit cu certitudine dacă Juan Rulfo a cunoscut respectiva versiune în limba spaniolă, însă, ținând seama de numeroasele înrudiri expresive dintre poemul lui Eliot și romanul acesta, s-ar părea că da, câtă vreme mai ales începutul celei de-a doua părți a poemului, *The Burial of the Dead*, abundă în sintagme ce trimit la descrierile pe care Rulfo le face „Mexicului vocilor”. Aspectul acesta nu e întâmplător, căci scriitorul a subliniat că a încercat „să-și situeze cât mai exact personajele și să le definească din punctul de vedere al geografiei.” (84) Iar protagoniștii din *Pedro Páramo* sunt situați tocmai în acest „no man’s land”, orfani ai prezentului, dar și ai viitorului, incapabili să mai trăiască ori să mai exprime sentimentul apartenenței. Numai că, în ciuda morții spirituale și fizice a locuitorilor, peisajul rămâne, în felul său, activ și viu, extrem de pregnant, poate și pentru ca autorul să poată astfel sublinia diferența dintre viață și moartea care îi afectează pe majoritatea celor ce au rămas la Comala – la fel ca și cei care rămăseseră la Luvina, așa cum e respectiva localitate descrisă în povestirea inclusă în volumul *Câmpia în flăcări*. Peisajul exterior devine, așadar, expresie a antitezei față de elementul uman și dobândește o pregnanță mult mai mare decât simpla „stare de suflet” peisagistică pe care o aveau în vedere, de pildă, romanticii, ori decât acel cadru exterior, așa cum era el conceput de realiști. Indirect, Rulfo exprimă nivelul interior al personajelor sale, dar fără a recurge, pentru aceasta, la

analiza psihologică. Pedro Páramo, în final, se întoarce în țărână, redevine parte a lumii din Comala, se reintegrează în peisajul de care, în fond, nici nu poate fi despărțit.

Pedro Páramo nu este părintele protector, ci versiunea lui Rulfo pentru un tiran care confirmă prin toate faptele sale decăderea localității pe care o domină – și o distruge. Nu este întemeietorul unei așezări, nici patriarhul, regele, judecătorul sau șeful clanului. Este doar o expresie a puterii izolate în propria sa formă de manifestare, fără vreo legătură substanțială cu lumea exterioară. Este lipsa comunicării, „singurătatea care se devorează pe sine și care distruge, apoi, tot ceea ce atinge” (85), scria Octavio Paz vorbind despre modelul arhetipal al Tatălui în societatea tradițională mexicană. Însă caracterizarea se potrivește perfect pentru ceea ce înseamnă Pedro Páramo în universul din Comala, el devenind pe parcurs o veritabilă întruchipare a puterii virile sub toate formele ei negative. Dar această concepție ține și de concepțiile teologice și ideologice ale Mexicului premodern, romanul lui Rulfo devenind, din acest punct de vedere, „o alegorie hiperbolică” (86), cum o definește Sharman, care spune câteva lucruri esențiale despre formele și semnificațiile puterii care, în această lume patriarhală, amenință mereu să devină forță brută, manifestare a violenței, tendință autoritară ce mijlocește drumul spre șirul lung de dictatori – reali sau literari – care au marcat și vor marca istoria și creația artistică a Americii Latine în ultimul secol.

Adam Sharman consideră, având în vedere aceste aspecte, că e greu, dacă nu cumva chiar imposibil, să vorbim despre „caracteristicile culturii moderne și tradiționale a Mexicului așa cum sunt ele reflectate în opera lui Rulfo, în termenii unei opoziții tranșante” (87), câtă vreme întreaga creație a scriitorului se bazează atât pe deosebirile între acestea, fapt ce reiese mai ales din volumul *Câmpia în flăcări*, cât și pe viziunea hiperbolizantă prezentă în romanul din 1955, unde extincția unei lumi este pusă direct în legătură cu anularea ori anihilarea/ignorarea vocii tradiției, iar nu cu prevalența acesteia. Dovadă că realismul magic, așa cum este el înțeles și practicat de Juan Rulfo, dă un sens propriu esteticii elaborate de contemporanii sau predecesorii săi, îndreptându-o către o direcție sensibil diferită, dar nicidecum opusă; însă impune totodată o serie de modalități narrative, de tehnici ori strategii specifice care reconfigurează realități sau ipostaze ce pot fi mereu puse în relație cu opera celorlalți reprezentanți – mai frecvent recunoscuți de critica literară – ai acestei orientări estetice, fie ea numită și real miraculos.

Note bibliografice

1. Emir Rodríguez Monegal, „Relectura de *Pedro Páramo*”, în *Narradores de esta América*, II, Buenos Aires, Editorial Alfa, 1974, p. 176.
2. Maribel Tamargo, „El poder subversivo de la escritura. Una lectura de *Pedro Páramo*”, în *De la crónica a nueva narrativa mexicana*, ed. Merlin H. Forster and Julio Ortega, Mexico City, Editorial Oasis, 1986, p. 279.
3. Octavio Paz, „Landscape and the Novel in Mexico”, apud Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, Cambridge University Press, 1997, p. 100.

4. Danny J. Anderson, „The Ghosts of Comala. Haunted Meaning in *Pedro Páramo*. An introduction to Juan Rulfo's *Pedro Páramo*”, Austin, University of Texas Press, 2006, p. 6.
5. Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, ed. cit., p. 102.
6. Ibid., p. 103.
7. Ibid., p. 104.
8. Jorge Enrique Adoum, „El realismo de la otra realidad”, în *América Latina en su literatura*. Coordinador: César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1972, p. 212.
9. Ibid., p. 211.
10. Mónica Mansour, „Juan Rulfo y el realismo mágico”, în *Casa de las Américas*, ano XXI, no. 126, mayo-junio 1981, p. 40.
11. Sergio López Mena, apud. Juan Rulfo, *El llamo en llamas*, México, Plaza y Janés, 2000, p. 18.
12. Emir Rodríguez Monegal, „Tradición y renovación”, în *América Latina en su literatura*. Coordinador: César Moreno Fernández, México, Siglo XXI, 1972, p. 158.
13. Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 206.
14. Chandra Bhushan, „Juan Rulfo: lo real, no lo mágico”, în *Fragmentos*, num. 27, jul.-dec. 2004, p.18.
15. Adam Sharman, *Tradition and Modernity in Spanish American Literature. From Darío to Carpentier*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 142.
16. Carlos Blanco Aguinaga, „Realidad y estilo de Juan Rulfo”, în *Nueva novela latinoamericana*, vol. I, editor: Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 101.
17. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 148.
18. Juan Rulfo (1917-1986) s-a născut în Mexic, în localitatea Apulco din provincia Jalisco. Rămâne orfan de timpuriu, pierzându-și tatăl în 1923, iar mama, patru ani mai târziu. Va fi îngrijit de bunica sa, iar ulterior va crește într-un orfelinat din Guadalajara, cunoscând încă din copilărie lipsurile materiale și problemele cu care se confrunta societatea mexicană în acea perioadă. În anul 1934, după studii neterminate, începe să scrie, iar apoi să colaboreze la revistele literare ale vremii, în special *América*. Din 1940, s-a dedicat și artei fotografice, având realizări notabile în acest domeniu. (Cf. Jorge Ruffinelli, *Prólogo y Cronología*, în Juan Rulfo, *Obra completa: El llano en llamas, Pedro Páramo, Otros textos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.)
19. Julia King, Stephen M. Hart, „The Earth as Archive in Bombal, Parra, Asturias and Rulfo”, în *A Companion to Magical Realism*. Edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Tamesis, Woodbridge, 2005, p. 65.
20. Fernando Alegria, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1986 p.136.
21. Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, Lanham, New York, Oxford, 1998, p. 204.
22. Ibid., p. 205.
23. Ibid., p. 206.
24. Ibid., p. 206.
25. Julia King, *op. cit.*, p. 66.
26. Ibid., p. 66.
27. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 207.
28. Ibid., p. 207.
29. Fernando Benítez, „Conversaciones con Juan Rulfo”, în *Homenaje nacional a Juan Rulfo*, Mexico, INBA, p. 14.
30. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 208.
31. Ibid., p. 208.
32. Salvador Elizondo, apud Federico Campbell, „Un silencio que se hizo leyenda: Juan Rulfo se llevó su secreto a la tumba”, în Alejandro Sandoval, *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, Mexico, Editorial Katún, 1986, p. 123.
33. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 210.
34. Ibid., p. 212.
35. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 25.

36. Ángel Rama, „Processes of Transculturation in Latin American Narrative”, în *Journal of Latin American Studies*, 6:2, 1997, p. 160.
37. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 154.
38. *Ibid.*, p. 156.
39. *Ibid.*, p. 156.
40. *Ibid.*, p. 156.
41. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 229.
42. *Ibid.*, p. 229.
43. Jorge Ruffinelli, *Prólogo*, în Juan Rulfo, *Obra completa: El llano en llamas, Pedro Páramo, Otros textos*, edición y cronología de Jorge Ruffinelli, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 6.
44. Emir Rodríguez Monegal, apud Juan Rulfo, *Para cuando yo me ausente*, México, Grijalbo Editorial, 1982, p. 124.
45. Carlos Monsiváis, „Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, în *Historia general de México*, México, Colegio de México, 2000, p. 42.
46. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 216.
47. Jay Corwin a analizat în detaliu aceste aspecte, precum și unele dintre posibilele motive ale ignorării lui Juan Rulfo de către González Echevarría, într-un excelent eseu: „Fragmentation and Schizophrenia in *Pedro Páramo*”, în *Theory in Action. Journal of the Transformative Studies Institute*, vol. 2, No. 3, July 2009, pp. 87-102.
48. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Ciudad de Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 251.
49. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 217.
50. *Ibid.*, p. 217.
51. *Ibid.*, p. 218.
52. *Ibid.*, p. 219.
53. *Ibid.*, p. 220.
54. *Ibid.*, p. 221.
55. *Ibid.*, p. 224.
56. *Ibid.*, p. 225.
57. *Ibid.*, p. 225.
58. Gay Clifford, *The Transformation of Allegory*, Boston, Routledge & Keagan Paul, 1974, p. 53.
59. *Ibid.*, p. 55.
60. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 236.
61. *Ibid.*, p. 237.
62. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 12.
63. *Ibid.*, p. 14.
64. *Ibid.*, p. 15.
65. Apud Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, ed. cit., p. 15.
66. *Ibid.*, p. 16.
67. *Ibid.*, p. 30.
68. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 240.
69. *Ibid.*, p. 240.
70. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 242.
71. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, ed. cit., p. 18.
72. Jason Wilson, „*Pedro Páramo*, by Juan Rulfo”, în *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Edited by Efrain Kristal, Cambridge University Press, 2006, p. 237.
73. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 16.
74. Apud James Wilson, *op. cit.*, p. 238.
75. James Wilson, *op. cit.*, p. 239.
76. Ángel Rama, *Transculturation narrativa en América Latina*, ed. cit., p. 37.
77. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 132.
78. *Ibid.*, p. 133.
79. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, ed. cit., p. 20.

80. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 139.
81. *Ibid.*, p. 139.
82. *Ibid.*, p. 142.
83. Jason Wilson, *op. cit.*, p. 233.
84. Reina Roffé, *Juan Rulfo, autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, 1973, p. 64.
85. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, ed. cit., p. 21.
86. Adam Sharman, *op. cit.*, p. 143.
87. *Ibid.*, p. 157.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Un veac de singurătate. Cervantes și întoarcerea la modele

Scriitorii latino-americani au deprins din ficțiunile lui Borges un mod specific de asimilare a inovațiilor formale și de conținut ale modernismului european, devenind în acest fel conștienți că aparțin, ei înșiși, unei mișcări estetice prestigioase, în ciuda așa numitei lor „marginalități” geografice. Apoi, așa cum a arătat Roberto González Echevarría, tot Borges a fost cel care i-a determinat pe unii dintre autorii de marcă din această parte de lume (mai cu seamă pe Alejo Carpentier, Carlos Fuentes și Gabriel García Márquez) „să fie convinși că fac și, în același timp, că nu fac parte din strălucita tradiție literară spaniolă, testul suprem fiind felul în care Spania și America Latină au receptat marele roman al lui Cervantes, *Don Quijote*.” (1) Alejo Carpentier a oferit, prin intermediul creațiilor sale, o excelentă lecție narativă cu privire la modul cum istoria latino-americană se poate transforma în ficțiune – iar pura ficțiune, cel puțin în anumite circumstanțe, în istorie. Se demonstrează astfel profunda legătură dintre istoriografia sud-americană (încă din faza sa incipientă) și roman. García Márquez însuși, vorbind despre aceste aspecte în convorbirile cu Plinio Apuleyo Mendoza, publicate în volum, sub titlul *Parfumul de guayaba*, accentua elementele supranaturale care, aici, ar reprezenta o parte esențială a vieții de fiecare zi, câtă vreme oamenii din zona Caraibelor s-au obișnuit să perceapă și să interpreteze realitatea în alt mod decât este ea privită în alte locuri. Universul acesta e fundamental diferit, căci primul exemplu de „literatură magică” „este chiar *Jurnalul lui Cristofor Columb*, carte care vorbește despre plante fabuloase și despre lumi mitologice. Eu cred ca zona Caraibelor m-a învățat să văd realitatea altfel, să accept elementele supranaturale ca pe ceva ce face parte din viața noastră de fiecare zi.” (2)

Proza latino-americană a secolului XX reprezintă, la un anumit nivel, și o căutare a originilor, mereu puse de unii critici sub semnul întrebării, evoluția sa fiind, deci, legată de trecutul acestui spațiu cultural. Se poate spune chiar că și aceasta este una dintre lecțiile învățate de pe urma complicatelor scrieri și rescrieri ale lui *Don Quijote*, pe care Borges le-a practicat sau, dacă nu, măcar le-a sugerat în unele dintre textele sale, *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote* fiind, desigur, exemplul prin excelență. Ulterior, în romanul latino-american contemporan vor apărea și alte imagini sau versiuni ale naratorului din romanul lui Cervantes. Căci, de pildă, Melchiade și manuscrisele sale, din *Un veac de singurătate (Cien años de soledad)*, de García Márquez, sau numeroasele jocuri textuale, punând în discuție statutul și rolul ficțiunii, din *Eu, Supremul*, de Augusto Roa Bastos, reprezintă o

evidentă aplecare a autorilor generației „boom”-ului înspre cel de-al doilea personaj, ca importanță, din romanul *Don Quijote*. Iar acesta, la o lectură atentă, se va dovedi a nu fi Sancho Panza, ci autorul/autorii implicați în text. Insistând pe aceste elemente, receptarea și interpretările latino-americane ale operei lui Cervantes eliberează textul de orice aparență ce ar conferi cărții o ordine ontologică predeterminată sau revelatoare. González Echevarría are dreptate atunci când afirmă că „cea de-a doua lecție ce trebuie învățată din interpretările sau rescrierile latino-americane ale lui *Don Quijote* este aceea că Cervantes, ca figură a autorului, este mult mai important decât Don Quijote, personajul, în vreme ce în interpretările scriitorilor/criticilor spanioli, Don Quijote este întotdeauna în prim plan.” (3)

Publicat în anul 1967 și considerat o carte pluristratificată, o nouă versiune a lui *Don Quijote*, scrisă în cheie latino-americană, așa cum a demonstrat Carlos Fuentes în studiul său ce analizează mecanismele „cele de-a doua lecturi” (4) a romanului *Un veac de singurătate*, această creație a lui Gabriel García Márquez (5) este, la prima vedere, povestea (de-a dreptul epopeea!) câtorva generații ale familiei Buendía, marcate de numeroase episoade de violență sau de încurcături pseudo-romantice, ai cărei membri au fondat orașul Macondo undeva în jungla sud-americană – sau, poate, de-a dreptul dincolo de lumea cunoscută... După un veac plin de întâmplări incredibile și de istorii (și istorisiri) pe măsură, menite a defini personajele și lumea din care fac ele parte, Macondo este distrus de o furtună care nu mai lasă nimic în urma sa. Dintre toate romanele latino-americane contemporane, niciunul nu a mai reușit să capteze într-un asemenea grad atenția publicului cititor și, deopotrivă, pe aceea a criticii literare, *Un veac de singurătate* fiind vândut în milioane de exemplare peste tot în lume, devenind, „cel puțin pe continentul sud-american, cartea cunoscută de către mai toți aceia care știu să citească.” (6)

În egală măsură, romanul a avut numeroși susținători și printre acei cititori care, în mod obișnuit, preferau alte modele literare, cum ar fi cele impuse de creațiile Agathe Christie. Fără îndoială, una dintre explicațiile pentru acest adevărat fenomen este aceea că *Un veac de singurătate* poate fi citit la numeroase niveluri, în conformitate cu multe modele sau strategii narative, și interpretat din cele mai diferite perspective, așa cum s-a mai întâmplat în lumea hispană doar în cazul romanului lui Cervantes, *Don Quijote*.

Mai întâi, avem de-a face cu cel mai evident – și mai superficial – nivel al cărții lui García Márquez: Macondo, localitatea pe care autorul a structurat-o cu multă grijă și în creațiile sale anterioare (Mario Vargas Llosa vorbind despre existența, în proza scurtă a autorului columbian, a unei adevărate „preistorii a lumii macondiene”), este un loc extraordinar, populat cu niște ființe la fel de extraordinare, ale căror fapte par amuzante, cel puțin la prima vedere, unii cititori mai puțin inițiați în secretele literaturii contemporane având chiar impresia că romanul este plin de parodii ori de caricaturi. D.P. Gallagher consideră că aceasta este una dintre principalele strategii prin intermediul cărora cartea își dobândește pe de-a-ntregul efectul comic, nu o dată anumite trăsături ale personajelor sau caracteristici ale faptelor fiind exagerate în mod deliberat, făcute să pară mai mari decât sunt sau decât ar putea fi în realitate, și totuși, subliniate prin intermediul unui stil ce impune cu nonșalanță hiperbola, ca și cum ar fi cel mai obișnuit lucru cu putință.

De aici și sentimentul de eliberare pe care romanul acesta îl provoacă cel puțin pentru o anumită categorie de cititori. Desigur, e o eliberare cu totul specială, în primul rând față de toate standardele sau modelele impuse de lumea reală. Însă *Un veac de singurătate* oferă, deopotrivă, accesul la un tărâm magic, unul care, întâmplător sau nu, este (și) comic ori parodiat în unele dintre datele sale caracteristice. Opinia aceasta a fost contrazisă sau nuanțată de numeroși exegeți, și, cu toate astea, putem fi de acord cu ea, cel puțin parțial, fiind, în același timp, siguri de faptul că romanul are, dincolo de acest prim nivel, multe altele, de natură a-l caracteriza mai profund. Însă elementele comice nu pot fi neglijate și nici ignorate complet, chiar dacă mulți critici nord-americani au considerat că *Un veac de singurătate* ar include, cel mult, note de culoare locală și de (ușor) exotism, iar nu de comic real, câtă vreme pantagruelicii săi uriași nu reușesc să rădă cu adevărat. Rezultatul ar fi, deci, la nivelul structurii românești, o componentă tragică, de natură a aboli comicul – atât cât este.

Personajele aparținând familiei Buendía tind să fie organizate schematic, așa cum se întâmplă în cazul liniilor de descendență extrem de bine definite, reprezentate de cei numiți Aureliano sau José Arcadio. *Un veac de singurătate* nu e, așadar, un roman cu complicații psihologice, iar interesul determinat de construcția personajelor nu provine din vreo dramă lăuntrică a acestora, așa cum se întâmpla, de pildă, în cazul unui text precum *Doamna Dalloway*, al Virginiei Woolf. Căci în cazul lui García Márquez avem de-a face cu o serie de creații bidimensionale, construite astfel încât să evidențieze mai multe aspecte tematice. Sensul profund al cărții este clar la final, în scena în care ultimul Aureliano, neîntâmplător numit Babilonia, va descifra pergamentele lui Melchiade. În fond, García Márquez, odată cu Melchiade însuși, reprezintă imaginea celui care creează și apoi distruge universul ficțional din Macondo, locul edificat, desigur, tot de el. Rezultă sentimentul predestinării, care întunecă rapid starea și faza inițială adamică de la începutul romanului. Dar nici acesta nu e capabil să anuleze complet notele comice care străbat *Un veac de singurătate*. Căci nu putem face abstracție de amănuntul esențial că, dacă întreaga proză modernă provine, în sens larg, din *Don Quijote*, unul dintre posibilele motive ar fi, după părerea lui James Wood, și acela că „romanul lui Cervantes conține toate procedeele comice majore, de la farsă la nota delicat-ironică și de la elementul banal la cel sublim.” (7) Același lucru este valabil și în cazul romanului lui García Márquez, structurat în conformitate cu modelul impus de Cervantes și urmând – a se citi, rescriind – așa cum am menționat deja, strategia lui Cervantes însuși, ca autor al propriei sale ficțiuni.

Procedând astfel, García Márquez a reușit să creeze un extraordinar exemplu de discurs narativ menit a evalua chiar raportul dintre ficțiune și realitate, iar astfel, mare parte din comicul implicat în text devine pe deplin conștient de sine, fiind accentuat mai cu seamă în acele momente când un anumit personaj pare a avea curajul de a păși în afara granițelor impuse de paginile cărții și de a se adresa fie realității nefictive a lumii latino-americane, fie direct cititorilor reali, exact după modelul impus de Cervantes în *Don Quijote*, prin intermediul scenelor desprinse parcă din spectacolele de *commedia dell'arte* sau de farsă tradițională. În acest fel, García Márquez încorporează, asemenea lui Cervantes, chiar textul romanului său în actul lecturii (Aureliano descifrând, în ultimele pagini ale romanului, manu-

scrisele lui Melchiade) și al interpretării. În plus, toate personajele din *Un veac de singurătate* au tendința de a-și afirma, în anumite momente, realitatea ficțională sau istorică, după caz, raportându-se la o ficțiune anterioară, deja cunoscută cititorilor, și al cărei punct culminant îl reprezintă propriile lor fapte. De aici violența care domină, pe alocuri, cartea: la fel ca și în *Don Quijote*, aceasta este un element antiidealizant și sugerează cititorului că uneori se poate întâmpla ca bunele intenții să-i prejudicieze tocmai pe cei cărora ar trebui să le facă bine. Scrierea romanului dobândește, astfel, pentru García Márquez, o nouă funcție: a inventa o narațiune principală care poate funcționa simultan ca acțiune plauzibilă și ca fapt emblematic este similar, după cum consideră James Wood, vorbind despre Cervantes, „cu a inventa un nou produs sau mecanism menit să funcționeze la infinit.” (8) Scriitorul columbian a făcut tocmai acest lucru și, implicit, s-a folosit și de modelele simbolice impuse de Gogol sau de Saul Bellow, fiind suficient, în acest sens, să ne gândim la Cickov, călătorind prin Rusia în căutarea sufletelor moarte pe care să le cumpere, sau la modul în care își redacta Herzog scrisorile imagine menite a-l ajuta să intre în legătură cu figurile marcante ale vremii sale.

Lecturile repetate ale lui García Márquez din *Don Quijote* – dacă avem în vedere dorința sa nețărnută de a anula granița dintre viață și literatură – au determinat efecte similare la nivelul romanului *Un veac de singurătate*. Pur și simplu deoarece, urmând strălucitul exemplu al lui Cervantes, cel care păstra ambiția de a călători a lui Don Quijote cât se poate de ambiguă până la finalul cărții, García Márquez a oferit, subtextual, nenumărate posibilități de a interpreta saga familiei Buendía: știm, ca cititori, ceea ce José Arcadio, Aureliano sau Ursula cred sau își închipuie că fac, însă cine poate și ce fac ei în realitate? Ce reprezintă, în ultimă analiză, toate eforturile și luptele pe care le poartă, în primul rând cu ei înșiși? Și ce reprezintă istoria familiei lor, în ansamblu? Oare înțelegerea doar parțială a manuscriselor de către José Arcadio al Doilea să fie o confruntare a omului cu Ideea care îl depășește, dar care îl și ajută să rămână în lumea dură a Realității? Sau, poate, în loc de „Idee” și „Realitate” ar trebui să avem în vedere Literatura și Realitatea. Totuși, atunci când discutăm romanul lui García Márquez, „real” nu înseamnă și „realitate” în sensul curent al termenului, ci mai degrabă tot ceea ce se situează atât în afara, cât și înăuntrul acesteia, însă ceva care nu este niciodată direct accesibil. Acel mult discutat „real lacanian” e, mai degrabă, un nucleu mascat de (și aflat dincolo de) structura istorică și socială, însă mereu provocând subiectivitatea și modul de funcționare al acesteia.

La fel ca în *Don Quijote*, toți membrii familiei Buendía, în calitatea lor de personaje literare, trebuie să recurgă la o ficțiune anterior scrisă pentru a-și demonstra realitatea. Iar manuscrisele lui Melchiade, elementul care le susține tuturor existența, sunt creația aceluiași autor care a scris și întregul roman *Un veac de singurătate*. Efectul va fi, deci, acela că toate lecturile parțiale și interpretările unilaterale pe care anumite personaje ale cărții lui García Márquez le fac manuscriselor lui Melchiade au darul de a anula realității tocmai calitățile empirice și a-i pune acesteia sub semnul întrebării chiar caracterul de păstrătoare a unui arsenal anterior de cunoștințe. La nivelul realității se vor produce, în acest context, numeroase breșe, iar ea nu va mai putea, prin urmare, apăra pe nimeni în fața atacurilor repetate ale neîncrederii ori ale scepticismului. Deloc paradoxal, așadar,

atunci când scriitura lui García Márquez, asemenea celei a lui Cervantes, este accentuat autoreferențială, personajele din familia Buendía par mai reale. Iar acesta este unul dintre cele mai mari paradoxuri ale cărții: e extrem de important pentru Aureliano Babilonia să fie cu adevărat acela despre care citește și e la fel de important ca cititorul să-l privească în acest fel și să creadă în capacitatea sa de a descifra, fie și în ultimele pagini ale romanului, ca într-o a doua Revelație sau Carte a lui Daniel, textele lăsate de Melchiade. Altfel, el însuși și toți ceilalți membri ai familiei Buendía ar risca să pară (să se transforme?) într-o simplă copie a altor copii și să dea senzația că nu sunt altceva decât niște ființe de hârtie ce aleg să trăiască o serie de fantezii literare, modificate în esența lor intimă tocmai de efortul (inițiativa?...) de a fi citit prea multă literatură și de a-și fi subordonat existența purei ficțiuni. Neștiind că sunt mătușă și nepot, ultimii Buendía zămislesc un copil cu coadă de porc. Amaranta Ursula moare la naștere, iar ultimul Aureliano își vede fiul devorat de furnici. Abia atunci el își amintește epigraful din pergamentele lui Melchiade:

„...pentru că în acea clipă miraculoasă începeau să i se dezvăluie dezlegările definitive ale enigmelor lui Melchiade, și văzu epigraful de pe pergamentul perfect rânduit în timpul și în spațiul oamenilor: «Primul din spiță este legat de un copac și furnicile încep să se înfrupte din ultimul.»” [...] Dar înainte de a ajunge la versul final, înțelese că nu va mai ieși niciodată din odaia aceea, căci stătea scris că acea cetate a oglinzilor (sau mirajelor) va fi ștersă de vânt și alungată din memoria oamenilor în clipa în care Aureliano Babilonia va fi terminat descifrarea pergamentelor, și că tot ce vedea scris acolo era dintotdeauna și avea să rămână pe vecie de nerepetat, căci semințiilor osândite la un veac de singurătate nu le era dată o a doua șansă pe pământ.”

Melchiade e un soi de cronicar arhaic care, însă, se situează cumva – miraculos, fără îndoială – dincolo de sfârșitul lumii pe care o descrie, scăpând de mai multe ori de la moarte tocmai pentru a putea înregistra întregul veac de întâmplări ai căror principali actori sunt membrii familiei Buendía. Istoria sa e deopotrivă o cronologie și o interpretare, iar credința lui cea mai mare e în puterea cuvântului scris. Nu neapărat puterea de a salva o lume, ci de a-i păstra vie amintirea. Aceasta e nemurirea pe care îi spune lui José Arcadio că ar fi găsit-o, apărând pe neașteptate în casa acestuia. „Era istoria familiei, relatată de Melchiade [...]. O scrisese în sanscrită, care era limba lui maternă, și cifrase versurile pereche cu ajutorul codului personal al împăratului August, și cele fără pereche cu codurile militare spartane.”

Tema eternei reînțoarceri, care l-a fascinat întotdeauna pe García Márquez este acum mult nuanțată, fără ca asta să însemne, însă, că scriitorul nu ar mai crede în importanța ei, ci dorind să ofere, în ultimele pagini ale romanului său, o altă posibilă interpretare pentru destinul familiei Buendía. La fel cum Cervantes realiza în *Don Quijote* o lectură în cheie satirică tuturor romanelor cavalești ale epocii, și, deși le critica defectele ori clișeele, oferea cititorului și o reconfigurare a chiar valorilor pe care mizau autorii de asemenea producții literare, García Márquez își supune personajele atacurilor nostalgiei – care ajunge să-i domine pe aproape toți membrii familiei Buendía și nu doar pe ei. Efectul va fi extincția unui neam și distrugerea unei localități, singurele soluții estetice posibile de final, câtă vreme sentimentul predestinării domină acest text, cu o forță comparabilă cu cea a

destinului din *Oedip Rege*. Astfel încât descifrările parțiale ale manuscriselor reprezintă o reluare simbolică a prevestirilor și oracolelor din tragedia greacă antică. Sfârșitul cărții demonstrează și că „predestinarea și libertatea sunt adesea cele două fețe ale aceleiași medalii” (9): căci, atunci când o viață se încheie și o carte este definitivată, ceea ce mai urmează în cazul lor ține doar de destin, iar pergamentele lui Melchiade amintesc cititorului acest adevăr.

Întreaga tensiune a acestor aspecte e cuprinsă în chiar structura romanului márquezian, care vizează două texte – pe de o parte cronica familiei Buendía, care reprezintă și primul nivel al oricărei lecturi a cărții, și pe de altă parte, textul lui Melchiade, descifrat și înțeles în toate implicațiile sale la sfârșitul timpului – și al cărții. Iar ceea ce conține manuscrisul e întreaga istorie, mai precis durata care a fost dată familiei Buendía și așezării Macondo: totul fusese predestinat, încă de când, în 1595, Francis Drake atacase Riohacha, pentru ca, în cele din urmă, Aureliano Babilonia și Amaranta Ursula să se poată iubi într-un cadru nostalgico-apocaliptic. Citind pergamentele lui Melchiade printre rafalele tot mai puternice

de vânt, Aureliano înțelege (oarecum asemenea lui Hanno, din romanul *Casa Buddenbrook*, al lui Thomas Mann, care intuiește stingerea înceată, dar sigură, a neamului său) că în acea cameră unde se află el, textul (expresie a trecutului) se întretaie cu prezentul, iar lectorul grăbit și avid să înțeleagă, finalmente, totul, sare peste mai multe pagini pentru a ajunge în viitor și a afla ce urmează să se întâmple.

Numai că, dincolo și în afară de textul pe care îl citește, nu există vreun posibil viitor, căci el însuși nu e decât un personaj al unei istorii, un om al cărui destin fusese prefigurat de cineva cu o sută de ani înainte, ca în *Ruinele circulare*, povestirea borgesiană: „În momentul acesta, nerăbdător să-și afle propria obârșie, Aureliano sări un pasaj întreg. Atunci începu să se stârneasă vântul, căldicel, abia simțit, plin de glasurile trecutului, de murmurele mușcatelor străvechi, de suspinele deziluziilor mai vechi decât nostalgiile cele mai tenace. Nu le dădu atenție deoarece în clipa aceea era pe cale să descopere primele indicii ale ființei sale, în persoana unui bunic concupiscent care se lăsase târât de frivolitate printr-un podiș halucinant, în căutarea unei femei foarte frumoase pe care nu avea să o facă fericită. Aureliano îl recunosc, continuă să urmărească drumurile ascunse ale descendenței sale și descoperi clipa zămislirii sale între scorpioni și fluturii galbeni ai unei băi crepusculare, când un simplu lucrător își potolea poftele cu o femeie care i se dăruia din răzvrătire. Era atât de absorbit încât nu observă nici al doilea atac imperios al vântului, a cărui forță ciclopică smulse porțile și ferestrele din țâțâni, târî acoperișul galeriei de răsărit și dezrădăcină temeliile. Abia atunci descoperi că Amaranta Ursula nu era sora, ci mătușa lui, și că Francis Drake nu luase cu asalt Riohacha decât pentru ca ei să se poată căuta prin labirinturile cele mai întortocheate ale sângelui, pentru a zămisli animalul mitologic care avea să pună capăt spiței.”

Extraordinara intuiție pe care o are romancierul îl determină să se folosească chiar de erorile pe care le comit personajele sale în interpretarea propriei existențe pentru a oferi chei de lectură cititorului. Sau, poate și mai exact spus, pentru a sugera cum nu trebuie citit *Un veac de singurătate*. Precursorul este, și în această privință, Cervantes. La fel ca și el, García Márquez evidențiază impasul în care interpretarea literală a faptelor poate duce pe oricine, fie el individ activ (asemenea

lui Aureliano colonelul), fie contemplativ (ca Aureliano cititorul). În romanul *Un veac de singurătate*, personajele își transpun obsesiile la nivelul lumii exterioare, reale, iar cititorul poate face același lucru, doar pentru a înțelege apoi că a greșit. Autorul transpune, pentru asta, la nivel literal multe metafore textuale – tocmai ca să sublinieze erorile interpretative ce marchează familia Buendía de-a lungul celor o sută de ani de întâmplări nemaipomenite și de singurătate. La fel ca și Don Quijote, José Arcadio Buendía, întemeietorul, de pildă, înțelege multe dintre lecțiile pe care i le dă Melchiade în sens literal, iar nu așa cum ar fi trebuit, în sens simbolic. De aici inadecvarea acțiunilor ori atitudinilor sale. Modelele lui „nu sunt neapărat anacronice” (10), după cum consideră Michael Bell, ci așa se dovedește a fi doar modalitatea în care personajul alege să le aplice la nivelul realității. Astfel, preocupările lui Melchiade pentru alchimie demonstau căutarea desăvârșirii, a permanentei perfecționări de sine, dând experimentelor sale o notă inițiatică.

Însă José Arcadio nu înțelege asta, ci are în vedere doar nivelul strict literal, anume cel al posibilei îmbogățiri rapide; fapt care determină comicul de situație din scena în care el distruge puținul aur pe care familia îl are în casă: „Ca întotdeauna, Ursula cedă în fața încăpățănării neclintite a bărbatului ei. José Arcadio Buendía aruncă atunci treizeci de dubloni într-o căldare și-i topi la un loc cu pilitură de cupru, de orpiment, de sulf și de plumb. Puse totul să clocotească la foc încins într-o căldare plină cu ulei de ricin, până ce obținu o zămărcă groasă cu miros pestilențial care te făcea să te gândești mai degrabă la caramelul vulgar decât la aurul magnific. În urma distilărilor disperate, prețioasa moștenire a Ursulei fu redusă la câteva rămășițe carbonizate, care nu se putea dezlipi de pe fundul căldării.” Ia, deci, naștere „structura cervantescă a romanului” (11), crucială pentru decodificarea multiplelor sensuri pe care le are – dar pe care le și ascunde – această carte. Literatura a reușit să transmită de-a lungul veacurilor o anumită înțelegere a existenței tocmai pentru că nu este existență pură și nici nu poate fi evaluată cu mijloacele specifice vieții de fiecare zi. Nerealizând asta, numeroase personaje din romanul márquezian înțeleg greșit ceea ce li se întâmplă, fiind într-adevăr nevoie de trecerea unui întreg veac pentru ca manuscrisul (deci, lecția de lectură) lui Melchiade să fie înțeleasă – în mod ironic, tocmai în momentul în care Macondo însuși este distrus. Abia ultimul Aureliano înțelege nu doar că literatura nu este viață, ci expresie transfigurată estetic a acesteia, dar și că textul – expresie a ficțiunii (a literaturii) – va supraviețui existenței pe care chiar ea o relatase.

Paradoxul márquezian, însă, e mai complex, câtă vreme efortul lui Aureliano de a înțelege manuscrisul codificat îl transformă chiar pe el, după modelul lui Don Quijote, într-o copie a copiei, dar una care se află în strânsă legătură cu propria sa ficționalitate. Iar cititorul trebuie să creadă în consistența acestui proces deoarece, la fel ca și în cazul operei shakespeariene, lectura are în vedere, în mod necesar, realitatea unui anumit personaj exact în măsura în care respectivul personaj crede în ea. Desigur, scepticismul unor cititori poate părea înrudit cu atitudinea lui Sancho, aceea de a pune totul sub semnul întrebării.

García Márquez reușește să modifice, astfel, modelul consacrat al receptării tradiționale și să-și transforme cititorul implicit (Aureliano și, alături de el, cititorul real, însă unul deloc inocent!) în adevărate personaje romanești capabile, ele însele, să creadă totul, dar și să se îndoiască de toate, ca să cităm celebra caracterizare pe

care Don Quijote i-o face lui Sancho. În fond, aceasta este fi și una dintre posibilele definiții pentru cititorul ideal al romanului *Un veac de singurătate*, în stare să creadă și să se îndoiască în același timp și în egală măsură, să ia drept deplin viabilă, dar să pună și sub semnul întrebării reflectarea în această carte a adevărului istoric sau a oricărui adevăr, devenind o întruchipare perfectă a celei de pe urmă dorințe exprimate de Tristul Cavaler al lui Cervantes.

Istorie și alegorie. Sau despre alegoriile istorice

La un moment dat, într-un fragment definitiv pentru evoluția ulterioară a conflictelor și semnificațiilor din *Un veac de singurătate*, José Arcadio Buendía scrie chiar la intrarea în Macondo „Dumnezeu există”, în încercarea disperată de a descoperi un antidot pentru boala insomniei care afecta pe toți locuitorii – și care consta în pierderea progresivă și completă a memoriei. Dar, dincolo de aspectul acesta evident, lectura romanului lui Gabriel García Márquez indică și faptul că trebuie să ținem seama mereu și de un context cultural specific pentru a înțelege atitudinea lui José Arcadio. Iar contextul acesta este unul latino-american, căci, la începutul anilor ‘50, artistul mexican Diego Rivera crease o impresionantă pictură murală care includea cuvintele „Dios no existe.” („Dumnezeu nu există.”)

Deci, pentru o imagine cât mai completă a semnificațiilor de ansamblu, trebuie să avem în vedere atât afirmația márqueziană, cât și negația lui Rivera. Iar acestea evidențiază un aspect pe care l-a discutat pe larg Raymond L. Williams în studiul intitulat *The Postmodern Novel. Politics, Culture and the Crisis of Truth*, în care autorul vorbește despre importanța așa numitelor „aserțiuni ce pretind a exprima adevărul”. (12) Iar aici, desigur, se ridică întrebarea legitimă în ce măsură poate vreun scriitor să afirme că a spus ori a impus adevărul prin vreun text al său. Și, de asemenea, dat fiind contextul specific al acestui spațiu cultural, în ce condiții am putea vorbi despre adevăr absolut în societatea contemporană modern-postmodernă a Americii Latine. Williams stabilește ca puncte de plecare pentru elaborarea acestor aserțiuni discursul filosofic, fenomenologic și domeniul hermeneuticii. Eseistul citează opinii ale lui Gadamer și afirmă că adevărul aflat în fiecare manifestare artistică e recunoscut și, în anumite condiții, mediat de conștiința istorică tocmai pentru că avântul hermeneuticii în epoca modernă reprezintă un moment de vârf al dezvoltării conștiinței istorice însăși. De fapt, pentru Gadamer, problema înțelegerii – și, implicit, cea a interpretării – nu e doar o chestiune de metodă, ci una de adecvare a discursului artistic la esențiala temă a adevărului și a reprezentării/reprezentărilor lui în artă. Iar romanul latino-american al epocii contemporane a investit chiar adevărul cu un nou statut, García Márquez reprezentând, prin întreaga sa operă narativă, o abordare fundamentală din acest punct de vedere și o expresie a unui nou raport între adevăr și ficțiune. Acest aspect e adesea prezentat sub masca unui cuceritor comic de situație, însă semnificațiile sunt cu atât mai serioase.

Astfel, încă din primele pagini ale cărții, José Arcadio Buendía („Imaginația lui întrecea geniul naturii și chiar miracolele și magia”, după cum îl caracterizează

autorul) îi dezvăluie Ursulei, soția sa, marea revelație pe care o avusese: „Copiii aveau să-și amintească toată viața cu câtă solemnitate augustă luă loc în capul mesei, tremurând de înfrigurare, răvășit de veghile-i prelungi și de imaginația sa exacerbată, și le dezvălui descoperirea lui: – Pământul e rotund ca o portocală!” Desigur, ea își iese din fire: „Dacă ai chef să înnebunești, înnebunește singur, strigă ea. Da’ nu încerca să bagi în capul copiilor ideile tale țigănești!” E cea dintâi alăturare – și vor fi numeroase pe parcursul cărții – între forme de expresie ale culturii scrise (implicit, ale literaturii) și ale celei orale. Ursula reacționează întotdeauna în fața acestor adevăruri atât de evidente, încât par de-a dreptul elucubrații, ca o persoană care aparține culturii orale, adevărurile pe care ea își întemeiază existența fiind în mod fundamental contextuale. Prin urmare, problema exprimării unui adevăr strict teoretic este, pentru ea, lipsită de sens, la fel ca și ideea conform căreia localitatea Macondo, pe care o întemeiaseră ea și soțul său împreună cu câteva familii prietene, la capătul unui extenuant drum prin junglă, ar putea fi descrisă ca parte a unei planete asemănătoare cu un fruct – imagine pe care ea o înțelege în sens literal. Pe de altă parte, José Arcadio, soțul ei, nu numai că înțelege și concepe ca extrem de importante aceste tentative de a rosti cu glas tare „marile adevăruri”, ci își și întemeiază existența pe viabilitatea lor, așa cum se vede în momentul în care plasează cuvintele „Dumnezeu există” la intrarea în localitate. Credințele și acțiunile sale reprezintă, deci, „o repetare a doctrinei tradițional catolice care a dominat spațiul latino-american vreme de secole, mai precis după cucerirea spaniolă și până în secolul XX” (13), după cum demonstrează Williams.

Cu toate acestea, cititorul, urmând aproape inconștient modelul de gândire al Ursulei, are tendința de a râde de acțiunile lui José Arcadio, tocmai din cauza erorii contextuale pe care o comite acesta, substituind regulile existenței cotidiene cu aserțiuni supradimensionate față de realitățile vieții sale obișnuite și simple. În acest fel, romanul dobândește o dimensiune prea puțin observată de critica literară până acum și prea arareori analizată, care amintește tensiunile dezbaterilor scolastice și chiar presupunerile adesea absurde făcute uneori în cadrul acestora. Scriitorul își structurează în acest fel romanul deoarece „*Un veac de singurătate* reprezintă și un punct culminant al proiectului cultural care încă este legat de problemele reprezentării adevărului” (14), astfel că scriitorul este un demn continuator al lui Faulkner sau Kafka, cu toate că romanul a fost publicat în 1967, epocă în care John Barth deja își elaborase teoria cu privire la literatura epuizării. Williams concluzionează, ținând seama de toate acestea, că romanul márquezian reprezintă „una dintre cele mai semnificative confruntări cu problema exprimării și reflectării adevărului în artă din întreaga literatură latino-americană” (15) și, în același timp, toate aspectele legate de modalitățile de exprimare a adevărului sunt puse în discuție în încercarea de a demonstra că scriitorii proveniți din așa numitele „societăți închise”, cum ar fi, în cazul lui García Márquez, zonele rurale și greu accesibile ale Columbiei, sunt printre pușinii care au capacitatea de a discuta în mod convingător și la un nivel estetic relevant problema adevărului istoric și a relației acestuia cu adevărul literaturii. De fapt, scriitorul columbian, la fel ca și Alejo Carpentier, chiar dacă punând o serie de accente în mod diferit, exprimă, la nivelul literaturii, idei asemănătoare cu teoria lui Habermas, câtă vreme proiectul emancipării sociale reprezentat de comunitatea din Macondo e o nouă modalitate

de a apăra funcționarea rațiunii, înțelese ca veritabil ideal într-o lume tot mai lipsită de puncte de reper. Chiar actul scrisului devine o modalitate de a păstra vechi forme culturale, dar și dovada că adevărul literaturii nu a fost uitat, de aici și calitatea autoreferențială a acestei cărți privite în ansamblu.

Însă cuvintele plasate de José Arcadio chiar la intrarea în Macondo, „Dumnezeu există”, reprezintă, dacă sunt interpretate din alt punct de vedere, și modalitatea cea mai adecvată de a exprima idei și reguli de comportament în cadrul unui grup social tradițional și, în ceea ce-l privește direct pe autor, modul de a face o alegere estetică și de a demonstra cât crede el însuși în ea, chiar cu riscul de a se confrunța cu îndoiala, dar de a afirma astfel forța cuvântului scris de a crea și de a da consistență și substanță unui întreg univers uman. Reversul medaliei este și el exprimat în romanul *Un veac de singurătate*, dacă avem în vedere puterea cuvântului scris de a fi semnul sau prevestirea iminentă a distrugerii. De pildă, la un moment dat, autoritățile guvernamentale decid să modifice toate documentele (expresii ale unei realități istorice) cu scopul de a ascunde masacrul comis după greva muncitorilor de la compania bananieră și să trateze întregul episod ca și cum însăși compania bananieră n-ar fi existat niciodată. În acest fel, oficialitățile nu doar că elimină orice probă (document istoric) a masacrului și grevei, dar distrug și toate dovezile referitoare la existența anterioară a muncitorilor implicați în respectivele evenimente. Se fac (de fapt, se contrafac) noi documente, istoria este rescrisă, adevărul faptelor este ascuns pentru a putea fi ușor uitat, esențială, fiind, aici, și teama indusă locuitorilor zonei, iar noua realitate, justificată prin falsitatea unor acte oficiale, ia naștere.

Puterea distrugătoare a cuvântului scris este, deci, evidentă. Aceasta marchează, însă, și finalul romanului, când, în timpul furtunii apocaliptice care va distruge localitatea, ultimul Aureliano descifrează, finalmente, pergamentele lui Melchiade. Înțelegerea adevărului propriei origini și a tragismului destinului său (și, deopotrivă al localității unde s-a născut) marchează, pentru acest personaj-cititor (amănunt extrem de important!) chiar sfârșitul propriei existențe. Revelația finală echivalează, deci, cu moartea și cu stingerea unei întregi seminiții – și a unei întregi localități, împreună cu toată istoria sa, reală sau ficțională. Lois Parkinson Zamora se raporta, încercând să ofere o interpretare coerentă acestui episod, la cuvintele lui Isus Christos: „Eu sunt Alfa și Omega, începutul și sfârșitul”, afirmând că fiul lui Dumnezeu „avea el însuși în vedere literele alfabetului grecesc, altfel spus, niște atribute consacrate și recunoscute ca atare ale scrisului, pentru a-și descrie rolul în raport un destinul umanității” (16) pe care a venit s-o mântuiască. Numai că acest moment apocaliptic din finalul romanului a fost considerat și ca expresie a ceea ce critica a numit „alegorie istorică” (17), configurată pe urmele lui Carpentier sau Asturias.

Dar García Márquez creează o variantă specifică a acestei alegorii istorice, el înțelegând procedeu drept legătura esențială între ficțiune și realitate, cu alte cuvinte, între ficțiune și adevăr. Teoria lui Walter Benjamin cu privire la alegoria barocă poate fi adaptată – Peter Burger a și făcut-o în mod strălucit – astfel încât ea să exprime și ideile teoretice fundamentale ale avangardei, subliniind extrema fragmentare a imaginii alegorice moderne. De fapt, Diego Rivera și ceilalți reprezentanți ai artei murale mexicane au introdus alegoria istorică în estetica post-

avangardistă latino-americană prin modalitatea lor specifică de a celebra trecutul sau marile adevăruri și îndoieli ale propriei lor epoci folosindu-se de tehnici specifice, cum ar fi fragmentarea cubistă înțeleasă drept strategie de inspirație capabilă să exprime în mod plenar esența lumii latino-americane, sau arta cronicilor precolumbiene de a repovesti istoria și miturile celor care au locuit continentul înaintea cuceririi spaniole.

Exact după modelul lui Rivera de a aplica fragmentarea cubistă în creațiile sale mural alegorice, romanele reprezentative ale realismului magic, așa cum e mai cu seamă *Un veac de singurătate*, sunt texte marcate de o viziune în mod esențial fragmentară: construite astfel tocmai pentru a putea exprima în mod adecvat (în conformitate cu estetica realismului magic) propria lor relație, ca texte de ficțiune, cu universul exterior și, pe de altă parte, de a da glas în mod convingător strategiilor utilizate de autori pentru a evalua raportul stabilit între adevăr și ficțiune. În mod similar, alegoria extrage elemente izolate și aparent disparate dintr-un context al realității și le recompune, apoi, într-un ansamblu artistic, înzestrându-le cu semnificații superioare, deoarece compoziția alegorică se configurează bucăți-că bucăți, până când o imagine relevantă și coerentă a unor aspecte selectate anterior din realitatea istorică ia naștere – dar ea trebuie întotdeauna completată cu interpretarea cititorului care este absolut necesar să se implice în mod nemijlocit în decodificarea sensurilor. Rezultatul e ce Claude Lévi-Strauss a numit „logica concretului în gândirea primitivă.” (18) García Márquez reelaborează în acest fel o serie de date ale realității sociale latino-americane sau ale unor realități istorice și le dă, prin noua configurare alegorică, noi sensuri. Astfel, *Un veac de singurătate* poate fi privit ca „imago mundi”, iar până și cei mai sceptici dintre cititori pot raporta aceste noi sensuri la nivelul dobândit anterior de cunoaștere istorică – și chiar trebuie să le raporteze pentru a ajunge la o decodificare cât mai adecvată a sensurilor romanului. Alegoria, după cum afirma Walter Benjamin, îl pune în față pe observator sau cititor cu „o nouă ipostază a istoriei, care poate fi asemănată cu un peisaj pietrificat, primordial.” (19)

Istoria socială tinde să se transforme, în acest roman, într-un soi de nou tip de istorie naturală, al cărei destin, unicul posibil, este decăderea, dezintegrarea, extincția. Iar semnul alegoric primordial este cel al ruinei, privită și înțeleasă, la finalul textului ca fragmentare progresivă având drept direcție distrugerea, și care invită cititorul la o reconstrucție imaginativă – atât a trecutului așezării, cât și a semnificațiilor destinului familiei Buendía. Situația aceasta poate fi comparată cu cele din *Pedro Páramo*, romanul lui Juan Rulfo, din *Oameni de porumb*, de Miguel Ángel Asturias, sau din *Împărăția lumii acesteia*, de Alejo Carpentier. Și în aceste texte, la fel ca în apocalipticul Macondo, aflat în pragul distrugerii, istoria socială e redusă la o imagine statică a ciclurilor decăderii naturale, o asimilare a culturii la ritmurile naturii, a elementului uman la nivelul celui teluric, operație simbolică analogă modului în care sufletul primitiv se raportează la logica concretului – care poate fi perfect identificată în atitudinile personajelor, exemplul cel mai bun fiind, desigur, Ursula. De aici și interpretările unor critici (mai ales cele ale lui Gerald Martin), convinși că moartea Ursulei, deci moartea elementului matriarhal prin excelență, ar fi sinonimă cu o simbolică „prăbușire în istorie” a familiei Buendía, cu dobândirea dureroasă a conștiinței modernității, care în cele din urmă va

distruge miticul Macondo. Numai că o astfel de interpretare este unilaterală și de natură să reducă semnificațiile romanului, plin de accente profund meditative cu privire la destinul omului și la sensul devenirii istorice a umanității în ansamblu.

Scrierea istoriei devine, din punctul de vedere al lui García Márquez, „o expresie a discursului istoric înțeles drept etnografie imaginară” (20), după cum afirmă Erik Camayd-Freixas, câtă vreme dimensiunea alegorică prezentă în textul márquezian impune un nou tip de lectură, specifică realismului magic așa cum e el evidențiat în romanul *Un veac de singurătate*, mizând mult pe descrierea cu mijloacele miraculosului a unei alte lumi, condusă „după legile coerenței primitive”, unde miracolul este ceva natural. Iar dacă alegoria pură e semn al ideilor abstracte, pe care le personifică, alegoria istorică funcționează în sens invers, căci Macondo, cealaltă lume, personifică realitatea istorică concretă a Columbiei și a întregii Americi Latine. Adoptând această direcție estetică, devine clar că autorul are o serie de precursori străluciți, care, în textele lor, aparținând, e drept, epocii descoperirii Americii, au manifestat aceleași convingeri și au dovedit aceleași preocupări: în primul rând, Pigafetta, cronicarul lui Magellan, apoi Alexander von Humboldt, explorator neobosit al Lumii Noi: „Antonio Pigafetta, un navigator florentin care l-a însoțit pe Magellan în prima sa călătorie în jurul lumii, a scris la trecerea lui prin America noastră meridională o cronică riguroasă care, totuși, pare o aventură a imaginației. A povestit că văzuse porci cu buricul pe spate și niște păsări fără picioare, ale căror femele își cloceau puii pe spinarea bărbătușului, și altele asemenea pelicanilor, dar fără limbă și cu ciocurile precum o lingură. A mai povestit că văzuse o pocitanie de animal cu cap și urechi de catâr, trup de cămilă, picioare de cerb și nechezături de cal. A mai povestit că primului băștinaș peste care dădură în Patagonia îi puseră în față o oglindă și că uriașul acela înfocat își pierdu uzul rațiunii de groaza stârnită de propria-i imagine. Această relatare scurtă și fascinantă, în care s-au întrezărit germenii romanelor noastre de astăzi, nu-i nici pe departe mărturia cea mai uimitoare despre realitatea noastră din acele timpuri. Cronicarii Indiilor ne-au lăsat altele, nenumărate. El Dorado – tărâmul nostru iluzoriu atât de râvnit – a figurat într-o mulțime de hărți preț de ani de zile, schimbându-și locul și forma după fantezia cartografilor.” (21)

Melchiade „e un excelent amestec al trăsăturilor amândurora, călător și om de știință” (22) și, în plus, în timp ce-și redactează pergamentele, e auzit murmurând chiar numele lui Humboldt, efect al ironiei postmoderne a autorului, câtă vreme metoda humboldtiană e opusă complet celei „alchimice” a lui Melchiade. Numai că pergamentele pot fi privite și ca o veritabilă cronică a călătoriilor la Macondo pe care țiganul rătăcitor le face de-a lungul anilor, iar localitatea unde „domnește” familia Buendía este exprimată, în ce are mai caracteristic, prin acest aspect al cronicii cu accente romanești, al cărei model îl folosește García Márquez însuși. De aici aerul de „etnografie imaginară”, dar și interpretările lui Roberto González Echevarría care sublinia importanța cronicilor și a scrisorilor conquistadorilor pentru istoriografia americană – dar și pentru caracteristicile pe care le va avea, ulterior, romanul din acest spațiu cultural. Iar dacă Alexander von Humboldt, prin cercetările sale, realizează o adevărată „a doua descoperire a Americii”, făcând-o cunoscută Occidentului, în secolul XX antropologia devine elementul mediator al romanului latino-american, reprezentanții realismului magic încercând mai ales să descopere și să re-scrie istoria dintr-o perspectivă nouă față de demersurile

anterioare, rezultatul fiind o scriere a istoriei care, acum, este înțeleasă ca mit – iar expresia remarcabilă este *Un veac de singurătate*.

García Márquez propune, aici, ceea ce Borges, pe urmele lui Cervantes, numea „conjecturi verosimile”, căci pentru el parodiarea predecesorilor culturali e un act de eliberare, deschizând noi porți către imaginația cea mai avântată. Iar demersul său e cât se poate de sistematic, având și „o accentuată funcție poetică” (23), Macondo nefiind descris doar ca spațiu, ci și ca fapt de cultură și expresie a asumării literaturii anterioare. Scriitorul are în vedere aspecte ale istoriografiei în scena ascunderii urmelor masacrului de la compania bananieră, ale discursului juridic sau pseudo-științific, dar toate aceste eforturi vizează elaborarea unui nou tip de istorie, a așezării Macondo și a familiei Buendía, însă care să se îndepărteze de aplecarea strict cronologică, și să exprime „esența unui mit degradat.” (24) Apropierea pe care o face Erik Camayd-Freixas evidențiază încă unul dintre modelele scriitorului, și anume eseistica lui Martínez Estrada, mai cu seamă excelentul text al acestuia, intitulat *Radiografia de la pampa* (1933). De aici pornește, fie și parțial, ideea edificării unei așezări, „la gran aldea”, expresie a spațiului regional imaginar, dar înțeles ca expresie a microcosmosului continental, situat în apropierea selvei, una dintre marile teme ale literaturii latino-americane dintotdeauna. Criticul citat consideră că „Estrada e unul dintre primii care au privit America, pornind de la textele cronicilor de secol XV și XVI, ca pe un mit degradat” (25), în sensul că autorul are în vedere în primul rând distanța dintre realitate și aspirație. Himericul teritoriu despre care vorbea acesta devine, în romanul *Un veac de singurătate*, Macondo, orașul cu pereți de oglinzi, borgesiană imagine, ruinele și oglinzile reprezentând elementele de bază ale acestei alegorii care reduce istoria socială la nivelul ciclicității naturale.

Alegoria e clară: Macondo, la fel ca și întreaga Lume Nouă, poate fi privit ca un miraj, un vis – în care timpul nu face altceva decât să se învârtă pe loc, transformând istoria familiei într-o roată a repetițiilor – doar aparente, însă... Lumea Nouă este și o expresie a călătoriei (fie ea și întoarcere în timp – a se citi, în interiorul timpului). García Márquez procedează asemănător cu precursorii săi mai apropiați sau mai îndepărtați, căci, din acest punct de vedere, *Un veac de singurătate* are, ca text narativ, o mișcare asemănătoare cu cea descrisă de Martínez Estrada și reprezintă ceea ce făcuse și Alejo Carpentier în *Pașii pierduți*. Estrada explica drumul „spre descoperirea Americii” subliniind că, pe măsură ce înaintau, caravelele lui Columb străbăteau oceanul, dar făceau echipajul să se cufunde în trecut, astfel încât călătoria în spațiu e dublată de o alta, regresivă, către începuturile lumii – fie ea Nouă sau Veche.

Analizând o serie de aspecte teoretice ale postmodernismului, Linda Hutcheon a impus sintagma „metaficțiune istoriografică” pentru a exprima natura problematică a scrierii istoriei și a relației acesteia cu procesul de narativizare, de natură, de asemenea, a răspunde unor întrebări referitoare la statutul cognitiv al cunoașterii istorice. Concluzia Lindei Hutcheon este că nu doar istoria este caracterizată de capacitatea de a exprima adevărul. Adoptând o perspectivă diferită, Umberto Eco afirma că „postmodernismul se impune în momentul în care ființa umană devine conștientă de faptul că lumea nu are un centru fix și nici un singur centru și că, așa cum a demonstrat Foucault, puterea nu este ceva unitar și situat

complet în afara ființei umane.” În contextul literaturii latino-americane, acest moment se petrece exact atunci când Borges devine modelul prin excelență pentru romancierii latino-americani ai anilor 1960-1970, moment care corespunde, în linii generale, celui când s-a impus și conceptul borgesian de „literatură labirintică”, literatura înțeleasă ca labirint nesfârșit, expresie a unui univers care nu mai are un centru definit pentru totdeauna.

Prin urmare, realitatea imaginată a visului privită ca expresie fragmentară a imaginației umane sau chiar a limbajului uman înțeles ca produs scris al imaginației, a devenit mai pregnantă decât realitatea empirică. Citită din această perspectivă, creația narativă a generației lui García Márquez nu este „istorică” în sensul tradițional al termenului, însă se dovedește implicată într-un nou proiect artistic, menit a aduce alături adevărurile publice și private ale umanității latino-americane. Căci în romanul *Un veac de singurătată* chiar există o imagine privilegiată a centrului, în casa familiei Buendía – iar aici, centrul centrului e situat în camera unde sunt adăpostite manuscrisele lui Melchiade –, analizată de Roberto González Echevarría drept „expresia perfectă a arhivei” (26): „Amândoi descoperiră în același timp că în locul acesta era totdeauna martie și totdeauna luni, și atunci înțeleseră că José Arcadio Buendía nu era atât de nebun cum povestea familia, ci că era singurul care fusese înzestrat cu suficientă luciditate pentru a întrevădea acest adevăr, și anume că timpul putea fi și el victima ciocnirilor și a accidentelor și că deci putea să se spargă, lăsând într-o oadaie una din fracțiunile sale eternizate.”

Melchiade este un personaj cu totul aparte, cu un rol important în structurarea materialului narativ din acest roman. În primul rând, el este conducătorul țiganilor care revin periodic la Macondo. Orice interpretare a lui Melchiade trebuie să înceapă din acest punct: el este „altfel” (țigan – evident, nu în sens peiorativ), ilustrează o temă literară aparte, a Celuilalt, a celui diferit de comunitate. García Márquez oferă astfel el însuși o utilă cheie de lectură. Figură mitică și legendară, Melchiade e înzestrat cu puteri speciale: este stăpânul invențiilor, e în stare să vindece bolile incurabile (vezi cazul insomniei), e singurul capabil să-și învingă propria moarte și, probabil mai mult decât atât, să înțeleagă și să prevadă sfârșitul apocaliptic al neamului Buendía. „După cum îi povesti el însuși lui José Arcadio Buendía, moartea îl urmărea pretutindeni, dându-i mereu târcoale, fără a se hotărî totuși să-și înfigă ghearele în el. Scăpase din toate catastrofele și flagelurile pe care le îndurase omenirea.” Melchiade este mereu *doar* în trecere prin Macondo, evidențiind, prin aceasta, granițele foarte bine delimitate ale lumii ficționale. El începe chiar să pară la un moment dat o adevărată ființă fără început și fără sfârșit, anunțându-i-se moartea doar pentru a fi reintrodus mai târziu în text: „Toată lumea putu să-l vadă pe Melchiade cu totul întinerit, înzdrăvenit, fără nicio zbârcitură, înzestrat cu o dantură cu totul nouă, strălucitoare. Cei care-și aminteau de gingiile sale roase de scorbut, de buzele vestejite se cutremurară în fața acestor dovezi de netăgăduit ale puterilor supranaturale ale țiganului.” Spre deosebire de alte personaje importante ale cărții (care sunt reluate ca nume și ca însușiri), Melchiade nu se „reîncarnează” – cu excepția relativă a înțeleptului catalan din ultimele capitole ale romanului. În momentul când Melchiade se retrage ca prezență fizică din lumea macondiană, el

face acest lucru deoarece și-a îndeplinit rolul de profet, încifrând întreaga istorie a familiei Buendía în celebrele pergamente. El e noul „Jidov Rătăcitor”, în stare să călătorească ușor atât prin spațiul/lumea macondiană, cât și dincolo de aceasta, depășind fără greutate orice graniță și realizând o subtilă legătură între lumi și moduri de existență diferite.

Una dintre diferențele fundamentale evidențiate de acest roman este cea între dimensiunea referențială și cea metatextuală, punctele de reper fiind José Arcadio Buendía și Melchiade, ca imagini ale întemeietorilor, fie de așezări, fie de texte. Altfel spus, orașul și textul, acțiunea și efortul meditativ ori explicativ. Sigur că manuscrisul este și expresia unei clasice puneri în abis, un soi de foarte elaborat roman în roman, similar, dar deloc identic cu textul final al *Veacului de singurătate*, cu toate că numeroși interpreți, inclusiv Mario Vargas Llosa, l-au identificat pe Melchiade drept narator al acestui roman. Când textul se încheie, Macondo este distrus, orașul nu mai există, nu poate exista în afara reprezentării sale. Romanul, privit în ansamblu, devine, deci, spațiul („arhiva”) meditațiilor textuale, o paradigmă legitimatoare a literaturii latino-americane în ansamblu. José Arcadio, ca întemeietor și spirit activ, a fost comparat de Ariel Dorfman cu „un om al Renașterii, visând la descoperirea unor noi lumi și gata să pornească spre noi orizonturi.” (27) José Arcadio Buendía chiar va realiza o hartă a împrejurilor, în încercarea sa de a găsi un drum spre mare: „Multă vreme predomină ideea că Macondo era așezat pe o peninsulă, după harta cu totul arbitrară pe care o desenă José Arcadio Buendía la întoarcerea din expediție. Trasă cu furie liniile acesteia, exagerând cu rea-credință dificultățile comunicațiilor, ca pentru a se pedepsi pe sine însuși că a ales cu o totală lipsă de noimă așezarea satului.”

El trăiește, apoi, cu o adevărată nostalgie a unei utopii edenice ori a Edenului și Utopiei deopotrivă. José Arcadio Buendía este primul care ia în stăpânire spațiul și începe să mediteze asupra acestuia în termeni conceptuali: „Când ajunse să stăpânească uzul acestor instrumente, dobândi o cunoaștere a spațiului care-i îngăduia să navigheze pe mări necunoscute, să exploreze ținuturi virgine, să întâlnească fapte extraordinare, fără a fi măcar silit să-și părăsească odaia de lucru.” Dar personajul e animat și de dorința de îmbogățire, chiar dacă miticul El Dorado al conquistadorilor e înlocuit, în cazul său, cu experimentele pe care le face cu cei câțiva dubloni de aur din zestrea Ursulei. Modelul cultural parodiat este, aici, cel al descoperitorilor Columb și Magellan, dar și al cuceritorilor, de la Pizarro și Cortés, la Pedro de Valdivia. Numai că José Arcadio va eșua și în tentativa de a găsi o ieșire la mare, la fel cum dăduse greș și în încercarea de a deveni bogat la capătul nesăbuitelor sale experimente pseudo-științifice. Ursula, pe de altă parte, reușește să creeze și să impună un spațiu aparte (un fel de „centru al lumii”, fie el și casnic) unde se petrec majoritatea întâmplărilor însemnate ale romanului; uneori chiar aici apar germenii faptelor viitoare. Pretutindeni în acest teritoriu domnește atmosfera pe care Ursula o răspândește în jurul ei. „De data aceasta, însă, Ursula o luă înaintea gândurilor lui febrile, iar pe ascuns, în munca ei de furnică, atâta femeile din sat împotriva bărbaților lor care începuseră deja să pregătească strămutarea. [...] Nu plecăm, zise. Vom rămâne aici, deoarece aici, am avut un copil. Dacă va trebui să mor ca să rămânem aici, voi muri. [...] Ursula se apucă să măture casa, pe care acum era sigură că nu o va mai părăsi în tot restul vieții.”

Însă în romanul *Un veac de singurătate* există și o replică la camera lui Melchiade, un alt spațiu magic, cel mai adesea, însă, trecut cu vederea în studiile critice dedicate operei márqueziene: locul din junglă unde José Arcadio, pornit să descopere ieșirea spre mare, găsește un galion spaniol, mai exact epava acestuia, acum înconjurată de liane și plină de fluturi, situată pe uscat, „semnul și efectul invadării naturii de către oameni” (28), spune Michael Wood, și, în plus, o trimitere clară la tradiția literară latino-americană, căci episodul amintește de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, unde apar cuvintele ce rezumă situația din romanul lui García Márquez, evidențiate și de Carlos Fuentes drept posibil *motto* al întregii literaturi care exprimă lupta inegală a omului cu natura luxuriantă: „I-a înghițit jungla...” Imaginea e și expresia acelei singurătăți specific latino-americane, despre care vorbea García Márquez în discursul de acceptare a Premiului Nobel, dar și a metaforei labirintului care, de la complicatele jocuri metatextuale ale lui Borges și până la considerațiile filosofice ale lui Octavio Paz marchează existența umană din acest spațiu cultural.

*

Nu există consens asupra accepțiunilor pe care postmodernismul sau proza postmodernă le au în literatura latino-americană. Raymond L. Williams consideră că, în ciuda îndoielilor exprimate de o parte a criticii, „societatea și cultura din America Latină au trecut prin aceeași criză a adevărului – și a reprezentării sale – pe care au analizat-o Lyotard, Baudrillard sau Jameson la nivelul spațiului cultural nord-american.” (29) În fond, după prăbușirea marilor modele narative reclamate de credința într-o națiune-stat, clasa în mod tradițional conducătoare din America Latină a trebuit să dea o replică și să-și structureze o atitudine față de aceleași companii multinaționale pe care Lyotard le considera dominante pentru lumea nord-americană. Fără îndoială, în acest nou context, în care noțiunile circulă cu repeziciune dinspre Nord spre Sud, și în care devine clară problematizarea centrului, importanța marginalității și a elementului indeterminat, anterior ignorate, Borges și opera sa devin un obligatoriu punct de referință.

Căci el a demonstrat pentru prima dată convingător la nivelul literaturii latino-americane – și nu numai – că până și cea mai realistă literatură este ficțională, deoarece literatura și scrisul însuși sunt astfel. E clar că florile nu apar pe străzi în mod inexplicabil în viața de fiecare zi, nici fluturii galbeni nu urmează prea des vreo ființă umană în mijlocul unui oraș, însă toate acestea se întâmplă la Macondo. Și, deoarece se întâmplă, devin o parte legitimă a cărții, mai precis a lumii pe care cartea acesta o creează și „care e transmisă cititorului prin intermediul limbajului romanesc.” (30) De aici încă o posibilă interpretare a finalului cărții, care ar putea sugera că viața poate fi ea însăși o ficțiune, imaginea lumii fiind aceea a unei repetiții nesfârșite care cuprinde sugestii din opera altor scriitori, Borges mai ales – fapt analizat pe larg de critica literară, câtă vreme ultimele pagini ale *Veacului de singurătate* anulează în mod deliberat granițele dintre realitate și ficțiune, transformând actul scrisului (pergamentele lui Melchiade) într-o lecție de lectură pe care o învață singur ultimul Aureliano, raportându-se, desigur, la literatura anterioară, de la cea a Secolului de Aur spaniol și până la cea a lui Borges sau la

creațiile altor reprezentanți ai realismului magic sau ai realului miraculos. Numai că aici estetica lucidă și de-a dreptul englezească a lui Borges este îmbogățită și cu o exuberanță specific latino-americană, absentă din opera scriitorului argentinian și chiar din aceea a majorității contemporanilor lui García Márquez.

Umorul și parodia utilizate de scriitor, asociate unui „primitivism hiperbolic”, așa cum îl numește Erik Camayd-Freixas, nu doar că adaugă realismului magic elemente care nu fuseseră explorate de autorii anteriori, ci evidențiază încă ceva: descifrarea unui cod (pergamentele lui Melchiade), fapt care trebuie privit și ca demistificare a unui mit literar, aceasta ducând la parodia postmodernă, la artificii conștient de sine. De aceea, Linda Hutcheon include romanul *Un veac de singurătate* printre exemplele cele mai potrivite pentru a ilustra poetica post-modernismului, parodia și pastișa devenind, aici, forme predilecte ale unei noi sensibilități exemplare. Iar dacă Alejo Carpentier și Asturias consolidau formulele literare mitice, García Márquez „reprezintă o altă etapă în evoluția realismului magic”, fiind, în opinia lui Erik Camayd-Freixas, și „puntea de trecere către estetica postmodernismului.” (31) Realismul magic, inclusiv cel practicat de Carpentier, reprezintă o veritabilă expresie a metaficțiunii în sensul pe care îl dă termenului Hutcheon, pentru că depășește convențiile realiste printr-un „primitivism conștient de sine” (32), dar și a viziunii istoriografice, deoarece permanentele referiri la metarealitatea istorică adoptă forma indirectă a alegoriei. Așa încât putem spune că ceea ce face acest autor în romanul *Un veac de singurătate* reprezintă și o reluare a strategiilor impuse de Cervantes, nu doar în *Don Quijote*, ci și în nuvela *Colocviul câinilor*, mai precis, impune „o critică a lecturii”, ca să repetăm sintagma folosită de Carlos Fuentes pentru definirea procedurii. „Credința” despre care vorbea Carpentier și tehnicile lui Asturias nu reprezintă nici ele altceva, numai că, în plus, în cazul operei lui García Márquez putem vorbi și despre o lectură dublu articulată pe care textul o reclamă, o lectură care trebuie să fie deopotrivă sceptică și naivă, simbolică și literală.

La primul contact pe care un cititor inocent îl are cu acest text, *Un veac de singurătate* poate părea o cronică vorbind despre aspecte ale istoriei regionale din Macondo și despre evoluția familiei Buendía. Însă cronica aceasta e și o expresie a istoriei Columbiei și a continentului latino-american în general, începând cu mitica perioadă a cuceririi spaniole și terminând cu epoca unei istorii crude, marcate de nesfârșite războaie civile, lovituri de stat militare și dictatori nemiloși. Numai că, dacă istoria latino-americană merge înainte și își urmează cursul, istoria familiei Buendía se desfășoară numai și numai între granițele și în limitele definite din punct de vedere artistic ale romanului și vizează drumul și destinul membrilor ei de la întemeierea spiței și până la extincția acesteia.

García Márquez a abordat teme istorice în mai multe dintre creațiile sale, însă în romanul *Un veac de singurătate* enunță, implicit și subtextual, și o adevărată perspectivă teoretică cu privire la modul în care el însuși, ca scriitor contemporan, concepe istoria și exprimă importanța conștiinței istorice. Numai că natura abstractă a istoriei însăși complică lucrurile și obligă cititorul să-și nuanțeze interpretările. Căci a exprima o concepție clară asupra istoriei e un lucru dificil chiar și pentru un romancier de talentul lui García Márquez în lipsa unor metafore structurale și structurante care să facă posibilă impunerea unui sistem familiar cititorului. În con-

secință, în acest roman, istoria e prezentată de câteva ori asemenea unei roți aflate în perpetuă mișcare – și care, fără îndoială, e semnul repetițiilor de care textul este marcat.

Astfel ia naștere însăși povestea (istoria!) familiei Buendía, o istorie și o poveste care funcționează după principiul mișcării circulare și ciclice. Arta autorului acționează exact în acest punct, căci, deși roata face mereu aceeași mișcare circulară, „ea poate, totuși, printr-un artificiu de construcție, să miște și înainte și înapoi în spațiu, urmând modelul generațiilor familiei Buendía și mișcarea sau evoluția lor în timp – deci, în istorie.” (33) Ciclul este, fără îndoială, cel definit chiar prin titlu, și anume o sută de ani – abia după trecerea veacului de singurătate cercul și ciclul sunt complete. Cititorul află, tocmai de aceea, că, de pildă, nu era niciun secret al vreunui Buendía care să rămână nedezlegat pentru Pilar Ternera, cea care se va specializa în ghicirea trecutului (și mai rar a viitorului) în cărți, elementul acesta funcționând uneori ca veritabil *trompe l'oeil*, ghicirea-interpretare putând fi la fel de bine corectă, sau greșită: „Nu exista în inima unui Buendía niciun mister pe care ea să nu-l poată pătrunde, căci un secol de cărți și de experiență o învățase că istoria familiei nu era decât un angrenaj de repetiții inevitabile, o roată turnantă care ar fi continuat să se învârtască în veci, dacă n-ar fi fost uzura progresivă și iremediabilă a osiei ei.”

Așadar, mai degrabă decât să încerce să păstreze mereu în mișcare această roată ce definește ciclul nașterii, vieții și morții, García Márquez a ales să sublinieze asemănările dintre diferite generații folosind, de exemplu, aceleași nume pentru personaje trăind în epoci diferite și exprimând în acest fel ideea de ciclu căreia i se supun până și identitățile umane, dar neuitând nici o anumită predispoziție înnăscută a tuturor membrilor familiei Buendía pentru a urma aceleași modele comportamentale. Cu toate acestea, acea „circularitate” despre care a vorbit critica literară este mai mult aparentă decât reală. Paradoxal, acest aspect devine evident tocmai prin intermediul caracterizării pe care autorul o face membrilor familiei Buendía în funcție de apartenența la un anumit sex, iar permanenta schimbare de identitate pe care și-o asumă gemenii familiei e, din acest punct de vedere, unicul loc din roman în care istoria familiei se petrece și se întretaie complet. La o examinare atentă, circularitatea incorporată în chiar structura cărții există mai cu seamă atunci când e privită din perspectiva locuitorilor din Macondo, spațiu unic unde nu doar numele, ci și anumite evenimente tind să se repete. Ursula chiar observă că e ca și cum lumea s-ar fi întors la început: „Parcă s-ar învârti timpul în loc și parcă ne-am fi reîntors la început.”

Numai că nici personajele și nici evenimentele care marchează istoria familiei Buendía nu sunt propriu-zis repetări ale unor modele inițiale – ci mai degrabă paralele ale acestora, ori reflectări sau reduplicări. Sigur, fiecare generație a familiei Buendía are, pe de o parte, o stăpână oficială, și alta neoficială, care îi subminează autoritatea. Iar dacă Ursula e dublată de Pilar Ternera, Fernanda, nora ei cea atât de rigidă și de formală, e dublată de impetuoasa Petra Cotes. Numai că cea de-a doua generație, deși repetă greșelile celei de dinaintea sa, nu le reia identic, ci le oglindește, interpretându-le, indirect, și depunând astfel mărturie despre neputința ființei umane de a învăța din greșelile trecutului ori din erorile istoriei. Modelul ciclic repetitiv al romanului cuprinde întâmplări și personaje care există o singură dată, căci în realitate

nimic, absolut nimic nu se întâmplă în mod identic de două sau de mai multe ori în roman. Astfel încât putem observa că faimoasele „cercuri” și „cicluri” ce ar marca după părerea multor critici romanul acesta nu conduc la regenerare, așa cum ar fi fost de așteptat, ci dimpotrivă, tocmai la distrugerea finală, cercul vicios kafkian din *Procesul* acționând și în paginile *Veacului de singurătate*. Ian Johnston sublinia și faptul că, dacă una dintre problemele esențiale ale familiei Buendía și ale localității Macondo „era neputința de a avea o imagine realistă asupra propriei istorii, atunci această carte poate face ca un astfel de destin și o astfel de istorie să nu se mai repete.” (34) La fel cum Melchiade, metaforica imagine a scriitorului, ajută oamenii din Macondo să stăvilească boala insomniei și pune capăt periculoasei amnezii care îi afecta pe locuitorii așezării, romanul acesta poate ajuta, simbolic, literatura latino-americană să-și redobândească un anumit tip de memorie istorică. Prin descrierile din paginile *Unui veac de singurătate* războaiele civile și greva muncitorilor de la compania bananieră vor fi reținute de acei cititori capabili nu doar să citească, ci și să interpreteze cuvântul scris.

Ținând seama de toate aceste aspecte, *Un veac de singurătate* a fost comparat de unii critici cu „o nouă expresie a discursului epic din *Odiseea*.” (35) Romanul lui García Márquez ar fi cu adevărat o operă de larg suflu epic – mizând mult pe o lungă narațiune care se adresează în principal capacității imaginative, cartea fiind istoria întemeierii, creșterii și dispariției unei așezări omeneste, Macondo, și a celei mai importante familii de aici, Buendía. Numai că, dincolo de nivelul de generalitate al textului, unii exegeți au descoperit un adevărat sistem de legături cu realitatea istorică a Columbiei, autorul având în vedere, pe lângă proiectul de a oferi o imagine simbolică a Americii Latine, și intenția de a exprima drumul urmat de Columbia, de la proclamarea independenței sale, la începutul secolului al XIX-lea, și până în perioada modernă. Așadar, aparentul nesfârșit război civil descris în roman poate fi raportat în mod direct la războaiele civile care au măcinat Columbia între anii 1885 și 1902, iar Colonelul Aureliano Buendía poate fi și el interpretat, ca personaj, în funcție de modelul real al generalului Rafael Uribe Uribe, sub comanda căruia a luptat chiar bunicul scriitorului. Să nu uităm că luptele conduse de Uribe s-au încheiat în anul 1902, cu Tratatul de la Neerlandia, un eveniment istoric care este chiar amintit în paginile romanului márquezian. Apoi, s-au făcut comparații între confruntările armate descrise în carte și Războiul de O Mie de Zile (1899-1902), expresie a rivalității dintre conservatori și liberali pentru deținerea controlului asupra țării. Ulterior, populația va fi martora – în mare măsură neputincioasă – a ascensiunii pe care o va avea în Columbia United Fruit Company, din Boston, împotriva căreia muncitorii se vor revolta, totul culminând cu greva generală din octombrie 1928, urmată de un masacru pe scară largă, la Ciénaga, în luna decembrie a aceluiași an.

Toate acestea se regăsesc, transfigurate și reconfigurate cu ajutorul mijloacelor specifice realismului magic, în romanul *Un veac de singurătate* și sigur că au, fiecare în parte și toate la un loc, numeroase legături cu concepția lui García Márquez asupra istoriei: „Oamenii săi îl proclamară pe colonelul Aureliano Buendía căpetenia forțelor revoluționare de pe litoralul Mării Caraibilor, cu gradul de general. Când se auzi din nou vorbindu-se despre ei, debarcaseră la capul Vela, venind din Arhipelagul Antilelor, iar un comunicat guvernamental difuzat telegrafic

și reprodus în toată țara sub formă de afișe pline de bucurie anunță moartea colonelului Aureliano Buendía. Dar după patruzeci și opt de ore, o telegramă expediată peste tot, aproape ajungând-o din urmă pe cea dintâi, anunță o altă răscoală în câmpiile Sudului. Așa se născu legenda despre ubicuitatea colonelului Aureliano Buendía. Informații simultane și contradictorii îl declarau victorios la Villanueva, biruit la Guacamayal, devorat de indienii Motilon, mort într-un sătuleț din mlaștină și din nou răsculat lângă Urumita.”

În acest roman există un puternic sentiment al evoluției lineare a istoriei în Macondo. Ca cititori, avem în față povestea istoria întemeierii sale, urmată de diferite stadii ale evoluției, de înflorirea localității, apoi de declinul și de distrugerea finală a acestei așezări. După cum a demonstrat Ian Johnston urmând sugestiile din eseurile lui Carlos Fuentes și González Echevarría, am putea discuta despre „patru secțiuni istorice” (36) în acest roman. Prima este reprezentată de inocența utopică și armonia socială în contextul cărora Macondo este un adevărat nou Eden, iar lumea, după cum scrie autorul, „era atât de tânără încât nimeni nu murise încă, iar lucrurile nu aveau nume și trebuiau arătate cu degetul.” A doua secțiune și etapa secundă implică epoca luptelor militare și a războaielor civile, iar a treia, prosperitatea economică și înflorirea orașului. Cea din urmă este irevocabilul declin, care aduce distrugerea localității și a familiei Buendía.

În ciuda acestei dezvoltări lineare a istoriei – și chiar a istoriei familiei – reacția locuitorilor din Macondo în fața tuturor evenimentelor creează o a doua accepțiune a timpului, iar aceasta privește istoria ca fiind obsesiv circulară și repetitivă. În sensul acesta și numai în acesta este adevărat că fiecare nou membru al familiei Buendía repetă modelul unui comportament anterior, al generațiilor trecute, după cum Ursula și Pilar Ternera înțeleg cel mai bine – semnificativ, și printre cele dintâi, ele fiind reprezentantele unui matriarhat fundamental pentru funcționarea lumii macondiene, dar și ale unei dominații feminine aflate în permanentă relație de rivalitate. Repetiția devine obsesivă în anumite momente: „Ursula, dimpotrivă, nu putu să-și ascundă un vag sentiment de neliniște. În lunga istorie a familiei, repetarea stăruitoare a numelor îi îngăduise să tragă concluzii care păreau hotărâtoare. În timp ce Aurelienii erau închiși, dar perspicace, cei care purtau numele de José Arcadio erau impulsivi și întreprinzători, însă marcați cu un semn tragic.” Deci, trebuie să acceptăm că și moartea acestora este predeterminată și că toate personajele cedează în fața unui soi de exil autoimpus în singurătatea care poate dura vreme de decenii întregi – sau pentru totdeauna, cum se întâmplă în cazul Rebecăi.

Colonelul Aureliano Buendía, prima ființă născută la Macondo, este una dintre emblemele acestui univers uman – pe care, însă, îl neagă, fiind asociat nu doar cu imaginea gheții, ci și cu neputința sa de a trăi în prezentul real, el alegând lumea himerelor războinice și a unor confruntări militare care nu duc nicăieri, ci consacră eșecul: „La început, amețit de gloria întoarcerii, de victoriile neverosimile, se lăsase vrăjit de abisul măreției. Atunci hotărâse ca nicio ființă omenească, nici chiar Ursula, să nu se apropie de el la mai puțin de trei metri. În centrul unui cerc însemnat cu creta de către adjutanții săi oriunde sosea, și în interiorul căruia nu putea intra decât el, hotăra soarta lumii prin ordine scurte și fără apel.” Convinș că poate domina totul prin violență și autoritate supradimensionată, și chiar că ar fi în

stare să controleze istoria, Aureliano își irosește existența în războaie civile și în revolte, reușind să rămână în viață multă vreme, deși sfârșitul îi e prefigurat încă din primul paragraf al cărții, însă doar pentru a-și petrece ultimii ani confecționând peștișori de aur, reluând, deci, aceleași activități care sunt, acum, pe timp de pace, la fel de inutile ca și atitudinile sale belicoase anterioare. De aceea, moartea sa propriu-zisă nici nu e descrisă, ci doar amintită, implicată ca un fel de metaforă *in absentia*, García Márquez procedând, aici, într-un mod total opus celui pe care îl va folosi în *Toamna patriarhului* sau în *Generalul în labirintul său*, unde fiecare capitol al cărții va începe cu nararea morții unor protagoniști care în mod clar sunt prefigurați de colonelul Aureliano Buendía.

Numai că uneori istoria însăși se poate transforma într-o adevărată farsă crudă și tragică, acceptată și trăită ca fantezie personală dar rapid uitată, câtă vreme, scriind acest roman, autorul a urmărit și să ofere cititorului „un puternic sentiment al tragicei inutilități a tuturor eforturilor omenești – și, implicit a unor asemenea atitudini.” (37) Tocmai de aceea, una dintre ideile de bază ale cărții este mereu subliniată, de fiecare dată dintr-un alt unghi de vedere, anume că povestea pe care autorul a elaborat-o nu înseamnă doar că viața e un vis, pe urmele celebrei piese a lui Calderón de la Barca, ci mai ales că existența latino-americană e un vis. Un vis sau, după cum unii critici au demonstrat, un vis care uneori se transformă în coșmar pentru toți locuitorii din Macondo, accentele tragice din acest roman neputând fi negate. Salvarea sau, cel puțin, o posibilă salvare este, în acest context, scrisul – literatura. Așadar, în timpul bolii insomniei, scrisul trebuie păstrat, exersat, iar dacă e nevoie chiar reinventat, aceasta fiind unica mașină a memoriei care mai poate funcționa în astfel de condiții, condiții care reprezintă, în fond, un moment de criză profundă a societății din Macondo.

Interesant e și că remediul este un „truc” márquezian, care reprezintă salvarea lumii macondiene prin recursul la elemente care țin de ordinea fabuloasă a mitului, iar dacă nu, cel puțin a basmului fabulos. Boala insomniei este adusă aici de indienii angajați în casa familiei Buendía, o trimitere la populația indigenă din America Latină care, după cucerirea spaniolă, a fost silită să-și uite istoria și trecutul și să adopte valorile învingătorilor spanioli. E pierderea simbolică atât a memoriei politice, cât și a celei sociale; dar, de asemenea, pierderea unui anumit tip de realitate. Însă scrisul este la îndemână și poate fi folosit ca instrument de salvare, iar José Arcadio Buendía încearcă să recurgă doar la el pentru păstrarea istoriei orașului și deopotrivă a celei a propriei familii. În acest fel, expresia scrisă a limbii devine cheia descifrării sensurilor istoriei orașului și seminției. Iar descifrând manuscrisele lui Melchiade, ultimul Aureliano descoperă că tot ceea ce fusese anterior scris se referă la familia sa și dobândește astfel înțelegerea superioară, având și revelația finală a sentimentului plener al istoriei – dar numai după ce traduce pergamentele respective. Deci, cel de pe urmă supraviețuitor din Macondo atinge nivelul realizării spirituale atunci când e capabil să identifice personajele dintr-un anumit manuscris – o poveste – ca fiind propria sa familie; deci, propria sa istorie personală.

Aceste documente impun o viziune lineară asupra procesului istoric, care, altfel, ar fi sau ar continua să fie ciclic, așa cum fusese și pe întreg parcursul romanului. Doar această linearitate îi permite lui Aureliano să facă toate conexiunile care nu îi

părușeră deloc importante atunci când se situase pe o perspectivă diferită și contemplantă exclusiv realitatea. Însă acum această realitate este mediată – și îi este transmisă prin intermediul scrisului. Și abia acum cercul este complet și se închide: romanul începuse cu primul Aureliano, cel aflat în fața plutonului de execuție și se încheie cu a ultimului membru al familiei Buendía, numit deloc întâmplător tot Aureliano – dar care acum este cititorul, așadar, ființa contemplativă, nu cea activă. Cititorul se află, însă, și el în fața morții – o moarte prevestită și înscrisă în chiar manuscrisul pe care îl descifrează. Prin urmare, scrisul nu este doar un complement al cunoașterii profunde și superioare, ca semn definitiv al scriitorului, ci și cea activitate (sau, mai precis, dar/har) care oferă cititorului și posibilitatea de a învăța lecția esențială despre sine însuși – însă numai atunci când respectivul cititor a ajuns la capacitatea de a observa legăturile dintre existența reală și subiectul unui text care doar aparent trebuie înțeles strict literal, dar care își dezvăluie, la fiecare nouă lectură, noi potențialități. Iar această înțelegere superioară se leagă la rândul ei de o conștiință a relațiilor complexe ce se stabilesc între trecut și prezent, prin intermediul memoriei. De altfel, exact aceste elemente sunt evidențiate încă din primele rânduri ale romanului *Un veac de singurătate*, însă cititorul trebuie să ajungă la finalul cărții pentru a înțelege deplina semnificație a unui astfel de demers și toate implicațiile acestui detaliu: „Mulți ani după aceea, în fața plutonului de execuție, colonelul Aureliano Buendía avea să-și amintească de după-amiaza îndepărtată când tatăl său îl duse să facă cunoștință cu gheața.”

Asemenea marilor gânditori, García Márquez interpretează „căderea mitică și alungarea din Eden ca pe o alunecare culturală în dualism.” (38) Eul e pus față în față cu universul înconjurător, iar sufletul, cu trupul. Extrem de interesant e că exact în această epocă pe care o traversează familia Buendía, a trecerii de la era unei fericite Arcadii la neguroasa istorie, intervine boala insomniei – iar din cauza lipsei somnului se instalează, progresiv, uitarea. „Insomnia precede amnezia”, consideră Michael Bell, iar acesta e un sugestiv adagio la convingerea exprimată de cercurile existențialiste din Parisul anilor ‘50, foarte bine cunoscute de scriitor în timpul șederii sale acolo, rezumate de *motto*-ul sartrian conform căruia „Existența precede esența.” (39)

Unii critici au privit boala insomniei ca pe expresia simbolică a rezultatului cuceririi Lumii Noi de către conquistadorii spanioli, de aceea în economia simbolică a cărții boala e adusă de servitorii indieni, câtă vreme distrugerea memoriei culturale a unei comunități implică „reprimarea vinovată a însăși memoriei celui care a produs prejudiciul.” (40) Aparent, locuitorii din Macondo se simt bine, cel puțin în faza incipientă a bolii insomniei, căci pot face o mulțime de lucruri pe care, altfel, erau siliți să le tot amâne pentru a se odihni. Efectele distrugătoare se vădesc abia ulterior, când se instalează uitarea. Sigur că procedeele pot fi privite în relație cu memoria afectivă a lui Chateaubriand sau cu cea involuntară, prezentă în opera lui Proust. Numai că sensurile pe care le dă García Márquez acestei maladii sunt sensibil diferite.

Căci boala insomniei care afectează întreaga așezare și pe toți locuitorii săi poate fi interpretată și ca „un extraordinar joc al textualizării în care se implică autorul” (41), un experiment borgesian menit a evidenția tensiunile dintre semnificat și semnificant, între scris și actul cunoașterii, aspecte care au puțin sau nimic

de-a face cu perspectiva pe care o întruchipează Visitación și fratele ei, descendenții triburilor *guajiro* și urmași de regi indieni care aduseseră boala în familia Buendía și în întregul Macondo. Și totuși, exact aceste aspecte pot avea toate legăturile posibile cu mecanismele discursive prin intermediul cărora a fost suspendată temporar devenirea istorică. Căci, pe măsură ce maladia se răspândește și formele ei se agravează, locuitorii din Macondo se epuizează cu scopul de a o învinge sau de a-i stăvili ravagiile.

Defamiliarizarea obiectelor cunoscute afectează acum – la fel cum va afecta, ulterior, alte domenii ale realității sau ale imaginației – actul de a scrie, de a istorisi și chiar rememorarea. García Márquez introduce pe nesimțite cititorul într-un veritabil labirint cu oglinzi, în care realul, literalul și obișnuitul devin de nerecunoscut. Mai important însă, efectul acestui episod este metafictional și indică o accentuată conștiință artistică de sine. Căci limbajul nu mai e acum doar instrumentul de transmitere sau de revelare a adevărului ori a istoriei, ci se transformă dintr-o dată într-o capcană la capătul căreia cititorul poate găsi fie epuizarea sensurilor, fie plăcerea infinită a interpretării. Asemănător, dar într-un alt plan, pentru a găsi un antidot împotriva uitării, colonelul Aureliano Buendía confecționează etichete pe care le lipește pe obiectele din jur, adăugând ulterior descrieri ale obiectelor și indicând modul în care ele trebuie utilizate. Se ajunge astfel la exemple amuzante: „Iată vaca, trebuie mulsă în fiecare dimineață ca să dea lapte, acesta trebuie fiert pentru a se obține cafea cu lapte”. Însă și această acțiune aparent salvatoare e sortită eșecului, în momentul în care oamenii vor uita chiar semnificația literelor. Doar Melchiade, asemenea unei divinități necunoscute, izbăvește localitatea, cu ajutorul unei poțiuni miraculoase, ca și cum scriitorul ar fi decis dintr-o dată să readucă în actualitate procedeul *deus ex machina* din teatrul antic sau clasic. „Însă vizitatorul îi observă prefăcătorii. Se simți dat uitării, victimă nu a unei uitări a inimii, care putea fi remediată, ci a unei alte uitări mai crude și iremediabile pe care o cunoștea foarte bine, căci aceasta era uitarea morții. Atunci înțelese. [...] Îi dădu lui José Arcadio Buendía să bea o substanță de culoare îmbietoare și în memoria acestuia se făcu lumină. [...] și până la urmă recunoscu, uluit, plin de bucurie, persoana noului venit. Era Melchiade.”

Povestirea lui Borges, *Funes el memorioso*, pe care autorul însuși o descria drept „gigantică metaforă a insomniei”, reprezintă inversul situației din romanul márquezian. Funes reține absolut totul, neputând uita nimic, iar asta îi cauzează insomnia și îl împiedică să acționeze, să gândească, să trăiască. Locuitorii din Macondo, dimpotrivă, uită, treptat, totul, în primul rând semnificațiile obiectelor din gospodărie, apoi istoria întemeierii așezării lor, reținând, ca ultime fragmente ale memoriei pe cale de a se pierde, obsesiile proprii: José Arcadio se gândește la Prudencio Aguilar, Rebeca își visează părinții, ajungând, asemenea altor membri ai familiei Buendía, să viseze cu ochii deschiși. Sunt salvați de ravagiile bolii de poțiunea lui Melchiade, numai că acum relația stabilită între obsesiile proprii și visele pe care le au ori dorințele și aspirațiile lor se schimbă. Extrem de interesant este că abia acum își începe Melchiade elaborarea pergamentelor, pentru a încifra istoria familiei într-o limbă pe care membrii ei nu o înțeleg și folosind, în plus, un cod secret – fiind necesari o sută de ani pentru ca sensul manuscriselor să fie înțeles. Sigur că sunt evidente și aici „implicațiile quijotești ale personajelor” și ale

situațiilor cu care ele sunt confruntate, numai că prin intermediul acestei strategii García Márquez „evaluează noile raporturi stabilite între vis și ficțiune.” (42) Căci, pentru scriitorul columbian, la fel ca și pentru Borges, o ficțiune care se mulțumește să imite ori să exprime universul diurn și realitatea frustră e la fel de golită de sens ca și o iluzie gratuită.

Este evidențiată, apoi, importanța scrisului ca antidot împotriva uitării, dar, prin eșecul care amenință chiar actul scrisului, se pune în discuție relația dintre cuvinte și lucruri, în sensul în care a fost aceasta teoretizată de Michel Foucault. Valoarea trecutului e esențială pentru a putea evada din ciclicitatea distrugătoare, însă evadarea este posibilă doar prin intermediul găsirii unei soluții de echilibru – care se dovedește a fi mereu fragil – între memorie, rememorare și vehiculul cel mai frecvent asociat cu acestea, scrisul. Arta romancierului constă în a sugera cum comunitatea țiganilor (mai cu seamă Melchiade) au același țel cu autorul romanului: și anume, „de a scrie bine” – în cazul acestor personaje „a scrie bine” însemnând a acționa adecvat în situațiile cele mai dificile, de pildă a salva familia Buendía de ravagiile uitării. Realismul magic al lui García Márquez pare, în acest fel, a se îndepărta de convingerea sa inițială în puterea literaturii, pentru a evidenția noi dimensiuni ale realității.

Christopher Warnes a vorbit în sensul acesta despre o „defamiliarizare strategică” (43) pe care ar folosi-o autorul și care ar dobândi treptat acele „semnificații metafictionale” (44), observate de Roberto González Echevarría, atunci când analiza povestea scrierii romanului despre care se spune că ar fi inclusă în chiar textul *Unui veac de singurătate*. Numai că García Márquez nu respinge aprioric raționalismul occidental în maniera hotărâtă a lui Asturias, în *Oameni de porumb*, de pildă, ci, în loc de așa ceva, are în vedere evidențierea modului în care istoria poate funcționa, în anumite situații, asemenea unui text care construiește un discurs despre trecut utilizând, pentru acest scop, „modalități narative motivate ideologic.” (45) Episodul cel mai reprezentativ este masacrul protestatarilor care au declanșat greva la compania bananieră, întâmplarea fiind mușamalizată de autorități, astfel încât documentele istorice să nu mai înregistreze nimic și, astfel, să se uite totul: „Trecuseră, pesemne, multe ceasuri de la masacru, deoarece cadavrele aveau aceeași temperatură ca și ipsosul toamna, consistența lui de spumă împietrită, iar cei care-i încărcaseră în vagon nu avuseseră timp să-i așeze în ordine, înșirați unul după altul, așa cum se transportau ciorchinii de banane. Încercând să scape de acest coșmar, Jose Arcadio al Doilea se târî din vagon în vagon în sensul mersului trenului și, la lumina fulgerelor care izbucneau brusc printre scândurile de lemn la trecerea prin satele adormite, vedea morții bărbați, morții femei, morții copii, pe care-i duceau să-i arunce în mare, ca bananele de rebut. Era cel mai lung convoi pe care-l văzuse vreodată, aproape două sute de vagoane de marfă, cu câte o locomotivă la ambele capete și o a treia la mijloc. Nu avea niciun felinar, nici măcar luminile de poziție roșii și verzi, și aluneca cu o viteză nocturnă și tăcută. Pe acoperișul vagoanelor se puteau vedea formele confuze ale soldaților cu mitralierele lor încărcate. José Arcadio al Doilea nu știa unde sărisesse, dar știa că, mergând în sensul opus celui al trenului, va ajunge la Macondo. [...] – Trebuie să fi fost cel puțin trei mii, murmură el. – Cine? – Cei morți, explică el. Trebuie să fi fost cei care se aflau la gară. Femeia îl privi cu milă: – N-au fost morți pe aici, îi zise ea.

De pe vremea unchiului tău, colonelul, nu s-a mai întâmplat nimic la Macondo. În trei bucătării pe unde se opri i se repetă același lucru.”

Aparent, scriitorul este preocupat aici să arate limitele discursului istoric și să evidențieze modul în care se construiește istoria oficială – implicit, orice istorie. Dar, la un alt nivel al interpretării, înțelegem că el este conștient de însuși discursul său literar, exprimând, indirect, dar cu atât mai pregnant, un acut scepticism față de literatura însăși, în orice înțelegere ori interpretare convențională a lucrurilor și fenomenelor, dar și a modalităților de funcționare a mecanismelor limbajului, ca expresie a „provocărilor marginalității” și ca sens nou dat „ireverențiozității” din perspectiva căreia Christopher Warnes a interpretat realismul magic al *Veacului de singurătate*.

La nivel simbolic și macrotextual, boala insomniei sugerează și tendința de uitare a istoriei proprii localității și a propriei familii, dovadă că „din punctul de vedere al lui García Márquez, timpul însuși e un depozit al istoriei” (46), dar și semn al declanșării acestei maladii, prin consecințele pe care ea le provoacă. Chiar furtuna apocaliptică din final, care distruge orașul e „un soi de materializare a uitării” (47), cel din urmă triumf al bolii despre care se credea că fusese eradicată prin leacul oferit de Melchiade. Dar un triumf temporar, câtă vreme actul scrisului are capacitatea de a salva de risipire, ca un fel de memorie involuntară care funcționează în momentele esențiale, ceea ce nu poate fi/nu trebuie uitat.

Scriitorul insistă asupra acelor modalități în care retorica poate construi (sau dacă nu cel puțin poate da) sens realității, aceasta fiind o versiune istoricizată a anti-logicii borgesiene prezente mai ales în *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, povestire unde „elaborarea textului despre un anumit loc determină ca acel loc să se configureze la nivelul realității.” (48) Sigur, din punct de vedere filosofic idealismul lui Borges nu e compatibil cu punctele de plecare materialiste ale orientărilor declarat de stânga ale lui García Márquez, însă nu există o altă prezență simbolică și nici vreo altă influență mai hotărâtoare pentru sensul artistic din romanul acesta decât proza lui Jorge Luis Borges. Mario Vargas Llosa a analizat aceste complicate relații, subliniind tensiunile dintre formă și conținut care marchează o relație textuală extraordinar configurată între opera celor doi mari scriitori latino-americani, marea reușită din romanul *Un veac de singurătate* fiind aceea de a pune în acord artificiile verbale borgesiene, realitățile sale intelectual-imaginare, cu dimensiunile unei literaturi întemeiate pe realitatea cea mai reală.

Texte, manuscrise și lecturi mitice

La prima vedere și la un nivel superficial, întregul Macondo poate da senzația că e un fel de univers feeric și miraculos situat în afara lumii cunoscute, un fel de nouă ipostază a vreunei Țări a Minunilor vizitată uneori de vânzătorii de magneți sau de idei dintre cele mai năstrușnice. Desigur, această dimensiune există în paginile romanului și ea a fost pusă uneori în legătură cu un anumit stadiu al dezvoltării istorice și sociale a societății. Numai că lucrurile sunt mult mai complicate, câtă

vreme știm bine, ca cititori neinocenți, că locuitorii din Macondo nu au fost nici ei vreodată cu adevărat inocenți, stabilirea lor la Macondo, după o rătăcire biblică, urmând crimei săvârșite de José Arcadio Buendía asupra lui Prudencio Aguilar.

Orașul este întemeiat la o dată incertă sau, oricum, greu de stabilit cu precizie, de către cei aflați într-o fugă simbolică dinspre interiorul lumii cunoscute și din fața amintirii propriului lor trecut: „Află, Prudencio, îi zise el, că ne vom duce din satul ăsta cât vom putea mai departe și nu vom mai pune niciodată piciorul aici. Acum poți pleca liniștit. Și așa au pornit să treacă munții. Mai mulți prieteni de-ai lui José Arcadio Buendía, tineri ca și el, ispitiți de aventură, își goliră casele și luară cu ei femeile și copiii spre țara pe care nu le-o făgăduise nimeni. [...] Într-o dimineață, după mai bine de doi ani de mers, au fost primii muritori care au descoperit versantul de apus al munților. [...] José Arcadio le porunci să doboare copacii pentru a deschide un luminiș în apropierea cursului apei, în partea râului unde aerul era mai răcoros, și acolo întemeiară satul.”

Ca și luminișul din Santa Mónica de los Venados din *Pașii pierduți*, de Alejo Carpentier, paradisul întemeiat este, însă, iluzoriu, dovedindu-se mai degrabă un semn al vinovățiilor resimțite de José Arcadio, iar numele Macondo, în paranteză fie spus, era cel al unei plantații aflate în apropiere de Aracataca, localitatea natală a lui García Márquez, însă acest lucru este nerelevant, câtă vreme spațiul devine în scurtă vreme replica simbolică, în cheie latino-americană, a faulknierienei Yoknapatawpha. Iar Prudencio Aguilar dobândește calitatea de „metaforă spectrală” (49), așa cum o numește Daniel Erickson (același specific avându-l, dar în alt sens, și episodul ridicării la cer a frumoasei Remedios).

Că a fost vorba despre un fratricid și că, astfel, s-ar fi reluat prototipul biblic al lui Cain și Abel, că a fost o crimă de onoare este adevărat, la fel de adevărată putând fi și presupunerea unor critici că autorul ar fi plasat Macondo acolo unde l-a plasat și că l-a populat așa cum l-a populat doar pentru amuzamentul cititorului avid de asemenea construcții narrative exuberante. Aparent, acest lucru poate fi și el adevărat, însă aparența e fragilă – și există și alte detalii de care trebuie să ținem seama. Căci istoria însăși este de la bun început subminată de subtile distorsionări ale timpului care culminează cu descoperirea ultimului Aureliano și, odată cu el, a noastră, ca cititori ai textului, că Melchiade (un dublu al primului José Arcadio, câtă vreme acesta e întemeietorul, iar țiganul, cel care înregistrează primul datele, cel care realizează cronică, după modelul cunoscut în America Latină din epoca Conquistei) prevăzuse soarta așezării Macondo și a locuitorilor săi și scrisese întreaga lor poveste în sanscrită, limba sa maternă, pe niște pergamente pe care le lăsase după aceea într-o anumită cameră din casa familiei Buendía. Desigur, mesajul lui García Márquez este acela că el însuși, în calitate de autor al romanului, nu dorește pur și simplu să realizeze o cronică a trecutului, câtă vreme structura cărții urmează modelul biblic și, de asemenea, în anumite momente, și miturile clasice sau biblice: fiii colonelului Aureliano sunt uciși ca și cum ar cădea sub incidența unui alt ordin al unui alt neîndurător Irod, în vreme ce un Aureliano nelegitim este descoperit asemenea unui alt Moise, după cum demonstrează Gordon Brotherson. (50)

Interesant este, însă, și faptul că, de la un capăt la altul al romanului „Biblia este privită drept cea mai însemnată dintre toate cronicile posibile.” (51) Ar rezulta, de

aici, o viziune aparte a autorului, care evidențiază un mit degradat, ale cărui elemente esențiale sunt descrierea frumoasei Remedios pe de o parte, iar pe de alta, nașterea copilului cu coadă de purcel, în finalul textului. Macondo devine, astfel, din punctul de vedere al lui Erik Camayd-Freixas, „expresia unui mit degradat, care exprimă toată istoria Americii, *sub specie aeternitas*.” Asemenea Susanei San Juan, din *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, Remedios cea Frumoasă nu e o ființă din această lume, fiind singularizată prin înfățișare, prin comportament și, deloc în ultimul rând, prin mireasma ei înnebunitoare care determină un șir nesfârșit de morți în rândul bărbaților care se îndrăgostesc iremediabil de ea: „Ceea ce membrii familiei nu știură niciodată era că străinii nu întârziară să-și dea seama că frumoasa Remedios exala o suflare tulburătoare, care rămânea perceptibilă mai multe ceasuri după ce trecuse. Bărbații experți în disperările din dragoste pe care le încercaseră în lumea întreagă, susțineau că n-au fost niciodată cuprinși de o neliniște asemănătoare cu cea pe care le-o provoca mirosul natural al frumoasei Remedios. [...] Din această pricină ei erau singurii care puteau înțelege că tânărul comandant al gărzii murise din dragoste și că un cavaler venit din alte ținuturi căzuse în deznădejdea cea de pe urmă.” Semnul morții pe care fata îl poartă, la fel ca și semnul stingerii lumii din Comala, exprimat de Susana și de căderea ei în nebunie, apropie romanul márquezian de imaginile anihilării universului uman de către forțele telurice, așa cum se manifestă acestea în *Canaima* sau în *La vorágine*. Stingerea neamului Buendía reprezintă, așadar, și o indirectă condamnare a însăși istoriei, care nu făcuse altceva la Macondo decât să se repete, vreme de o sută de ani. Ultimele cuvinte ale cărții, „semințiilor condamnate la o sută de ani de singurătate nu le era dată o a doua șansă pe pământ” trimit cu gândul, dincolo de modelul biblic, la exprimarea lapidară a lui José Martí: „lo que queda de la aldea en América ha de despartar.”

Unele evenimente sunt cumva neutralizate de efectele unor teribile plăgi, precum insomnia, incestul care planează mereu asupra familiei Buendía ca o mare amenințare de care cu toții se feresc, însă care, finalmente, își va vădi efectele, și așa mai departe. Dar cu cât e mai mare pericolul ca faptul brut să pară a se transforma în fapt istoric, cu atât e mai puternic antidotul specific descoperit de García Márquez – iar acesta e unul mitic. Astfel, masacrul care urmează grevei de la compania bananieră este urmat de o ploaie nesfârșită și de inundații pe măsură, o replică a Potopului biblic – care va avea ca rezultat și ștergerea rapidă a oricărei amintiri precise a evenimentelor tragice legate de revoltele de la compania bananieră: „A plouat patru ani, unsprezece luni și două zile. Au fost perioade în care picura numai, și toată lumea își îmbrăca hainele de sărbătoare și lua un aer de convalescență pentru a celebra înseninarea, însă foarte curând se obișnuiră să nu mai vadă în aceste pauze decât semnele unei nemiloase recrudescențe. Cerul se deșerta în vijelii pustiitoare, și dinspre miazănoapte se năpusteau uraganele care smulseră acoperișuri, dărâmară ziduri și dezrădăcinară ultimele trunchiuri ale plantației. La fel ca odinioară, în timpul molimei nesomnului, de care Ursula își aminti în cursul acestor zile, calamitatea însăși avea să sugereze mijloacele de apărare împotriva plictisului.”

Până la cel mai mic detaliu, acest roman absoarbe elementele aparent lipsite de importanță ale istoriei particulare (plutonul de execuție despre care se vorbește în primele rânduri ale cărții nici măcar nu ne mai determină să ne întrebăm în ce

perioadă exactă se petreceau faptele și când înfrunta colonelul Aureliano această situație limită, de viață și de moarte). Sintagma devine de-a dreptul mitică pe parcursul romanului, intrând în relație textuală cu alți termeni, afectând așadar nu doar forma, ci și conținutul, substanța cărții. Însă efectul pe care îl produc toate acestea nu ajunge niciodată să de-istoricizeze firul principal al narațiunii și nici să influențeze definitiv relatarea despre familia Buendía și destinul așezării Macondo.

Principalul punct de referință în acest univers în care se împletesc mitul și istoria, chiar mai mult decât Macondo privit ca univers uman, este existența în sine a familiei Buendía. Căci de la amintirile inițiale ale lui Aureliano, cel aflat în fața plutonului de execuție, care rememorează după amiaza când a văzut pentru prima oară gheața, genealogia patriarhală acționează ca un ghid perfect înspre orice alt mesaj mai profund pe care textul romanului îl poartă și-l transmite. Fără îndoială, scrisul (unica salvare a universului din Macondo) este și o modalitate de a vedea prin intermediul unicei memorii care rezistă trecerii timpului – și tocmai în acest fel creează scriitorul acea „ficțiune necesară”, ca să repetăm sintagma lui Wallace Stevens. Numai că încă din primele rânduri ale cărții scriitorul subliniază că e vorba mereu despre stranii „amintiri din viitor”, întâmplări care urmează să se întâmple: Aureliano „avea să-și amintească”, la fel cum și Arcadio „avea să-și aducă aminte” și cum Aureliano al Doilea „avea să înțeleagă”. García Márquez scrie, deci, viitorul din perspectiva unui prezent totalizator, care înglobează întregul trecut, atitudinea auctorială putând fi comparată, pe alocuri, cu cea a lui Serenus Zeitblom, naratorul din *Doctor Faustus*, romanul lui Thomas Mann. Sau, ca și în scena vrăjitoarelor din *Macbeth*, totul e predeterminat în textul márquezien, însă nu pentru că am avea de-a face cu o prevestire, ci deoarece totul s-a întâmplat deja în ordinea scrisului, urmând a fi perceput ulterior, prin actul lecturii. Forța destinului e evidentă în acest roman, existând, însă, mai multe momente în care semnele sunt interpretate greșit, chiar Pilar Ternera „citește” eronat mesajul cărților de ghicit. Dovadă că rolul interpretării este întotdeauna esențial.

În plus, adevăratul incest din *Un veac de singurătate* (interesant și de reținut este și amănuntul că, inițial, autorul intenționa să scrie un roman de familie intitulat *La casa/Casa*) ar fi „acela al ideilor”, după cum subliniază Erik Camayd-Freixas. (52) García Márquez ar avea în vedere, în acest fel, nu doar raportarea la *Oedip Rege*, ci și evidențierea legitimității mesajului estetic transmis, prin stabilirea unor relații intertextuale cu romane latino-americane ale epocilor anterioare. Tradiția incestului e prezentă în acest spațiu cultural încă din perioada romantic-realist-burgheză a secolului al XIX-lea, ca expresie a unei dependențe literare față de lumea europeană. *Un veac de singurătate* combină, așadar, elementele biblice cu cele romanești și continuă o tradiție consacrată – și cunoscută cititorilor sud-americani – reprezentând, din acest punct de vedere, o inedită combinație între *Maria*, de Jorge Isaacs, și *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, fără ca autorul să piardă din vedere nicio serie de elemente din *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, *Iracema*, de José de Alencar, sau *Cumandá*, de Juan León Mera, pe care le convoacă (și le provoacă) în numeroase fragmente. Soluția pe care o găsește scriitorul pentru a încheia romanul nu ține deloc de *happy-end*-ul epocii anterioare, și nici salvarea prin sosirea ultimilor reprezentanți ai neamului Buendía în vreo Arcadie

luminoasă și fericită, ci consacră stingerea, ca expresie a dezamăgirii americane, replică, după veacuri, a acelor jocuri elaborate de „encantos y engaños” ale literaturii Veacului de Aur spaniol.

În acest fel, García Márquez completează implicit polemica pe tema realismului magic și, dacă ar fi să avem în vedere pozițiile „clasice” ale lui Carpentier și Anderson Imbert, columbianul se situează mai degrabă de partea primului, numai că îmbogățește estetica acestei orientări cu scepticismul parodiei și cu complexitatea jocurilor inter și metatextuale. În plus, finalul e și momentul în care Macondo se transformă într-o altă Comala, iar ultimul Aureliano devine o umbră a lui Juan Preciado aflat în căutarea propriei origini. Faptul nu e întâmplător nici dacă ținem seama că „cei o sută de ani din titlul cărții reprezintă și un ecou al textului lui Nostradamus, numele acestuia fiind chiar menționat în roman” (53): „Încercând să-și stăpânească tulburarea, Aureliano îi vorbește despre destinul levitic al sanscritei, despre posibilitatea științifică de a vedea viitorul în transparența timpului, așa cum se poate vedea în lumină ceea ce este scris pe dosul unei foi de hârtie, despre necesitatea de a cifra profeciile ca să nu se distrugă singure, și despre *Centuriile* lui Nostradamus și despre distrugerea Cantabriei, anunțată de sfântul Milán.”

Dovadă că manuscrisele lui Melchiade sunt o profecție și, deopotrivă, o expresie a unei memorii mai cuprinzătoare decât orice memorie umană, și tocmai de aceea pergamentele sunt descifrate doar după ce istoria familiei practic s-a încheiat, deci, când povestea (cronica) e deja terminată. E ca și cum García Márquez i-ar citi deodată pe Virginia Woolf, cu a sa *Doamnă Dalloway*, și pe T.S. Eliot, cu *The Waste Land*, finalul romanului trimitându-ne și la celebrele versuri ale acestuia din urmă: „My words echo/ Thus in your mind.” Ficțiunea (fie ea și cu aer de profecție) devine unica istorie a așezării Macondo și a familiei Buendía, semnificațiile acestor ultime pagini ale *Veacului de singurătate* fiind și un ecou al povestirii borgesiene *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, câtă vreme chiar García Márquez afirma: „Cred că romanul înseamnă o realitate exprimată prin intermediul unui cod secret, un soi de esență a lumii.” Deopotrivă mască și scut, ficțiunea devine, așadar, unica formă prin intermediul căreia realitatea se mai poate manifesta.

Dar Gabriel García Márquez răspunde, indirect, prin romanul *Un veac de singurătate*, „atât naturalismului determinist reprezentat de Joseph Conrad, cât și demersului mitopoetic întreprins de D. H. Lawrence”, afirmă Michael Bell. (54) Iar în figura lui Melchiade și în izolarea acestuia pentru a-și elabora manuscrisul pot fi descoperite influențe difuze ale esteticii transcendente ce marchează opera lui Joyce. Cu toate acestea, niciunul dintre modelele sau izvoarele ori punctele de reper pe care le utilizează – deliberat sau inconștient – scriitorul nu pot explica sensul profund al romanului, căci *Un veac de singurătate* nu e simplu joc (inter sau metatextual, ci dovada că scriitorul păstrează în permanență deschise posibilitățile de interpretare a acestei extraordinare creații, care, la fel ca și *Don Quijote*, are tot atâtea decodificări ale sensurilor câți cititori.

Imediat după apariție, *Un veac de singurătate* a fost plasat în descendența așa numitelor „narațiuni latino-americane ale eșecului”, pe temeiul că textul ar fi prezentat o comunitate aflată într-un context tragic și a cărei existență este determinată „de o serie de structuri tragice.” (55) Eșecul acesta a fost explicat prin inabilitatea –

sau abilitatea mereu subminată – a locuitorilor din Macondo de a-și dezvolta o adevărată conștiință istorică, aspect discutat, de altfel, de García Márquez în mai multe interviuri pe care le-a acordat până către jumătatea anilor '70. Numai că această interpretare este lipsită de o parte din elementele care ar fi fost de natură s-o susțină până la capăt, iar spusele autorului trebuie luate, desigur, *cum grano salis*. În primul rând, deoarece romanul implică o atitudine permanent ambivalentă față de istorie, datorată, cel puțin parțial, aspectelor intertextuale prezente pe parcursul cărții, mai cu seamă împrumuturilor literare (analizate, printre alții, de Jeff Browitt). În plus, romanul sugerează neputința locuitorilor din Macondo – și, implicit, a oamenilor în general, de a învăța din greșelile trecutului sau, dacă avem în vedere planul strict al evoluției familiei Buendía, de a învăța din propriile greșeli.

Un astfel de moment este boala insomniei, care devine un element crucial în evoluția acestei comunități, mai cu seamă după ce cititorul îi intuiește complet semnificațiile și le pune, în mod obligatoriu, în relație cu episodul grevei muncitorilor de la compania bananieră și al masacrului care urmează – evenimente care vor fi uitate mai repede decât ar fi trebuit. Numai că, după cum demonstrează Roberto González Echevarría, „există numeroase alte momente asemănătoare în istoria modernă a Americii Latine și multe alte situații care pot fi interpretate din acest punct de vedere pe parcursul romanului márquezian” (56), câtă vreme e suficient să ne gândim doar la revoltele armate conduse de colonelul Aureliano Buendía – ale căror replici la nivelul realității istorice sunt prezente la tot pasul și nu doar în Columbia. De altfel, într-un foarte minuțios studiu publicat în anul 1972, Lucila Mena a descoperit și alte analogii între faptele relatate în *Un veac de singurătate* și istoria Americii Latine (57), numai că ne putem pune, totuși, întrebarea dacă nu cumva astfel de eforturi de documentare și de analiză critică raportabilă la realități factuale nu sunt, măcar într-o anumită măsură, gratuite. Desigur, războaiele civile care au sfârșit vreme de decenii Columbia, precum și grevele muncitorilor sunt realități de care e greu să nu ții seama atunci când abordezi contextul socio-cultural latino-american al ultimei jumătăți de veac. Numai că preocuparea esențială a autorului nu este, până la urmă, să evidențieze aceste întâmplări ori evenimente în calitatea lor de realități determinate din punct de vedere istoric, și cu atât mai puțin să facă muncă de istoriograf, ci să îndeplinească într-un asemenea mod mitul și istoria, încât simplele evenimente sau faptul brut să fie investite cu semnificații capabile să depășească strictele condiționări istorico-politice.

La urma urmei, împletirea uluitoare de elemente mitice și de aspecte ce țin de istoria latino-americană dezvăluie și dorința lui García Márquez de a contribui în felul său la întemeierea aceluși „mit american” (58), pe care îl viza și Carpentier, în prefața la *Împărăția lumii acesteia*, scriitorul considerând că istoria latino-americană este pusă la același nivel cu istoriile mitice, așadar devine ea însăși mit. Romanul *Un veac de singurătate* este, astfel, o expresie artistică asemănătoare cu cea prezentă în opera altor scriitori latino-americani, de pildă în *Canto General*, de Pablo Neruda, sau în *Piedra de sol*, de Octavio Paz. Concluzia este, desigur, că, mărginită de Geneză și de Apocalipsă, marcată de violență și de amenințarea incestului, povestea familiei Buendía „reprezintă istoria latino-americană, dar această istorie este relatată cu mijloacele mitului, într-o structură artistică uimitoare, care provoacă și fascinează cititorul.” (59)

Iar dacă mitul reprezintă originile, istoria este, pe de altă parte, o expresie a conștiinței critice și a dimensiunii temporal-diacronice. De aceea, în casa familiei Buendía istoria trebuie să aibă un spațiu privilegiat – iar acesta este camera lui Melchiade, expresie excelentă a arhivei, care poate fi regăsită și în alte mari romane latino-americane, cum ar fi *Aura*, *Harpa și umbra* sau *Eu, Supremul*. Însă punctul de referință în această lume a mitului și istoriei este, chiar mai mult decât așezarea Macondo, evoluția familiei Buendía și modul în care membrii acesteia se raportează la localitatea pe care o întemeiază. Iar existența lor e pusă mereu în legătură cu ideea însăși de mit, dacă ne gândim la structurile ce trimit la miturile clasice sau la imaginarul biblic Potopul, cele șapte plăgi sau Edenul primordial și mai cu seamă la arta lui García Márquez, și anume de a nu privilegia un mit sau altul, ci a configura și a menține până la sfârșit o atmosferă mitică specifică. În același sens, Ricardo Gullón vede în întemeierea satului Macondo o adaptare, sau chiar o parodie a miturilor din Cartea Facerii și din Exod, criticul descifrând în *Un veac de singurătate* o serie de referințe parafrastice la textul biblic. (60) Însă, la García Márquez, contextul biblic trebuie subordonat mitului lui Cain, sugerează și James R. Stamm, convins că totul se petrece ca și cum autorul s-ar fi hotărât să detalieze povestea spitei plugarului, a cărei urmă, ca și a cetății sale, se pierde în Istoria Sacră, tot după șase generații. (61) În această lumină, s-ar putea echivala crima lui Cain cu uciderea lui Prudencio Aguilar de către José Arcadio Buendía, și însemnul cu blestemul singurătății, căci toți membrii familiei Buendía poartă „pecetea singurătății”, după care pot fi recunoscuți încă de la naștere.

În termenii biblicei Cărți a Revelației, „Macondo e atât Babilon, cât și Noul Ierusalim” (62), numai că imaginile, ca și semnificațiile, sunt inversate. În romanul acesta, Noul Ierusalim e întemeiat înainte ca Babilonul să fie distrus. Orașul márquezian „al oglinzilor și al mirajelor”, situat pe malul unui „râu cu ape limpezi”, trimite direct la imaginile biblice. Numai că, printr-o suprapunere neașteptată, tocmai Noul Ierusalim devine, la final, irealul Babilon – distrus de pe fața pământului. Inversiunile simbolice funcționează la fel și în alte situații. Să nu uităm de crucile de cenușă de pe frunțile celor șaptesprezece fii ai colonelului Aureliano Buendía, care le aduc moartea, făcându-i ușor de identificat de către inamicii lor, ca într-o altă „Miercuri a Cenușii”, ce duce din nou cu gândul și la semnificațiile din poemul *The Waste Land*, al lui T.S. Eliot.

Nu trebuie, însă, să uităm accentele parodice cu care *Un veac de singurătate* se raportează atât la textul biblic, cât și la tragediile lui Sofocle. Căci, desigur, povestea unei familii sortite să vadă născându-se un mic monstru are origini literare, povestea tragică a regelui Laios și a reginei Iocasta fiind, evident, exemplul cel mai la îndemână, cu atât mai mult cu cât e cunoscută preferința lui García Márquez însuși pentru acest model literar. Deopotrivă, însă, istoria familiei Buendía și descoperirile științifice pe care și le arogă José Arcadio – uneori cu ajutorul lui Melchiade – „refac, ludic, evoluția civilizației grecești, de la Thales din Milet la Pitagora.” (63) Chiar descifrarea manuscriselor lui Melchiade e „un fragment cu structură elenistică” (64), deoarece, privind în oglinda simbolică a unui text, Aureliano Babilonia realizează că acesta e mai real decât el însuși.

Aparent, alegând să se raporteze la Biblie, scriitorul pare să caute metafora unei origini a originilor în vederea realizării unui text literar cu vocație înteme-

ietoare. Numai că „Biblia însăși are o lungă și complicată istorie textuală” (65), astfel încât a invoca Biblia ca semn al începutului e în sine un act parodic cu semnificații superioare, câtă vreme se știe că forma pe care o cunoaștem astăzi reprezintă rezultatul unor nesfârșite elaborări, reconstituiri și completări ori interpolări. Și, chiar dacă o parte a exegezei a afirmat că întreaga istorie din Macondo nu e altceva decât un lanț de repetiții care cuprind aceeași familie, nu trebuie să uităm că epava galionului spaniol pe care José Arcadio o găsește în adâncul pădurii atestă că alți oameni, în alte epoci, au trecut prin acele locuri, lăsându-și urmele. Deci, întemeierea așezării Macondo nu reprezintă decât, eventual, dacă e privită dintr-o anumită perspectivă, actul de întemeiere absolută și expresia începutului de lume – adică, altfel spus, o iluzie. La nivel metatextual, Macondo depinde de o realitate anterioară – chiar dacă o va descoperi abia ulterior.

S-a afirmat că romanul *Un veac de singurătate* ar fi și „expresia unei istorii trăite și analizate din interior, doar astfel autorul putând să evite tonul retoric și declamativ” (66) pe care, abordând subiecte asemănătoare sau apropiindu-se de domeniul istoric, alți scriitori n-au putut să le ocolească. Și tot în acest fel, viziunea fatalistă impusă de Alejo Carpentier este mult nuanțată, iar realismul magic prezent în creația lui García Márquez primește dimensiuni noi. Se ridică atunci întrebarea legitimă dacă finalul romanului de față este într-adevăr „pesimist”, așa cum s-a spus uneori. Sigur, notele apocaliptice nu pot fi negate, iar Gerald Martin consideră că destinul familiei Buendía și al localității Macondo reprezintă „dobândirea conștiinței de sine și, deopotrivă a celei istorice” (67), fapte influențate de triumful anumitor mișcări sociale care au marcat continentul latino-american, printre ele fiind chiar Revoluția Cubaneză. Numai că și aceasta ar putea fi (încă) o interpretare unilaterală, câtă vreme se știe foarte bine că „orice dobândire a conștiinței istorice este, prin definiție, un eveniment *post factum*, căci istoria nu se termină și nu se încheie niciodată.” (68)

Însă familia Buendía, prin intermediul ultimului său reprezentant, Auraliano, cititorul prin vocație, ajunge, în cele din urmă, să impună o formă lineară istoriei ciclice și circulare a familiei, descifrând pergamentele lui Melchiade, traducându-le rapid și condensând astfel într-o singură clipă istoria atâtor generații. Forma scrisă a istoriei, reprezentată de manuscrisele lăsate în urma sa de Țiganul taumaturg, conține în sine cele trei aspecte ale timpului – trecutul, prezentul și viitorul – și le exprimă într-un singur moment de revelație privilegiată pe care Aureliano o are în clipa când, citind într-un prezent al narațiunii despre propriul său trecut și despre trecutul (și, deci, istoria familiei sale), își poate reprezenta, în prevestirea sumbră cuprinsă în manuscrise, chiar viitorul; și deopotrivă pe cel al așezării sale, Macondo. În plus, arta de autor de literatură iar nu de istorie a lui Melchiade este sugerată cu abilitate chiar de autor: Melchiade nu aranjase evenimentele în ordine, ci concentrase un secol de evenimente astfel încât ele să coexiste într-o singură clipă.

În acest fel, diacronia celor o sută de ani – istoria pe care o relatează textul romanului – se mișcă, pe nesimțite, către dimensiunea sincronică. Lois Parkinson Zamora spunea că *Un veac de singurătate* este „o carte despre descifrarea unui manuscris care înregistrase și păstrase istoria.” (69) Amănuntele ce susțin această interpretare țin mai ales de memoria naratorului și a lui Melchiade, așa cum se insinuează el în chiar manuscrisul pe care îl elaborase, aducând în discuție tocmai

natura adevărului istoric. În fond, asemenea biblicului Ioan, autorul Apocalipsei, naratorul acestui roman folosește „structurile explicative ale discursului apocaliptic pentru a da o formă inteligibilă și semnificativă însăși istoriei.” (70)

Numai că Parkinson Zamora îi identifică în mod eronat pe Aureliano și pe Melchiade ca naratori ai textului, ignorând tocmai faptul că ei exprimă de fiecare dată un punct de vedere diferit față de cel al majorității personajelor, doar pentru a sublinia capacitatea cititorului de a interpreta istoria familiei Buendía ca pe un ansamblu purtător de semnificație. Căci, în ciuda unor foarte căutate corespondențe cu textul biblic, diferențele față de mesajul biblic sunt însemnate, mai ales dacă ținem seama că Macondo nu va renaște, neavând o altă șansă. Distrugerea localității și stingerea neamului Buendía sunt irevocabile și definitive, după cum autorul însuși subliniază: familiilor condamnate la un veac de singurătate nu le era dată o a doua șansă. Modelul e mai apropiat, poate, cel puțin în anumite fragmente, de cel din *O mie și una de nopți*, Melchiade pare uneori un duh gata-gata să iasă din lampa fermecată și să salveze lumea fie de boala insomniei, fie de risipirea într-un prezent etern și de uitarea ori ignorarea istoriei. Primul capitol al cărții impune, de altfel, mai toate procedeele și strategiile pe care, pe parcursul cărții, le va folosi García Márquez, aceste prime pagini reprezentând un adevărat rezumat simbolic-embrionar al întregului text. Ceea ce urmează sunt presimțiri reluate sau repetate ale personajelor, întâmplări mai mult sau mai puțin miraculoase care subminează datele cronicii exacte, transformând totul în pseudo-cronică a unei realități de cu totul altă factură decât cea cotidiană.

Lois Parkinson Zamora vorbea despre posibilitatea de asemănare a istoriei, așa cum este ea abordată în romanul acesta, cu o poveste care se îndreaptă către final – iar în acest caz, „finalul se dovedește a fi nu doar sfârșitul textului, ci și o viziune apocaliptică, rolul central revenindu-i lui Melchiade.” (71) Pentru acesta, viitorul e deja trecut, fapt ce determină modalitatea lui specifică de a-și codifica și structura pergamentele, astfel încât un secol de întâmplări să coexiste într-o singură clipă. Ca un alt Nostradamus, el unifică trecutul, prezentul și viitorul prin intermediul artei sale narative – situată în mod clar alături de cea a lui Borges, poate și de aici magia sa. Spre deosebire de majoritatea personajelor prozei contemporane, membrii familiei Buendía nu numai că nu se pot rupe de trecut, ci îl și poartă cu ei, exact în măsura în care tânjesc după viitor sau reușesc să și-l imagineze. De aceea amintirile sunt așa de importante pentru ei, căci oferă ființei umane posibilitatea iluzorie de a transcende clipa prezentă – esențial rămânând că cele mai semnificative rememorări au loc în clipa morții sau atunci când personajul implicat crede că se află în fața morții, cum i se întâmplă lui Aureliano în fața plutonului de execuție.

De fapt, aceste amintiri, revelații sau străfulgerări reprezintă recompunerea, din bucăți și pe fragmente a istoriei familiei Buendía și a așezării Macondo, iar imaginea e completată abia în ultimele pagini ale cărții, chiar înainte ca întreaga așezare să fie distrusă de furtuna apocaliptică ce reprezintă Sfârșitul – al textului și al vieții: „Macondo era acum un vârtej îngrozitor de praf și dărâmături vânturate de furia acestui uragan biblic, când Aureliano sări unsprezece pagini pentru a nu pierde timp cu fapte prea bine cunoscute, și începu să descifreze clipa pe care tocmai o trăia, descifrând-o pe măsură ce o trăia, prorocindu-se pe sine însuși că descifrează ultima pagină a manuscrisului, de parcă s-ar fi privit într-o oglindă de

cuvinte. Atunci mai sări câteva rânduri pentru a depăși profețiile și pentru a căuta să cunoască data și împrejurările morții sale.”

De aici vine și necesitatea includerii în text a temei așteptării pe care, chiar dacă o preia de la Kafka, Gabriel García Márquez o tratează într-un mod aparte, aceasta putând fi interpretată și „ca semn constitutiv al problematicii apocaliptice pe care romanul o include.” (72) Asemenea istoriei latino-americane pe care o reprezintă la modul simbolic, istoria din Macondo începe ca o idilă, degenează în epopee imperială, până când, după cum vom înțelege la finalul cărții, e reconstituită „de viziunea scripturală a textului lui Melchiade.” (73) Mitul apocalipsei „narativizează istoria și îi oferă lui García Márquez, ca și lui Faulkner, înaintea lui” (74), mijlocul de a prinde în cuvinte esența teritoriului și culturii Lumii Noi.

În încercarea de a analiza pe larg problema istoriei, așa cum apare aceasta în romanul *Un veac de singurătate*, cititorul va deveni, treptat, conștient de faptul că autorul abordează, aici, și o anumită imagine a unei istorii personale a literaturii latino-americane – și nu numai. Desigur, „istorie” înseamnă, în acest context, tradiție și influență literară. Iar la o examinare mai atentă, vom realiza că romanul acesta utilizează majoritatea elementelor și strategiilor impuse de întreaga tradiție a modernismului latino-american, însă nu putem vorbi, aici, de simple influențe literare, în primul rând deoarece autorul însuși, în interviurile acordate, nu menționează niciun nume al marilor reprezentanți ai modernismului din America de Sud, cu toate că unii dintre aceștia trăiseră și scriseseră doar cu o generație înaintea sa.

Jeff Browitt consideră că am avea de-a face „cu un perfect exemplu de «anxietate a influenței», în sensul pe care Harold Bloom îl dădea termenului.” (75) Dar, fapt este că marea majoritate a reprezentanților „boom”-ului latino-american au încercat să se distanțeze din punct de vedere estetic de predecesorii lor direcți din spațiul cultural latino-american, declarând deschis că îi preferă doar pe marii moderniști europeni, de la James Joyce sau Franz Kafka la Virginia Woolf ori William Faulkner. García Márquez are aceeași atitudine, în ciuda faptului că, în afara câtorva momente în care putem observa tehnica monologului interior, strategiile prozei onirice sau o serie de experimente lingvistice, dacă facem abstracție de tehnica modernistă a dislocării temporalității, nu există în romanul său prea multe elemente venite pe filiera literaturii europene a primelor decenii ale secolului XX.

Încercând să scrie un roman „total(izator)”, autorul a inclus, fie și tacit, în carte, o întreagă viziune asupra istoriei continentului natal, dar, în egală măsură, a utilizat numeroase (chiar dacă disparate!) elemente artistice împrumutate de la marii săi predecesori latino-americani, chiar și fără a admite în mod deschis că a urmat modelul acestora. Emir Rodríguez Monegal a demonstrat extrem de convingător influența borgesiană în „ultimele trei pagini ale romanului *Un veac de singurătate*” (76), cu toate că García Márquez omite adesea să-l citeze pe Borges printre modelele sale literare, iar unii cititori n-au realizat mult timp că artificul naratorului descifrând textul (implicit, sensul existenței) în chiar clipa catastrofei finale vine din *Aleph*, din *Moartea și busola* ori din *Ruinele circulare*. Explicația acestei atitudini poate fi o anumită nevoie a autorilor „boom”-ului de a se prezenta în fața cititorilor drept o generație capabilă să instituie noul ca principiu definitoriu în literatura unui întreg continent, dar și să rupă definitiv cu trecutul, fapt evident în

opera a cel puțin doi mari reprezentanți ai acestei grupări: Mario Vargas Llosa și Carlos Fuentes.

În realitate, însă, adevărul e că acea mult comentată și apreciată coexistență a celor vii cu cei morți care a părut o noutate absolută în *Un veac de singurătate* era cunoscută în spațiul cultural latino-american încă din romanul lui Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), ale cărui apariții fantomatice se transformă, la García Márquez, în personaje precum Prudencio Aguilar sau Melchiade însuși. Tocmai de aceea, critica literară a considerat că cele mai evidente influențe prezente în romanul márquezian nu sunt europene, ci vin pe filiera prozei lui Miguel Ángel Asturias și Alejo Carpentier. De aici acel sentiment al magicului/miraculosului, preluat, pe de altă parte, și din folclorul Americii de Sud și reprezentând, deopotrivă, punctul de întâlnire (dar și de tensiune) între tradiție și modernitate, rezultatul ciocnirii fiind, nu o dată, prin excelență tragic. De pildă, în *Oameni de porumb*, romanul lui Asturias, avem în față elemente mitice prezente în viața de fiecare zi a urmașilor mayașilor, semn al unei culturi tradiționale care încearcă să-și apere valorile în fața provocărilor și amenințărilor tot mai numeroase ale modernității. Lucrurile se petrec oarecum asemănător și în romanul márquezian, ca să nu mai vorbim de influența lui Asturias în ceea ce privește furtuna apocaliptică ce distruge, finalmente, așezarea Macondo, desprinsă, parcă, din *Viento fuerte* sau, poate, din finalul *Împărăției lumii acesteia*, de Alejo Carpentier, unde, la fel, sfârșitul textului aducea vijelia distrugător-apocaliptică.

Apogeul realismului magic

Realismul magic, așa cum este el practicat în paginile *Veacului de singurătate*, are în vedere evidențierea elementelor celor mai comune ale unei lumi (aparent) supranaturale, scriitorul columbian pornind, desigur, de la viziunea lui Carpentier, așa cum era ea reflectată în *Împărăția lumii acesteia* ori (parțial) în *Pașii pierduți*, deși el nu a admis nici această influență ca fiind definitorie pentru propria scriitură. În plus, înrâurirea prozei lui William Faulkner e identificabilă în revenirile periodice ale personajelor, dar și în structura tragică, predeterminată a lumii din Macondo, variantă latino-americană a universului din Yoknapatawpha. Numai că *Împărăția lumii acesteia* e, totuși, un text apărut înainte ca numeroși reprezentanți ai generației boom-ului să exprime în creația lor acel sentiment specific al eșecului. Însă tot Carpentier este cel care, scriind *Pașii pierduți*, relatează aventurile unui protagonist dispus să lase în urmă civilizația și să se cufunde în necunoscutul selvei, așa cum procedează José Arcadio Buendía care, după crima săvârșită asupra lui Prudencio Aguilar, decide să întemeieze o altă localitate, în junglă, însoțit de câteva familii prietene. La rândul său, Asturias prefigurează atitudinea critică pe care o are García Márquez față de evenimentele legate de ascensiunea celebrei United Fruit Company în America Latină, în *Viento fuerte* – unde apare și acea furtună, vântul apocaliptic care distruge totul, la fel cum și Macondo va fi distrus după ce se scurge veacul de singurătate.

Christopher Warnes consideră că „*Un veac de singurătată* este probabil cel mai de succes text realist magic scris vreodată” (77), explicând motivele care au determinat uriașa celebritate a romanului prin capacitatea autorului de a rezolva toate antinomiile ce marchează cartea și de a integra, într-o doar aparentă armonie, un mare număr de idei și concepte cum sunt realitate și imaginație, tragic și comic, mit și istorie, epic și cotidian, național și familial. Dar și de a formula, prin intermediul câtorva replici ale personajelor, exact fundamentele realismului magic. De pildă, spre sfârșitul cărții, când deja destrămarea universul macondian e prefigurată cu claritate, prietenii ultimului Aureliano, printre care se află și unul numit, semnificativ, Gabriel, discută despre masacrul care a urmat grevei și despre epopeea colonelului Aureliano: „...patroana protestă cu înverșunare de cumătră furioasă că acel colonel Aureliano Buendía, despre care auzise într-adevăr vorbindu-se, era un personaj inventat de guvern, ca pretext pentru a-i masacra pe liberali. Gabriel, în schimb, nu punea la îndoială realitatea colonelului Aureliano Buendía, din simplul motiv că fusese tovarăș de arme și prieten nedespărțit al propriului său bunic, colonelul Gerineldo Márquez. Această nestatornicie a memoriei devenea și mai critică atunci când se vorbea despre omorârea lucrătorilor. De câte ori atingea Aureliano această chestiune, nu numai patroana, ci și unele persoane mai bătrâne decât ea respingeau în chip violent povestea cu trenul de două sute de vagoane încărcat cu morți, ba chiar se înverșunau să susțină ceea ce rămăsese până la urmă în dosarele judiciare și în manualele școlare. Că acea companie bananieră n-a existat niciodată. Gabriel și Aureliano erau astfel uniți printr-un fel de complicitate fundamentată pe **fapte reale în care nu credea nimeni** (s.n.) și care le afectaseră într-atât existența, încât amândoi se găseau neputincioși în refluxul unei lumi sfârșite, din care nu mai rămânea decât nostalgia.”

Toate acestea dau senzația cititorului prea obosit de frământarea existenței cotidiene că și-a găsit supapa de salvare și porțița de scăpare, dar pun critica academică în fața unei serii de enigme hermeneutice care „vizează mai cu seamă noile relații stabilite între scris și ideologie, centru și margine, formă și conținut.” (78) Realismul magic ce domină romanul se vădește, deci, mai cu seamă în strălucita îmbinare de elemente naturale și cotidiene cu cele supranaturale, într-o manieră care permite – ba chiar obligă – tratarea miraculosului ca și cum ar fi elementul cel mai obișnuit cu puțință. Momentul cel mai cunoscut, dar și cel mai frecvent interpretat din acest punct de vedere este cel al ridicării la cer a frumoasei Remedios – Erik Camayd-Freixas considerând chiar că Remedios și coada de purcel ar reprezenta elementele extreme ale viziunii realist magice a lui García Márquez.

Frumoasa Remedios „se fixase într-o adolescență magnifică, tot mai refractară față de convenții, mai indiferentă față de răutăți și suspiciuni, fericită într-o lume cu realități foarte simple și pe potriva ei. [...] Ceea ce era uimitor în instinctul ei simplificator era că, cu cât respingea mai tare moda în favoarea comodității și convențiile pentru a asculta numai de spontaneitate, cu atât mai tulburătoare părea frumusețea ei incredibilă și mai provocatoare comportarea ei față de oameni.” Frumusețe supranaturală și o lipsă totală a spiritualității, care însă (atenție!) este doar aparentă. Pentru că Remedios nu poate fi judecată după standarde umane. Ea aparține, încă de la început, altei lumi, la care muritorii nu au acces: de aceea

Fernanda nu e în stare să-și explice ridicarea sa la ceruri, pe când Ursula, figură mitică și arhetipală, deși aproape oarbă, o înțelege pe deplin: „Amaranta simți un fel de înfiorare misterioasă în dantelele jupoanelor și voi să se prindă de pânză ca să nu cadă, în clipa în care frumoasa Remedios începea să se înalțe în văzduh. Ursula, aproape oarbă, a fost singura care și-a păstrat prezența de spirit încât să recunoască natura aceluia vânt pe care nimeni nu-l putea opri.”

Remedios întruchiează ceea ce Michael Wood numea „logica boierului în opera mărqueziană” (79), apropiată de logica basmului – dovadă că frumusețea și inocența pot fi, în anumite circumstanțe, seducătoare, dar și letale. Frumusețea lui Remedios aduce și moartea, iar lumea dorinței pare a fi situată foarte aproape de cea a morții. Interesant e și că Remedios e ridicată la cer de un vânt neobișnuit care o nedumerește pe Fernanda și pe care doar Ursula, deși aproape oarbă pe atunci, reușește să-l înțeleagă – și care prefigurează, desigur, și distrugerea localității, dar dă o replică și furtunii simbolice stărnite la Macondo de compania bananieră. S-a discutat mult despre semnificația religioasă sau mitică a acestui episod, cu totul remarcabil al romanului mărquezian, ca și despre „deicidul secret” (Mario Vargas Llosa) săvârșit de García Márquez prin intermediul unor asemenea fragmente – autorul distruge realitatea lumii obișnuite pentru a o reconstrui apoi prin intermediul limbajului. Deloc întâmplător, pentru cel din urmă Aureliano, după-amiezele încep la librărie și sfârșesc, invariabil, cu câte o revelație, una dintre cele mai însemnate fiind și aceea la care ajunge după ce conștientizează că e „un om întemnițat în realitatea scrisă”, după cum subliniază autorul: „Până atunci nu-i trecuse prin gând că literatura era jucăria cea mai bună care se inventase vreodată pentru a-și bate joc de oameni.”

Daniel Erickson vorbește și despre „relația stabilită între mai multe categorii de miraje, pe de o parte cele ideologice, pe de alta, realitatea socială atât de transfigurată în acest text, încât dobândește caracteristicile lumii fabuloase.” (80) Adevărul devine o chestiune de interpretare și de acceptare a unui anumit fapt, iar realitatea subminează toate eforturile oamenilor de a o înțelege și de a o exprima în termenii logicii cauzalității. Fenomenul poate fi observat și în alte câteva situații, poate mai cu seamă atunci când o realitate simbolică este exprimată prin intermediul faptului concret – de pildă, când un fir de sânge (semn al legăturii de familie) ajunge pe neașteptate la Ursula, pentru a-i da de veste despre moartea lui José Arcadio, fiul ei.

Au avut loc, totuși, multe dezbateri cu privire la esența acestui realism magic, unii exegeți considerând că orientarea estetică respectivă poate fi considerată pe de o parte autoreferențială, iar pe de alta drept capabilă să stabilească noi raporturi între ficțiune și realitate, punând în relație modul de interpretare a lumii din *Un veac de singurătate* cu acela din ficțiunile lui Borges sau, dimpotrivă, cu arta lui Carpentier și Asturias de a extinde categoria realului astfel încât acesta să poată include mitul, miraculosul și toate celelalte aspecte pe care realismul european a avut tendința să le excludă. În acest context, întrebarea lui Christopher Warnes este unde se plasează, pe axa dintre credința (atât de importantă pentru Carpentier și Asturias) și ireverențiozitatea prefigurată de Borges, romanul lui García Márquez, criticul afirmând că, în realitate, scriitorul columbian „include în această carte ambele poziții, uneori chiar în mod simultan, *Un veac de singurătate* devenind un

exemplu de realism magic de-a dreptul „normativ” pe care, de altfel, chiar autorul l-a încurajat ca explicație esențială a metodei cărții sale, dar și ca tehnică de construcție romanească situată în descendența lui Carpentier.” (81)

García Márquez citește și recodifică, prin intermediul operei sale, datele realismului magic așa cum fusese el impus de Carpentier, Rulfo sau Asturias, esența constând, din punctul său de vedere, în dimensiunea literară și în stilizările permanente care, în acest fel, îi sunt permise scriitorului. Umorul, hiperbola sau caricatura devin elementele pe care le folosește frecvent scriitorul, pentru a reinterpretă tradiția livrescă, văzută, până la el, ca normă supremă, dar și „pentru a sublinia timpul circular sau noțiunea unei cauzalități mistice, logica concretului și fluiditatea ontologică.” (82) Asemănarea narațiunii márqueziene cu pictura lui Fernando Botero nu e deloc exagerată, cititorul având mereu în față, de-a lungul romanului *Un veac de singurătate*, efectul artistic al unei unificări care funcționează prin distorsionare sau prin exagerarea proporțiilor.

Însă nu trebuie să uităm că, în ciuda anumitor afirmații ale autorului, opera lui Borges rămâne cea mai importantă sursă de inspirație pentru ideologia literară a columbianului, numai că rămâne de decis dacă orientarea realismului magic din acest roman este „epistemologică sau ontologică, semn al ireverențiozității sau dimpotrivă al credinței.” (83) O serie de informații utile sunt furnizate în acest sens de chiar intervențiile lui García Márquez, fie din *Parfumul de guayaba*, interviul realizat cu Plinio Apuleyo Mendoza, fie în *A trăi pentru a-ți povesti viața* sau în discursul de acceptare a Premiului Nobel pentru Literatură, din 1982. Scriitorul a insistat mereu că în întreaga sa operă nu a făcut altceva decât să vorbească despre oamenii obișnuiți și despre întâmplări care i-au fost cunoscute în mod direct, majoritatea fiind legate de evenimente petrecute în chiar familia sa. În plus, în discursul pronunțat la Stockholm, el a subliniat contextul istoric pe care a încercat să-l creeze pentru a se potrivi acestei noi realități, mărite ca și cum ar fi fost privită cu lupa. Faptul ar trebui legat și de „excepția permanentă” pe care o reprezintă chiar teritoriul Americii Latine, aspect observat și analizat pe larg de Alejo Carpentier. García Márquez nu va ezita să spună că regiunea caraibeană a Columbiei este un loc marcat de imaginația exuberantă a foștilor sclavi africani, dar și de întregul patrimoniu cultural al lumii precolumbiene, al pasiunii galiciene pentru cultivarea imaginației celei mai vii, iar aceste elemente laolaltă ar fi determinat capacitatea unică a oamenilor de aici de a privi și înțelege realitatea într-o manieră magică.

Pornind de aici, Erik Camayd-Freixas a situat realismul magic din opera márqueziană în directă descendență a celui practicat de Asturias, Carpentier și Juan Rulfo, explicând acest fapt prin „perspectiva arhaică” pe care o folosesc cu toții, și care poate fi „indigenă, ca în *Oameni de porumb* sau *Împărăția acestei lumi* sau provincială, ca în *Pedro Páramo* sau *Un veac de singurătate*” (84). Deci, pentru criticul citat, realismul magic este în primul rând o modalitate de narare caracterizată de prezența mitului, legendei și a unui sincretism specific spațiului cultural latino-american, de aceea și folosirea hiperbolei în romanul lui García Márquez ar fi atât de importantă, cu toate că nu pot fi negate nici viziunea carnavalescă, ludic, efectele parodiei și pastişei care reprezintă un contrast evident față de seriozitatea evidentă în toate textele lui Carpentier sau Asturias.

Însă realismul magic márquegian trebuie interpretat prin raportare la două coordonate: istoria personală a autorului sau cea a familiei sale și istoria unei regiuni întregi, având, prin urmare, „o natură bifurcată” (85) care ar putea fi descoperită și în relațiile scriitorului însuși cu apropiații săi, de la care a deprins și arta de a istorisi, după cum el însuși subliniază: „Noaptea se materializau toate fanteziile, prevestirile și evocările bunicii. Asta era legătura mea cu ea, un fel de cordon invizibil prin care amândoi comunicam cu universul supranatural. Ziua, lumea magică a bunicii mi se părea fascinantă, trăiam în ea, era propria mea lume. Dar noaptea mă teroriza. Bunicul, în schimb, reprezenta pentru mine absoluta siguranță înălăuntrul lumii incerte a bunicii. Curios, gândindu-mă acum, îmi dau seama că eu voiam să fiu ca bunicul – realist, curajos, sigur – dar, nu puteam rezista tentației constante de a mă apropia de lumea bunicii.” (86)

Dar, dacă realismul magic din opera lui García Márquez derivă din viziunea personală a autorului asupra universului natal, după cum consideră Erik Camayd-Freixas, și dacă elementul „provincial” din *Un veac* este comparabil cu cel „primitiv” din *Oameni de porumb* sau *Împărăția lumii acesteia*, care ar fi, totuși, diferența specifică și acele aspecte care au determinat uriașul succes al *Veacului de singurătate*? Alejo Carpentier se folosea de tehnicile narrative ale realismului magic și le aplica mai cu seamă la nivelul structurării narațiunii în primul rând pentru a-și susține teoria (cu privire la realul miraculos). Însă credința autorului în propria metodă părea a se micșora chiar pe parcursul textului din 1949, *Împărăția acestei lumi*, unde autorul utiliza mitul – de pildă, metamorfozele lui Ti Noël, cel care lua forma unor animale – nu ca alternativă la devenirea istorică și nici ca o modalitate de a eluda curgerea istoriei, ci ca mod de evidențiere a anumitor „modele istorice repetitive care, altfel, ar fi fost anulate de istoriografia realist-convențională.” (87)

Criticul consideră, pornind de aici, că romanul *Un veac de singurătate* poate fi apropiat mai degrabă de cea de-a doua parte a *Împărăției lumii acesteia* decât de cea dintâi. Pe de altă parte, ceea ce-l diferențiază pe García Márquez de Asturias este modalitatea celor doi de a trata tema nostalgiei, prezentă în *Oameni de porumb* și în *Un veac de singurătate*, însă cu implicații fundamentale diferite. Romanul lui Asturias e dominat de sentimentul originilor pierdute și e clară aspirația personajelor spre regăsirea acelor aspecte care par la un moment dat pierdute pentru totdeauna – „mitul și narațiunea cu accente mitice devenind, practic, drumul care ar duce la adevăr.” (88) Timpul mitic care domină aparițiile lui Gaspar Ilóm e întemeiat exact pe această convingere.

García Márquez însă pare a se juca și a jongla cu sensurile timpului non-linear și a evalua timpul circular care îi domină romanul, raportându-l mereu la scara mitului și a legendei. Numai că, pentru scriitorul columbian, nostalgia reprezintă, alături de singurătate, partea fundamentală a unei adevărate rețele de emoții care leagă reacțiile personale de anumite evenimente istorice importante pentru devenirea comunității – iar aceste reacții trebuie comparate și între diferiții membri ai familiei Buendía, care experimentează adesea aceleași sentimente în fața unor provocări mai mult sau mai puțin asemănătoare. Nostalgia e prezentată mai ales „în termeni negativi”, consideră Christopher Warnes, fapt evident mai cu seamă în cazul înțeleptului catalan care, plecat din Europa, e nostalgic, dar simte

nostalgia după lumea din Macondo și după ce părăsește localitatea pentru a reveni pe meleagurile natale, lăsate în urmă cu mulți ani.

Nostalgia e asociată cu declinul unei lumi, cu degradarea fizică personală, fiind legată și de relațiile stabilite între amintirea personală, timpul narativ și, în mod inevitabil, moartea care așteaptă la capătul drumului: „Cu timpul, însă, până și evenimentele cele mai banale și mai recente îi apăreau vrednice de nostalgie, căci pe măsură ce vaporul se îndepărta, memoria lui devenea melancolică. Acest proces de nostalgizare progresivă era la fel de evident în fotografii. În primele, avea un aer fericit, cu cămașa lui de invalid și șuvița de păr ninsă, în tremurătorul octombrie caraibean. În ultimele, apărea într-o manta întunecată și cu un fular de mătase, un palid reflex al lui însuși, devenit acum taciturn prin absență, pe puntea unui vapor plin cu regrete.”

Înțeleptul catalan devine, însă, și un dublu al lui Melchiade să nu uităm că prima dată când îl vede, Aureliano se gândește pe loc la Melchiade, deoarece catalanul avea în față câteva foi de hârtie scrise, care-i amintesc tânărului Buendía tocmai de pergamentele aflate în casa familiei sale, la fel cum Melchiade însuși reprezentase, la început, dublul lui José Arcadio Buendía: „Când Aureliano făcu cunoștință cu el, avea două lăzi pline cu aceste foi mângălite, care într-o anumită privință te făceau să te gândești la pergamentele lui Melchiade, și de atunci până la plecare mai umplu o a treia, ceea ce te făcea să-ți închipui, pe bună dreptate, că nu făcuse nimic altceva în tot timpul șederii la Macondo.” Ca și țiganul rătăcitor, înțeleptul catalan are obsesia manuscriselor – fie ele, odată cu trecerea timpului, chiar cărți: „Singurele ființe de care se apropiase erau cei patru prieteni, cu care schimba cărțile pe sfârleze și pe zmee și pe care-i punea să citească din Seneca și din Ovidiu pe când frecventau abia școala primară. Îi trata pe clasici cu o familiaritate domestică, de parcă toți ar fi fost cândva colegii lui de cameră, și știa o mulțime de lucruri care, pur și simplu, nu trebuiau știute.”

Cartea dobândește, în acest fel, și un accentuat sens al simultaneității, determinat în mare măsură de pergamentele lui Melchiade, care vor fi descifrate abia la final, dar și de obsesia personajelor de a înțelege esența timpului și sensurile cronologiei, care apare, nu o dată, distorsionată. José Arcadio Buendía este cel care anunță sfârșitul timpului mitic în clipa când susține că e luni într-o zi de marți și continuă să afirme acest lucru chiar și vineri. „«Dar dintr-o dată mi-am dat seama că e tot luni, ca și ieri. Privește cerul, privește pereții, privește begoniile. Și astăzi e luni.» [...] A doua zi, miercuri, José Arcadio Buendía veni iar în atelier: «E o adevărată nenorocire, zise el. Privește văzduhul, ascultă bâzâitul soarelui, totul e la fel ca ieri și ca alaltăieri. Și azi e tot luni.»”

Romanul începe, să ne amintim, cu evocarea colonelului Aureliano Buendía în fața plutonului de execuție, însă, ironic, nu va fi el cel care va muri astfel, ci nepotul său, Arcadio, ale cărui ultime clipe sunt la fel de marcate de nostalgie ca și ale colonelului care, se sugerează în roman, va fi ucis mai degrabă de atacurile insidioase ale nostalgiei decât de numeroasele războaie și revolte armate la care participă și care, din nou ironic și paradoxal, sfârșesc prin a-l lăsa în viață... De aici imaginea „cercului incomplet” despre care vorbește Christopher Warnes, și căruia „îi lipsește, pentru a se putea configura, fie începutul, fie sfârșitul, după caz, în

fiecare situație în parte, însă, moartea fiind cea care întrerupe evoluția ce părea îndreptată într-o anumită direcție.” (89)

Gerald Martin consideră, însă, că nu există interpretare mai eronată a istoriei literare latino-americane decât receptarea în cheie mitică a operei sale celei mai faimoase, *Un veac de singurătate*. (90) Criticul face o analiză materialistă a romanului, încercând să explice realismul magic evident al acestei cărți prin intermediul și în lumina formației intelectuale a lui García Márquez și, nu în ultimul rând, pornind de la premisa orientărilor și simpatiilor politice ale acestuia. Așadar, în cele din urmă, prin grila de lectură pe care Martin încearcă s-o impună, realismul magic pe care nici măcar el nu îl poate nega, e folosit pentru a submina chiar noțiunea de realitate magică. Christopher Warnes vizează însă descoperirea „naturii ireverențioase” a acestei cărți și evidențierea implicațiilor antropologice ale romanului aflate în legătură cu aceasta. Iar pentru a rezolva problema, el aduce în discuție un alt termen – pe care îl aplică tehnicilor realist-magice utilizate de autor, și anume „defamiliarizarea.” (91)

Desigur, criticul are în vedere „jocurile nerecunoașterii” puse la cale de diferiți autori pentru a face ca lucrurile familiare să pară, în funcție de modul în care sunt descrise, cât mai stranii cu putință. De aici calitățile cu totul neobișnuite ale gheții sau ale magnetului care, deși realități ale existenței obișnuite, par oamenilor din Macondo ceva ieșit din comun. Sunt provocate toate automatismele de percepție pe de o parte, dar García Márquez are în vedere și o defamiliarizare conștientă a relației stabilite între cititor și text, fapt evident mai ales în „pendularea între încredere și neîncredere, între credință și ireverențiozitate”, ca să folosim termenii lui Warnes, pendulare care ar reprezenta chiar esența strategiei ironice și hiperbolice a narațiunii márqueziene. Exemplele sunt numeroase, cele mai relevante fiind, probabil, venirile țiganilor și așa zisele „invenții” pe care ei le aduc în Macondo: magnetul, gheața, dagherotipul. E ca și cum oamenii din Macondo ar fi transpuși într-o perioadă anterioară iluminismului (aluzie la „Secolul Luminilor” din romanul lui Carpentier), o epocă în care concepția asupra științei cuprindea elemente ale realului îmbinate la tot pasul cu aspecte magice.

Deci, cititorul înțelege toate astea, înțelege și natura fenomenului topirii gheții sau al magnetismului, însă personajelor implicate acestea continuă să le pară miraculoase. Astfel încât Warnes va spune pe bună dreptate că „jocul autorului implică în primul rând cititorul, nu personajele, iar realismul magic devine nu atât o viziune a și asupra lumii, ca la Carpentier sau Asturias, ci mai mult o tehnică a defamiliarizării presupunerilor realismului tradițional însuși.” (92) Nici boala insomniei ale cărei implicații le-am analizat anterior nu trebuie pierdută din vedere, în cazul acesteia realismul magic fiind folosit pentru a da legitimitate acelor întâmplări supranaturale care sunt prinse într-o ramă simbolică și puse într-un context narativ ce țin de apanajul realismului.

Dar realismul magic márquezian evaluează chiar limitele realității, construind o serie de „rame” în care anumite evenimente sunt reduplicate. De pildă, semnificațiile gheții care-l fascinează pe primul José Arcadio trimit la „orașul cu pereți de oglinzi” numit Macondo, pe care acesta îl visase înainte de a-l întemeia, iar acest lucru este înțeles de către cititor abia după ce are în față episodul unde e relatat visul lui José Arcadio. Iar gheața care bântuie amintirile lui Aureliano chiar și în

fața plutonului de execuție devine o sinecdocă a lumii dispărute odată cu toate miracolele copilăriei neîndurătorului colonel. În plus, strategia narativă folosită de García Márquez mizează mult pe întreruperi și pe un adevărat principiu al așteptării frustrate a cititorului, care așteaptă să afle ce s-a întâmplat cu Aureliano în fața plutonului de execuție dar căruia i se oferă, ca în *Tristram Shandy* sau ca în peliculele lui Luis Buñuel, comparație făcută de Michael Wood (93), nenumărate întâmplări din viața familiei Buendía, ca să nu mai vorbim despre amănuntul că Aureliano nu va muri de moarte violentă...

Scriitorul columbian folosește și adevărate liste flaubertiene, complexe enumerări și gradații, pentru a sublinia că ceea ce personajele nu văd, cu toate că se desfășoară chiar lângă ele, reprezintă un mesaj cifrat, destinat în primul rând cititorului. De pildă, la alungarea lui Meme cea rebelă de acasă, în goana trenului: „Meme abia dacă era conștientă de călătoria pe care o făcea prin vechea regiune fermecată. Nu văzu umbroasele și nesfârșitele plantații de banani de o parte și de cealaltă a căii ferate. Nu văzu casele albe ale străinilor, nici grădinile lor pustiite de praf și căldură, nici femeile în shorturi și cămăși cu dungi albastre, care jucau cărți în pridvoare. Nu văzu carele trase de boi și încărcate cu ciorchini de banane pe drumurile colbuite. [...] Nu aruncă nicio privire pe fereastră, nici chiar după ce se sfârșise umezeala fierbinte a plantațiilor și după ce trenul traversase câmpul cu maci unde încă se înălța carcasa carbonizată a galionului spaniol, pentru a coborî apoi pe același mal cu aer diafan la marea înspumată și murdară, unde cu mai bine de un secol înainte se spulberaseră iluziile lui José Arcadio Buendía.” Ceea ce se desfășoară și trece, practic, simbolic, pe lângă ea (chiar dacă ea nu observă!) e istoria din Macondo, înscrisă în peisajul pe care îl străbate, în sens invers decât o văzuseră și o parcurseseră înaintașii săi, întemeietorii. Iar peisajul se află în relație directă cu semnele ascunse în textul romanului de scriitorul însuși: galionul spaniol, plantațiile, oceanul îndepărtat. Corelativul e reprezentat de ceea ce Meme simte, de rebeliunea sa tăcută în fața atitudinii familiei.

*

Pe de altă parte, devenirea istorică ce poate fi comparată, în paranteză fie spus, cu acea viziune pe care o impunea Virginia Woolf în *Orlando*, în sensul unei contemporaneități-simultaneități a tuturor epocilor, e redată, în paginile romanului lui García Márquez, prin intermediul unei narațiuni cu accente mitice, care oferă, astfel, un cadru mai cuprinzător pentru sublinierea importanței istoriei naționale sau a unui continent. Pierderea și singurătatea personale sunt proiectate la nivelul istoriei unui întreg univers. Iar istoria personală e plasată într-un cadru istoric și apoi textualizată ca ficțiune, discurs românesc privilegiat. De aici și soluția finală: furtuna de proporții de-a dreptul biblice care distruge totul în cale („căci semințiilor osândite la o sută de ani de singurătate nu le era dată o a doua șansă pe pământ”). Și tot de aici eșecul istoric al unui grup social care exprimă o singurătate metafizică, ce îndreaptă interpretarea și spre altă direcție, anume aceea a identificării destinului acestei familii cu cel al întregii umanități.

Înțelegem astfel că, în vreme ce opera literară poate fi reflectată în narațiunea mitică, „chiar nouitatea sa o face parțial inaccesibilă circularității” (94), spune Gon-

zález Echevarría. Cititorul înțelege, așadar, abia la final că destinul familiei Buendía e și o expresie a destinului întregii Americi Latine confruntate cu toate provocările secolului XX. Fără îndoială, cartea exprimă și nevoia permanentă de cunoaștere și autocunoaștere a ființei umane, astfel că manuscrisele, scrisul și cititul devin pași necesari în procesul complicat al asumării propriei identități și a propriului destin. Camera lui Melchiade (locul unde e mereu martie și mereu luni) își dezvăluie, astfel, semnificațiile, acesta fiind spațiul unde textul a fost produs și unde va fi și descifrat, García Márquez exprimând în mod extraordinar și sensurile autoreferențialității/reflexivității în contextul epocii contemporane.

Iar „aparenta și radicala istoricitate la care locul acesta („arhiva”) pare a condamna cititorul, alături de ultimul Aureliano” (95), dezvăluie și marile adevăruri ale literaturii latino-americane a deceniilor și generațiilor anterioare, a tuturor predecesorilor săi a căror influență este în mod deliberat trecută sub tăcere de către García Márquez. Christopher Warnes consideră, de aceea, că „în centrul și la baza realismului magic márquegian stă tocmai noțiunea de istoricitate radicală” (96), exact în sensul pe care González Echevarría îl dă termenului, orientându-se după acea „estetică a inteligenței” impusă de Borges. Iar arhiva din casa familiei Buendía, reprezentată de camera lui Melchiade, ar fi domeniul cel mai clar al istoriei – și ar trebui raportată la alte spații de acest gen prezente în proza latino-americană contemporană, pentru că această proză nu a ezitat să intre de la bun început într-un viu dialog cu documentele istorice, discursul științific și antropologia – pentru a nu uita nici necesara raportare la precursorii literari mai apropiați sau mai îndepărtați. Succesul lui García Márquez constă, după părerea lui González Echevarría, în capacitatea sa de a depăși simpla mediere antropologică și de a înlocui perspectiva antropologică cu cea istorică, iar apoi a determina atenția cititorului să se mute de pe mitul înțeles ca expresie a așa numitelor „societăți primitive” la „miturile” societății moderne – și anume cartea, scrisul, cititul, actul interpretării. Numai că, în plus, scriitorul mai modifică încă o dată perspectiva, subminând modelul istoric pe care chiar el îl construise, prin intermediul viziunii literare, înțeleasă drept contrapondere, unica posibilă, atât în fața prestigiului antropologiei, cât și al istoriei.

Timpul apare inițial în arhiva márquegiană prin intermediul descifrării progresive a manuscriselor lui Melchiade. Iar dimensiunea temporală ce se vedește acum este menită să evidențieze o anumită linearitate, cu toate că unele personaje o resimt în mod diferit. Pentru familia Buendía, acest timp e circular și repetitiv, mereu martie și mereu luni, așa cum se spune de mai multe ori pe parcursul cărții. „Ordinea arhivei” a fost interpretată nu ca simplă cronologie, ci ca ordine a scrisului. Căci descifrarea progresivă și mediată a pergamentelor lui Melchiade este și un proces de anulare și umplere ori substituție a spațiilor albe sau neexplicate complet până acum de pe parcursul restului textului. Arhiva nu e, deci, doar o acumulare de texte, ci mai degrabă procesul însuși prin intermediul căruia aceste texte au fost scrise – un proces de combinații repetate, de reelaborări constante, pus sub semnul eterogenității și diferenței mereu evidențiate, iar acest proces nu este strict linear, câtă vreme „atât continuitatea, cât și discontinuitatea sunt aduse alături într-o alianță tensionată.” (97)

Esențial este că, aici, temporalitatea și istoricitatea sunt înțelese drept construcții mediate de actul scrisului, iar apoi „fracturate” astfel încât să evidențieze

semnele eterogenității și diferenței. Această viziune asupra istoricității a fost apropiată de către Christopher Warnes de aceea expusă de Michel Foucault în *Cuvintele și lucrurile*, pe temeiul că și Foucault a fost influențat de „epistemologiile critice ireverențioase” ale lui Borges. Criticul consideră, deci, că *Un veac de singurătate* este și un roman despre lucruri – „lucruri care au o existență proprie, lucruri pierdute și regăsite, numite și apoi uitate.” (98) Numai că poetica márqueziană implică și defamiliarizarea acestora, astfel încât relațiile dintre cuvinte și lucruri să primească o nouă consistență, finalitatea acestui proces fiind „defamiliarizarea relației dintre istorie și scris.” (99)

Descifrarea progresivă a pergamentelor lui Melchiade, tentativele făcute în diferite epoci de către diverși membri ai familiei Buendía pentru a înțelege complicatele texte ale țiganului magician semnifică tocmai călătoria cititorului prin labirintul de sensuri al acestui roman. Iar când, în revelația finală și epifanică pe care o are ultimul Aureliano, manuscrisul e descifrat iar semnificațiile sale înțelese – doar după ce se recursese la ajutorul *Enciclopediei engleze* și al textelor celor *O mie și una de nopți* arabe – cititorul are și el revelația prezenței destinului familiei Buendía și al romanului scris în chiar textul romanului, oarecum după modelul lui Cervantes combinat cu strategia punerii în abis a lui André Gide. Dar, după cum ne atenționează González Echevarría, trebuie să avem mare grijă să nu confundăm lucrurile cu cuvintele – pergamentele lui Melchiade nu sunt romanul *Un veac de singurătate*, aceasta fiind eroarea în care au căzut mulți interpreți ai acestui text. Epigraful lipsește, iar pasajele peste care sare, din grabă, Aureliano, au fost fie ignorate, fie restructurate. Conștiința de sine a acestui roman și autoreflexivitatea sa nu sunt lipsite de limite, iar asta tocmai deoarece spațiul lecturii trebuie cuprins într-o structură temporală pentru ca scriitura și implicit literatura să ia naștere.

Pentru ultimul Aureliano, care nici nu e un veritabil Buendía, ci un Babilonia, lectura înțeleasă ca modalitate de interpretare lasă loc unei modalități de a fi în lume. La fel, pentru cititorul romanului márquezian, lectura acestui text devine nu doar strategie de interpretare, ci strategie existențială și alegere determinată ontologic. Însă, ultimele paragrafe ale cărții dezvăluie încă un aspect, analizat de Christopher Warnes, și anume tema morții, care o reia pe cea simbolică, a cititorului implicit („ucis” – termenul lui González Echevarría – odată cu Aureliano, de furtuna apocaliptică ce distruge întreaga așezare Macondo). Accentul pe care îl pune textul lui García Márquez pe discurs diminuează, parțial, chiar importanța ontologiei, câtă vreme faptul de a fi, de a citi și de a înțelege se petrec în prezent. (100) Realismul magic márquezian devine, în acest fel, cel mai concret obiect al unei critici a esenței temporalității însăși.

Realismul magic întemeiat pe credință despre care vorbește Christopher Warnes dobândește și o dimensiune în plus, strategia lui García Márquez punând în discuție capacitatea literaturii, mai cu seamă a romanului, „de a surprinde în mod adecvat dimensiunile fenomenologice și ontologice ale unei înțelegeri specifice a lumii.” (101) Apoi, realismul magic din *Un veac de singurătate* diferă de cel prezent în romanele lui Carpentier sau Asturias deoarece jocurile borgesiene și deconstructive elaborate de acest scriitor pe urmele lui Borges au funcții meta-ficționale, permițând scriitorului să defamiliarizeze însuși procesul narațiunii și al relatării istorice, având ca rezultat paradoxal faptul că „acest gen de realism

magic ajunge să demistifice însuși realismul magic.” (102) Iar demersul lui García Márquez reprezintă și legătura extrem de profundă pe care scriitura din *Un veac de singurătată* o menține cu discursurile menite a reflecta realitatea mai degrabă decât cu realitatea empirică. Iar din acest punct de vedere, romanul de față se transformă și într-o extraordinară interogație asupra sensurilor istoriei și, mai cu seamă, asupra semnificațiilor literaturii privite în ansamblu.

Toate acestea reprezintă și semnul unei noi înțelegeri a istoriei în ansamblu, dar și a istoricității latino-americane, în contextul unei profunde meditații marcate de complexe strategii alegorice. Mai presus de toate se dezvoltă figura simbolică a Scriitorului, incapabil să abandoneze ori să uite vechile sensuri ale istoriei și ale discursului istoric, dar căutând noi formule estetice prin care să le exprime. Modelul se dovedește, astfel, a fi, iar și iarăși, Cervantes, iar scopul final, marele adevăr al literaturii – în care Gabriel García Márquez a crezut întotdeauna.

Toamna patriarhului. Supremul președinte patriarh

Numărul de romane dedicate de scriitorii latino-americani temei dictaturii și figurii dictatorului este foarte mare, numărul lor crescând progresiv mai ales după publicarea, în 1946, a cărții lui Miguel Ángel Asturias, *Domnul Președinte*. Și, chiar dacă astăzi, unele dintre ele sunt, poate, mai dificil de citit din cauza abundenței detaliilor strict istorice sau a aluziilor la evenimente politice mai dificil de înțeles sau de interpretat pentru cititorul contemporan, toate aceste creații au impus nu doar subiectul, ci și tipologii de personaje de care literatura europeană se apropiase destul de rar și doar sporadic. Însă, printre toate titlurile reținute azi doar de istoria literaturii latino-americane – iar Angela B. Dellepiane, între alți cercetători ai fenomenului, a înregistrat nu mai puțin de douăzeci de astfel de romane apărute în doar câteva decenii (103) – există și câteva capodopere. Desigur, cea dintâi este chiar *Domnul Președinte*, de menționat fiind, așa cum am mai arătat, că Asturias a avut și el câteva modele, mai ales *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán sau *Amalia*, de José Mármol.

Modelul acesta va fi preluat și continuat apoi de Alejo Carpentier, cel care ilustra tema dictaturii încă din *Împărăția lumii acesteia*, pentru a o duce la desăvârșire în *Recursul la metodă*, parțial de Juan Rulfo, prin *Pedro Páramo*, de Augusto Roa Bastos, prin *Eu, Supremul*. Interesant este că romanele lui Carpentier și Roa Bastos apar la un interval foarte scurt de timp (între 1974 și 1975), iar această perioadă, de doar câteva luni, este marcată și de publicarea cărții lui Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului (El otoño del patriarca)*, 1975). Desigur, numeroși critici literari s-au grăbit să facă presupuneri care de care mai fanteziste, unii mergând până acolo încât au adus în discuție „planul concertat” al celor trei scriitori de a publica aproape simultan aceste romane pentru ca, în acest fel, să atragă atenția asupra unor realități dureroase ale continentului latino-american și să tragă, implicit, un semnal de alarmă (Mario Benedetti intitulându-și excelentul studiu dedicat problemei chiar „Recursul supremului

patriarh”). Ideea, însă, oricât de fantezistă, are un sâmbure de adevăr, câtă vreme nicăieri altundeva în lume nu au existat atâtea dictatori într-un timp atât de scurt, cele două sute de ani de la proclamarea independenței țărilor latino-americane fiind, practic, dominate de dictaturi dintre cele mai brutale. Astfel încât elaborarea celor trei romane reflectă preocuparea autorilor lor de a oferi cititorilor o imagine – desigur, transfigurată artistic – a lumii continentului sud-american. Iar aici, realitatea politică a presupus, de multe ori, ideea că guvernul nu este o instituție oficială, ci una personală, puterea devenind, așadar, un instrument aflat în mâna celui mai puternic – sau a celui mai abil pentru a și-o însuși (de multe ori, cu concursul armatei sau profitând de naivitatea populației care, încercând să scape de un conducător nepotrivit, facilita ascensiunea altuia, și mai nepotrivit, dictatorul).

Ceea ce realizează deopotrivă Alejo Carpentier, Roa Bastos și García Márquez este o nouă perspectivă asupra tiranului și asupra universului său. Fiecare dintre cei trei autori se situează cumva în interiorul universului dominat de obsesia pentru putere. Iar eliberându-se de cauzalitatea istorică concretă, ei creează o nouă ordine, care, de astă dată, este guvernată de cerințele esteticii, iar nu de ideologie. Întâmplările relatate primesc valoare simbolică, se transformă în complexe alegorii, mesajul fiind universal, iar semnificațiile romanelor, profund umane. Istoria devine doar punctul de plecare, pretextul narativ, fiecare autor căutând propriile constante și exprimând realitățile care se potriveau cel mai bine tipului de discurs pe care îl practicau. Limitele realismului sunt, deci, depășite, istoria este ficționalizată, literaturizată – nu înfrumusețată, rezultatul fiind „un anumit tip de a-istoricitate” analizată de Roberto González Echevarría. (104) Iar dacă Alejo Carpentier vorbea despre importanța dimensiunii picarești a romanului său axat pe tema dictaturii, García Márquez insistă, în diferite interviuri, că *Toamna patriarhului* este o carte fundamental diferită de *Tirano Banderas*, de pildă, deoarece Ramón del Valle-Inclán a privit lucrurile din exterior, model urmat parțial și de Asturias, în *Domnul Președinte*, unde, deși autorul a captat limbajul poetic, nu a exprimat întru totul situația, pe când el însuși va prefera perspectiva diferită, și anume aceea a situației simbolice în interiorul lumii descrise, pentru ca astfel să poată exprima complet răspunsul dat unei realități, limbajul specific și situația, precum și problema în esența sa. Scriitorul ajunge, în acest fel, să exprime nu doar aspecte ale unei dictaturi latino-americane, ci să elaboreze o extraordinară meditație asupra puterii absolute și a consecințelor acesteia asupra celui care o exercită, dar și asupra celor din jur. Alejo Carpentier, în *Recursul la metodă*, încercase să facă același lucru, însă rămăsese de multe ori la un nivel grotesc și caricatural în care își definise personajul. Situația fundamentală era creionată încă de la începutul cărții, iar capitolele ce urmează nu sunt decât reluări ale unor motive, amplificări și dezvoltări ale imaginilor expuse de scriitor în primele pagini și ale obsesiei tutelare a Primului Magistrat pentru un „aici” și un „dincolo”, care îl situează într-o ambivalență din care nu se poate elibera până la final.

Încă din 1971, vorbind cu Ernesto González Bermejo despre noua carte la care pe atunci reluse lucrul (interesant fiind și faptul că textul axat pe figura dictatorului precedase, cel puțin din punctul de vedere al intenției inițiale a autorului, imensul succes al romanului *Un veac de singurătate*, ca și elaborarea sa), García Márquez subliniază că și aceasta, ca și toate creațiile sale, va porni „de la o

imagine vizuală, aceea a unui dictator decrepit aflat în palatul prezidențial ca într-o cazemată, și înconjurat de vaci.” De ce vaci? a fost întrebat scriitorul. „Pentru că dictatorii latino-americani sunt niște tirani feudali, obsedați de pământ și de dobândirea de bunuri materiale sau agricole, dar și pentru că mi-a plăcut imaginea vacii, mi s-a părut că arată foarte bine într-un palat prezidențial al unui astfel de personaj” (105), a răspuns scriitorul.

Adevărata legendă țesută și întreținută de o parte a criticii literare cu privire la *Toamna patriarhului* spune că ideea scrierii unui asemenea roman i-ar fi venit autorului în zilele foarte agitate ale anului 1958, când scriitorul a asistat, în Venezuela, în calitate de jurnalist, la înlăturarea de la putere a tiranului Pérez Jiménez și că ulterior ororile dictaturii lui Batista, din Cuba, dezvăluite după alungarea acestuia, l-ar fi convins pe García Márquez să nu uite de proiectul literar pe care îl întrevăzuse la Caracas. „Scriu despre singurătatea tiranului. Romanul va fi un fel de monolog al dictatorului înainte de a fi dus în fața tribunalului popular. [...] A guvernat mai bine de trei veacuri și va fi foarte dificil să creez acest personaj, căci e vorba despre un element mitologic și patologic care a marcat istoria Americii Latine”, spunea scriitorul încă în anul 1969. Ulterior, el va insista că intenționează să scrie „un roman-poem despre singurătatea puterii, tragicul semn care marchează orice dictator” (106), ideea sa fiind și aceea de a realiza „o apoteoză a temei singurătății” – după cum afirmă în interviul realizat de Rita Guibert în 1974: „e vorba despre puterea absolută iar aceasta este ceea ce eu consider a fi și singurătatea absolută.” (107) Ulterior, García Márquez va detalia: „Intenția mea a fost totdeauna aceea de a face o sinteză a tuturor dictatorilor latino-americani, dar în special a celor din Caraibe. Fără îndoială, personalitatea lui Juan Vicente Gómez era atât de impunătoare, și pe lângă asta exercita asupra mea o fascinație atât de intensă, încât patriarhul are mai mult din el decât din oricare altul. În orice caz, imaginea mentală pe care eu o am despre cei doi este aceeași. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că el este personajul cărții, ci mai degrabă acesta este o idealizare a imaginii sale.” (108)

Conceptul de „singurătate a puterii”, intuit încă de Asturias, dar fără să fi fost dus, în *Domnul Președinte*, la ultimele consecințe estetice, este elementul care structurează universul ficțional din romanul *Toamna patriarhului*. Iar conceptul este impus încă de la început, așa cum autorul își și dorea, prin imaginea vizuală extrem de pregnantă a bătrânului mort cu care începe cartea și care va fi repetată, nuanțată, reinterpretată din varii perspective pe parcursul textului, pentru a configura o serie de imagini despre putere care vor integra pe nesimțite cititorul într-un uluitor discurs romanesc. Iar în jurul acestei imagini inițiale și în jurul temei puterii se va dezvolta concentric întreaga acțiune – atâta câtă este acțiune ca atare, fiind vorba mai mult despre o alegorie complexă și despre o serie de simboluri care funcționează printr-un excelent dozat efect al acumulării – iar episoadele care compun cartea, în mod asemănător cu *Recursul la metodă*, dau cititorului impresia unei curgeri spontane a narațiunii, menite, însă, în realitate, a sugera un timp specific, captiv parcă între trecut și prezent și lipsit de orice deschidere spre un posibil viitor.

Imaginea bătrânului mort de la începutul cărții spune, însă, foarte mult(e), nu doar despre singurătatea puterii, ci și despre corupția care îl înconjurase în timpul vieții. Dar și despre inutilitatea sa absolută – alegorie a unui om care ajunge să fie

dominat de funcție și să-și piardă, astfel, orice caracteristică umană. Tonul romanului va adopta, așadar, un aer de litanie la dispariția unei ființe de-a dreptul mitologice și fabuloase, pe care toți o credeau nemuritoare, dar și de dureros memento cu privire la lipsa de substanță a unei astfel de puteri, fie ea și fabuloasă. Strategia autorului este de a izola însăși imaginea trupului mort al dictatorului, rămas imobilizat într-o postură ce trimite cu gândul la poziția corpului omenesc în somn, dar care, acum, după moarte, pare cu atât mai stranie. Altfel spus, García Márquez lipsește dictatorul de uniforma strălucitoare, îi ia toate însemnele puterii, lăsându-i doar aparența – și ea ponosită – a acestora, și privește cu un ochi scrutător ce mai rămâne, iar această imagine a nimicniciei și a descompunerii nu numai că definește complet acest personaj, ci îl și conține, metonimic, în totalitate:

„În acest imperiu interzis, pe care foarte puțini norocoși reușiseră să-l cunoască, am simțit pentru prima dată mirosul de măcelărie al vulturilor, am perceput găfâitul lor milenar, instinctul lor prevestitor de rele și, conduși de duhoarea de leș pe care o împrăștia cu aripile largi, am intrat în salonul de audiențe, călcând peste craniile de vacă pline de viermi, și pe coapsele lor de animale feminine repetate de nenumărate ori în oglinzile în care te vedeai din cap până la tălpi, am împins o ușă laterală ce dădea într-un birou disimulat în zid și-am dat peste el, în uniforma de cânepă fără galoane, cu jambierele puse, cu pintenul de aur la călcâiul stâng, mai bătrân decât toți oamenii și animalele de pe pământ și din apă, prăbușit pe dușumelele cu fața-n jos, cu mâna dreaptă îndoită sub cap pentru a-i servi drept pernă, așa cum dormise, noapte de noapte, în toate nopțile din atât de lungă lui viață de despot singuratic. Abia când l-am întors cu fața în sus pentru a-l privi, ne-am dat seama că era cu neputință să-l recunoaștem, chiar dacă nu ar fi fost ciuruit de vulturi, pentru că niciunul dintre noi nu-l văzuse vreodată, iar în profilul lui, bătut pe ambele fețe ale monezilor, pe timbre, pe feșe și scapularii, precum și în fotografia unde apărea în întregime, cu steagul și dragonul patriei pe piept, expusă pretutindeni și la orice oră, nu puteai avea nicio încredere, căci știam că toate acestea nu erau decât niște copii după alte copii, făcute și ele după portrete socotite neadevărate încă de pe vremea cometei, când părinții noștri știau că este el pentru că așa le spusese bunicii noștri, aceștia știind-o de la părinți, obișnuindu-ne să credem de mici că el era viu, acolo, în palatul puterii, numai pentru că cineva văzuse cum se aprindeau luminile într-o noapte de sărbătoare, iar altcineva spusese că-i văzuse privirile triste, buzele palide și mâna gânditoare fluturând în semn de despărțire de nimeni printre ferestrele limuzinei prezidențiale împodobite pentru liturghie.”

Timpul romanului este reiterativ, concentric, poetic în cel mai bun sens al cuvântului și are rolul de a sublinia și din punctul de vedere al strictei cronologii figura Patriarhului, conducând finalmente la mitificarea acestui personaj și a întregului său univers dominat de obsesia pentru o putere a cărei lipsă de substanță nu o va înțelege nici în ultimele clipe. Dar exact prin evidențierea dimensiunilor temporale și a tonului specific se structurează spațiul romanesc, analizat de Ricardo Gullón în studiul său *García Márquez o el olvidado arte de contar* (109), se exprimă noua direcție pe care o ia acum realismul magic al scriitorului. E vorba despre un spațiu impregnat de sentimentul obișnuitului și, deopotrivă, de cel al miraculosului, uneori fiind greu, dacă nu chiar imposibil ca cititorul să le deosebească. Granița dintre ele devine din ce în ce mai dificil de observat și de trasat, iar

realitatea se întretaie la tot pasul cu domeniul miraculosului – privit, însă, fără îndoială, drept cel mai obișnuit lucru.

În acest fel se impun în roman două niveluri. Pe de o parte cel al lumii reale, care e întotdeauna mental, și, pe de altă parte, cel fabulos, care e ireal, însă e exact acela care permite unui mort să circule cu Cadillac-ul, determinând o extraordinară continuitate (de-a dreptul fluiditate!) a evenimentelor, expresie a „fluidității ontologice” despre care vorbeam în paginile anterioare și care face ca totul să se repete la infinit, semn al convingerii autorului că dictatura e aceeași, indiferent de epoca în care apare sau de intervalul de timp cât durează. Strategia aceasta, oricât ar putea să pară de hazardată afirmația, nu este, însă, proprie neapărat romanului secolului XX, ci romanului cavaleresc, pe care, în paranteză fie spus, García Márquez îl admira, una dintre lecturile sale preferate și textul asupra căruia va reveni de nenumărate ori fiind *Amadís de Gaula*. (110) Ca și acolo, în *Toamna patriarhului*, date ale realității se împletesc cu altele, ce țin de cea mai sălbatică ficțiune, și, în plus, pe alocuri, realitatea însăși pare a deveni ficțiune, iar ficțiunea pură, a se conforma datelor realității sau, dacă nu, a-i prelua modelele caracteristice. Fuziunea este perfectă, iar efectul de lectură acționează imediat asupra cititorului, ținându-l captiv într-o lume a permanentelor miracole, transformări sau reelaborări ale unor figuri ori adevăruri consacrate.

Tehnica narativă predilectă este, la fel ca și în *Recursul la metodă* al lui Carpentier, cea a combinării unor monologuri interioare cu narațiunea la persoana a treia, care, însă, nu adoptă perspectiva omniscientă a narațiunii realiste, ci permite, implicit, cititorului ideal al cărții să-și asume, la nivelul receptării, perspectiva primei persoane – fie aceasta a unui personaj, fie a dictatorului însuși. Secretul pe care îl intuim doar la final este, însă, că de cele mai multe ori pe parcursul textului naratorul și dictatorul sunt una și aceeași persoană, iar perspectiva lor e și ea aceeași. Se trece, așadar, de la nivelul unei relații stabilite între subiectiv și obiectiv, la relația dintre grotesc și poetic, expresivitatea cărții depășind toate creațiile contemporane pe această temă și oferind cititorului un adevărat regal la nivelul discursului. Căci povestea e relatată de mai multe voci care parcă murmură – după modelul lui Rulfo, din *Pedro Páramo* – și care aparțin nu unor personaje propriu-zise, ci unor umbre, unor abstracțiuni, unor figuri alegorice, ce pot fi asemănați cu cele din misterele medievale și care determină, astfel, un extraordinar caracter de generalitate al evenimentelor istorisite sau la care doar se fac aluzii pe parcursul textului.

Iar vocile și umbrele se dovedesc a fi active doar atunci când Patriarhul-Președinte le convoacă sau le invocă, esența romanului fiind de găsit în faptul însuși al istorisirii unor întâmplări nemaiauzite de către un dictator mitologic și de către cei din jurul acestuia – cu toții având drept unic scop faptul de a fi „povestii”, de a fi situați într-o poveste, o relatare sau o istorisire, existența lor devenind apanajul lui „se spune că”/„se povestește că”, iar substanța lor ținând în mod definitoriu de imaginarul colectiv și de imaginația oamenilor, nu de realitatea propriu-zisă, pe care, oricum, o transformă după plac, pentru a corespunde permanentei rescrieri a istoriei menite a-l transforma pe președintele dictator în supremul patriarh și în părintele națiunii... Dar personajele centrale ale tuturor acestor alegorii ale puterii care sunt *Domnul Președinte*, *Recursul la metodă* și

Toamna patriarhului pot fi privite și ca expresii ale unor contemporane *autos sacramentales*, căci fiecare dictator e denumit în conformitate cu rolul pe care-l joacă, iar nu definit prin destinul personal. Ei sunt, după caz, magistrat, președinte, patriarh, devenind hiperbole ale figurii paternaliste pe care a avut-o întotdeauna dictatorul latino-american. Numele protagoniștilor devin nerelevante, căci ei se identifică cu funcția, deci cu rolul, iar trecerea sub tăcere a numelor personale are darul de a face ca aceste personaje să devină universale.

La fel ca și pentru Carpentier sau Roa Bastos, procedeul stilistic predilect din *Toamna patriarhului* este simbolul – care dobândește un dublu sens: literal și analogic. Iar dacă simbolurile lui Alejo Carpentier erau prin excelență expresii ale unui univers cultural ce definea un tip de realism magic având și toate trăsăturile „barocului latino-american”, la Gabriel García Márquez simbolurile țin mai ales de spațiul obișnuit, al locuirii. Casa devine palat prezidențial, dar și refugiu din fața ravagiilor datorate singurătății puterii absolute, deopotrivă mormânt și pedestal al gloriei efemere de președinte, în vreme ce vacile semnifică invazia elementelor iraționale de care o astfel de guvernare este plină. García Márquez sugera, însă, el însuși că, la nivel analogic, ele pot fi interpretate ca imagini suprarealiste, a se citi, în acest context, anacronice, care își au rațiunea de a fi și de a apărea în obsesiile dictatorului. În egală măsură, însă, aceste apariții pot fi comparate și cu strategiile neobișnuite impuse în peliculele lui Luis Buñuel – unde, se știe, turme de oi se întâmplă să traverseze imperturbabile saloanele cele mai elegante.

Dar romancierul preferă și enumerația savantă, întotdeauna nuanțată și pusă sub semnul unei gradații ascendente. Iar dacă la Carpentier, de pildă, orice enumerare era atât direcție de dezvoltare a contrastelor (fie ele baroce sau nu), cât și loc geometric unde toate tendințele centrifuge se unificau, în *Toamna patriarhului* lungile liste de personaje sau de nume ori de întâmplări au un sens de-a dreptul ritualic și subliniază ideea eternei reîntoarceri ce sugerează multiplicarea *ad infinitum* a faptelor, într-un mod oarecum asemănător cu cel impus deja în *Un veac de singurătate*. Iar acesta este un amănunt esențial: căci, oricât par de neobișnuite procedeele utilizate în acest roman de García Márquez, ele nu diferă niciodată fundamental de cele pe care scriitorul le desăvârșise în creațiile anterioare, mai cu seamă în *Cien años de soledad*. Toate au fost analizate în studiul lui Vargas Llosa, *Istoria unui deicid*, unde hiperbola este considerată „structură metaforică de bază” (111), în funcție de care este organizat discursul narativ.

Legătura dintre planul real și cel ireal configurată aici mizează mult pe „nivelearea sensurilor” (112) despre care vorbea Ricardo Gullón. Am avea de-a face, în romanul acesta, cu o distorsionare sistematică a obiectului narațiunii, iar aceasta poate fi comică, lirică sau plină de note fantastice. În acest fel, García Márquez descrie realitatea pe care o privește mereu cu ochi de poet și cu o expresivitate desprinsă parcă din barocul lui Carpentier și din literatura Secolului de Aur spaniol. Iar gigantismul aproape pantagruelic care rezultă dintr-o asemenea atitudine estetică se poate aplica doar anumitor aspecte ale realității specifice ce definește aspectele uman-reale ale personajelor, mai ales ale protagonistului. Mario Vargas Llosa menționa la un moment dat „accentuarea violenței” (113) în opera lui García Márquez, dar și aceasta are loc, aici, cu naturalețe, ca și cum sexul enorm al patriarhului ar fi cel mai obișnuit lucru și ca și cum regimul său de veacuri întregi

s-ar încadra perfect în limitele normalului. Nu avem de-a face cu vreo forțare artificială a limitelor obiectelor obișnuite sau ale faptelor cotidiene, ci cu crearea de la zero de către autor a unei alte ordini existențiale, care funcționează după alte legi și în conformitate cu reguli diferite. Toate acestea sunt și semnele unui deficit de umanitate și ale unei deficiențe în ceea ce privește relaționarea cu semenii.

Existența reală a Președintelui Patriarh este practic anulată și înlocuită cu o serie de amănunte hiperbolizate care par a-l defini, însă au darul de a-i sublinia și mai mult singurătatea și izolarea. Însă tot acestea oferă asupra lui o perspectivă mitizată, îmbogățită de superstițiile populare și de obsesiile sale (a sexului care îi definește raporturile cu femeile și cu mama sa, a nevoii permanente de afirmare a puterii prin intermediul unei inimaginabile cruzimi, a fascinației pe care președintele o resimte pentru mare ca peisaj sufletesc – ironia fiind ca asta nu-l împiedică să o vândă, pe bucăți, yankeilor – și, în ultimul rând, dar poate cel mai important, pentru timp și formele de manifestare a temporalității). Totul trimite la obsesia pierderii puterii, dar și la spaima în fața morții și mai cu seamă a bătrâneții, însă vizează și dorința sa nebunească de a apărea mereu și ca salvator al patriei, nu doar ca părinte al ei.

Gabriel García Márquez nu rămâne insensibil nici la semnificațiile comicului de situație care domină unele fragmente ale romanului, însă acesta se îndreaptă spre grotesc ori, uneori, spre parodie. Căci pe alocuri scriitorul face excelente pasițișe după texte canonice ale literaturii latino-americane – de pildă, este citat (și pasițișat) *Marșul triumfal* al lui Rubén Darío – sau se raportează cu detașare și ironie la propriile sale interviuri pe care le-a acordat. În plus, găinile apăruseră în proza márqueziană încă din *Funeraliile Mamei Mari*, iar răzbunările președintelui trimit la episoade cunoscute din *Colonelului n-are cine să-i scrie*. Erudiția pe care o includea Carpentier chiar și în episoade altfel marcate de comicul grotesc nu e cu totul absentă din opera columbianului, însă e îndreptată în alte direcții, scriitorul accentuând mult latura ironică a unor asemenea obiecte, comportamente, atitudini sau fapte.

Devine din ce în ce mai evidentă disproporția dintre ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie, între elementul natural sau real și cel literar, care ia naștere printr-o defamiliarizare prezentă încă din paginile *Veacului de singurătate*. În plus, haosul universului exterior este reflectat de haosul determinat de legile președintelui care, deși sunt menite să impună un principiu de ordine în această lume, nu fac decât să consacre arbitrariul. Carnavalescul despre care s-a vorbit uneori în diferite studii critice în legătură cu viziunea din acest text de aici provine, și tot de aici și nevoie unei veritabile proliferări episodice ce favorizează tehnica anticipării sau pe cea a explicitării *post factum*, evidențiate și de imaginarul acvatic apropiat (sau nu neapărat) de estetica suprarealismului ce domină textul – și care, în paranteză fie spus, era preferat de autor încă din proza scurtă anterioară marilor sale creații românești.

Sfârșitul lumii și începutul textului

Unii exegeți au afirmat, imediat după apariția romanului *Toamna patriarhului*, că elementul de noutate absolută este, aici, tocmai figura dictatorului-patriarh-președinte, uitând că, de fapt, aceasta era prezentă în creația lui García Márquez încă de la începuturi, chiar dacă, în primele scrieri ale columbianului, nu era vorba despre un președinte, ci despre un colonel, un primar, un medic – însă având, cu toții, o serie de caracteristici care îl vor defini și pe dictatorul atât de discutat și de disputat în diversele studii critice pe care cartea aceasta le-a suscitată.

Jacques Gilard susține că drumul pe care avea să-l urmeze scriitorul în domeniul prozei trebuie analizat pornind de la activitatea sa jurnalistică din anii '50, numeroase linii directoare fiind prezente încă din textele pe care le publica în ziarul „El Heraldo” din Barranquilla, unde este exprimată deja preocuparea sa pentru tema puterii – în legătură, acum, cu generalul Rafael Uribe Uribe – dar și pentru „elementele neașteptate din existența de fiecare zi, care au darul de a creiona, în doar câteva tușe, destine întregi.” (114)

Apoi, apariția povestirilor lui García Márquez, ca și publicarea câtorva dintre primele sale capodopere sunt elementele care definesc o traiectorie literară de excepție. Astfel, eșecul tuturor planurilor Patriarhului din romanul care avea să apară mai târziu este prefigurat în povestirea datând din anul 1954, *Un hombre viene bajo la lluvia*, la fel și obsesia pentru exprimarea cât mai adecvată a formelor temporalității și a relației acestora cu bătrânețea. Iar schema narativă din *Toamna patriarhului* o repetă, perfecționând-o, pe cea din *Furtuna frunzelor*, unde textul mizează mult pe monologurile rostite de câteva personaje în jurul unui cadavru, însă acest procedeu era deja intuit de autor din excelenta povestire *Cea de-a treia resemnare*, scriitorul devenind foarte de timpuriu conștient de încă un aspect esențial, anume impunerea unei voci narrative care să aparțină unui mort, însoțită de viziunea retrospectivă aferentă, procedeu pe care îl folosește și Carlos Fuentes, în *Moartea lui Artemio Cruz* și, mai târziu, în *Voința și norocul*. De asemenea, imaginea locului unde e păstrată, într-un fel sau altul, întreaga istorie a comunității, apare în romanul *Un veac de singurătate*, căci pergamentele lui Melchiade aflate în casa familiei Buendía nu reprezintă altceva decât prefigurarea transformării istoriei naționale în aventură personală, în imensul palat dom al puterii absolute, însă unde Generalul nu se mai simte stăpân, ci prizonier, visând să poată evada cumva, așa cum visau și personajele din povestirile márqueziene *Alguien desordena estas rosas* (1950) și *Nabo, el negro que hizo esperar a los angeles* (1951).

Într-un fel, putem considera că, pornind de la toate creațiile sale anterioare, García Márquez construiește, în *Toamna patriarhului*, o convingătoare alegorie a puterii absolute, dar și a singurătății puterii, neuitând, însă, nici să sublinieze degradarea progresivă căreia îi cade victimă întreaga lume astfel guvernată. Din punct de vedere simbolic, Saúl Yurkievich are dreptate să afirme că „*Toamna patriarhului* începe așa cum se termină *Un veac de singurătate*” (115), evidențiind degradarea lumii, dezintegrarea și descompunerea ce afectează palatul prezidențial, ca și cum ar fi o continuare a imaginilor de sfârșit de lume ale casei în care își petreceau ultimele ore de viață Amaranta Ursula, sângerând până la moarte după nașterea micului monstru cu

coadă de porc, și Aureliano Babilonia, cufundat în descifrarea pergamentelor lui Melchiade. Criticul consideră că ambele texte ar fi „metafore romanești ale regresivității” (116), demonstrând incapacitatea omului de a se impune asupra naturii sălbatice și devoratoare și de a o integra – practic, de a se integra – în istorie. Iar dacă biata Ursula Buendía trebuia să se lupte în permanență cu furnicile, cu izbucnirea impetuoasă a plantelor care amenințau mereu să înece micul și fragilul regat al familiei Buendía, dar reușea să țină natura dezlănțuită la distanță, urmașii săi direcți, Amaranta și Aureliano vor renunța să mai facă asta, iar urmașii săi literari încă și mai mult.

Palatul Patriarhului e invadat de vaci omnivore, devenind un adevărat teatru în care se pune în scenă nu doar drama decăderii președintelui decrepit, ci și a ascensiunii la putere a unei naturi care amenință să cucerească tot ce e uman – și organizat. Moartea patriarhului semnifică, fie și parțial, întreruperea acestei domnii a subumanului, cu toate că, după o atât de lungă domnie, oamenii sunt atât de osteniți, încât nu prea mai știu cum să reacționeze... Până la dispariția lui, însă, lumea ficțională e dominată nu de prezențe umane, ci de voci narative, care relatează nu istoria, ci istorii fragmentate și subiective, într-un ritm care anulează diferența dintre subiect și obiect și care privilegiază viziunea unilaterală și fatalmente incompletă asupra lumii evocate.

Chiar această lume pare desprinsă din literatura anterioară, universul de paralitici, de cerșetori și de concubine trimițând direct la unele pagini din romanul *Domnul Președinte*, al lui Asturias. Palatul prezidențial, în jurul căruia se învârtă totul devine veritabilă casă a puterii, dar și grădină zoologică (populată cu vulturi, vaci, viermi și alte asemenea creaturi) și muzeu antropologic, domeniu al coșmarului și al involuției. Căci pe măsură ce trec anii peste el, președintele patriarh începe să semene tot mai mult cu regnul animal, având caracteristici neobișnuite pentru o ființă omenească: creste de iguană îi invadează trupul, paraziți marini proliferază pe pielea lui, subsuorile îi sunt pline de crustacee; totul devine instinct și anulare a logosului. Președintele e analfabet mare parte a vieții, consumându-și existența în acte pur fizice și lipsite de intelectualitate. Și totul e pus – și spus – în șase capitole care compun romanul și care, de multe ori, repetă, din alte puncte de vedere, întâmplări deja relatate, García Márquez folosind, în plus, fraza extrem de lungă și de elaborată, aspect care i-a pus adesea în încurcătură pe cititorii obișnuiți cu structura mult mai accesibilă din romanul *Un veac de singurătate*. De altfel, Julio Ramón Ribeyro consideră chiar că „acestea sunt și principalele inovații pe care *Toamna patriarhului* le aduce în contextul operei márqueziene: fraza de largă respirație și punctele de vedere care nuanțează aceleași evenimente.” (117)

Practic, fiecare dintre cele șase capitole constă într-o singură idee ordonatoare, *grosso modo*, într-o unică frază cu variațiuni, din ce în ce mai bine organizate – chiar dacă în primele cinci capitole autorul folosește de câteva ori punctul, pentru a-l suprima cu desăvârșire în ultimul. Impresia este aceea a unui „carusel verbal” (118) lipsit de momente de respiro, care deconcertează nu o dată cititorul. În paranteză fie spus, Raymond L. Williams a analizat în detaliu aceste aspecte, concluzionând că doar ultimul capitol din *Toamna patriarhului* constă într-o singură frază, celelalte fiind structurate după cum urmează: primul – 32 de fraze, al doilea – 24, al treilea – nouăsprezece fraze, al patrulea – optsprezece, iar al cincilea cinci-sprezece. (119) Ar fi vorba, deci, despre „natura progresiv-regresivă” a strategiilor

utilizate de scriitor, căci, pe măsură ce textul înaintază, fraza devine tot mai lungă și mai elaborată, pentru a se ajunge la extraordinarul exemplu de virtuozitate artistică din ultimul capitol. Dar, procedând astfel, García Márquez se raportează la tradiția literară a Secolului de Aur, care avea o preferință accentuată pentru exprimarea parantetică, enumerativă, pentru subordonarea directă și indirectă – dar pe care, desigur, dată fiind predilecția pentru lectura cu glas tare din acea vreme, autorii, fie că e vorba despre Cervantes sau despre Garcilaso de la Vega, le organizau în conformitate cu toate regulile gramaticale și retorice.

Scriitorul, însă, are în vedere lectura unei epoci diferite și, în această preferință a sa pentru fraza lungă, stabilește încă o legătură, de astă dată cu opera lui Marcel Proust, cel care demonstrează implicit cum o frază bine scrisă se poate dilata *ad infinitum*. Numai că pentru scriitorul columbian acest gen de organizare a materialului nu reprezintă doar nevoia de racordare la ritmurile modernității narative, ci mai ales expresia propriului său proiect vizând „narațiunea poetică.” (120) În *Toamna patriarhului*, în plus, punctele de vedere subliniază și o „anumită impersonalitate” – analizată de Julio Ortega, cel care vorbește pe larg despre funcțiile estetice ale lui „se știe că/ se spune că/ se pare că...” (121) în opera lui García Márquez. Procedeu, prezent și în *Casa Verde*, de Mario Vargas Llosa, dobândește, însă, în romanul *Toamna patriarhului* și calități muzicale, autorul orchestrând aici o desăvârșită polifonie având drept puncte de reper modul de funcționare al hiperbolei (specifică pentru realismul magic al scriitorului încă din *Un veac de singurătate*).

Numai că, dacă Remedios cea Frumoasă se ridică la ceruri într-un nor de cearșafuri, acum un general inamic e servit la masă având până și un pătrunjel în gură, iar marea este vândută pe bucăți, asta semnificând, dincolo de detaliul prin excelență miraculos, și începutul sfârșitului definitiv al puterii Patriarhului. Romanul capătă, deci, calități de-a dreptul baroce, aproape sufocând cititorul și determinându-l să adopte nu o dată perspectiva spectatorului dintr-un teatru de minuni, iar nu a simplului lector, care îl apropie de proza lui Alejo Carpentier și-l fac una dintre cele mai lucrute creații ale prozei latino-americeane a secolului XX. Finalul cărții demonstrează acest lucru și accentuează senzația de reprezentație barocă pe care textul a oferit-o în numeroase momente:

„...unde dumneavoastră înșivă nu erați decât apariția incertă a unor priviri chinuite în spatele perdelelor de la fereastra unui tren, un tremur de buze taciturne, o mânășă fluturând grăbită în mâna nimănu, a unui bătrân fără țință despre care nu am știut niciodată cine a fost, nici cum era, nici dacă n-a fost cumva doar o scorneală a închipuirii, un tiran imaginat în bătaie de joc care nu știuse niciodată care era dosul și care era fața acestei vieți pe care o iubeam cu o patimă atât de fără margini încât n-ați avut curajul nici să v-o închipuiți din teama că ați fi descoperit ceea ce noi știam prea bine, și anume că era aspră și efemeră dar nu mai exista alta, domnule general, pentru că noi știam cine suntem în timp ce el a trăit fără s-o știe în vecii vecilor, cu dulcele șuier al herniei lui de mort bătrân retezat din rădăcini de securea morții, plutind pe sub foșnetul cenușiu al ultimelor frunze galbene din toamna lui și îndreptându-se către patria întunericului adevărului și uitării, ghemuit de frică sub zdrențele putrede ale morții și străin de strigătele mulțimii frenetice care ieșea în stradă cântând imnuri de bucurie sărbătorind marea veste a morții lui, străin pentru totdeauna de cântecele eliberării, de zgomotul rachetelor și de dan-

gățul clopotelor triumfătoare care anunțau întregii lumi știrea binefăcătoare că în sfârșit timpul de nemăsurat al eternității se terminase.”

Interesant este, însă, și faptul că, recompunând din diverse perspective moartea dictatorului, romanul începe și se sfârșește în același fel, tot astfel cum începe și fiecare capitol al cărții: cu descrierea morții generalului urmată de descoperirea sa de către oamenii care pătrund în palatul prezidențial și au îndoieli mari cu privire la identitatea decedatului, din simplul motiv că nimeni nu îl văzuse cu adevărat niciodată. *Toamna patriarhului* îi recompune acestuia și traseul vieții, fără a-l individualiza prin nume vreodată. Doar dublul său este identificat drept Patricio Aragonés, doar prietenul care e autorizat să-l învingă la jocul de domino poartă un nume, Rodrigo de Aguilar, însă nu și Patriarhul dictator. Seymour Menton chiar sugera, la un moment dat, că „până și atunci când este văzută, moartea președintelui nu e crezută de oameni. Și, cu toate acestea, numai ceea ce este sau poate fi văzut, experimentat, deci, la nivelul simțurilor, oferă posibilitatea de a fi crezut.” (122) Desigur, tot puterea rămâne tema esențială a cărții, însă, dacă e privită din această perspectivă, ea dezvăluie încă o posibilitate de interpretare a acestui uluitor text – din perspectiva relației dintre vizibil și invizibil, dintre realitate și iluzie, García Márquez revenind, în acest fel, implicit, la imaginarul epocii baroce.

Deschiderile progresive pe care le oferă fiecare dintre cele șase capitole ale cărții prefigurează tensiunile care vor anima romanul, evidențiind pe de o parte ceea ce văd oamenii: de fiecare dată cadavrul unui bătrân despre care se presupune că ar fi al președintelui, însă doar pentru a sublinia chiar limitele realității și, implicit, pe cele ale percepției. De fapt, oferindu-i iubitei sale (atât de asemănătoare cu Laura Farina din povestirea *Moarte constantă dincolo de dragoste*) o cometă ca semn al iubirii sale, generalul demonstrează abilitatea de a manipula vizibilul și invizibilul, ca într-un uriaș teatru de umbre, în care, practic, el își transformă țara. Numai că, după ce o pierde pe Manuela Sánchez, marea sa iubire, pe mama sa, Bendicion Alvarado, în ciuda faptului că o declarase sfântă, ba chiar și pe soția și pe fiul său, Leticia Nazareno, cea care-l învățase, finalmente, să scrie și abia apoi îl luase de bărbat, până și președintele înțelege (și, împreună cu el, cititorul) că, dacă adesea realitatea e o iluzie, nici puterea nu e altceva, în ciuda tuturor eforturilor sale de a o menține și de a se defini exclusiv prin intermediul ei: „Leticia Nazareno, cea care-l obliga să se așeze în toate după-amiezile între două și patru pe un taburet sub pergola de trinitarii înflorite pentru a-l învăța să scrie și să citească căci ea își pusese în joc toată tenacitatea ei de novice în această muncă eroică, iar el îi răspunsese cu teribila lui răbdare de bătrân, cu toată voința puterii lui fără de margini, din toată inima mea, astfel că psalmodia cu tot sufletul lui oaia paște iarbă verde vaca face mu-mu-mu, cânta cu toată gura fără să se audă și fără a fi auzit de cineva din cauza ciripitului păsărilor rămase de la mama sa...”

Că am avea, aici, de-a face cu „o continuare a regionalismului transcendent prezent încă din *Un veac de singurătate*”, așa cum consideră Raymond L. Williams (123), este parțial adevărat, însă esențial este și un alt aspect, și anume modul în care elementul acesta raportabil la domeniul transcendenței este tratat pe parcursul cărții. Desigur, totul trebuie pus în legătură și cu schema temporală pe care García Márquez o are în vedere, cu deja cunoscuta circularitate temporală prezentă și în *Un veac de singurătate*, dar îmbogățită aici cu aluzii la un imaginar biblic inter-

pretat mereu în sens contrar. Sunt prea multe aluzii sau trimiteri directe la timpul eternității pentru a putea ignora acest aspect și, în plus, titlul însuși al romanului indică o determinare de această natură. Protagonistul (fie el și parțial sau temporar absent) al întâmplărilor relatate este Patriarh. Adică președinte dictator și general suprem în patria sa. Adunând laolaltă toate aceste calități, patriarhul trimite clar la imaginea unei divinități supreme, cu atât mai mult cu cât eternitatea președintelui despre care se vorbește mereu, vârsta acestuia fiind chiar ea un indiciu, este eternitatea pe care ne-am obișnuit să o considerăm apanajul lui Dumnezeu, iar nu a omului.

Însă sistemul aluziv construit de scriitor nu se reduce la atât, ci îi vizează și pe apropiații președintelui. Astfel, deși mama sa, Bendicion, a avut atâția bărbați, că nu le mai știe nici numărul și nici identitatea, va fi declarată sfântă a patriei. Soția generalului, Leticia, îi va dăruia acestuia un fiu care va primi numele de Emanuel, amănunt ce amintește Evanghelia după Matei, unde se vorbește despre Emanuel, fiul lui Dumnezeu. Numai că fiul președintelui moare asasinat, împreună cu mama sa, înaintea generalului care va rămâne, apoi, singur pe lume așa cum niciodată nu mai fusese. Mai mult, chiar dublul președintelui nu moare doar ca să-l salveze pe președinte, în calitatea sa de imagine reprezentată și publică a acestuia, ci se relatează că își dă sufletul spunând „eu sunt cel ce sunt.” Și nu e vorba doar despre câteva simple cuvinte menite a-l salva pe superiorul său, ci și de sintagma prin care, în Vechiul Testament, era desemnat Yahve. Patriarhul devine, prin inversiune ironică și printr-un sistem al semnificațiilor răsturnate ce configurează o uriașă lume pe dos, Dumnezeu și Mesia, creator și salvator, cel al cărui nume nu se poate rosti, după moartea lui Aragonés el apărând asemenea lui Isus cel a treia zi înviat, întărind în acest fel convingerea populației că ar fi nemuritor și că domnia sa va fi veșnică – câtă vreme, oricum, nimeni dintre oamenii obișnuiți nu-și poate aminti ceva despre vara sau primăvara acestui președinte care pare a-i face pe toți să trăiască chinându-se ca într-un infinit purgatoriu, într-o toamnă dezolantă și care nu lasă vreo speranță celor care trec granița acestui regat al coșmarului.

Moartea Patriarhului reprezintă, după cum spune Walter Boelich, „un sfârșit definitiv al regimului pe care-l impusese, substituindu-se lui Dumnezeu și transformându-și țara într-un tărâm kafkian unde transcendența e anulată, iar legătura ființei umane cu aceasta, interzisă.” (124) Numai că acest dictator nu doar că se simte de-a dreptul mai bătrân decât Dumnezeu, ci se consideră cu adevărat un demiurg absent, care există exclusiv prin și pentru el însuși, nu pentru lumea care-l înconjoară, la a cărei degradare a contribuit, de altfel, în mod definitiv. Iar dacă lumea are o șansă de salvare, aceasta e reprezentată numai și numai de moartea lui – care se produce, dar care trebuie, pentru a putea fi crezută, să fie relatată de mai multe ori și din mai multe perspective. Eternitatea s-a sfârșit, domnia oamenilor poate începe – cu condiția ca ei să aibă capacitatea de a ajuta universul să renască din propria sa cenușă, iar ei înșiși, puterea de a se salva prin redescoperirea capacității de a crede în valorile umanității, iar nu într-o instanță străină pe care s-o investească din nou cu atributele unei puteri pe care le-ar fi greu să și-o asume.

Lois Parkinson Zamora vorbea, având în vedere aceste aspecte, despre prezența, și în *Toamna patriarhului*, ca și în alte romane ale lui Gabriel García Márquez, a unei „structuri apocaliptice, cu imaginarul de rigoare – care ar afecta,

acum, mai cu seamă nivelul politic.” (125) Acest lucru nu poate fi negat, numai că, dincolo de elementele ce pot determina o lectură în cheie eschatologică a acestei cărți, există și altele, poate mai puțin evidente, însă care scot la lumină o altă preocupare fundamentală a romancierului, și anume cea legată de mecanismele care relaționează puterea cu logosul întemeietor. Cert este, în orice caz, că opera mărqueziană reprezintă, în mare măsură, o extinsă și profundă meditație asupra naturii temporalității, scriitorul adoptând cel mai adesea, după cum consideră Parkinson Zamora, perspectiva mitică sau pe cea eschatologică, prezente, ambele, atât în *Un veac de singurătate*, cât și în *Toamna patriarhului*. Faptul că viziunea apocaliptică este legată de realitățile politice dă un plus de semnificație romanului din 1975, oferind cititorului și „sugestia finală a unei schimbări radicale în ceea ce privește realitatea guvernării în viitor, reclamând, fie și indirect, necesitatea unor schimbări la nivel politic.” (126)

Romanul începe cu „descrierea ambianței unei lumi pre-apocaliptice”, dar căreia, tocmai de aceea, îi este negată coerența temporală, aceasta fiind înlocuită de tirania politică. Veritabilă expresie de „waste land” latino-american, registrul în care autorul prezintă totul aduce în prim plan brutalitatea care precede sfârșitul lumii, așa cum a fost el prevestit de Apocalipsa după Ioan. Realitatea poate fi în orice clipă confundată cu aparența, dictatorul pare mort, dar nimeni nu poate fi sigur de asta, deoarece nimeni nu-l poate identifica cu certitudine, iar haosul domnește pretutindeni, palatul prezidențial e invadat de vaci, vocile narrative alcătuiesc un cor dizarmonic, dând seamă despre fapte inimaginabile. Iar dacă una dintre imaginile cele mai pregnante din Apocalipsă era legată de otrăvirea apelor, în romanul lui García Márquez, marea, transformată în unele fragmente, în unicul refugiu al președintelui din fața cruntei realități a terorii pe care el însuși o exercită, este vândută pe bucăți americanilor pentru a plăti datoria externă. Lois Parkinson Zamora compară imaginea mării înstrăinate cu „o nouă versiune a unui alt Paradis pierdut miltonian” (127) în care nu mai există speranță și în care președintele pare mai degrabă întruchiparea lui Satan decât a unui patriarh:

„...căci nu mai avem, domnule general, nu mai avem cacao, nu mai avem anilină, domnule general, nu mai există nimic în afară de averea sa personală de nemăsurat și sterilă amenințată de ruină, dar el nu s-a tulburat nici după aflarea acestor vești nenorocite, trimițând o scrisoare de provocare bătrânului ambasador Roxbury ca să vadă dacă nu cumva descoperă o formulă de salvare la masa de domino, dar ambasadorul i-a răspuns imitându-i propriul lui stil că nici vorbă, generale, ce dracului, țara asta nu face nici doi bani, cu excepția mării bineînțeles, care era diafană și gustoasă că ar fi fost suficient să faci focul sub ea pentru a fierbe în propriul ei suc uriașa supă de creveți a universului, așa că gândiți-vă, excelență, o acceptăm și încă la preț bun în schimbul dobânzilor datoriei mereu amânate mereu că nici o sută de generații de eroi la fel de zeloși ca excelența voastră nu vor reuși s-o achite, dar el s-a făcut că nici nu-l aude la prima dintre vizite. [...] până ce necioplitul ambasador Mac Queen i-a replicat că n-avem ce discuta, excelență, guvernul nu mai funcționează cu speranțe, nici cu resemnare, nici măcar prin teroare, ci prin inerția pură a unei deziluzii antice și de neînlăturat, ieșiți în stradă și priviți adevărul în față, excelență, suntem la capătul drumului, ori vin infanteriștii, ori luăm marea, altă posibilitate nu mai există, excelență, nu mai era altă posi-

bilitate, mamă, așa că au luat Caraibii din aprilie, au venit inginerii navali ai ambasadorului Ewing și-au luat-o în bucăți numărata una câte una, pentru a o duce departe de uraganele noastre sub aurorele de sânge din Arizona, au luat-o cu tot ce avea în ea, domnule general, cu imaginile reflectate ale orașelor noastre, cu înecații noștri timizi și cu dragonii noștri demenți, în ciuda faptului că el recursese la cele mai îndrăznețe viclenii militare pentru a pune pe picioare o convulsie națională de protest împotriva asupririi străine, căci nimeni n-a vrut să ne-audă, domnule general, n-au vrut nici măcar să iasă în stradă.”

Prin urmare, realismul magic márquezian devine acum „expresie hiperbolică a unor realități care transformă lumea într-un peisaj de coșmar, apropiindu-se, atât ca modalitate de expresie, cât și ca semnificații, de simbolismul apocaliptic al Bibliei.” (128) De altfel, autorul însuși sugerează această interpretare, dovadă nu doar modul de organizare a textului, ci și exprimarea utilizată sau stilul ce vestește extincția:

„...toate acestea pentru a-l feri de boală pe cel care concepusese în insomniile lui până și cele mai neînsemnate amănunte privind falsa calamitate, inventând mișcări telurice și făcând să circule zvonul apropiatului apocalips conform principiului său că lumea se teme cu atât mai mult cu cât nu înțelege nimic, astfel că nici n-a clipit atunci când unul dintre sftnici, galben de groază, a luat poziția de dreptți în fața lui pentru a-i raporta, domnule general, ciuma face ravagii înspăimântătoare în rândul populației civile, dar pentru a se convinge că nu-i adevărat s-au urcat în limuzina prezidențială cu ferestruici afumate și-a văzut timpul oprit din ordinul său pe străzile părăsite, a văzut ușile închise până și la casele fără cerc roșu, a văzut vulturii ghiftuiți prin balcoane, a văzut aerul încremenit pe steagurile galbene, a văzut morții, morții, atât de mulți pretutindeni, că era imposibil să-i poți număra pe marginea drumurilor...”

Estetica ce domină *Toamna patriarhului* pare, poate și de aceea, similară cu cea expresionistă decât de exuberanța – considerată de unii critici, mai apropiată ideologic sau teoretic de Alejo Carpentier, de-a dreptul „real miraculoasă” – care domina pe alocuri romanul *Un veac de singurătate*. Calmul și luciditatea implicate de redactarea manuscrisului misterios de către Melchiade sunt înlocuite acum de o lume aflată sub semnul analfabetismului, nu doar al unei funciare incapacități de interpretare a unui complicat pergament codificat după anumite reguli. De aici asociațiile poetice și gesturile grotești sau metonimia care domină aproape fiecare descriere a generalului, întrezărit printr-o mână purtând mânușa sau prin sunetul făcut de pintenul de aur pe care-l poartă. Protagonistul e descris prin intermediul unor schițe mereu incomplete, devenind simbolul „represiunii politice și reprezentantul forței coercitive manifestate asupra populației.” (129)

Întruchipare a răului, patriarhul e și stăpânul timpului, deoarece de câte ori întreabă cât e ceasul, răspunsul este, invariabil, „cât doriți dumneavoastră, domnule general...” Atitudinea aceasta îi este necesară câtă vreme dictatorul știe bine, iar dacă nu știe, atunci intuiește, că pentru el timpul nu e o forță salvatoare și cu atât mai puțin înnoitoare, ci una distructivă. De aceea, îl tratează ca și cum ar fi o ființă vie, dușmanul său personal, unica opoziție pe care a resimțit-o vreodată față de puterea absolută pe care o exercită. Și, deși neagă toate aceste lucruri, el le cunoaște, încercând să schimbe curgerea temporală, să facă din noapte, zi, și invers,

aspirând să poată nega nu doar prezentul, ci și trecutul sau viitorul. Deci, va rescrie de la început și până la sfârșit istoria, întreaga istorie, reconfigurând-o astfel încât discursul istoric să-i apere interesele și să-i consolideze puterea – de pildă, pentru a nu fi nevoit să-și asume vreo responsabilitate față de uciderea celor două mii de copii (replică, desigur, ironic-tragică la uciderea pruncilor de către biblicul Irod) – el pur și simplu șterge din istoria oficială întâmplarea, dorind să se proclame atotputernic și nemuritor, iar pentru asta cerând să i se ghicească viitorul (mereu favorabil!) în cărți, în cafea, în palmă, cu iluzia că astfel îl va putea influența favorabil. Iar când, în final, după numeroase încercări de a se ascunde și de a eluda moartea, de a-și înșela sau cel puțin amâna propriul sfârșit, când generalul patriarh își acceptă și-și înțelege condiția umană muritoare, este prea târziu, personajul devenind „victimă timpului”. (130)

Numai că finalul romanului, cu moartea patriarhului, dar cu prefigurarea, oricât de fragilă, a unei posibile speranțe pentru lumea pe care o lasă în urmă, sugerează și că virtutea poate învinge persecuțiile și că o lume nouă se poate ridica pe ruinele celei vechi. Sfârșitul dictatorului nu coincide, deci, cu sfârșitul lumii pe care o condusese, timpul nu se anulează pentru supraviețuitorii regimului absurd al tiranului a cărui moarte fusese de atâtea ori pusă la îndoială chiar și de către cei care o văzuseră cu ochii lor. Aceasta ar fi, consideră Lois Parkinson Zamora, diferența fundamentală pe care cartea aceasta o aduce față de majoritatea creațiilor lui García Márquez, câtă vreme atât în *Un veac de singurătate*, cât și în *Cronica unei morți anunțate*, așa cum vom vedea, „sfârșitul ineluctabil și subliniat excelent de către autor părea să anuleze orice potențialitate istorică.” (131) Ceea ce apropie, însă, toate aceste romane și ceea ce reprezintă și punctul de legătură cu *Toamna patriarhului* este insistența scriitorului asupra narațiunii care, în ciuda dispariției lumii ficționale, o va ajuta pe aceasta să supraviețuiască la nivelul lecturii și a interpretării.

Realismul magic despre care discutăm anterior este reprezentat și prin alte aspecte care, în ciuda absenței toponimului Macondo, raportează în mod absolut necesar, și acest text la ansamblul creației márqueziene. Reconfigurarea acestei orientări estetice atât de importante pentru scrisul lui García Márquez se produce, acum, prin intermediul unei valorizări speciale a metaforelor scrisului și cititului, cu toate semnele lor caracteristice și cu întregul lor apanaj de semnificații. Și, deși aparent scrisul și cititul – deci, elaborarea manuscrisului și descifrarea lui – nu mai sunt acum atât de importante ca în *Un veac de singurătate*, unde un întreg plan narativ era centrat pe manuscrisele lui Melchiade și pe aventura descifrării lor, totuși *Toamna patriarhului* evidențiază o înțelegere înrudită a acestor realități care definesc nu doar din punct de vedere tematic preocupările scriitorului, ci evidențiază și noile sensuri către care evoluează estetica realist magică specific márqueziană.

Romanul acesta este centrat, așa cum spuneam deja, asupra relației dintre putere, fie ea politică sau de altă natură, și capacitatea scriitorului contemporan de a o exprima prin intermediul cuvântului scris, al textului privilegiat ce conține adevărul esențial pentru lumea ficțională implicată. Discursul românesc tinde să ducă cititorul în zona unor nisipuri mișcătoare, în sensul că, deși autorul subliniază frecvent puterea dictatorului, acesta ajunge, de-a dreptul paradoxal, să fie dominat de propriile sale decizii și să devină prizonierul propriului palat prezidențial.

Aparent, transformându-și, fie și parțial, personajul într-un tiran în realitate lipsit de puterea care îi înspăimântă pe supușii și pe subordonații, ba chiar și pe pușinii săi apropiați, și doar aparent atotstăpânitor în micul său imperiu latino-american, făcându-l pe patriarh să semene pe alocuri nu cu imaginea consacrată a unui dictator al epocii contemporane, ci cu un soi de figură de mucava, un tiran de operetă construit chiar în cheie grotesc-comică, García Márquez pare lipsit de simț politic și chiar naiv.

Numai că, procedând astfel, scriitorul a adus în prim plan, pe lângă efectele puterii asupra ființei umane (conducători sau supuși), și importanța cuvântului, scris sau rostit, ca principal instrument al exercitării unei autorități care, uneori, ia ființă doar în acest fel. Căci ceea ce sugerează autorul, într-un mod insidios dar de natură a ne pune pe gânduri este că, desigur, cuvântul poate contribui la menținerea puterii și chiar la funcționarea terorii. Dar, în egală măsură, poate submina puterea și anihila teroarea. De altfel, autorul ne conduce spre această idee încă din primele pagini ale cărții, când vorbește despre vocea dictatorului, despre ventrilocii care îl înlocuiesc în timpul nesfârșitelor sale discursuri, dar și despre faptul că oamenii consideră că puterea președintelui rezidă în însăși vocea sa. Ca în povești sau ca în romanul lui Rulfo, *Pedro Páramo*, unde Mexicul întreg, împreună cu conștiința sa istorică erau recompuse prin vocile convocate să-l istorisească.

Personajul márquezian devine, așadar, un soi de dictator în sens literal, adică o persoană care își dictează cuvintele pentru a le impune și a le face cunoscute. Iar toamna sa începe cu adevărat în momentul în care încetează să mai fie o prezență și să-și facă auzită vocea și se transformă din ce în ce mai repede într-o absență și vorbește prin glasurile altora. Sigur, aparent avem de-a face cu fenomenul de mitificare prezent și în proza lui Asturias, numai că García Márquez deconstruiește ironic totul, demitificând ceea ce, aparent, edificase cu câteva clipe sau pagini înainte:

„Când l-am găsit pentru a doua oară ciugulit de vulturi în același birou, cu aceleași haine și în aceeași poziție, niciunul dintre noi nu era atât de bătrân ca să-și poată aminti ce se întâmplase prima dată, dar știam că nici cea mai clară dovadă a morții sale nu era sigură, căci întotdeauna exista alt adevăr dincolo de adevăr. Nici măcar cei mai puțin prudenți nu ne puteam mulțumi cu aparențele, pentru că de foarte multe ori se vorbise că nu mai era nicio îndoială că suferea de epilepsie și cădea din scaun în timpul când avea audiențe, că-și pierduse graiul de cât vorbise și avea ventriloci ascunși după perdele, că-i ieșiseră pe tot trupul niște solzi de pește ca o pedeapsă pentru perversitatea lui...”

Oamenii nu-l cunosc, îl identifică doar după glas, neputând să și-l reprezinte. Cu toate astea, patriarhul devine ubicu, pare a se afla pretutindeni unde călătorește dublul său ori unde îi sunt citite discursurile, numai că puterea sa e subminată de chiar funcția cuvântului oficial transmis cu rapiditate de aparatul său de propagandă de a-l face auzit și ascultat pe unicul conducător pe care oamenii îl cunoscuseră vreodată. El însuși devine captiv într-un univers secund, al reflectărilor repetate – și, implicit, al distorsionărilor perpetue:

„Se strecurase printre atâtea pericole, ocolind atâtea stânci ale dezordinii telurice, atâtea eclipse funeste și-atâtea mingi de foc ceresc, încât era imposibil ca cineva din vremurile noastre să mai aibă încredere în prevestirile ghicitoarelor în

cărți cu privire la destinul lui [...] Era cu neputință să nu credem astfel de lucruri, din moment ce puținele ziare care se mai tipăreau continuau să proclame eternitatea lui și să-i falsifice strălucirea cu documente de arhivă, arătându-ni-l în fiecare zi înțepenit pe prima pagină în uniforma rigidă cu cei cinci sori triști din vremurile de glorie, mai autoritar ca niciodată, mai energic și mai sănătos ca oricând, cu toate că noi pierduserăm de mulți ani socoteala anilor lui și-l vedeam acum cu chipul dintotdeauna inaugurând monumente cunoscute de toți, instalații pentru serviciul public pe care nu le știa nimeni, prezidând ceremonii solemne despre care se spunea că avuseseră loc ieri, deși în realitate se petrecuseră în urmă cu o sută de ani, iar noi credeam toate astea, deși știam că nu erau adevărate, pentru că nimeni nu-l mai văzuse în public...”

Așa cum pergamentele lui Melchiade, înainte de a fi fost descifrate, fuseseră greșit sau doar parțial citite de către unii membri ai familiei Buendía, și în *Toamna patriarhului* cuvântul prin intermediul căruia președintele încearcă să se facă respectat și iubit funcționează în sens invers, singurul efect al propagandei fiind că se va face, treptat, doar temut, iar apoi urât de oamenii pe care nu-i cunoaște și care, la rândul lor, nu îl cunosc și nu îl înțeleg. Prizonier de-a dreptul într-o oglindă borgesiană, asemenea unui fluture care nu poate părăsi încăperea în care a intrat din greșeală, patriarhul își va pierde treptat capacitatea de orientare în planul realității, scriitorul transformându-l într-un soi de rătăcitor fără scop precis prin labirinturile trecutului și, mai mult decât atât, prin cele ale literaturii latino-americane anterioare. Căci, la fel cum *Un veac de singurătate* „citea” literatura contemporană a continentului și stabilea odată pentru totdeauna liniile directe ale realismului magic, și *Toamna patriarhului* se înscrie în aceeași arie a preocupărilor lui García Márquez.

La un moment dat, patriarhul observă pe fereastra de unde îi place să contemple marea cele trei caravele ale lui Cristofor Columb, despre care primise deja rapoarte detaliate din partea informatorilor săi. Numai că cititorul realizează că imaginea celor trei caravele apropiindu-se de zona Caraibelor este, de fapt, o imagine literară, desprinsă dintr-un text anterior – și încă dintr-unul celebru, anume jurnalul lui Cristofor Columb însuși, din paginile căruia, printr-o excelentă tehnică a intertextualității, scriitorul citează în acest capitol. Văzul și auzul sunt confundate de către patriarh cu actul lecturii și al interpretării, însă esențial este că, în acest punct, el însuși trebuie să se bazeze pe lectura altora și doar eventual pe interpretările proprii, câtă vreme este încă analfabet. Lectura jurnalului lui Columb aparține consilierilor săi, cei care îl informează de sosirea caravelor, însă interpretarea profundă a secvenței aparține cititorului, a cărui experiență de lectură îi aduce în minte, imediat ce citește cuvântul „caravelă”, aventura lui Columb în zona stăpânită acum de patriarh. Cuvântul scris, cel care îi este încă inaccesibil președintelui, are maximă importanță acum, câtă vreme cititorul înțelege spaima președintelui de a se ști pe sine drept creație a unui text scris și apoi citit în fața maselor de către înlocuitorii săi. Patriarhul nu mai este el însuși, ci a devenit simplă imagine, creație scripturală, prin intermediul căreia puterea politică este exercitată în numele său, fără, însă, ca el să o mai poată controla.

Confruntarea directă a patriarhului cu forța de sugestie a cuvântului scris și a unui mare text literar se produce în momentul în care este invocat *Marșul triumfal* al lui Rubén Darío (132), text recitat de poetul însuși. Impactul este cu atât mai

puternic, cu cât versul este asociat cu vocea creatorului său, care îi dă astfel a doua oară viață în fața publicului. Patriarhul devine simplu spectator al unei reprezentații care îl depășește și care îl face să înțeleagă că puterea artei este mult superioară celei politice. Limitele umane și condiționările cărora trebuie să li se supună ființa omenească sunt depășite doar de cuvântul scris, de textul care poate dăinui și transcende, astfel, timpul care îl înspăimântă pe patriarhul care înțelege că scrisul dă semnificație memoriei și înregistrează trecutul sau dimpotrivă, prezentul. Teama de moarte și efectele trecerii timpului asupra ființei umane sunt câteva dintre temele majore ale operei lui Rubén Darío, astfel că alegerea sa ca model literar și ca revelator al marilor adevăruri ale artei în fața președintelui nu este deloc întâmplătoare.

„...furtuna care numai printr-o minune n-a făcut să eșueze vaporul cu banane din care la puține ore după aceea avea să coboare tânărul poet Felix Rubén García Sarmiento cel ce avea să devină faimos sub numele de Rubén Darío, căci spre norocul nostru pe la orele patru ale acelei după-amieze marea s-a liniștit complet. [...] Nu am văzut pe nimeni altcineva în loja prezidențială, dar în tot timpul celor două ceasuri cât a ținut recitalul am avut certitudinea că el se afla acolo, îi simțeam prezența invizibilă, preocupată ca destinul nostru să nu fie corupt de dezordinea poeziei, hotărând intensitatea trăirii, dragostei și morții din colțul cu penumbră al lojei de unde l-a văzut fără a fi văzut pe minotaurul furios al cărui glas de răsărit marin l-a smuls din locul și din trupul lui și l-a făcut să plutească în aer fără a-i cere voie, biciuindu-l cu tunetul de aur al trompetelor limpezi, purtându-l peste arcurile de triumf ale lui Marte și Minervei, zguduindu-l cu o glorie ce nu era a dumneavoastră, domnule general, făcându-l să-i vadă pe atleții eroici ai stindardelor, puternicii cai de război cu copite de fier, sulite și lănci de paladini cu panașe înalte ce duceau cu ei drapelul străin spre onoarea și cinstea unor armate care nu erau ale dumneavoastră să vadă trupa aceea de tineri viteji care sfidaseră soarele roșu al verii, zăpezile și vânturile iernii neîndurate, negurile și nopțile și ura de moarte pentru splendoarea eternă a unei patrii nemuritoare mai mare și mai glorioasă decât toate cele visate de el în lungile-i deliruri din vremurile frigurilor lui de soldat desculț, făcându-l să se simtă sărac și mărunț sub cutremurul aplauzelor de la sfârșit...”

Abia ulterior dictatorul va învăța să scrie și să citească, sub îndrumarea Leticiei Nazareno, care îi va deveni soție. Numai că, în ciuda convingerii patriarhului că, după ce va ști secretele scrisului, le va putea și utiliza în folosul său, el va deveni, o dată în plus, prizonierul cuvintelor pe care le scrie și pe care le transmite poporului, ca discursuri. Departe de a reuși să stabilească o relație cu oamenii, el se va transforma tot mai mult în absență al cărei mesaj va fi, apoi, întotdeauna mediat de cuvântul scris – care nu face altceva decât să-l înstrăineze și mai tare, în primul rând de el însuși. Sigur, cuvântul scris „este o formă a memoriei, în calitatea sa de repetiție a originalului, însa această memorie se desparte din ce în ce mai evident de sursa ei.” (133) Astfel că patriarhul își va petrece ultima parte a vieții doar amintindu-și o serie de secvențe ale puterii sale, așa cum fuseseră ele înregistrate în documente oficiale sau în lozinci ori chiar în inscripțiile de pe pereții palatului prezidențial. Aceasta e singura legătură pe care o mai are cu lumea exterioară, adică cu propriul trecut, după moartea tragică a soției și a fiului său. Dar

legătura nu e reală, ea nu face altceva decât să accentueze mistificarea, minciuna, propaganda, căci actul scrisului, care a avut loc, în acest caz, sub presiuni politice, nu perpetuează memoria reală, ci doar pe sine însuși, text rupt de realitatea care l-a determinat. Cuvântul scris nu pune nicidecum o oglindă în fața realității, ci „transformă chiar realitatea în simplă imagine reflectată.” (134) Astfel că recursul patriarhului la litera scrisă, dar golită de sens, îi consacră decăderea și îi accentuează incapacitatea de a dispune de puterea pe care, cel puțin teoretic, o deține până la moarte.

García Márquez orchestrează perfect o narațiune desăvârșită, al cărei caracter repetitiv și a cărei circularitate subliniază importanța structurii pe care *Toamna patriarhului* o are. Este esențial ca romanul să înceapă cu moartea președintelui și să o descrie, nuanțând-o, la începutul fiecăruia din cele șase capitole. La a doua lectură este clar că personajul definit de titlu drept patriarh este o prezență absentă, iar elaborarea romanului demonstrează subtilul proces prin care scrisul nu poate fi considerat întotdeauna de încredere, așa cum nicio istorie nu poate fi considerată astfel, tocmai deoarece mitifică realitatea, nu o dată mistificând-o. Distanța dintre realitate și textul scris care pretinde a o înregistra îi subminează autoritatea, fapt subliniat și prin punctele de vedere diferite utilizate pe parcursul romanului, dar și de narațiunea corală.

Cititorul are doar pentru scurt timp impresia că citește o relatare a unui narator omniscient, pentru a realiza ulterior prezența mai multor voci narative deopotrivă de necredibile, dar cu atât mai convingătoare în ceea ce privește mesajul de substanță al cărții. Ambiguitatea nu lipsește nici ea, nefiind întotdeauna clar cine vorbește sau dacă, pe parcursul unui singur capitol există o voce narativă privilegiată sau dimpotrivă, mai multe perspective la fel de îndreptățite. Poate cel mai reușit exemplu de ambiguitate narativă este tocmai cel al apariției caravelor lui Columb, moment în care vocile informatorilor și colaboratorilor președintelui se suprapun peste expresii arhaice sau sintagme consacrate din jurnalul ori scrisorile lui Columb. Totul, în *Toamna Patriarhului*, este mediat și nimic nu poate fi considerat a reprezenta vreo autoritate absolută – iar lipsa semnelor de punctuație contribuie la impresia pe care o produce cartea. Muzicalitatea textului, comparată uneori cu cea a operei lui Béla Bartók, mizează mult și pe o tehnică polifonică ce funcționează aparent paradoxal și prin însumarea tensiunilor dintre dictator și popor. Juan Gustavo Cobo Borda mărturisește că García Márquez însuși a fost surprins atunci când i s-a explicat de către muzicologi faimoși apropierea ritmului narativ din cartea sa de formula artistică a compozitorului menționat, scriitorul explicându-și acest fapt datorită fascinației sale, în perioada definitivării romanului, pentru concertele lui Bartók, pe care le asculta frecvent. (135)

Vocea președintelui e absentă chiar și atunci când pare a fi prezentă, iar glasul cetățenilor e prezent și presimțit chiar și atunci când masele de oameni sunt departe și par absente. Cititorul devine pe parcurs conștient de faptul că textul pe care-l are în față se bazează, oarecum în mod asemănător cu un desen al lui Escher, pe o perspectivă mereu schimbătoare și dificil de definit. Corul *ad hoc* al cetățenilor încercând să înțeleagă moartea patriarhului subminează la tot pasul puterea deținută de dictatorul de-acum decedat. Ca în fața unei iluzii optice, cititorul trebuie să-și reconsidere mereu propriul punct de vedere în evaluarea semnificațiilor faptelor

relatate, ca și cum fiecare cititor ar fi un nou Aureliano Babilonia în fața manuscriselor lui Melchiade. Dată fiind această situație, nici nu va fi o surpriză faptul că patriarhul însuși, deși deja mort, va putea vorbi; la fel, și mama sa își va asuma rolul de voce narativă a unor fragmente de text, realismul magic depășind, astfel, granițele care păreau, imediat după apariția *Veacului de singurătate*, definitiv trasate și, eventual, închise.

Dar singurătatea despre care a vorbit adesea scriitorul, încercând să definească acest roman are legătură și cu singurătatea scriitorului, nu doar cu aceea a dictatorului decrepit descris în paginile cărții. Puterea cuvântului scris care îl fascinează pe patriarh este exact ceea ce-l fascinează pe oricare scriitor – pus, indirect, în gardă de García Márquez să nu cedeze ispitei de a se considera Dumnezeu nici măcar la nivelul textului pe care îl redactează. Căci ființa umană este supusă erorii, iar tentația demiurgică sfârșește, de cele mai multe ori, în eșec – iar dacă nu, atunci cu siguranță prefigurează un eșec ori un sfârșit, așa cum se întâmpla în *Un veac de singurătate*, când opera istorică, literară și revelatorie a lui Melchiade nu făcea altceva decât să anunțe, cu o sută de ani înainte, distrugerea așezării Macondo și a neamului Buendía – ironia realist magică a autorului constând în evidențierea faptului că nici măcar pergamentele elaborate cu atâta grijă și codificate atât de complicat nu vor rezista pentru eternitate, fiind înghițite și ele de vântul apocaliptic care distruge totul.

Cronica unei morți anunțate. În căutarea inocenței pierdute

Cronica unei morți anunțate (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981) a părut, cel puțin imediat după apariție, a fi cartea pe care Gabriel García Márquez declara că dorește s-o scrie pentru a include în ea „amintirile false ale propriei vieți”. Desigur, nu este el însuși protagonistul întâmplărilor relatate în roman, dar își asumă, totuși, de astă dată, un statut superior față de acela de simplu autor al cărții; sau măcar așa încearcă, de sub masca de narator, să-și facă cititorii să creadă (incluzând în text chiar numele soției sale, Mercedes, cu scopul declarat de a spori veridicitatea faptelor). Procedând în acest fel, scriitorul urmează din nou tradiția inițiată de Cervantes, care introducea, în *Don Quijote*, o combinație inedită, pe atunci, de elemente reale și ficționale, într-o proporție asemănătoare celei pe care, mai târziu, Borges o va utiliza la rândul său, ducând-o la desăvârșire în *Celălalt Borges*. De altfel, acest roman al lui Gabriel García Márquez se apropie — cel puțin prin tematică (o moarte violentă, dar previzibilă) de unele texte borgesiene, tinzând spre pragul superior al „ficțiunii ideale”, mult visate de scriitorul columbian.

Primele pagini sunt influențate de stilul jurnalistic, atât de apreciat de autor: „Nenumăratele persoane întâlnite pe drum de când plecase de acasă la șase și cinci și până ce fusese înjunghiat ca un porc, un ceas mai târziu, și-l aduceau aminte puțin adormit dar bine dispus, spunându-le tuturor, ca din întâmplare, că era o zi minunată. Nimeni nu era sigur dacă nu cumva se referea la starea vremii. Mulți

erau de aceeași părere, amintindu-și că era o dimineață strălucitoare, cu o briză dinspre mare ce adia printre plantațiile de bananieri, cum era de așteptat într-un februarie frumos din epoca aceea.” Clara determinare temporală de la începutul relatării amintește imediat de romanul *Un veac de singurătate*, care debutează oarecum asemănător și creează, astfel, cadrul pentru retrospectiva necesară. Diferențe există, desigur: dacă *Un veac de singurătate* începe „in medias res”, „cronica” se deschide, practic, cu sfârșitul.

Dar *Un veac de singurătate* e un roman ce pare, uneori, un text „istoric” ca tonalitate, înaintând încet spre deznodământul profetizat, pe când *Cronica* se bazează pe o neașteptată investigație jurnalistică, fapt explicat pornindu-se, ca în atâtea alte situații asemănătoare, de la mărturisirile lui García Márquez, cel care anunța, la un moment dat, că va abandona literatura până ce dictatura lui Augusto Pinochet va fi înlăturată din Chile, iar unii critici au crezut că se va ține de cuvânt. Așa încât, surpriza stârnită de apariția *Cronicii unei morți anunțate* a fost destul de mare. Și totuși, cel puțin într-un anumit sens, trebuie să recunoaștem că García Márquez nu și-a încălcat complet promisiunea, dacă ținem seama că tot el spunea că țelul său este să combine jurnalismul și ficțiunea astfel încât, atunci când subiectul unei știri devine plictisitor, să-l poată îmbunătăți prin propria sa capacitate de invenție literară. În consecință, scriind acest roman, autorul consideră că nu a revenit la literatura propriu-zisă, nefăcând altceva decât să-și cultive talentul jurnalistic, amintindu-și (și amintind, subtextual, cititorului), pe de altă parte, că, în America Latină, „cronica” este o specie literară bine reprezentată și impusă încă din perioada colonială. Criticii literari au afirmat că romanul prezintă o comunitate umană captivă printre propriile ei mituri, dar înșelându-se asupra semnificațiilor profunde ale acestora, autorul reușind să spună, apoi, câteva adevăruri esențiale și despre incapacitatea omului de a-și depăși destinul. Cu toate acestea, în general, interpreții au fost tentați să remarce mai degrabă caracterul alert, „jurnalistic” al cărții, multe din analizele critice care au fost dedicate *Cronicii* márqueziene nedeșănind acest nivel.

Încă de la începutul cărții, cititorul află că cei doi gemeni Vicario se pregătesc să-l ucidă pe Santiago Nasar pentru că ar fi dezonorat-o pe sora lor, Angela, distrugându-i astfel șansele de căsătorie cu Bayardo San Román. Mulți oameni din oraș știu câte ceva despre intențiile fraților Vicario, dar, printr-o înlănțuire de amânări repetate, nimeni nu face nimic pentru a-i opri. Într-adevăr, se vede cu ușurință că nici chiar celor doi nu le prea vine să comită o asemenea faptă pe care le-o impune un (cam prea) ascuțit simț al onoarei care-i face să nu aștepte intervenția autorităților. Titlul romanului este cât se poate de potrivit: moartea a fost, cu adevărat, anunțată. Dar Gabriel García Márquez conduce perfect acțiunea spre punctul culminant: singurul care nu va afla nimic până în clipa morții este chiar Santiago. Naratorul cercetează, la început pe un ton voit impersonal, apoi implicându-se din ce în ce mai mult, o crimă petrecută cu peste două decenii în urmă, pentru a înțelege cum de a fost cu puțință să se întâmple așa ceva, cum de nimeni n-a făcut nimic pentru a-i împiedica pe cei doi, care, în ceea ce-i privește, au făcut realmente tot ce se putea pentru a fi opriți. Dar mai e un amănunt pe care nu trebuie să-l pierdem din vedere: abia după douăzeci și șapte de ani, întâmplarea este percepută în mod acut de colectivitatea în ansamblu ca un fel de vină generală, pentru că

neîncrederea oamenilor în propriul cod de justiție este unul dintre factorii favorizanți ai asasinatului. Greutatea acestei responsabilități este resimțită, totuși, cel mai acut, de către narator. El revine la locul faptei nu doar din cauza unui mister nerezolvat, ci și a unei vinovății pe care nu și-o poate ierta, iar „cronica” sa devine, astfel, pe parcurs, și un veritabil „document” ce surprinde cu finețe psihologia complicității de masă. În acest fel, romancierul aduce în discuție, subtextual, și inevitabilitatea istorică, concluziile formulate cu claritate fiind înlocuite de narațiunea însăși și de tehnicile specifice jurnalismului – de unde și senzația cititorului, că ar fi vorba, aici, despre „o istorie care refuză să se încheie.” (136) Lois Parkinson Zamora consideră că am avea de-a face și cu evaluarea relației dintre evenimentele prestabilite dar încă necunoscute și ceea ce se știe cu siguranță, adică ceea ce este anunțat, o altă expresie a raportului stabilit între individ sau colectivitatea umană și procesul istoric, scriitorul columbian alegând, în ciuda titlului cărții, să accentueze „mai degrabă istorisirea, iar nu simpla cronică” (137), mai cu seamă dacă ținem seama de amănuntul – esențial pentru acest demers – că tocmai istoria este de astă dată cea care reclamă suspendarea voluntară a incredulității...

Problema memoriei imperfecte (există mari diferențe de opinie privind timpul exact al întâmplării, ca și ordinea precisă a faptelor) adaugă un element de suspans și nesiguranță unui eveniment asupra căruia nu plana, inițial, nicio umbră de incertitudine. Și, pentru a complica lucrurile, naratorul apelează la propriile lui amintiri, căci Santiago îi fusese prieten. În plus, stă el însuși de vorbă cu cei care au fost martori, deplasând uneori acțiunea de investigare și în alte spații, suficient de îndepărtate de locul crimei. Astfel, în loc să scrie o narațiune lineară, cu episoade structurate cronologic, conducând spre tragedia finală, García Márquez își împarte cartea în capitole, fiecare având o traiectorie diferită și privind lucrurile din alt unghi de vedere, fapt ce determină, de fiecare dată, și un alt mod de abordare a personajelor implicate. Lumea ficțională din *Cronica unei morți anunțate* este, așadar, în ansamblu, o rețea de linii narative ce se întretaie, iar în centrul ei se află un gol – singurătate și neputință puse la un loc – care este tocmai spațiul unde are loc crima și prin care nu trece niciuna dintre liniile narative amintite. „Teribilă dramă a iubirii”, cum o numea autorul, *Cronica unei morți anunțate* reprezintă, însă, și expresia unui mod aparte al personajelor márqueziene de a privi viața și moartea. Cronica pe care o scrie García Márquez se mișcă cu ușurință înainte și înapoi în timp, observându-i, din diferite unghiuri de vedere, pe toți participanții și martorii unei crime aparent lipsite de sens, la multă vreme după ce toate pasiunile care au determinat-o s-au stins. Din acest punct de vedere, cartea oferă prin ea însăși, o demitologizare a vechii retorici a iubirii romantice, sau, cel puțin, a unei anumite înțelegeri și practici a acesteia, procesul fiind, deci, într-un fel, reversul romanului următor al autorului, *Dragostea în vremea holerei* (1985).

Dar ceea ce dă cu adevărat unitate acestei cărți, ca și altor scrieri ale lui García Márquez, de altfel, este sentimentul acut al predestinării prezent în paginile ei. Lucrurile evoluează spre un final care era hotărât dinainte, fusese deja scris, la fel ca și istoria familiei Buendía în pergamentele lui Melchiade din romanul *Un veac de singurătate*, și care se va petrece în ciuda tuturor amănuntelor care l-ar fi putut împiedica. Forța destinului e impresionantă, dar drumul spre punctul final este atât de sinuos, posibilitățile de evitare a asasinatului sunt numeroase, și, cu toate

acestea, până la urmă, eludate. Pe de altă parte, este clar că această întâmplare, cu toată simplitatea aparentă cu care este relatată, reprezintă mai mult decât un asasinat banal. O parte a semnificațiilor sale devin evidente mai cu seamă prin intermediul modului în care crima este interpretată de cei din generația lui Santiago Nasar, pentru care această moarte marchează sfârșitul tinereții (și chiar mai mult decât atât, sfârșitul inocenței) dar, în același timp, deschide calea spre structura tragică, uneori mai dificil de descoperit sub masca alertului stil jurnalistic.

În romanele anterioare, García Márquez se concentra pe evoluția unei singure familii care trebuia să răspundă provocărilor – dintre cele mai diferite – pe care societatea i le adresa. Autorul singulariza un personaj care încerca să înțeleagă sensul existenței pentru a putea, apoi, privi lumea din jur (și mai ales pe sine) dintr-o altă perspectivă. În *Cronica unei morți anunțate*, însă, sunt mai multe familii implicate; practic, întâmplarea afectează o întreagă comunitate și dezvăluie un subtext care a fost comparat chiar cu sensurile tragediei antice, universul vinovăției împărțășite fiind considerat „o replică în cheie contemporană a conflictelor din opera lui Eschil.” (138)

Iar dacă, în romanul *Un veac de singurătate*, apărea chiar un personaj pe nume Gabriel, nepotul lui Gerineldo Márquez, care pleca la Paris, în *Cronică* relatarea are în vedere un narator implicat, care recompune evenimentele din punctul său de vedere, dar și în calitate de prieten al lui Santiago Nasar, încercând să pună în ordine faptele petrecute în urmă cu douăzeci și șapte de ani, asumându-și, deopotrivă, „responsabilități de Casandră” (139), astfel ca totul să poată fi, în cele din urmă, explicat. Naratorul adoptă, așadar, și rolul de conștiință a orașului (replică a corului antic!) și de reprezentant al familiilor celor implicați în moartea lui Nasar, alăturându-se bătrânului colonel din *Colonelului n-are cine să-i scrie*, Ursulei Buendía și ultimului Aureliano, din *Un veac de singurătate* sau glasurilor cetățenilor din *Toamna patriarhului*. Asumându-și rolul de conștiință vie și de reprezentant al memoriei colective, naratorul nu-și uită nici obligațiile jurnalistice, sugerând că destinul său este să înțeleagă, combinând, astfel, soarta tragică a lui Oedip cu calitățile de clarvăzător ale lui Tiresias, neezitând ca pentru asta să se apropie de adâncimile adesea nebănuite ale conștiinței comunității.

Însă legăturile cu proza anterioară și mai cu seamă cu romanul *Un veac de singurătate* sunt evidente și la alte niveluri, în primul rând la acela al structurii specifice a textului. În ambele creații, scriitorul excelează în prefigurarea evenimentelor care se vor petrece ulterior, enunțându-le cu claritate încă de la început și punându-și, astfel, în gardă cititorii cu privire la evenimentele care urmează să se întâmple. Totul e nu numai scris, ci înscris în textul romanului, iar întreaga desfășurare narativă are rolul de a confirma enunțurile autorului în calitate de demiurg al lumii ficționale din paginile cărții. Faptele sunt, practic, pre-organizate și în *Cronica unei morți anunțate*, la fel cum erau și în *Un veac de singurătate*, „actul” fiind reprezentat, acolo, de pergamentele lui Melchiade, iar naratorul este plasat, atât din punct de vedere al spațiului, cât și din cel al timpului, *a posteriori* – așa încât cunoaște faptele, locul manuscrisului din *Cien años de soledad* fiind luat, aici, de „oglindea spartă a memoriei”, pe care naratorul o amintește adesea.

Trecutul (fie el istoric sau narativ) este actualizat, așadar, indirect, prin intermediul cuvântului scris, García Márquez accentuând în acest fel puterea discursivă,

forța logosului de a întemeia – o lume sau un text romanesc; ceea ce, în viziunea sa realist magică, reprezintă adesea același lucru. Conținutul și forma se suprapun, iar prefigurarea discursivă a faptelor și faptele însele nu mai pot fi concepute unele în absența altora. Dar tot acest aspect reprezintă și expresia fatalității ce îi domină romanele, câtă vreme cuvântul dobândește rolul esențial în desfășurarea ulterioară a faptelor, iar naratorul se transformă într-un soi de profet plasat pe axa temporalității după momentul de criză – pe care îl cunoaște, fie din experiență, ca în *Cronica unei morți anunțate*, fie din intuiție, ca în *Un veac de singurătate*. Însă chiar această relație stabilită între narator și text este o formă aparte de cunoaștere, sistemul perfect ce exprimă structura și care este la rândul său exprimat prin intermediul acesteia. În *Cronica*, toate acțiunile nu fac altceva decât să dezvolte și să explice (ori să nuanțeze) prima frază a romanului, în primul capitol cuvintele prevestitoare „aveau sa-l ucidă” repetându-se nu mai puțin de șapte ori: „În ziua în care avea să fie omorât, Santiago Nasar se sculă în zori la cinci și jumătate, pentru a aștepta vaporul cu care sosea episcopul.” Numai că, deja fraza aceasta și variațiunile ei exprimă deja o realitate petrecută și care nu mai poate fi modificată, ci, eventual, doar înțeleasă; chiar și după mai bine de două decenii.

Și, după același model al prefigurării care dă glas unei realități precise, dar care poate fi privită din mai multe puncte de vedere, descrierea morții propriu-zise a lui Santiago Nasar se face de mai multe ori pe parcursul textului. Utilizând imagini specifice sau expresii care (din nou!) se repetă, naratorul impune o structură aparte, dar dintre granițele căreia nu există scăpare, astfel încât orice eveniment, odată anunțat, nu poate decât să se petreacă. Tehnica aceasta fusese pusă la punct și practică de García Márquez încă din romanul *Un veac de singurătate*, iar prefigurarea narativă sau enunțurile prevestitoare vizau, de cele mai multe ori, moartea – chiar dacă aceasta, din cauza unei tragice ironii, ca în cazul colonelului Aureliano, va avea loc în circumstanțe diferite de cele anunțate. Dar celebrul început al romanului („Mulți ani după aceea, colonelul Aureliano Buendía...”) reduce, practic, întreaga existență a colonelului la o singură frază, la un singur moment, ale cărui consecințe trebuie să se producă, anticipându-se, la un moment dat, și risipirea vieții lui, iar faptele de arme și marile sale realizări militare vor fi reduse, în cele din urmă, la un simplu nume: denumirea pe care o stradă din Macondo o va purta, în memoria sa, după ani de zile. Mesajul transmis în acest fel cititorului este, însă, prescurtat și de-a dreptul „cifrat” – a se citi, „neexplicat” sau insuficient explicat – tocmai pentru ca lămuririle și nuanțările să se poată produce ulterior, pe parcursul romanului. Autorul repetă, la nivelul literaturii, tehnica portretului, așa cum era el înțeles în epoca barocă, prefigurările narrative reprezentând o simbolică schiță a faptelor care urmează să se petreacă. Caracteristicile istorice ale discursului romanesc se îmbină, deci, cu cele cognitive, ce definesc experiența umană și care sunt evidențiate în prima frază a cărții.

Însă această tehnică a anticipării nu vizează doar contextul narativ, ci și nivelul tematic al romanului, câtă vreme incestul (reprezentat de teama familiei Buendía de nașterea copilului cu coadă de porc) fusese prezentat în același fel, încă din primele pagini, pentru a se produce doar în ultimele. Trecutul devine prefigurare a viitorului, iar actualizarea anumitor caracteristici ale familiei Buendía în prezent urmează un criteriu al profetizării, pornindu-se mereu de la premisa că totul este deja scris, și că va fi actualizat în momentul în care scriitura (lectura?) va privi în

oglanda aluziilor pe care autorul le include în text. Aureliano Babilonia nu descifrează în pergamentele lui Melchiade doar istoria familiei și a așezării Macondo, ci și pe a sa proprie, acest amănunt demonstrând afirmația lui Julio Ortega, conform căruia „istoria din Macondo este o istorie a trecutului, timpul fiind, în acest roman, închis.” (140) Iar dacă totul este deja scris, personajele devin asemenea unor piese într-o complicată partidă de șah, menită a duce la capăt ceea ce oricum trebuie să se întâmple. De aceea, în *Cronica unei morți anunțate*, oamenii acceptă tragedia încă înainte ca aceasta să aibă loc, efectiv așteptând consumarea crimei, ca și cum totul ar fi ceva mai presus de capacitatea lor de intervenție. Iar când, după ani de zile, naratorul revine asupra acestor întâmplări, el intră, implicit, și în lumea trecutului, se reintegrează în el și se supune din nou legilor fatalității – pe care nu încearcă nici acum să le schimbe, ci doar să le înțeleagă.

Prin urmare, a citi prefigurările narative înseamnă raportarea la o scriitură cifrată, la un cod esențial, la ordinea care face ca totul să se întâmple. A cunoaște înseamnă a recunoaște această ordine predeterminată și a o accepta, a recunoaște forța pe care ea o implică. Individul uman nu poate modifica un sistem textual, ci poate să se limiteze cel mult la încercarea de a-i întui semnificațiile. Unul dintre puținele personaje mârqueziene capabile de schimbări fundamentale de natură să afecteze existența celorlalți este Amaranta Ursula din *Un veac de singurătate*, numai că nici măcar ea, cu atât mai puțin ultimul Aureliano, nu reușesc să se salveze din fața morții anunțate – și descrise în pergamentele lui Melchiade. Deși descifrează trecutul, Aureliano nu-și poate croi singur viitorul, știind bine că însăși moartea sa e înscrisă în istoria din Macondo – și în manuscrisul lui Melchiade și înțelegând toate acestea, veritabilă revelație înaintea morții implacabile.

În comparație cu el, Santiago Nasar nu doar că nu știe că va muri, dar nici nu înțelege de ce moare, fiind prizonierul unui trecut narativ și al unei sentințe care fusese pronunțată anterior – și de sub puterea căreia nu există scăpare. Iar dacă oglinda scriiturii din *Un veac de singurătate* reflecta prefigurările narative care defineau evoluția fiecărui personaj, în *Cronica unei morți anunțate*, oglinda e spartă, căci memoria oamenilor – expresie a prezentului – nu e perfect fidelă desfășurării evenimentelor din trecut. Lectorul însuși se reflectă în actul lecturii, după cum sugerează Borges în numeroase dintre ficțiunile sale, iar procesul de descifrare a unui text devine și proces de cunoaștere. De pildă, gemenii Vicario, cei care îlucid pe Santiago, nu acționează în mod liber, ci sunt prizonierii unui cod (fie el și inaplicabil la nivelul prezentului) al onoarei – pe care, însă, chiar dacă nu-l înțeleg și chiar dacă nu sunt întru totul de acord cu el, trebuie, totuși, să-l respecte și să îndeplinească ceea ce este înscris în chiar spiritul acestuia, adică să răzbune onoarea surorii lor. Personajele se supun structurii predeterminate, iar aceasta este prin excelență epistemologică, totul e deja scris într-o lume ficțională aflată sub semnul puterii cuvântului, astfel că „moartea anunțată” va avea loc, la fel cum se va produce, finalmente, și dovada incestului cu teamă căruia a trăit vreme de o sută de ani familia Buendia.

Moartea lui Santiago devine, privită din aceste perspective, mai mult decât o simplă crimă, arta narativă a lui García Márquez dând textului aerul unei veritabile tragedii, fiecare eveniment căpătând sens mitic și proporții neobișnuite. În egală măsură, însă, ca printr-un efect invers, autorul demitifică totul, lucru de așteptat, de

altfel, într-un univers temporal și textual circular, din care nu există scăpare. Sunt evidențiate câteva personaje, Santiago, Angela Vicario și Bayardo San Román, majoritatea celorlalte reprezentând varianta contemporană a anticului cor tragic, condus de corifeul-reporter care încearcă să organizeze memoria și să dea sens întregului trecut.

Aluziile ironice sunt prezente în text, atâta doar că nu toate personajele implicate sunt capabile să le descifreze – astfel, judecătorul citește degeaba opera lui Nietzsche, nereușind să înțeleagă că are de-a face cu rudimentele unei structuri tragice, iar nu cu un simplu fapt divers ori cu o crimă absurdă: „Numele judecătorului nu apărea pe nicăieri, dar este evident că era un om copleșit de pasiunea literaturii. Citise fără nicio îndoială clasicii spanioli și câțiva dintre cei latini și-l cunoștea foarte bine pe Nietzsche, autorul la modă printre magistrații din vremea lui. Însemnările marginale, și nu doar din pricina culorii cernelii, păreau scrise cu sânge. Nu i se păru niciodată drept ca viața să se folosească de atâtea intervenții ale hazardului interzise literaturii, pentru a se înfăptui fără opreliști o moarte atât de anunțată.” Structura tragică este, așadar, mereu ascunsă, așa cum procedase, de altfel, autorul și în creațiile sale anterioare. Căci sunt prezente în text visele premonitorii, animalele simbolice, plantele funerare menite a sublinia semnificațiile destinelor personajelor din această carte. Evenimentele extraordinare au loc – fie că e vorba despre celebrarea căsătoriei Angelei, fie de vizita episcopului – însă oamenii nu înțeleg că acestea prefigurează faptele și mai neobișnuite care vor urma. Însuși Santiago, mare maestru într-ale deghizării și pasionat de jocul măștilor, nu reușește să-și dea seama, în clipele de cumpănă, că a fost desemnat de comunitate pentru a interpreta rolul cel mai dificil, și anume acela al țapului ispășitor.

Însă această structură tragică ascunsă sub aparența banalității cotidiene are darul de a salva lectura de senzația de vertij pe care, în anumite momente, din cauza acumulării de întâmplări, textul amenința s-o dea cititorului mai puțin pregătit pentru a recepta această creație. În plus, autorul atenuează posibilele dificultăți prin ambiguitatea structurală pe care o construiește cu mare atenție, dar o și risipește în fragmentele esențiale. Astfel, prezența în roman a textului redactat de către un personaj implicat în întâmplările relatate clarifică, fie și parțial, perspectivele. Desigur, procedeul este înrudit cu definitivarea de către Melchiade a manuscriselor pe care le va lăsa în casa familiei Buendía, în *Cronica unei morți anunțate* locul acestuia fiind luat de două texte – pe de o parte cel al naratorului reporter, care revine în oraș după douăzeci și șapte de ani, iar pe de alta, cel al magistratului care investigase cazul imediat după producerea crimei. Ambele structuri textuale au rolul de a ajuta cititorul să se orienteze printr-un univers livresc, plin de granițe mereu în schimbare, de vise și de premoniții neînțelese la vremea potrivită.

Structura textului devine o adevărată rețea, la fel cum se întâmpla și în excelenta povestire *Cel mai frumos înecat din lume*, în care moartea apărea ca o realitate în fața căreia nu exista altă soluție decât acceptarea. Pe de altă parte, la fel cum proceda și în *Un veac*, García Márquez subliniază ironia tragică a faptelor relatate prin răsturnarea și frustrarea tuturor așteptărilor inițiale ale cititorului: astfel, până și cei care s-au simțit multă vreme vinovați de tragica moarte a lui Santiago Nasar au ajuns să se consoleze cu gândul că „așa i-a fost scris”, că asta a fost soarta – nu pentru a cinsti în vreun fel memoria tânărului ucis, ci doar pentru a-și ușura

conștiința. Și, deși niciunul dintre acești figuranți nu va înțelege complet drama, naratorul reporter subliniază cât deperate au fost eforturile făcute de oamenii din oraș pentru a ușura măcar cât de cât greutatea pe care o aveau pe suflet. Ironia márqueziană este structurată extrem de elaborat: căci, dacă în *Un veac de singurătate* existau câteva personaje care nu aveau destinul pe care, la un moment dat, cărțile li-l anunțau, în *Cronica unei morți anunțate* toate personajele importante se ridică în cele din urmă asupra destinului, construindu-și-l singure. Mai puțin Santiago Nasar, care moare. Dar Angela se va reuni finalmente cu Bayardo San Román, iar gemenii criminali vor fi eliberați. Omul își învinge destinul, însă salvarea este, totuși, doar aparentă, câtă vreme în universul închis de aici fiecare soartă oglindește în mod necesar alta, într-o structură circulară în care eventuala și temporara reflectare e unica scăpare posibilă. Chiar dacă existența umană este efemeră, „sensul demnității îi este dat de fatalitate” (141), după cum afirma V. S. Pritchett.

Această fatalitate sugerează, însă, și influența excelent asimilată a prozei lui William Faulkner, de la care García Márquez preia sensul predestinării. E ca și cum scriitorul columbian ar fi citit marile piese ale tragicilor greci printr-o grilă faulkneriană, fapt evidențiat, de altfel, și de Carlos Fuentes. Chiar numele anumitor personaje trimite la opera lui Faulkner, Bayardo San Román amintindu-l pe Bayard Sartoris, iar „corul” locuitorilor orașului unde Santiago e ucis fiind adesea asemănător cu cel al oamenilor din Yoknapatawpha. De aici și formele oralității, arta hiperbolei și comicul de situație pe care autorul nu ezită să le folosească chiar și în contextul unei astfel de tragedii moderne – aspecte discutate de Carlos Fuentes (142). Va rezulta inadecvarea sau ineficiența prevestirilor care ar fi putut să-l salveze pe Santiago Nasar, semne pe care nici el, nici mama sa, nu știu sau nu pot să le interpreteze corect: cocoșii cântă necontrolat, noaptea caraibeană pare, în ciuda frumuseții ei, plină de imaginile de rău augur ale focului Sfântului Elmo, bucătăria casei lui Nasar e pătată de sângele iepurilor jupuți de servitoare.

În ciuda tuturor acestora, tânărul va pieri – însă salvarea sa e împiedicată tocmai deoarece chiar mama sa încuiase poarta din față a casei, iar Santiago, cu o familie ce poate fi comparată în multe din datele sale cu cea a lui Thomas Sutpen, trebuie să moară – în mare măsură și pentru că destinul familiei sale trebuia să se încheie cu el. Orașul se transformă, astfel, nu doar într-un univers închis definitiv, ci și într-unul al eternelor vinovății. Subtilitatea discursului romanesc al lui García Márquez constă și în sugerarea faptului că nici măcar Santiago Nasar nu e o victimă complet inocentă, diferite trăsături ale caracterului său fiind prezentate treptat, prin intermediul unor imagini care combină elemente clasice, medievale și moderne, configurând un portret ce pare desprins pe alocuri din poezia lui T.S. Eliot. Cititorul însuși e pus în fața textului acestui roman ca și cum ar fi pus în fața unor noi pergamente ale lui Melchiade, pe care trebuie să le interpreteze, după ce le va fi descifrat, și să recompună din fragmente adevărul integral al faptelor relatate și al unei existențe.

De altfel, structura simbolică a vieții (și a morții) lui Santiago Nasar este înscrisă și în epigraful romanului, preluat din Gil Vicente: „Zborul iubirii/ te poartă spre culmi.” Dualitatea simbolului are în vedere pe de o parte latura heraldică a șoimului, dar și ferocitatea, violența, predilecția pentru aventuri erotice. Aventuri

erotice, iar nu sentimentale, căci „Santiago, asemenea Omului de Tinichea din *Vrăjitorul din Oz* suferă de o acută lipsă a inimii” (143), o formă a vinei sale, dar și o explicație posibilă pentru răzbunarea pe care i-o vor aplica frații Angelei. Însă nici Angela nu este complet inocentă, cu toate că e prezentată drept victimă: nu doar că și-a pierdut virginitatea în circumstanțe neelucidate, dezonorându-și familia și dezamăgindu-l pe Bayardo San Román, dar a și aruncat vina asupra lui Santiago Nasar, ale cărui greșeli, oricare ar fi fost, e greu de crezut că ar fi inclus-o și pe aceasta. Abia după douăzeci de ani de meditație și de scris scrisori, ea va ajunge să se cunoască pe sine și să fie împreună cu soțul care o respinsese atât de violent imediat după nuntă.

La fel cum Amaranta Ursula și ultimul Aureliano înțeleg, în romanul *Un veac de singurătate*, că toate întâmplările petrecute vreme de decenii au avut loc doar ca să se poată ei întâlni și iubi într-un oraș aproape apocaliptic, Angela și Bayardo trebuie să treacă prin toate evenimentele relatate în *Cronica unei morți anunțate* pentru a putea, în cele din urmă, să rămână împreună. Reunirea lor e și ea o expresie a *catharsis*-ului implicat de elementele tragice incluse în textul românesc. Cititorul însuși e supus unui proces asemănător de purificare, trebuind să străbăta toate „vămile” textului și să înțeleagă sensul suspansului prelungit și al așteptărilor care-i sunt adesea frustrate de către autor. Cititorul, așadar, înțelege mai bine sensul tuturor evenimentelor decât orice personaj implicat în acestea, dovadă că personajul de roman este prin el însuși destin surprins în evoluție, iar soarta umană și de ce nu chiar realitatea pot fi, nu o dată, înțelese cel mai bine chiar prin intermediul ficțiunii.

Tragedie, ritual, fatalitate

Cronica unei morți anunțate implică mai multe perspective interpretative, trei dintre ele fiind înscrise în chiar textul românesc și fiind sugerate, astfel, de către autorul însuși ca veritabile chei de lectură ale acestei cărți. Gustavo Pellón vorbește, în acest sens, despre „viziunea mitică” (144), apoi despre „cea tragică”, analizată și de Pedro Lastra într-un excelent eseu (145), și în al treilea rând despre cea „empiric-detectivistă” – pe care García Márquez le-ar oferi, pe rând, cititorului, dar, în același timp evidențiind el însuși deficiențele fiecăreia, în acest fel devenind posibile și alte descifrări ale sensurilor textului.

Este evident încă de la început că prin acest roman, scriitorul revine asupra aspectelor legate de comportamentul în societate și asupra relațiilor stabilite între individ și comunitatea din care face parte, care constituiseră preocupări de seamă ale creațiilor anterioare ale autorului, fiind prezente, măcar ca sugestii, încă din *Furtuna frunzelor* (1955) și *Ceasul rău* (1962), în aceste texte scriitorul punând accentul și pe violența colectivă care poate ajunge să caracterizeze un întreg oraș. *Furtuna frunzelor* are chiar un epigraf preluat din *Antigona* lui Sofocle, prin care este sugerată atitudinea unei întregi comunități față de doctorul care refuzase să trateze răniții în timpul unei revolte populare. Oamenii îl blestemă să putrezească

în spatele ușii închise a propriei sale case, iar după ce trăiește cuprins de spaimă vreme de zece ani, doctorul se spânzură, însă locuitorii mici așezări refuză să-l înmormânteze. *Ceasul rău*, pe de altă parte, descrie tensiunile crescânde în rândul populației dintr-un oraș unde, în fiecare dimineață, apar afișe care prezintă fapte nepermise ori reprobabile ale locuitorilor. Judecătorul din oraș decide să rezolve cazul tratându-l ca și cum ar fi vorba despre un roman polițist a cărui enigmă ar vrea să o dezlege înainte de finalul cărții.

Cronica unei morți anunțate combină în mod strălucit elemente narative preferate și bine exersate de García Márquez în creațiile precedente, textul acesta adoptând structura tragică din *Furtuna frunzelor*, dar și perspectiva mitică opusă celei empiric detectiviste din *Ceasul rău*. Aceste aspecte, combinate în modul specific al scriiturii márqueziene, duc cu gândul și la tehnica suspansului și răsturnările de situație din *Oedip Rege*, una dintre piesele de teatru cele mai apreciate de scriitor. Tocmai modul în care acesta a evidențiat importanța pe care o are pentru opera sa lectura lui *Oedip Rege* ne face să înțelegem că perspectiva narativă mereu multiplă din *Cronica unei morți anunțate* reprezintă o necesitate logică și este pe deplin fundamentată estetic. Pentru García Márquez, romanul acesta devine o poveste detectivistă tratată cu seriozitatea reclamată de o tragedie, încercând în acest fel să depășească înlănțuirile de tip cauză-efect și să ajungă la revelarea marilor adevăruri ale existenței.

După modelul lui Sofocle, din *Oedip*, romancierul evidențiază diferența de viziune dintre cititor (care întotdeauna știe mai multe) și personajul implicat (care, asemenea lui Oedip, chiar dacă vrea să afle totul, înțelege înlănțuirea evenimentelor abia în clipa finală, a revelației dureroase). După cum spunea Northrop Frye, „adevărul tragic, oricât de evident, nu poate fi înțeles de protagonistul tragediei decât la final, în vreme ce publicul intuiește totul înainte, fapt ce determină tensiunea pieselor antice.” (146) Alăturarea mai multor perspective interpretative, fiecare dintre ele viabilă măcar pe anumite porțiuni ale textului și rezolvarea tuturor problemelor care, din punct de vedere artistic, ar putea mina un astfel de demers, a reprezentat una dintre preocupările de seamă în *Cronica unei morți anunțate*. Scriitorul se situează, de fapt, în apropierea teoriilor lui René Girard cu privire la relațiile dintre violență și sacru, căci teoreticianul evalua pe larg modul în care tragedia greacă, prin intermediul elaborării specifice a miturilor arhaice, a deschis calea către înțelegerea potențialităților reprezentate de „violența sacră” ce marchează multe dintre vechile civilizații. În același timp, tot Girard subliniază rolul „crizelor sacrificiale” (147) și mai cu seamă al țapului ispășitor, ritual prin intermediul căruia comunitatea se putea reunifica, găsind un punct comun spre care să-și îndrepte resentimentele.

Gustavo Pellón consideră că „există numeroase și clare paralele între concepțiile lui René Girard și strategiile narative utilizate în *Cronica unei morți anunțate*.” (148) Admirând fastuoasa petrecere nupțială a lui Bayardo San Román, Santiago Nasar va spune: „Așa va fi la nunta mea. N-o să vă ajungă toată viața ca s-o puteți povesti.” Cuvintele îi devin, însă, un soi de profeție pe dos, câtă vreme întregul oraș va vorbi vreme de decenii întregi nu despre nunta, ci despre uciderea și funeraliile sale. Neașteptată, deși e anunțată de mai multe ori până să aibă cu adevărat loc, moartea sa este relatată în mai multe feluri și este privită și inter-

pretată din varii perspective, dar principalele linii ale receptării sunt sugerate chiar din titlul cărții. Avem de-a face, mai întâi, cu cronică unei crime – o crimă care a fost prevestită, ba chiar anunțată. Dar și cu o cronică – textul romanesc implicând, astfel, dimensiunile memorării combinate cu perspectiva istorică și cu evaluarea lucidă a evenimentelor.

Exponentul prin excelență al nivelului empiric-detectivist este tânărul judecător de instrucție venit de la Riohacha pentru a investiga faptele și care va redacta un raport detaliat cu privire la acest caz. Sigur, principala sa îndatorire este să găsească explicația rațională a ceea ce s-a petrecut, numai că, fatalmente, prins în mijlocul atâtor și atâtor versiuni ale celor care au fost martorii întâmplărilor, judecătorul nu va mai reuși, nu va mai avea cum să separe adevărul empiric de cel mitic care deja cuprinsese întregul oraș: „Perplexitatea judecătorului de instrucție în fața lipsei de dovezi împotriva lui Santiago Nasar era atât de mare, încât uneori dezamăgirea părea a influența munca sa rodnică. La pagina 416, scrisese cu mâna lui și cu cerneala roșie luată de la spîter, o cugetare marginală: *Dați-mi o prejudecată și voi mișca lumea din loc*. Sub această parafrază născută din descurajare, cu linii inspirate și cu aceeași cerneală de sânge, desenă o inimă străpunsă de o săgeată. Pentru el, ca și pentru prietenii apropiați ai lui Santiago, însăși comportarea acestuia din ultimele sale ceasuri a fost o dovadă nedezmînițită de nevinovăție.”

Citind la rândul său, după ani de zile, raportul judecătorului, naratorul va înțelege că predecesorul său fusese victima atâtor și atâtor coincidențe funeste, încât nu mai putuse să distingă adevărul de ficțiunea pură. García Márquez implică, de asemenea, în text, repetate comparații ale vieții cu literatura proastă, tocmai pentru a evidenția efectul paradoxal al evenimentelor. Căci, pe de o parte, comparația are darul de a sublinia verosimilitatea nivelului întâmplărilor din această carte, iar pe de alta, de a face ca granița dintre viața reală și orice posibilă reprezentare artistică a acesteia să-și piardă coerența și să devină tot mai laxă. Iar încercarea de a explica rațional moartea lui Santiago Nasar va fi sortită eșecului, câtă vreme judecătorul caută exclusiv semnele unei vinovății care să poată fi formulată în termeni juridici și încadrată într-un anumit articol al unei legi și, negăsind nimic de acest fel, sfârșește prin a abandona cazul.

De altfel, vina lui Santiago de a fi fost iubitul secret al Angelei Vicario nici măcar nu e formulată direct, fata nu-l acuză ea însăși, ci, în locul său, intervine o voce narativă străină și o perspectivă diferită și fatalmente exterioară, care face ca totul să fie pus sub semnul întrebării și al ambiguității care deconcertează cititorul: „Prietenii Angelei Vicario, cele care îi fuseseră complice la înșelătorie, povestiră vreme îndelungată că ea le împărtășise secretul încă înainte de nuntă, însă nu le dezvăluise niciun nume. La anchetă declarară: «Ne-a spus minunea, dar nu și sfântul.» Angela Vicario, la rândul ei, a rămas pe aceeași poziție. Când judecătorul de instrucție a întrebat-o dacă știa cine era răposatul Santiago Nasar, ea i-a răspuns impasibilă: -A fost făptașul. Așa a fost consemnat la dosar, însă fără nicio altă precizare despre împrejurări și nici despre loc.”

Un soi de stil indirect liber îi permite, deci, lui García Márquez să plaseze totul într-o zonă unde certitudinile, dacă sunt, sunt extrem de puține... Iar în acest punct, adică unde se încheie demersul judecătorului, începe nivelul mitic al acestui text márquezian. Dar și acesta e mai degrabă o dramatizare a unor arhetipuri care, spre

deosebire de dimensiunea strict tragică, exclude problematizarea. Multe fapte sunt reduse la explicația pe care numeroase personaje o repetă iar, dacă nu, o sugerează: și anume că asta a fost soarta. Anularea liberului arbitru și predeterminarea completă amintesc, desigur, de pergamentele lui Melchiade care, în romanul *Un veac de singurătate*, cuprindeau întreaga istorie a neamului Buendía încă înainte ca aceasta să fi avut loc. Sigur, se poate încerca, astfel, clarificarea perspectivelor și evidențierea elementelor logice din evenimentele relatate sau petrecute, numai că fiecare asemenea tentativă va duce la acel „determinism cosmic” (149) analizat de Ángel Rama în romanele de început ale lui García Márquez. Totuși, cu toate posibilele sale lipsuri, „perspectiva mitică reușește să integreze”, spune Pellón, „un eveniment traumatic în existența cotidiană a unei localități.” (150)

De aceea, ca membru al acestei comunități, naratorul nu va respinge niciodată complet această perspectivă, deși, ca veritabil succesori al judecătorului în demersul de a descoperi adevărul, își asumă și rolul de investigator a cărui natură empirică se situează la polul opus viziunii mitice asupra existenței. Și chiar dacă, în unele momente, naratorul acesta implicat pare a accepta el însuși ideea de soartă implacabilă și a nega într-un fel preocuparea sa de a rezolva un mister asemănător cu cel prezentat într-un *policier*, el vrea în primul rând să înțeleagă – și, înainte de a așterne pe hârtie versiunea proprie, să știe el însuși cum și de ce s-au petrecut toate. De aceea, el va produce o versiune problematică, în care perspectiva mitică e subminată mereu de dimensiunea detectivistă și de implicarea personală. Iar adevărul pe care îl presimte se dovedește a fi prin excelență o expresie a tragicului, câtă vreme totul se fundamentează pe alăturarea coincidențelor și destinului, fiecare eveniment care a precedat moartea lui Nasar putând fi interpretat dintr-o dublă perspectivă. El înțelege pe de o parte caracterul inevitabil al morții violente a lui Nasar, iar pe de alta realizează și că, rațional vorbind, totul putea fi evitat – tragedia născându-se tocmai din cauză că nimic nu a fost evitat. Demersul acesta de căutare tensionată a adevărului din spatele tuturor aparențelor devine, treptat, povestire și repovestire a morții lui Santiago Nasar, scriere și lectură mereu reluate ale aceluiași eveniment.

Gabriel García Márquez a declarat că elementul esențial în relatarea crimei comise asupra lui Santiago Nasar este reprezentat de către cei doi frați Vicario, care s-au purtat tot timpul ca și cum nu ar fi dorit să comită crima, ca și cum ar fi așteptat până în ultima clipă ca cineva să-i împiedice să facă ceea ce onoarea îi obliga să facă. Comportamentul celor doi ar susține, după cum consideră Gustavo Pellón, „o interpretare în cheie antropologică” (151) a *Cronicii*. Criticul are în vedere ritualul care însoțește alungarea și uciderea țapului ispășitor. În romanul márquezian, la fel ca în ritualurile străvechi, oamenii din oraș evită să se apropie sau să-l atingă pe Santiago, deși știu că va fi ucis – ceea ce înseamnă că evită să se apropie de el tocmai pentru că știu că va fi ucis, iar orice contact cu acesta ar submina exact elementele ritualice ale întâmplărilor petrecute, despre care orașul întreg va vorbi ani în șir; de aici vine și responsabilitatea colectivă pe care romanul acesta o evidențiază.

În plus, Santiago e perceput ca străin, tatăl său fusese arab, iar această caracteristică facilitează unirea celor de același sânge împotriva sa, în ciuda relațiilor de prietenie pe care Nasar le avea cu martorii teribilelor evenimente. Iar după ce crima

este comisă, totul în oraș miroase ca Santiago, oamenii îi simt prezența la nivel olfactiv și, prin extensie, la un nivel de-a dreptul fizic, așa cum se întâmpla cu mirosul de praf de pușcă ce nu poate fi scos de pe trupul lui José Arcadio Buendía în *Un veac de singurătate*. Ca într-un roman polițist care ar refuza explicațiile finale, evitând, deci, toate capcanele care pot transforma un *policier* în simplă literatură de consum, García Márquez nu dezvăluie niciodată identitatea iubitului secret al Angelei Vicario. Subminând, deci, el însuși interpretarea pe care aparent o încurajase, cea în cheie detectivistă a acestei cărți, autorul atrage atenția asupra marelui mister care ia ființă sub ochii uimiți ai cititorului – logica inexplicabilă a violenței colective. Vinovăția și lipsa vinovăției se împletesc mereu, iar uciderea lui Santiago scoate la lumină, după cum spunea Ángel Rama, „fondul barbar existent în societatea contemporană” (152), numai că aici nu e vorba de o simplă crimă lipsită de logică și cu un mobil îndoielnic, ci de un sacrificiu care, deși primitiv, are toate elementele ritualice necesare unei astfel de lecturi. Santiago, mai mult decât inocent sau vinovat, trebuie privit ca „sacrificabil” (153), fapt ce-l individualizează în conștiința comunității – iar autorul, cu toate că pare a-și încuraja pe alocuri cititorii în a-l considera nevinovat pe Nasar, sugerează, în momentele cruciale ale textului, tocmai procentul de mister necesar dintr-un sacrificiu ritualic menit a face ca universul uman să poată să-și continue existența, chiar și după ce-și va fi pierdut complet inocența.

Viziunea tragică asupra unei comunități izolate și fatalitatea ce plutește peste faptele indivizilor care o compun nu este nouă în opera márqueziană. În *Furtuna frunzelor*, Isabel, fiica ce-l protejează atât cât se poate pe medicul amenințat de oameni spune la un moment dat „Pedeapsa mi-era scrisă încă înainte de a mă naște”, fatalitatea fiind transformată în principiu ordonator al lumii ficționale implicate. Destinul precede existența individului, a cărui viață nu e altceva decât împlinirea și îndeplinirea unui plan preexistent și prestabilit, omul e o esență anterioară existenței sale propriu-zise. Lucrurile nu stau altfel nici în *Cronica unei morți anunțate*, unde fiecare pas al personajului duce exact spre sfârșitul dinainte decis. Forța oarbă a destinului, la fel ca în tragedia greacă, face inutile orice eforturi de a eluda ceea ce trebuie să se întâmple și ceea ce oricum se va întâmpla. De altfel, nici Santiago și nici apropiații săi nu înțeleg pe de-a-ntregul semnele prevestitoare, iar dacă le-ar fi înțeles, oricum nu ar fi putut decât să aștepte îndeplinirea teribilului și neiertătorului destin.

*

„Tragicul acționează în sfera valorilor”, afirma Max Scheler, „căci într-o lume lipsită de valori existența tragicului ar fi imposibilă.” (154) În *Cronica unei morți anunțate*, elementul esențial și de valoare supremă care este anulat e tocmai viața umană. Iar ea este sacrificată pentru a răzbuna o altă expresie a valorii ce caracterizează existența, și anume onoarea. Onoarea Angelei Vicario este motivul pentru care cei doi frați, Pedro și Pablo, decid să-l ucidă pe Santiago, iar modul în care este privită această explicație, precum și insistența pe onoare sugerează importanța pe care tema aceasta a avut-o în literatura de limbă spaniolă de la Secolul de Aur încoace: „Avocatul susținu teza omorului în legitimă apărare a

onoarei, care a fost acceptată și de tribunal, și gemenii declarară, la sfârșitul procesului că ar fi făcut-o din nou, de mii de ori, din aceleași motive. Ei înșiși au fost cei care au întrevăzut argumentul apărării, din momentul în care s-au predat în fața bisericii, îndată după crimă.”

Se știe că în piesele de teatru ale lui Calderón de la Barca onoarea e considerată ca aparținând Divinității și e o expresie a purității sufletului, iar ofensele aduse onoarei trebuiau spălate cu sânge în conformitate cu gândirea și estetica barocului spaniol. Ironia intervine, însă, în *Cronica unei morți anunțate*, câtă vreme aici nu onoarea e esențială, ci doar dovada ei formală – pe care Angela Vicario e incapabilă să o producă, fata nevrând să-și înșele soțul și cunoscuții, cu toate că ar fi putut-o face. Astfel că, urmând modelul livresc, frații Vicario îlucid pe Santiago și-i redau surorii lor o onoare pe care ea nu mai pune mare preț și care nu e detaliul care finalmente îl va aduce lângă ea pe Bayardo, doar scrisorile ei (necitite de el...) reușind să facă asta. Numai că important e că fiecare personaj și-a îndeplinit rolul care-i fusese desemnat, mai cu seamă Santiago Nasar corespunzând perfect vinovatului tragic. A cărui vinovăție nu poate fi pusă în legătură cu o greșală anume, și cu atât mai puțin cu una comisă cu bună știință. Culpă inocentă îl definește, ea putând fi explicată atât prin originea sa (e pe jumătate arab, deci, străin), cât și prin statutul său material (e bogat, aparține cercurilor puterii și influenței).

Spre deosebire de atmosfera la care ne-am așteptat – și care ar fi, în contextul crimei, justificată – totul are un aer ironic: frații Vicario sunt măcelari și îlucid pe Santiago oarecum asemănător cu sacrificarea animalelor, ocupație cu care sunt obișnuiți; preferințele culinare ale episcopului stârnesc zâmbete, ca, de altfel, și manifestările locuitorilor micului oraș în legătură cu acest aspect. De fapt, așa cum prevăzuse mama lui Santiago Nasar, episcopul nici măcar nu se va opri în oraș (asemenea unui reprezentant al universului sacru, care, însă, refuză stabilirea unei relații cu umanul).

Pe de altă parte, ideea unei „morți anunțate” („niciodată nu s-a pomenit o moarte mai anunțată” – citim în textul márquezian – ba ea e chiar prevestită) este o intuiție de excepție a lui García Márquez: „– L-am omorât cu bună știință, spuse Pedro Vicario, dar suntem nevinovați. – Poate în fața lui Dumnezeu, spuse părintele Amador. – În fața lui Dumnezeu și în fața oamenilor, răspunse Pablo. A fost o problemă de onoare. [...] La penitenciarul din Riohacha, unde au stat trei ani așteptând judecata, fiindcă nu aveau cu ce plăti cautiunea de libertate condiționată, deținuții mai vechi își aminteau de ei datorită firii lor bune și spiritului de camaraderie, dar n-au observat niciodată vreun semn de căință. Cu toate acestea, se părea că frații Vicario n-au făcut de fapt nimic din ce se cuvinea pentru a-l omorî pe Santiago Nasar cât mai repede și în taină, ci au făcut imposibilul pentru ca cineva să-i împiedice să-l omoare, dar n-au izbutit.”

Frații Vicario sunt predestinați unui curs al acțiunii decis dinainte și care le-a fost impus – onoarea, pentru ei, poate fi redobândită doar prin uciderea publică a lui Santiago, cel care o întinase – iar cei doi pot fi absolviți de această faptă doar de către comunitate; comunitate care, însă, nu acționează în niciun fel. Astfel că, în mai mare sau mai mică măsură, toți participă la faptă. Iar aceasta încetează să mai fie o simplă crimă, transformându-se, așa cum am sugerat anterior, într-o ucidere sacrificială, ba chiar mai mult, în sacrificiu asumat: „Rănit de moarte de trei ori,

Santiago Nasar se întoarce iar cu fața spre ea și se sprijini cu spatele de poarta mamei lui, fără cea mai mică împotrivire, ca și cum ar fi vrut doar să-i ajute să-l omoare odată, înjunghiindu-l și pe partea asta. – N-a mai strigat, spuse Pedro Vicario judecătorului de instrucție. Dimpotrivă, mi s-a părut că râdea.”

Nu trebuie să uităm că moartea lui Santiago Nasar survine în ziua imediat următoare unei sărbători la care participă (e prea evident acest amănunt pentru a fi trecut cu vederea) întreaga comunitate. Mai exact, toți cei care vor fi și martori ai crimei. În plus, totul se petrece sub forma unei perfecte întruchipări a carnavalului și a aspectelor carnavaleschi ale vieții. Sărbătorile carnavaleschi, aflăm de la Mihail Bahtin, au avut întotdeauna un „conținut filosofic” (155) esențial și profund. Pentru că, spre deosebire de festivitățile oficiale, carnavalul celebra „eliberarea temporală a omului de sub puterea adevărului dominant, suspendarea tuturor relațiilor, privilegiilor, normelor și interdicțiilor ierarhice”: „Santiago Nasar avea un talent aproape magic pentru travestiuri, iar distracția lui preferată era să schimbe identitatea mulțurilor. Scoțea garderoba uneia ca să le deghizeze pe celelalte, astfel încât la sfârșit toate se simțeau diferite de ele însele.”

Sărbătoarea carnavalescă este adevărata sărbătoare a timpului, sărbătoarea devenirii, ostilă eternizării și sfârșitului. Ea privește, cu alte cuvinte, către un viitor mereu deschis, distingându-se printr-o logică aparte, a „originalității universului”. Este exact situația prezentă în *Cronica unei morți anunțate* unde, prin petrecerea populară cu accentuate note carnavaleschi, o serie întreagă de valori sunt „demascate”, arătându-li-se fața caducă, apoi (prin moartea sacrificială) ele sunt nimicite pentru a fi reînnoite ulterior. De aceea, petrecerea își dezvăluie doar acum adevăratele valențe și semnificații, pentru că ea neagă și afirmă totodată, îngroapă și regenerează. Putem spune că este textualizată acea „moarte veselă” prezentă și în opera lui Rabelais, investită însă cu semnificații diferite. Moartea apare astfel ca o ușă deschisă larg spre o altă lume, ea nefiind percepută ca făcând parte din ciclul global al timpului, ci aflându-se la marginea acestuia, nu în ciclul vieții, ci la frontiera lui. Dialogul vertical devine treptat „orizontal”, specific imaginii carnavaleschi care tinde să cuprindă, într-o unitate contradictorie, cei doi poli ai devenirii: seriosul/hilarul, tinerețe/bătrânețe, naștere/moarte.

În dimineața de după nuntă are loc crima. Nici măcar nu se poate afirma cu siguranță că doar cei doi gemeni Vicario ar fi cei care o comit, pentru că ei reprezintă instrumentele comunității care nu numai că observă sacrificiul, ci îl și înfăptuiește. De aceea, nu este întâmplător că băieții Vicario vor fi eliberați din arestul autorităților civile; pentru simplul motiv că reglementarea acestei situații nu se poate face de către asemenea autorități. În același sens, faptul că episcopul nu se oprește în oraș (lăsând la o parte elementele ironice) reprezintă refuzul sacrului, oricât de degradat sau decăzut ar fi el în lumea modernă, de a se contamina de „boala” sacrificială cu rădăcini, evident, pre-creștine. Că vizita episcopală are loc înaintea sacrificiului nu trebuie să ne inducă în eroare cu privire la adevăratele sale semnificații. Da, aparent, reprezentantul sacrului nu avea de unde să știe ce urma să se întâmple. Însă aici se dezvăluie încă un sens al titlului: moartea era/fusee „anunțată”. Lumea din jur trebuia doar să vrea (să fie în stare) să audă, să asculte.

Jaime Concha consideră că, în acest roman, la fel ca în marile sacrificii din istoria culturală a umanității, cititorul devine martor, alături de personajele secun-

dare care sunt spectatori, la o crimă care se produce „coram populo”, iar spațiul unde au loc toate devine locul în care o întreagă comunitate este degradată în public. (156) Efectele artistice ale structurii cărții și ale semnelor tragice care domină textul se acumulează progresiv pe măsură ce lectura înaintează către final, iar scriitorul este un maestru al ambiguității, căci pe de o parte evidențiază foarte frecvent nu doar ziua (luni, după o duminică de petrecere), ci și orele exacte și minutele care duc spre tragicul sfârșit al lui Santiago, dar pe de altă parte subliniază și incertitudinea cu privire la starea vremii, oamenii neputându-se pune de acord dacă era soare sau înnorat.

Realitatea nu este, deci, unanim acceptată, ci e subiect al mecanismelor de funcționare a memoriei, care pot fi, după caz, imperfecte sau defectuoase, iar acest amănunt deschide și o altă perspectivă asupra tuturor faptelor. Nu doar una mitică, ce s-ar alătura celei jurnalistice, nici una exclusiv tragică, ci având și deschideri spre imaginarul religios și spre metaforele biblice. De altfel, eseu lui Concha se numește chiar *Entre Kafka y el Evangelio*, criticul analizând proza lui García Márquez prin raportare atât la opera unuia dintre marii reprezentanți ai modernismului european, cât și la textul Evangheliilor. Astfel, *Cronica unei morți anunțate* ar miza pe mai multe dimensiuni temporale, comparabile cu schemele din *Procesul*, cititorul receptând deopotrivă prezentul investigației, trecutul evenimentelor, dar și proiecția viitoare a semnificațiilor acestei cronici. Însă chiar primele rânduri ale romanului márquezian („În ziua în care avea să fie omorât, Santiago Nasar se sculă în zori la cinci și jumătate, pentru a aștepta vaporul cu care sosea episcopul.”) trimit la celebrul incipit din *Metamorfoza* („Într-o bună dimineață, când Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gănganie înspăimântătoare.” – 157), fapt remarcat și de Alonso Cueto. (158)

Formele temporalității, excelent împletite, sunt verbalizate, efectul fiind acela că tocmai elementele imperfecte sau insuficient definite ale cronologiei vor determina deschiderile spre viitor. Dar rămâne, privită din această perspectivă, întrebarea îndreptățită după părerea lui Concha: cine este cu adevărat protagonistul romanului, Santiago Nasar, sau naratorul atât de implicat și atât de dornic să înțeleagă semnificațiile tragicele întâmplării care i-a marcat tinerețea? (159) Interesant este că, dincolo de toate posibilele diferențe dintre ei, apropierea lor (sunt preferații aceleiași femei, frumoasa María Alejandrina Cervantes, au același grup de prieteni) dezvăluie o inedită imagine a unui neașteptat cuplu dioscuric.

Căci, ceea ce-l interesează în acest roman pe autor nu e doar individualizarea și diferențierea personajelor, ci, în spiritul cel mai profund al realismului magic, posibilele suprapuneri identitare, invizibila unitate a contrariilor aparente și a aspirațiilor protagoniștilor. Imaginile duale, de altfel, străbat textul – Pedro și Pablo Vicario sunt gemeni, iar scenele prezentate indirect, prin intermediul reflectărilor în oglindă – chiar menționarea repetată a oglinzii sparte a memoriei – sunt extrem de importante în economia cărții. Dincolo, însă, de aceste elemente, se mai găsește unul, adesea trecut cu vederea în studiile critice care au fost dedicate *Cronicii* márqueziene. Și anume accentele biblice ale textului, evidente, de pildă, la cel mai evident nivel, în numele personajelor pe lângă Pedro și Pablo, întâlnim un Cristo Bedoya și un Poncio Vicario. Crima asupra lui Santiago devine nu doar sacrificiu – cuvântul ca atare e menționat de câteva ori cât se poate de explicit, ci și dureroasă

și simbolică crucificare. Că acest lucru nu este foarte evident e adevărat, câtă vreme García Márquez preferă uneori perspectiva deformatoare, aproape anamorfotică, înrudită ca viziune și tehnică cu cea a pictorului Fernando Botero.

Unii critici au încercat să interpreteze romanul acesta și din perspectiva ideilor lui Octavio Paz (expuse mai cu seamă în eseu *Todos santos, día de muertos*), cu privire la rolul și semnificațiile sărbătorilor tradiționale latino-americane și, mai cu seamă, ținând seama de importanța elementelor definitorii ale acestora, cele pe care Paz le numește dionysiace și care au darul de a stabili o strânsă legătură între universul celor vii și lumea celor morți, relaționând, deopotrivă, frumusețea cu violența și cu inevitabilul sfârșit. Ia naștere, astfel, „un prezent în cadrul căruia trecutul și viitorul se pot, finalmente, reconcilia.” (160) Sensurile textului se configurează, în acest context, nu atât prin explicarea clară, cât mai degrabă prin însumarea tuturor implicațiilor și potențialităților evenimentelor relatate. Istoria devine, deci, „cumulativă” (161), iar versiunile asupra adevărului, multiple. Pe bună dreptate se poate afirma că, asemenea borgesianului *Don Quijote* al lui Pierre Menard, naratorul din *Cronica unei morți anunțate* nu se mulțumește doar să repete, ci vrea „să reconstituie o întreagă tradiție literară, extinzând, în acest fel, sensurile literaturii și, în egală măsură, pe cele ale istoriei.” (162) Însă se ridică, totuși, întrebarea dacă există vreodată modalitate într-adevăr satisfăcătoare de a spune tot adevărul cu privire la evenimente trecute. Iar Gabriel García Márquez a încercat să ofere un răspuns tocmai prin intermediul acestei perspective combinate, punând alături, așadar, tehnicile literaturii cu cele ale activității jurnalistice. Numai că revelația pe care o are el însuși este că, în cele din urmă, e obligat să accepte un soi de soluție ambivalentă, al cărei paradox constă în aceea că, deși fiecare dintre noi e conștient că nu poate istorisi întregul trecut, cu toții nutrim convingerea că efortul de a înregistra istoria este întotdeauna necesar. Viziunea aceasta asupra istoriei și a relației sale cu ființa umană sau cu o întreagă colectivitate reprezintă, în cazul acestui roman, modalitatea cea mai adecvată pe care scriitorul o găsește pentru a reconfigura realismul magic în care se dovedise mare maestru – și de tehnicile căruia nu se desparte complet nici acum, căci visele premonitorii ale personajelor (mai ales ale mamei lui Santiago), precum și modalitățile de prezentare a protagonistului au numeroase legături, chiar dacă ele sunt cel mai adesea trecute cu vederea din cauza stilului alert și a avalanșei de întâmplări relatate, cu exuberanța din *Un veac de singurătate* sau, pe alocuri, chiar cu fraza barocă din *Toamna patriarhului*.

În plus, fiecare posibilă explicație a romanului márquezian e anulată de o alta, la fel de posibilă ori de îndreptățită, menită a încerca să recompună întregul, adevărul – dar amintind mereu că oglinda memoriei rămâne spartă. Trecutul poate fi actualizat, însă, fatalmente, el e, astfel, supus unui proces de reconfigurare artistică, recontextualizat. Ceea ce nu se schimbă rămâne, însă, sentimentul sfârșitului. Căci *Cronica unei morți anunțate* e și o excelentă – încă o excelentă – meditație asupra naturii temporalității pe care o întreprinde autorul, el vizând chiar „semnificațiile sfârșitului timpului” (163), după cum afirmă Lois Parkinson Zamora, care pornește și ea de la imaginarul biblic, interpretându-l oarecum în alt sens – sau, mai precis, și în alt sens. Numai că, dacă în *Un veac de singurătate* sfârșitul afectă întreaga comunitate, iar în *Toamna patriarhului* implicațiile vizau nivelul politic, în *Cronica unei morți anunțate* acesta este individual și inevitabil.

Cu toate acestea, este evident, în ciuda opiniei exprimate de Parkinson Zamora, în conformitate cu care că sfârșitul lui Santiago Nasar ar face ca întreaga comunitate să fie alta și altfel, nu doar să-și piardă inocența, ci și să-și vadă și să-și simtă afectată capacitatea de evaluare și percepere a temporalității. Astfel, oamenii nu vor mai vorbi ani în șir despre altceva decât despre moartea lui Santiago, preocuparea devine obsesie, iar obsesia determină chiar demersul naratorului și nevoia sa imperioasă de descoperire a adevărului: „Ani în șir n-am mai putut vorbi despre nimic altceva. Purtarea noastră de zi cu zi, guvernată până atunci de rutină, începuse să se învântească, deodată, în jurul aceleiași dorințe înfrigerate pe care o simțeam cu toții. Ne surprindeau cocoșii din zori încercând să punem în ordine nenumăratele coincidențe înlănțuite care făcuseră posibil absurdul și era limpede că n-o făceam pentru a desluși mistere, ci fiindcă niciunul din noi nu putea să mai trăiască fără să știe cu exactitate locul și menirea pe care i le hărăzise fatalitatea.”

Roberto González Echevarría a discutat *Cronica* márqueziană din perspectiva înrudirii sale structurale și simbolice cu ceea ce el numește „ficțiunile arhivei”, care, după modelul impus în *Pașii pierduți*, de Alejo Carpentier, revin obsesiv la imaginile legate de funcționarea sistemului juridic „datorită interesului pe care astfel de texte îl manifestă față de procesul de constituire și mediere a narațiunii.” (164) Nu va fi, deci, întâmplător, că în acest roman apare un judecător care chiar redactează un complicat raport după analizarea atentă a faptelor petrecute și că tocmai acest document va fi citit, după ani de zile, de către naratorul revenit acasă pentru a face el însuși o investigație cu privire la evenimentele care marcase tineretea tuturor celor din generația sa. Fragmentul respectiv este considerat, în consecință, drept „cea mai semnificativă expresie a Arhivei din proza recentă”; criticul citat are dreptate, căci Palatul de Justiție din Riohacha la care se face referire datează din perioada colonială, aluzie clară la prezența Legii și a importanței acesteia în acea epocă de „întemeiere” a lumii latino-americane.

Deteriorarea sa semnifică impunerea treptată a ideii de temporalitate, clădirea în ruine reprezentând, deci, „prezența legii înțeleasă ca origine a narațiunii, dar evocă și palatul de justiție descris în romanul *Pașii pierduți*, al lui Carpentier (165), sau simbolicul castel al minunilor din *Harpa și umbra*.” (166): „La douăsprezece zile după crimă, judecătorul care instrumenta dosarul găsi un sat de oameni înnebuniți, de parcă erau jupuiți de vii. În sordidul birou din scânduri de la Palatul Municipal, bând cești de cafea cu rom de trestie pentru a alunga halucinațiile stârnite de căldură, a fost nevoie să ceară trupe de întărire spre a stăpâni mulțimea care năvălea să facă declarații fără să fie chemată, dornică să-și etaleze propria importanță în dramă. Își luase diploma de curând și avea fumurile și lirismul începătorului fericit. Tot ce știm despre caracterul lui am aflat din dosarul de instrucție, pe care numeroase persoane m-au ajutat să-l caut, după douăzeci de ani de la săvârșirea crimei, în Palatul de Justiție din Riohacha. Nu exista nicio clasificare în arhive și dosarele de peste un secol zăceau acolo grămadă pe pardoseala decrepitului edificiu colonial care fusese timp de două zile cartierul general al lui Francis Drake.”

Mai mult decât atât, García Márquez ar avea în vedere și „edificiul în ruine” amintit de Cervantes în ultimele pagini din primul volum al lui *Don Quijote*, locul unde cavalerul rătăcitor descoperă chiar manuscrisul ce cuprinde istoria referitoare la eroul pe care autorul îl citează în primul capitol al romanului său de secol XVII.

În acest context, Arhiva „funcționează ca veritabil semn al unei alegorii a originii” (167), iar spațiile goale – distruse în general de ape, elementul acvatic devenind veritabil semn al timpului, asemenea vântului apocaliptic ce distruge așezarea Macondo – pe care personajele le găsesc în palatul ce adăpostește universul legii trebuie umplute prin funcționarea procesului imaginației: „Parterul se inunda ori de câte ori creștea marea și volumele hărănite pluteau prin birourile pustii. Eu însumi am explorat adesea, cu apa până la glezne, balta aceea de cauze pierdute, și numai întâmplarea mi-a îngăduit să salvez după cinci ani de căutări vreo trei sute douăzeci și două de file scăpate din cele peste cinci sute pe care trebuia să le fi avut dosarul.”

Frank Kermode analiza într-unul din eseurile sale relația dintre timpul individual și cel istoric, concluzionând că „aceasta a devenit din ce în ce mai problematică odată cu mărirea duratei istoriei cunoscute.” Dacă legătura ființei umane cu începutul nesigur (și care este mutat mereu cu alte și alte sute de ani mai înainte) și sfârșitul timpului (amenințător și situat tot mai aproape) devine din ce în ce mai dificil de imaginat și de exprimat, soluția descoperită de Parkinson Zamora este configurarea unei imagini a apocalipsei care ar oferi modele temporale care ar putea sublinia atât inițierea ființei umane, cât și finalitatea – sau finalul – experienței omenești pe pământ. „Mitul apocalipsei”, spune criticul, „îi oferă lui García Márquez o perspectivă mai largă asupra situațiilor definite temporal în care sunt puse personajele sale, acesta situând cititorul dincolo de sfârșitul istoriei.” (168) Prin urmare, cititorul va putea observa cum începutul se raportează la sfârșit, cum operează organizarea istorică și ficțională a lumilor create, perspectiva fiind apropiată de cea a lui Ioan din Patmos, a lui Melchiade sau a naratorului jurnalist din *Cronica unei morți anunțate*. Poziția narativă și temporală este, desigur, una aflată la adăpost de amenințările sub semnul cărora stau protagoniștii acestui scriitor, pentru care sfârșitul este un fapt istoric, dar și o ficțiune necesară. Căci ritmurile schimbătoare ale civilizației și cataclismului, ale degradării și regenerării sunt semnele apocalipsei și tot ele subliniază viziunea specifică pe care scriitorul o are cu privire la realitate – fie ea strict umană sau ficțională.

Iar dacă în romanul *Un veac de singurătate* sfârșitul individual coincidea cu cel al colectivității, în *Cronica unei morți anunțate* totul este prevăzut, prevestit – și, în cele din urmă, se întâmplă. În romanul din 1967, viitorul prefigurat de Melchiade rămânea o enigmă pentru cititor până la ultimele pagini, însă în *Cronica unei morți* titlul și primele rânduri ale cărții oferă decodificarea deznodământului spre care se îndreaptă viața lui Nasar și conflictul romanesc creat de García Márquez. Aureliano Buendía, deși se părea că moartea îi este iminentă, nu va pieri în fața niciunui pluton de execuție; însă Santiago Nasar nu are nicio șansă de scăpare. Întreaga întâmplare dobândește, așa cum spuneam anterior, și sensul unei drame colective, iar responsabilitatea comunității este evidentă, la fel și asumarea vinovăției, moartea sa nefiind împiedicată de nimeni din cei prezenți la tragicele evenimente.

O parte a criticii literare a adus, pentru a clarifica acest aspect, în discuție probleme legate de structura tragică a textului, de implicațiile inocenței ori de caracterul livresc și metatextual ori intertextual al romanului, dar Lois Parkinson Zamora afirmă că „responsabilitatea individuală și destinul colectiv, precum și ten-

siunile dintre acestea sunt inerente oricărei narațiuni centrate pe tema apocalipsei, acesta fiind și sensul în care ar trebui interpretată *Cronica unei morți anunțate*” (169). Și atunci, dacă totul se știe de la bun început și nimic nu poate fi schimbat, de unde vine tensiunea crescândă, care este evidentă pe măsură ce romanul se apropie de final? Se întâmplă așa pentru că García Márquez știe cum să exploateze perfect o realitate esențială a vieții omenești – care, oricum am lua-o și despre orice viață ar fi vorba, este finită. Deci, orice moarte este anunțată, fiecare ființă umană știe că va muri, numai că cititorul acestui roman nutrește până la sfârșitul cărții speranța unei posibile salvări pentru Santiago, în mare măsură deoarece, în acest fel, s-ar sugera o posibilă salvare a umanității.

Cititorul se recunoaște în destinul deja scris al lui Nasar și ar vrea să-l poată învinge, chiar dacă, rațional vorbind, știe că acest lucru este imposibil. Iar autorul scrie tocmai o „cronică”, nu o relatare, nu o povestire, și nu o istorie. Hayden White, analizând natura și funcțiile narațiunii, discuta structura cronicilor medievale care, în opinia sa, „nu ar avea niciuna dintre caracteristicile pe care cititorul de azi le vede necesare într-o povestire (nu există un subiect central, nici un început sau un sfârșit care să poată fi clar determinate, cronica putând fi mereu continuată).” (170) Timpul devine oarecum parantetic și fără sfârșit, totul putând fi continuat *ad infinitum* sau, dacă nu, cel puțin până la Sfârșitul Timpului.

Naratorul din *Cronica unei morți anunțate* revine acasă, după douăzeci și șapte de ani, pentru a căuta adevărul acelor întâmplări și pentru a-și clarifica natura inevitabilității istorice a evenimentelor. Numai că, deși autorul își intitulează cartea „cronică”, aceasta are exact ceea ce Hayden White evidențiază că ar lipsi cronicii medievale – epoca consacrată pentru elaborarea de cronici. În paranteză fie spus, a existat și o cronică reală a evenimentului de la care pornește García Márquez – în presa columbiană a anului 1951, când un cunoscut al scriitorului însuși a fost ucis în orașul Barranquilla, pentru o problemă de onoare. Numai că, sub masca reporterului și a investigatorului, se poate întrevedea figura preocupată a celui care scrie și știe că scrie un discurs apocaliptic, câtă vreme adevărul pe care-l caută nu e altceva decât o revelație.

Cartea, deci, „nu e o cronică” (171) sau în orice caz nu e o cronică în sensul tradițional al termenului, ci demonstrează, chiar dacă în alt mod decât *Un veac de singurătate* sau *Toamna patriarhului*, preocuparea scriitorului pentru sfârșitul lumii în care își situase personajele. Nu întâmplător, *Toamna patriarhului* relatează, în fiecare capitol, moartea dictatorului, iar *Un veac de singurătate* se încheie cu stingerea neamului Buendía și distrugerea așezării Macondo. Lucrurile sunt prezentate mai nuanțat în *Cronica unei morți anunțate*: aici oamenii privesc moartea lui Santiago și ca pe o prefigurare a propriei lor morți, iar timpul omenesc este mereu altul decât timpul narațiunii. Cronică realizată de naratorul jurnalist căutător neobosit al adevărului ia, practic, locul pergamentelor lui Melchiade, el devine loc și misiune a naratorului – iar romanul e unica speranță de salvare a lumii, prin lectură, care implică o cunoaștere de un anumit tip. Iar ziua în care Santiago e ucis, luni, este, desigur, replica la temporalitatea care domina camera aceluiași Melchiade din casa familiei Buendía, unde era mereu martie și întotdeauna luni.

Tragedia căreia îi cade victimă Santiago este structurată, însă, în funcție de „modelul apocaliptic al narațiunii pe care o scrie García Márquez” (172), cronică

devenind, prin narativizarea istoriei, un text revelator al cărui sens vizează inevitabilul sfârșit. Al protagonistului întâmplărilor – și deopotrivă al lumii pe care textul o configurase, doar pentru a o putea apoi distruge, pentru a întări astfel, doar aparent paradoxal, convingerea cititorului în coerența universului, chiar dacă nu neapărat a celui textual.

Generalul în labirintul său. Discurs literar și adevăr istoric

Simón Bolívar (1783-1830) a fost, se știe, unul dintre conducătorii mișcării de eliberare a popoarelor din America Latină de sub dominația spaniolă, mișcare care a cuprins întregul continent și s-a desfășurat între anii 1810-1826. General curajos și om politic abil, el devine președintele Republicii Federative Marea Columbie, funcție pe care o va deține între 1819 și 1830, după care va demisiona, sperând să poată pleca în Europa, însă acest lucru nu se va mai întâmpla, „El Libertador” (așa cum fusese proclamat de Congresul Național din Venezuela în anul 1813) murind singur și sărac, uitat de majoritatea celor cărora își dedicase energia și, în fond, întreaga viață. Pornind de la aceste date istorice, dar și de la proiectul mai vechi al unui roman care, ulterior, fusese abandonat de către Álvaro Mutis, dar a cărei esență o cunoștea, dată fiind prietenia sa de-o viață cu creatorul lui Maqroll, García Márquez preia ideea de a scrie o carte despre Eliberator.

Textul apare în anul 1989, fiind intitulat *Generalul în labirintul său (El general en su laberinto)* și provocând dezbateri aprinse și vii controverse în întreaga Americă Latină. Pe de o parte, admiratorii autorului proclamă cartea „o nouă capodoperă”, în vreme ce detractorii lui și unii dintre susținătorii proiectului lui Bolívar de a unifica întreaga Americă Latină într-un singur stat îl acuză pe autor de dispreț față de unul dintre simbolurile cele mai importante ale continentului, reproșându-i atitudinea față de acesta și îndrăzneala de a-l fi transformat în personaj literar și de a-l fi tratat în toată umanitatea sa. Adversarii proiectului lui García Márquez au uitat, însă, că *Generalul în labirintul său*, în ciuda documentării de peste doi ani și a tuturor cercetărilor întreprinse de către autor, rămâne, oricum am lua-o, o operă romanescă – deci, un text în care ficțiunea prevalează.

Scriitorul columbian nu elaborează încă o istorie – mai mult sau mai puțin adevărată – a lui Bolívar, din simplul motiv că e convins că istoria poartă în sine un mare procent de ficțiune și de subiectivitate, în toate epocile, cu atât mai mult în cazul unor asemenea figuri proeminente, pe care până și istoricii au avut tendința de a le înveșmânta în haina legendei și a mitului. Prin urmare, scriitorul pornește de la planul istoric, are în vedere numeroase date certe și reale, atestate de documente, însă scrie o „metaficțiune istoriografică”, așa cum numea Linda Hutcheon astfel de texte. În plus, urmând, printre altele, și modelul lui Mihail Bulgakov din *Maestrul și Margareta*, scriitorul accentuează latura de umanitate a Eliberatorului, îi observă singurătatea și teama în fața trecerii timpului, îi înregistrează sentimentul eșecului și chiar durerile omenești, ca și cum Bolívar ar fi (și) un alt Yeshua Ha-Nozri, în cazul căruia nu trebuie să avem în vedere doar planul biblic și mitizant, ci și pe

acela uman. În acest fel, García Márquez revine la obsesiile sale, de la tema singurătății și de la preocuparea pentru formele temporalității, evidente încă din *Un veac de singurătate*, la imaginea conducătorului, fie el președinte, patriarh sau dictator, care îi străbate proza în texte precum *Colonelului n-are cine să-i scrie*, *Funeraliile Mamei Mari* sau *Furtuna frunzelor*, ca să nu mai vorbim de romanul *Toamna patriarhului*.

Procedând în acest fel, autorul îl eliberează pe Simón Bolívar de greutatea superlativelor pe care majoritatea istoricilor le-au atașat numelui său și îl face credibil – ca om și ca personaj literar. Dar scriitorul are în vedere, direct sau indirect, și disputele care au marcat cele mai multe dintre abordările de care a avut parte Eliberatorul, considerat, de către liberali, „un militarist care s-a opus ideilor progresiste ale lui Santander” (173), iar de către partizanii stângii, drept „reprezentantul antiimperialismului militant, prieten al poporului și protector al celor defavorizați, susținător al eliberării sclavilor” (174) și al cărui ideal era constituirea unui mare stat național latino-american. Și, chiar dacă fiecare dintre aceste aspecte are procentul său de veridicitate, cert este că cei care au susținut respectivele idei n-au făcut, în general, altceva decât să se folosească de o anumită imagine a lui Bolívar – de multe ori, creată și impusă în fața publicului de către ei înșiși – doar pentru a-și susține în acest fel propriile idei sau interese. García Márquez îl transformă pe „El Libertador” nu dintr-un Bolívar al unora într-unul al altora, nu intră în polemici ideologice, ci alege să prezinte aspectele care, deși îl dau jos de pe toate pedestalurile artificiale pe care fusese urcat, îl fac credibil pe Simón Bolívar – în primul rând ca ființă umană, și abia apoi ca personalitate istorică.

Scriitorul are în vedere, tocmai de aceea, ultimele zile din viața acestuia, ținând seama de amănuntul foarte important că, după ce pleacă de la conducerea statului, Bolívar mai trăiește mai puțin de un an. „Un an de agonie lentă”, după cum îl consideră Ernst Jünger într-o entuziastă cronică pe care o face cărții imediat după apariție și în care vorbește despre „umanul universal” (175) din proza márqueziană, un an în care Bolívar mai are tot puțini oameni alături, dar are ocazia ca, în singurătate, să mediteze asupra întregii sale vieți și să treacă în revistă evenimentele care i-au marcat existența și au trasat, în mare măsură, destinul Americii Latine. Cartea a provocat sentimente extrem de diverse, de la consternare la încântarea declarată cu glas tare, fiind pe alocuri ironică, adesea nemiloasă sau neiertătoare, reușind să transforme istoria în ficțiune și să facă pura ficțiune să semene discursului istoric, urmând, chiar dacă acum indirect, aceeași estetică a realismului magic impusă de autor încă din romanul *Un veac de singurătate*. Textul deconcer-tează cu atât mai mult cu cât, în ciuda temei și subiectului, care l-ar califica drept un (pseudo)document istoric, autorul insistă că e vorba despre un roman, deci despre o operă de ficțiune.

Demersul lui García Márquez se situează, așadar, în apropierea celui al lui Alejo Carpentier, care, în *Harpa și umbra*, se concentra asupra ultimelor zile din viața lui Cristofor Columb. Ca și el, Bolívar își amintește, încercând să înțeleagă și să dea sens unei istorii personale și, deopotrivă, marii istorii. Să separe adevărul de ficțiune, prietenii adevărați de simplii lingușitori de circumstanță, iubirile constante de pasiunile pasagere. Și, mai ales, să se înțeleagă pe sine, să se descopere acum, la final, în ceea ce are cu adevărat, în ceea ce mai rămâne (cu) adevărat după moartea

pe care și-o presimte aproape. Poate și datorită situației din punct de vedere estetic a textului márquezian în apropierea celui al lui Carpentier, Manuela Sáenz, iubita lui Bolívar, seamănă pe alocuri cu Columba amiralului Columb, încă un amănunt important fiind și acela că, la fel ca și amiralul din *Harpa și umbra*, Bolívar este numit doar „general”, lăsându-i-se la o parte celelalte titluri.

Cartea reprezintă, însă, și o meditație deloc lipsită de accente amare cu privire la istoria Americii Latine în ansamblu. Căci, dacă înainte de proclamarea independenței statelor acestui continent, locuitorii știau cu siguranță că sunt spanioli, „după desprinderea lor de sub tutela aceasta, veche de mai bine de trei veacuri, aproape nimeni nu a mai știut cu siguranță cine este.” (176) Legătura cu mai vechea identitate spaniolă, anterior acceptată și asumată cu mândrie, fusese ruptă, și nici chiar marii conducători ai mișcării de eliberare de pe acest continent nu știau exact ce să pună în loc, câtă vreme sentimentul unei reale unități a Americii Latine va fi, imediat după dobândirea independenței, subminat de interesele grupurilor financiare, ale grupurilor etnice sau culturale care încercau să-și afirme supremația unul asupra altuia. Visul lui Bolívar (și al lui San Martín) de a crea o Americă Mare și puternică va fi distrus înainte de a începe să ia cu adevărat formă, mai ales de mișcarea federalistă americană. Cu toate acestea, Bolívar visează până la capăt că ar fi posibilă constituirea „marii națiuni columbiene”, cu adevărat o supra-națiune (și o super-națiune!) și că independența va putea fi păstrată fără a fi transformată în aservire în fața marilor puteri străine.

Romanul evidențiază un Bolívar care, chiar și în ultimele zile de viață, încă mai încearcă să găsească soluții pentru ca idealul său de a vedea America Unită să nu se spulbere pentru totdeauna. *Generalul în labirintul său* devine, astfel, și istorie a unor aspirații atinse de eșec, a unor speranțe distruse de ambițiile mărunte ale celor incapabili să se ridice la înălțimea marilor momente istorice, arta lui García Márquez constând, însă, în evidențierea subtilă a adevărilor esențiale: nu e vorba de eșecul lui Bolívar, ci de anularea unui vis de unitate – nu din cauza Eliberatorului, ci din cauza intereselor celor care, prea adesea, au reușit să se grupeze în jurul său.

Desigur, acest personaj diferă de cel pe care cititorul îl cunoaște din eruditele studii istorice sau de istorie a mentalităților, Simon Bolívar al lui García Márquez nu seamănă prea mult cu cel imaginat de Germán Arciniegas sau de Salvador de Madariaga. Însă nu e deloc mai puțin convingător. Drama lui Bolívar este și drama Americii Latine, disputată și finalmente fărâmițată de ambițiile unor obscuri generali care se visau, fiecare în parte, eliberatori ai câtorva kilometri pătrați de selvă, pierzând din vedere importanța unității: „Perú, aflat pe mâna unei aristocrații retrograde, părea de nerecuperat. Generalul Andrés de Santa Cruz conducea Bolivia pe un drum propriu. Venezuela, sub conducerea generalului José Antonio Paez, tocmai își proclamase autonomia. Generalul Juan José Flores, guvernatorul sudului, unise Guayaquil și Quito pentru a crea Republica Independentă Ecuador. Republica Columbia, primul embrion al unei imense patrii comune, se reducea la vechiul viceregal al Noii Granade. Șaisprezece milioane de americani abia deprinși cu viața liberă rămâneau la cheremul conducătorilor locali.”

Forța nefastă a federalismului este, însă, mereu contrabalansată de accentul pe care autorul îl pune pe onestitatea lui Bolívar care rămâne, „în ciuda onorurilor și

în pofida tuturor bogățiilor pe care le-ar fi putut dobândi, dar de care se ferește, un om obișnuit.” (177) Căruia îi plac femeile, desigur, care are slăbiciunile sale, omenești, însă reușește să nu se lase, în momentele cruciale, stăpânit de ele. Eliberatorul e neînțeles de cei din jurul său, așa cum el știe foarte bine, și pentru că, deși adversar declarat al monarhiei, imaginează, chiar în Constituția sa, un sistem democratic constituțional care, deși nu e monarhic, menține o serie de elemente impuse de monarhiile europene. Dar nu cedează, încercând să impună un model statal în care crede cu tot sufletul. Și pentru care poartă războaiele care au marcat destinul Americii Latine. Iar dacă majoritatea istoricilor care au abordat aceste aspecte s-au aplecat mai cu seamă asupra strategiei și tacticii folosite de general, asupra arsenalului pe care armata sa îl avea sau nu-l avea în dotare, García Márquez sugerează, întotdeauna, că războiul nu înseamnă doar glorie, ci și imense suferințe, lipsuri, lacrimi, singurătate.

Dar scriitorul menține perfect echilibrul dintre planul mării istorii și cel al devenirii personale a lui Bolívar, insistând tocmai pe agonia lui și pe propriile sale suferințe și dezamăgiri. Cu ce scop acest portret după natură, iar nu după legendă, cu atât mai mult cu cât avem de-a face cu o figură legendară din istoria Americii? s-au întreat unii critici sau cititori. Tocmai cu scopul de a învăța că, dincolo de ipostaza – masca – eroică și publică, fiecare erou este și o ființă umană, pare a răspunde autorul. Dar, fiind om, nu încetează să încerce să se ridice asupra propriilor slăbiciuni. Acesta e Bolívar din *Generalul în labirintul său*, impresionant în singurătatea și în demnitatea sa, îndreptându-și gândurile către iubita lui Manuela, care, chiar „fără să fie vreo Lady Hamilton” (178), așa cum texte sau portrete lipsite de logică și de legătură cu adevărul au prezentat-o, mai precis tocmai pentru că nu este astfel, ci o femeie care călărește, poartă haine bărbătești și fumează, reușește să-l iubească pe Generalul ei așa cum este el și nu așa cum îl arată tablourile sau scrierile hagiografice: „Fuma pipă ca marinarii, se parfuma cu acolonie de verbenă, cum obișnuiau militarii, se îmbrăca în haine bărbătești și se vântura printre soldați, dar glasul ei stins era și acum plăcut în semiîntunerul clipelor de intimitate.”

Tehnica narativă din acest roman este înrudită cu cea din *Toamna patriarhului*, corespunzând în mare măsură principiului dialogic, așa cum a fost acesta teoretizat de Mihail Bahtin. Căci, dacă structura monologică a unui text pretinde a deține, prin ea însăși, accesul la un adevăr bine definit, cea dialogică implică necesitatea raportării puncte de vedere diferite, niciunul nedeținând adevărul absolut, ci contribuind, toate laolaltă, la descoperirea drumului ce duce la adevăr. Dar stupoarea multor cititori chiar din acest punct a început, fiind – fie și parțial – îndreptățită întrebarea care e scopul scrierii unui roman despre viața (și moartea) lui Simon Bolívar, când nenumărați istorici și istoriografi s-au ocupat pe larg de aceste aspecte. García Márquez, vorbind despre geneza textului, amintea textul nefinalizat al lui Mutis și, de asemenea, dorința sa de a scrie despre râul Magdalena, din Columbia, în amintirea călătoriilor pe care le-a făcut el însuși în zonă: „Ani de-a rândul l-am ascultat pe Álvaro Mutis vorbind despre intenția sa de a descrie ultima călătorie a lui Simon Bolívar pe fluviul Magdalena. Când a publicat *Ultimul chip*, care era un prim fragment al cărții prezentat în premieră, narațiunea mi s-a părut atât de matură, încât am așteptat să citesc cartea în întregime în scurt timp.

Cu toate acestea, după doi ani am avut impresia că o dăduse uitării și numai atunci m-am încumetat să-l rog să-mi îngăduie să o scriu eu. Mai mult decât gloria personajului mă interesa atunci fluviul Magdalena, pe care am început să-l cunosc de când eram copil, călătorind de pe coasta caraibeană, unde am avut norocul să mă nasc, până în orașul Bogotá, îndepărtat și neguros, unde de prima dată m-am simțit mai străin decât în oricare altul.”

Scriitorul va uni cele două imbolduri și, în plus, nutrinde și proiectul de a-l elibera pe Bolívar de toata retorica găunoasă și patriotardă care n-ar avea alt rol, după cum afirmă García Márquez, decât a ascunde vinovăția pe care America Latină o resimte și acum „față de modul nedrept în care l-a tratat în ultimii ani ai vieții pe unul dintre cei mai mari eroi ai săi”, va definitiva un roman care a stârnit uimirea criticilor literari, care au considerat, mulți dintre ei, că nu corespunde normelor literare, textul fiind prea plin de amănunte istorice, dar și dezaprobarea istoricilor, care au afirmat aproape la unison că scriitorul ignoră tocmai realitatea istorică a faptelor pe care le prezintă ficționalizându-le.

Cartea aceasta, în ciuda tuturor reproșurilor care i s-au adus, rezistă, descriind cu o profundă înțelegere ultimele paisprezece zile din viața lui Bolívar și călătoria pe care acesta a întreprins-o pe râul Magdalena, nereușind să mai ajungă în Europa, așa cum plănuia, pentru a scăpa de o țară unde simte că nimeni nu-l mai iubește: „La drum, spuse el. Cât mai repede, căci pe-aici nimeni nu ne vrea. [...] N-am prieteni, răspuse el. Și dacă mi-or mai fi rămas câțiva, n-o să-i mai am multă vreme.” Fără îndoială, scriitorul nu ține întotdeauna seama exclusiv de datele istorice și cu atât mai puțin de istoria oficială a Eliberatorului Americii, ci are în vedere adesea documente marginale sau contestate, cum ar fi, de pildă, un portret anonim al lui Bolívar, descoperit tocmai în Haiti, țară pe care acesta a vizitat-o, apreciind revolta sclavilor, evenimentul care a eliberat această fostă colonie. Indirect, scriitorul are în vedere unul dintre textele întemeietoare ale realului miraculos, *Împărăția lumii aceasteia*, de Alejo Carpentier, unde epoca descrisă este tocmai cea pe care o admiră Bolívar, și anume mișcările sclavilor de pe plantații în vederea obținerii libertății și independenței.

Dialogul discursurilor diferite utilizate în cadrul unui text românesc nu este, însă, nou în opera márqueziană, căci, dacă, în *Cronica unei morți anunțate* autorul pune alături ritmul alert specific stilului jurnalistic cu ficțiunea cu accente tragice și ritualice, în *Toamna patriarhului* aveam de-a face cu relația stabilită între o istorie mitizată și literatura experimentală. *Generalul în labirintul său* se înscrie în aceeași linie a preocupărilor autorului, combinând tot istoria cu ficțiunea, numai că, de astă dată, procentul e diferit față de cel din *Toamna patriarhului*. Acum, García Márquez apelează la ficțiune ori de câte ori insistă asupra faptului că ar avea în vedere strict realitatea. Tehnica se dovedește, deci, pseudo-istorică și accentuat literară, mai cu seamă deoarece cele opt părți ale cărții au în vedere cele din urmă zile din viața lui Bolívar, deoarece cu privire la acea perioadă există puține date precise chiar și în cele mai documentate biografii ale Eliberatorului. Așadar, doar forma este istorică, sensul fiind accentuat simbolic, scriitorul mizând și pe o serie de alegorii, înrudite ca structură cu cele din *Toamna patriarhului*.

Realism magic, jocuri intertextuale și metatextualitate

La fel cum proceda în cazul recompunerii vieții președintelui patriarh din romanul din 1975, scriitorul construiește și aici psihologia și personalitatea protagonistului său punând alături nu doar documente istorice, ci mai cu seamă o narațiune corală, constând în relatări ale mai multor personaje de care acesta a fost apropiat în timpul vieții. Desigur, majoritatea acestor personaje care populează universul romanului sunt ficționale, cu excepția majordomului lui Bolívar, José Palacios, a secretarului său personal și a Manuelei Sáenz, iubita sa din ultimii opt ani de viață. Însă Bolívar nu devine o făptură mitologică, asemenea patriarhului, ci dimpotrivă, procedeul are darul de a-i accentua umanitatea.

Apropierile de *Toamna patriarhului* merg mai departe, căci, la fel cum acolo fiecare din cele șase capitole ale romanului începea cu descrierea descoperirii cadavrului președintelui, și în acest roman, fiecare din cele opt părți reia evenimente sau întâmplări deja relatate, care sunt, de fiecare dată, nuanțate și, mai mult decât atât, fiecare parte prezentând agonia generalului, suferințele sale omenești, singurătatea pe care nu mai știe și nu mai poate să o depășească. „Voi muri gol și sărac”, spune tânărul Bolívar, și exact acest lucru se va întâmpla, după dureri, dezamăgiri, pierderea definitivă a efemerei glorie care păruse eternă: „Numai Manuela știa că nepăsarea lui nu era nici inconștiență, nici fatalism, ci trista certitudine că îi era scris să moară în patul său, gol și sărac, nemângâiat de recunoștința poporului.” Succesele sale pe câmpul de luptă, marile sale decizii, activitatea de legislator, toate sunt puse în umbră în timpul ultimelor sale zile, când nu-i mai are alături nici pe vechii camarazi, nici pe femeia pe care o iubise: „Ultima vizită din noaptea care trecuse a fost a Manuelei Sáenz, acea femeie din Quito deprinsă cu greul războaielor care, cu toate că îl iubea, nu avea să-l urmeze până la moarte.”

Dialogul dintre istorie și ficțiune rămâne în permanență deschis, iar viața înșasi a lui Bolívar devine un complicat puzzle pe care în primul rând el însuși încearcă să-l înțeleagă acum, la sfârșit, din toate amintirile pe care le are și ținând seama și de toate documentele pe care chiar și în ultimele zile se încăpățânează să le redacteze, cu toate că nu el controlează mecanismul textual și discursiv, ci acesta îl domină pe el: „N-am să mai scriu nicio scrisoare cât oi trăi, spuse când isprăvi de dictat...” Ca și în *Toamna patriarhului*, generalul devine personajul propriei sale vieți, așa cum a fost ea înregistrată de alții și doar parțial așa cum a povestit-o el însuși. Eliberatorul ignoră cronologia evenimentelor din viața sa, recompunându-le ținând seama de ordinea afectivă, iar nu de desfășurarea lor lineară și cu atât mai puțin de legăturile de cauzalitate. A ajuns la patruzeci și șase de ani, dar se simte deja bătrân, prea de timpuriu îmbătrânit, bolnav, fragil, nespus de ostent: „El descoperise că, pe măsură ce pierdea din greutate, scădea și în înălțime. Chiar și gol arăta altfel, căci acum pielea de pe corp îi era mai palidă, iar fața și mâinile erau ca arse de prea mult stat la soare. Împlinise patruzeci și șase de ani în iulie trecut, dar părul creț și aspru, caracteristic locuitorilor din zona Mării Caraibilor, îi încărunțise și oasele i se deformată din cauza îmbătrânirii premature și arăta cu totul atât de slăbit, că nu părea în stare să mai apuce luna iulie a anului următor.”

Puterea îi e, acum, doar o amintire, numai scrisorile sau memoriile îi mai pot menține iluzia, astfel că adevărul tuturor acțiunilor sale devine, după cum el însuși intuiește, o chestiune de interpretare: „José Palacios îi aduse cerneală și hârtie mai mult decât suficientă pentru patruzeci de ani de amintiri, iar el însuși îl anunță din timp pe Fernando, nepotul și secretarul său, rugându-l să-i acorde bunele sale oficii începând de luna viitoare, de la patru dimineața, ora cea mai potrivită, când gândea sub imperiul unor resentimente încă vii.” Maestru al ambiguității, García Márquez structurează un adevărat labirint al istoriei latino-americane din care e imposibil să mai iasă cineva cu adevărat, câtă vreme Bolívar însuși îi scria lui Sucre, reluând chiar cuvintele acestuia, că, după ce America a fost unificată, orgoliile stărnite ale fiecărei națiuni le-a determinat pe acestea să se îndrepte una împotriva celeilalte chiar și după ce despotismul spaniol a fost învins, deschizând, exact în acest fel, calea numeroșilor tirani locali care au urmat: „– Într-un cuvânt, încheie generalul, tot ce-am făcut noi cu mâinile, e călcat în picioare de alții. – E o ironie a soartei, spuse mareșalul Sucre. Parcă am fi semănat idealul independenței atât de adânc, încât aceste popoare caută acum să devină independente unele de altele.”

Labirintul semnificațiilor – de altfel, chiar titlul cărții trimite la ficțiunile lui Borges – continuă, dacă avem în vedere constatările unor critici care au analizat fie imaginarul religios și sugestiile biblice ale unor gesturi sau personaje din această carte. Astfel, moartea lui Bolívar ar fi și o replică a sacrificiului cristic, iar unele dintre cuvintele sale sunt pastişe după parabolele biblice. La fel cum *Cronica unei morți anunțate* fusese citită prin raportare fie la proza kafkiană, fie la evangheliile Noului Testament, unii exegeți nu au ezitat să accentueze chiar latura simbolică a romanului, cu toate că mesajul scriitorului vizează, în acest caz, aspecte mai profunde și care dezvăluie traseul pe care îl urmează realismul magic la nivelul operei sale. Căci, depășind faza exuberantă din *Veacul de singurătate*, dar și experimentalismul formal și de conținut din *Toamna patriarhului*, García Márquez se dovedește pe de o parte pe deplin conștient de implicațiile pe care le primește realismul magic, iar pe de alta, capabil să exprime și să stăpânească toate aceste transformări estetice – care reprezintă și o concluzie *sui-generis* cu privire la potențialitățile respectivei formule, așa cum vom sublinia în paginile următoare.

Roberto González Echevarría pornește, în încercarea de a interpreta cât mai adecvat această carte, de la teoria sa referitoare la importanța Arhivei pentru literatura latino-americană. Textul precursor al „ficțiunii arhivei” este, fără îndoială, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de Jorge Luis Borges, în vreme ce, consideră criticul, „cea dintâi ficțiune a arhivei în adevăratul sens al cuvântului va fi *Pașii pierduți*, de Alejo Carpentier, pentru ca romanul *Un veac de singurătate* să poată fi considerat modelul arhetipal al funcționării Arhivei în literatura latino-americană a secolului XX.” (179)

Iar dacă, în *Harpa și umbra*, Alejo Carpentier se raporta la jurnalul lui Columb și la scrisorile pe care acesta le trimitea suveranilor Spaniei, în *Generalul în labirintul său*, García Márquez abandonează farmecul miraculos al textelor perioadei coloniale, pentru a accentua o altă epocă, și ea plină de semnificații pentru spațiul cultural latino-american – dobândirea independenței statelor acestui continent. Devine, deci, clar, că adesea romanul latino-american contemporan recurge la

modele textuale anterioare, considerate drept cunoscute de către cititori, tocmai din nevoia unei permanente rescrieri a acestora, pentru ca perioadele de strălucire sau cele cu vocație întemeietoare să fie, măcar prin repetare și recontextualizare, readuse în actualitate. Romanul latino-american încearcă, în acest fel, să dobândească acea legitimitate care, altfel, ar părea că-i lipsește chiar și fără a-i lipsi cu adevărat – iar recursul se va face, exact din acest motiv, cel mai adesea la modele textuale istorice sau juridice. Descoperirea Americii, Conquista și Independența vor deveni momentele esențiale din această perspectivă.

În plus, strategiile narrative din *Don Quijote*, de Cervantes, vor reprezenta nu doar exemple de urmat, ci și veritabile provocări la care scriitorii contemporani vor încerca să răspundă. Ar rezulta de aici un soi de „mimetism falsificator”, după cum îl numește González Echevarría (180), însă sintagma nu trebuie înțeleasă nicidecum în sens peiorativ, ci pur și simplu calificativ, câtă vreme romanul, mai ales cel latino-american, însă nu numai el, a încercat mereu să-și descopere originea și denumirea (și teoria!) care-i lipseau asumându-le pe unele străine, dar pe care le resimte ca fiind și ale sale. Această preocupare pentru dobândirea legitimității ar determina, în opinia criticului, preferința scriitorilor de la Cervantes încoace pentru teme sau subiecte ori, dacă nu, strategiile aflate în relație cu legea și cu ideea de dreptate, dar și cu acumularea de texte înțeleasă ca acumulare de cunoștințe menite a fundamenta orice demers, fie el și literar. În ceea ce-i privește, romancierii latino-americani s-au raportat la aceste teme și au exprimat aceste preocupări prin intermediul metaforei Arhivei, care reprezintă, pentru fiecare dintre ei, și o simbolică întoarcere la origini – fie că e vorba despre epoca Conquistei, a descoperirii sau a Independenței.

Depozitul de documente și acumularea de date și cunoștințe vor fi, așadar, văzute mai cu seamă ca documente ale identității proprii, nu aparținând Coroanei Spaniole. Vasta corespondență pe care o redactează conquistadorii sau conducătorii luptei de eliberare din secolul al XIX-lea nu se reduce, deci, la simple scrisori sau relatări, ci tinde să cuprindă și să exprime sentimentul de apartenență la un spațiu cultural – și geografic, politic etc. – diferit de cel european. Lumea Nouă opusă celei Vechi, după cum va pune problema Alejo Carpentier în eseurile sale. Textele centrate în jurul metaforei Arhivei sunt în general romane „care au în vedere originile discursului narativ latino-american, fie că e vorba despre narațiune romanescă sau de narațiune istorică, dar care țin seama mereu și de originea romanului însuși, ca specie literară.” (181) Vor putea fi exprimate, în acest fel, tensiunile dintre putere și cunoaștere, prin intermediul limbajului literar și al unei organizări specifice a scriiturii. Se va vădi că puterea nu înseamnă mai niciodată cunoaștere, dar și că simpla cunoaștere lipsită de capacitatea de a o aplica la nivelul unui univers uman sortește individul la singurătate și eșec. Scriitorii vor recurge, pentru a rezolva aceste probleme discursive și tematice, „la configurarea unor complicate rețele intertextuale” care absorb elemente sau teme venite pe filiera cronicilor, a textelor juridice ori a literaturii anterioare. Și, în ciuda iluziei pe care protagoniștii unor astfel de romane și-o mențin până la sfârșit – al textului și al vieții lor – nu aceasta le e salvarea, ci dimpotrivă, este exact ceea ce-i face să se îndrepte mai repede spre decădere, risipire în timp sau chiar dispariție fizică ori uitare. Teribilul secret al arhivei este că nu păstrează printre documentele ei „niciun secret salvator”,

iar eșecul la nivelul strict al existenței umane a personajelor a căror preocupare exclusivă este descifrarea unui asemenea mister e sigur – fie că e vorba despre Columb al lui Carpentier, fie despre Aureliano Babilonia, al lui García Márquez.

Generalul în labirintul său evidențiază o serie de aspecte care ar marca un nou tip de roman istoric în spațiul cultural latino-american, și, deopotrivă, „o nouă expresie a ficțiunii Arhivei.” (182) Nu atât datorită „accentului borgesian al titlului”, ci mai cu seamă pentru că Bolívar apare aici ca un pasionat scriitor. Nu doar ca un mare legislator și ca autor al unei celebre Constituții, ci și în calitatea sa de autor – de scrisori. Aflăm din acest roman că ar fi vorba de peste zece mii de epistole pe care le-ar fi compus... E vorba, pe de o parte, despre scrisorile publice, cu caracter politic, cum ar fi, de pildă, *Carta Profetica de Jamaica*, datată „septembrie, 1815”. Dar, pe de altă parte, despre scrisorile adresate colaboratorilor sau apropiaților, Manuelei (eliberatoarea Eliberatorului) sau celor cu care Bolívar menține relații de amicitie. González Echevarría le compară cu faimoasele epistole adresate de Columb Regilor Catolici sau de Lope de Aguirre lui Filip al II-lea. În multe dintre textele semnate de Bolívar se întrevede preocuparea sa, devenită, cu timpul, adevărată obsesie, legată de „Marea Columbie”, pe care el o vedea ca pe un soi de State Unite Sud-Americane, beneficiind de o influență imensă și de o forță economică, politică și socială pe măsură. Însă García Márquez are în vedere și latura umană a generalului său, desacralizând tot ceea ce predecesorii săi, mai cu seamă istorici, acoperiseră cu o retorică goală de sens și al cărei mesaj ajunsese să nu mai însemne nimic.

Căci scriitorul nu exclude nimic din ce e omenesc din descrierile pe care le face lui Bolívar, care nu mai seamănă cu imaginea de patrician roman pe care portretele oficiale i-o impuseseră, ci își demonstrează legăturile cu universul metis, cu cel creol, fără ca asta să însemne nicidecum că romancierul ar fi făptuit vreun act de profanare, ci doar că a îndrăznit să construiască la statura omului, iar nu la aceea a falselor mituri. Procedul este cumva opus celui care definea mitificarea președintelui din *Toamna patriarhului*, însă mecanismul de funcționare e foarte asemănător.

Controversele nu lipsesc din cele opt părți ale cărții, și, în plus, acestea nu ocolesc deloc nici deciziile controversate ale generalului, García Márquez urmând și în acest sens modelul predecesorilor săi, în primul rând pe cel al lui Carpentier, din *Harpa și umbra*, unde Columb era subiectul controversei privitoare la o eventuală canonizare, dar și disprețuit deoarece fusese cel care a adus sclavia în Lumea Nouă... La rândul său, Bolívar, cu proiectul lui de a unifica întregul continent, se situează cumva în descendența lui Lope de Aguirre, cel dintâi care visase să poată institui un stat comun în America Hispanică. Numai că Bolívar nu are nici versatilitatea lui Columb, nici cruzimea dementă a lui Aguirre, rămânând în primul rând o ființă umană consumată de elanuri îndrăznețe, dar și temătoare de consecințele faptelor și deciziilor sale asupra celor mulți, un om care gândește și care, tocmai pentru că gândește, se îndoiește adesea de sine. Construit astfel, Simón Bolívar este un adevărat personaj de roman modern, cu mari aspirații, dar și cu mari eșecuri și urmărit de deziluzii și de nostalgii, autor de strălucite discursuri aproape carteziene – iar nu de meșteșugite recursuri la metodă, „exponent al dorinței raționale, unicul de acest fel din literatura latino-americană a secolului XX.” (183)

Alejo Carpentier, consideră González Echevarría, demonstrează prin întreaga sa operă raportabilă la sensurile Arhivei că totul se baza, pentru el, pe documente diverse și adesea disparate, a căror legitimitate putea fi lesne pusă la îndoială, iar acest lucru este evident în *Harpa și umbra*. Încercând să se situeze pe o treaptă superioară a semnificațiilor, García Márquez citează, în *Generalul în labirintul său*, din jurnalul lui Columb, făcându-l pe Eliberator să repete cuvintele Descoperitorului, însă nu așa cum procedase Carpentier, utilizând textul original de secol XV – cu toate semnele de întrebare ce planează și acum asupra lui –, ci recurgând la chiar textul lui Carpentier ca document legitimator, chiar dacă este literar – mai precis, tocmai pentru că este un text literar, iar nu unul istoric. Mișcarea este, oricum am lua-o, centrifugă – Columb e marele descoperitor și primul care are viziunea integratoare a Lumii Noi. La câteva secole distanță, Bolívar nu mai poate face altceva decât să contemple fragmentarea acesteia, căci clipa astrală a Independenței e scurtă, iar după ea urmează lungile decenii (secole...) de rivalitate și conflicte mai mult sau mai puțin mocnite ce marchează relațiile dintre statele latino-americane. Ca să nu mai vorbim de nenumăratele dictaturi de pe acest continent.

Eliberatorul moare mai cu seamă pentru că visul unității lumii sale s-a spulberat atât de repede, iar romanul márquezian evidențiază tocmai momentul de dezamăgire și efectele sale, renunțarea la speranțe și cufundarea în singurătate și nostalgie. Ordinea și unitatea la care visase atât de mult în timpul vieții și în perioada regimului său sunt suplinite – atât cât pot fi suplinite – de permanentul recurs la litera scrisă pe care-l face generalul. Însă scrisul îl risipește și el, centrifugând o dată în plus totul, astfel că, pe patul de moarte, Bolívar are viziunea unui univers apocaliptic care i se deschide în față, iar acesta nici nu e neapărat al morții, ci al haosului cu care se confruntă un întreg continent ce amenință să devină neguvernabil sau să cadă pradă nemiloaselor dictaturi. Imaginea nu e fundamental diferită de cea pe care o are în fața ochilor și în minte ultimul Aureliano, după ce descifrează pergamentele lui Melchiade, în ultimele pagini ale romanului *Un veac de singurătate*.

Ironia (tragică, fără îndoială) înrudită cu cea prezentă în *Cronica unei morți anunțate*, este, însă, și că dimensiunile Arhivei generalului nu mai sunt impresionante, așa cum se întâmpla în opera lui Carpentier sau Roa Bastos, ci acum, într-o lume care pare a se fărâmița, e redusă la scrisorile și documentele personale ale lui Bolívar, o arhivă în miniatură – și care, mai mult decât atât, este transportată cu catării, însoțind micul echipaj care-l însoțește pe general după retragerea sa de la putere: „În cuferele personale ale lui José Palacios se aflau *Contractul social* al lui Rousseau și *Arta militară* de generalul italian Raimundo Montecuccoli, două giuvaere bibliografice care îi aparținuseră lui Napoleon Bonaparte și-i fuseseră dăruite generalului de sir Robert Wilson, tatăl aghiotantului său. În rest, avea atât de puține lucruri, încât toate încăpură îndesate într-o raniță soldățească. – N-aș fi crezut niciodată, dragă José, că atâta glorie ar putea să încapă într-o bocceluță.” Ulterior, ca și cum García Márquez ar fi încercat (și ar fi reușit) să ducă procedul la ultimele consecințe, și această arhivă personală e distrusă de foc, în casa iubitei sale, unde va fi depozitată. Prin urmare, acum nu casa e menită să adăpostească arhiva revelatoare, ca în *Un veac de singurătate*, ci arhiva ar trebui să reușească să salveze casa unde ajunge.

Mesajul scriitorului este, însă, și altul. Și anume că, anulând arhiva lui Bolívar, acesta mai are o singură posibilitate, adică de a repeta, ca personaj literar, modelul lui García Márquez, ca autor care se raporta la discursuri literare preexistente, iar nu la documentele ca atare. Prin urmare, șansa generalului va fi să repete modele literare și comportamente consacrate ale eroilor marilor cărți ale umanității. Iar dacă Patriarhul cita din Rubén Darío, iar Melchiade păstra în camera sa *Enciclopedia engleză* și cele *O mie și una de nopți* arabe după un model evident borgesian, care alături cunoașterea și ficțiunea, generalul Bolívar repetă drumul lui Ulise și al lui Eneas, încercând să revină acasă, mai precis la el însuși, să se regăsească finalmente, după toate războaiele și confruntările politice și ideologice. Pe de altă parte, însă, e clar că „drumul său are ceva quijotesco” (184), în încercarea sa de a face cumva astfel ca ultimele sale zile să transforme realitatea, așa încât aceasta să corespundă cu marile și frumoasele sale idealuri dintotdeauna.

Interesant este și că niciodată generalul nu se va despărți de mult iubitele sale cărți, purtându-și biblioteca mereu cu sine: „Fusesse întotdeauna un cititor vorace, atât în răgazul dintre două lupte, cât și în clipele de repaus din timpul câte unei întâlniri amoroase, dar lecturile sale erau dezordonate și nesistematice. Citea la orice oră, sub lumina pe care o avea, fie plimbându-se pe sub copaci, fie călare sub soarele ecuatorial. Un librar din Lima se minunase de mulțimea și diversitatea cărților pe care le alesese dintr-un catalog general, în care se întâlneau de la operele filosofilor greci până la un tratat de chiromanție. În tinerețe îi citise pe romantici, influențat de dascălul său Simón Rodríguez, și continuase să le devoreze cărțile ca și cum s-ar fi citit pe sine însuși, cu firea sa idealistă și exaltată. Rafturile din nenumăratele case în care a trăit au fost întotdeauna doldora de cărți, iar dormitoarele și coridoarele s-au transformat în cele din urmă în defileuri pe unde abia te puteai strecura printre mormanele de cărți îngrămădite unele peste altele și în munți de documente pe care le purta după el și care se înmulțeau pe drum și-l urmăreau fără milă, căutând tihna arhivelor. Nu reuși niciodată să citească toate cărțile pe care le avea.”

González Echevarría semnalează, însă, și un alt detaliu care trimite la strategiile lui Cervantes, evidențind caracterul metatextual pe care formula literară a acestui text o adoptă. Bolívar citește, iar dacă nu îi citește Manuela, texte în care apare el însuși ca personaj, în care i se relatează faptele și se interpretează/răstălmăcesc demersurile, scriitorul reluând modelul impus de Cervantes în a doua parte a lui *Don Quijote*, în care Cavalerul Tristei Figuri este confruntat cu textul care îi relatează viața, fixând-o în scris deci, în literatură altfel decât o știa el însuși – și altfel decât în realitate. Bolívar face și el o ultimă călătorie, asemenea lui Don Quijote care revine acasă și redevine Alonso Quijano, ca și cum, după ce și-a citit propria viață povestită de alții, ar vrea să o recitească rostită de el însuși. Este vorba, sigur, despre „un sfârșit al vieții echivalent cu un început: al lecturii.” (185) Dar, tot încercând să-și găsească drumul spre casă (a se citi „spre sine”), generalul s-a rătăcit în labirint – al trecutului, al propriilor sale fapte, al istoriei și al conștiinței sale, care îl face ca înainte de a fi creator de istorie, să poată fi considerat și creator de literatură. Acea ficțiune identitară de care toate țările Americii Hispanice aveau nevoie pentru a ști cine sunt, dar și pentru a avea puterea de a sta una alături de cealaltă, iar nu una împotriva celeilalte.

O parte a criticii literare – mai ales Wendy B. Faris – a susținut uneori chiar cu vehemență că, odată cu *Generalul în labirintul său*, García Márquez ar fi părăsit „complet și definitiv formula estetică a realismului magic, pentru a re-descoperi un realism documentar aparte” (186), după modelul lui Alejo Carpentier, cel care se despărțise de al său real miraculos încă înainte de publicarea *Pașilor pierduți*. Carlos Fuentes însuși risca afirmația conform căreia „cel mai surprinzător amănunt pentru cititorul care are în față *Generalul în labirintul său* e lipsa elementelor asociate de obicei cu realismul magic, narațiunea márqueziană fiind, acum, directă și clar localizată din punct de vedere istoric.” (187) Fuentes, discutând cazul acestui roman márquezian, afirma că, odată cu *Generalul în labirintul său*, García Márquez „a reușit să închidă, printr-o simbolică cicatrice istorică, toate rănile pe care le provocase realismul magic” care, în ciuda faptului că fusese lansat de Alejo Carpentier, (cel care, deși îi dăduse alt nume, înțelegea același lucru), a reprezentat marca specifică și semnul prin excelență personal al scriitorului columbian. (188)

Însă s-a observat prea puțin sau deloc că, în fapt, acest nou tip de discurs romanesc, încadrat de unii exegeți în categoria estetică a realismului nu e decât o reconfigurare a datelor esențiale ale realismului magic, așa cum fusese el practicat de scriitor încă dinainte de apariția *Veacului de singurătate*. Sub masca detaliilor istorice, scriitorul ascunde procedee și tehnici predilecte, căci visele lui Bolívar nu sunt decât (fie și la un alt nivel al semnificațiilor!) replici ale acțiunilor personajelor din *Un veac de singurătate*, iar moartea sa, dorită de unii, temută de alții și de atâtea ori presupusă, e și expresia unei inedite replici pe care autorul o dă capacității de supraviețuire a colonelului Aureliano Buendía, cel care depășea toate războaiele civile și revoltele armate la care lua parte, pentru a muri, trist și singur, acasă...

Călătoria lui Bolívar pe râul Magdalena, expresie a dorinței și a nevoii de libertate, reia preocuparea frecventă pentru mulți dintre reprezentanții realismului magic (sau ai realului miraculos) pentru evaziune, pentru evadarea din lumea civilizată. Însă, dacă în *Pașii pierduți*, naratorul protagonist al lui Alejo Carpentier se adâncur în selvele, generalul coboară spre zona litorală, García Márquez reluând celebra întoarcere la natură a muzicologului carpenterian, dar inversându-i sensul și nuanțându-i semnificațiile. Căci Bolívar nu mai vrea, acum, să-și mențină puterea, ci să se îndepărteze de ea, încercând să-și mai păstreze doar dimensiunea auctorială, ca să spunem așa, adică cea de autor de texte, iar nu pe cea de autor de reforme. Pentru a realiza acest deziderat, el scrie scrisori iar apoi ajunge să le dicteze, devenind, aparent paradoxal, exprimat de ceea ce ar vrea să poată exprima singur – și el însuși. De fapt, în pofida numeroșilor destinatari ai epistolelor sale, Bolívar își scrie în primul rând lui însuși, încercând să se privească pe sine ca și cum ar fi altul, iar la capătul acestui proces să reușească să afle despre sine ceea ce doar credea că știe, însă nu știuse niciodată.

În egală măsură, el evaluează și sensurile libertății pentru noile națiuni latino-americane, atât de fascinate de ideea de libertate, încât o îndreaptă nu doar împotriva Spaniei, ci și împotriva celor asemenea lor. În acest fel, adevărul promis de discursurile Eliberatorului și ale altor eroi ai Independenței ajunge să fie transformat în simplu discurs, în iluzie goală și inutilă, în dezamăgire pentru cel care crezuse în proiectul unei Lumi Noi Mari – și prospere. Simón Bolívar cade în

capcana labirintului reprezentat de propria sa gândire și de expresia acesteia la nivel scriptural, fiind falsificat de scrisorile pe care le scrie, la fel cum mesajul pe care încercase să-l transmită noilor națiuni fusese falsificat cu ajutorul propriilor cuvinte, atât de (re)citite și (re)interpretate, încât sfârșiseră prin a fi răstălmăcite...

Libertatea se manifestă, în acest roman, și „ca figură privilegiată a scriiturii însăși, care, în anumite circumstanțe, poate ajunge să semnifice opusul a ceea ce-și propune, a ceea ce-și dorește sau a ceea ce pretinde a semnifica.” (189) „Nimeni nu a înțeles nimic”, cuvintele pe care Bolívar le repetă de mai multe ori pe parcursul cărții, au în vedere eșecul proiectului său de unificare americană, numai că tot ele simbolizează o realitate care ne pune pe gânduri. Anume că, în ciuda oricăror încercări ale protagonistului de a-și adecva mesajul la situațiile reale și de a transmite adevărul credințelor și aspirațiilor sale, în *Generalul în labirintul său* aproape nu există corespondență „între ceea ce Bolívar simte sau gândește și ceea ce reușește să scrie”, consideră Roberto González Echevarría. Întotdeauna, pe hârtie mesajul pare – sau este – altfel și altul, înstrăinându-l de reprezentanții noilor națiuni și determinând o veritabilă falie între adevărul pe care-l simte și pe care ar vrea să-l poată exprima și textul scris. Labirintul extrem de numeroaselor scrisori pe care le elaborează sau le dictează sau care sunt redactate de alții în numele său și la indicațiile sale devine, în ciuda bunelor intenții, o altă capcană și sfârșește prin a construi, pe lângă cele deja existente, încă un labirint în jurul generalului însingurat și melancolic. Romanul lui García Márquez ratifică „existența și preeminența Arhivei ca simbol al caracterului spiritual, juridic și livresc al culturii literare și politice latino-americane.” (190) Ea nu mai reprezintă, deci, o celebrare a culturii înțelese drept realitate inertă și pur exterioară, ci ca spațiu unde „narațiunea meditează asupra propriei origini și asupra originii culturii în contextul căreia este plasată.”

Realismul magic devine, deci, deodată, din perspectiva lui Gabriel García Márquez, evaziune sau, cel puțin, dorință de evaziune. Iar aceasta are loc fie în istorie, fie în literatură, fie în natură. Ne aflăm, odată cu acest simbolic prag, în fața unei form(ul)e aparte de reconfigurare a realismului magic, care îl apropie pe García Márquez de Alejo Carpentier și de strategiile adoptate de el în romanul *Pașii pierduți* – și pe care le va continua în *Secolul luminilor*, *Recursul la metodă* sau *Harpa și umbra*. Iar dacă autorul unui text prin excelență – și programatic – pus sub semnul esteticii realului miraculos, cum era *Împărăția lumii acesteia*, restructura ceea ce critica literară a numit realism magic sub forma barocului american – iar acest lucru se întâmpla mai cu seamă la nivelul formei românești, Gabriel García Márquez acționează în principal la nivelul conținutului și transformă totul în metatext, sau, în alte situații, în discurs pseudo-istoric, fapt care se vede în *Toamna patriarhului*, *Cronica unei morți anunțate* și poate mai ales în *Generalul în labirintul său*. În plus, o serie de elemente sau strategii românești sunt preluate din arsenalul aceluia realism magic pe care o parte a criticii literare nu a ezitat să-l numească de-a dreptul normativ. În acest sens, poate fi citat chiar începutul romanului despre Bolívar, care ne duce pe dată cu gândul la aparițiile spectrale din *Un veac de singurătate*, cititorul având, deci, în față, continuarea unei formule narative și dovada continuității unui demers estetic la care autorul său nu a renunțat niciodată: „José Palacio, cea mai veche slugă a sa, îl găsi plutind în apa

depurativă din scăldătoare, gol-goluț și cu ochii deschiși, și crezu că s-a înecat. Știa că era una din multele lui metode de meditație, dar în starea de extaz în care se afla, plutind în derivă, parcă era dus din lumea aceasta. Nu îndrăzni să se apropie, ci îl chemă cu glas înăbușit, potrivit ordinului primit de a-l trezi înainte de orele cinci, ca să pornească la drum o dată cu prima geană de lumină.” Romanul acesta, dincolo de controversese pe care le-a stârnit, subliniază, deci, fie și implicit sau uneori subtextual, și noile teme esențiale pentru realismul magic așa cum îl înțelege și îl practică scriitorul columbian, ele fiind legate mai cu seamă de coordonata identitar-istorică și, în egală măsură, de dominanta livrescă. Pe care, în creațiile anterioare, autorul le accentua prin intermediul unor elemente ce țin de estetica tragicului, așa cum se întâmpla în *Cronica unei morți anunțate*, numai că acestea erau prefigurate încă din *Ceasul rău*, *Funeraliile Mamei Mari* sau *Furtuna frunzelor*.

Odată cu acest roman, arhiva încetează să mai fie un loc anume, spațialitate definită prin limite clare, devenind expresie a unei călătorii ce depășește cadrul strict fizic, iar „păstrătorul, creatorul și proprietarul ei este, în aceste noi circumstanțe, un simulacru de autoritate a și asupra scriiturii”, spune Roberto González Echevarría. Risipirea mărețelor vise ale lui Bolívar și fragmentarea (iar apoi dispersarea) idealurilor statelor latino-americane reprezintă, la un nivel mai complex și din punct de vedere simbolic, și încununarea strălucită a proiectului realist magic demarat de însuși García Márquez, cu câteva decenii în urmă, odată cu romanul *Un veac de singurătate*, text reprezentativ nu doar pentru „metafora Arhivei”, ci și pentru această orientare estetică esențială pentru spațiul cultural latino-american. Mai precis, acum devine din ce în ce mai puțin posibilă acea imagine unificatoare și integratoare a unui univers autosuficient – al lumii și culturii latino-americane deopotrivă – care era configurat în *Cien años de soledad*. Căci, asemenea labirintului în care rămâne prizonier generalul, astfel de ficțiuni ne determină să ne întoarcem, iar și iarăși, la acel început menit să ne îndemne să pornim în căutarea altor (posibile) începuturi.

Note bibliografice

1. Roberto González Echevarría, „Cervantes and the Modern Latin American Literature”, în *Latin American World Literature*, p. 3: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_07.htm (consultat la 13 august 2013).
2. Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*. Traducere de Miruna Ionescu, București, Editura Curtea Veche, 2002, p. 45.
3. Roberto González Echevarría, *op. cit.*, p. 4.
4. Carlos Fuentes, „Gabriel García Márquez la a doua lectură”, în *Antologia criticii literare hispano-americane*. Traducere de Ruxandra-Maria Georgescu și Paul Alexandru Georgescu, cuvânt înainte de Germán Arciniegas, București, Editura Univers, 1986, p. 232.
5. Am preferat să ne limităm la analiza operei scriitorului columbian, fără a insista asupra datelor legate de biografia sa, deoarece ele sunt cunoscute, mai cu seamă după apariția textului semnat de scriitorul însuși, intitulat *A trăi pentru a-ți povesti viața* (traducere de Tudora Șandru-Mehedinți, București, Editura RAO, 2004), dar și a lucrării lui Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. O viață*. Traducere de Alexandru Macovei, București, Editura Litera, 2009.
6. D.P. Gallagher, „Gabriel García Márquez”, în *Modern Latin American Literature*, Oxford Univer-

- sity Press, 1973, p. 145.
7. James Wood, „Don Quixote’s Old and New Testaments”, in *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, New York, Picador, 2004, p. 21.
 8. Ibid., p. 24.
 9. Steven Boldy, „One Hundred Years of Solitude by Gabriel García Márquez”, în *Gabriel García Márquez*. Updated Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom’s Modern Critical Views*), Infobase Publishing, 2007, p. 103.
 10. Michael Bell, „The Cervantean Turn: *One Hundred Years of Solitude*”, în *Gabriel García Márquez’s „One Hundred Years of Solitude”*. New Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom’s Modern Critical Interpretations*), Chelsea House Publishers, Infobase Publishing, 2009, p. 119.
 11. Ibid., p. 122.
 12. Raymond L. Williams, *The Postmodern Novel. Politics, Culture and the Crisis of Truth*, New York, Palgrave Macmillan, 1995, p. 3.
 13. Ibid., p. 4.
 14. Raymond Leslie Williams, *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Austin, University of Texas Press, 2003, p. 126.
 15. Raymond L. Williams, *The Postmodern Novel. Politics, Culture and the Crisis of Truth*, ed. cit., p. 14.
 16. Lois Parkinson Zamora, „The End of Innocence: Myth and Narrative Structure in Faulkner’s *Absalom, Absalom!* and García Márquez’s *Cien años de soledad*”, în *Hispanic Journal*, 4/1982, p. 25.
 17. Robert Scholes (and Robert Kellogg), „«The Problem of Reality»: Illustration and Representation”, în *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 27.
 18. Claude Lévi-Strauss, *The Primitive Mind*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1974, p. 23.
 19. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London, NLB, 1992, p. 19.
 20. Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, Lanham, New York, Oxford, 1998, p. 261.
 21. Gabriel García Márquez, *Singurătatea Americii Latine*. Discurs la decernarea Premiului Nobel pentru Literatură, Stockholm, 8 decembrie 1982: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/márquez-lecture.html (consultat: 2 august 2014; tr. n.).
 22. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 262.
 23. Ibid., p. 263.
 24. Ibid., p. 266.
 25. Ibid., p. 267.
 26. Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 24.
 27. Ariel Dorfman, „Someone Writes to the Future. Meditations on Hope and Violence in García Márquez”, în *Gabriel García Márquez’s „One Hundred Years of Solitude”*. New Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom’s Modern Critical Interpretations*), ed. cit., p. 85.
 28. Michael Wood, *Gabriel García Márquez, „One Hundred Years of Solitude”*, Cambridge University Press, 1990, p. 33.
 29. Raymond L. Williams, *The Postmodern Novel. Politics, Culture and the Crisis of Truth*, ed. cit., p. 15.
 30. D.P. Gallagher, *op. cit.*, p. 149.
 31. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 288.
 32. Ibid., p. 289.
 33. Natalie Collins Trice, *Concepts of History in William Faulkner’s „Absalom, Absalom!” and Gabriel García Márquez’s „One Hundred Years of Solitude”*, Departamental Honors Thesis, The University of Tennessee, English Department, 2000, p. 25.
 34. Ian Johnston, *On Márquez’s „One Hundred Years of Solitude”*. Lecture delivered in „Liberal Studies”, no. 402, March 28, 1995 (released for public domain May, 1999), p. 1.
 35. Ibid., p. 2.
 36. Ibid., p. 4.
 37. Ibid., p. 5.
 38. Michael Bell, *op. cit.*, p. 96.

39. Apud Michael Bell, *op. cit.*, p. 97.
40. Michael Bell, *op. cit.*, p. 97.
41. Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 88.
42. Michael Bell, *op. cit.*, p. 99.
43. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 90.
44. Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, ed. cit., p. 47.
45. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 91.
46. Michael Wood, *op. cit.*, p. 40.
47. *Ibid.*, p. 41.
48. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 92.
49. Daniel Erickson, *Ghosts, Metaphor, and History in Toni Morrison's „Beloved” and Gabriel García Márquez's „One Hundred Years of Solitude”*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 196.
50. Gordon Brotherston, „An End to Secular Solitude: Gabriel García Márquez”, in *The Emergence of the Latin American Novel*, Cambridge University Press, 1977, pp. 122-135.
51. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 269.
52. *Ibid.*, p. 270.
53. Michael Wood, *op. cit.*, p. 47.
54. Michael Bell, *op. cit.*, p. 117.
55. Jeff Browitt, *op. cit.*, p. 16.
56. Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, ed. cit., p. 352.
57. Lucila Mena, *La función de la historia en „Cien años de soledad”*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.
58. Roberto González Echevarría, *Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive*”, in *MLN*, Vol. 99, No. 2, March, 1984, p. 360.
59. *Ibid.*, p. 362.
60. Ricardo Gullón, *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970, p. 92.
61. James R. Stamm, „Muerte, supervivencia y desaparición en *Cien años de soledad*”, in *Boletín de AEPE*, Año III, núm. 5, octubre de 1971.
62. Steven Boldy, *op. cit.*, p. 99.
63. Regina James, *On Biblical and Hellenic Devices*, in *Gabriel García Márquez's „One Hundred Years of Solitude”*. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom's Guides*), Chelsea House Publishers, Infobase Publishing, 2006, p. 105.
64. *Ibid.*, p. 106.
65. *Ibid.*, p. 107.
66. Jeff Browitt, *op. cit.*, p.
67. Gerald Martin, *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989, p. 228.
68. Jeff Browitt, *op. cit.*, p. 28.
69. Lois Parkinson Zamora, *op. cit.*, p. 34.
70. *Ibid.*, p. 35.
71. Lois Parkinson Zamora, „Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez”, in *Gabriel García Márquez*. Updated Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom's Modern Critical Views*), ed. cit., p. 184.
72. *Ibid.*, p. 189.
73. *Ibid.*, p. 191.
74. *Ibid.*, p. 204.
75. Jeff Browitt, „Tropics of Tragedy: the Caribbean in Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*”, in *Shibboleths: A Journal of Comparative Theory* (2.1, 2007), p. 16.
76. Cf. Emir Rodríguez Monegal, „*One Hundred Years of Solitude*: the Last Three Pages”, in *Critical Essays on García Márquez*, ed. George F. McMurray, Boston, G.K. Hall, 1987, pp. 147-152.
77. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 75.

78. Ibid., p. 76.
79. Michael Wood, *op. cit.*, p. 63.
80. Daniel Erickson, *op. cit.*, p. 25.
81. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 76.
82. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 280.
83. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 77.
84. Erik Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 70.
85. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 78.
86. Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, ed. cit., p. 12.
87. Ibid., p. 79.
88. Ibid., p. 80.
89. Ibid., p. 81.
90. Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. A Life*, Vintage Books, 2009, p. 368.
91. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 85.
92. Ibid., p. 87.
93. Michael Wood, *op. cit.*, p. 74.
94. Roberto González Echevarría, „Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive”, ed. cit., p. 361.
95. Ibid., p. 360.
96. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 93.
97. Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, ed. cit., p. 24.
98. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 94.
99. Ibid., p. 94.
100. Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, ed. cit., p. 26.
101. Christopher Warnes, *op. cit.*, p. 96.
102. Ibid., p. 96.
103. Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo*”, în *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, no. 29, 1977, pp. 65-87.
104. Roberto González Echevarría, „Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier”, în *Cuadernos Americanos*, 1972, no. 39/1 pp. 467-468.
105. Ernesto González Bermejo, *Cosas de escritores. Entrevistas con Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971, p. 15.
106. Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, ed. cit., p. 82.
107. Rita Guibert, „Interview with Gabriel García Márquez”, în *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, p. 54.
108. Plinio Apuleyo Mendoza, *op. cit.*, p. 80.
109. Ricardo Gullón, *Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.
110. Dărie Novăceanu, „Toamna patriarhului sau despre ficțiunea realității și singurătatea puterii” (prefață), în Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului*, București, Editura Univers, 1979.
111. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 45.
112. Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 86.
113. Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 31.
114. Jacques Gilard, „La reina sola y el patriarca”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, edición dirigida por Luis Fernando García Nuñez, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1995, p. 165.
115. Saúl Yurkievich, „La ficción somática”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 173.
116. Ibid., p. 169.
117. Julio Ramón Ribeyro, „Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca*”, în *Repertorio*

- crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 141.
118. *Ibid.*, p. 141.
119. Raymond L. Williams, „*The Autumn of the Patriarch* (1975)”, în *Gabriel García Márquez*. Updated Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom's Modern Critical Views*), ed. cit., p. 132.
120. *Ibid.*, p. 144.
121. Julio Ortega, „El lector en su laberinto”, în *Casa de las Américas*, La Habana, 176, sept.-oct. 1989, p. 22.
122. Seymour Menton, „Ver para no creer. *El otoño del patriarca*”, *Caribe*, I, no. 1, Spring 1976, pp. 7-27.
123. Raymond L. Williams, „*The Autumn of the Patriarch* (1975)”, în *Gabriel García Márquez*. Updated Edition, ed. cit., p. 144.
124. Walter Boelich, „Muerte del dictador sin nombre”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., 1995, p. 162.
125. Lois Parkinson Zamora, „Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez”, în *Gabriel García Márquez*. Updated Edition, ed. cit., p. 183.
126. *Ibid.*, p. 205.
127. *Ibid.*, p. 206.
128. *Ibid.*, p. 206.
129. *Ibid.*, p. 207.
130. *Ibid.*, p. 208.
131. *Ibid.*, p. 211.
132. Iată și textul original al poemului rubendarian: „¡Ya viene el cortejo! ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines./ la espada se anuncia con vivo reflejo:/ ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.// Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes./ los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas/ la gloria solemne de los estandartes./ llevados por manos robustas de heroicos atletas./ Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros./ los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra./ los cascos que hieren la tierra/ y los timbaleros./ que el paso acompañan con ritmos marciales./ ¡Tal pasan los fieros guerreros/ debajo los arcos triunfales!// [...] ¡Clarines! ¡Laureles! Los nobles espadas de tiempos gloriosos./ desde sus panoplias saludan las nuevas coronas y lauros/ las viejas espadas de los granaderos, más fuertes que osos./ hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros?/ Las trompas guerreras resuenan:/ de voces los aires se llenan...//A aquellas antiguas espadas/ a aquellos ilustres aceros./ que encaman las glorias pasadas.../Y al sol que hoy alumbra las nuevas victorias ganadas./ y al héroe que guía su grupo de jóvenes fieros./ al que ama la insignia del suelo materno./ al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano./ los soles del rojo verano./ las nieves y vientos del gélido invierno./ la noche, la escarcha/ y el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal./ ¡saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan la marcha triunfal!...” (Apud Rubén Darío, *Poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.)
133. Jo Labanyi, „Language and Power in *The Autumn of the Patriarch*”, în *Gabriel García Márquez*. Updated Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom's Modern Critical Views*), Infobase Publishing, 2007, p. 149.
134. *Ibid.*, p. 150.
135. Juan Gustavo Cobo Borda, „García Márquez: contar cantando”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 450.
136. Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, Cambridge University Press, 1997, p. 61.
137. *Ibid.*, p. 64.
138. Mary Davis, „The Town that Was an Open Wound”, în *Comparative Literary Studies*, Vol. 23, No. 1, Spring 1986, p. 25.
139. *Ibid.*, p. 26.
140. Julio Ortega, *op. cit.*, p. 24.
141. V. S. Pritchett, *The Mythmakers*, New York, Vintage Books, 1981, p. 169.

142. Carlos Fuentes, „La novela como tragedia: William Faulkner”, în *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 61.
143. Mary Davis, *op. cit.*, p. 39.
144. Gustavo Pellón, „Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*”, în *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XII, No. 3, primavera de 1988, p. 398.
145. Pedro Lastra, „La tragédia como fundamento estructural de *La hojarasca*”, în *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Serie „Valoración Múltiple”, Casa de las Américas, La Habana, 1969, p. 84.
146. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p. 213.
147. Cf. René Girard, *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995; René Girard, *Țapul ispășitor*. Traducere și note de Theodor Rogin, București, Editura Nemira, 2000.
148. Gustavo Pellón, *op. cit.*, p. 400.
149. Ángel Rama, „Un novelista de la violencia americana”, în *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, 1971, p. 115.
150. Gustavo Pellón, *op. cit.*, p. 403.
151. *Ibid.*, p. 403.
152. Ángel Rama, *op. cit.*, p. 116.
153. Gustavo Pellón, *op. cit.*, p. 404.
154. Max Scheler, „La esencia de lo tragico”, în *Revista de Filosofía*, Santiago de Chile, no. 3, 1950, apud Estrella Cartin de Guier, „Formas de lo tragico en *Cronica de una muerte anunciada*”, în *Foro literario. Revista de literatura y lenguaje*, no. 8 (14), 1985, p. 26.
155. Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*. Traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974, p. 79.
156. Jaime Concha, „Entre Kafka y el Evangelio”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., 1995, p. 204.
157. Franz Kafka, *Metamorfoza și alte povestiri*. Traducere de Mihai Isbășescu, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 5.
158. Alonso Cueto, „El lector de Kafka”, în *La Republica*, Lima, 20 de abril de 2014, p. 9.
159. Jaime Concha, *op. cit.*, p. 205.
160. Apud. Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, ed. cit., p. 66.
161. *Ibid.*, p. 67.
162. *Ibid.*, p. 67.
163. Lois Parkinson Zamora, „Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez”, în *Gabriel García Márquez*, ed. cit., p. 104.
164. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Nueva edición, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 242.
165. Iată fragmentul la care facem trimitere: „Trecuseră patru ani și șapte luni de când nu mai văzusem casa cu coloane albe și frontonul cu frize amenințătoare ce îi confereau severitatea unui palat de justiție, și, acum, în fața mobilelor și obiectelor așezate la locul lor dintotdeauna, aveam senzația aproape neplăcută că timpul revenise la momentul de început.” (Alejo Carpentier, *Pașii pierduți*. Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Editura Curtea Veche, 2008.)
166. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 243.
167. *Ibid.*, p. 243.
168. Lois Parkinson Zamora, „Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez”, în *Gabriel García Márquez*, ed. cit., p. 105.
169. *Ibid.*, p. 106.
170. Hayden White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2009, p. 58.
171. Lois Parkinson Zamora, „Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez”, în *Gabriel García Márquez*, ed. cit., p. 109.
172. *Ibid.*, p. 114.
173. Isabel Rodríguez Vergara, „*The General in His Labyrinth*. Writing as Exorcism”, în *Hunting Demons: Critical Essays on the Works of Gabriel García Márquez*, 1998, p. 124.

174. Ibid., p. 124.
175. Ernst Jünger, „Lo humano universal, Bolívar de García Márquez”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 331.
176. Ibid., p. 332.
177. Isabel Rodríguez Vergara, *op. cit.*, p. 129.
178. Ibid., p. 130.
179. Roberto González Echevarría, „García Márquez y la voz de Bolívar”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 315.
180. Ibid., p. 313.
181. Ibid., p. 315.
182. Ibid., p. 317.
183. Ibid., p. 320.
184. Ibid., p. 323.
185. Ibid., p. 324.
186. Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 36.
187. Carlos Fuentes, apud Wendy B. Faris, *op. cit.*, p. 38.
188. Ibid., p. 38.
189. Roberto González Echevarría, „García Márquez y la voz de Bolívar”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 326.
190. Ibid., p. 328.

CONCLUZII

Înțeles în primul rând ca atitudine specifică în fața realității, conceptul carpentierian de „real miraculos”, deși nu devine un veritabil mod de reprezentare, este extrem de util pentru orice interpretare a fenomenului literar al realismului magic, deoarece romanele fundamentale pentru această formulă narativă descriu o realitate miraculoasă, asemănătoare în multe din datele sale cu cea creionată de Alejo Carpentier, populată cu miracole și minuni care trebuie întotdeauna privite prin prisma credinței nestrămutate în veridicitatea unor asemenea întâmplări sau evenimente. Căci, în universul Americii Latine, miraculosul e parte a realității cotidiene, trebuind doar să fie revelat. În plus, după cum au demonstrat importanți teoreticieni și exegeți, asemenea altor mari stiluri istorice, realismul magic continuă tradiția lumii hispane, redescoperind, după veacuri, elemente fundamentale pentru propria sa estetică în chiar spiritul barocului din Secolul de Aur spaniol. Specificul realismului magic latino-american va fi axat, așadar, de la bun început, pe afirmarea identității Americii Latine, dar și pe descoperirea „alterității interioare” a acelei „Americi primitive” analizate, printre alții, de Arturo Usler Pietri sau, în alt sens, de Alejo Carpentier.

În ceea ce-l privește pe acesta din urmă, legătura sa cu realismul magic, chiar dacă acceptăm să-l numim real/realism miraculos, nu dispăre și nici nu se pierde după publicarea romanului *Împărăția lumii acesteia*. Dimpotrivă, chiar dacă la nivel textual formula pare mai degrabă absentă sau completată cu elemente specifice barocului atât de drag autorului, ea continuă să fie generatoare de sens în marile creații ale lui Carpentier, apărând, ca expresie a relației dintre natură și cultură sau dintre Lumea Veche și cea Nouă, atât în *Pașii pierduți*, cât și în *Secolul luminilor*, *Concert baroc* sau *Harpa și umbra*. Carte ce pare a se despărți de formula realului miraculos doar pentru a-l sugera la tot pasul prin intermediul descrierilor universului natural (care este, oricum am lua-o, prin excelență miraculos!), *Pașii pierduți* aduce alături imaginea artistului cu cea a călătoriei care înseamnă o necesară inițiere, scriitorul impunând și versiunea proprie a descoperirii spirituale a Americii. „Viziunea inefabilă” despre care vorbea autorul este, deci, natura zonei Caraibelor, a cărei arhitectură măreață inspiră sentimentul mistic pe care omul îl mai poate trăi doar în catedralele Occidentului. Romanele *Secolul luminilor*, *Recursul la metodă* și *Concert baroc* pornesc de la această premisă, forma și structura pe care Alejo Carpentier le are în vedere în aceste texte corespunzând adesea unei logici estetice mai vechi, teoretizate de Borges, în eseul *Arta narativă și magia*, care exprimă în primul rând ceea ce maestrul argentinian al ficțiunii numea „claritatea primitivă a magiei”. Chiar „barochismul” lui Carpentier nu e altceva decât expresia unei reconfigurări aparte a realului miraculos, ascuns uneori sub masca narațiunilor cu temă istorică sau muzicală, adesea centrate în jurul unui personaj care se înscrie în paradigma, atât de frecvent întâlnită în romanul latino-american al ultimelor decenii, a dictatorului, direcție ce se regăsește și în proza lui Gabriel García Márquez, mai cu seamă în *Toamna patriarhului*.

Și chiar dacă majoritatea exegeților au concluzionat că opera narativă a lui Miguel Ángel Asturias e lipsită de dimensiunea teoretică atât de prezentă la

Carpentier, ea se dovedește a fi mai intuitivă, scriitorul fiind preocupat de „perspectiva indigenă”, care pune cumva în umbră concepția totalizatoare asupra realității americane pe care o întâlnim la Carpentier. Numai că, deși acesta a încercat de la bun început să ofere romanului latino-american și dimensiunea teoretică pe care el o considera absolut necesară, uneori narațiunile sale sunt atât de intelectualizate, încât par a se apropia de domeniul purei abstracțiuni. Asturias, dimpotrivă, construiește un spațiu ficțional populat cu imagini de-a dreptul palpabile și se avântă în căutarea unui nou limbaj, folosind din plin dimensiunea onirică ori simbolică. De aceea, rolul său în impunerea realismului magic este hotărâtor și complex, afirmându-se uneori că el pornește pe acest drum înaintea lui Alejo Carpentier și că, de fapt, este cel care influențează, prin intermediul *Legendelor din Guatemala* și al romanului *Domnul Președinte*, sensibilitatea cubanezului.

Iar dacă Alejo Carpentier și Asturias consolidau formulele literare mitice, Gabriel García Márquez reprezintă o altă etapă în evoluția realismului magic, esența constând, din punctul său de vedere, în dimensiunea literară și în stilizările permanente care, în acest fel, îi sunt permise scriitorului. Reconfigurarea acestei orientări estetice atât de importante pentru García Márquez se produce mai ales prin intermediul valorizării speciale a metaforelor scrisului și cititului, cu toate semnele lor caracteristice și cu întregul lor apanaj de semnificații. De pildă, deși aparent elaborarea manuscrisului și descifrarea lui nu mai sunt, în *Toamna patriarhului*, *Cronica unei morți anunțate* sau *Generalul în labirintul său*, atât de importante ca în *Un veac de singurătate*, unde un întreg plan narativ era centrat pe manuscrisele lui Melchiade și pe aventura descifrării lor, *Toamna patriarhului* evidențiază, totuși, o înțelegere înrudită a tuturor acestor realități, ce definesc nu doar din punct de vedere tematic preocupările scriitorului, ci evidențiază și noile sensuri către care evoluează estetica specific mărqueziană. Autorul redescoperă, cu fiecare pagină, nu doar modalitățile artistice de individualizare și diferențiere a personajelor, ci, în spiritul cel mai profund al realismului magic, și posibilele suprapuneri identitare, invizibile (dar indivizibile) unitate a contrariilor aparente și a aspirațiilor protagoniștilor, urmând, parțial, inclusiv modelul lui Juan Rulfo, din *Pedro Páramo*.

A desprinde vreo concluzie definitivă sau a afirma că există ori am găsit, la sfârșitul acestui demers interpretativ, explicațiile unice și ultime în ceea ce privește realismul magic în proza latino-americană a secolului XX ar fi cu totul contrar nu doar spiritului, ci chiar și literei grilei de lectură pe care am încercat s-o urmărim de la bun început. Prin urmare, aceste rânduri finale nu și-au propus să facă un bilanț, nici măcar unul subiectiv, al aspectelor discutate pe larg în paginile anterioare. Pentru că, așa cum am mai subliniat, demersul nostru reprezintă, în fapt, încă o propunere de lectură, încă un drum posibil, desigur, între multe altele îndreptățite, prin fascinanta literatură contemporană a Americii Latine. Iar marea lecție pe care această literatură o oferă cititorului constă tocmă în capacitatea de a se adapta și de a răspunde la cât mai numeroase decodificări, interpretări, o dovadă în plus a deschiderii pe care o are și o păstrează, ca element structural și structurant. În cazul de față, lăsându-se abordată din perspectiva numeroaselor reconfigurări formale și de conținut, precum și a unui extrem de interesant și de bine pus la punct sistem de relații textuale și intertextuale, care sfârșesc prin a constitui modelul narativ ce susține ipoteza de lectură pe care am folosit-o pe parcursul cărții.

BIBLIOGRAFIE

Ediții consultate*

În limba română

- Miguel Ángel Asturias, *Domnul Președinte*. Traducere, prefață și tabel cronologic Paul Alexandru Georgescu, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Miguel Ángel Asturias, *Oameni de porumb*. Traducere de Liliana Pleșa Iacob, cuvânt înainte de Paul Alexandru Georgescu, București, Editura Univers, 1978.
- Jorge Luis Borges, *Opere* (Vol. I-II). Traduceri de Andrei Ionescu, Cristina Hăulică și Darie Novăceanu, București, Editura Univers, 1999.
- Alejo Carpentier, *Împărăția lumii acesteia*. Traducere de Gellu Naum și Radu Nistor, prefață de Șt. Cazimir, București, Editura pentru Literatura Universală, 1963.
- Alejo Carpentier, *Pașii pierduți*. Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Editura Curtea Veche, 2008.
- Alejo Carpentier, *Recursul la metodă*. Traducere, prefață, tabel cronologic și note de Dan Munteanu, București, Editura Minerva, 1988.
- Alejo Carpentier, *Harpa și umbra*. Traducere de Andrei Ionescu, București, Editura Leda, 2006.
- Alejo Carpentier, *Secolul luminilor*. Traducere de Ovidiu Constantinescu și Maria Ioanovici, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură, 1965.
- Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*. Traducere de Mihnea Gheorghiu, București, RAO Publishing Company, 1995.
- Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului*. Traducere și prefață de Darie Novăceanu, București, Editura Univers, 1979.
- Gabriel García Márquez, *Cronica unei morți anunțate*. Traducere de Tudora Șandru-Mehedinți, București, RAO Publishing Company, 1999.
- Gabriel García Márquez, *Generalul în labirintul său*. Traducere de Mihaela Dumitrescu, București, RAO Publishing Company, 1996.
- Juan Rulfo, *Câmpia în flăcări*. Traducere și prefață de Andrei Ionescu, București, RAO Publishing Company, 2006.
- Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Traducere, prefață, postfață și note de Ileana Scipione, București, RAO Publishing Company, 2006.

În limba spaniolă

- Miguel Ángel Asturias, *Edición crítica de las obras completas*, Paris & México, Klincksieck, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Jorge Luis Borges, *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- Alejo Carpentier, *El reino de este mundo. Los pasos perdidos*, México, Siglo Veintiuno, 1991.
- Alejo Carpentier, *El recurso del método*, México, Siglo Veintiuno, 1986.
- Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, México, Siglo Veintiuno, 1990.
- Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Mondadori, 1994.
- Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Madrid, Mondadori, 1987.
- Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Madrid, Mondadori, 1987.

* Toate citatele de pe parcursul acestei cărți au fost extrase din edițiile românești menționate mai sus.

Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Madrid, Mondadori, 1989.

Juan Rulfo, *Obra completa: El llano en llamas, Pedro Páramo, Otros textos*. Prólogo y cronología: Jorge Ruffinelli, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.

Articole în periodice sau în volume colective

Sandro Abate, „A medio siglo del realismo mágico. Balance y perspectivas”, în *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 26, No. 1/ 1997.

Jorge Enrique Adoum, „El realismo de la otra realidad”, în *América Latina en su literatura*. Coordinador: César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1972.

Ana María Barrenechea, „La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, în *Revista Iberoamericana*, 118-119 (1982).

Ana María Barrenechea, „Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, în *Revista Iberoamericana*, num. 90, 1972.

Kevin M. Bauman, „Novelistic Discourse As History: Asturias's (Re)Vision of Estrada Cabrera's Guatemala, 1898-1920”, în *Romance Language Annual* (4), 1992.

Gene H. Bell-Villada, „Names and Narrative Pattern in *One Hundred Years of Solitude*”, în *Latin American Review*, IX, No. 18, Spring-Summer 1981.

Fernando Benítez, „Conversaciones con Juan Rulfo”, în *Homenaje nacional a Juan Rulfo*, Mexico, INBA, 1980.

Chandra Bhushan Choubey, „Juan Rulfo: lo real, no lo mágico”, în *Fragmentos*, num. 27, jul.-dec. 2004.

Carlos Blanco Aguinaga, „Realidad y estilo de Juan Rulfo”, în *Nueva novela latinoamericana*, vol. I, editor: Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Paidós, 1972.

Harold Bloom, „Borges: A Compass for the Labyrinth”, în *The Ringers in the Tower. Studies in Romantic Tradition*, University of Chicago Press, 1971.

Gordon Brotherston, „An End to Secular Solitude: Gabriel García Márquez”, în *The Emergence of the Latin American Novel*, Cambridge University Press, 1977.

Jeff Browitt, „Tropics of Tragedy: the Caribbean in Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*”, în *Shibboleths: a Journal of Comparative Theory*, 2.1, 2007.

Luisa Campuzano, „Notas sobre algunas funciones del código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier”, în *Thesaurus*, Tomo LII, Nums. 1, 2 y 3 (1997).

Luisa Campuzano, „Traducir América. El código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier”, în *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, editada por J. V. Banules, J. Sánchez y J. Sanmartin, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona – Universitat Autònoma de Valencia, 1999.

Alejo Carpentier, „Cervantes en el alba de hoy”. Discurso pronunciado el Paraninfo de la Universidad Complutense en acto de recepción del Premio de Literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, 1977.

Estrella Cartín de Guier, „Formas de lo trágico en *Crónica de una muerte anunciada*”, în *Foro literario: Revista de literatura y lenguaje*, 8.14 (1985).

Natalie Collins Trice, „Concepts of History in William Faulkner's *Absalom, Absalom!* and Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*”, Departamental Honors Thesis, The University of Tennessee, English Department, 2000.

Jay Corwin, „Fragmentation and Schizophrenia in *Pedro Páramo*”, în *Theory in Action. Journal of the Transformative Studies Institute*, vol. 2, No. 3, July 2009.

Mary Davis, „The Town that Was an Open Wound”, în *Comparative Literary Studies*, Vol. 23, No. 1, Spring 1986.

Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo*”, în *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 29, 1977.

- D. J. Enright, „Larger than Death”, in *The Listener*, Vol. 84, No. 2160, August 20, 1970.
- Maria R. Estorino, „Gabriel García Márquez and His Approach to History in *One Hundred Years of Solitude*”, in *The Student Historical Journal* (1994-1995), Loyola University, History Department, Vol. XXVI.
- Luis Eyzaguirre, „Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*”, in *Inti. Revista de literatura hispánica*, 39 (Spring, 1999).
- Carlos Ferrer Plaza, „Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier: la evolución literaria del dictador hispanoamericano”, in *Glauks*, v.7, n. 2 (2007).
- Marta Fernández Arce, „Una política del despilfarro. Deseo y narración en *El recurso del método* de Alejo Carpentier”:
<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/marta-fernandez-arce.pdf>
 (consultat la 29 iulie 2014).
- Carlos Fuentes, „La novela como tragedia: William Faulkner”, in *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortiz, 1970.
- Zunilda Gertel, „La metáfora en la estética de Borges”, in *Hispania*, 52:1 (1969), pp. 92-100.
- Gerardo Gómez Michel, „La novela del dictador: «summa» histórica y persistencia en Latinoamérica. Sobre la diacronía del Primer Magistrado carpenteriano”, in *Revista Iberoamericana*, 22.1 (2011).
- Roberto González Echevarría, „*Cien años de soledad*: The Novel as Myth and Archive”, in *MLN*, Vol. 99, No. 2, March, 1984.
- Roberto González Echevarría, „Cervantes and the Modern Latin American Literature”, in *Latin American World Literature*:
http://www.iaswww.com/apr/Arts/Literature/World_Literature/Latin_American/ (consultat la 13 august 2013)
- Roberto González Echevarría, „La dictadura de la retórica/La retórica de la dictadura” in *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.
- Roberto González Echevarría, „Ironía y estilo en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, in K. Müller Bergh, ed., *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- Rodica Grigore, „Truth, History and Myth in Gabriel García Márquez’s *One Hundred Years of Solitude*”, in *Theory in Action. Journal of the Transformative Studies Institute*, vol. 6, No. 1/ January 2013.
- German Gullón „El discurso histórico y la narración novelesca”, in Mario García Page, José Romero Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica y Teatral de la UNED*, Cuenca, UIMP (Julio 1995), Madrid, Visor, 1996.
- Ricardo Gullón, „Gabriel García Márquez and the Lost Art of Telling”, in *Diacritics*, 1.1, 1971.
- Lorenz W. Gunter, „Entrevista con Asturias”, in *Mundo Nuevo*, 43 (1970).
- Ana María Hernández de López, „La significación del epígrafe en *Crónica de una muerte anunciada*”, in *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Editorial Plisgos, 1985.
- Andrei Ionescu, „Un veac de singurătate. Cronica unui mit”, in *Secolul 20*, nr. 2 (181), 1976.
- Andrei Ionescu, „Neîntrecutul explorator”, in revista *Cultura*, nr. 63 (467)/2014.
- Noé Jitrik, „Estructura y significación en los cuentos de Borges”, in *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- Ian Johnston, „On Márquez’s *One Hundred Years of Solitude*”, in *Liberal Studies*, no. 402, March 28, 1995.
- Jo Labanyi, „Nature and the Historical Process in Carpentier’s *El siglo de las luces*”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, no. 57/1980.

- Ádám András Kürthy, „Algunos apuntes sobre *El acoso* y *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”, in *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, no. 6 /2013.
- Pedro Lastra, „La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*”, in *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Serie „Valoración Multiple“, Casa de las Américas, La Habana, 1969.
- Luis Leal, „Myth and Social Realism in Miguel Ángel Asturias”, in *Comparative Literature Studies*, 5 (1968).
- Luis Leal, „El nuevo cuento mexicano”, in *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker, Madrid, Castalia, 1973.
- Ian R. Macdonald, „Magical Eclecticism: *Los pasos perdidos* and Jean Paul Sartre”, in Salvador Bacarisse, ed., *Contemporary Latin American Fiction*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1980.
- Mónica Mansour, „Juan Rulfo y el realismo mágico”, in *Casa de las Américas*, año XXI, n. 126, mayo-junio, 1981.
- Gerald Martin, „Theme and Structure in Asturias’s *Hombres de maíz*”, in *Modern Language Quarterly*, 30 (1969).
- Gerald Martin, „Pattern for a Novel: An Analysis of *Hombres de maíz*”, in *Revista de Estudios Hispánicos*, 2/1971.
- Claudia María Maya Franco, „La muerte, el poder y el amor. *Pedro Páramo* y el discurso como acontecimiento”, in *Escritos*, Medellín, Colombia, vol. 20, N. 45, julio.-dec. 2012.
- Seymour Menton, „Ver para no creer. *El otoño del patriarca*”, in *Caribe*, I, no. 1, Spring 1976.
- Klaus Müller-Bergh, „Sentido y color de *Concierto barroco*”, in *Revista Iberoamericana*, Vol. XLI, Num. 92-93 (julio-diciembre de 1975).
- Carlos Navarro, „The Endlessness in Borges’s Fiction”, in *Modern Fiction Studies*, Purdue Research Foundation, West Lafayette, Indiana, Autumn, 1973.
- Julio Ortega, „El lector en su laberinto”, in *Casa de las Américas*, La Habana, 176, sept.-oct. 1989.
- José Miguel Oviedo, „Macondo: un territorio mágico y americano”, in *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- Carlos Paz Barahona, „Juego, simbolo y fiesta en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. Una mirada desde música”, in *Filología y Linguística*, XXI 1, 71-78, 2005.
- Elena Palmero González, „Refundiciones literarias en *Los pasos perdidos*: texto e hipertextos en la ficción carpentereana”: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/palmero.pdf> (consultat la 29 iulie 2014).
- Rosa Pellicer, „Colón y la busca del paraíso en la novela histórica del siglo XX (de Carpentier a Roa Bastos)”, in *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, no. 5-6/2004.
- Lois Parkinson Zamora, „The Myth of Apocalypse and Human Temporality in García Márquez’s *Cien años de soledad* and *El otoño del patriarca*”, in *Symposium XXXIII*, No. 4 (Winter 1978).
- Lois Parkinson Zamora, „Ends and Endings in García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*”, in *Latin American Review*, Vol. 13, No. 25: Gabriel García Márquez, Jan.-Jun. 1985.
- Beatriz Pastor, „Discurso narrativo de la conquista de América”, in *Casa de las Américas*, La Habana, 1983.
- Beatriz Pastor, „Carpentier’s Enlightened Revolution, Goya’s Sleep of Reason”, in *Representing the French Revolution*, ed. James A.W. Heffernan, Hanover, University Press of New England, 1992.
- Gustavo Pellón, „Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*”, in *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XII, No. 3, Primavera de 1988.
- Ángel Rama, „Processes of Transculturation in Latin American Narrative”, in *Journal of Latin American Studies*, 6:2, 1997.

- Alberto Julián Pérez, „Historia y ficción en la literatura latinoamericana”, în *Alba de América*, 15:18-19 (504/1992).
- Emir Rodríguez Monegal, „Muerte y resurrección de Borges”, în *Revista de la Universidad de México*, 34:2, octubre, 1979.
- Emir Rodríguez Monegal, „Symbols in Borges’s Work”, în *Modern Fiction Studies*, Purdue Research Foundation, West Lafayette, Indiana, Autumn, 1973.
- Emir Rodríguez Monegal, „*One Hundred Years of Solitude: the Last Three Pages*”, în *Critical Essays on García Márquez*, George F. McMurray, ed., Boston, G. K. Hall, 1987.
- Emir Rodríguez Monegal, „La nueva novela latinoamericana”, în *AIH Actas*, III (1968).
- Emir Rodríguez Monegal, „Tradicción y renovación”, în *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno, 11a edición, México, Siglo XXI, 1988.
- Isabel Rodríguez Vergara, „*The General in His Labyrinth*. Writing as Exorcism”, în *Hunting Demons: Critical Essays on the Works of Gabriel García Márquez*, 1998.
- Maria del Mar Roig Guerrero, „Alejo Carpentier y lo real maravilloso”, în *Philologica Urcitana*, 1 (2009).
- Salman Rushdie, „Angel Gabriel”, în *London Review of Books*, Sept.-Oct. 1982.
- Severo Sarduy, „Barroco y neobarroco”, în *América Latina en su literatura*, Coordinador César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1972.
- Cesare Segre, „El tiempo curvo en Gabriel García Márquez”, în *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970.
- Robert Scholes and Robert Kellogg, „The Problem of Reality: Illustration and Representation”, în *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
- Josefa Salmón, „El poder de la anunciación en *Cien años de soledad* y *Crónica de una muerte anunciada*”, în *Discurso literario*, Vol. I, No. 1 (1983).
- John Silver, „After El Dorado. Alejo Carpentier’s *The Lost Steps*”, în *New Formations*, no. 6, Winter 1988.
- Gabriela Tineo, „Variación cubana. Las tierras del mar Caribe en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier”, în *Istmo. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2000.
- Maria Rosa Uriá Santos, „*El recurso del método: una exploración de la realidad hispanoamericana*”, în *AIH*, V (1970).
- Maria Elena de Valdés, „Introduction”, în *Latin America as Its Literature. Selected Papers of the XIVth Congress of the International Comparative Literature Association*, edited by Maria Elena de Valdes and Richard A. Young, Council on National Literatures World Report editors, 1995.
- Michael Valdez Moses, „*The Lost Steps: The Faustian Artist in the New World*”, în *Latin American Literary Review*, vol. 12, no. 24 (Spring, 1984).
- Mario Vargas Llosa, „A Morbid Prehistory. The Early Stories”, în *Books Abroad*, Summer, 1973.
- Paul Valéry, „Carta Prólogo”, în Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Raymond L. Williams, „*One Hundred Years of Solitude*”, în *Gabriel García Márquez*, Boston, Twayne Publishers, 1984.
- Ali Shehzad Zaidi, „The Overlooked Library in Borges’s *El Otro*”, în *Variaciones Borges*, 31/2011, University of Pittsburgh.

Antologii de eseuri critice, volume de interviuri

Antologia eseului hispano-american. Traducere de Paul Alexandru Georgescu, București, Editura Univers, 1975.

Antologia criticii literare hispano-american. Traducere de Ruxandra Maria Georgescu și Paul Alexandru Georgescu, cuvânt înainte de Germán Arciniegas, București, Editura Univers, 1986.

- Eseiști spanioli*. Antologie, studiu introductiv, note și traducere de Ovidiu Drimba, București, Editura Univers, 1982.
- Foro Hispánico*. Revista hispánica de Flandes y Holanda (num. 25, abril de 2004). En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980). Bajo la dirección de Patrick Collard y Rita De Maeseneer, Amsterdam, New York, 2004.
- Borges despre Borges*. *Convorbiri cu Borges la 80 de ani*. Traducere de Mihaela Simion Constantinescu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.
- Ernesto González Bermejo, *Cosas de escritores. Entrevistas con Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971.
- Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- Rita Guibert, *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, Alfred A. Knopf, 1973.
- Gabriel García Márquez's „One Hundred Years of Solitude”*. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom's Guides*), Chelsea House Publishers, Infobase Publishing, 2006.
- Gabriel García Márquez's „One Hundred Years of Solitude”*. New Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom's Modern Critical Interpretations*), Chelsea House Publishers, Infobase Publishing, 2009.
- Gabriel García Márquez*. Updated Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom's Modern Critical Views*), Infobase Publishing, 2007.
- Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Durham & London, Duke University Press, 1995.
- Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*. Traducere de Miruna Ionescu, București, Editura Curtea Veche, 2002.
- Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.
- A Companion to Magical Realism*. Edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Woodbridge, Tamesis, 2005.
- The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Edited by Efrain Kristal, Cambridge University Press, 2006.
- Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Serie *Valoración Multiple*, Casa de las Américas, La Habana, 1969.
- Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, edición dirigida por Luis Fernando García Nuñez, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1995.
- Alejandro Sandoval, „*Los murmullos*”. *Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, Mexico, Editorial Katún, 1986.

Studii critice, istorii ale literaturii

- The Cambridge History of Latin American Literature* (Vol. I-III). Edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, 2008.
- Sandro Abate, *El modernismo, Rubén Darío y su influencia en el realismo mágico*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1998.
- Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- Eva Aldea, *Magical Realism and Deleuze. The Indiscernability of Difference in Postcolonial Literature*, London, New York, Continuum International Publishing Group, 2011.
- Fernando Alegria, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1986.
- Fernando Alegria, *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Carlos J. Alonso, *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*, Cambridge University Press, 1990.

- Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- Enrique Anderson Imbert, *Literatura hispanoamericana*, vol. I- II, Madrid Alianza Editorial, 1968.
- Germán Arciniegas, *Biografía del Caribe*, Editorial Porrúa Turanzas, México, 1983.
- Rosario Assunto, *Universul ca spectacol. Arta și filosofia Europei baroce*. Traducere de Florina Nicolae, postfață de Ion Frunzetti, București, Editura Meridiane, 1983.
- Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei, 1965.
- Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Traducere de I. Negoïtescu, Iași, Editura Polirom, 2000.
- Idelbar Avelar, *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics, and Politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*. Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, București, Editura Meridiane, 1981.
- Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982.
- Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*. În românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974.
- Ana María Barrenechea, *Borges, the Labyrinth Maker*. Edited and translated by Robert Lima, New York University Press, 1965.
- John Barth, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, Northridge, Calif., Lord John's Press, 1982.
- Roland Barthes, *Romanul scriiturii*. Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețeanu-Vasiliu, prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețeanu-Vasiliu, București, Editura Univers, 1987.
- Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*. Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976.
- Giuseppe Bellini, *Narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969.
- Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- Gene H. Bell-Villada, *García Márquez: The Man and His Work*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990.
- Gene H. Bell-Villada, *Borges and His Fiction. A Guide to His Mind and Art*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981.
- Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London, NLB, 1992.
- Henri Bergson, *Râsul. Eseu despre semnificația comicului*. Traducere de Mioara Dugneanu, București, Editura Universal Dalsi, 1997.
- Maurice Blanchot, *Spațiul literar*. Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1980.
- Carlos Blanco Aguinaga, *Cervantes and the Picaresque Mode: Notes on Two Kinds of Realism*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1969.
- Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*. Traducere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 1998.
- Wayne C. Booth, *Retorica romanului*. Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.
- Marcel Brion, *Arta fantastică*. Traducere și prefață de Modest Morariu, București, Editura Meridiane, 1970.
- Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*. În românește de Viorel Grecu, prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1975.
- Roger Caillois, *În inima fantasticului*. În românește de Iulia Soare, cuvânt introductiv de Edgar Papu, București, Editura Meridiane, 1971.

- Alejo Carpentier, *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- Alejo Carpentier, *Întâlniri cu muzica*. Traducere de Esdra Alhasid, București, Editura Muzicală, 1991.
- Richard J. Callan, *Miguel Ángel Asturias*, New York, Twayne, 1970.
- Peter Calvert, *Latin America in the Twentieth Century*, New York, St. Martin's Press, 1990.
- Gay Clifford, *The Transformation of Allegory*, Boston, Routledge & Keagan Paul, 1974.
- Alonso Cueto, *La piel de un escritor. Contar, leer y escribir historias*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- Eryk Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, Lanham, New York, Oxford, 1998.
- Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1995.
- Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Traducere de Virgil Stanciu, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1983.
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 1-3, București, Editura Artemis, 1995.
- Cristóbal Colón, *Diario. Relaciones de viajes*, Madrid, Sarpe, 1985.
- Patrick Collard, *Como leer a Alejo Carpentier*, Barcelona, Júcar, 1991.
- Marie Dollé, *L'Imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- José Donoso, *Historia personal del „boom”*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.
- Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I-II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984-1987.
- Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977.
- Daniel Erickson, *Ghosts, Metaphor, and History in Toni Morrison's „Beloved” and Gabriel García Márquez's „One Hundred Years of Solitude”*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- Guadalupe Fernández Ariza, *Alejo Carpentier ante el espejo del barroco*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Ángel Flores, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, 2^a ed., México, Premia, 1990.
- Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1989.
- George James Frazer, *Creanga de aur*. Traducere și prefață de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980.
- Northrop Frye, *Anatomia criticii*. În românește de Domnica Sterian și Mihai Spărișu, prefață de Vera Călin, București, Editura Univers, 1972.
- Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- D. P. Gallagher, *Modern Latin American Literature*, Oxford University Press, 1973.
- Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- René Girard, *Violența și sacralul*. Traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995.
- René Girard, *Țapul ispășitor*. Traducere și note de Theodor Rogin, București, Editura Nemira, 2000.
- Mercedes González Kreysa, *„Concierto barroco”, una transmutación plástico-musical en torno a la identidad latinoamericana*. Tesis de grado Magister Literarum en Literatura Latinoamericana, Universidad de Costa Rica, San José, 1998.

- Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- Roberto González Echevarría, *Gabriel García Márquez*. Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1989.
- Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Nueva edición, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Roberto González Echevarría, *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- Rodica Grigore, *Despre cărți și alți demoni*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2002.
- Ricardo Gutiérrez Mouat, *El espacio de la crítica*, Madrid, Orígenes, 1989.
- Ricardo Gullón, *Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.
- Ihab Hassan, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, The University of Wisconsin Press, 1990.
- Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*, București, Editura Eminescu, 1981.
- Anne C. Heegerfeldt, *Lies That Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, New York, Rodopi, 2005.
- Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan Popescu, București, Editura Univers, 2002.
- Cornel Mihai Ionescu, *Palimpseste*, București, Editura Cartea Românească, 1979.
- Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.
- Victor Ivanovici, *Formă și deschidere. Structuri și categorii literare*, București, Editura Eminescu, 1980.
- Victor Ivanovici, *El mundo de la narrativa hispanoamericana. Una introducción*, Quito, Fondo Editorial C.C.E., 1998.
- Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere de H. R. Radian, cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1998.
- Frederic Jameson, *A Singular Modernity. Essays on the Ontology of the Present*, London, New York, Verso, 2002.
- Suzanne Jill Levine, *The Subversive Scribe*, Dalkey Archive Press, 2009.
- Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Noé Jitrik, *Historia de una mirada. El signo de la cruz en los escritos de Colón*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.
- C. G. Jung, *Dialectique du Moi et du l'Inconscient*. Traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le docteur Roland Cohen, édition revue et corrigée, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995.
- Nicola King, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- Milan Kundera, *Arta romanului*. Traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2008.
- Claude Lévi-Strauss, *The Primitive Mind*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1974.
- Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*. Traducere de I. Pecher, prefață de Ion Aluș, București, Editura Politică, 1978.

- Marissa K. López, *Chicano Nations. The Hemispheric Origins of Mexican American Literature*, New York and London, New York University Press, 2011.
- A. Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1984.
- Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Francisco Morales Padrón, *America în romanele ei*. Traducere de Esdra Alhasid, prefață și notă bio-bibliografică de Andrei Ionescu, București, Editura Minerva, 1994.
- Gerald Martin, *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989.
- Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. O viață*. Traducere de Alexandru Macovei, București, Editura Litera, 2009.
- Seymour Menton, *Historia crítica de la nueva novela guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1960.
- Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lucila Inés Mena, *La función de la historia en „Cien años de soledad”*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.
- Carlos Monsiváis, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000.
- Susan Muaddi Darraj, *Gabriel García Márquez*, Chelsea House Publishers, Infobase Publishing, 2006.
- Dan Munteanu Colán, *Lecturas subjetivas. Afinidades selectivas*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2013.
- Darie Novăceanu, *Efectul oglinzii*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
- Darie Novăceanu, *Precolumbia*, ediția a II-a, București, Editura Sport-Turism, 1977.
- John A. Ochoa, *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*, Austin, University of Texas Press, 2004.
- José Ortega y Gasset, *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*. Traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1973.
- José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Toma Pavel, *Gândirea romanului*. Traducere de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008.
- Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, Casa de las Americas, La Habana, 1983.
- Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Octavio Paz, *Copiii mlaștinii. Poezia modernă de la romantism la avangardă*. Traducere de Rodica Grigore, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.
- Lois Parkinson Zamora, *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, Cambridge University Press, 1997.
- Lois Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary United States and Latin American Fiction*, Cambridge University Press, 1989.
- Gustavo Pérez Firmat, *Tongue Ties. Logo-Eroticism, in Anglo-Hispanic Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York and London, Routledge, 1994.
- René Prieto, *Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return*, Cambridge University Press, 1983.
- Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

- Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- Paul Ricœur, *Time and Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Reina Roffé, *Juan Rulfo, autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
- Juan Rulfo, *Para cuando yo me ausente*, México, Grijalbo, 1983.
- Jorge Ruffinelli, *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980.
- Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Emir Rodríguez Monegal, *Symbols in Borges's Work*, West Lafayette, Indiana, 1973.
- Edward Said, *Principios. Intención y Método*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1990.
- Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- Pedro Serrano, *La construcción del poeta moderno. T.S. Eliot y Octavio Paz*, Ciudad de México, Conaculta, 2011.
- Adam Sharman, *Tradition and Modernity in Spanish American Literature. From Darío to Carpentier*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Max Scheler, *Omul resentimentului*. Traducere de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Humanitas, 2007.
- Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Chicago, University of Illinois Press, 1979.
- Antonio Skármeta, *Más allá del „boom”: literatura y mercado*, ed. Ángel Rama, México, Marcha, 1981.
- John Stark, *The Literature of Exhaustion*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1974.
- Jean Starobinski, *The Living Eye*. Translated by Arthur Goldhammer, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1989.
- Ilán Stavans, *Gabriel García Márquez. The Early Years*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- George Steiner, *Moartea tragediei*. Traducere de Rodica Tiniș, București, Editura Humanitas, 2008.
- Igor Stravinski, *Poetica muzicală*. Traducere de Marta Pană, București, Editura Muzicală, 1967.
- Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Philip Swanson, *Latin American Fiction. A Short Introduction*, Blackwell Publishing, 2005.
- Eric Thompson, *Maya History and Religion*, Norman, University of Oklahoma Press, 1970.
- W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1988.
- Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*. Traducere de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, București, Editura Univers, 1973.
- Silvio Torres-Saillant, *An Intellectual History of the Caribbean*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Arturo Uslar Pietri, *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1990.
- Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.
- Ion Vartic, *Modelul și oglinda*, București, Editura Cartea Românească, 1982.
- Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello, 1977.
- Ion Vlad, *Lectura romanului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- Ion Vlad, *Aventura formelor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996.
- Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.
- Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*. În românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978.
- Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Hayden White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2009.
- Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2010.

- Raymond L. Williams, *The Postmodern Novel. Politics, Culture and the Crisis of Truth*, New York, Palgrave Macmillan, 1995.
- Raymond Leslie Williams, *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Austin, University of Texas Press, 2003.
- Edwin Williamson, *Borges: A Life*, London, Penguin Books, 2004.
- James Wood, *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*, New York, The Modern Library, 2008.
- James Wood, *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*, New York, Jonathan Cape, 2009.
- Michael Wood, *Gabriel García Márquez, "One Hundred Years of Solitude"*, Cambridge University Press, 1990.

CUPRINS

INTRODUCERE.....	5
CLARIFICĂRI TEORETICE	13
Realismul magic. Istorie, apariție, accepțiuni	13
Despre realul miraculos.....	19
Un concept-problemă. Posibile (noi) interpretări.....	25
Alte delimitări terminologice	31
Spiritul sintezei și semnificațiile Arhivei.....	38
Idealism, realism, realism magic. Jorge Luis Borges.....	46
Istorie, tradiție și modernitate în opera borgesiană	60
ALEJO CARPENTIER.....	72
Vocația teoretică și dificultățile practicii literare. <i>Împărăția lumii acesteia</i>	72
Înspre o teritorializare a imaginarului	86
<i>Pașii pierduți</i> . Artă, natură, cultură.....	97
<i>Secolul luminilor</i> . Lume Veche, Lume Nouă.....	120
Spectacolul puterii. <i>Recursul la metodă</i>	131
<i>Concert baroc</i> . Muzică și literatură	140
<i>Harpa și umbra</i> . Adevărul istoriei și istoria adevărului (literar).....	147
MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS	165
Dincolo de biografie.....	165
<i>Domnul Președinte</i> . Realitate, istorie, ficțiune	169
Putere și mit	178
<i>Oameni de porumb</i> . Mitic, magic, miraculos; simboluri și semnificații.....	183
Roman, epos, alegorie	195
Căutarea adevărului și obsesia literaturii	209
JUAN RULFO.....	227
Mexicul vocilor	227
Magic, realitate, real(ism)	230
<i>Pedro Páramo</i> . Rememorare și inițiere	235
Temporalitate, tradiție & modernitate.....	245
Metamorfozele alegoriei	255

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.....	269
<i>Un veac de singurătate. Cervantes și întoarcerea la modele.....</i>	269
Istorie și alegorie. Sau despre alegoriile istorice.....	276
Texte, manuscrise și lecturi mitice.....	293
Apogeul realismului magic	303
<i>Toamna patriarhului. Supremul președinte patriarh.....</i>	313
Sfârșitul lumii și începutul textului	320
<i>Cronica unei morți anunțate. În căutarea inocenței pierdute.....</i>	332
Tragedie, ritual, fatalitate	340
<i>Generalul în labirintul său. Discurs literar și adevăr istoric.....</i>	352
Realism magic, jocuri intertextuale și metatextualitate.....	357
CONCLUZII.....	372
BIBLIOGRAFIE.....	374

Casa Cărtii de Știință
Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Redactor-șef: Laurențiu Malomfălean
Tehnoredactare computerizată: Czégely Erika

Tiparul executat la Casa Cărtii de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro