

585

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI  
FACULTATEA DE LIMBI ROMANICE, CLASICE ȘI ORIENTALE

1397/125

STIL ȘI COMPOZIȚIE ÎN ROMANUL  
HISPANO-AMERICAN DE AZI

12951

BUCUREȘTI

— 1976 —



BIBLIOTECA CENTRALĂ  
UNIVERSITARĂ  
București

Cota III 460 879  
Inventar 794448

1961

STIL ȘI COMPOZIȚIE ÎN ROMANUL  
HISPANO-AMERICAN DE AZI



Tipografia Universității din București

- 1976 -



Biblioteca Centrală Universitară  
BUCUREȘTI  
Cota ... III 460849  
Inventar ... - 794448

RMF 376 / 38

Coordonator: conf. dr. Paul Alexandru  
Georgescu

Prezentul curs este destinat studenților de la Facultatea de Limbi române, clasice și orientale (specialitatea A spaniolă) și a celor de la Facultățile de Limbă și literatură română (specialitatea B spaniolă), Limbi germanice și Limbi slave.

Textul a fost analizat în colectivul de catedră care s-a declarat de acord cu multiplicarea în actuala redactare.

La orice nivel existențial și oricărui decouplaj real s-ar aplica, definiția și mai cu seamă forma ei superioară, teoria, echivalează cu dăltuirea unei statui. Din blocul zgrunțuros al multiplicității faptice, teoreticianul, asemeni artistului, îndepărtează materia inutilă-accidentalul, ne semnificativul-, conturează și articulează formele - sistemul de concepte - și dă ansamblului rezultat sens și coerență - valoare explicativă. Exegeții romanului hispano-american nu au ajuns încă la o astfel de teorie statuară. Atât înăuntrul lumii hispanice, cât și în afara ei, criticii au preferat fie să sfărâme blocul narațiunii hispano-americane prin cercetări speciale, analitice, fie să îl păstreze, mai mult sau mai puțin intact, sub forma de prezentări și comentarii panoramice.

În prima direcție, fragmentaristă, s-au realizat utile culegeri de studii critice despre un singur autor, cum sînt acelea dedicate lui Gabriel García Márquez, Juan Rulfo și Juan Carlos Onetti, din colecția cubaneză Valoración múltiple sau volume omagiale care reunesc uneori articole cu strălucire eseistică, precum cunoscutul caiet L'Herne, publicat în 1964 în cinstea lui Jorge Luis Borges, iar altele investigații serioase, dar foarte diferite ca poziție și metodă, ca recentul Homenaje a Julio Cortázar<sup>1</sup>. Caracterul de mozaic se accentuează și mai mult cînd se abordează întreg romanul hispano-american actual în cadrul meselor rotunde<sup>2</sup> sau al congreselor internaționale<sup>3</sup>. Diversitatea părerilor, în astfel de cazuri, poate ajunge la contrazicerea violentă înăuntrul aceleiași cule-

geri<sup>4</sup>. Desigur, efortul de cercetare în adîncime al unor studii speciale, de felul celor publicate în volumul La novela hispano-americana actual<sup>5</sup>, nu trebuie pierdut. Subordonate unui punct de vedere unitar, fundamentat filozofic și ideologic, aceste investigații analitice pot servi drept prețioase materiale de construcție pentru o cuprinzătoare și sistematică teorie a romanului hispano-american.

În ceea ce privește prezentarea panoramică, o primă categorie de critici, de pildă Luis Harss<sup>6</sup>, păstrează în comentariile lor ordinea "în cuiburi" - expunerea pe autori - ceea ce înseamnă în fond lipsa efortului de ordonare pe probleme. Tehnica repertajului și a interviului, minuită cu agilitate de autorul citat, nu poate compensa absența conceptualizării critice.

Incepături interesante de conceptualizare pot fi aflate în schimb la a doua categorie de critici care practică o prezentare panoramică directionată; ei așează blocul narațiunii hispano-americane sub o anumită perspectivă și îl parourg cu privirea într-un anume sens, între două puncte opuse, puternic marcate. Este ceea ce face Alberto Zum Felde<sup>7</sup>, cînd definește traiectoria romanului hispano-american prin trecerea de la teluric la intelectual, de la tematica pădurii devoratoare, a freneziei vitale și a faptelor sîngeroase, la aceea a conștiinței morale, metafizice, estetice. În mod asemănător, dar în cadrul unei viziuni mai ample și mai critice, Carlos Fuentes<sup>8</sup> consideră fundamentul pentru narațiunea hispano-americană procesul de depășire a orizontului local și a pitorescului folcloric spre o viziune universalistă, spre explorarea condiției umane. Avînd parțial dreptate, acești autori folosesc un instrument insuficient și ca atare rezultatele lor necesită elabo-

rări și întregiri ulterioare. Este, într-adevăr, neîndes-  
tulător a opera cu o simplă opoziție de concepte ("telu-  
rio-intelectual" și "particular-universal") și aceasta  
la un singur nivel: acela tematic în cazul lui Zum Felde  
și acela al orizontului și perspectivei narative în ca-  
zul lui Carlos Fuentes. Ambii rămân la o gândire liniară,  
fără să se ridice în planul gândirii sistemice, singura  
capabilă de a cuprinde fenomenul romanului, de a-i deter-  
mina structura și funcțiile. Prezentările panoramice cu  
indicații de direcție pot fi utilizabile numai atunci  
când, după definirea narațiunii hispano-americane ca  
sistem, se pune problema mutațiilor care se petrec ac-  
tualmente în lăuntrul lui. În prealabil, este însă nece-  
sar a determina structura acestui sistem, stabilind tipo-  
logia și nivelele ei de manifestare.

Teoria romanului hispano-american pe care o pro-  
punem se întemeiază pe considerația că literatura în ge-  
nere și genul narativ în special alcătuiesc un sistem  
sui generis care prin structura lui stabilește o corela-  
ție între un ansamblu de situații solicitatoare și un  
corpus de răspunsuri cu implicații rezolutive, iar prin  
funcția lui modelează exemplar condiția umană. Conside-  
răm de asemenea important faptul - pus în lumină de struc-  
turalismul genetic - că între situație și răspuns relația  
nu este directă, ci mediatizată printr-o serie de factori  
dintre care importanța primordială o are sentimentul exis-  
tenței care va străbate și susține operele narative.

Înainte de a examina pe aceste baze sistemul ro-  
manului hispano-american, să-l caracterizăm pe scurt în  
raport cu alte forme narative românești din lumea de azi.  
Potrivit celor două puncte fundamentale de referință men-  
ționate mai sus, se poate afirma că romanul hispano-ame-  
rican se definește prin vehemența situațiilor și prin ca-

racterul deschis, dătător de speranță al răspunsurilor.

Este un fapt cunoscut că, în țările dintre Rio Grande și Tierra del Fuego, narațiunea s-a constituit și dăinuiește, de la Amalia lui José Mármol până la Redoble por Rancas (Bat tobele morții la Rancas) a lui Manuel Scorza ca o reacție la o serie de împrejurări de neobișnuită violență; delirul puterii dictatoriale, brutalitatea privilegiilor, voracitatea bogăției acumulate, impactul puterii economice străine. Provocarea umană inerentă acestei fenomenologii sociale s-a dovedit a fi mai gravă și mai profundă decât în părțile nordice ale Americii și occidentale ale Europei unde literatura se îngrijorează îndeosebi de reificare și alienare, deci de pericolul ca persoana umană să devină un obiect, să își piardă atribuțiile superioare de autonomie, decizie, creație, iar răspunsul scriitorilor ia de cele mai multe ori forma dezbaterei de idei, devine o problemă de inteliecție și opțiunilor. În "continentul vulcanic", primejdia era radical-vitală, îmbrăcînd multiplele aspecte ale mizeriei și silniciei, la care se adaugă în ultimul timp noi forme de presiune și represiune, mai subtile, datorită contaminării exercitate de comportamentele societății de consum. Alimentația de aceste două surse, nefericirea reprezentată de romanul hispano-american este mai crudă și mai intensă decât în alte literaturi și alte genuri literare, dar tocmai de aceea răspunsul romancierilor din această parte a lumii asumă un caracter pasional unic, dobîndește o neîntrecută vibrație în afirmarea umanului. Narațiunea hispano-americană este departe de a simți oboseala și renunțarea, plictisul și oboseala la modă pe alte meridiane. Sentimentul că totul a fost spus și că nu mai este posibilă decât reluarea, cînd elegantă, cînd parodică, a trecutului nu caracterizează operele celor mai de seamă romancieri hispano-americani. Ele vădesech dimpotrivă puterea



de a dori și lupta, păstrează și sporesc speranța, nu cunosc ciudata plăcere de a zădărnici voința de mai bine. Răspunsul rezolutiv dat de narațiunea hispano-americană se află la antipozi față de voluptatea descompunerii față de demisia rafinată din viața, față de mândria propriei neputințe sau abulii.

Înăuntrul acestor caracteristice care îl situează față de narativa contemporană, romanul hispano-american vădește o considerabilă varietate care se cere ordonată tipologic. Romancierii hispano-americani diferențiază corelația "situație-răspuns" în cadrul a trei tipuri principale pe care le vom determina pornind de la criteriul situației dominante.

Primul tip al romanului hispano-american traduce în planul reprezentării artistice situația telurică, adică, altfel spus, confruntarea omului cu nesfârșitele întinderi ale subcontinentului și cu o natură omirifică și amenințătoare în același timp. Răspunsul literar se articulează într-o narativă viguroasă și strălucitoare, mediatizarea datorându-se unui nou sentiment al spațiului; vastitatea copleșitoare, splendoarea care rămește sau uide. Tipul de narațiune care răspunde acestei situații solicitatoare și acestui sentiment mediatizator este perfect ilustrat în romanul La vorágine (Vâltoarea) al scriitorului colombian José Eustasio Rivera. Așa cum se arată în prefața la versiunea românească, înoleștarea cu înspăimântătorul "infern verde", care este pădurea ecuatorială, dă aventurii măreție epică, iar personajelor, statură înaltă exemplară. Lupta cu o astfel de natură frenetică desoțușează forțe negative, degradatoare, dar face posibil și efortul supraomenesco de biruire a lor. Răspunsul românesc la solicitarea telurică amplifică și eroizează.

La al doilea tip al structurii romanului hispano-american, situația stimulatorie o constituie relațiile cu fondul indian, respectiv cu masa negrilor, de la

conflictele ascuțite și adânci, manifestate proteic, precum în revoltele de tipul celeia conduse de Tupac Amaru (1780), până la cerințele actuale - satisfăcute integral numai de Cuba socialistă - de a desființa discriminările rasiale, fățișe și disimulate, și de a transforma pe indieni și negri din elemente marginalizate în factori activi în viața națiunilor hispano-americane. În această situație etnică a apărut un sentiment mediatizator complex: amestecul de fascinație și culpă, față de populație de culoare, concretizat în plan narativ în romanul indianist, de felul lui Oumandá și Oaramurú în secolul trecut. Răspunsul românesc al lui Juan León de Mera și al lui Alejandro Magariños Cervantes era generos, dar suferea de marginirile sentimentalismului naiv și ale idealizării. Mai târziu, romancierii făcând parte din curentul indigenist - Jorge Icaza, Ciro Alegria, în multe privințe Miguel Angel Asturias - au conferit sufletului indian o aură magică în care intra demnitatea, suferința mută, puterea de vis și poate reverberația tainelor străvechi. În zilele noastre, pe măsură ce procesul de fuziune rasială duce la fixarea profilului metis al majorității națiunilor latino-americane, răspunsul românesc trece de la patetismul durerii la acela al speranței. El reflectă fenomenul admirabil al integrării umane cu luciditatea și originalitatea stilistică a unor opere ca Los ríos profundos (Rîurile adânci) de José María Arguedas.

În sfârșit, al treilea tip de roman hispano-american răspunde situației actuale deosebit de complexe a conștiinței sociale. Convergență sau interferență în complicatul lui desen afirmarea suveranității naționale depline, politice și economice cu exigența mutațiilor profunde, înnoitoare a structurilor sociale și cu sentimente cocoșitoare de justiție socială și demnitate personală. Tabloul este dominat de imperativul schimbării progresiste și al dezvoltării libere, independente. Este firesc ca senti-

mentul și atitudinea mediatizatoare generate de aceste condiții să fie neliniștea creatoare, căutarea. Neliniștea întrebărilor despre chipul autentic și destinul indeclinabil al omului hispano-american, căutarea unui drum propriu spre viitorul acestor comunități care se descopăr acum în profunzime și își afirmă puternic personalitatea. Răspunsul la această situație îl dă, cu o libertate necunoscută pînă acum, romanul investigației interioare. Preocuparea dominantă de definire a propriei personalități se traduce în plan românesc printr-o dublă mișcare de coborîre în sine și de referire la un sistem universal de valori. De aci cele două tendințe ale romanului hispano-american de azi: a) aceea de a scurta sau anula cu totul distanța dintre autor și personaje, povestind participativ "dinlăuntru" și din adînc și b) aceea de a situa narațiunea sub perspectiva esențialității umane, purtînd asupra lucrurilor grave, hotărîtoare pentru omul epocii contemporane. Căile spre acest ambițios țel - a construi o versiune hispano-americană a condiției umane - sînt multiple, îndrăznețe și poate, dacă le privim bine, complementare, în mare parte. Oricum, critica a înregistrat cu nepreocupată admirație efervescența de modalități estetice și românești care au asigurat narativului hispano-american un loc de prim plan în literatura lumii; realismul magic al lui Miguel Angel Asturias și Alejo Carpentier, geometria visului panteist a lui Jorge Luis Borges, fantastioul revelator al lui Julio Cortázar, fabulosul torențial al lui Gabriel García Márquez, simultaneitatea vehementă a lui Mario Vargas Llosa.

Cu aceasta, am ajuns la problema mutațiilor intervenite înlăuntrul sistemului narativ hispano-american în ultimul pătrar de veac. Am văzut că simpla opoziție de concepte pe bază impresionistă nu constituie un instru-

ment mulțumitor de investigație. Este ineluctabil în acest caz, recursul la cercetarea structurii românești la diferitele ei nivele, cum sînt, de la exterior spre interior, nivelul limbajului, al compoziției, al temei, al concepției spre realitate. Desigur, scopul prolegomenelor de față ne permite numai a schița modul în care această cercetare poate introduce o ordine clară și sistematică în chestiunea atît de controversată de a defini specificul romanului hispano-american de azi.

La nivelul limbajului, romanul acesta se definește printr-un fel de trepte ale libertății, începînd cu flexibilizarea, dislocările sau rupturile expresiei, continuînd cu dublarea planului expresiv prin ceea ce se numește metalimbaj, adică limbajul de comentare a limbajului narativ, și culminînd cu temerara metaforizare, cu crearea, în cadrul relatării, a unui plan sau cel puțin a unor obiecte poetice. Insumate, aceste procedee fac ca în romane de felul lui Paradiso de Lezama Lima, limbajul să devină protagonistul narațiunii, să alcătuiască nu vehicolul, ci substanța și scopul acesteia.

La nivelul compoziției, se observă o crescîndă înlocuire a tradiționalei creșteri organice ireversibile a narațiunii care, asemeni vieții, avea un început, un mijloc și un sfîrșit, cu un fel de mecanică reversibilă, cu un joc combinatoriu susceptibil de două variante: sau compoziția ludică, deschisă și permutabilă de faimoasa Rayuela de Julio Cortázar, sau cea circulară, reiterativă din Cien años de soledad (Un veac de singurătate) a lui Gabriel García Márquez.

La nivelul tematicii și al spațiului narativ se pot utiliza, cu adînciri și corectări inevitabile, observațiile lui Zum Felde și Carlos Fuentes despre care am vorbit.

În sfârșit, la nivelul modului de a simți și reprezenta artistic realitatea, romanul hispano-american de azi a abandonat în mare măsură încrederea apodictică în realul dat nemijlocit, în experiența sensibilă și a renunțat la practicarea unei mimesis de felul oglinzii. Realul pe care ni-l oferă romancierii hispano-americani este un real construit și ridicat la o potență superioară în diferite moduri: prin mitificare frenetică (Miguel Angel Asturias în opere ca Mulata de Tal), prin halucinante ieșiri în fantastic (Cortázar, Borges), prin ampla viziune dantescă (Adam Buenosayres de Leopoldo Marechal, sau prin recompunerea realului în sens orfeic, biblic, etc. În narativa hispano-americană actuală, cea mai simplă percepție a realității are șanse mari să se transforme într-un act de creație profundă și surprinzătoare.

Acest constructivism sau - folosind un termen vechi în sens nou - acest creaționism explică de ce romanul hispano-american de azi își exercită cu atîta vigoare și strălucire funcția de modelare a condiției umane. Funcția aceasta se împlinește în trei faze, corespunzătoare procesului dialectic de schimbare a societății care constă din trecerea de la vechi la nou prin intermediul luptei inerente.

În prima fază a acestui proces, narativa dă un răspuns al cărui sens rezolutiv este abolirea situației anacronice. Trebuie recunoscut că literatura hispano-americană a produs adevărate capodopere în această direcție de reprezentare romanească a necesității schimbării sociale ca urmare a unor circumstanțe de negare a umanului. O urgență arzătoare de a pune capăt răului social dă incandescentă unor romane ca El señor Presidente de Miguel Angel Asturias care denunță puterea absolută, teroristă, La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes care



stigmatizează proliferarea înăbușitoare a bogăției, La ciudad y los perros (Orașul și ofinii) de Mario Vargas Llosa, teribilă imagine a sălbăticiirii prin violența de-  
 liberat ridicată la rang de dogmă și de sistem de educa-  
 ție. Narativa hispano-americană de azi oferă lumii un ex-  
 traordinar de amplu și variat tablou al vechiului, de la  
 ofilirea claselor privilegiate din romanele lui José  
 Donoso, până la oroarea represiunilor asupra țăranimii  
 indiene înfățișate de Manuel Scorza în recentul lui ro-  
 man Redoble por Rancas.

În ceea ce privește a doua fază a procesului  
 înnoitor, modelarea dobîndește un caracter activ, militant.  
 Trebuie însă recunoscut că această literatură a combati-  
vității are proporții mai reduse și o valoare artistică  
 inferioară celei de denunțare a vechiului. Cu atât mai  
 meritorii apar cazurile de depășire a convenționalismu-  
 lui și a pitorescului facil. Astfel, Miguel Angel Astu-  
 rias, după ce trasează cu tehnică de aqua forte agresi-  
 una imperialistă asupra Guatemalei, imaginează în ulti-  
 ma povestire din Week-end en Guatemala, o eliberare care  
 rămîne înlăuntrul schemelor romantico-folclorice ale unei  
 conspirații cu facondă anarhistă și veselie de serbare  
 cîmpenească. Mai tîrziu, același scriitor, în romanul -  
 fluviu Los ojos de los enterrados (Ochii îngropaților),  
 ajunge la o viziune incomparabil mai amplă și lucidă, arătînd  
 ca instrument al schimbării sociale mișcarea organi-  
 zată, de masă, a muncitorilor de pe plantații, condusă  
 de revoluționari, sprijinită de studenți, femei, cetățeni  
 și concretizată în forma luptelor revendicative, a demons-  
 trațiilor de stradă, a acțiunilor înarmate. Povestirea se  
 oprește odată cu triumful revoltei maselor, cu răsturna-  
 rea dictatorului. Se va transforma revolta la revoluție  
 și cum? Asturias nu dă un răspuns explicit. Sugerează

însă că drumul va fi lung și greu, plin de primejdii, reclamînd clarviziune, constanță, sacrificii, dar că poporul descooperise două lucruri esențiale: sentimentul propriei puteri și arma invincibilă a unității organizate, combative.

In fașa a treia a dialecticii schimbării romanul hispano-american, exercitîndu-și funcția sa modelatoare, e confruntat cu sarcina cea mai grea: cea de a imagina construcția noului, de a nara viitorul. Este de prisos să spunem că acest aspect este cel mai important și cel mai greu de tratat artistic. Abordarea lui presupune, din partea scriitorilor hispano-americani, depășirea actualei viziuni despre lume și om și promovarea triumfală a alteia, superioară în umanitate. Implică a pune într-o lumină radiantă consecințele esențiale ale mutației destinului uman, a plăsmui alt chip de om, cu alte raporturi între sine și ceilalți, între putere și supunere, între ercism și viață. Acest roman prospectiv, nu este încă scris, dar atmosfera lui și direcțiile în care se va desfășura se pot desprinde din opere ca La última mujer y el próximo combate (Ultima femeie și viitoarea luptă) de Manuel Goffiño, care a obținut premiul pentru roman decernat în 1972 de Casa de Las Américas. Valoarea acestei narațiuni nu constă atît în tema tratată - construcția socialismului într-unul din colțurile cele mai cropsite ale Cubei, - ci în aceea implicită - în faptul că cititorul înfățișează cum ființe ținute pînă atunci în condiții subumane se deșteaptă și participă la calitatea de om. Aceasta va fi tema romanului proiectiv în multe țări ale continentului latino-american. În al doilea rînd, oamenii care trăiesc în carte învață să gîndească, să-și exprime gîndurile, să voiască și să acționeze. Nu mai sînt determinați, ci se autodetermină. Se

bucură de privilegiul de a fi ei înșiși, posedă autonomia conferită de integrarea într-o mare lucrare colectivă, iar libertatea și demnitatea astfel obținute, le dau un fel de exaltare, de bucurie debordantă, indușetoare și profund umană. Este probabil că de tipul acesta vor fi întâmplările și personajele, emoțiile și ideile cu ajutorul cărora romanul hispano-american va exercita în viitor funcția sa, de pe acum asumată, de modelare a condiției umane.

la Prolegomene la o teorie a romanului hispano-american

1. Apărut sub îngrijirea lui Helmy F.Giacoman, în editura Anaya, New York, 1972, 488 p.
2. Cele mai importante au fost publicare de Casa de las Américas sub titlurile: Actual narrativa latinoamericana, La Habana, 1970 și Panorama de la actual literatura latinoamericana, La Habana, 1969.
3. Lucrările celui de al XIII-lea Congres de literatură iberoamericană, publicate în La novela iberoamericana contemporánea, Caracas, 1968.
4. V.elegiul hiperbolic și negarea totală a lui Certázar și Fuentes în Colegio sobre la novela hispanoamericana, México, 1958.
5. Ed.Anaya, New York, sub îngrijirea lui A.Flores și Raul Silva Cáceres.
6. Los nuestros, Ed.Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
7. La narrativa hispanoamericana, Guaranía, México, 1958
8. La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Murtis , México, 1969.

## MODELUL NARATIV AL LUI ROMULO GALLEGOS

Sub ochii noștri, pătrunde și se încorporează în domeniul criticii și istoriei literare metoda, promițătoare de mari succese, a modelării. Inconjurată de prestigiul gândirii matematice moderne care a făurit-o și care o consideră ca una din marile ei izbinzi, confirmată prin tot mai frecvente și fecunde aplicații în științele exacte și în tehnologie, introdusă cu bune rezultate și perspective în economia politică, în sociologie și chiar în istorie, această metodă își extinde azi dovedita ei eficiență asupra tuturor activităților umane, de la o călătorie astrală la o întreprindere comercială și de la o hidrocentrală la o acțiune diplomatică. Pretutindeni, gândirea umană dobândește un caracter predominant proiectiv și creator, tinzând să elaboreze construcții anticipatoare care culminează cu făurirea de modele care servesc deopotrivă pentru a ști și a prevedea, pentru a explica și edifica, pentru a ordona și domina infinita varietate a lumii inconjurătoare - naturală sau umană. Conceptul și metoda modelării constituie o importantă pirghie - poate cea mai prodigioasă - în dubla sarcină esențială progresului omenirii de a cunoaște și a transforma realitatea.

Numai că în teritoriul "ondoyant et divors" al literelor și literațiilor, lucrurile serioase au uneori un început mai puțin serios și se poate întâmpla ca mirajul cuvintelor noi, seducătoare, să înlocuiască adevăratul efort de cercetare. În știința literaturii și de asemenea în critica literară se vorbește mult despre metoda modelării, dar aceasta este puțin aplicată și încă mai



puțin gîndită, fundamentată. Astfel fiind, înainte de a prezenta modelul narativ al lui Rómulo Gallegos împreună cu comentariile și concluziile corespunzătoare, cred că este necesar să aruncăm o privire rapidă asupra posibilității de a aplica această metodă a modelării în știința și în critica literară, în comparație și spre diferență de modelarea științifică. Voi încerca să relievez principiile epistemologice comune tuturor modelelor, ca și trăsăturile specifice ale modelelor critico-literare, în structura și în modul lor de construcție logică. În acest scop, voi utiliza ca material informativ cartea lui Alain Badiou, Le concept de modèle (Maspéro, Paris, 1970), tratatul de logică al lui Sigwart, în ceea ce privește metodologia, și lecțiile de poetică structurală ale lui I.M.Lotman (tr.rom.București, 1970), totul sistematizat și dezvoltat într-o concepție proprie.

Prima întrebare la care trebuie să dăm un răspuns fundamentat este următoarea: ne putem permite transferarea unei metode științifice, matematic riguroasă, aplicabile realității materiale, cantitative, măsurabile, în lumea literaturii, esențial calitativă, alcătuită din valorile, prefacerile și nuanțele adesea inefabile ale conștiinței umane ? În pofida riscului inerent acestei strămutări de la fizic la psihic și de la cantitativ la calitativ, cred că răspunsul trebuie să fie afirmativ pentru că la baza modelelor, atât a celor științifice cât și a celor artistico-literare, stă același principiu epistemologic, unele și altele răspund acelorași exigențe și finalități ale gîndirii. Modelele cantitative și calitative au aceleași rațiuni de a fi și anume:

a) să exprime totalitatea unui "sistem mare" care depășește posibilitățile de transcriere directă, empirică;

b) să ordoneze infinita, protejca varietate a fenomenelor și

c) să potențieze exemplaritatea universului fizic și uman.

În privința metodelor științifice, prima categorie, care se situează la cel mai înalt nivel al abstracției matematice, este constituită de modelele destinate a reprezenta totalități care, datorită imensității lor, nu încăp în limitele experienței noastre sensoriale, cum este cazul universului. În acest sens s-a elaborat modelul Kant-Laplace, modelul universului în expansiune etc. A doua categorie se compune din modele concrete, tehnico-științifice. Sînt construcții materiale care servesc pentru a descoperi structura și funcțiile unui obiect pe care nu-l putem avea la dispoziția noastră, din cauza varietății și complexității împrejurărilor, ca de pildă curenții unui fluviu pe care se va construi o hidrocentrală. În acest caz, modelul substituie și domină multiplicitatea reală, ordonează diferitele circumstanțe empirice. În al treilea rînd, aflăm modelele inventate, cărora nu le corespunde nici un obiect în realitate. Sînt creații în întregime pentru a iniția un comportament sau a fabrica un obiect nou, pînă atunci inexistent. De pildă, roboții care controlează comportamentele umane cu scopul de a le spori exemplar eficacitatea sau calculatoarele electronice care potențează spectacular capacitatea de calcul a omului.

### Modele artistice

Modelele artistice servesc, și ele, pentru a domina totalități care depășesc capacitatea de cuprindere empirică și de transcriere analitică, conceptuală, pentru a ordona o multiplicitate care ne descumpănește și pentru

a instaura o exemplaritate de care avem nevoie. Ca atare, fiecare operă de artă, avînd o autentică, adevărată valoare, este rezultatul unei modificări a realității și a activității umane. În fiecare operă de artă, autorul modelează existența, nu o reproducere pur și simplu, ci o re-crează, o ridică la un nivel superior de densitate, de semnificație și expresivitate. Numai că, în cazul literaturii, modelul constă dintr-un sistem de semne: cuvintele, limbajul. Autorul nu făurește modele materiale, ci modele semiotice.

Referitor la specificitatea acestei modelări artistice, se cere subliniat caracterul sintetic, selectiv și analogic al operelor literare. În domeniul artei, modelarea nu implică acumularea de cunoștințe analitice, ci în cazul modelelor științifice care se formează pe baza unei saturații de astfel de cunoștințe. Opera de artă rezultă dintr-o viziune sintetică, la nivelul totalității. În continuare, modelul literar se diferențiază de cel științific întrucît poate și trebuie să omită detaliile, să selecționeze trăsăturile semnificative. Alege și sintetizează. În același timp, modelul științific izolează obiectul construit, taie corelațiile lui cu alte obiecte sau fenomene; dimpotrivă opera de artă dobîndește relief și valoare tocmai prin integrarea ei într-un ansamblu mult mai amplu, prin confruntarea ei cu lumea, cu realitatea. În sfîrșit, un model științific interzice altă interpretare decît cea inerentă, intrinsecă lui, în timp ce opera de artă deșteaptă ecouri și corespondențe se îmbogățește prin analogiile pe care le provoacă.

Sistematizînd aceste observații sub perspectiva unei posibile teorii a modelării artistico-literare, s-ar putea spune următoarele:

1. Modelele literare (operele de artă) se definesc prin faptul că reflectă personalitatea autorului și se

refleotă asupra ei, se leagă intim de subiectul modelator, îl exprimă, îl investighează, îl transfigurează. In modelele științifice, nu există o astfel de reflexivitate, funcția lor se reduce la o pură tranzitivitate, la mișcarea spre obiect. Modelul științific nu depinde de autor, valorează independent de personalitatea, viața, emoțiile celui care le-a făurit. Din contră, modelele artistice se întorc asupra creatorului lor.

2. In timp ce modelele științifice rămân înăuntrul unei riguroase neutralități față de realitate, nu o despică în două regiuni de semn contrar și nu introduc scări de valori (o masă nu poate fi mai masă decât altă masă), modelele artistice implică o polarizare valorică a realității, antepun semne de mai mult sau mai puțin (mai frumos, mai puțin virtuos etc.), ca urmare a faptului fundamental că omul este singura ființă care poate să se nege pe ea însăși sau, din contră, să atingă o perfecțiune, o plenitudine care să depășească datele existențiale..

3. Modelele artistice asumă și transmit semnificații fundamentale legate de destinul uman, ceea ce, firește, nu se întâmplă cu modelele științifice.

Care sînt marile direcții de aplicare a modelelor artistice ? La prima vedere se înfățișează cel puțin trei mari sisteme susceptibile de modelare din cauza vastității, multiplicității și exemplarității lor umane: lumea interioară, lumea valorilor și lumea destinului uman, toate trei depășind posibilitățile oncoasterii analitice, conceptuale și solicitînd modelarea artistică totalizatoare, analogică, potențatoare.

In ceea ce privește problema, foarte importantă și totuși puțin sau deloc tratată în științele literaturii, de a ști cum se construiește un model artistic, voi

spune că procedarea este destul de asemănătoare cu ceea ce în matematici și în geometrie se numește "trecerea la limită". Seria numerelor "merge" spre o limită care este infinitul, un poligon care își multiplică laturile tinde spre zero ca spre limita lui ideală. Acestor metode își află aplicația mai cu seamă atunci când sîntem în fața unei multiplicități concrete de fapte cu neputință de redus la concepte generale și când avem nevoie ca făurirea instrumentului de investigație să nu sărăcească, ci să reliefeze bogăția de conținut a fenomenelor pe care ne propunem să le definim. În astfel de cazuri, metodologia clasică, folosită mai ales în științele naturii pentru a forma concepte generale pe baza abstragerii elementelor (notelor) comune și a generalizării lor, nu poate fi aplicată pentru trei motive:

a) pentru că un astfel de concept general implică sacrificiul diversității concrete, al particularității fenomenelor, știut fiind că ou cît este mai generală sfera conceptului, ou atît mai redus este conținutul lui, așa încît conceptul cel mai general, acela de "ființă" nu mai cuprinde nici o determinare, afară de aceea de "a exista";

b) pentru că un astfel de concept general este incapabil să exprime gradele de valoare inerente fenomenelor umane, pe acel "mai mult" sau "mai puțin" calitativ care le caracterizează și

c) pentru că de cele mai multe ori formarea unui astfel de concept se dovedește imposibilă datorită lipsei de elemente comune. Într-adevăr, ră presupunem că ni se dă un ansamblu de patru fenomene, alcătuite, fiecare din patru determinări:

A B C d

A B o D

A b C D

a B C D

*Cda. 92/976 Fasc. 2*



în care a, b, c și d reprezintă o determinare accidentală sau deficitară a elementelor componente A,B,C și D.

În acest caz nu putem forma nici un concept care să înbrățișeze întreg ansamblul, deoarece nu există nici un element component comun tuturor celor patru fenomene și totuși este vădit, sare în ochi că întreg grupul tinde, aspiră spre o limită, spre un model care este

A B C D

Acest model nu a fost obținut prin abstracție și generalizare, ci prin prelungirea tendințelor grupului și prin intensificarea sau potențarea elementelor deficitare. Grupul șchioapătă în patru note componente: a, b, c și d; ei bine, ele au fost ridicate la puterea superioară a celorlalte: A,B,C și D. Se poate spune că modelarea artistică rezidă în a serie realitatea cu majusculă. Modelul obținut nu a pierdut nimic din conținut, nu a renunțat la varietate, ci a păstrat-o și potențat-o înăuntrul unei totalități exemplare. Este exact construcția operelor de artă care reprezintă modele sau tipuri (unii critici spun în mod eronat "arhetipuri") ale realității, care, datorită caracterului lor potențat, plinar, par mai reale decât realitatea. Se inversează deci pozițiile: se poate spune că obiectele și ființele reale tind spre modelele artistice fără a izbuti să le atingă și să le realizeze integral. Nici un avar real nu va fi atît de perfect avar ca Avarul (scris cu majusculă) al lui Molière. Si continuînd acest joc în care realitatea urmează umilă arta, imitînd-o cu mai mult sau mai puțin succes, să amintim că în epoca romantismului, cînd făcea ravagii Weltschmerz (durerea lumii) și mai de sîcîle, atîngea proporții de epidemie, Goethe a propus în Werther's Leiden un model de sinuoidere din amor care a găsit în tinerii germani ai vremii aproape douăzeci de imitatori

toți, firește, inferiori modelului. În felul lui paradoxal de a spune adevăruri, Oscar Wilde susține că în ultima vreme natura se înăpățește să imite pe pictorii peisagisti la modă.

Chiar dacă ru se acceptă inversiune cu iz platonico decât ca un joc interpretativ, rămâne adevărul că prin intermediul operei sale artistice, autorul modelează existența umană. În cazul nostru, teoretic, fiecare roman ar trebui să creeze un nou univers ficțional, să propună alt model de existență. În realitate, autorul nu se înnoiește cu fiecare operă; în toate, el manifestă anumite constanțe preferențiale concretizate, desigur în formele cele mai variate și adesea în mod destul de ascuns, subteran. Aceste structuri și funcțiuni care revin adesea tăcut, acoperit, sînt destul de greu de recunoscut. Sarcina criticului constă tocmai în a determina această structură implicită în diferitele opere ale autorului, în a descoperi - dacă ni se permite expresia - modelul modelelor artistice făurite de autor. Este o modelare la puterea a doua și este ceea ce vom încerca să facem, acum cu narațiunile romanești ale lui Rómulo Gallegos.

În legătură cu această modelare a criticilor care operează cu materialul modelelor artistice, dat de operele literare, trebuie observat că întreprinderea critic-modelatoare este uneori ușoară, alteori foarte grea. Cînd e vorba de genuri literare tradiționale, cristalizate de-a lungul experienței milenare a umanității, ca basmul popular, în cadrul cărora s-au produs tipare care au rezistat și s-au stereotipizat timp de veacuri, în aceste cazuri, modelarea critică se reduce la a recepta modelul artistic oarecum pietrificat. Se întîmplă chiar, în aceste cazuri, o curioasă inversiune; marea plăcere pe

care o pricinuieste basmul popular ascultătorilor sau cititorilor lui, nu se bazează pe inovație, ci pe repetiție; ne place să regăsim aceleași figuri, aceleași situații, expresii ale acelorași adevăruri fundamentale; triumful binelui, superioritatea frumuseții, bucuria de a trăi. Un basm popular care ar dejuca așteptările noastre ne-ar surprinde neplăcut; în schimb unul care ni le confirmă trezește în noi o înfîntare cu colorit nostalgic, care durează pînă în anii maturității. Criticilor le vine destul de ușor să conceptualizeze schemele recurente ale personajelor, situațiilor și semnificațiilor; pentru aceasta le este de ajuns să omită detaliile și accidentele - un fel de tundere a pomului narativ pe care au efectuat-o formalistii ruși și în deosebi V.I. Propp în cunoscuta sa Morfologie a basmului (tr.rom.Ed.Univers, București, 1970). În literatura cultă, narațiunea polițistă se află într-o situație asemănătoare. În ceea ce privește însă alte specii de roman, mai ales romanele ludice și problematice, ca, de pildă Rayuela de Julio Cortázar, lucrurile sînt tocmă invers. În cursurile din țară și în conferințele ținute la universitățile străine am încercat să determin, pe baza a patru parametri, modelul narativ al celor 39 - acum, cu cele din ultimul volum intitulat Octaedro,<sup>47</sup> - povestiri ale neliniștitului și neliniștitorului scriitor argentinian. Am reușit să determin trei modele fundamentale, dar mai departe nu am putut merge și nu cred că se poate merge.

### Modelul narativ al lui Rómulo Gallegos

În ceea ce privește pe Rómulo Gallegos, trebuie de asemenea să începem prin a găsi perimetrul pe baza căreia vom construi modelul narativ. Fiind vorba de un scriitor ca Gallegos, a cărui virtute esențială este puterea inventivă, vis epica, capacitatea de a plăsmui în-

tîmplări, care, de la Saherazade pînă la Balzac, este factorul creator al narațiunii, primul criteriu, parametrul de bază, trebuie să se refere la acțiune. Ca atare, schema de model pe care o prezint vrea să pună în relief structura trinară a acțiunii. Spre diferență însă de narații care povestesc pur și simplu din plăcerea de a povesti-Lust zu fabulieren, cu expresia lui Goethe - din voluptatea de a imagina și relata fabule, întîmplări,Rómulo Gallegos nu povestește numai pentru a povesti, ci povestește pentru a pune probleme și a sugera soluții, povestește în urmărirea unui ideal, în lumina unui sistem de valori pe care le-am expus atunci cînd, am studiat ontologia și deontologia scriitorului, adică doctrina ființei și a valorii încorporată în romanele sale. Trebuie deci să alegem parametrii în așa fel încît modelul elaborat pe baza lor să reflecte nu numai mersul acțiunii, ci și înțelesul mișcării narrative. Se adaugă deci criteriului acțiunii, nuanțîndu-l, criteriul semnificației problematice, în timp ce al treilea și ultimul criteriu se referă la tipul cărui îi aparține eroul acțiunii, intrucît tipul uman al protagonistului determină o anumită direcție a deznodămîntului.

În schemele anexate se poate urmări, în prima coloană din stînga, aplicarea acestor criterii și rezultatul lor; structura romanelor lui Rómulo Gallegos. Este o structură trinară, al cărui prim component constă în ceea ce voi denumi impactul inferiorității. Toate narațiunile autorului pornesc de la o situație care apasă, asupra protagonistului cu diferite grade de gravitate. Toate romanele nu sînt decît încercarea de a depăși acest impact inițial, de a răsturna inferioritatea. Întreaga construcție romanească a scriitorului se sprijină pe un continuu efort de jos, menit să răstoarne sta-

rea de inferioritate de la început. Este important să precizăm ce fel de inferioritate e vorba, pentru că modalitatea ei va determina caracterul luptei care va declanșa pentru depășirea dezavantajului inițial. Gallegos operează cu inferiorități circumstanțiale, ca nașterea nelegitimă, pierderea averii, o silnicie. Dincolo de acest plan circumstanțial, se întrevește al doilea plan, mai important pentru că el alimentează și agravează inferioritatea: sistemul stabilit, deținătorul puterii de a porunci. Aici sînt rădăcinile impactului, de aci provine gravitatea lui. Originea bastardă este un izvor de umilinți și suferințe datorită prejudecăților, interdicțiilor și sancțiunilor pe care le impune o societate închisă și ierarhizată, cu clase sociale rigide și bogăție acumulată, cu exclusivisme aristocratice și rasiale. În realitate, "vitregia soartei" izvora din sistem și lupta trebuia îndreptată asupra acestuia, cu mai multă sau mai puțină luciditate, cu mai multă sau mai puțină eficiență.

Dacă este așa, al doilea element al structurii galleguiene, lupta, se definește prin tendința ei de a depăși inferioritatea, de a obține eliberarea de sub presiunile și opresiunile sistemului care se află în spatele circumstanțelor nefavorabile. În ceea ce privește structura formală a luptei depășitoare, cred că putem identifica următoarele momente (funcții) semnificative, corespunzătoare episoadelor principale ale acțiunii: ispita regresivă, ajutorul prietenului și confruntarea, "ora adevărului", care reprezintă culmea dezvoltării narrative. Critica tradițională a observat și a exprimat în limbajul ei obișnuit, oțeva din aceste episoade, subliniind, de exemplu, tentația de "velver atrás" pe care o încearcă protagonistul din Canaima în fața ochemării selvei sau provizoria ispită a violenței resimțită de Santos Luzardo exasperat de perfidia adversarilor lui. Poate mai puțin s-a

notat că pentru a străbate și învinge această tentativă, Rómulo Gallegos face să intervină o figură care îndeplinește roluri de profundă semnificație în opera unor creatori atât de diferiți, ca Federico García Lorca, Pablo Neruda, Julio Cortázar. Este vorba de figura prietenului căreia Gallegos îi conferă neîntrecută frumusețe etică și revelanță umană. Intervenția lui este adesea hotărâtoare pentru acțiune și pentru destinul eroului. De ajuns să amintim ajutorul dat de Pajarote lui Santos Luzardo: omorînd pe Melquíades, nu numai că salvează viața protagonistului, dar îi păstrează minile curate, îi redă liniștea conștiinței și îl confirmă în condiția sa de om intact, luminos. Ajutorul prietenului ajunge uneori, ca în cazul lui Juan Coromoto, pînă la sacrificiul vieții pentru a apăra și salva pe șeful său Pedro Miguel conducător de guerrille. Atunci cînd am tratat despre "Măști și chipuri în romanele lui Rómulo Gallegos", am pus în lumina cuvenită admirabila fuziune pe care izbuște să o facă scriitorul în La trepadora între figura soției și aceea a prietenului, creînd pe suava, devotata și înțelegătoarea Adelaida, care ajută pe soțul ei să asume adevărata sa identitate umană.

Al treilea episod principal, înfruntarea antagoniștilor, este exprimat cu claritate de autor și comentat în mod edificator de către exegeții operei. Este momentul culme, "cumpăna apelor", cînd se schimbă versantul și se pecetluiesc destinele. Exemple: furia dezlănțuită a selvei și întrebarea lui Marcos Vargas: "ești sau nu ești? țintirea pistolului doanei Bárbara spre inima fiicei sale și imposibilitatea de a o uicide din pricina "stelei în ochitor" etc.

Trebuie subliniat faptul că în această luptă de depășire - axa modelului narativ galleguan - se infil-

trează totdeauna un element valoric în sensul că toate episoadele nu se articulează și nu alcătuiesc o simplă aventură, ca, de pildă, în cei trei, patru sau mai mulți mușchetari, ci se referă la o valoare prin care se definesc. Intreaga luptă de depășire se desfășoară în plan individual, are ca scop valoarea personalității; protagonistul aspiră intens să-și descopere și afirme autentică, profunda identitate, ca în cazul lui Reinaldo Solar și, în mod similar, în acelea ale lui Hilario Guinapa și Pedro Miguel. A doua valoare care întovărășește și direcționează lupta depășitoare este "opera" pe care eroul se simte chemat să o realizeze. Din nou trebuie să cităm pe neliniștitul Reinaldo Solar, dar și pe Santos Luzardo și pe Remota Montiel, aceștia doi ultimi acționând cu claritatea și constanța proprii timpului lor uman. În plan social, direcționarea valorică imprimată luptei de depășire constă de obicei în ridicarea la un statut social superior, dar această tendință nu ar fi de ajuns pentru a asigura demnitatea personajelor, ba chiar - redusă la ea însăși - ar putea, dimpotrivă, da o impresie de arivism. Pentru a evita aceasta, Gallegos adaugă tendinței de ascensiune socială, pe aceea de elevație morală, adică o valoare etică, pe care o concepe ca o exigență de a te învinge pe tine însuși, de a-ți pune calitățile și străduința în serviciul binelui.

Al treilea și ultimul element al structurii este soluția semnificativă. Ea se produce la diverse nivele și îmbracă diferite forme, în funcție de tipul eroului. În general, aflăm trei tipuri de soluții semnificative în narativa lui Rómulo Gallegos: înfringerea, rătăcirea și izbînda (victoria). În legătură cu aceste deznodăminte, se ivesc două probleme principale: a) dacă ele închid sau, dimpotrivă, lasă deschisă opera și b) dacă închide-

rea sau deschiderea afectează faptele (acțiunea) sau problema pe care romancierul le-a incorporat în narațiunile sale. Distinge din a) și consecințele ei din b) dobîndesc deosebită importanță dacă ne gîndim că este posibil ca un deznodămint să fie închis din punct de vedere faptic (eroii se căsătoresc sau mor și cu aceasta se termină anecdotică), dar deschis din punct de vedere problematic. Jocul de patru posibilități care se produc ca urmare a acestei distincții (închis-închis, închis-deschis, deschis-închis și deschis-deschis) este ceva nou în critica galleguiiană și vom expune aplicațiile lui mai departe, cînd vom analiza romanele sale la lumina modelului narativ comun.

Alt punct important referitor la soluția semnificativă este incidența desnodămîntului asupra sistemului social dominant, reprezentat de autor în opera lui romanescă. Pînă acum, criticii s-au preocupat de impactul exercitat de finaluri mai mult asupra destinului protașonștilor decît asupra sistemului stabilit (establishment). Explicația stă în faptul că, în genere, Gallegos e considerat ca un reformist, deci ca un opozant care nu înfruntă sistemul în mod fundamental, nu îl atacă radical - teză susceptibilă, cred eu, de a fi contestată, atît în termenii cît și în concluziile ei.

x   x   x

Pe baza acestui proiect de structură, să întreprindem analiza romanelor lui Rómulo Gallegos în funcție de modelul stabilit și nu în simpla lor succesiune cronologică. Luînd ca centru de referință romanul Doña Bárbara, putem forma următoarea serie, întemeiată pe apropierea progresivă de acest centru: Reinaldo Solar, La



brizna de paja en el viento, La trepadora, Pobre Negro.

Vom arăta imediat cum componentele tipice ale modelului narativ galleguan se afirmă tot mai puternic pe măsură ce seria înaintează spre plenitudinea și cristalizarea din Doña Bárbara. Nu vom opera deci cu ordinea cronologică - Brizna en el viento apare după Doña Bárbara - ci cu ordinea tipologică, singura capabilă de a exprima crescendo-ul structural, gradele și treptele îndeplinirii modelului. Cu o simetrie pe care nu o căutăm, dar pe care trebuie să o acceptăm, seria evidențiază faptul că viața modelului continuă și după Doña Bárbara. Există patru romane care aduc noi elemente înlăuntrul aceleiași structuri, patru romane care includ ieșiri din modelul cristalizat în Doña Bárbara. Aceste romane merg dincolo de model, dar nu reușesc să constituie alt model, deopotrivă de coerent și unitar. Ele sînt: Sobre la misma tierra, Canaima, Cantaclaro, El Forastero. Cu fiecare din ele sporește libertatea și distanța față de structura cristalizată, apar și se multiplică tendințele și calitățile depășitoare care numai după treizeci de ani vor atinge zenitul în alt model: acela al actualei arte narrative hispano-americane.

Spre cristalizarea modelului

Să vedem acum în ce măsură analiza structurală a fiecărui roman demonstrează teza noastră. Reinaldo Soler este, fără îndoială, romanul cel mai depărtat de centrul referențial al modelului galleguan, de Doña Bárbara. Tema și ambiția, substanța și limbajul se resimt de esteticismul european fin de siècle, gen Huysmans sau D'Annunzio, ca și de ostentatția retorico-pesimistă a modernismului hispano-american de felul aceluia al lui Manuel Díaz Rodríguez. Si totuși modelul galleguan se ivește, prefigurator, în toate cele trei componente ale modelu-

lui. Impactul inferiorității nu s-a constituit încă, dar există în Reinaldo Solar un dezavantaj inițial care dezlănțuie mecanica narativă: anonimatul din care vrea să iasă protagonistul, obosit de a fi un don Nadie (un nimeni). De asemenea, nu pătrunde decât puțin din ceea ce va nutri, mai târziu, în alte romane, injustițiile sistemului. Numai episodio se percepe câte ceva referitor la regimul politic, cu prilejul eșecului Acțiunii Civiliste, dar și aceste elemente sînt tratate mai mult sub aspectul moral, de egoism al ariviștilor. În mod dominant adversitatea rămîne personală și interioară; cel mai periculos dușman al lui Reinaldo Solar este și continuă a fi, de-a lungul întregii narațiuni, el însuși. A doua componentă a modelului narativ nu se manifestă ca luptă depășitoare, ci ca o căutare dubitativă. Dintre valorile spre care tinde căutarea, romanul receptează identitatea și opera, dorința aprinsă a protagonistului de a se găsi pe el însuși și de a se realiza prin intermediul unei mari opere. Totul rămîne însă în planul veleității: Reinaldo Solar abandonează, din lipsă de voință, un plan după altul. Dintre episoadele de bază ale acțiunii, nu aflăm nici tentația regresivă, nici ajutorul prietenului. În privința înfruntării, ea există, dar nu ca moment-culminant, ci ca o permanentă și neliniștită confruntare a lui Reinaldo cu sine. Ultima componentă structurală a modelului, soluția semnificativă, se apropie de un desnodămint asupra cărui Gallegos va reveni adesea: eșecul, prăbușirea. Eșecul lui Reinaldo e plural și violent, culminînd cu moartea lui în timpul unei disperate acțiuni de guerrillă. Autorul întemeiază această soluție pe tipul abulic al eroului, incapabil de efortul coerent și continuu necesar pentru a da corp și viață visurilor sale, care, astfel fiind, rămîn himerice. Cu toate aces-

tea, dincolo de intențiile puțin binevoitoare ale autorului față de personajul său, există ceva care conferă lui Reinaldo o demnitate foarte aproape de sensibilitatea noastră de azi: îndoiala de sine însuși. În ochii noștri, Reinaldo Solar are meritul de a nu prezenta suprafața netedă, lucitoare și alunecoasă, un anumit aer iritant de suficiență, al altor personaje - nu multe - create de Gallegos. Reinaldo combate propriile îndoieli, suferă și primește răni în luptele lui interioare. Criticul care a pronunțat cuvântul "hamletian" a intuit această innobilare prin îndoială a personajului galleguiian. Este vorba deci de un eșec "dignificat" care se concretizează într-o sinucidere cu caracter de moarte eroică. Această soluție încheie faptic romanul, dar problematic îl lasă deschis. Cine știe dacă protagonistul, învins în viața și în scopurile sale personale, nu se răscumpără și nu învinge - el, abulicoul - datorită straniei sale capacități de a se sacrifica și darului său de a se înșela în căutarea idealului.

La brizna de paja en el viento reprezintă o apropiere hotărâitoare de modelul galleguiian. Este piesa care asigură trecerea, legătura dintre eterodoxul Reinaldo Solar și corpus-ul narativ care va începe cu La trepada și Pobre Negro. Sunt prezente în acest roman toate elementele tipice ale structurii narrative ce va culmina în Doña Bárbara, dar totodată persistă în el umbra lui Reinaldo. Căutarea sinelui și șovăielile patetice ale lui Juan Luis Marine în timpul primei sale etape, adolescenței, prelungește febra lui Reinaldo, dar în rest (statut social, problema fundamentală, desnodământ) viața protagonistului din La brizna en el viento e diferită și iese pe făgăvuri tipic galleguiene. Inferioritatea socială apare în formă impactantă: între Juan Luis, fiu

de umil plugar, și Florencoia, fiica bogaților stăpîni ai pămîntului, există o distanță de putere economică și de rang social pe care o impune sistemul și pe care o apără chiar reprezentanții onesti ai ordinii stabilite. La nivelul celei de a doua componente, protagonistul se dovedește a fi un căutător plin de îndoieli, în privința lui însuși numai în prima etapă; în cea de a doua, universitară, apare adevărata și definitivă figură a luptătorului în mișcările revoluționare studențești. Acesta este profilul lui Marino, profil autentic fiindcă este cucerit combativ pe dublul front împotriva opresiunii și nedreptăților guvernului, dar și contra degradărilor și pistolierilor lui Justo Rígores. Dintre episoadele principale care alcătuiesc lupta de depășire, se distinge înfruntarea plină de tensiune dramatică, atunci cînd protagonistul respinge "mandatul de a uide" și omorî pe Justo Rígores. În ciuda condamnării eroului de către Curtea de Justiție, desnodămîntul înseamnă o victorie; cînd va ieși din închisoare, Marino va fi un om cu puternică personalitate, meritînd pe deplin iubirea Florencoiei pe care a apărut-o și salvat-o. Finalul este deci de două ori satisfăcător, pentru că împreună dragostea și dreptatea, dar este o satisfacție închisă atît din punct de vedere faptic, cît și problematic. Împotriva adversității concrete, tangibile, a sistemului, nu se schițează nici un fel de terapie socială, Juan Luis trece peste inegalitatea socială ca o consecință a promovării lui umane.

În La trepadora și Pobre Negro, modelul galleguan se constituie cu deplină specificitate și eficiență, în toate componentele lui și în mod reiterativ. Situația inițială, în ambele romane, constă în inferioritatea gravă pricinuită de nașterea ilegală și de amestecul singelui, la care se adaugă interdicțiile și prejudecățile

sistemului social de caste și de bogăția acumulată. În amîndouă narațiunile lupta depășitoare se desenează clar cu caracter de ecuație personală în La trepadora și cu caracter social de participare la acțiunile de guerrillă în Pobre Negro. De la un roman la altul se face simțită o mișcare de extensiune și de sporită intensitate în aceeași luptă de depășire. Acțiunile lui Hilario Guinapa rămîn în domeniul abilității economice și el se mulțumește să cumpere moșia foștilor lui stăpîni, în timp ce Pedro Miguel trece la revolta armată, se lansează în războiul civil cu scopul conștient de a răzbuna umilința originii sale și cu acela inconștient de a obține iubirea Luisiane. Aceste tendințe comune ambelor romane de a cuceri un status social superior, se adaugă, purificînd-o oarecum, tendința de depășire etică. Cele două personaje citate înving tentațiile regresive: Hilario își depășește "machismo" - mîndria unei virilități brutale și dominatoare - cu ajutorul soției sale, iar Pedro Miguel își învinge resentimentul datorită, în mare parte sacrificiul credinciosului Juan Coromoto. Chiar în aceste romane de strictă obediență față de modelul descris mai sus, Gallegos introduce nuanțe care fac ca mecanismul să nu fie prea mecanic. În La Trepadora, lupta depășitoare are particularitatea de a se efectua în doi timpi și două personaje, ca o ștafetă: vehementul Hilario o duce la scară economică și fiica lui, trepidanta Victoria, o continuă în plan social. În Pobre Negro, lupta este foarte serioasă la nivel social și ușor jucăușă, glumeață, la acela psihologic, fiindcă, așa cum am observat, Luisiana, îndrăgostită, nu mai are nevoie să fie cucerită (cum crede Pedro Miguel) - e cucerită gata. În sfîrșit, în ceea ce privește soluția semnificativă, asemănarea este aproape completă: succesul încheie faptic și problematic ambele romane. Rămîne, totuși, oarecare diferență re-

feritor la incidența asupra sistemului, datorită tipului uman diferit al protagoniștilor. "Urcătorii" pe scara socială - tatăl și fiica - asaltează sistemul fără să-l provoace nici măcar moralmente; dimpotrivă, Victoria primește, la înalt nivel, un suris disprețuitor parțial meritat. În schimb, Pedro Miguel, înainte de a termina prin integrare, trece prin contestare violentă. Abandonează în cele din urmă, descumpănit și dezamăgit, revolta armată tulbure și egoistă, dar intenția sa generoasă de a ajuta poporul în lupta acestuia contra promisiunilor trădate ale sistemului există și își conferă un început de lumină prometeică - acea lumină care își află victorioasă afirmare în Doña Bárbara.

### Doña Bárbara, structura centrală

Ajungem astfel în centrul seriei romanelor lui Rómulo Gallegos, la opera sa culminantă, unde, cu perfecțiunea unanim recunoscută, autorul izbutește să innobileze în cel mai înalt grad conținutul modelului, scoțind din temă, din acțiune și din personaje toată elevația umană care se putea scoate. Înăuntrul realismului tradițional și al propriului model, Doña Bárbara este o operă clasică, construită sub semnul măsurii, al echilibrului, al forței calme și sigure de ea. Această suverană stăpânire a propriului model se vedește chiar de la început. În Doña Bárbara, autorul atenuează impactul inferiorității ferind situația inițială de vecinătăți melodramatice și infamii convenționale. Dezavantajul inițial - sărăcirea lui Santos Luzardo și îndepărtarea acestuia de llano - este lipsit de dispreț și complexe legate de originea bastardă și amestecul de sânge. Ceea ce pierde, la început Luzardo e o pierdere la scară umană. Adevăratul impact este transferat în sistemul a cărui opoziție față de ideile și acțiunile ilustrate de protago-

nist este violentă și ireductibilă. Această ostilitate radicală se explică prin înălțimea morală a personajului ca și prin luciditatea și coerența filozofiei sale social, politic și uman eliberatoare. Spre deosebire de personajele principale din romanele deja analizate, Luzardo nu aparține tipului care urcă scara socială, nici celui care o ia cu asalt. E un eliberator cu scopuri prometeice. Nu vrea pur și simplu să-și recupereze pământurile (pentru aceasta i-ar fi fost foarte ușor să manevreze iubirea Doinei Bárbara, consecința imediată fiind dublarea proprietății), ci dorește să introducă alt sistem bazat pe legalitate, umanitate, respect față de om și față de munca sa, în locul prepotenței și barbariei. Acestei teze ce recunoaște luptei depășitoare calitatea plenară, zenitul, - tipice pentru această operă clasică -, i s-ar putea aduce obiecția -și, într-adevăr i s-a și adus - că Santos Luzardo, apărător al proprietății individuale prin înprejmuirea acesteia, este doar un reformist, departe de plenitudinea revoluționară. Ar fi ușor să arătăm că această faimoasă înprejmuire constitua, în epoca și condițiile concrete ale lui Luzardo, un instrument de schimbare progresistă, deci un factor cu pozitivă valoare istorică, dar totodată ea poate fi un simbol al necesității de a controla rațional schimbarea, și prin urmare, un factor cu valoare permanentă pentru orice construcție revoluționară. Părerea mea este că Luzardo pledează și luptă pentru o schimbare radicală a sistemului, rațional controlată, în însuși principiul lui. Aceasta pare să spună prea mult și totuși nu este așa. E adevărat că în ciuda reușitei lui Santos Luzardo - soluția semnificativă a romanului este de tipul triumfal - și în pofida dispariției sau morții Doinei Bárbara, puterea și organizația ilustrată de Ño Pernaletes continuă să existe fără a fi adînc știrbite, cu toată înfrîngerea circumstanțială. Victoria lui

Santos Luzardo asupra sistemului de violență rapace se restrânge la Altamira, este deci o victorie locală, insulară. Si totuși, moral nu e o victorie insulară, ci un exemplu capabil de iradiere, de generalizare. Este o dovadă că sistemul de asuprire și prepotență poate fi înfrânt. În ce privește episoadele care întregesc lupta depășitoare, am identificat mai înainte tentația regresivă și ajutorul prietenului, desenate cu fermitatea proprie unei mîini de maestru. Merită să subliniem tratarea subtilă a înfruntării, care în acest roman este dublă: Luzardo se înfruntă cu alți oameni din afară, oameni care îl atacă; doña Bárbara se înfruntă cu ea însăși, cu sufletul și destinul ei; stele oglindite în mira revolverului o înfrîng dinlăuntru. Despre tipul uman reprezentat de Santos Luzardo - tip ce impune desfășurarea luptei depășitoare și, mai ales, natura semnificativei soluții - voi trata cu prilejul altui studiu intitulat "Măști și chipuri în romanele lui Rómulo Gallegos". Nu mă pot opri totuși să remarc aici puțină simpatie pe care o trezește acest personaj în rîndul majorității criticilor. De obicei, este tratat aproape cu cruzime, fiind calificat drept pedagog pliotisitor, incapabil de adevărată umanitate pentru că respinge dorința Doinei Bárbara de a se îndrepta. S-a spus că un autentic reformator nu ar trebui să-l alunge pe cei care-l solicită ajutorul spre a se reforma. Acest aspect poate fi discutat, nu pentru a-l desvinovăți pe Luzardo, ci pentru a-l înțelege mai bine. Într-un anume sens, el este întra-devăr răspunzător de destinul doinei Bárbara care se găsisese mutatis mutandis, în situația lui don Juan Tenorio cînd a vrut să se căiască, dar "cerul nu i-a răspuns" și din desperare s-a întors la viața păcătoasă de dinainte, cu o vigoare crescîndă. Doña Bárbara și-a îndreptat de asemenea chemarea către cel care reprezenta pentru ea puritatea, "ce-



rul" către Santos Luzardo, dar acesta nu-i răspunde. În schimb Luzardo îi răspunde plin de entuziasm Mariselei, o scoate din mediul sordid, o alfabetizează, o civilizează.... Asta înseamnă că reproşurile nu ating adevăratul caracter al lui Luzardo; vocația lui este aceea de profesor și ea atare are dreptul să aibă preferințe pentru eleva sa, dar nu e un sfânt, un apostol cu vocație și datorie de salvare universală.

### Dincolo de Doña Bárbara

Considerată în structura sa, Doña Bárbara reprezintă, de asemenea, un neîndoielnic moment de plenitudine, dar nu un moment final, de închidere. După părerea mea, seria se continuă cu Sobre la misma tierra, Canaima, Cantacaro și El Forastero. Aici, teza mea se deosebește de critica venezueleană care, în general, consideră că Gallegos nu a depășit Doña Bárbara, că acest roman constituie un model care s-a epuizat tocmai datorită perfecției sale realizări artistice. Să fie oare adevărat că Rómulo Gallegos, scriitor de o atât de puternică forță narativă, nu a trecut dincolo de acest model cristalizat ? Pe baza analizei structurale a romanelor citate, voi căuta să demonstrez că Rómulo Gallegos a depășit Doña Bárbara. E adevărat, nu în sensul de a făuri alt model, deoarece nu a reușit să creeze alt model la fel de coerent, la fel de cristalizat precum Doña Bárbara, dar e sigur că a progresat în aproape toate elementele structurale, la nivel tematic, tehnic și chiar lingvistic, care conduc la narațiunea actuală. Voi indica pe scurt drumurile acestei înaintări, direcțiile în care Gallegos a depășit cristalizarea din Doña Bárbara în cele patru romane care, structural, se situează dincolo de această narațiune centrală.

În Sobre la misma tierra, depășirea se produce la nivelul luptei depășitoare a Remotei Montiel. La ea, Gallegos abandonează joncțiunea, atât de satisfăcătoare pentru Luzardo, dintre fericirea personală și lupta socială. La Remota Montiel, elementul personal se purifică; ea respinge iubirea onestului Hartman. Acesta este un om atrăgător, capabil de duioșie și devotament, și totuși Remota îi respinge dragostea. De ce ? Pentru că în ea, elementul prometeic al salvării din solavie a indienilor guajiros este mai puternic și mai trăit decât la teoreticianul Luzardo. Ea luptă pentru ridicarea acestor dezmoșteniți la condiția de om, iar lupta ei este mult mai grea, mult mai vehementă, mult mai patetică. Devotamentul și eroismul ei dobândesc accentul incandescent al lucrurilor adânc trăite. Și în ce privește deznodământul există o noutate față de Doña Bárbara. Se depășește perfecțiunea închisă - de două ori închisă - a acestui roman. Sub raport problematic, în Sobre la misma tierra, lucrurile sînt clare: motivările, obștiunea, ideile izbăvitoare și acțiunile generoase ale Remotei Montiel constituie un ansamblu desăvîrșit, clarificat și clarificator. În fapt însă, deznodământul rămîne deschis: ce se va întîmpla cu Remota ? În ce măsură și cum își va realiza scopurile emancipatoare ? Cît despre personaje, se observă, de asemenea, o încercare de a ieși din polarizarea "buni - răi" care, fără a exista în mod absolut, manicheic, cum se afirmă uneori, predomină clar în Doña Bárbara. În Sobre la misma tierra, psihologia personajelor devine mai complexă. Demetrio Montiel, de pildă, nu mai e în întregime bun sau în întregime rău, odios sau admirabil. E un om vesel, atrăgător, chiar generos, dar în stare să înșele un prieten și să vîndă ca solavi niște indieni nevinovați. Psihologia personajelor începe să

dobîndească adîncime și bogăție de determinări. Paralel, apar fisuri în structura narațiunii. Relatarea nu mai e un bloc masiv, ci prezintă rupturi, salturi în timp, ca acela privind perioada îndelungată pe care Remota o petrece la New York și asupra căreia se fac doar referințe a posteriori.

În Canaima, impactul inferiorității se diminuează. Familia lui Marcos Vargas își pierde averea, iar protagonistul pleacă, economic, de la gradul zero, trebuie să-și câștige existența, însă dezavantajul nu afișează melodramatismul primelor romane premergătoare Doinei Bárbara. În același timp, fără a-și pierde sensul prometeic de om civilizator, care combate violența, Marcos Vargas simte alt imbold, altă chemare, necunoscută pînă acum în psihologia personajelor lui Gallegos; îl copleșește poezia sălbatică a selvei, dorința de a se întoarce la viața indienilor, la viața primordială, fără viciile și păcatele sistemului social asupritor și nedrept. Această nostalgie a primordialului, această întoarcere la rădăcinii nici măcar nu ne-am putea imagina-o ca posibilă, la tipurile luminoase, raționale, precum Santos Luzardo. Apare deci un element de psihologie abisală, reflectare a unei realități misterioase care pînă acum nu exista în opera lui Gallegos. Prometeismul se complică, de asemenea; nu se împlinește într-un om unic și într-un timp unic, ci se dedublează. Marcos Vargas își abandonează misiunea prometeică, dar aceasta va fi reluată de fiul său pe care-l trimite în lumea civilizată pentru a face ceea ce nu a putut să facă el; educație, universitate, salvarea culturală a ocelor alți. E interesantă această situație: Gallegos pare să spună că pe această furtună a vieții telurice care-l absoarbe pe Marcos Vargas nu se poate întemeia o dinastie și nu se poate perpetua,

oricît de intensă și înrobitoare ar fi în acel moment . O viață, da (nu însă toate) poate fi dusă de acest vînt magic de sălbatică poezie care-l apropie pe Gallegos de scriitorii realismului magic, precum Miguel Angel Asturias și Alejo Carpentier. Această afinitate, foarte elocventă în ce privește modernitatea autorului, este confirmată, în critica venezueleană recentă, de strălucita încercare a lui Domingo Miliani de a interpreta structura narativă și semnificația umană a romanului Canaïma în lumina concepțiilor actuale despre mit, în mare parte formalizate (M.Eliade, K.Kereny, J.Campbell).

Cantaolaro continuă elementele de bază, mai ales lupta împotriva sistemului de prepotență. Colonelul Buitrago își primește binemeritata pedeapsă, onestul și ferocitul cuplu Rosángela-José Luis se căsătorește și totuși Gallegos își dă seama cît de complexă este în realitate această luptă depășitoare. Realizează - și o spune categoric în narațiune - că înlăuntrul violenței ce domnea în Venezuela din acea vreme existau alte forțe (fără îndoială, deosebite de nebunia sîngeroasă a lui El Profeta sau de cruzimea sadică a lui El Mapanare) , forțe rătăcite, îndepărtate de la calea constructivă, dar de o fecundă vitalitate și încărcate de viitor: mînia eroică a lui Juan el Veguero și idealismul candid al lui Juan Parao. Apare aici din plin ceea ce am subliniat în legătură cu deontologia lui Rómulo Gallegos: faptul că dialectica lui reprezintă o mutație ascendentă a efervescenței vitale, proprie caracterului venezuelean. Ceea ce lipsea era aflarea unor albi pentru ca aceste forțe să se găsească pe ele însele pentru a depăși rătăcirea, autodivorarea. Totuși, noutatea cea mai profundă și emoționantă din Cantaolaro nu se sprijină pe dialectica socială, ci pe psihologia și aventura personală a eroului lup-

tei depășitoare: Crisóstomo Payara. Peste prometeismul lui sever, rigid și implacabil, se suprapune o dramă a iubirii imposibile, dar totale, absolutizate, prea puțin galleguiantă. În aparență este, oel puțin la început o melodramă în rafale: violarea logodnicei lui Payara de către infamul Carlos Caramillo, în ajunul nunții; cumplita lovitură suferită de Payara cu iertarea și hotărârea lui de a se despărți de soție imediat după nuntă; moartea soției la nașterea fiicei sale Rosángela; uciderea seducătorului spînzurat de Payara; eroica, oarecum disperată, carieră a acestuia ca șef de guerilla și aureola lui de imaculat, dar fanatic justițiar. Nu întreține nici o legătură cu aceea care nu-i este fiică, dar care trece drept copilul său, ca urmare a sacrificiului făcut. La sfîrșitul războiului, Payara o primește, în singurătatea proprietății sale, pe Rosángela, imagine vie a mamei ei, și apare o poveste de dragoste pe care Orlando Araujo o definește drept dostoevskiană, gîndindu-se mai ales la Payara. E vorba de o iubire cu aură de pasiune imposibilă și devastatoare de ambele părți. Fiereste, cu diferențe. Rosángela este orbită de fama, de înaltele calități umane, de eroismul lui Payara, în asemenea măsură încît ajunge să mărturisească, ea însăși că s-ar îndrăgosti de el dacă nu i-ar fi tată. În ce-l privește pe Payara, patima lui e totală: o iubește pe Rosángela așa cum nu putuse iubi în tinerețe, așa cum poate iubi la această vîrstă, în singurătate, cu o imensă capacitate de dăruire și cu riscul evident de a se pierde în această iubire imposibilă. Se împotrivesc nu numai falsul incest, dar și monstruoasa mărturisire de a-l fi ucid pe tatăl Rosángelei și cumplite trecere de la o traumă infantilă la altă situație sufletească deopotrivă de traumatică. Așa încît Payara hotărăște să facă "sublimul sa-

crificiului". Nu numai că renunță la iubirea Rosangelei, dar încearcă să-i asigure o fericire fără nostalgii sau tristeți, fie ele de zi, fie de noapte. Potrivește lucrurile astfel încît Florentino să răpească pe fată. Aceasta aparent; în realitate Payara conștie, favorizează și ocrotește "trădarea". Mai mult: deteriorează chiar înalta imagine pe care și-o formase Rosángela despre el, pentru ca aceasta să nu simtă remușcări, acceptînd actul lui de sacrificiu. Acest caz cutremurător nu-și află asemănarea în nici unul din romanele lui Gallegos și pătrunzătorul critic Orlando Araujo are dreptate să califice drept dostoevskiană profunzimea abisală a personajului. Desigur, similitudinea cu marele romancier rus nu merge mai departe de dimensiunea sufletească, deoarece Dostoievski lucrează cu alți "parametri": ideea salvării prin suferință, responsabilitatea unui om pentru toți ceilalți, angosta răului, care nu au nimic de a face cu narațiunile lui Gallegos. Cazul lui Payara nu este, prin aceasta, mai puțin unic și, împreună cu Araujo, simțim tristețe cînd autorul abandonează personajul pentru a se ocupa de un șef al administrației locale pe care îl pedepsește pentru arhiștiutele lui ticăloșii. Trezînd la al doilea promotor al luptei depășitoare, la Cantaciaro, trebuie să recunoaștem că, într-un anumit sens, Florentino prelungeste personajele promiseice. O salvează pe Rosángela, mai mult sau mai puțin în felul lui Luzardo, dar acest misionarism nu mai este factorul care guvernează destinul său. Viața lui se supune unei chemări misterioase; de a continua să cînte, să cutreiere lumea și, mai ales, să se piardă - sau să se eternizeze în legendă. Acesta este destinul său. Precumpănește în el misterul, poezia, magia, care se aflau, în ou totul altă formă, în Canaima.

Nu încapă îndoială că în Cantaciaro, mai exact în structura sa, există mai multă libertate decît în

Canaima, pentru că în acest roman se află o axă, un personaj principal, în vreme ce Cantaolero, este susceptibil de discuție în această privință. În realitate, Florentino nu e personajul principal, cu toată importanța lui, pentru că Payara îi fixează locul și îi diotează rolul, cel puțin în ce o privește pe Rosángela. Nici Payara nu e protagonistul, pentru că dispare înainte de a se da soluția semnificativă. În realitate, nu există un personaj central, un singur protagonist. Interesul se împarte între Payara și Florentino, fără ca vreunul din ei să dețină monopolul eroicității. Incepe, deci, dispersarea centrelor narative, pluricentrismul. Payara e un centru, dar Cantaolero este și el un centru, în alt fel, cu altă semnificație și alte funcții. Acest lucru se reflectă și în schimbările produse în timp, în mai marea libertate și dislocare a structurii narative.

Sînt tendințe care cresc și se impun evident în El Forastero. Consider că noutățile din acest roman au o singulară importanță în măsura în care acestea înseamnă, pe de o parte, o clară depășire a modelului lui Gallegos din Doña Bárbara, iar pe de altă parte, o apropiere, pînă acum puțin studiată, de caracteristicile narațiunii contemporane, hispanoamericane și universale. Fără îndoială, critica venezueleană a intuit cu pătrundere caracterul inedit, insolit al romanului. Luis Beltrán Prieto Figueroa a subliniat, de pildă, dispariția peisajului și abandonarea modalității descriptive, așa încît nu mă voi opri asupra acestui aspect. Ceea ce vreau să remarc este următorul lucru: în El Forastero nu există protagonist în sensul tradițional al tehnicii realiste din secolul al XIX-lea. Există figuri - unele cunoscute de cître cititorii lui Gallegos, ca de pildă cei doi caudillos, dar chiar și în personajele anterior desenate se produce o transformare extraordinară: înainte, persona-

jale lui Gallegos prezentau o transparență alcătuită din simplitate și consecvență. Personajele bune făceau bine, cele rele, rău. Nu exista nici un motiv și nici măcar nu se putea închipui o sciziune și o combinație divergentă între caracterul și modul de a acționa al personajului. Acum, asistăm la drama lui Marcos Roger, om nobil, superior, curat sufletește, care, în urma unui anume proces mental, urmează pe coruptul caudillo generalul Parmanión, se predă sistemului, cedează răului. E clar că eșuează, își pierde prietenii, reputația, onoarea; caudillo, după ce se folosește de el, îl compromite și îl azvârle ca pe un mecanism stricat și inutil. Care este atunci problema lui Marcos Roger ? Este aceea a sfântului care vrea să facă bine, dar nu dinlăuntru binelui, ci dinlăuntru răului, sau, mai bine zis, dinspre rău. Această problemă de a face bine dinspre rău nu și-o imaginase Gallegos și nici măcar nu putea fi întrezărită în romanele ce gravitează în jurul Doinei Barbara, anunțind sau prelungind modelul cristalizat. E limpede că în construirea personajului, Gallegos avea, în realitatea din Venezuela, exemplul negativ al intelectualilor care acceptaseră să colaboreze cu asupritorul regim dictatorial al lui Juan Vicente Gómez. Aceasta nu era însă decât o simplă platformă, un punct de plecare; importanța adevărată stă în problematica personajului, iar din acest punct de vedere elaborarea este nouă și profundă, de rezonanță universală. În forme foarte proprii, acest deteriora sequor cu bune intenții, dedicat binelui, se găsește la Carlos Fuentes și mai cu seamă la Julio Cortázar. Astăzi toți naratorii marginalizării operează cu teme și semnificații foarte înrudite cu aceasta: cu voința de a se pierde sau cu purificarea prin impur. Altă mare noutate pe care o aduce romanul este lupta depășitoare ca trăire



colectivă, de grup, și apariția unui exercițiu revoluționar, ca grea și eroică ucenicie a purității. Mă refer la grupul tinerilor alcătuit din Martín Campos, Elio Monagas, Aníbal Pereira. Sînt elevi, adolescenți, și la această fragedă vîrstă fac prima dureroasă experiență insurecțională; fiind arestați și trimiși la muncă forțată, cunosco represiunea în carnea și spiritul lor. Numai că ei voiau să o cunoască, o doreau pentru ucenicia lor revoluționară, ca exercițiu de abnegație și sacrificiu. În această trăire revoluționară de grup există un fel de voință de puritate, aproape o terapeutică. Scenele între Martín și Elio, între Elio și Filomena, lecturile exaltante, stăpînirea dragostei, solidaritatea în fața torturii, toate acestea constituie o dialectică revoluționară, care amintește, prin arzătoarea ei profunzime, pe Dostoievski și anticipează, prin vehemența deliberată, pe Malraux. În sfîrșit, alt element nou apare în legătură cu soluția semnificativă: pentru prima oară, Gallegos reprezintă contradicțiile interne ale sistemului care are aici două capete ce se devoră între ele: și anume pe generalii Parmeniôn și Guaviare. Ca în cunoscuta anecdotă, sînt doi șerpi care se înghit de la coadă, reciproc, pînă ce... dispar amîndoi. Această dialectică a descompunerii sistemului nu apare, nici ea, în romanele de tip cristalizat în care se luptă aprig contra sistemului, dar nu se face mențiune despre autodevorarea lui.

În ce sens este contemporan acest pluralism negativ care sălășluiește în El Forastero ? Pînă unde ajunge și cum se concretizează această ieșire depășitoare a modelului lui Gallegos ? Autorul romanului El Forastero ar rămîne uluit dacă ar vedea că în zilele noastre romancierii francezi cei mai la modă propun ceea ce el a realizat, fără să bănuiască cîtuși de puțin apariția

"noului roman" sau a "antiromanului". Astăzi trezește cel mai viu interes așa numita moarte a personajului pe care o proclamă romancierii și criticii cei mai îndrăzneți. Robbe-Grillet nu face decât s-o afirme pretutindeni, inclusiv la București, unde a alarmat pe studenții mei atunci când, întrebat de aceștia ce este nou în literatură și critica franceză, care este ultima noutate pariziană, le-a răspuns de-a dreptul, pe ton lugubru, că noutatea este următoarea: au murit personajele. Cum? Au dispărut cu totul? I-au întrebat, din nou studenții. - Nu, le-a răspuns, s-au transformat în ambianță. Ei bine, în această interpretare a personajului și a ambianței este ceva adevărat și narațiunea contemporană, în special cea hispanoamericană, ajunge la o profundă identificare ontică, la o consubstanțialitate a eroului cu natura care-l înconjoară, având drept consecință faptul de a șterge limitele tranșante, separatoare, pe care psihologia rațională le trasa între personaj și ambianță. Dacă însă formula lui Robbe-Grillet și a altor naratori este înțeleasă drept o dispariție a personajului ca centru narativ, lucrul acesta este fals, este o imposibilitate. Un roman, o nuvelă, orice formă de narațiune nu se poate constitui fără un centru narativ. Până acum, în mod tradițional, cititorii erau dominați de ideea foarte ortodoxă că centrele narrative coincid, în mod necesar, cu personajele. Fiecare personaj constituie un centru narativ, iar personajul principal e mai centru decât celelalte centre. Numai că, pe bună dreptate, romancierii moderni revendică libertatea de a deplasa centrul narativ. În primul rând poate fi deplasat către grup și față de această "îndrăzneală" nu se poate obiecta nimic: operația a fost realizată de clasici. În Fuente Ovejuna, Lope de Vega n-a făcut decât să creeze un perso-

naaj colectiv: comunitatea rebelă și eroică. Romanul modern unanimist diversifică procedeul: protagonistul poate fi un grup, un oraș, o colectivitate oarecare, inclusiv lumea. În studiile mele despre Cortázar am încercat să identific, în povestiri ca Señorita Cora, mișcarea centrului narativ care se deplasează de la personajul fizic (infirmiera) la camera de clinică și, dincolo de aceasta, la prima dragoste a lui Pablo și la extraordinara explozie de vitalitate a adolescentului. Adevăratul personaj al povestirii este "deșteptarea la viață", care constituie centrul de gravitație al sistemului narativ al povestirii. În lumina acestei construcții critice, eu propun alt centru narativ pentru El Forastero. Pentru mine este clar că nici unul din diferitele personaje nu au destulă putere și coerență pentru a forma centre narrative. De adevăratul centru narativ, cred că trebuie să ne apropiem prin aproximări, prin pași succesivi. Primul ni-l sugerează chiar Gallegos, vorbind despre orașul adormit, în care timpul se oprișe. Această oprire a timpului o justifică nu numai prin formule - "suflet adormit" -, dar și prin simbolul ceasului oprit, prin personaje în "suspensiune" vitală, prin întâmplări care blochează timpul. Operația este în mare măsură facilitată de lipsa de situare a romanului - altă inovație importantă. Toate romanele lui Gallegos se desfășoară într-un loc precis, determinat. El Forastero există pretutindeni. Astfel încât aici, centrul narativ este timpul. Aceasta este marea aventură, care pasionează - a pune sau nu în mișcare timpul -, iar nu caudillos, străinul și nici măcar tinerii, simple unelte în mina adevărului protagonist, timpul. Se poate oare trece dincolo de timp, în căutarea altui centru narativ, mai adânc și mai revelator? Firește, pentru că aici timpul este numai un aspect a ceva mai amplu și

mai decisiv, care s-ar putea numi, pur și simplu, trezirea. Oamenii se trezesc în timp, în istorie, dar în același timp și propria lor personalitate se deșteaptă față de ceilalți. Această trezire nu e arătată cu degetul de Gallegos, precum fusese timpul. Deoarece se află dincolo de timp, s-ar putea afirma că această luare de conștiință, trezirea, este autenticul centru narativ al romanului. Cu acest pas, structura din El Forastero se îndepărtează, depășește, mai mult decât orice alt roman, modelul narativ din Doña Bárbara.

### Evoluția modelului narativ al lui Gallegos

Concluzia analizei efectuate până acum este că nu se poate susține în continuare teza unei structuri narrative imobile, imuabile la Gallegos. În Doña Bárbara modelul a cristalizat, dar nu s-a închistat. Cred că am adus suficiente argumente pentru a putea afirma că acest celebru roman formează punctul central, dar nu cel mai înaintat, din seria tipologică a lui Gallegos, că el constituie o magnifică cristalizare structurală, dar că a existat o pre- și o post-istorie a Doinei Bárbara. Poziție centrală mai curînd în sensul de cumpănă a apelor, de culme a două versante. Oricum, în cele patru romane care tipologic "urmează" după Doña Bárbara, structura atât de cristalizată devine mai flexibilă, mai liberă, mai complexă și mai deschisă. În perspectivă formală, am putut identifica începuturi de salturi în timp, rupturi de planuri, interferențe. Am văzut cum linia acțiunii se bifurcă și chiar se trifurcă, cum personajul principal se dublează, manifestîndu-se un fel de pluralism dus pînă la crearea unor centre narrative exterioare personajelor. Cu aceasta, transparența structurii se diminuează, iar această înclinare spre enigmatizarea narațiunii se traduce prin primatul deznoămintelor, faptic și problematic, deschise.

Consecințele acestor schimbări ating și materia structurii. Mă limitez să le enunț, căci, după părerea mea, considerațiile anterioare sînt suficiente pentru a înțelege semnificația și importanța lor. Pe măsură ce, structural, Gallegos depășește modelul cristalizat, sursa nefericirii nu mai apare atît de simplă precum nașterile nelegitime de odinioară. În destinul omului încep să se interoealeze, cu profunde efecte de interferență, alte elemente ca hazardul, misterul, adîncea nostalgie a purității. Problematika se adîncește, iar autorul ajunge să prefacă în roman rătăcirea destinului, fenomenul autodescompunerii, tensiunea categoriilor interferate: binele dinspre rău. Complexitatea cîștigă teren față de polarizarea psihologică și putem afla personaje contradictorii precum lașul-violent (José Francisco Ardevin), enigmatico-simbolice ca Ponchopire, El Forastere. Prometeioul persistă, dar, în ce privește forma de manifestare, trece de la pedagogie la trăire. Acest caracter arzător, deliberat al exercițiului revoluționar de grup sub semnul purității intransigente, reprezintă poate cea mai actuală și cea mai impresionantă din toate aceste ieșiri depășitoare ale modelului cristalizat, ieșiri care ne autorizează să inversăm pozițiile criticii tradiționale, adică să păstrăm în trecut, în timpul Doñei Bárbara, pe Gallegos statuar și să luăm cu noi, pentru acest timp care ource, pe Gallegos viu, actual, care nu se constituie printr-o discutabilă postulare, impresionistă, ci prin precisa și demonstrabila metodologie a modelelor.



**I. SITUATIA INITIALA**

Impactul inferiorității

**1. Circumstanță defavorabilă**

- a) condiție
- b) pierdere
- c) amenințare

**2. Sistem potrivit**

- c) anonimatul (protagonistul era un Don Nadie)
- 2. există egoism politic, nu apare sistemul

inferioritatea socială

- a) fiu de țărăn

**II. LUPTA** intelectuală și socială**II. LUPTA** depășitoare de jos, eliberatoare**1. In plan personal**

- a) definirea (identitatea)
- b) realizarea (opera, val)

**2. In plan social**

ridicarea la statut sup.

**3. In plan moral**

făurirea unei noi condiții

**II. CAUTARE** (nu luptă)

- a) visează numai identități himerice
- b) abandonează realizarea proiectelor

2. apare numai în Acțiune Civilistă

- a) căutarea de sine, formație universitară

2. participare la revoluția studenților

**Episoade principale**

- a) tentația regresivă

- b) ajutorul prietenului

- c) infruntarea, culmea, ora adevărului

- c) cu sine însuși, sinucigându-se

- a) pistolierism-degradarea mișcării revol. st.

- c) moartea lui Justo Rigores

**I. SITUATIA INITIALA**

nașterea nelegitimă inferioritate gravă

- a) bastard, mulatru

**2. Sistem potrivit de caste și bogăție****II. LUPTA** vehementă în doi timpi și două personaje

2. tatăl-statut econom. fiica-statut social legal

- a. machismul lui Hilario

- b. devotamentul soției

- c) cu soția, cedează și învinge prin infringere

naștere nelegitimă impact grav

- a) bastard, mulatru
- b) sărăcie

**2. Sistem de caste și bogăție acumulată****III. LUPTA** destul de ambiguă, revoltă înarmată din răzbunare personală, abandonată din lealitate.  
1. efort de a se defini

2. efort de a se ridica la condiția iubitei

- a) răzbunarea ingrată, injustă

- b) sacrificiul lui Juan Coromoto

- c) asaltul casei Luisianei

decădere economică, sărăcie

- b) pierderea moșiei

**2. Organizat și puternic** rapacitate, violență, ignoranță.**II. LUPTA** dezinteresată, pentru dreptate și calitate umană.

3. bucuria de a elibera

- a) a răspunde cu violență

- b) Pajarote, poate Dona Barbara chiar

- c) uciderea lui Melquíades

**III. SOLUTIA SEMNIFICATIVA**

Diferite nivele și forme cf. tipului protagonist.

- a) eșec, prăbușire
- b) rătăcire
- c) succes, victorie

Deznodământ faptic și problematic

Relații cu sistemul

Tip abulic, dar cu indoleții și heliniști care inobilează

- a) eșec, "dignificat"

faptic închis, problematic deschis

relații vagi confruntarea este interioară

Tip la început intelectual, căutător de sine, apoi activ pol.

- c) succes, reunind iubirea și justiția faptic și problematic închis

El contestă și totuși se căsătorește la nivel superior

**III. SOLUTIA SEMNIFICATIVA**

Tip voluntar, vital, asaltant

- c) succes în doi timpi: amor și urcare soa. închis faptic și problematic

la nivel înalt, sistemul rezistă, la mediu i se integrează asaltanții

Tip de integrator, slabă capacitate prometeică, spăla se salvează pe el.

- c) succes, dar de puțină iradiera închis faptic și problematic

sistemul vinovat de ne-implinirea promisiunilor, responsabil de violență populară Relativa rătăcire a protagonistului.

Tip prometeic, luminos, dar intact, ne-indolețic

- c) succes, dar local. închis faptic și problematic.

Infringerea sistemului prepotenței; se creea un teritoriu liber de sistem (insula Altamira)

Fără a-l modifica

<p><b>I. SITUATIA INITIALA</b> nașterea nelegitimă moravuri tribale, guajiro a) metisă</p>	<p>sărăcia</p>	<p>două linii: Payara și Cantaclaro</p>	<p>impact general, per- sonificat</p>
<p>b) educație străină sistem înrobitor-Dema- trie; exploatare petro- lieră și străină</p>	<p>puterea criminală a dictatorilor locali (caciques)</p>	<p>a) violarea soției (Pa- yara, caciquismo (Can- taclaro) sistem de privilegii aristocratice și vio- lență politică</p>	<p>a) teroarea instituțio- nalizată, paralizantă b) timpul oprit alternativa sistem- ului crud sau pervers</p>
<p><b>II. LUPTA umană, civilizatoa- toare, patriotică, elibe- ratoare</b></p>	<p>LUPTA curajoasă con- tra puterii abuzive</p>	<p>LUPTA răzbunătoare, cru- dă, înarmată</p>	<p>LUPTA de deșteptare, de ieșire din letargie</p>
<p>1. perimetrul restrâns a) întoarcerea la ră- dăcini c) răscumpărarea a ce- lor săi din întune- rio a deștepta simțul de oameni</p>	<p>simpatia pentru cei slabi și asupriți</p>	<p>1. Cantaclaro: personal pt. a salva o femeie</p>	<p>a) Marcos Roger pierde identitatea b) există o operă falsă, o cursă a puterii</p>
<p>a) simpatia pentru Hart- man b) ajutorul lui Navas c) supunerea lui Adrian Gadea</p>	<p>cinstit dar puțin scrupulos a) violența și în- toarcerea în selva indiană c) uciderea lui Cho- lo Parima, abandonă- rea duhului pădurii</p>	<p>3. Payara: o morală rigo- ristă a) tentația răzbunării la care cedează Payara b) sacrificiul lui Juan Paro c) renunțarea lui Payara la iubirea imposibilă</p>	<p>a) tentația de a face bi- nele dinăuntrul răului c) revolta tinerilor școa- la revoluționară</p>
<p><b>III. SOLUTIE SEMNIFICATIVA</b> tip eroic, luminos, sigur, forță oală c) succes, operă lungă, creează vadul închis problematic, deschis faptic opozitie la sistemul de exploatare colonia- listă, petrolieră integrarea celor mar- ginalizați, educație.</p>	<p>tip viteaz, cinstit, cu vocație prometei- că civilizatoare b) rătăcit, se răscum- pără prin fiul său în doi timpi, dar în- chis sfidează sistemul, dar ca aventurier, cu o- chiade picarești</p>	<p>tip justițiar excesiv (Payara) tip generos dezinvolt (Cantaclaro) a) dublu eșec Payara b) rătăcire Cantacla- claro dispare c) succes (dăruit) Juan Luis faptic închis, problema- tic deschis sistemul învins per ac- ciune. Martin Salcedo anunță renunțarea la violenta înarmată.</p>	<p><b>III. SOLUTIE SEMNIFICATIVA</b> nu există tip, ci acțiune prometeică (străinul (detonant) și tineretul (flacăra) a) eșec parțial, momentan c) promisiunea de succes deznodământ faptic deschis problematic în perspectivă sistemul se autodevorează aerul marii istorii</p>





## TEHNICA NARATIVA LA CARLOS FUENTES

Pentru a fi tratată cu necesara rigoare și exactitate, problema tehnicii narative la Carlos Fuentes solicită, mai mult decât oricare altă, înlocuirea gândirii lineare, simplificatoare, cu gândirea sistemică, abordând opera literară la diferite nivele, așa cum am explicat în Prolegomene la o teorie a romanului hispano-american. Potrivit acestei metodologii, voi examina tehnica narativă a lui Carlos Fuentes în trei planuri principale; deosebind, în acest sens:

1. perspectivele narrative care nu intră în compoziția relatării, dar determină organizarea ei,
2. modalitățile narrative care definesc construcția românească și
3. procedurile narrative propriu-zise.

Extraordinara explozie narativă care caracterizează actuala literatură hispano-americană se datorează în mare parte profundelor mutații în perspectiva sub care prozatorii din acea parte a lumii reprezintă lumea și omul.

### I. PERSPECTIVE NARATIVE

Prima mutație constă în trecerea de la faptele locale, care alcătuiau orizontul oarecum provincial al romanului hispano-american tradițional, la problemele universale, ale omului. Acest universalism al narațiunii hispano-americane de azi nu se înfăptuiește prin alegerea unui scenariu cosmopolit și nici prin imitarea anumitor fenomene împrumutate societăților supra industrializate (reificare, solitudine multitudinară, revoltă carbă), ci prin intensificare pînă la incandescență a materiei proprii, prin mitificarea faptelor, prin coborîrea în profunzimile ființei omenești, cu scopul de

a conferi întîmplării problematicitate și semnificație axiologică. Un singur exemplu: Requeros de provincia a lui Sarmiento rămîn, așa cum o proclamă chiar titlul, în lăuntrul orizontului local, faptic (evocarea ușor nostalgică a pitorescului provincial dispărut), în timp ce Cortázar, în fața unei situații aseănătoare, scormă în adîncime pînă ce descopere sentimentul de "a nu fi cu totul" aici și acum, de a dori altă situare în lume, alt "in-der-Welt-sein" heideggerian.

Cum se manifestă perspectiva universalității în opera lui Carlos Fuentes ? După părerea mea, în două feluri:

a) Așa cum a remarcat critica, începînd chiar de la comentarea primului său roman, La región más transparente, cu Carlos Fuentes începe a doua fază a narațiunii revoluției mexicane, definită prin aceea că nu se mai desoriu fapte ou tendință justițiară, revendicări și violențe, ci se gîndește evenimentul în semnificația și perspectiva lui. E vorba deci de a integra revoluția într-o dialectică a destinului mexican ou valabilitate generală. Este exact ceea ce face Carlos Fuentes în amplul și densul roman citat și, încă mai pertinent, în La muerte de Artemio Cruz (există traducere românească)

b) Intr-o fază mai recentă, am impresia că scriitorul mexican, renunțînd să universalizeze ceea ce e mexican, mexicanizează ceea ce este universal și pentru aceasta alege zone utopice sau ucronice, pe care le trasează într-un chip vehement, sfîșietor și ostentativ, care amintește particularitățile atribuite îndeobște "mexicanității". Se mișcă acum în lăuntrul patologiei, a nebuniei, a felurilor alienări tratate ou furie satirică. Topește în aceeași magmă vîscosă identitățile personajelor (Cambio de piel - Schimbare de piele) profanea-

ză injusta sacralizare a marilor vedete de cinematograf (Zona sacrada) sau încearcă să fixeze vertijul timpului încarnînd eternitatea într-un delir transtemporal (Cumpleaños - Aniversarea). Mă întreb dacă, în aceste narațiuni, Carlos Fuentes nu încearcă să obțină universalitatea, depășind problematicitatea, mergînd spre halucinația enigmatizatoare și folosind abundant tehnica truohierii, așa cum vom arăta mai jos.

A doua mutație în perspectiva narativă rezultă din substituirea certitudinii simple prin îndoiala complexă. Firește, atunci cînd protesta împotriva relelor mai ales împotriva celor sociale, romanul tradițional, punea și el la îndoială rezultatele luptei contra lor. Nu înfățișa întotdeauna și în mod mecanic victoria bine-lui. Cu toate acestea, naratorii tradiționaliști se supuneau unei restricții fundamentale: rămîneau înlăuntrul realului tangibil în care credeau cu ferma candoare denumită în filozofie "realism naiv", în timp ce romancierii actuali pun în discuție nu rezultatele acțiunii umane, ci acțiunea însăși, rațiunea ei de a fi, și valabilitatea, nu numai succesul.

Se ajunge astfel la un concept al realității mult mai cuprinzător și mai complex, iar consecințele acestei "puneri în cauză" a existenței cu mult dincolo de limitele tradiționale se percepe clar în romanele lui Carlos Fuentes. În La región más transparente, se pune sub semnul îndoielii tot Mexicul: viitorul și justificarea lui umană. Se articulează întrebările privitoare la esența mexicană în trei planuri: cel ancestral al fondului aztec, mitic; cel istoric al revoluției mexicane din 1910 și acela al problematicei actuale. În Zona sacrada, pune la îndoială mitul monstrului sacru generat de mirajul ecranului, dar mai importantă decît îndoiala

se dovedește a fi complexitatea. Tendința spre incest e reprimată, reprimarea se termină în nebunie, aceasta la rândul ei suscită întrebări și un număr indefinit de ipoteze, cu obiectiile inerente. S-ar părea că e vorba de o "nebie-apărare", sugerată chiar de expresia "a se refugia în nebunie", dar protagonistul nu își păstrează, ci își pierde identitatea, se prefacă, imaginar, în cîine. Să fie atunci vorba de o pedeapsă ? Greu de crezut, fiindcă e asumată. Sau Guillermo s-a transformat în oîine fiindcă întotdeauna i-a plăcut să fie așa ceva ? Oricum, voluptatea înjosirii este departe de a fi simplă.

În al treilea rînd, romanul hispano-american de azi se caracterizează prin altă mutație de perspectivă: aceea de la narațiunea mărturiei (testimonial) la narațiunea trăirii (vivencial). Înainte se povestea din afară; acum, toți scriitorii ambiționează să nareze din lăuntru. Se asumă perspectiva interiorității și se încearcă a se scurta, prin aceasta, distanța pe care atitudinea epică tradițională o genera între autor și obiectul narațiunii. Romancierul se scufundă adînc și cu nesat în fluviul conștiinței, face o baie de intimitate, vede și spune lucruri indecibile pînă acum cîțiva ani, din cauza tabuurilor religioase sau sexuale.

Carlos Fuentes folosește toate formele posibile pentru a plonja în the stream of consciousness, de la începutul nestăpînit pînă la freneticul monolog interior.

#### MODALITATI NARATIVE

E un fapt bine cunoscut că romanul tradițional prezintă o construcție lineară, continuă, închisă, vizibilă în aceea că acțiunea avea întotdeauna un desnodămint și problema avea întotdeauna o soluție. Autorii actuali preferă linia ruptă și oferă construcții deschise. Crono-

logia s-a vădit ca fiind cea mai sensibilă la modalitatea deschisă; de la Aldous Huxley, cu îndrăznelile lui, acum clasice, din Point Counterpoint, timpul a suferit tot felul de încercări precum salturi, interferențe, răsturnări.

Carlos Fuentes practică de asemenea ruptura timpului, străbătînd, în această privință, mai multe etape; în principal, două. În La región más transparente și chiar în La muerte de Artemio Cruz, ruptura este remediabilă. Cu puțină silință se pot reaseza în ordine capitolele și episoadele, firește cu riscul de a pierde o parte din interesul narativ rezultat din trucarea timpului. Dimpotrivă, în Cambio de piel și mai ales în Cumpleaños, ruptura devine iremediabilă. Autorul inventă de astă dată un timp făcut din momente convertibile: "acum" este "atunci", dar este și "mai devreme" sau "mai târziu" și totul este "întotdeauna" pentru că nu este "niciodată". Aceasta este schema temporală, puțin derutantă, din Cumpleaños.

A doua modalitate pe care am putea-o numi enigmatică rezidă în trecerea de la univoc la echivoc. Anticamera enigmei este faimoasa ambiguitate.

Carlos Fuentes dezvoltă toate varietățile acestuia:

a) ambiguitatea situației, ca, de pildă, în Un alma clara, unde domină povestirea o situație mascată și tehnica de "iluzie-deziluzie", analizată de Bousoño, din punct de vedere poetic, dar perfect aplicabilă și în domeniul narațiunii și

b) ambiguitatea referitoare la identitatea personajului, ca în Aura. S-ar părea că aici enigma se rezolvă în final și că autorul acceptă întoarcerea la univoc. În fond, rezolvarea poartă numai asupra anecdotiei, nu și semnificației. Care este înțelesul povestirii? Acela că putem să ne multiplicăm personalitatea? Să înviagem

timpul ? Să creăm, înlăuntrul timpului natural, altul acela al voinței noastre ?

c) aceasta ne duce la ambiguitatea semnificației cele patru întrebări precedente, la care s-ar adăuga altele, o dovedeso cu prisosință.

## PROCEDEE NARATIVE

Din mulțimea procedeelor folosite de Carlos Fuentes se evidențiază patru, pe care le vom examina în mod succint:

a) relatarea vocativă, la persoana a doua a singularului. E vorba de o adevărată dimensiune narativă, nouă, alături de monologul interior (la prima persoană, uzată în tradiționala confesiune) și de povestirea obiectivă (la persoana a treia singular, preferată de romanțierii realiști).

În La muerte de Artemio Cruz găsim toate aceste trei persoane ale relatării, cu următoarele funcțiuni: "el" exprimă trecutul, faptele cristalizate, istoria; "eu" captează prezentul, stările de fluiditate, agonia, durerea delirantă și "tu" poartă exemplaritatea, este vocea care interpretează pe "celălalt eu" al personajului sau pe autor, ceea ce permite accentele lirice, tonul elevat, solemn, și nobil, ampla respirație poematice, un fel de proiecție cosmică a condiției umane.

În Cambio de piel relatarea la persoana a doua invadează întreaga narațiune. Aceasta ridică unele întrebări cu privire la limitele și la valabilitatea procedeului. Aplicată continuu faptelor curente, povestirea vocativă se apropie periculos de tautologie: naratorul relatează personajelor ce fac ele și ca atare ceea ce ele știu mai bine decât el. Mai mult decât atât: după enunțurile naratorului, ușor tentat să le pună la tim-

pul viitor, personajelor nu le mai rămâne decît să le confirme. Sînt condamnate la ascultare. Se transformă în marionete . În realitate, ridicarea unei resurse ocazionale la rangul de metodă continuă, face ca relatarea vocativă să creeze un vid pe care pune stăpînire autorul. Acesta se preface în personaj unic: naratorul nu numai oă sare înlăuntrul povestirii, ci și acaparează toate rolurile, de aici impresia de truo teatral care se ivește uneori ca urmare a folosirii necompătate a persoanei a doua.

b) Suprapunerea temelor. În primul capitol al romanului Cambio de piel există în aparență o completă eterogeneitate între Hernán Cortés și turiștii actuali care străbat Oholula. Si totuși, între ei se stabilește o legătură secretă care justifică suprapunerea: mizeria tragică, măreția însingerată pe care o cuprinde, în adînc și dintotdeauna, Mexicul. Alteori, coincidența de momente și de lucruri descumpănește pe lector și autorul pare oă se bucură de aceasta: suprapunerea devine un instrument de sfidare folosit pentru a deruta.

o) Enumerarea frenetică. Este, în fond, o formă a furiei de a defini. În La región más transparente, Carlos Fuentes folosește de 32 de ori cuvîntul ciudad pentru a face portretul capitalei Mexicului. În La muerte de Artemio Cruz recurge adesea la descrieri nesfîrșite, paroxistice, a căror funcție este de a exprima frenezia posesivă, pasiunea fizică de a simți lucrurile și de a pune stăpînire pe ele.

d) Trunchierea. În prima sa formă, procedeul se aplică părții celei mai simple și mai evidente a povestirii: dialogurilor, așa cum se întîmplă în scena banchetului din Moartea lui Artemio Cruz. Funcția procedeului este de a reconstitui ambianța în felul mozaicului și aceasta se realizează sau elăturîndu-se cioburile conver-



sației sau prelungindu-le și întregindu-le cu imaginația. Într-o fază ulterioară, procedeul suferă o deteriorare în sensul că autorul nu se mulțumește să exprime, prin el, elementul de surpriză, de suspensă, ci îl împinge la extrem, transformându-l într-un mod paradoxal de a nara: refuzul de a povesti.

Varietatea și bogăția tehnicii narative a lui Carlos Fuentes, considerate în perspectiva, modalitățile și procedeele folosite, revelează indirect marile resurse ale talentului său românesc, caracterul deschis al unei creații care prezintă strălucirea și seducția vieții, ca și modul mersului înainte al acesteia: impetuos, dar cu piedici; cu reușite, dar de asemenea cu incertitudini și încercări temerare.

## SABATO SI STRUCTURALISMUL

Cei care cunosc nu numai opera narativă a lui Ernesto Sábato, dar și teoriile sale literare ar putea susține - până la un punct cu oarecare dreptate - că titlul nostru reunește doi termeni care mai degrabă se resping decât se atrag, mai mult se contestă decât se întregesc.

Sábato - ni s-ar putea aminti - a manifestat constant un dispreț nedisimulat, teoretic și practic, față de elementul formal al romanului, repudiind, nu fără ironie, tehnica ingenioasă, stilul sofisticat, prețiozitatea și rafinamentele expresive. Sub eticheta de "bizantinism" el a condamnat aceste "vicii" chiar la un foarte mare artist al cuvintului, oa Borges. Dincolo de acesta și vizînd probabil pe Cortázar - pe un anumit Cortázar -, Sábato respinge jocul frivol, diversismen-  
tul verbal. De aceea, spune el expresis verbis, terminan  
en la esterilidad los intentos de juzgar la novela de  
hoy en términos extremadamente formales.<sup>1)</sup> În propria-i practică narativă, Sábato vădește o bună doză de desconsiderație pentru compoziție - adesea încărcată, confuză, discordantă - și pentru stil - necizelat, sgrunțuros, inegal. Se vede bine că scriitorul este atent la ce spune și nicidecum la cum spune.

În schimb, partea importantă - teribil, cutremurător de importantă - pentru Sábato este conținutul romanului, legătura lui cu problemele ultime ale condiției umane. Substanța romanească trebuie să fie atotcuprinsătoare, să capteze existența umană atît în puritatea și limpezimea ei diamantină, cît și în tumultul singelui și

al noroiului. Obiectul romanului este omul în totalitatea lui olecotitoare, cu setea de absolut, voința de putere, impulsul rebeldiei, singurătatea și moartea, cu tot ce face grandioarea și mizeria dramei umane. Și toate acestea nu reflectate mimetic, fidel, cuminte, conform realității exterioare, palpabile, ci exprimate patetic, sfîșietor, ca mărturii arzătoare despre neliniștile și speranțele timpului. Romancierul este chemat să imbogățească realitatea cu miturile și visele pe care le creează pentru toți, căci după Sábato, el novelista sueña para todos<sup>2)</sup>. În sfîrșit, pentru a merge pe acest drum și spre aceste țeluri, romancierul trebuie să lupte cu fantezmele lui interioare, să infrunte demonii. Cu intenții de răscumpărare și purificare asemănătoare vechiei catarsis, Sábato se pleacă asupra regiunii tenebroase din om - finitudinea, degradarea timpului, orbenia, cruzimea, violența - dar creează în același timp personaje capabile, prin bunătate și sacrificiu, să eternizeze un gest, un moment, o valoare. Dacă în El túnel această voință de puritate este răsuoită și crescută aberativ, ducînd la orima pictorului Juan Pablo Castel, în Sobre héroes y tumbas lumina de la capătul tunelului există efectiv, istoric, în marșul soldaților generalului Lavalle, iar contemporan în plecarea lui Martín către sudul rece și curat, alături de oameni simpli și generoși care îl împacă cu viața. La sfîrșitul cărții, Hortensia Paz îl adăpostește și îl vindecă, dăruindu-i, dinlăuntrul sărăciei sale iradiante de demnitate și zîmbet adevărul generozității.

Y luego...dijo, sin levantar la vista - hay tantas cosas lindas en la vida...Sin ir más lejos, mireme a mí, vea todo lo que tengo. Martín miró a la mujer, a su pobreza y a su soledad en aquel cochitril infecto. Tengo al nene - prosiquió ella ternamente - tengo esa victrola vieja con unos discos de Gardel ¿ No le parece hermoso "Madreselva en

flor"? ¿Y "Caminito"? Con aire soñador, comentó: Nada hay tan hermoso como la música... Después están las flores, los pájaros, qué sé yo... Lástima que el gato, del café me comió el canario. Era una gran compañía<sup>3)</sup>

Dar chiar în cursul și de-a lungul călătoriei prin tenebre, există o posibilitate de a conferi un sens existenței și a salva omul; posibilitatea artei, a literaturii autentice. În ultimul său roman Abaddón el exterminador, în ciuda sporirii și exacerbarii zonei sumbre pe care îi este dat omului să o străbată, Sábato nu ezită să denumească drept un "miracol" această funcție a literaturii dătătoare de sens, de valabilitate absolută, de eternitate.

Escribir al menos para eternizar algo; un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto... Cualquier historia de las esperanzas y desdichas de un solo hombre, de un simple muchacho desconocido podía abarcar la humanidad podía servirle para dar un sentido a la existencia... Ese milagro era posible<sup>4)</sup>.

Rezultă de aci neîndreptățirea definirii operei lui Sábato printr-o înverșunare în negru, printr-un pesimism total și iremediabil. Sábato nu își face o mindrie, ca ațiția alții, din a stinge toate luminile. Tunelul lugubru are, la capătul lui, o lăcărire de speranță și de altfel, dacă ne gândim bine la "miracolul" amintit, din punct de vedere artistic, construirea celui mai întunecos tunel este un act luminos.

Despre toate acestea s-a mai scris însă, într-un fel sau altul<sup>5)</sup>. Ceea ce nu s-a întreprins, după câte știu, este confruntarea acestui romancier atât de recalcitrant la formalizare, cu metodologiile structuraliste. Revenind deci la îndoiala evocată la începutul studiului

să dăm un răspuns întrebării; este oare posibilă și utilă interpretarea structuralistă a operei lui Sábato ? Trebuie să recunoștem o dificultate inițială pe care e necesar să o rezolvăm pentru a determina obiectul și perspectiva cercetării noastre. Schemele interpretative structuraliste se potrivesc perfect la narațiunile arhaice, cristalizate de secole sau milenii, ca basmul fantastic popular și de aci succesul de netăgăduit al întreprinderii lui I.V.Propp<sup>5)</sup>, se potrivesc destul de bine la ficțiuni stereotipizate, ca romanele polițiste, și de aci interesul încercării lui Umberto Eco<sup>6)</sup> care a stabilit cu dezinvoltură invariantul structural al seriei James Bond, și în sfârșit se potrivesc acceptabil la romanele de factură tradițională - clasică sau realistă - și de aci curajul cam trudnic al lui Tzvetan Todorov<sup>7)</sup> de a analiza structural Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos. Dificultatea constă în aceea că Sábato este departe de a se oferi structuraliștilor gata tipizat. Este, dimpotrivă, abisal, copleșitor, vast, delirant, imprevizibil și enigmatizant... A încerca să-l prinzi în scheme structuraliste ar fi - și este chiar - la fel cu a turna marea în cochilia unor melci. Se revarsă. Ei bine, aceasta este justificarea și perspectiva studiului de față, obiectul lui: a arăta argumentat și cu concluzii semnificative, că se revarsă, că Sábato depășește și îmbogățește metodologia structuralistă. Înțelegerea este reciproc avantajoasă. În interpretarea operei lui Sábato, care, desigur, nu este nici informă nici incoerentă, sperăm să aducem noi perspective și posibilități de ordonare și interpretare; în privința structuralismului sperăm a veni cu adăugiri și nuanțări care să sporească și să multiplice eficient schemele și procedeele formalizante.

Voi lucra cu aparatul de concepte preconizat de Roland Barthes<sup>8)</sup> adăugind la unitățile lui narrative (funcții și indicii) a treia categorie, semnele numenale, indispensabile narațiunilor problematizante. Ca urmare, conceptele lui Barthes se modifică pe de o parte, dar se completează și adâncesc pe de alta. Referitor la personaje, voi porni de la considerațiile lui Barthes<sup>9)</sup> Todorov<sup>10)</sup> și Claude Bremond<sup>11)</sup>, integrate însă într-o perspectivă proprie care permite prelungirea personajelor în figuri și în centre narrative.

x   x   x

Deși se situează pe linia elaborărilor lui Propp, Roland Barthes schimbă considerabil conceptul de "unitate narativă minimală". La cercetătorul rus unitatea narativă era "funcțiunea", adică episodul care face să progreseze acțiunea (basmului). Ca atare, el determină în realitate etapole acțiunii, precizând ce funcție are fiecare. Oricine cunoaște povestirile fantastice populare va recunoaște cu ușurință "funcțiunile" lui Propp: plecarea, interdicția, încălcarea interdicției, prejudicierea, încercarea, obținerea uneltei năzdrăvane, lupta, întoarcerea, demascarea, recompensa. Aceeași funcție poate fi exercitată de diferite personaje și poate avea diferite conținuturi factice; unealta năzdrăvană este când un cal, când o perie, când o năframă, un ham, o tolbă etc. Barthes își propune însă să coboare mai jos în plan analitic și decupează povestirea în ultimele unități, cele mai simple, atomice, imposibil de divizat mai departe. Astfel ajunge la ceea ce putem denumi gest faptic: aprinderea unei țigări, ridicarea receptorului telefonic, salutul cu pălăria etc.

După Barthes, aceste minime unități narative sînt de două feluri: funcții și indicii. Funcțiile sînt distribuționale, se desfășoară în plan orizontal și caracteristica lor este corelația: una trimite la alta, de aceeași natură și în acelaș plan, cu care face pereche. Astfel, e evident că ridicarea receptorului se corelează cu reșezarea lui, după convorbire; plecarea, cu sosirea; îmbrăcarea cu dezbrăcarea ș.a.m.d. Desigur, într-un roman modern, corelațiile vor fi mai complexe și al doilea termen, complementar și consecvent, poate apărea cu mare întârziere; se cumpără un revolver la începutul narațiunii și se trage cu el la sfîrșitul ei. Este ușor de observat că aceste unități narative minimale denumite funcțiuni, se referă la anecdotă, au funcția de a face să progreseze acțiunea, de a o ajuta să înainteze. Succedîndu-se și atîngîndu-se datorită succesiunii, aceste micro-funcțiuni se aseamănă cu metonimiile. Nu toate au însă aceeași importanță. Barthes distinge, din acest punct de vedere, două categorii: a) funcțiile care se referă direct la acțiune, creînd făgașurile acesteia și pe care autorul le denumește funcții cardinale sau nuclee și b) funcțiile care completează și ajută pe cele cardinale sau, pur și simplu, umplu spațiul dintre două nuclee și pe care Barthes le numește catalitice. În fond primele sînt momente necesare ale acțiunii în timp ce ultimele sînt un fel de gesturi actante care dau senzația vieții, dar nu au o funcționalitate directă, pot lipsi sau pot fi diferite. Astfel, spațiul dintre două funcții cardinale - plecarea lui James Bond cu avionul la New York și sosirea lui la aeroportul Kennedy - este umplut cu tot felul de gesturi actante cu funcție catalitică; consumarea de whisky, scutata stewardesei, răsfoirea magazinelor ilustrate, defecta-

rea brichetei etc., în care și prin care acțiunea nu progresează, ci se odihnește, iar cititorul nu mai este informat asupra temei, ci este lăsat să uite și să se distreze - un fel de vacanță narativă.

Se întâmplă însă ca unele unități narrative minime să nu trimită la altele cu care urmează a se corela și completa, că să servească la crearea atmosferei generale, la caracterizarea caracterului unui personaj sau la aprofundarea unui sentiment. Este a doua categorie de unități pe care Barthes le numește indicii. Rostul lor este de a se încadra la un nivel superior aceluia anecdotic. Indicii sînt animați de o mișcare verticală, integratoare și au funcționalitatea lui "a fi", în timp ce nucleele se supun unei mișcări distributive, în același plan, și au funcționalitatea lui "a face". La rîndul lor, indicii pot fi clasificați, potrivit importanței în: a) indicii propriu-ziși pe care i-am putea numi caracterizanți și b) indicii care sînt numai informanți, dînd detalii asupra vîrstei personajului, mobilelor, care au totuși utilitatea lor întrucît situează narațiunea, înrădăcinează fiecîrui în real, îi sporesc credibilitatea ei concretă.

Barthes ne oferă deci două nivele și patru categorii de mini-unități.

-unități cardinale - nuclee

La nivelul acțiunii

funcțiuni

(actant)

-unități interpușe - catalize

- unități caracterizante

La nivelul personajelor

indicii

(caracterial)

- unități informante



Intre aceste patru categorii de unități narative sînt posibile diverse cumulări sau combinații în diagonală. Același gest narativ, de pildă consumarea unui whisky al aeroport, poate fi un catalizator de importanță secundară, menit a umple spațiul dintre două nuclee - plecarea și sosirea - și poate fi, dacă trecer din planul acțiunii în acela al personajelor, un indiciu caracterial pentru protagonist.

Pe de altă parte, unitățile minimale se pot încadra în sevențe de pildă "indiciul" timidității lui Sábato este dezvoltat, în Abaddón într-o întreprindere neovonță, aceea a cumpărării unui dosar și ocupă patru pagini, cu dialog și cu mulțime de micro-unități corelate între scriitor și autoritarul vînzător de librărie care îi impune achiziționarea unei mape imense și inutile în locul caietului dorit. Mai departe, unitățile se pot încadra în ansambluri mai cuprinzătoare, pînă la unitatea maximă care este opera însăși. Într-un roman de aventuri de genul acelor scrise de Flemming, unitatea "acțională" a consumării unui whisky se încadrează în unitatea mai largă a "călătoriei" aceasta în aceea a "întîlnirii" cu criminalul, întîlnirea este numai una din unitățile care se corelează în ansamblul "luptei" și lupta se însumează unității celei mai largi: "misiunea".

În acest caz, simplu, integrarea unităților în serii are loc pe același "fir", narațiunea posedă o singură linie de desfășurare. De obicei însă un roman modern ordonează micro-unitățile pe mai multe linii, diferite. Din interferența lor - așteptată sau neașteptată - autorul poate scoate efecte hotărîtoare și surprinzătoare pentru teoria simplă a lui Barthes. Expedierea unei scrisori de avertizare a unui pericol mortal poate că nu se corelează cu primirea ei (ca în cazul ridicării

receptorului telefonio), ci cu pierderea ei și deci cu moartea celui amenințat. Seria principală se interferează aici cu seria "incurie administrativă, hazard poștal" și rezultatul este "fringerea" liniei narațiunii, abateră, distorsiunea ei. Romanole polițiste se joacă cu aceste abateri provenind din întretărirea (ascunsă perfid de autor) a seriilor evenimentțiale. Vom vedea că Săbato împinge această ordonare a micro-unităților pe linii diferite pînă la paralelism (lipsă de comunicare) și la rupere a sistemului narativ prin introducerea unei linii complet străină de celelalte.

Romancierii moderni mai practică de asemenea corelația deschisă, atunci cînd lasă în umbră al doilea termen care încheie "bucla" narațiunii sau cînd conferă acestui termen o ambiguitate rezultată din pluralitatea înțelesurilor și funcțiunilor posibile.

În sfîrșit, se poate inversa corelația unităților narative (actante) începînd cu sfîrșitul anecdotei și terminînd cu începutul ei, pe parcurs amestecîndu-se fel și chip cronologia. Această răvășire a timpului nu trebuie să sperie prea tare pe cel care caută structurarea unităților; ele păstrează aceleași funcții și cîteodată salturile și rupturile cronologiei narative ajută la constituirea logicii narative mult mai semnificative și poate chiar mai reale decît succesiunea faptică.

Un ultim cuvînt despre integrarea indiciilor caracteriali, în planul creării personajelor. Am spus că un indice trimite la totalitate, servind la caracterizarea protagoniștilor sau a actanților obișnuiți, iradiînd asupra psihologiei lor, asupra unui sentiment fundamental, asupra unei situații sau unui proces interior de semnificație deosebită. Un indiciu nu se corelează deci cu nici o unitate concretă sau, în definitiv se

corelează cu unitatea întregii construcții, când e vorba de romane ale personalității (Madame Bovary, Frații Karamazov). Operația corelării este înlocuită în acest caz cu capacitatea de a crea un sistem, de a favoriza cristalizarea caracterului, procesului etc. Ceea ce numește Barthes, fără prea multă igoare conceptuală "iradiație" nu este decât capacitatea de a introduce o ordine cât mai largă, mai coerentă și unitară, operînd cât mai profund, în mulțimea unităților narative și a indicilor.

Toate aceste elemente - atît schema lui Roland Barthes, cît și libertatea de joc pe care și-o iau romancierii moderni cu unitățile și posibilitățile lor de combinație - se regăsesc desigur și în opera lui Sábato. Ceea ce mi se pare însă deosebit de important în privința acestui autor, este, pe lîngă nivelul acțional al funcționării și nivelul caracterial al indicilor, apariția altui nivel, problematic, cu un nou fel de unități pe care le putem denumi semne numenale, sau cu termenul folosit de Sábato (și - curios ! - de Cortázar) mostraciones (arătări, iviri, manifestări) revelatoare ale esenței adînci, ascunse a realității. Sábato nu este însă un filosof obligat la coerența sistemului și la rigoarea conceptelor unificatoare, ci un artist care intrupează abstracțiunile, care insuflă conceptelor diversitatea și palpitarea vieții. În viziunea lui Sábato, numenul rămîne înlăuntrul definițiilor pe care i le dau în genere filosofii, mai ales după Kant: realitatea absolută, lucrul în sine, ceea ce "este", în opoziție cu ceea ce "apare", cu fenomenul. Desigur, în romanele lui Sábato, conceptele acestea și opoziția lor nu sînt gîndite filosofic, ci intrupate artistic. Dacă ar fi gîndită riguros filosofic expresia "arătare numenală" (mostracion) ar fi o contradicție echivalînd cu "fenomen numenal". Sábato

concepe însă relațiile dintre numen și "arătărilor" sau "semnele" sale asemenea celorla dintre o forță și manifestările ei concrete sau, mai sugestiv, ca acelea dintre o putere suverană și mesagerii ei. Termenul folosit cu preferință de Sábato pentru numen este acela de "absolut". El afirmă cu îndreptățită mândrie oă narațiunile sale sînt o căutare, o revendicare, o exaltare a absolutului. Nu s-a încercat totuși, nici de autor nici de exegeții lui, o morfologie a absolutului sau, dacă formula pare greu de acceptat, o tipologie a purtătorilor lui. O primă categorie o vedem în personajele de felul lui Martín, Marcelo, Carlos, soldaților lui Lavalle, guerrilllerilor lui Che Guevara, glorificatori intransigenți ai purității, gata de sacrificiul suprem al vieții pentru a da existenței umane un sens eroic. În această zonă înaltă, absolutul este iubirea purității. Soarta căutătorilor lui, muiati în azur, este de a fi uciși. Martín se salvează de la acest sfîrșit datorită intervenției unei deținătoare a purității modeste, zilnice: Hortensia Paz. Într-o altă ipostază, absolutul înseamnă lupta cu puterile răului, cu demonii interiori, cu partea de tenebre din fiecare, pe de o parte (Alejandra) și cu regatul infernal al orbilor în afară (Fernando). Aceștia nu glorifică binele, ci sufăr groaznic impactul răului; ei călătoreșc într-un absolut negru și ajung să ucidă pe ei sau pe ceilalți. Este zona de jos, subterană, a absolutului. În sfîrșit, în zona mijlocie, ca să zicem așa, absolutul se referă la condiția tuturor oamenilor și se înfățișează în ipostaza destinului. Destinul înseamnă contactul patetic, outremurător, cu timpul, cu moartea, cu finitudinea. De data aceasta, absolutul nu mai este nici glorificat, nici suferit ca o tortură ci gîndit. Firește, sensurile ipostazelor precedente nu

dispar ,dar sînt subordonate gîndirii creatoare, pe care în Sobre h ereses y tumbas o exemplifică Bruno, iar în Abadd n chiar Sabato, devenind personaj între propriile lui personaje. Ei cunosc în felul lor at t martirajul sublim, c t  i întunecata tortură, dar propriu lor este luciditatea  nduio at , privirea înaltă, stelară cu care contempl  umanitatea  i învăluirea oamenilor într-o compasiune profundă,  n eleg toare - ambele alcătuind o versiune nobilă  i modernă a tragicelei catarsis.

Nu sînt de acord cu criticii care consideră că S bato postulează metafizic absolutul. Toate cele trei zone sau ipostaze ale absolutului mai sus prezentate , sînt, în ultimele sale două române, obiect de îndoială, întrebare, zbatere  i dezbateri. Absolutul este constant  i radical problematizat de S bato care de altfel se apropie de el în diferite feluri. Nar ţiunii i se adaugă demersul eseistic  i abordarea lirică. Si de altfel, chiar numai în planul narativ, pozi ia în care se complacă Sabato este aceea a îndoielii împinsă p n  la declara ia repetată de ignoran  , opusă, fără îndoială, postulării  i afirma iei apodictice.

A adar, prima revărsare -  i cea mai importantă - a nar ţiunii lui S bato peste limitele schemei  i categoriilor lui Roland Barthes o constituie apariția celui de al treilea nivel compozi ional nivelul problematic, care se adaugă  i domină, cum vom vedea, nivelul ac ional (anecdotic)  i nivelul caracterial (al personajelor).  n cele ce urmează vom studia backfeed-ul său, incidența retroactivă, asupra func iunilor ac ionale  i asupra  ndicilor caracteriali, pun nd în lumină  mpertantele modificări pe care le suferă schema lui Barthes în rom nele scriitorului argentinian. Vom arăta apoi în ce fel se manifestă în nar  iune planul problematic  i în

sfârșit care sînt mijloacele narative care îl pot exprima. Oricum, Sábato conferă o nouă dimensiune schemei plate, desfășurată orizontal (funcțiunile) și vertical (indicii), pe care o propune Barthes. Căutarea absolutului, confruntarea cu puterile întinericului și referirea la destin fac ca narațiunea lui Sábato să fie, față de exemplele alese de criticul francez, ceea ce este statuia sau bazorelieful față de desen. Desenul poate fi analizat, se epuizează prin orizontală și verticală, bazorelieful are în plus scoaterea în relief, adîncimea problematică.

Să notăm acum pe scurt schimbările pe care le suferă în romanele lui Sábato, unitățile acționale și indicii caracteriali ai lui Roland Barthes.

Inaderența. La o parte a materiei narate de Sábato - la vise și la obsesii - corelațiile unităților acționale și iradierea unificatoare a indicilor caracteriali se aplică foarte greu sau deloc. Legea lumii onirice - surpriza - dezmințe constant corelațiile așteptate, anecdotice, iar legea obsesiilor - repetiția aumentativă-e străină de ansamblul vieții sufletești.

Enigmatizarea unităților narative. Tic-tacul corelațiilor acționale stabilite de Barthes, cum ar fi plecarea și sosirea nu mai funcționează cu simplitatea și certitudinea obișnuită, atunci cînd intră pe mîna lui Sábato. Pentru a deschide drum problematicului, pentru a crea spațiul necesar planului numenal, romancierul pune metodic sub semnul întrebării al doilea termen al corelației anecdotice. Eroii lui vin, dar nu știe dacă pleacă și unde; pleacă, dar nu se știe cînd și cum sosesc. Intenția și procedeul enigmatizării sînt consemnate explicit, emfatic, de textul însuși. E vorba, de pildă, de Marcelo și prietenul său, fost partizan al lui Che Guevara. Interogativ și fatidic, Sábato consemnează nu-

mai primul termen al corelației și lasă în ceață numărul pe al doilea. "Ahí iban por la calle Defensa. Hacía qué terrible pero hermoso destino ?"<sup>13</sup>). Alături, autorul răpește celui de al doilea termen funcția narativă, direct anecdotică, și îi acordă o funcție lirică; întâmplarea se termină în poem. Când trădării sentimentale a lui Sábato trebuie să îi urmeze furia răzbunătoare a Augustinei, reacția acesteia este acoperită sub versuri care, în fond, escamotează faptul nr.2 al corelației, chiar dacă emotiv ele sînt justificate și reușite<sup>14</sup>).

Tot în poeme se termină plimbarea în cimitir a lui Bruno, interviul lui Sábato, moartea lui Che Guevara,

Enigmatizarea nu înseamnă pentru Sábato depistarea cititorului sau cufundarea lui, provocatoare, în absurd, ci reprezintă numai prima etapă spre sporirea revelanței, un instrument pentru a realiza trecerea de la faptele de viață la faptele de destin (fatum).

"Fatidizarea" unităților narative. Un prim procedeu pentru a da faptelor cotidiene profunzimea destinului, aerul fatidic, este inversarea corelației. În El túnel, Castel începe prin a mărturisi din prima frază faptul că a ucis pe Maria, adică termenul nr.2 care trebuia să apară la sfîrșitul narațiunii. Informe sobre los ciegos începe în mod asemănător fatidic-anticipator : ? Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato ? Aici autorul dă ca sigur termenul nr.2 cu care începe: uciderea lui Fernando, și inversînd relația temporală, aruncă îndoiala, enigmatizează termenul nr.1, începutul seriei, care va duce la asasinat.

Există și cazul cînd romancierul anulează toate corelațiile reale dintre unități, ca fiind aparente, și elaborează o altă versiune, complet diferită, versiunea fatidică, în care întâmplarea apare ca o cursă pregăti-

tă dinainte de "puterile întunericului". Ucidera Mariel nu mai apare, în această interpretare, ca un act de gelozie a lui Pablo Castel, ci ca o pedeapsă dată lui de către secta orbilor (instrumentul prin care puterile răului conduc lumea). Varianta are două subvariante după cum se presupune că soțul Mariel cunoștea sau nu cunoștea acest plan. În realitate Sábato se dedă la o narație paralelă, numenală, dincolo de cea fenomenală. Această narație paralelă va fi analizată mai jos, în forma ei perfectă, de corelare a faptelor imaginare. Deocamdată, fatidizarea oporează cu fapte reale, dar le interpretează ca o curasă întinsă de destin personajelor. De aci, sentimentul care revine mereu, cel puțin la personaje ca Fernando, Sábato, că sînt urmăriți, supravegheați, manevrați fără știrea și voia lor, introduși într-o imensă înscenare și înșelătorie.

Aceasta în ceea ce privește unitățile acționale cardinale denumite de Roland Barthes, "nuclee". Cît despre unitățile secundare, umplu spațiul narativ între două nuclee, Sábato se lipsește adesea de ajutorul lor catalitic. Refuză "umplutura" și înlocuiește faptele cu ipoteze sau zvonuri, menite și ele a împinge pe cititor dinspre real spre problematic. Între ultima întîlnire a lui Bruno cu Fernando și mutarea acestuia în ultima lui locuință, se deschide un interval pe care romancierul îl tratează cu "e probabil" și cu "poate să fie o veste falsă".

Es probable que en este intervalle hayan pasado muchas cosas y que esa operación haya sido la consecuencia de tumultuosas vicisitudes en la vida de Fernando; porque por ese tiempo sé que jugaba en la ruleta de Mar de Plata, perdiendo enormes sumas. También me dijeron que participó en un negociado de tierras, cerca del aeródromo de Ezeiza, aunque bien puede ser que eso sea una noticia apócrifa lanzada por alguno de los amigos de la familia Szenfeld. Pero lo cierto es que al final fue a pa-



rar a la modestisima casita de Villa Devoto donde, por otra parte, fue encontrado oculto el informe sobre los ciegos.<sup>14)</sup>

Faptele catalitice sînt expulzate pentru a face loc unui sentiment de mister, risc, aventură și mers spre deznodămînt tragic. Acest sentiment se exprimă desigur mult mai eficient prin ipoteze, zvonuri și îndoieli, decît prin "gesturi" clare, precise, realiste, a la James Bond.

Deschiderea indiciilor. Prin procedee similare, Sábato modifică funcția indiciilor caracteriali. În teoria lui Roland Barthes, indicii defineau, închideau, ca să zicem așa, un caracter (cei caracterizatori) sau informau cel puțin despre personaj. Ei furnizau deci informații și referințe care tindeau, așa cum am văzut, să se ordoneze în ansambluri semnificative cît mai coerente și mai definite. Cum procedează Sábato cu indicii caracteriali? Pînă la un studiu special și amănunțit, cred că pot spune următoarele: într-o oarecare măsură, romancierul păstrează funcția caracterială a indiciilor, de nu la modul explicativ, ci la acela surprinzător, dublînd-o - iarăși dimensiunea profunzimii problematice - cu un mister pe care îl atribuie personajului și comportamentului său, mister care nu-și găsește explicația în planul caracterului aparent, fenomenal, al personajului, ci în acela al caracterului abisal, numenal. Este cazul lui Fernando care ajunge prieten și favorit al soțului pe care îl înșelase și cu a cărui fiică se căsătorește - de altfel provizoriu. În realitate, "misterul" deschide caracterul lui Fernando, prin sugerarea unei fascinații perfide, spre destinul său de "fascinator fascinat", la rîndul său, de puterile infernale.

Numai cîteva cuvinte aş adăuga despre indicii pur informativi care dau vești - spune Barthes - despre

vîrsta personajelor, despre detalii corporale, despre casa în care locuiesc sau străzile pe care stau etc. Întrădăcinarea aceasta multiplă în concret este menită, în toate romanele, să dea sentimentul vieții și narațiunile englezești, de pildă, nu ne cruță nici un detaliu oricît de neînsemnat, (lingurițe, zahăr, cești), referitor la luarea ceaiului. În romanele lui Sábato nu se iau niciodată astfel de ceaiuri. Toate situațiile, care abundă și pe care le aflăm în odaia Alejandrei, la cafenele, dar mai ales pe străzile din Buenos Aires, vădosc efectul de bazorelief amintit. Sînt fapte înzestrate cu dimensiunea profunzimii numenale. E de ajuns să cităm peisajul mării metropole în care apare vagabondului nebun dar profetic Barragán, dragonul vestitor al unui fel de absolut minios și pedepsitor. Viziunea lui Barragán nu se înșurubează în peisajul urban, ci îl străpunge și îl transferă în planul numenal. În chip asemănător, parcurile și băncile, străzile și portul, asfințiturile și nopțile pe care le străbat Martín și Alejandra sînt fapte de destin și nu simpli indici de situație.

Serialism, intercalare și rupere în sistemul narativ. Dacă primul roman al autorului El Túnel, este din punct de vedere al compoziției o narațiune tradițională, desfășurată de-a lungul unei singure linii, Sobre héroes y tumbas și Abaddón el exterminador au o structură complexă, rezultat al desfășurării seriale, de-a lungul mai multor linii. În Despre eroi și morminte, există linia Martín-Alejandra, povestea iubirii lor tragice, cu ramificații nu prea importante spre cele două familii. A doua linie narativă - linia Bruno - constă din retrăirea vieții acestui alter eg° al lui Sábato. Relațiile cu prima linie provin din aceea că Bruno, contemplativul plin de înțelegere, de umanitate, dar și de melan-

oolie neputincioasă, interpretează, împreună cu Martin, după moartea Alejandrei, prima linie. Așa cum vom vedea din analiza primului capitol al acestui roman, Sábato scoate efecte extraordinare din jocul de planuri temporale - povestește prezentul dinspre viitor - și din interferența seriilor - întâmplările lui Martin văzute cu ochii lui Bruno sau, mai bine, înzestrate de Bruno cu a-dîncime numenală, cu relief fatidic. A treia serie este însă intercalată ex abrupto în structura romanului: Raportul despre orbi al lui Fernando și teribila călătorie a acestuia prin tenebre, spre oroare. Contrastul e total și noutatea seriei copleșitoare. În realitate avem de-a face cu un roman condensat, frenetic, aberativ, intercalat în structura narațiunii Martin-Alejandra - Bruno. Punctele de contact cu cele două linii sînt precare, incidentele (Alejandra apare numai la sfîrșitul raportului, nenumită și delirant identificată cu una din metamorfozele Oarbei-zeitatea lubrică a întunericului) sau lipsesc cu totul. Deși altoită violent asupra trunchiului narativ, seria Fernando este totuși contemporană cu celelalte două și legată prin întâlniri reale și prin convergența desnodămîntului? Fernando moare probabil uois, în incendiul pricinuit de Alejandra ca pedeapsă a incestului. Intercalarea, deși brutală, se poate justifica înlăuntrul aceluiași ansamblu narativ. În schimb, ultima serie, retragerea și moartea generalului Lavallo și a soldaților săi, care ocupă ultima parte a romanului în alternanță cu seria Martin-Bruno, constituie o rupe-re flagrantă a compoziției. Nici o contingență tematică nu justifică acest salt cu o sută de ani înapoi, în istoria Argentinei, și trecerea la niște personaje, fără nici o legătură cu cele prezente. Lecul și timpul acțiunii, personajele, tema, totul fac din linia Lavallo un

corp străin care rupe organismul narativ. Un transplant neașteptat și fără necesitate din punct de vedere compozițional. Pentru a găsi justificarea seriei Lavallo trebuie să urcăm la nivelul sentimentelor existențiale, al concepției despre lume și viață. Același pasiune arzătoare a purității, aceeași exigență de absolut și capacitate de jertfă pentru a-l trăi stă la baza seriei Lavallo ca și la aceea a seriei Martin-Bruno - pozitiv - și la aceea a lui Fernando - negativ -.

Marile bucle. Cu o libertate de interpretare care depășește schema lui Barthes, sîntem tentați - totuși - să integrăm chiar acest "corp străin" în structura numenală a romanului. Halucinantă retragere a credincioșilor soldați sleiți de puteri, încercînd să salveze osemintele eroului lor, încheie bucla totală, destinului uman, trece de la oroare la speranță. Speranța este termenul al doilea și final al corelației supreme omenești.

Ar fi mai interesant de trasat, pentru fiecare personaj, marca buclă numenală care îl caracterizează. Este clar că la Martin, corelația dominantă este singurătate-iubire. În prima curvă - a singurătății - intră joshicia mamei, ratarea tatălui și alte motive ale singurătății (timiditatea, obsesia urîteniei), în timp ce în a doua, a iubirii, se integrează fascinația Alejan-drei, extazul momentelor de absolută comunicare, ironia, cruzimea, alungarea neînțeleasă. Bucla mare a lui Bruno se stabilește între luciditatea amară a gînditorului și consolarea caldă a prietenului. Înăuntrul fiecărei bucle mari, mișună micile corelații: întîlniri și despărțiri, supărări și împăcări, promisiuni și trădări. Fiecare din aceste mici corelații sînt aprofundate prin diferite procedee pe care le vom examina: comentariu autorial

echivalent metaforic, narațiunea paralelă (invenție de semne numenale).

Structura aceasta a romanului Sobre héroes y tumbas se regăsește în Abaddón el exterminador, deși după părerea noastră, mișcarea compozițională este deosebită : concentrată spre monument în prima narațiune, dispersată spre mozaic în a doua. Serile narrative, intercalarea și corpul străin prezintă simetrii și aproape coincidențe, rezultat al unor transferuri străvezii de întâmplări și personaje. Seria „iubire tragică, incestuoașă” se transferă de la Alejandra la Nacho și Agustina, seria „călătorie” în adîncul sumbru și „lupta cu demonii” trece de la Fernando la însuși autorul Sábato, devenit personaj, iar seria eroică, terminată în ucidere, reprezentată de Lavallo, este preluată - potențată, purificată - de seria Che Guevara, Marcelo. Înăuntrul acestei corespondențe, puterea creatoare a lui Sábato introduce noi și importante modificări compoziționale. Bucla iubirii imposibile, chinuite de puritate, nu se termină spectacular în sinucidere și incendiu ca la Alejandra, ci în disperarea negatoare, umilită a Agustinei; bucla ororii se bifurcă odată cu trecerea asupra personajului Sábato. O ramură, cea vizibilă, este identificată cu împăcarea și liniștea morții; alta, invizibilă pentru ceilalți, constă în metamorfozarea monstruoasă în liliac a autorului; în sfîrșit în bucla purității eroice, Che Guevara curăță întâmplarea de zgura istorică existentă în cazul lui Lavallo, evoluind spre sublimul umanizat. Analiza structurală confirmă deci extremizarea pe care o aduce Abaddón el exterminador și pe care aș formula-o în două teze: orocărea cea mai profundă este cea care nu poate fi incendiată și monstruozitatea cea mai degradatoare este cea pe care ceilalți nici nu o mai percep ,

o consideră firească. Prima trece dincolo de focul apocalipsei - atît în prezent în Sobre héroes y tumbas -, a doua descoperă posibilitatea unui post-Kafka. Forarea pe care o întreprinde Sábato cu înfiorătorul curaj tipic lui, atinge adîncimea maximă.

Acestea fiind relațiile lui Sábato cu structuralismul, să verificăm depășirea și modificarea schemei propuse de Roland Barthes și în acest scop să analizăm primul capitol din Sobre héroes y tumbas.

Parcurend textul pe care îl reproducem în traducerea (cu oarecare corecturi) a lui Dărie Novăceanu, observăm organizarea lui în trei serii temporale. Sábato povestește un fapt petrecut în mai 1953, în parcul Lezama prima întîlnire a lui Martín cu Alejandra. Este prima serie temporală care ar putea forma, ca să zicem așa, prezentul narațiunii. Dar tinerii nu își vorbesc atunci, ei se vor întîlni și vor trăi zbuciumata lor iubire abia între februarie și iunie 1955, iubire terminată cu moartea Alejandrei în incendiul provocat de ea pentru a-și uicide tatăl și a ispăși incestul. Această a doua serie temporală constituie un fel de viitor față de prima întîlnire. În cursul acestei serii, eroii se cunosc, figurile lor capătă relief și într-adevăr conversația dintre Alejandra și Martín, în 1955, înseamnă o adevărată definiție - și ea în relief - a caracterului lui Martín. În fine, a treia serie temporală are loc la oîțva ani - nu se precizează oîți - după moartea Alejandrei și constituie deci în fel de viitor al doilea, pe care noi l-am fixat, cu somn de întrebare, în 1957. Seria nu este atît narativă, cît interpretativă: ea constă din confesiunile și întrebările lui Martín care caută să-și lămurească enigma Alejandrei și cauzele prăbușirii iubirii lor și din lumina pe care Bruno încearcă să o arunce asupra oîdutei întîmplări.

În realitate nu este propriu-zis lumină, pentru că datorită înțelegerii simpatetice a lui Bruno, misterul nu dispare, în plan anecdotic, dar dobîndește ecou profund, adîncime numenală. Așadar, deși narațiunea are ca obiect seria temporală nr.1 (1953, întîlnirea) perspectiva narațiunii este dată de seria nr.) (1957, interpretarea lui Bruno). Săbato narează dinspre viitor, știind și sugerînd ceea ce se va întîmpla. Patetismul și aerul fatidic al întîmplării își află sursa în această relatare retrospectivă, care merge de la viitor la trecut. Desigur, mersul acesta retrocesiv nu este liniar; seriile temporale alternează sau se încadrează cu îndrăzneală și subtilitate. Se realizează astfel o înduioșată și totodată teribilă perspectivă a urcitoarelor. În compoziția acestei serii care va avea funcția de a capta profunzimea numenală și a o proiecta asupra celorlalte serii, intră elemente diferite, dar convergente:

1. mărturisirile și întrebările lui Martin (Martin le contó, confusa y fragmentariamente, algunos de los episodios vinculados a aquella relación....),

2. răspunsurile, reflexiile și imaginațiile lui Bruno pe temele puse de Martin (Pensó Bruno cuando, después de la muerte de Alejandra, Martin le contó... I ne sólo lo pensaba, sine que lo comprendía... Melancólicamente lo imaginaba en aquel viejo parque),

3. incursiunile lui Bruno în propriul trecut: Martin de diecisiete años le recordaba a su propio antepasado, al remoto Bruno....)

Alternanța și ponderea seriilor temporale rezultă din următorul tablou care indică, prin cifra română de la numărător, seria temporală (I=1953, II=1955, III=1957?), iar cifra arabă de la numitor arată numărul rîndurilor, din carte, ediția spaniolă, pe care le cuprinde secvența.

$\frac{I}{5}, \frac{III}{29}, -\frac{I}{23}$  cu patru intercalări din partea

seriei III,  $\frac{II}{2}, \frac{III}{6}, -\frac{II}{8}, -\frac{I}{3}, \frac{III}{8}, \frac{I}{12}, \frac{III}{13},$

$-\frac{I}{12}, -\frac{III}{7}.$

Grupind secvențele, obținem următoarea decupare:

1. Întîlnirea din 1953, seria I : 28 de rînduri cu intercalarea comentariului din seria III de 29 de rînduri.

2. Conversația din 1955, seria II; 40 de rînduri, cu intercalarea comentariului din seria III de 6 rînduri,

3. revenirea la întîlnirea din 1953, seria I cu 27 de rînduri, cu un comentariu de 23 de rînduri din seria III.

Raportul final ar fi următorul:

seria III: 58 de rînduri; seria I: 55 de rînduri; seria II: 40 de rînduri. În realitate, așa cum vom vedea imediat, seria I, acțională, nu depășește 8 unități narative cardinale (nuclee) și 2 unități catalitice, toate exprimate simplu, concis. Osatura anecdotică e redusă la minimum.

I-ul nucleu: un tînăr se plimba pe una din aleile parcului Iezama

1-a cataliză: Martin culesse de pe jos o bucată de ziar;

2-a cataliză aruncă ziarul

2-lea nucleu: am avut senzația că cineva stătea în spatele meu și mă privea

3-lea nucleu: își întoarse puțin capul

*Cda. 92/976 Fasc. 5*



4-lea nucleu: abia o zări și își îndepărtă privirea de la ea.

5-lea nucleu: fata se ridică și pleacă

6-lea nucleu: Martin se ridică și porni în aceeași direcție

7-lea nucleu: se opri

8-lea nucleu: se întoarce încet la bancă și se așază

Seria întâi mai cuprinde 2 indicii caracteriali:

1-ul indiceu - privirea spre statui, nu spre oameni (dorința de puritate)

2-lea indiceu - senzația că e continuu privit din spate (timiditate)

Seria a doua, caracterială, nu are decât un singur moment narativ: conversația și un singur indiceu: tot conversația. Împreună cu cei doi indicii ai seriei I, capitolul ajunge doar la 3 indicii caracteriali.

Concluzia: redusă la schema structuralistă a lui Roland Barthes, la două nivele (anecdotic și caracterial) nucleeele narrative și indicii sînt de o puțintă incredibilă. Ceea ce dă capitolului bogăția, densitatea, profunzimea, patetismul și semnificația, este al treilea nivel, problematic, care exprimă relația națiunii cu absolutul, cu numenul. Relația aceasta este localizată în special în seria a III-a. Formele în care apare numenul fiind pentru prima oară aici teoretizate, nu este exclus să poată fi adăugate altele la cele pe care le formulăm noi.

1. Comentariul autorial. Iată cum un simplu indice informativ "era spre seară" sau "apunea soarele", cînd Martin o zări pe Alejandra, se transformă în fapt fatidic, anunțator de destin. Asfințitul capătă o dimensiune profundă, revelatorie, devine semn al existenței esențiale. Peisajul are o neîntrecută frumusețe și gra-

vităte metafizică.

Un misterioso acontecimiento se produce en esos momentos: anochece. Y todo es diferente, les árboles, los bancos, les jubilados que encienden alguna fogata con hojas secas, la sirena de un barco en la Dársena Sur, el distante eco de la ciudad. Esa hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática. Y también más temible para los seres solitarios...

După comentariul despre amurg, iată altul, tot numenal, referitor la timp. Când situează seria temporală II în 1955, adică "cu doi ani mai târziu" decât prima întâlnire, Săbato conferă celor doi ani următorul comentariu:

un tiempo enorme - pensaba Bruno - porque no se medía por meses y ni siquiera años, sino, como es propio a esa clase de seres, por catástrofes espirituales y por días de absoluta soledad y de inenarrable tristeza, días, que se alargan y se alargan y se deforman como fantasmas sobre las paredes del tiempo".

Echivalent metaforic. În mod mai plastic, mai izbitor decât comentariul autorial, absolutul este introdus și atribuit faptelor narate cu ajutorul unei metafore sau a unei construcții metaforice care proiectează existența obișnuită pe "celălalt țărm", în lumea numenală. Singur și desprins de viață - mama îl detestă, tatăl, ratat, îl ignoră - Martîn rătăcește fără scop și fără rost în parcul Lezama.

come un bote a la deriva, en un gran lago aparentemente tranquilo, pero agitado por corrientes profundas"

Pentru a-1 dezvălui lui Martîn ființa lui profundă, esențială, Alejandra îi oferă în felul ei - și dramatic și ironic - două echivalente metaforice, ambele dătătoare de profunzime, absolutizante.

Sos largo y angosto como un personaje de El Greco... Pero, sabés: como rompiendo de pronto con ese pro-

yecto de asceta español, te revientan unos labios sensuales... Una mezcla de pureza, de melancolía y de sensualidad reprimida... Que tu espíritu domina sobre tu carne, como si estuvieras siempre en posición de firme.... Come si Pío XII tuviera que vigilar un prostíbulo...".

"Pereții timpului" și "celălalt țărm" al existenței sînt de asemenea echivalențe metaforice cu clară funcție numenală.

Mostraciones - arătări numenale. Pînă acum, procedeele examinate - relatarea dinspre viitor, comentariul autorial numenal, echivalentul metaforic al absolutului - serveau pentru a da profunzime problematică faptelor narate, fie nuclee, fie indicii. Era vorba de a crea un ecou, o aură, care depășea categoric faptul real, dar se producea cu ocazia lui și chiar asupra lui. Odată cu arătările (mostraciones) numenale, autorul face mai mult: inventă o altă narațiune, paralelă celei reale (și, desigur, incomparabil mai adîncă și mai revelatoare). Această a treia relatare (pe lîngă cea acțională și cea caracterială) este imaginată, inventată de autor în afara realului și chiar violent contrarie acestuia. În acest caz romancierul narează prin semne numenale, premonitorii, mantice. Narează profetie abisurile, absolutul. De acest tip este balaurul de foc care apare de două ori vagabondului Barragán, la începutul și la sfîrșitul romanului Abaddón el exterminador. Nu este vorba de o corelație mărunță, faptică, ci de o mare buclă apocalitică. Cele două apariții nu se completează, ci se repetă, dar bucla lor cuprinde perfect substanța romanului și exprimă admirabil ardența îngrijorătoare, de temut, a luptei cu demonii - interiori și exteriori - narate de Sábato. Un exemplu mai clar de narațiune paralelă, prin numenofanie, îl constituie transformarea autorului în liliac, relatată la

sfârșitul lui Abaddôn. Paralel cu celălalt sfârșit, cu aflarea odihnei sub lespede a mormîntului (în fond, și aceasta, tot o viziune) asistăm la o inventată, fantastică metamorfozare monstruoasă în care se arată teribilă primejdie a degradării, datorită negării absolutului. Cutremurătoarele călătorii ale lui Sábato în lumea subterană, la regatul orbilor, nu mai pot avea interpretarea psihologic-paranoică posibilă în cazul lui Fernando, ci numai una fantastic-numenală, metafizică în înțelesul de reinventare a realului pe dimensiuni esențiale și simbolice. Un alt exemplu de narațiune numenală, inventată, paralelă cu cea reală, este sugerată de chiar titlul primei părți Sobre héroes y tumbas; El dragón y la princesa. Zbaterea Alejandrei între bine și rău, între puritate și descompunere, este transpusă în situația de basm a prințesei păzită de balaur, cu agravanta că balaurul pătrunsese în lăuntrul prințesei. Sábato dă chiar nume noi, în-oarecă diferite denumiri potrivite pentru această ființă numenală, inventată, paralelă ființei reale a Alejandrei.

un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo,... el (Martín) quería a este monstruo equivoco; dragón-princesa rosafango, niñamurciélagos.

Aceste arătăări numenale pot fi considerate - și sînt într-adevăr - mesageri ai sensului ultim, ocult al existenței. Ocult și mai ales opac, avînd - spune Sábato - opacitatea inevitabilă a ființelor umane. Aceste mostraciones, aceste mesaje numenale, conferă, pentru o clipă, cît ține valoarea lor, transparentă și semnificație. Așa se face că în capitolul analizat, am văzut cum un banal amurg devine un astfel de semn profetic al destinului, un sol elocvent al absolutului.

## ANEXA

Despre eroi și morminte

## Capitolul I

I serie temporală 1953

1 nucleu

III.serie temporală  
1957 echivalent me-  
taforictrecere în narațiune  
imaginară

1 indiciu caracterial

comentariu autorial  
numenal

Cu doi ani înaintea evenimen-  
telor de la Barracas, într-o  
sîmbătă din luna mai 1953, un  
tinăr înalt și ușor încovoiat  
se plimba pe una din aleile  
parcului Lazama.

Se așează pe o bancă, în apro-  
piere de statuia lui Ceres și  
rămase acolo, fără să mai facă  
nimic altceva decît să se la-  
se în voia gîndurilor. "Ca o  
barcă în derivă pe un lac în-  
tins, în aparență liniștit, dar  
tulburat de curenți din adîn-  
cime" își spuse Bruno cînd, du-  
pă moartea Alejandrei, Martin  
îi povesti confuz și fragmen-  
tar, unele întîmplări legate  
de evenimentul respectiv. Și  
nu numai că își spunea astfel,  
dar îl și înțelegea, și încă  
în ce fel ! căci acel Martin  
de șaptesprezece ani îi aducea  
aminte de propriul lui trecut  
de Bruno cel de demult, pe ca-  
re îl mai întrezărea prin cea-  
ța celor treizeci de ani ce  
trecuraseră de atunci, ani îmbo-  
gătiți și pustiți de dragos-  
te, dezamăgiri și moarte. Cu-  
prins de melancolie, și-l în-  
chipuia în vechiul par, în lu-  
mina asfințitului întîrziind  
pe statuile modeste, peste lei  
de bronz, meditativi, peste a-  
leile acoperite de frunze măgi-  
nate de o moarte blîndă. Era  
la ceasul cînd încep să se au-  
dă murmure firave, cînd marile  
zgomote se sting, asemeni con-  
versațiilor prea aprinse în ca-

apariția (mostraci6n)  
numenală

dimensiunea numenală  
în profunzime

I serie temporală  
1953 - 1 cataliză

2 cataliză

Ruptura narațiunii,  
interforență

mera unui muribund. Atunci și-  
potul fîntînii, pașii unui om  
ce se îndepărtează, lărmuiala  
păsărilor ce nu și-au găsit în-  
că locul în cuib, strigătul în-  
departat al unui copil, încep  
să aibă o stranie gravitate. În  
acele clipe se petrece un eveni-  
ment misterios; se înserează. Si  
totul se schimbă: copacii, bănci-  
le, pensionarii care aprind un  
foc de frunze uscate, sirena  
unui vapor pe Cheiul de Sud, e-  
courile îndepărtate ale orașu-  
lui. E ceasul cînd totul se cu-  
fundă într-o existență mai pro-  
fundă, mai enigmatică și toto-  
dată mai de temut pentru fiin-  
țele singuratice care în ceasul  
acela stau tăcute și gînditoare  
pe bănciile din piețele și parcu-  
rile din Buenos Aires.  
Martin culese de pe jos o buca-  
tă dintr-un ziar aruncat, o bu-  
cată de forma unei țări; o țară  
inexistentă, dar posibilă. Mașin-  
al citi oțeva rînduri în care  
era vorba de Canalul de Suez, de  
niște comercianți ajunși în în-  
chisoarea din Villa Devoto, de  
ceea ce spusese Gheorghiu la so-  
sire. Pe cealaltă parte, pe jumă-  
tate minjită de noroi, se vedea  
o fotografie: Per6n vizitează  
teatrul Disc6polo. Mai jos un  
fost combatant își omoară soția  
și alte patru persoane cu lo-  
vituri de topor. Aruncă ziarul:  
"Aproape niciodată nu se întîm-  
plă nimic - i-ar fi spus Bruno,  
la oțiva ani după aceea - nici  
ohiar atunci cînd ciurma decimea-  
ză o regiune din India". Vedea  
din nou fața sulemenită a mamei  
sale, spunînd: "Te-ai născut din-  
tr-o neglijență". Curajul, da,  
domnule, curajul îi lipsise du-  
pă aceea, că de nu, ar fi sfîr-  
șit într-o hazna.

III serie temporală  
1957 ?  
2 nuoleu

## 2. indiciu caracter

II serie temporală  
- 1955

III serie temporală  
1957 ?

Maica hazna.

- Când dintr-odată, spuse Marvin, am avut senzația că cineva stătea în spatele meu și mă privea.

Cîteva olipe rămese nemirocat, nemișcarea aceea plină de așteptare și de încordare ce se lăsa în dormitor atunci cînd în întuneric, ți se pare că auzi un scîrțîit ciudat. Pentru că simțise de multe ori senzația aceea în ceafă, dar era numai plioticoasă și dezagreabilă pentru că (explica el) se considerase întotdeauna urît și de rîsul lumii și îl supăra numai gîndul că cineva l-ar studia sau l-ar privi din spate.

Dar în olipa aceea, simți ceva deosebit. Ceva, ezită ca și cum ar fi oăutat cuvîntul potrivit, ceva neliniștitor ceva asemeni scîrțîitului aceluia suspect pe care-l auzi, sau crezi că-l auzi în noapte.

Făcu un efort pentru a-și menține privirea asupra statuii, dar în realitate nu o mai vedea: ochii îi erau întorși înlăuntru, ca atunci cînd te gîndești la lucruri trecute și încerci să reconstruiești amintiri obscure care îți cer întreaga concentrare a spiritului.

"Cineva încearcă să intre în vorbă cu mine"; zise el că se gîndise agitat.

Senzația de a se ști privit făcu, ca de obicei, să-i sporească și mai mult complexele; se vedea urît, dorit, stîngaci. Pînă și cei șaptesprezece ani ai săi îi păreau grotești.

"Dar nu ești așa", îi va spune cu doi ani mai tîrziu fata care în momentul acela stătea în spatele lui. O perioadă imensă își spunea Bruno, pentru că nu

comentariu numental

echivalent metaforic

II serie temporală  
- 1955

1 nucleu-conversație

se măsura în luni și nioi mă-  
oar în ani, așa cum se întâmplă  
ou cei asemenea lui, prin catas-  
trofe spirituale, prin zile pline  
de singurătate absolută și de  
o tristete de nedescris, zile ce  
se lungesc și se deformează ase-  
menea unor fantasme întunecate  
pe peretii timpului". În nioi un  
oaz nu ești așa cum crezi", și-l  
privea ca un pictor care-și stu-  
diază modelul, trăgând nervos din  
veșnica ei țigară.

"Așteaptă", zicea.

"Ești ceva mai mult decât un bă-  
iat frumos", zicea.

"Ești un băiat interesant și plin  
de profunzime, pe lângă faptul că  
aparții unui tip de om rar întâl-  
nit.

-Da, desigur, admitea Martin, zîm-  
bind amar, pe oînd gîndea: "acum  
vezi că am dreptate", pentru că  
toate astea ți se înșiră oînd nu  
ești băiat frumos și toate cele-  
lalte nu mai contează.

"Nu ți-am spus să aștepți?" îi răs-  
pundea ea iritată.

"Ești înalt și slab ca un portret  
de El Greco".

Martin mormăi.

"Dar taci odată!", continuă ea  
furioasă, asemeni unui savant  
întrerupt sau distras de la mun-  
că în clipa oînd e pe punctul de  
a descoperi mult dorita formulă  
finală. Si trăgînd din nou ou se-  
te din țigară, cum făcea de obi-  
cei în clipele ei de concentrare,  
încurîntînd tare din sprîncane;  
adăugă: "Stii ce? Ca și cum ai ru-  
pe-o brusc ou asceza asta spanio-  
lă și ți-ar crește niște buze sen-  
zuale. Si pe urmă mai ai și ochii  
ăstia umezi. Taci! Stiu că nu-ți  
place deloc ce-ți spun, dar lasă-  
mă și termin. Cred că femeile  
trebuie să te găsească atrăgător  
indiferent de ce crezi tu. Si  
trebuie să le placă și expresia



echivalent metaforic

I serie temporală  
- 1953

III serie temporală  
- 1957

echivalent metaforic

I serie temporală  
-1953  
3 nucleu  
4 nucleu

ta. Un amestec de puritate, de melancolie și de senzualitate înfrînată: Dar pe deasupra... un moment. Ai un fel de neli-niște în priviri sub fruntea asta care seamănă cu un balcon exterior... Dar nu știu dacă e asta ce-mi place la tine. Cred că e altceva... Poate faptul că la tine spiritul domină trupul ca și cum ai fi întotdeauna în poziție de dreptți. Ei, poate că nu tocmai a plăcea o fi cuvîntul potrivit, poate mă surprinzi, mă uimești, ori mă iriți, nu știu nici eu... Spiritul dominînd trupul ca un fel de dictator auster. E ca și cum l-ai pune pe Pîngă al XII-lea să supraviețuiască un bordel. Lasa, nu te supăra, știu că ești o ființă angelică. Si apoi cum îți spuneam, nu știu dacă asta e ceea ce-mi place la tine sau ceea ce urmăresc mai mult". Făcu un mare efort pentru a nu-și desprinde ochii de la statuie. De-olara mai târziu că în olipa aceea îl năpădise un fel de frică și de fascinație. Ii era teamă să se întoarcă și în același timp îl imboldea o dorință nebună de a o face. Isi aduse aminte că odată, în defileul de la Humahuaca, pe marginea Gitlejului Diavolului, pe cînd contempla abisul negru de la picioarele lui, o forță irezistibilă îl împinsese pe neașteptate să sară pe partea cealaltă. In olipa aceea i se întîmpla ceva asemănător. Era ca și cum s-ar fi simțit împins să sară peste o zonă întunecată, "către celălalt mal" al existenței sale. Si atunci, Poarta aceea inconștientă dar irezistibilă îl făcu să-și întoarcă puțin capul. Abia o zări si își îndepărtă privirea de la ea, țintindu-și din nou ochii asupra statuii. Se temea de oameni: i se păreau impre-

## 2 indiciu caracter

aparitiie numenală  
(mesaj)III serie temporală  
- 1957I serie temporală  
1953  
5 nucleu

## 6 nucleu

## 7 nucleu

vizibili , dar mai ales perversi și josnicii. Statuile în schimb îl făceau să simtă o fericire caldă, aparțineau unei lumi ordonate, frumoase și limpezi.

Dar îi era cu neputință să vadă statuia. Îi stăruia în minte imaginea fugară a necunoscutei, pata albastră a rochiei ei, părul negru lins și lung, paloarea feței privirea îndreptată spre el. Erau doar niște tuse fugare, ca într-o schiță făcută la repezeală de un pictor, fără nici un detaliu care să indice vreo vîrstă anume sau vreun tip determinat. Dar știa - accentuă cuvîntul - oă ceva foarte important se întîmplată în viața lui, nu atît prin ceea ce văzuse, cît prin mesajul pătrunzător pe care îl primise în trecere.

- Dumneata, Bruno, mi-ai spus adevărat că nu întotdeauna se întîmplă ceva, oă aproape niciodată nu se întîmplă nimic. Cineva trece prin strîmtoarea Dardanele, un domn oarecare își asumă responsabilitatea de a fi președinte al Austriei, ciurma decimează o regiune din India, și pentru tine însuți nimic din toate acestea nu are importanță. Chiar dumneata mi-ai spus oă e groaznic, dar adevărat. În schimb, în clipa a ceea am avut senzația netă oă se întîmplată ceva. Ceva menit să-mi schimbe cursul vieții.

Nu putea spune oită vreme trecuse, dar după un timp simțise oă fata se ridică și pleacă. Atunci, pe oînd se îndepărtă, o privise: era înaltă și avea un fel de mers nervos și energic. Fără să-și dea seama, Martin se ridică și porni în aceeași direcție. Dar conștient dintr-odată de ceea ce făcea, închipuindu-și oă ea ar putea întoarce capul și vedea oă o urmărește, se opri, temător.

8 nucleu

III serie temporală

- 1957 ?

Si o văzu îndepărtându-se pe Calea Brasil, către Balcoare.

Se întoarce încet la bancă și se așază.

- Dar, spuse el, deja nu mai eram același om și nici n-o să mai pot fi vreodată.

# NOTE

## la SABATO SI STRUCTURALISMUL

1. "Termină în sterilitate încercările de a judeca romanul de azi în termeni strâns formali" (Abaddón el exterminador, p.142).
2. "Romancierul visează pentru toți (Abaddón, p.162).
3. "-Si apoi...continuă ea fără să-și ridice privirea, sînt atîtea lucruri frumoase în viață... Fără să mergem mai departe, uită-te la mine, privește tot ce am. Martin se uită la femeie, la sărăcia și singurătatea ei în cotețul acela infect. - Am copilul, continuă ea cu tenacitate, am gramofonul ăsta vechi cu niște discuri de Gardel. Nu ți se pare că e frumos Madreselva en flor sau Caminito ? Cu un aer visător, comentă : - Nu există nimic atît de frumos ca muzica... mai sînt florile, păsările, mai știu eu ce... Păcat că pisica de la cafenea mi-a mîncat canarul. Era un grozav tevarăs".(Despre eroi și morminte, tr.Darie Novăceanu, p.467).
4. "A scrie cel puțin pentru a eterniza ceva, o iubire, un act de eroism ca acela al lui Marcelo, un extaz. Să ajungi la absolut... Orice istorie a speranțelor și nefericirilor unui singur om, ale unui singură băiat necunoscut putea să cuprindă omenirea și să servească pentru a da un sens existenței...Acest miracol era posibil" (Abaddón, p.15).
5. I.V.Propp: Morfologia basmului popular, tr.rom.,1960
6. Umberto Eco: James Bond: Une combination narrative, in Communications, nr.8/66, p.77 ibidem, p.125
7. Tzvetlan Todorov: Les catégories du récit littéraire
8. Roland Barthes: Introduction a l'analyse structurale du récit, ibidem, p.1.
9. Ibidem, p.15
10. Todorov, ibidem, p.132
11. Claude Bremond: La logique des possibles narratifs, in Communications, nr.8/66, p.60.
12. Marcelo Coddou: La teoría del ser argentino en "Sobre héroes y tumbas", in Homenaje a Ernesto Sabato, culegere îngrijită de Helmy, F.Giacoman, Anaya, Madrid, New York, 1973, p.112

13. "Mergeau acolo, pe strada Defensa. Spre ce teribil , dar frumos destin ?" (Abaddón, p.205).
14. "Este probabil că în intervalul acela s-au petrecut multe și că vânzarea la licitație a fost urmasa unor tumultuoase vicisitudini din viața lui Fernando, deoarece pe atunci juca la ruletă la Mar del Plata pierzând sume imense. Mi s-a spus, de asemenea, că se băgase în niște afaceri cu terenuri, pe lângă aeroportul de la Ezeiza, deși se poate să fie vorba doar de o veste apocrifă lansată de prietenii familiei Szenfeld. Ceea ce e sigur e că până la urmă a trebuit să se mulțumească cu căsuța foarte modestă din Villa Devoto în care, de altfel a fost găsită, ascunsă, Darea de seamă despre erbi" (Despre erci și morminte, p. 402).
15. "un monstru inform, cast și totodată arzînd de patimă, candid și respingător în același timp...el (Martín) iubea monstrul acela nelămurit: zmeu-prințesă , trandafir-noroi, fetiță-liliac" (Despre erci și morminte, p.106).

STRUCTURA SI SEMNIFICATIE IN "INSTRUCCIONES PARA  
JOHN HOWELL" DE JULIO CORTAZAR

Premisele unei estetici a narațiunii scurte

Determinarea structurii și semnificații poveștii Instrucciones para John Howell, ca și în genere a tuturor povestirilor lui Julio Cortázar, este afectată în mod esențial de premisele estetice care pot și trebuie să fie desprinse atât din natura și caracteristicile narațiunii scurte, privite în sine, ca specie literară, cât și din specificitatea povestirilor cortazariane, din modul original în care gîndește și folosește el această modalitate narativă denumită în limba spaniolă cuento.

Ni se pare neîndoielnic oă premisa fundamentală a esteticii povestirii este dată de brevitătea ei inexorabilă, de maxima concentrare și eficiență a narațiunii. Dacă romanului îi este inerentă o estetică a abundenței, care necesită acumularea lentă, permite digresiunea sau episodul gratuit și acceptă chiar odihna narativă, povestirea nu își poate îngădui luxul excursiei și zăbavei, ea trebuie să meargă în grabă și drept la țintă. Aparține unei estetici definite prin rapiditate și condensare. Astfel fiind, premisa brevității pune sub semnul întrebării însăși posibilitatea unei structuri a povestirii, bazate pe organizarea unei pluralități de unități narative - situații și motive - de felul celor cu care a operat I.V.Propp în analiza structurală a basmelor populare rusești . În ceea ce privește povestirea, se poate concepe cazul-limită al unei narațiuni scurte constituită dintr-un singur element, așa cum se întîmplă, de

exemplu, în No se culpe a nadie, unde totul se reduce la îmbrăcarea peste cap a unui pulover. Oricât de intens ar fi trăit acest moment și oricât de tragică s-ar profila conștiința lui, este clar că nu poate exista o structură cu un singur element. Care poate fi atunci criteriul - altul decât acela al momentelor narative - pe temeiul căruia să putem determina structura povestirii ?

Un răspuns poate fi dedus din ideile estetice pe care Cortázar le profesează și le aplică în domeniul narațiunii denumită cuento. După el, simplitatea povestirii, puținătatea elementelor narative trebuie răscumpărate prin intensitatea continuă sau, mai bine, crescândă de care se preocupă și pe care o creează marii maeștri ai genului, de la Edgar Allan Poe la Horacio Quiroga. Cortázar insistă asupra "potențării vertiginoase a unui minim de elemente" și asupra rezultatului acesteia: extrema tensiune care nu numai că alcătuiește olimatul povestirii dar intră adine în țesătura ei. Această a doua premisă a esteticii povestirii - tensiunea - ne dă posibilitatea de a găsi alt principiu pentru determinarea structurii narațiunii scurte. În ce constă și de unde provine această vertiginoasă potențare de care vorbește Cortázar ? O spune tot el : hay la angustia y la maravilla. Neliniștea, spaima și minunarea sînt prilejuri de irupție în ordinea consuetudinară, în banal și cotidian, a unei ordini secrete, profunde și revelatorii: ordinea insolitului misterios, a fantasticului. Desigur, formele și culorile asumate de fantastic pot varia la nesfîrșit, de la surpriza tulburătoare a excepției, pînă la outremurarea în fața adîncimilor abisale și terroifice. Oricum, tensiunea se datorează jocului de opoziție și compoziție dintre real și fantastic. Modul în care se combină aceste două elemente va determina structura profundă a povestirilor cortazariene. Spus mai simplu și mai categoric:

singurul criteriu justificat și eficient pentru a determina structura povestirilor lui Julio Cortázar provine din modul de a introduce și dezvolta fantasticul în narrațiune.

### Structuri ale insolitului

Să spunem că pentru Cortázar nevoia de fantastic reprezintă cea mai adâncă și nobilă năzuință umană. Rob al circumstanței stereotipizate și chiar al mărginirii propriului sau eu, omul poate totuși cunoaște o oră - după romancierul argentinian o oră stelară - în care dorește și izbutește de a fi el însuși și totodată a se identifica cu "neșteptatul", cu tainele esențiale ale lumii". Păstrează conștiința de sine, dar deschide porțile hacia el misterio y la extrañeza y la gran hermosura de la vida. Deschiderea aceasta înseamnă, în termeni metaforic epistemologici, accesul la centrul extatic al lumii, adică la punctul de unde poți cunoaște totul simultan și fără incongruențe, ca și cum ai privi spițele roții din centrul acesteia. Această viziune nu înseamnă certitudinea beatitudinii edenice. Vulnerabilitatea umană face ca accesul la centru să fie sau o cădere înfricoșătoare printr-un agujero negro care zdrobește ființa umană așa cum se întâmplă în multe - dar nu în toate - din povestirile sale fantastice, sau un urouș dur, înșelător, spre întâlnirea cu ceilalți și cu rostul vieții, așa cum se aventurează a face personajele de căutători din romanele sale.

Cortázar stăruie asupra faptului că fantasticul, astfel conceput, alterează cotidianul codificat și schimbă regimul conștiinței, dar nu distruge structurile realului în care s-a inserat. Două greșeli - susține romancierul argentinian - pot face imposibilă acțiunea fantasticului:



a) insuficienta lui instalare în realitate, introducerea lui ocazională și exterioară, "ca o pană" în solida masă a lucrurilor obișnuite, cum ar fi "mina neagră", fără trup, care sugrumă pe castelanul ticălos pentru a se împlini încălțite blesteme ancestrale sau sumbre maleficii malaeze și

b) folosirea excesivă, neîntreruptă, "cu norma întreagă" a întregului aparat supranatural, scenariul fiind invadat și acaparat total de case vrăjite, personaje vampirești, fantome, mister și damnațiune, cu rezultatul că circumstanța reală dispare cu desăvîrșire.

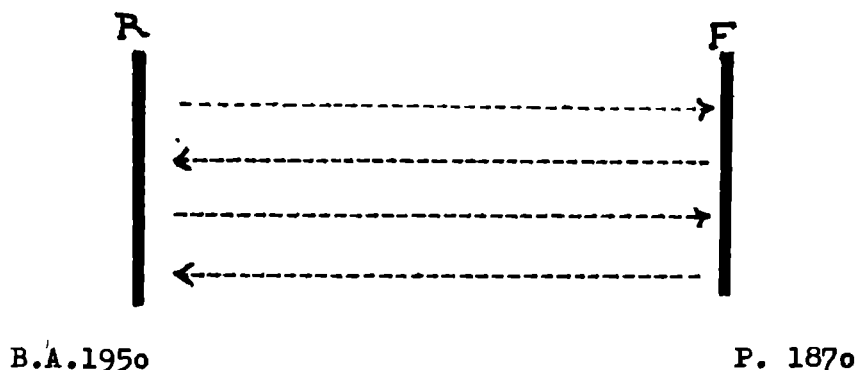
În ceea ce privește poziția sa proprie, Cortázar o concretizează în două concepte sau, mai exact, în două exigențe care pot constitui nu numai o invitație, dar și o indicație pentru alcătuirea unei tipologii structurale a insolitului. Față de cele două excese menționate, Cortázar preconizează "osmoza, articularea convingătoare" a realului și fantasticului.

În cele ce urmează vom încerca să determinăm în primul rând structurile sciziunii care evidențiază trei tipuri de "articulare convingătoare" și apoi structurile fuziunii sau osmozei, așa cum pot fi regăsite, unele și altele, în povestirile cortazariene.

I. Structurile sciziunii provin din faptul că cele trei componente ale protagonismului - ființa, eul și viața - se scizionează la unul, la două sau la toate trei din aceste nivele, creîndu-se al doilea plan, insolit, ca replică la planul real. Între cele două planuri se stabilește un raport de opoziție simplă, de alternanță sau de corespondență secretă.

1. Structura scizionată la nivelul "viață" și articularea "real-fantastic" potrivit relației de opoziție. Exemplul tipic, povestirea El otro cielo. Aici e vorba de

o singură ființă umană, de un singur eu, care însă trăiește succesiv și în continuare, în Buenos Airesul anilor 1950 și în Parisul războiului din 1870. Capitala argentiniană pare a reprezenta realul cotidian, prozaic, opac, asfixiant, iar aventura pariziană, cu dragoste, crimă și mister, ar trebui să aducă poezia insolitului. Trecerea dintr-o circumstanță și dintr-o epocă în alta se face simplu: protagonistul care este și narator intră în Galeria Güemes din Buenos Aires și iese, la celălalt capăt, în Galerie Vivienne din Paris, coborînd totodată în timp cu 80 de ani. În această povestire, ca și în altele pe tema "pasajului", a trecerii dintr-un registru în altul, galeria este o "patrie secretă", o "peșteră a comorii", o poartă magică spre misterul existenței, spre "alt cer". Structura aceasta poate fi reprezentată grafic în felul următor:



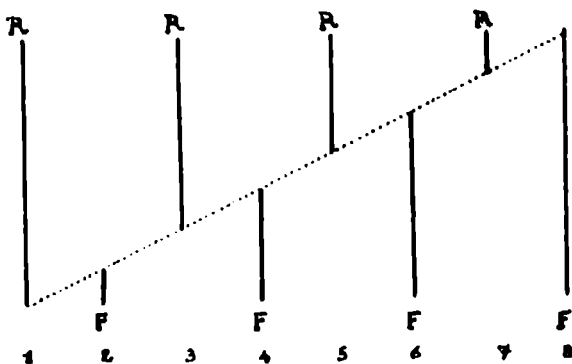
În final, personajul povestitor rămîne fixat în real, nu mai găsește timpul și nici puterea de a se transpune "sub alt cer", pierde facultatea poeziei și simțul insolitului. Planul F fusese un refugiu, acum va rămîne ca o vagă și obosită nostalgie. Opoziția se rezolvă prin evanescența unui termen, a insolitului.

## 2. Structura scizionată la nivelul eului și articu-

larea "real-fantastic" potrivit relației de alternare.

În această structură scizionarea se extinde: sînt nu numai două existențe, dar și două euri. Planul fantastic nu mai constituie unul din punctele terminus, ci revine tot mai puternic, pînă ce copleșește pe cel real. Alternarea este întovărășită de o răsturnare a relației: în cele din urmă fantasticul preface realul în ireal. Povestirea care ilustrează elocvent această articulare se intitulează La noche boca arriba, prezentă în toate antologiile de literatură fantastică universală. Un tînăr suferă un accident grav de motocicletă în Buenos Aires, în zilele noastre. În clinică, în așteptarea operației, în febră, visează că trăiește în epoca precolumbiană, în Mexic, că este urmărit, prins și pînă la urmă sacrificat, prin scoaterea inimii de către dușmanii tribului său, aztecii. Cele două planuri, real și fantastic, alternează de patru ori - există deci opt secvențe - și de fiecare dată visul aztec devenind tot mai vehement, pînă cînd în olipa morții pe piatra rituală, eul indian visează în mod confuz o stranie moarte viitoare: "un vis absurd ca toate visele, un vis în care mersese pe ciudatele străzi ale unei uluitoare cetăți, cu lumini verzi și roșii care ardeau fără flacără și fără fum, cu o enormă insectă care sumzuia sub picioarele lui".

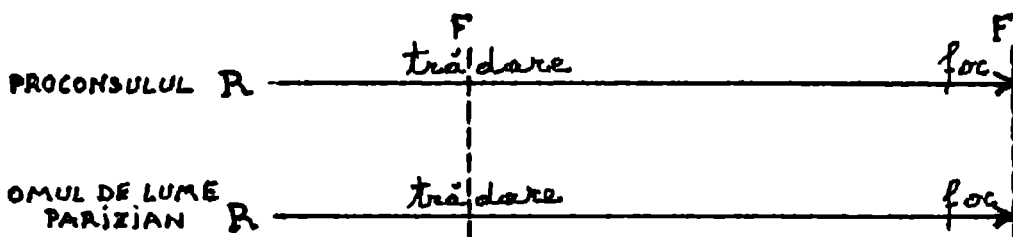
Structura acestui tip poate avea următoarea înfățișare schematică:



Alternanța și invertirea permit autorului să investeașă fantasticul cu atributele unei depline, precum-pănitoare existențe.

3. Structura scizionată la toate trei nivelele (2 persoane, 2 euri, 2 vieți) , cu relații de corespondență secretă între realul vizibil și fantasticul invizibil. În realitate, în acest caz, povestirea cuprinde două povestiri complet independente și despărțite în mod flagrant de o vastă distanță în timp și spațiu. Cortázar urmărește gelozia și răzbunarea lașă, perversă a unui preconsul roman asupra gladiatorului pentru care soția sa avusese surîsul dorinței, precum și incendierea ciroului în care pierе preconsulul, iar pe de altă parte această întâmplare este interferată de secvențele unui abandon parizian în "lumea bună", în care Roland este la fel de crud și abject ca preconsulul, amanta părăsită se sinucide, iar vinovatul, cu noua iubită, pier într-un incendiu iscat de la țigara trădătorului. Paralelismul situațiilor este evident; insolită este concepția care dă de altfel numele povestirii, că Todos los fuegos el fuego, oă sub aspectul multiplelor focuri reale - diferite ca incendiul ciroului și acela al țigării - există o legătură secretă: misiunea lor de pedeapsire, de purificare a păcatului. Fantastică este revenirea oruzimii, care se întrupează, parocă, în decadentul consul și elegantul parizian, precum și fatalitatea unei pedepse teribile care face din toate focurile un singur foc enorm și proteic, străbătînd vremea sau, mai exact, indiferent la trecerea ei. Fantastică este deci corespondența dintre cele două întâmplări reale paralele, fără nici un punct de contact între ele, și proiecția lor metafizică sub formă de crimă și pedeapsă, de nelegiuire și sancționare, de corupție și purificare prin forța magică a fo-

cului. Grafic, fantasticul, invizibil în narațiune, nu poate apărea decât punctat. Linia reală R merge de la trădare la moarte, cea fantastică racordează aceste puncte creînd entitățile, să le spunem metafizice, ale răului și expirației.



În această structură, fantasticul termină de asemenea prin a deveni forța dominantă, copleșitoare, dar el nu apare în mod manifest, nu poate fi perceput decât cu prilejul realului și de-a curmezișul realului. Este oarecum puterea care se vădește în tunet și în fulger, forța care mișcă și oprește lucrurile, păpușarul care minuește sforile și determină piesa.

Tipurile examinate pînă acum se pot ordona într-o serie, succesiunea lor are un sens. Ele tind spre sporirea continuă a puterii și impactului exercitat de fantastic, dar totodată spre subtilizarea acestuia, spre transferarea lui în invizibil, ceea ce amplifică în mod considerabil libertatea de înțelegere și interpretare a insolitului.

II. Structurile osmozei. Spre deosebire de structurile sciziunii unde cele două componente, realul și fantasticul, se opuneau, alternau sau corespundeau, deci se așezau, așa zicînd, față în față, structura prilejuită de fuziunea lor trebuie închipuită ca așezarea lor în linie dreaptă, în continuare. Întîmplarea se desfășoară deci de-a lungul unei singure linii care începe prin a fi categoric, minuțios și plastic reală. De la un moment dat

însă, pe nesimțite, se ivesc ușoare indicii, semne prevestitoare - mantice, cu termenul lui Cortázar - care dau realului o ciudată, tulburătoare rezonanță. La sfârșit, apare neîndoielnic că povestirea mai are și a doua semnificație subînțeleasă, dar cu atât mai profundă și răscolitoare: cea fantastică. Ambiguitatea semnelor și capacitatea lor de iradiere mijlocesc o a doua lectură a structurii, o lectură parabolică sau simbolică despre care ne vom ocupa în partea a doua a cercetării de față.

### Structura Instrucțiunilor pentru John Howell

Așa dar, structura fuziunii este alcătuită dintr-o serie de fapte așezate liniar, dintre care unele - indiciile sau semnele mantice - au capacitatea de a transfera întreaga povestire din real în fantastic.

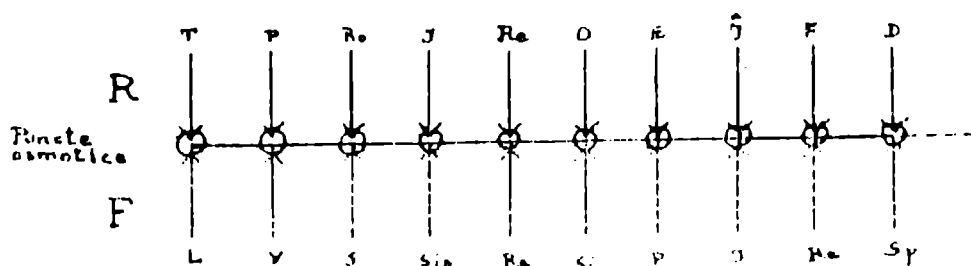
Intr-un prim caz, acela, de pildă, al narațiunii Cartas de mamă, aceste indicii prevestitoare sînt explicite... indicate ca atare de autor. Pe linia reală se alătură știrile, - absurde din punct de vedere al realității, despre revenirea fratelui mort cărui naratorul îi furase iubita. Deși precis arătate, lectorul le poate totuși considera pînă la sfârșit ca aparținînd realului și anume unui real patologic, halucinației și nebuniei. El poate însă la fel de bine să interpreteze finalul în sens fantastic, ca o dovadă că, de la o anumită intensitate, răul trebuie să se încarneze, trebuie să apară și să acționeze.

Alteori, ca în povestirea Omnibus, semnele unei puteri malefice și absurde, gata să prindă și să strivească tînăra pereche într-un foarte real și banal autobuz, sînt și nu sînt indiciate de autor, ele se bucură de un coeficient foarte ridicat de ambiguitate. Lectorul poate interveni sau nu după cum dorește în lectura și interpretarea povestirii. Cititorul iubitor de fantastic va

vedea în Omnibus ilustrarea narativă a unei recăderi în arhaic, în uciderea sacrală, colectivă, va fi outremurat de posibilitatea ca în structuri foarte reale și moderne să se ivească o altă configurație a faptelor, teribilă, strivitoare.

În această categorie de structuri ale fuziunii sau osmozei, povestirea cea mai reușită artistic și cu cea mai profundă semnificație umană este, după părerea noastră, Instrucciones para John Howell. Cortăzar ia un personaj absolut nedeterminat, la gradul 0, Rice, despre care nu ne spune absolut nimic și pe care îl situează într-o Londră cenușie, plictisită și plictisitoare, de sfârșit de săptămână, toamna. Fără trecut, fără scop, fără dorința de a se distra, Rice, intră într-un teatru și asistă la primul act, insignifiant, banal. În pauză, se declanșează insolitul, aventura absurdă: este invitat în culise și personaje enigmatice (par a fi conducerea teatrului), folosind surpriza, amenințarea enigmatică și măgulirea, îl face să intre în scenă și să joace rolul personajului Howell. Revoltat, apoi resemnat, cu o bucurie răutăcioasă, Rice execută instrucțiunile în actul al doilea, dar când soția sa (în piesă) îi șoptește "nu lăsa să mă omore" și își dă seama că ceilalți actori îndreaptă piesa vădit spre moartea eroinei, încearcă, abătându-se de la instrucțiuni, să încerce jocul, să zădărnicească deznodământul final. După al treilea act "ștăpînii jocului" îl brutalizează și îl asvîrl în stradă. Revine pe furiș în sală și asistă la actul ultim, al patrulea, în care primul actor încearcă și el zadarnic să împiedice moartea eroinei. Cuprins de spaimă și urmărit de oamenii care pusese la cale crima (fusesse oare crimă?), Rice fuge pe străzile pustii spre Tamisa și întâlnește pe "celălalt" Howell, care îi spune că e zadarnic să te impetrivești, fiindcă siempre

ocurre lo mismo. Si hăituiți, se despart pentru ca unul cel puțin să poată scăpa. Povestirea nu se încheie cu perspectiva înfrîngerii, ci cu aceea a drumului deschis: Más allá estaba el río, algún puente. No faltaban los puentes ni las calles por donde correr. Linia realistă a narațiunii există și ea poate fi chiar susținută pînă la sfîrșit, înțelegîndu-se insolitul întîmplării ca o farsă, ca un complot oriminal, ca o obsesie a lui Rice, ca o ră-tăcire a minții lui constînd în a lua în serios ceea ce este numai fioțiune teatrală. Este însă la fel de clar că punctele insolitului devin tot mai numeroase și puternice, că în ele realul fuzionează cu altceva. Pe măsură ce se desfășoară, întîmplarea depășește teatrul londonez, capătă extensiunea și profunzimea inerente condiției umane. Constrîngerea, primejdia, poruncile, revolta, pedeap-sa, toate evocă drama umană, cu referire la prima ei edi-ție edenică. Rice, avantajat de lipsa de determinări con-temporane, de existența sa în alb, devine simbolul omu-lui, faptele care se înșiră pe linia aventurii sale do-bîndesc al doilea înțeles, ele desemnează totodată sta-țiunile caracteristice ale destinului uman. Remarcabil oă aproape toate faptele și personajele sînt susceptibi-le de a asuma semnificație simbolică. Dăm succint mai jos schema întîmplării, cu indicația punctelor osmoti-ce dintre faptele reale și rezonanța lor fantastică (sem-nificația lor simbolică)





### Semnificația Instrucțiunilor pentru John Howell

Putem acorda prioritate ad libitum fie lui R (realitatea) în care caz povestirea e gustată ca o thrilling story în genul Poe, dar mai enigmatizat, fie lui F (fantasticul), și atunci narațiunea devine un fel de parabolă despre om, R fiind numai una din figurile pe care le poate forma caleidoscopul uman, un fel de epifanie, de mostración, pentru a folosi termenul cortazarian. Noi credem că marea reușită a sciitorului argentinian în Instrucciones constă în a fi izbutit să fuzioneze și să potențeze reciproc cele două elemente și cele două forme narative. Iată cum funcționează această potențare, la punctele osmotice indicate mai sus:

#### In plan real R

T= teatrul londonez  
 P= piesa  
 Ro=rolul obligator  
 I= instrucțiunile  
 Re=refuzul de complicitate  
 O= ocoțirea soției  
 E= expulzarea din teatru  
 I= înfrângerea, uciderea victimei  
 F= fuga pe străzi  
 D= drumul deschis

#### In plan fantastic F

L= lumea  
 V= viața  
 S= situarea în lume, date preexistente  
 Si=sistemul stabilit, puterea poruncitoare.  
 Re=revolta contra interdicției  
 Si=simpatia și solidaritatea umană spontană  
 P= pedeapsa, excluderea din joc  
 I= înfrângerea, victoria sistemului  
 Re=căutarea refugiului  
 Sp=speranța revenirii

Pentru a determina în mod mai precis și mai semnificativ semnificația Instrucțiunilor pentru John Howell o vom analiza comparativ cu semnificația metaforică și simbolică.

Considerînd metafora ca un transfer semantic de la termenul propriu substituit, la termenul figurat, substituent, să reținem că scopul acestei substituiri este de a așeza ultimul termen mai departe pe linia expresivității, de a obține un spor de forță și sugestie artistică, ceea ce se realizează creînd între cei doi termeni o distanță cu atît mai mare cu cît metafora deține o mai înaltă valoare poetică. Distanță, de altfel, întreită, întrucît metafora implică o schimbare de plan - de la real la ficțional -, de mentalitate - de la cea logico-cauzală la cea magico-participatoare - și de expresie - de la limbajul comunicării conceptuale, generic, la cel emotiv, poetic, încărcat de emoție și purtător de unicități semnificative. Evoluția istorică și, ca să zicem așa, viața zilnică a metaforei confirmă această teză a divergenței dintre semnificația metaforică și obiectul real la care se referă. Bousoño, printre mulți alți poeticieni, a arătat că legătura dintre cei doi termeni ai metaforei, la început bazată pe asemănare fizică, apoi pe asemănare cu rezonanță emotivă, tinde să se dilueze în poezia modernă care sporește depărtarea dintre ei pînă la eterogenitate șocantă. A spune iubitei, lumii și destinului uman: "verde que te quiero verde", înseamnă a crea - prin postularea unei fantezii arbitrare, față de real, dar semnificativă față de poetic - o depărtare maximă, o prăpastie, între obiect și semnificație. Invers, o dată cu micșorarea distanței, adică pe măsură ce semnificația metaforică ajunge a fi descifrată ușor, de oricine și ca atare se asimilează obiectului, se incorporează lui, metafora cade în domeniul public și încetează de a mai exista ca atare. Referitor la acest "consum istoric" continuu de metafore, Unuamuno obișnuia să spună că primul om căruia i-a dat în gînd, cu zeci de mii de

ani în urmă, că dinții iubitei sînt ca niște perle, a fost un poet genial, iar cel care, astăzi, ar repeta aceeași metaforă, ar fi un netot ridicol.

Legat de relația de divergență, apare al doilea caracter al semnificației metaforice: surpriza, efectul de șoc. Să luăm două exemple, unul hispanic, altul românesc. A spune, ca Federico García Lorca, în Bodas de Sangre, oă un cuțit pătrunde pînă la "rădăcina adîncă a țipătului" înseamnă a desena în mod cu totul neașteptat banalul concept de "pîntec"; a vedea mult privita lună ca o "albă, regina morții moartă" prilejuiește de asemenea uimirea necesară vrăjii poetice. De aci, o consecință de cea mai mare însemnătate: metafora se înfățișează ca o expresie cristalizată, velabilă prin ea însăși, și nesusceptibilă de noi determinări. Ea nu poate fi elaborată mai departe, dezvoltată, îmbunătățită, aprofundată. Noi determinări în planul metaforic nu numai oă nu ar aduce nici un spor de cunoaștere și emoție în plan real, dar ar risca chiar să anuleze însăși transfigurarea poetică, pricinuind căderea metaforei în vulgar sau comic. Dacă la rădăcina "adîncă" a țipătului s-ar adăuga, de pildă, "amară", efectul metaforei s-ar dilua pînă la dispariție și orice alt epitet am alătura eminescianului "albă", precum "tristă" sau "visătoare", "regina nopții moartă" și-ar pierde suveranitatea poetică.

În al treilea rînd, metafora, cu toată autonomia sa expresivă, este de cele mai multe ori pregătită de un factor greu de definit și adesea invizibil, dar nu mai puțin important pe care îl putem denumi cu Bousoño, modificator. Critica de limbă engleză, în primul rînd Monroe O. Beardsley, crede oă acest modifier ar fi însuși termenul figurat, în măsura în care acesta schimbă sensul propriu al obiectului real. Întîi, nu e vorba de schimbare,

ci de substituire și apoi acesta este însuși transferul semantic, deci nu vedem de ce am oțelul un termen nou pentru un concept vechi gata denumit. În ceea ce ne privește, considerăm împreună cu Bousño, că modificatorul acționează din afara metaforei, funcționând ca un catalizator, în multe și subtile forme. În Teoría de la expresión poética, criticul și esteticianul spaniol citat vorbește despre modificator ca despre o platformă de lansare, ca despre un detonant. De cele mai multe ori însă, el lucrează mai insinuant, ca o supoziție puțin vizibilă ca o premisă ajutătoare. Astfel, în exemplul eminescian, funcția catalizatoare a modificatorului este asumată pe de o parte de formele verbale "părea" și "s-a fost deschis" care prepară atmosfera de "ca și cum", de vis și mister, iar pe de altă parte de metafora introductivă "printre nori, ... o poartă", care anunță o apariție solemnă, un personaj de rang elevat, eterat.

Semnificația simbolică nu se datorează unei distanțări semantice între doi termeni referitori la același obiect, ci congruenței dintre două obiecte dintre care cel exprimat, simbolizantul, trimite, chiamă, determină și îmbogățește pe celălalt, neformulat, simbolizatul. Între drapel și patrie relația este de convergență, deci într-un fel de cumulare și potențare reciprocă, nu de incongruență. Metafora decodată spune imediat la ce obiect se referă, este decupată și oarecum autonomă. Simbolul, cu cât este adâncit cu își revelează intenția de a determina alte calități ale obiectului decât cele inițial enunțate. Sensul literal al simbolului nu dispăre însă în favoarea celui alt, ci perzistă alături de el. Roza care simbolizează iubirea o poate întovărăși în mina iubitei de-a lungul unui întreg roman medieval, sporind puterea situației și sugesției. În consecință, orice determinări suplimentare - bi-

ne găsite și realizate artistic - în obiectul simbolizant corespund unui spor de semnificație în obiectul simbolizat. Adăugirile care, am văzut, dizolvă semnificația metaforică, potențează, îmbogățesc semnificația simbolică.

Dar dacă o determinare cheamă altă determinare reală și ambele corespund cu descoperirea de noi calități și relații în planul simbolic, înseamnă că procesul de semnificare poartă în sine propriul catalizator și ca atare problema modificatorului nu se mai pune.

Care este situația semnificației povestirii cortazariene mai sus analizate față de mecanismul metaforei și al simbolului ? Este neîndoielnic că Rice, silit să joace rolul lui John Howell, amintește într-un fel de Segismundo din La vida es sueño de Calderón de la Barca, ajunge treptat treptat, de-a lungul acțiunii, să simbolizeze condiția și destinul omului. Rice intră în joc în actul al doilea, când datele erau deja fixate. Acceptarea unei situații prealabile, arbitrar date și incompreensibile, caracterizează, după anumiți fenomenologi germani, în special după Heidegger, condiția omului, aflarea lui în lume, in-der-Welt-sein. Nu putem alege nici data, nici locul, nici națiunea și limba care ni se impun prin naștere. Piesa începuse înainte de nașterea noastră, noi o preluăm, în actul al doilea. Rice este adus să joace rolul printr-un amestec subtil de amenințare și ademenire, de sancțiune și răsplată (eventualul succes de public, vanitate de actor) caracteristic pentru acțiunea socială care este premială și represivă totodată. Sistemul, puterea care determină jocul - conducerea teatrului - rămîne în anonimat - Cortázar nu îi dă nume celor care dau instrucțiuni - și înconjurăți de mister. De ce îl aleg pe Rice, ce vor de la el, cum se va termina jocul, tot atâtea întrebări pe cât de ine-

vitabile, pe atât de imposibil de răspuns. Sistemul - establishment-ul modern-anonim, incomprehensibil și zdrobitor este foarte sugestiv desemnat, simbolic, de această situație a actorului fără voie. Spre deosebire însă de povestirile fantastice, în care personajele sucombă iremediabil strivite ca niște insecte, fără opoziția fără putință de a lua o hotărâre, de a lupta, în Instrucțiunile, Rice - omul - își dă seama, asemeni căutătorului Medrano din Los premios, că sensul jocului este distrugător, că scopul puterii enigmatice este sinistru, că instrucțiunile obligă la făptuirea sau la complicitatea unei crime. A uicide sau a fi ucis pare a fi semnificația ultimă a instrucțiunilor, care trimit astfel la un fel de omor ritual, la o primordialitate ucigașă la care Cortázar se mai referise, prin cu totul alte mijloace, în povestirea Omnibus. Din acest punct de vedere, Instrucțiunile se despart, lasă în urmă atitudinea de victimă resemnată din regiunea fantastică și asumă întrebarea, rezistența și încrederea de salvare a celuilalt, proprii regiunii și eroilor căutării. Rice își dă seama că "soția" lui este amenințată și din pură solidaritate umană, din generozitate spontană, se așează alături de ea și o protejează. Raportat chiar la întreaga operă cortazariană este unul din gesturile cele mai frumoase, înrudit cu putere de emoție cu caldă ternura de la sfârșitul Rayuela. Finalul povestirii este de asemenea susceptibil de interpretare simbolică: deși înfrânt, deși fugăr, Rice nu renunță și nu se oăiește de gestul lui. Mai mult, își păstrează posibilitatea de a reveni, de a relua încercarea. Instrucciones para John Howell se termină într-o antropologie a posibilului și a unei speranțe ghicite ca lumina zorilor, înainte de răsăritul soarelui.

Această semnificație simbolică, rod al unor determinări succesive și cumulative, împrumută totuși din sem-

nificația metaforică termenul modificador. Între Rice (termenul propriu), omul particular, concret, și condiția umană (termenul simbolizat), legătura este mijlocită cu strălucită inventivitate artistică și revelanță ideatică, de Howell, de rolul acestuia. Datorită lui Howell, acestei ficțiuni uluitoare, patetice, primejdioase, Rice este catapultat în regiunea destinului uman, ca reprezentant al mizeriei și grandorii umane. Reușita lui Cortázar mi se pare a fi, din acest punct de vedere, dublă: Instrucțiunile folosesc o structură a fuziunii, care prin punctele sale osmotice se deschide unei pluralități de interpretare; la rândul ei, semnificația, apropiată de cea simbolică, dar folosind importantul instrument metaforic al modificadorului, potențează o incomparabilă povestire de mister cu una din cele mai adânci și tulburătoare parabole despre condiția umană.

PLANURILE NARATIVE IN  
"LA ULTIMA MUJER Y EL PRÓXIMO COMBATE"  
 (M.J.Cofiño)

Aparținând unei bogate serii de succese literare, consacrate pe plan național și internațional de severele jurii ale concursului Casa de las Américas, "La última mujer y el próximo combate" a scriitorului cuban Manuel Cofiño López, cărui i s-a decernat premiul pentru roman în cadrul prestigiosului concurs interamerican, ediția 1971, nu apare ca o reușită izolată. La afirmarea deplină a cărții lui M.L.Cofiño contribuie și acumularea unei experiențe valoroase în domeniul romanului, care s-a manifestat la un înalt grad din punctul de vedere al realizării artistice și al tematicii timp de mai bine de un deceniu - vîrstă a noii circumstanțe istorice din Cuba și deci și a noii literaturi a acestei țări. Tradiția artistică imediat anterioară, dialectica ecloziunii culturale, dar în primul rînd desigur propriul talent, experiența de viață personală a autorului, fac din "La última mujer y el próximo combate" un nou succes. În ciuda influenței asimilate, a antecedentelor reluate și recreate, indiscutabila originalitate a autorului se afirmă de la prima pagină a romanului, a cărui interesantă construcție formează subiectul prezentei cercetări.

Înainte de a trece însă la selecția, decuparea și caracterizarea planurilor narative ce compun romanul în studiu, se impune o prezentare în rezumat a materialelor care îl construiesc din punctul de vedere al tematicii.



Intr-o regiune îndepărtată și sistematic neglijată de vechii stăpîni, într-un ținut cu pămînt steril, dealuri golase, vegetație calcinată de soarele tropical sau de incendiile provocate special pentru a crea zone de pășune, cu ființe umane rămase mult în urma civilizației, sosește, trimis din Capitală, Bruno, vechi luptător în Sierra Maestra. Misiunea sa este aceea de a remedia situația dezastruoasă de la unitatea creată aici recent în scopul de a fertiliza aceste pămînturi prin reîmpădurire. Pentru Bruno începe o nouă etapă eroică, de înfruntare cu forțele ostile, cu ignoranța, inerția, lipsurile de tot felul, dar în cele din urmă reușește, cu ajutorul tovarășilor săi și al majorității localnicilor, să pornească activitatea colectivității de aici, să o facă să avanseze sigur. În momentul în care izbîndește să creeze ceva din nimic, în clipa în care începutul operei de înnobilare a pămîntului și a celor care viețuiesc pe el este realizat, Bruno, împreună cu alți doi tovarăși ai săi, este asasinat mișelește de un grup de intervenționiști debarcați pe insulă și ajutați de doi localnici.

Fondul romanului este ocupat în consecință de o etapă eroică din viața unui individ și a unei colectivități și reprezintă transpunerea artistică fidelă a unei situații identice din viața națională.

Toamă faptul că centrul de greutate al cărții este constituit de o a doua etapă eroică din biografia protagonistului impune - datorită caracterului arhetipal al poziției sale de prim personaj - reconstruirea primei etape eroice pentru configurarea biografiei integrale. Această reconstituire se realizează prin procedeul planului narativ paralel, care, deși adiacent celui principal (căci îl completează), se comportă astfel încît să nu se integreze subiectului. Utilizarea acestui pro-

cedeu narativ al diviziunii în planuri în tratarea conținutului principal al operei atrage după sine repetarea acestei tehnici în cazul celorlalte componente ale narațiunii (situații, personaje), astfel încît întregul roman ajunge să se compună pe niveluri diferite. Alternanța diferitelor planuri narative constituie asadar principalul procedeu tehnic artistic al realizării construcției simetrice care stă la baza romanului "La última mujer y el próximo combate" de M.L.Cofiño. Analiza reparată a fiecărui dintre aceste planuri narative, a modalității de succesiune, a inserțiilor, a nexurilor și mai ales consecințele efectele acestei structuri originale va justifica opțiunea autorului.

Primul plan narativ al romanului "La última mujer y el próximo combate" coincide cu substanța principală a povestirii. Este în consecință planul cel mai important și în același timp cel mai amplu - din punct de vedere al economiei operei. Spațiul lui este ocupat din ceea ce am numit de la început cea de a doua etapă eroică a personajului. În ceea ce privește maniera în care este construit, se constată predominanța tehnicii tradiționale, narația executîndu-se cursiv, logic, respectînd ordinea cronologică a întîmplărilor, străduindu-se să fie totul cît mai complet și organic legat. Singura diferență față de narațiunea clasică este fragmentarea acestui plan principal, întreruperea lui din loc în loc pentru a se introduce alte cadre. Reluarea fragmentului următor se produce fără incidente tehnice speciale, firul povestirii continuîndu-se în aceeași modalitate echilibrată în același ritm egal. Intermitența planului principal - perfect compatibilă în interpretarea lui M.L.Cofiño cu narațiunea de tip tradițional - și nu prezentarea sa în bloc, este de fapt o necesitate de construcție. Prin

această fragmentare a materialului esențial se vertebrea-ză întreaga operă, efect urmărit de autor și realizat în mod desăvârșit (eludînd cu abilitate pericolul atomizării materialului, al reducerii importanței sale).

Totuși, în cadrul acestui sector tradițional autorul introduce două incidente, două ramificații care multiplică, îmbogățesc, într-o anumită măsură, filonul principal. Prima ramificație constituie o întoarcere în trecutul protagonistului, expusă de el însuși (Bruno își amintește de perioada anterioară intrării sale în luptă olt și de participarea sa la insurecție). Această rapidă incursiune în trecutul eroului are rolul meritoriu de a sintetiza un întreg itinerar personal, de a clarifica metamorfozele personajului principal "Se aleja. Quince años atrás, al pasar en el Ford acompañado de ella, cuando él era otro y todo era distinto.(...) Y, bruscamente, se ve ocho años atrás, ya sin el Ford y sin ella, y con la cicatriz, y con otras ropas, y ya otro, y todavía no el que es hoy. "Si me viera y hablara conmigo no me reconocería", piensa Bruno" - citim rezumatul succint al destinului acestui personaj, la paginile 17-18).

A doua ramificare a gros-planului este o proiecție în viitor: Sergio, colaborator apropiat al lui Bruno, își evocă prietenul dispărut din datoria sacră de a venera permanent sacrificiul uman suprem pe altarul binelui colectiv. Dar evocarea eroului dispărut se introduce printr-o paranteză încadrată în plină activitate a celui rememorat, deci pe cînd acesta trăiește exemplar, la maximă tensiune. Este firesc ca acest contrast stabilit de punctul de întîlnire dintre incandescența vitală și momentul stîns al reculegerii să aibă un efect dramatic surprinzător. Secvența anticipării îndeplinește funcția de a semăna o vagă bănuială, o teamă și o permanentă

neliniște în legătură cu un posibil deznodământ fatal; în același timp posedă virtute lirică situînd preludiul în incertitudine, creînd o zonă de enigmatic, comunicînd presentimentul sfîrșitului tragic. O altă funcție a acestui moment - externă narațiunii - este aceea de a menține viu interesul cititorului solidar cu desfășurarea evenimentelor.

Principalul plan narativ al romanului "La última mujer y el próximo combate" se compune în general în maniera cursivității clasice, a expunerii lineare, a limpezimii absolute. Cele două scurte ramificații ale sale nu-i afectează direcția progresivă, și nici fluenta, fiind doar accente simetrice subordonate (unul situat în trecut, celălalt proiectat în viitor).

O ultimă cercetare se impune pentru caracterizarea mai diversă, din mai multe perspective, a planului principal al romanului: cea stilistică. (Stilul contribuie efectiv la diferențierea și particularizarea nivelurilor cărții, variînd în funcție de acestea). În legătură cu acest aspect se poate observa "nestilizarea" sectorului central al operei, absența mijloacelor artistice și deci înregistrarea fidelă a evenimentelor, gîndurilor, a limbajului așa cum apar ele în realitate. Povestirea este firească și olară, dialogul viu, caracterizarea personajelor se face prin acțiunile lor, autorul neintervenind nici un moment cu portretizări, analize psihologice, considerații etc. Exactitatea documentului și oralitatea expunerii conturează din acest punct de vedere planul principal. (Percepția peisajului se efectuează prin numire exactă, prin enumerare, nu prin descriere, deși există o anumită elaborare în dispunerea elementelor care compun cadrul natural precum și în ceea ce privește ritmul sacadat, inarmonic - adecvat redării unei geologii martirizate de arșiță sau furtuni,

pulverizate de vânturi, de o necunoscută asprime și de o ciudată frumusețe).

Corelat cu acest plan principal există în "La última mujer y el próximo combate" un plan de reconstituire prin care se introduce în roman, lărgindu-se sfera temporală, prima etapă eroică din biografia protagonistului. Racordul dintre planul principal și cel al reconstituirii se realizează prin coincidența spațiului - atît în prezent, ca entuziast constructor al unei noi orînduiri, cît și în trecut, ca luptător pentru instaurarea acestei orînduiri, personajul cel mai important al operei, Bruno activează în același loc, în acest ținut în care autorul își plasează acțiunea principală.

În planul reconstituirii, însă, protagonistul își păstrează numele conspirativ de Pablo el Buldocero lucru care face ca adevarata sa identitate să nu fie cunoscută decît mai tîrziu, iar cititorul bănuiește că este vorba despre alt personaj. Si deși materialul circumscris lui Pablo este introdus în roman odată cu planul principal, seria de reconstituire se afirmă ca plan paralel subordonat planului principal în momentul în care narațiunea se apropie de deznodămînt. Procesul treptat de identificare a celor doi eroi ca fiind unul și același este foarte interesant, autorul dozînd în acest caz cu inteligență aluzia, sugestia, analogia. Această modalitate de prezentare și caracterizare a personajului prin planuri narative diferite, neidentificate ca definind un protagonist unic, dedublează eroul în scopul executării unui cît mai complet și exact portret al său. Procedul are și un rol de construcție a narațiunii: multiplică numărul personajelor pe parcursul povestirii și le reduce în final.

Planul reconstituirii posedă și el, asemeni planului narativ principal, caracteristicii definitorii -dincolo de substanța sa proprie inspirată de prima perioadă din bibliografia eroului. Prima sa caracteristică este aceea că planul reconstituirii nu este narativ propriu-zis. El se compune din scurte secvențe de maximă concentrare, din fragmente selecționate din principalele momente din viața anterioară a eroului. Faptul că între aceste scene ilustrative, asemănătoare unor eșantioane prețioase ce punctează un itinerar eroic, nu există o legătură elipsele fiind de foarte mari dimensiuni, face ca narativa să fie anulată.

Altă particularitate a seriei Pablo-Bruno este introducerea ei în operă din perspectivă legendară. Revinerea la etapa anterioară planului narativ principal al operei nu se realizează prin introspecție sau prin rememorări ale altor personaje. Secvențele acestui nivel sînt introduse în roman de o voce anonimă, care depășind legendele și miturile ținutului natal, povestește în același timp faptele de vitejie ale unui necunoscut venit de departe și care se numea Pablo. Asimilată tezaurului folcloric local, o parte din viața protagonistului devine legendă, pentru ca prin eterna ei existență să asigure permanență și eroului.

Din punct de vedere al realizării sale artistice, planul retrospectiv se definește printr-o maximă concentrare a expunerii și a eadrelor care îl compun, prin absența dialogului, prin tonul entuziast, admirativ, omagial, de adîncă venerație față de cele relatate.

În ordinea importanței, în cadrul compoziției romanului urmează planul narativ care s-ar putea numi plan general, deoarece configurează în mod complet oamenii și locurile - personaje și situații ale acțiunii cărții. Ma-

terialul care compune planul general este de fapt o oulegere de povestiri despre întâmplări reale, dar predomină povestirile de pură ficțiune folclorică. Din prima categorie fac parte snoave, întâmplări cu haz având ca eroi localnicii necunoscuți sau personaje cunoscute ale romanului; de asemenea, povestiri dramatice în care se re-memorează timpurile de obidă când fetele stăpîni ai ținu-tului răspîndeau spaima și moartea în drumul lor. Cea de a doua categorie de povestiri introduce în operă credin-țele în forțe supranaturale, în presințiri și semne, cu-prinde o întreagă lume malefică de arătări înfricoșătoare, zgomote ciudate și inexplicabile, blesteme, ființe cu puteri magice distrugătoare, locuri primejdioase, vrăji și remedii miraculoase, focuri rătăcitoare pe ruine și morminte indicînd comori ascunse etc. La categoria pove-s-tirilor folclorice fictive, rod al ignoranței de secole, al spaimelor ancestrale, îmbinate de tărîre și mister, se adaugă frumoasele legende despre pasărea cao, despre originea eucaliptului, etc. Alte povestiri componente ale planului general însă nu fac parte dintr-o categorie sau alta, ci aparțin în egală măsură amîndurora integrîndu-se aceluși sector specific hispanoamerican numit "lo real ma-ravilloso americano". Din această zonă de hotar între re-alitate și miraculos face parte una dintre povestirile ce-le mai interesante ale colecției etnografice din acest plan general; cea a chinezului Tilin, care ducîndu-se cu mica sa turmă de acini la păscut s-a așezat lîngă un ce-pac ca să se odihnească, după o vreme trezindu-se a văzut că de fapt copacul lîngă care dormise era un majá (spe-cie de șarpe) uriaș care îi înghițise turma de măgăruși. Argumentînd prin materialul care îl compune, acest plan general s-ar mai putea numi și planul culorii locale.

Format din "substanțe ale pămîntului", planul ge-neral posedă și el semne proprii care îl marchează precis.

Unul dintre ele este - pe lângă materialul propriu și atât de original din care se compune - felul în care se prezintă acest material, printr-un povestitor care își păstrează anonimatul până la sfârșit (dar care este un reprezentant al colectivității umane de pe acele locuri) care este omniprezent, un martor al timpurilor trecute și al celor actuale. Tot prin povestitor se trece la narrațiunea făcută la persoana I, modalitate care face ca interesul să se mențină constant față de cadrele inserate.

Cadrul general, sau al culorii locale, se corelează cu celelalte planuri narative ale romanului, dar interferențele sînt evidente mai ales în cazul planului narativ principal. Aceste conexiuni, utile pentru omogenizarea într-un tot organic a diferitelor elemente componente ale operei, au în același timp virtutea de a feri planul general de a se constitui în pur documentar folcloric-etnografic al unei regiuni și de a asigura perfectă sa asimilare la restul materiei românești pe care o încadrează, o completează, conferindu-i totodată un specific.

Din punct de vedere artistic, sectorul general este nivelul cel mai poetic al romanului. Autorul utilizează în acest plan o bogată gamă de mijloace artistice începînd cu comparația, cu adjectivarea atentă, trecînd la metaforă, personificare, creînd o atmosferă misterioasă etc. Tonul adoptat variază între șoapta de groază și legănarea molcomă a basmului, între accentul înfiorat de încercarea de a explica lumea din jur, originile lucrurilor și a ființelor și vocea moralizatoare.

Acțiunea care prezintă debarcarea intervenționiștilor care, ajutați de doi localnici, aventurieri, ostili prefacerilor noului regim, plănuiesc și comit asasinarea lui Bruno și a tovarășilor lui, acțiune care se termină



prin prinderea vinovaților, se constituie într-un alt plan independent. În el se concentrează forțele de opoziție, direcțiile contrare - din punct de vedere moral - acțiunii principale. Dacă planul principal al operei are o direcție progresivă, avansând ca o forță regeneratoare uriașă, și coincide perfect cu sensul istoric, planul acțiunii mișelești, ostile, are o orientare inversă, regresivă, în dezacord cu o întreagă mișcare de renaștere națională. Acest plan contrar, al forțelor ostile crează o acțiune paralelă aflată în raport de simultaneitate față de planul principal. Atita timp cît paralelismul celor două planuri este geometric, ele coexistă, dar în momentul în care cele două grupuri, aparținînd planurilor narative opuse, se întîlnesc, se produce conflictul dramatic.

Modul în care autorul construiește acest plan antagonic atrage atenția prin faptul că se realizează o independență aproape absolută a sa (după cum s-a afirmat mai sus, are un singur punct de incidență asupra planului principal, moment ce atrage după sine și distrugerea dizolvarea lui în narație), independență care sugerează în mesajul operei izolarea de ceilalți, de marea masă, a intervențiștilor, caracterul solitar și aventurier al întreprinderii lor. Aceasta este și rațiunea pentru care autorul tratează rapid cadrele planului antagonic, nu-i acordă atenție specială din punctul de vedere al realizării artistice. Scurtele dialoguri, precum și prezentările succinte ale personajelor negative, se rezumă la o schemă strict necesară, rațiune pentru care planul antagonic este și cel mai redus ca întindere dintre toate nivelurile care formează cartea.

Ultimul plan narativ care completează romanul lui M.L. Cofiño este cel care cuprinde istoria dramatică a personajului Nati, vîndută în copilărie stăpînului, răma-

să apoi pe drumuri, înfruntînd o viață de mizerie, umilințe și abdicări de la condiția de om. În momentul în care i se acordă șansa de a adera la opera colectivă, de a descoperi adevărata condiție umană, de a se integra unui efort nobil comun, Nati rămîne în continuare în lumea ei de triste amintiri, departe de prefacerile din jur. Prin dragostea ei vinovată față de Siaco, amantul ei, ajunge să fie implicată în acțiunea criminală a intervenționiștilor. În intenția autorului a fost să creeze prin Nati tipul femeii victimă în societatea cubană anterioară, apăsată permanent de propriul ei trecut. Această obsesie a întimplărilor de demult o face să fie insensibilă la circumstanță și să aibă doar dorința de purificare. Această purificare însă nu o găsește în adeziunea și colaborarea la efortul celorlalți. Este interesant faptul că autorul își prezintă eroina ca pe o forță telurică, avînd frumusețe și putere, dar informă. Naturalismul multor secvențe din acest plan ar putea deriva tocmai din considerarea eroinei ca o forță naturală.

Planul narativ al eroinei romanului sau planul neutralității - cum s-ar putea numi acest sector, din pricina atitudinii indifferente a protagonistei față de viața nouă din jur - fragmentat și prin incursiunile în trecut, și de tehnica imbinării diferitelor planuri narrative ale cărții, are un interesant sistem de nexuri, mai ales în cazul întoarcerilor în altă epocă.

Rezumînd, în romanul lui M.L. Cofiño, "La última mujer y el próximo combate", planurile narrative, care se întrepătrund, se separă, se completează, creînd un tot omogen, sînt următoarele:

- planul principal (al acțiunii centrale)
- planul reconstituirii (al primei etape eroice din biografia protagonistului)

- planul general (al cadrului și culorii locale)
- planul antagonic (al forțelor de opoziție față de planul principal)
- planul neutralității (al inerției și indifferenței față de prefaceri fundamentale în circumstanță).

## PUNCTIA METAFORIZARII IN ROMANUL "ADAN BUENOSAYRES"

DE L. MARECHAL

Conceptul inițial în jurul anilor '30 și publicat în versiune finală în 1948, Adán Buenosayres, romanul scriitorului argentinian contemporan Leopoldo Marechal<sup>1)</sup> a început să se bucure abia în ultima vreme - după o prelungită eclipsă, datorată unei conjuncturi de ordin în primul rând extra-estetic - de întreaga prețuire pe care o merită în peisajul narativei hispano-americane moderne. Căci, așa cum observă Alejandro Paternanin în studiul său Leopoldo Marechal y la alegría,<sup>2)</sup> "novela "summa", testamento literario de una generación, Adan Buenosayres propone una poética, una erótica y una visión escatológica de lo argentino", reprezentând în ansamblu o operă-cheie pentru întuirea complexității problematice a literaturii continentului pe al cărui pământ a luat naștere<sup>3)</sup>.

Din punctul de vedere al structurilor narative, Adán Buenosayres, prin monumentalitatea construcției sale epice - comparabile cu aceea a unei catedrale baroce - și prin multiplicitatea planurilor compoziționale, este o carte deschizătoare de drumuri fecunde pentru proza actuală de expresie hispanică, a cărei înnoire o prefigurează sau o îndrăzneală care i-a surprins până la orbire și refuz pe contemporanii săi de acum un sfert de veac.

Modalitatea de expresie proprie prozei lui Marechal este, în esență, transfigurarea mitică a faptului cotidian. De aceea, romanul său se desfășoară simultan la mai multe nivele de semnificație, lăsând, la un contact superficial, impresia unui oumul de micro-romane conectate între ele doar prin prezența eroului care dă titlu ansamblului.

Pe axa, ca să spunem așa sintagmatică, a succesiunii lanțului narativ, se pot desprinde trei mari segmente constitutive, anume: a) primele cinci "cărți", scrise la persoana a III-a, care narează peregrinările eroului prin Buenos-Aires-ul epocii sale - un fel de "orónica novelesca" en la que van sucediendo episodios de muy diversa índole, desde lo grotesco a lo poemático, de lo costumbrista y folklórico a lo alegórico, y de lo crudamente realista a lo fantástico", cum notează Alberto Zum Felde<sup>4)</sup>; b) "cartea" a VI-a, subintitulată Cuaderno de Tapas Azules, compusă la persoana I - care descrie, cu un pronunțat caracter autobiografic, călătoria spirituală a Sufletului eroului până în clipa contopirii cu imaginea idealizată a Iubitei sale -; c) "cartea" a VII-a, scrisă tot la persoana I și subintitulată Viaje a la oscura ciudad de Cacadelpia - care încheie în ea o coborîre imaginară în ceea ce același Alberto Zum Felde numește "secția argentiniană a infernului universal".

În legătură cu modelele literare care l-au influențat pe autor în elaborarea acestui roman, critica a semnalat mai cu seamă afinitățile cu Joyce - în ceea ce privește tehnica narativă a primelor cărți, cu Odiseea homerică (A. Zum Felde, în lucrarea citată, numește Adán Buenosayres "una Odisea argentina; más exactamente, porteña") și cu alegoria dantescă (cartea ultimă și, parțial cartea a șasea, în ceea ce privește metafizica erotică); iar în legătură cu tradiția hispanică, cu Quevedo, cu Arcipreste de Hita, și cu Gracián (paralela cu Criticón-ul acestuia din urmă este dezvoltată de Adolfo Prieto în studiul său Los dos mundos de Adán Buenosayres<sup>5)</sup>).

Pe axa paradigmatică a narației se pot distinge de asemenea mai multe straturi semnificative. Astfel, Adolfo Prieto, în studiul citat, consideră că Marechal

procedează exact ca Gracián atunci când "describe, a veces, al mundo según sus inmediatas apariencias y otras veces lo presenta bajo complicadas alegorías; el hombre de carne y hueso alterna con el fantoche y el dato histórico con la pura ficción"<sup>6)</sup>. Intr-adevăr, oălătoria lui Adán prin Buenos-Aires este în același timp reală și simbolică: topografia imediat recognoscibilă a cetății este ridicată, după A.Prieto, la rang de Teatru al Universului-Simbol al peregrinării, și personajului, după ce se confruntă cu Buenos-Aires-ul vizibil, pătrunde și în tainele celui invizibil, simbolizat prin cele două orașe mitologice Cacodelphia și Calidelphia, care, cum arată Virgiliul argentinian, astrologul Schultze, se unen para formar una sola (ciudad, n.n.). O, mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos-Aires visible..."<sup>7)</sup>. Așa cum arată Angel Núñez, "Marechal ha logrado una unidad por combinación de dos corrientes: la realista y la lírica. Esta combinación caracteriza la novela y parece totalmente lograda. El plano simbólico logra llegar a conformar una auténtica novela de Buenos-Aires, y la vida de la ciudad pasa a un plano teológico que se concentra en la experiencia agónica de Adán"<sup>8)</sup>.

Aceleiași intenții simbolico-algorice îi corespunde, în plan lăuntric de data aceasta, întreagă cartea a VI-a, autobiografia lirică a sufletului eroului, ale oă-rui avataruri erotice pot fi interpretate, conform simbolisticii mistice, ca tot atâtea încercări de salvare prin unirea cu divinitatea. De altfel, o analiză structurală a procedeelor narrative ale romanului în discuție<sup>9)</sup> - una dintre foarte puținele care s-au întreprins pînă în prezent asupra "formeii" acestei lucrări - semnalează la búsqueda religiosa del alma de Adán Buenosayres como iso-

topia principal de la novela; ella da coherencia a sus progresiones internas y, subordinándolas, otorga nuevo sentido a las isotopías secundarias". După autorii acestei analize, "Adan Buenosayres" encierra una pluralidad de planos significantes que se manifiestan en una primera lectura: lo nacional, lo porteño, la descripción de la sociedad a través de tipos y ámbitos. Pero la relevancia de estos planos se desvanece y adquiere carácter secundario hasta convertirse en lectura engañante, después de descubrir la isotopía principal de la novela; según este, una lectura verídica revela que Marechal reduce aquellas realidades aparentemente significativas a la salvación de un individuo, concebida como una narración autoritaria y vertical con Dios. Come en un juego de oposiciones, en que lo afirmado se convierte en su negación, Marechal escamotea sus aparentes demostraciones: la realidad social es un escenario condenado donde un elegido, Adan Buenosayres, se salva"10).

Chiar dacă nu trebuie să fim neapărat de acord cu interpretarea teologică a semnificației simbolice a romanului (care este, mai degrabă, una de tip general-filosofic, așa cum sugerează și A.Prieto), din studiul citat reținem ca valabilă ideea existenței unui dublu strat narativ al operei, care se decodează la două nivele de semnificație distincte, și anume: unul, real - o frescă veridică, plină de viață și pitoresc, ridicată uneori la potențe mitologice, a Buenos-Aires-ului deceniului al treilea - și altul, simbolic - o aventură ontologică a eroului, investită cu valențe general-umane. De altfel, după părerea noastră, însuși titlul romanului sugerează această dualitate semnificativă a operei, constituind prin el însuși ceea ce în terminologia Teoriei expresiei poetice a lui Carlos Bousoño s-a putea iden-

tifica cu un simbol bisemic-cheie: Adán - omul primordial prin excelență, descoperitor al valorilor vitale fundamentale, și Buenosayres - numele spațiului socio-geografic concret în perimetrul căruia se desfășoară aventura sa de cunoaștere cu implicații universale.

Adolfo Prieto semnalează însă și un alt strat narativ al romanului, sau, ca să împrumutăm terminologia din titlul studiului său, o a doua "lume" a acestuia, "lume" care reprezintă, cum spune criticul argentinian, "el fracaso de la novela en cuanto novela", dar care, în același timp, "arroga mejor posteridad que los aciertos genéricos de concepción" acestei creații, făcând-o însă să devină, totodată, "una obra de consumo interno, incomprendible y vacua para lectores no argentinos"<sup>11</sup>). Adică un roman "ou cheie", pentru inițiați. Este vorba de ceea ce A.Prieto numește "radiografia umoristică" a generației lui Marechal sau "resurecția martinifierrismului", care iese la iveală, după părerea sa, în partea a doua a cărții întâi, în aproape întreaga reuniune de la Amundsen, în care a treia, în călătoria la Saavedra și în privilegiul de la Juan Robles, ca și în câteva pagini sporadice din partea finală. După părerea lui A.Prieto, în aceste pagini (care "desentonan con el propósito visible de la novela, puesto que no alcanzan a constituirse en un aspecto del mundo, en decorado transparente del Teatro del Universo) "el tejido alegórico rompe con frecuencia la esforzada ralla de símbolos, y por sus intersticios asoman las abigarradas imágenes de un mundo distinto, vivaz, alegre, vertiginoso, pero de naturaleza opaca, incapaz de transmitir un sentido ajeno al que posee en sí mismo"<sup>12</sup>).

Cu alte cuvinte, avem a face, de data aceasta, cu un al doilea strat narativ, care, spre deosebire de cel dintâi, deja amintit, este discontinuu și lecodabil



la un singur nivel de semnificație, anume la cel real. Acest al doilea strat interferează cu nivelul real de decodare al primului (fresca generală a Buenos-Aires-ului, ca intruchipare concretă a Teatrului Universal), în așa fel încît, uneori, distincția este greu de realizat fără o analiză atentă a procedeeleor lingvistice care stau la baza uneia sau alteia dintre modalitățile de expresie ale romanului în discuție.

Iar unul dintre procedeele lingvistice de bază ale expresiei narrative în Adan Buenosayres îl reprezintă metaforizarea. De altfel, întreaga construcție românească însăși se bazează pe o metaforă cu valențe simbolice, anume metafora călătoriei. Căci, așa cum rezultă din formalizarea încercată în analiza mai sus amintită, cartea poate fi citită - la o primă lectură posibilă - ca povestea unui erou "que atraviesa pruebas, busca objetos, es víctima de oposiciones, y se ve favorecido por ciertos ayudantes, <sup>10</sup>que obtiene/que busca y llega así al final de un camino (metáfora del viaje)"<sup>13</sup>. Acest sens este sugerat chiar de către erou, atunci cînd, în fața imaginii Cristului "de la Mano Rota", mărturisește: "Desde mi niñez te he reconocido y admirado en la maravilla de tus obras. Pero sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré: hasta olvidar que sólo eran caminos y yo sólo un viajero y tú, el fin de mi viaje" (subl.noastră). De altfel, această interpretare concordă și cu aceea a lui Paul Alexandru Georgescu, care, în articolul citat (vezi nota 3), întrebîndu-se ce unește secțiunile construcției românești mai sus arătate, conchide: "demonstrata și patetismul căutării inerte condiției umane: prima parte este o călătorie în viață, a doua în amintire, a treia în fantastic, toate întregindu-se într-un destin orfîc".

Procedeu poetic prin excelență, 'metaforizarea' - definitorie și pentru creația lirică a lui Marechal - devine, în Adán Buenosayres, recurentă, și investită nu doar cu un simplu rol ornamental, ci cu un amplu evantai de funcționalități plurisemnificative, ajungând să facă parte din însuși țesutul creației narative<sup>14</sup>). Vom încerca, de aceea, să o analizăm succesiv la două nivele, și anume: a) la nivelul structural-descriptiv; b) la nivelul funcțional-interpretativ, raportându-ne, în acest ultim caz, și la structura complex-stratificată a operei, pe care procedeele expresive încearcă să se muleze.

Din punct de vedere structural, întâlnim în Adán Buenosayres atât metafore implicații cât și metafore coalescente<sup>15</sup>).

Metaforele - implicații, adică acelea care se bazează pe un sincretism rezolvabil, dar nerezolvat, și în care este exprimat doar un singur termen, cel extensiv (sau "figurat"), sînt cele mai puțin frecvente dintre toate; am putea spune chiar că sînt sporadice, și, de aceea, nesemnificative. Iată, totuși, câteva exemple, spicuite la întîmplare de-a lungul romanului: "el ojo de un ciolope" (orologiul bisericii San Bernardo), "una flecha del mocosio clavada en el espacio intercostal" ("el mocosio" = Cupidon), "días insonoros que desfilábanse como autómatas ante mí ser, trayendo por la mañana y llevándose por la noche su vieja y manoseada quincallería" ("quincallería" = cortegiul de nimicuri cotidiene) etc.

Mult mai frecvente și, implicit, reprezentative pentru stilul acestui roman sînt metaforele coalescente care se bazează pe un sincretism rezolvabil și rezolvat, și în care sînt prezenți ambii termeni, atât cel intensiv ("propriu"), cât și cel extensiv ("figurat"). După cum se știe, metaforele coalescente sînt de mai multe tipuri,

în funcție de raportul care se stabilește între acești doi termeni, și care poate fi: a) de solidaritate; b) de selecție; c) de combinare. Toate aceste trei tipuri de metafore coalescente sînt bogat reprezentate în Adán Buenosayres. Iată cîteva exemple pentru fiecare categorie în parte:

a) Solidaritate: "la Gran Capital del Sur era una mazorca de hombres ..."; Irma era un grito desnudo toda ella; pero un grito de 18 años"; "la sonrisa que le dedicaba él a Cloto... era casi un acto litúrgico"; "su cara sin luz era un bloque de talco definido por dos manchas violetas en el lugar de los ojos"; "las tres dimensiones de su cuerpo eran un éxtasis del espacio; cada latido suyo, una delicia del tiempo y toda ella un lugar de sublimación para la luz"; "estando ausente de Aquella, ausente de mí mismo, no era yo sino una doble soledad".

Din aceeași categorie pot fi socotite ca făcînd parte și metaforele în care termenul figurat nu mai este exprimat prin substantiv, ci cel propriu, ci prin altă parte de vorbire, cel mai adesea prin verb<sup>16)</sup>, care dinamizează imaginea: "su risa cascabeleó afuera"; su entendimiento boyó intacto en la superficie de aquel discurso que no ha entendido ni entendería nunca", etc.

b) Selecție (a termenului propriu de către cel figurat sau a termenului figurat de către cel propriu); "el río cambiante de la realidad", "los tambores de la noche penitencial habitan redoblado para él"; "el burro lagañoso de la filosofía"; "hilaba el copo de sus otoñales pensamientos"; "el viento anda tembien entre las hojas muertas, llevándose a carradas - oro y bronce - la rica metalurgia del otoño"; "reconstruían los rotes puentes del idioma y de la sonrisa"; "relucía el espejo ferruginoso de los cañadones"; "quedarse allí como des-

lumbrado ante una locura de glicinas que resucitaban; "aquel idioma tenía el metal de voz de la hermosura"; "nunca firme sobre sus pies de viento"; "metales de risa"; "nos tendió el doble puente de su voz y de su mano"; "la cerrada milicia de las flores"; "el oro volátil de una mariposa"; "de amor es la carne de mi prosa y del color del amor se tiñe su vestido"; "un sabor amargo en la lengua del cuerpo y en la del alma"; "la última noche acosada por el día y sus mordientes perros"; etc.

c) Combinare: "muchachas de mi barrio, dúo de taconeos y risas"; "aspiró el alma de Eleonore (o pipá, n.n.), la expiró luego y vio cómo se retorció en el aire, dragón de humo; "la vieja Chacharola: vaso andante de ira, odio sobre dos piernas errabundas"; "su lengua burlona, cierto molusco rojo entre dos valvas de sus labios"; "noche, paréntesis de locura"; "el aliento (se referá la un oal n.n.): un puro aroma de hierbas trituradas"; etc.

Inrudită cu metafora coalescentă este și comparația, bazată, de asemenea, pe un sincretism între doi termeni invariante în limbajul obișnuit, ambii prezenți în text, cu singura deosebire că la comparație neutralizarea nu se mai produce, ca în cazul metaforei, doar sub dominanța limbajului poetic, ci este necesar, totodată, și un context comun în care fenomenul respectiv să se producă.

Or, în Adán Buenosayres, comparația este unul dintre procedeele expresive cele mai des întâlnite și mai încărcate de putere de sugestie. Iată din nou, câteva exemple: "el alma, semejante a una copa vacía, se hundía en el río..."; "se habrían desvanecido las montañas, evaporado los océanos y desprendido los astros como los higos de una higuera sacudida por un fruticultor"; "la noche ardía como un aceite negro y deveraba los párpados que no conseguían juntarse"; "su tornadizo humor, girando

como una veleta"; "un camisolín granate que la envolvía como un girón de espuma sanguinolenta"; "adentro y afuera el silencio se ha extendido como una obra de tapicería"; "chillaban las gaviotas como una sola hambre partida en mil pedazos"; "el tiempo se derramaba cual un ácido y roía la casa festival con sus hombres"; "una canción de amores en laberinto, una canción desordenada y ebria y tambaleante como un vendimiador a mediodía"; "el aire de la noche, dulce como un vino"; "silencios que se abatían de pronto sobre la casa como aves de presa"; "sus palabras interiores, lejos de ganar altura, se abaten como pájaros de arcilla no bien intentan remontar el vuelo".

De cele mai multe ori, așa cum s-a văzut, comparațiile apar în prelungirea unor metafore coalescente realizate prin verb, cele două figuri stilistice presupunându-se reciproc.

Metaforizarea este atât de intensă în romanul de care ne ocupăm, încât iradiază și asupra altor figuri de stil "contaminându-le". Este, în primul rând, cazul așa-numitului "epitet metaforic", de tipul "terrones amigos", "cielo varonil del suburbio", "tetas montañosas de su huésped", "otélico sudor", "sol torrencial", "pechos frutales", "paso corrosivo de las horas", "idioma igneo", etc. Nu o dată, epitetul metaforic se exprimă sub forma altui substantiv în genitiv, ca de pildă "cielo de níquel", "bajo un cielo de latón oxidado avansan treinta sonrisas" sau "cielos de pizarra o de hulla" (este vorba de cerul Amsterdamului). Ori - una dintre formulele preferate de Marechal - sub forma notației coloristice abstracte: "el color mentiroso de la tierra", "agua de color de llanto", "camisa de color de vómito de urracá", "tenía el color gris-rosa del tejido pulmonar" etc.

Tot atât de caracteristică este și așa-numita "metaforă simbolică", o figură de stil cu caracter mixt

sau de tranziție, la care "caracterul infinit se asociază cu imprecizia termenului simbolizat" și care, de aceea, "participă atât la categoria metaforei, pentru că previne dintr-un transfer semantic ("implică o comparație"), cât și la categoria simbolului, prin polivalența și ambiguitatea unui termen al ei, explicit sau implicit"<sup>17</sup>). Astfel de metafore simbolice - foarte numeroase pe ansamblul cărții - ni se par a fi, de pildă, "los bailes de la tierra", în imaginea adolescenței "con un pie arraigado todavía en la infancia y el otro ya tendido a los bailes de la tierra", sau metafora de rezonanță mistică a nopții întunecate în mijlocul căreia se trezește sufletul poetului, transformându-se apoi în cumpăna dintre două nopți simbolice: "me veía entre dos noches: la noche de abajo, es decir la del mundo que yo abandonaba y cuyas formas, colores y sonidos me parecían ya inmensamente lejanos, y la noche de arriba, en la que mis ojos no vislumbraban ni el más leve signo del amanecer".

De altfel, așa cum s-a spus în legătură cu structura polivalentă a romanului, simbolul și alegoria intră masiv, alături de metaforă, în țesutul narativ al textului însuși (numeroase personaje care apar în visele eroului sau chiar sînt întîlnite pe stradă sînt simbolice, ca dovadă sorierea lor uneori cu majusculă: Aquella, El Amigo, El Pescador, el Linyera; iar un exemplu, după noi, clasic, de alegorie, îl reprezintă - afară, evident, de alegoria dantescă finală - întreaga bătălie pentru salvarea sau pierirea sufletului eroului în ceasul din urmă, cînd "espadas angélicas y tridentes demoníacos chocan sin ruido en la calle Gurruchaga"). Distincția nu este, de aceea, nici lesne, și poate că nici util de operat întotdeauna....

În ceea ce privește acum aspectul funcțional al metaforei (și al procedeelor stilistice satelite, arăta-

te mai sus, adică epitet metaforic, comparație și metaforă simbolică, pe care le înglobăm laolaltă în procesul cuprinzător al metaforizării), avem a face cu o adecvare la nivelele paradigmatică și la articulațiile sintagmatice ale operei.

Astfel, în stratul cu o singură decodare posibilă, cea reală, vom întâlni în general metafore investite cu funcție de plasticizare, care sporesc, adică, "relevanța unui termen real prin alt termen real", fără ca relația dintre ei să dezvăluie semnificații dincolo de fapte sau să implice emoții de un tip special (de pildă "muslos verdimoreños como la piel de las manzanas", "mis ojos, abiertos como nunca, devoraban los signos de aquella primavera y mordían el cielo de aquel azul redondo y liso como una fruta", "cuerpos de azogue bajo los vestidos" etc.); pe când în stratul narativ cu dublă posibilitate de decodare - atât reală, cât și simbolică - vor apărea și metaforele investite cu funcție revelatorie care "adâncesc semnificațiile și sugerează atmosfera emoțională" proprie contextului în care apar<sup>18)</sup>.

Astfel de metafore sînt, evident, metaforele simbolice pe care le-am amintit, dar și metaforele personificatoare, din care se întrupează imaginea Buenos-Airesului, care chiar la începutul cărții I, apare "despierta y gesticulante", iar mai târziu, rîzînd, dusă de mîină de Industrie și de Comerț; sau imaginea sufletului poetului: "y así quere pintarla, con el dedo en la sien y los ojos húmedos, fiel a sí misma como la rosa entre sus dardos. Porque así estaba en aquel día hermoso y terrible de su primavera, cuando al mirarse vio que le nacía un ala de paloma.... y si el ala naciente le decía su potencia de vuelo, el número de la paloma le anunciaba su destino de amor", ori imaginea veseliei: "aquella noche, la alegría

tuvo el cuerpo de un dios que bailaba entre cien espejos vivos y cien lámparas iridiscentes, al son de cuerdas locas y exaltados metales", etc. Ori, dimpotrivă, metaforele cosmologice, care "vegetalizează" (iubita poetului, în carne și oase, este "una rosa blanca, una rosa de terciopelo mojado", iar imaginea ei ideală păstrată după moarte în sufletul iubitului, devine "rosa evadida de la muerte, flor sin otoño"), "animalizează" (de pildă, figura monstruoasă a femeii care personifică, în infern, Desfrul, fiind înzestrată, între altele, cu "tetas perricabozunas" și un formidabil "sexioangrejo": sau următoarea metaforă lirică: "contemplaba el inmenso rebaño de las estrellas moviéndose arriba con lentitud sagrada"), "geografizează" ("Buenos-Aires es un archipiélago de hombres-islas incommunicados entre sí"; "acabé por imaginar al Tiempo como un río invisible, cuyas mordientes aguas, al rodar sobre las cosas, le iban royendo todo"), sau chiar "reifică" ("contempló sus manos, dos cosas grises y muertas acabadas en cinco puntas grises y muertas").

Această funcție revelatorie a metaforei este, de altfel, postulată implicit, chiar în roman, unde, așa cum arată A. Prieto, "el poeta, en función de novelista, se encarga por recordar, por boca de Adán Buenosayres, el sentido personal que trató de otorgarle a la metáfora: emancipar a las cosas de sus estrechos límites ontológicos y vencer al Tiempo"<sup>19</sup>).

Cumulul de metafore revelatorii este procedeul de bază folosit de Marechal în crearea viziunilor fantastice sau omirice ale eroului. Uneori, se urmărește doar sugerarea unei atmosfere halucinante, tulburi, rău prevestitoare. Iată, de pildă, tăcerea amenințătoare a unui miez de noapte în care se sting ultimele ecouri ale unui dangătest interpretată de erou ca un sînge de clopote



moarte care se sourse din văzduh: "no queda ya en el aire ni una vibración de la última campanada, y el silencio fluye ahora de lo alto, sangre de campanas muertas". Sau olipa dintre vis și trezire, cînd universul își recapătă treptat conturul real în ochii celui ce se deșteaptă lăsînd în urmă umbrele nopții: "caras de humo, voces insonoras, ademanes grises desaparecian abajo". Iată și "el ámbito fantasmal de la calle Gurruchaga" (strada pe care are loc invizibila bătălie decisivă pentru sufletul lui Adán Buenosayres, un literat): "un túnel abierto en la misma pulpa de la noche y alargado entre dos filas de paraísos tiritantes que, con sus argollas de metal a sus pies, fingen dos hileras de galeotes en marcha rumbo al invierno".

Cele mai frecvente și revelatorii "ieșiri în fantastic" au loc însă, evident, în ultima parte a cărții, odată cu coborîrea în infernul celor condamnați de vii. Iată cîteva peisaje halucinante, care dau măsura puterii imaginative a poetului-romancier care le-a zămislit: "una laguna de aguas pastosas y color de ajenje lamia la playa en que nos encontrábamos dejando en sus arenas caprichosas festones de una resaca brillante como la baba del caracol. Monolitos gigantescos en forma de toscos ídoles africanos y de un color negro de humo emergían severamente de las aguas contractiles (y las califico así porque se agitaban en una especie de estremecimiento animal, dando a toda la laguna el aspecto de un gran molusco irritado)... Vistos de cerca, los contornos humanos de aquellas piedras adquirían proporciones monstruosas; desfilaban cabezas deprimidas, labios gruesos y ávidamente sensuales, ojos entre cerrados, tetas de agudos pezones, vientres esféricos, sobre los cuales, a modo de una costra viva, pululaban miles de animalúnculos reptantes".

Totul , aici , este contrafăcut, deformat, alienat, pînă și arborii, pînă și florile: "árboles contrahechos erguían allí sus troncos de metal dorado, sus hojas de latón amarillo y sus flores de papel de chocolate".

Coloratura morbidă, respingătoare, a acestor imagini infernale, în sens propriu, contrastează puternic cu aceea a viziunilor fantastic-o-nirice din cartea precedentă, Caietul cu Scoarțe Albastre, în care dominantă este, am spune, tonalitatea paradisiacă, nota solară, de o vitalitate exuberantă și totuși diafană, pură. Iată, de pildă, viziunea femeii idealizate de erou, proiectată în cosmos: "levanté la frente, siguiendo el rumbo de su brazo, y me pareció ver como clavada en la negrura de arriba una gran esfera de vidrio semejante a un animal del cielo en la forma y en el color, pero de tan viva transparencia, que ningún punto de su masa quedaba invisible. Y lo asombroso era que aquel astro tenía como eje un cuerpo desnudo de mujer, el cual dominaba las cuatro dimensiones de la esfera: al norte, la cabeza, los pies, al sur, el brazo derecho al este y el izquierdo al oeste". Sau imaginea Omului din vis, la trecerea căruia "soles ardientes, lunas rosadas y cometas de oro iban cuajándose a sus espaldas, en el cielo desnudo, hasta que la noche se trocaba en un espléndido mediodía".

Aceasta se întimplă pentru că, așa cum am mai spus, metaforizarea se mulează pe structura complexă și nu e dată contradictorie a romanului, împrumutînd, pe cît posibil, tonalitatea specifică fiecărui segment compozițional în parte. Marechal însuși a declarat într-un interviu că la baza romanului său se află triada poezie-metafizică-umor. Poezia și umorul vor alterna, deci, ca registre expresive, în planul real cu simplă sau dublă decodare, la care ne-am referit, iar metafizica va structura planul simbolic

supraordonat. Metafora propriu-zis poetică, cu funcție plasticizantă sau revelatorie (de exemplu: "un ataúd cuya levedad era tanta...que nos parecía llevar en su interior no lo vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido") va alterna, deci, cu metafora filozofică (reprezentată, de pildă, prin numeroasele referiri care se fac la alcătuirea universului după legile armoniei numerelor: "la veía yo en su número armonioso, o, mejor dicho en el conjunto de números cantores que la formaban de pies a cabeza y que la sostenían sobre la nada por la virtud creadora del número, tal como por el número se construye y sostiene un pedazo de música en el silencio")

Si, mai ou seamă va alterna - Marechal rămânind pînă astăzi, cum spune A.Paternan" el embajador plenipotenciario de la leticia en la república de narradores y poetas latinoamericanos"<sup>20</sup>) - cu metafora satirică și umoristică. S-a spus, pe drept cuvînt, că partea ultimă a romanului, coborîrea în infern, este pentru Marechal, un pretext de ascuțită satiră socială a prezentului său și nicidecum nu reprezintă o nouă experiență de ordin religios trăită de erou ("un clarísimo ejemplo de literatura desmitificante, empeñada en hablar del país, de sus vicios y de sus problemas", așa este calificată ultima "carte" a romanului în Istoria literaturii argentinienne deja citată<sup>21</sup>). Alberto Zum Felde subliniază cu insistență negativismul critic distrugător, cruzimea amară a satirei, sarcasmul sumbru și sceptic, umorul negru și tentele grotesti, care sînt notele dominante ale imaginiștii infernului marechalian în ceea ce-i privește fauna. Funcția metaforizării, în acest context, este, tot mai de aceea, esențialmente negativă, distructivă, angajat polemică, voit deformatoare - într-un cuvînt, acut-

expresionistă, ca, de pildă, în portretul, deja amintit, al femeii care incarnează Desfrîul, sau în acela al femeii care intruchipează Lăcomia, și care este următorul: "Aqueella mujer era de una obesidad repelente, magnificada por cierto traje de noche, lleno de lentejuelas, que se le reventaba por todas las costuras. Lucía una cara de plenilunio, con dos cachetes redondos en uno de los cuales negaba cierto lunar muy vegetado; su nariz de perro, húmeda y respingada, erguía y venteaba incesantemente, puesta entre dos ojitos que, no si dificultad, se abrían un rumbo a través de la grasa; cóncava y estrecha, su frente remataba en un peinado monumental de sus cabellos, entre los cuales, a manera de ornato, aparecían mejillones y langostinos, pejerreyes y martinetas, chorizos y morcillas, espárragos y bananas. Una doble papada le unía el mentón y el arranque de un cuello inexistente; desde allí la línea no tardaba en remontar el vuelo según la expansión formidable de dos tetas vacunas, para decaer un tanto en la posible región umbilical, elevarse con multiplicado brío en la comba de un vientre casi esférico y hundirse al fin bajo la mesa, en desconocidas, aunque sospechadas, honduras".

Tonul umoristic simplu se face simțit mai cu seamă în primele capitole, în dialogurile dintre Adán și prietenii săi, și în acea ironie benignă la adresa generației "martinfierriste" pe care scriitorul argentinian s-a străduit s-o "reinvie" în paginile romanului său, dar el nu este absent cu totul nici în ultima parte, unde completează sau chiar atenuează uneori tentele prea crude, de o rezonanță quevediană absolută. Iată, spre exemplificare, cîteva comparații umoristice din ultimul paragraf al romanului, în care Adán Buenosayres, întrebând de Schultze asupra impresiei pe care i-a pro-

dus-o monstrul de la poalele Infernului, îl caracterizează, între altele, în cadrul unei cascade de comparații santeietoare, ca fiind "serie como bragueta de fraile" și "solemne como pedo de inglés".

Dacă vom confrunta acum propriile noastre constatări cu funcțiile metaforei, așa cum le enumeră Tudor Vianu în cunoscutul său studiu consacrat acestei figuri de stil, fundamentale pentru creația literară a tuturor timpurilor<sup>22)</sup>, vom observa că în Adán Buenosayres metaforizarea are atât funcție filozofică (în alegoriile creștine sau în metafizica erotică), cât și funcție ostarctico-psihologică (în visele cu caracter simbolic ale eroului), precum și estetică, cu toate subdiviziunile care îi sînt proprii acestuia din urmă; pe de o parte, metafora sensibilizatoare și intensificatoare (care acoperă, aproximativ, cîmpul celei plasticizante) și, pe de altă parte, metafora umoristică, satirică, incisivă etc., care exprimă atitudinea subiectivă a eu-lui, împreună cu metafora unificatoare (antropomorfică, cosmologică, fantastică etc.) (care acoperă cu aproximație cîmpul celei revelatorii).

În concluzie, putem afirma, așadar, că, datorită complexității structural-funcționale care-i este proprie, metaforizarea devine unul dintre procedeele expresive fundamentale ale acestui roman, care, așa cum a remarcat Julio Cortázar (primul, de altfel, în a-i fi intuit valoarea excepțională, prin care își depășea epoca cu 10-15 ani cel puțin), este scris nu într-o proză de bună calitate, ci în propria lui proză, proză creată, paradoxal, de un poet. Oăci, așa cum scrie A. Zum Felde, "en última instancia, tal vez sólo un poeta pudo haber escrito este libro. Pero un poeta - adaugă el - que ha bajado al infierno de la realidad que trasunta - al de

los vivos, no al de los muertos - real y fantástico, sombrío y apasionado, burlesco y apocalíptico"23).

Acesta e secretul straniei fascinații pe care o exercită asupra cititorului acest nu mai puțin straniu roman: și din el îi izvorăște deopotrivă tăria și slăbiciunea...

# NOTE

## la Funcția metaforizării în romanul Adán Buenosayres

de L. Marechal

1. Născut în 1900 la Buenos Aires. În afară de Adán Buenosayres, a mai publicat un roman, El banquete de Severo Arcángelo (1965), iar în rest, numeroase volume de poezie, câteva cărți de eseuri și mai multe lucrări dramatice, unele inedite. Pt. datele bio-bibliografice, vezi capitolul despre Marechal scris de Angel Núñez în Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, 1968 vol. III, p. 1105-1128. Pentru creația sa poetică, vezi în special José María Alonso Gamo, Tres poetas argentinos (Marechal, Molinari, Bernárdez), Madrid, 1951, p. 7-56 și Lila Perón de Velasco, La palabra poética de Leopoldo Marechal, în Presente y futuro de la lengua española, Madrid, 1964, vol. I, p. 517-529.
2. "Cuadernos hispanoamericanos" nr. 229 (ianuarie, 1969), p. 123.
3. V. articolul conf. dr. Paul Alexandru Georgesou din "România literară", 10 ianuarie 1974, p. 31, în care autorul susține, ca și J. Cortázar că "Adán Buenosayres" e mai importantă și mai reprezentativă, pentru "continentul vulcanic", chiar decât Cien años de soledad a lui G. García Márquez".
4. La narrativa hispanoamericana, México, 1959, p. 470
5. "Boletín de literaturas hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras" Universidad del Litoral, Instituto de Letras, Rosario de Santa Fe, nr. 1, 1959, p. 57-74. Într-o comunicare recent prezentată la al XVII Congres al Institutului Internațional de Literatură Iberoamericană (Madrid, 1975), Graciela del Carmen Barreiro propune o interesantă paralelă între Marechal și Fiedling, punând totodată la îndoielă paralela propusă de A. Prieto cu opera lui Quevedo, întrucât, după părerea

autoarei, "los factores del juego pàrédico no son los mismos en Quevede y en Marechal, pues utilizan sus términos en sentido inverso" (Nota sobre "Adán Buenosayres" de Leopoldo Marechal- in manuscris)

6. Op.cit., p.61.
7. Citările se fac după Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres, Buenos-Aires, Ed.Sudamericana, 1970. Cartea urmează să apară și în limba română, la Editura Univers.
8. Op.cit., p.119.
9. Una experiencia metodológica: hacia Adán Buenosayres, în "Revista de literaturas modernas", Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, nr.9/1970, p.65-76. Colectivul de autori ai acestui studiu, desemnat cu numele generic de "Buenosayres centro de investigaciones literarias", este format din Hortensia Lemos, Angel Núñez, Nannina Rivarola, Beatriz Sarlo Sabajanes și Susana Zanetti; a mai publicat o analiză structurală a acestui roman, sub titlul de Pruebas y hazañas de Adán Buenosayres, dar la această din urmă lucrare nu am putut avea acces, din păcate.
10. Op.cit., p.67.
11. Op.cit., p.72.
12. Op.cit., p.73
13. Una experiencia metodológica...., 71 p.
14. Nu sîntem, prin urmare, cîtuși de puțin de acord cu ideea lui Carmelo Bonet din Historia de la literatura argentina, vol.IV, Buenos-Aires, 1959, conform căreia: "A propósito de lenguaje, es digno de señalarse este hecho: el poeta de Los aguiluchos, de Días como flechas, de Odas para el hombre y la mujer, poeta laureado, se despoja de los atavios del gay saber, de los recursos del lenguaje indirecto y alusivo; está de vuelta del país de la metáfora, que transitaba muy ordenado en la mocedad, y las esquivo concienzudamente" (subl. noastră).
15. Imprimutăm - deoarece ni se pare mai adecvată decît cea din lucrările tradiționale consacrate metaforei, tip A grammar of Metaphor, de Gristhine Brook-Rose - terminologia folosită de Toma Pavel în Notes pour une description structurale de la métaphore poétique "Cahiers de linguistique théorique et appliquée", 1, 1962, p.185 și urm.



16. "Dans ce système, le verbe peut être interprété dans le texte poétique soit comme ayant la fonction de déterminant du substantif, sur un plan similaire à celui de l'adjectif, soit comme entrant dans un rapport de solidarité avec le substantif (comme cela arrive dans le parler commun, mais en se réduisant au verbe être + substantif ou adjectif" (op.cit. p.203).
17. Sorin Alexandrescu, Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene, în Studii de poetică și stilistică, București, 1966, p.334.
18. Pentru distincția între metafora plasticizantă și metafora revelatorie, vezi Paul Alexandru Georgescu, Arta narativă a lui Miguel Angel Asturias, București, 1971, p.246 și urm.
19. Op.cit., p.71.
20. Op.cit., p.111.
21. A.Núñez, op.cit., p.1118
22. Problemele metaforei și alte studii de stilistică, București, 1957, p.35 și urm.
23. Op.cit., p.472.

## SERIALISM SI ENDOGAMIE IN OPERA LUI C.GARCIA MARQUEZ

Reflectînd preocupările și achizițiile de poetico a prozei ale formalismului rus, Boris Tomașevski vorbea de personaje ca de suporturi vii ale motivelor narrative, un procedeu printre altele de grupare și înlănțuire a acestora (1). Alt reprezentant de frunte al școlii formale, V.I.Propp, includea personajul între "mărimile variabile" ale morfologiei basmului, în calitate de purtător relativ indiferent - aproape pe același plan cu "unealta miraculoasă" sau "calul năzdrăvan" - al funcțiilor, care, constituie, abia ele "mărimile constante" ale narațiunii folclorice (2). De la această perspectivă analitică pînă la practica productivă a narațiunii "obiectuale" din Noul Roman francez, nu mai e decît o deplasare de accent (3).

Firește că o asemenea retorică explicită (doctrinară) sau implicită (productivă) este generată ea însăși de o ideologie analogă, aflată, la rîndu-i într-un raport de omologie cu structura socio-economică în vigoare. Fără pretenția de a fi exhaustiv, voi enumera cîtiva factori legați de noile direcții narrative. Analiza economică marxistă și antropologia marxist-istorică a lui Gramsci ne-au familiarizat cu un concept al omului diferit într-o praxis socială în care se află integrat ca agent și ca parte. Structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann demonstrează că subiectul creației culturale este o "conștiință colectivă" a grupurilor sociale ce tind spre conservarea sau transformarea globală a societății existente (4). Psihologia freudiană a demolat mitul unității persoanei, evidențiind măsura hotărîtoare în care mobilul

ultim al voinței și comportamentului este instinctual, inconștient și incontrolabil, iar dezvoltarea jungiană a psihanalizei, dincolo de rezidurile sale teologice, a demonstrat că elementele constante de natură arhetipală care apar în producția imaginativă (normală ca și patologică) a inconștientului se întemeiază pe o experiență supra individuală, a comunității. În fine "arheologia cunoașterii" datorată lui Michel Foucault (Les mots et les choses) a pus în evidență geneza noțiunii de om (individ) în cadrul epistemei occidentale, emițind ipoteza că acest concept, de origine relativ recentă, ar putea să și dispară la trecerea de la o configurație a cunoașterii, într-alta.

Incheierea de ordinul cel mai general în care privește domeniul narativ, este aceea că personajul - individul ficțiunii - este un semn, un obiect al unui sistem, dar că, din punctul de vedere al unei teorii structurale existente, "a totality does not consist of things but of relationships" (L.Hjelmslev). Nu, așadar, o "entelehie" indestructibilă ("in-dividuus!) din care ar emana o "Vrere", o "Știre" și o "Putere", ci o entitate constituită, structural și procesual, din relații și funcțiuni istoricește determinate. Nu fac nici un fel de distincție între nivelul analizei și acela al productivității fiindcă o aceeași praxis textuală guvernează atât producerea cât și percepția operei. Literatura "chestiunea ideologică prin excelență" (5), apare la punctul de incidență a celor două laturi ale unui proces diagnostic - așa cum o demonstrează în mod strălucit cercetările lui Mihail Bahtin-; un proces social omogen de productivitate textuală se întinde fără întrerupere de la momentul constituirii la acela al percepției textului.

Mai mult; din structurile inconștient-colective rezultă o identitate esențială între "activitatea creativă" a poetului și "răspunsul imaginativ" al cititorului (6).

x   x   x

Cien años de soledad de Gabriel García Márquez constituie cazul privilegiat al ficțiunii ce oferă simultan contextul comunitar și practica imaginativă a producerii și a receptării sale. Este vorba, pe de-o parte, de o familie, pe de altă parte, de tentația, abia în final transformată în faptă, a actului endogamio. Referințe critice frecvente la o saga Buendía (epopee a etnogenezei, la scandinavi, unde Familia fundatoare este identificată inconștient cu Națiunea; în cazul lui García Márquez se vorbește de influența mediatoare a lui Faulkner), ori la Macondo, ca teritoriu exemplar pentru America Latină (7), ca și receptarea entuziastă a romanului la toate nivelele stratificării socio-culturale, demonstrează gradul de omogeneitate a "dialogului" din care se naște acest text românesc. Fără a fi mai puțin o realitate formală structural autosuficientă, relația endogamică evidențiază și ea o valență simbolică, în virtutea căreia devine o expresie mai amplă a unor obscure reprezentări colective, în mare măsură de nemărturisit sau abia mărturisite. Popoare esențialmente metise, latino-americani nu încetează să perçoapă impactul violent al conquistadorului asupra civilizației băștinașe ca pe un viol inițial, perpetuat de ei înșiși ca incest în istorie, și să resimtă hermetismul funciar al omului american - blestemul singurătății la Gracia Márquez - ca pe o ispășire a acestei vini monstruoase (8). Față de un asemenea centru de concentrare a emoției colective, prezența umană a romanului nu poate apărea cristalizată în indivizi, ci

manifestată procesual în atitudini și comportamente, cu alte cuvinte în ideologii și practici ce vor defini serii de personaje.

x      x  
x      x      x

Există la începutul romanului un incest și un act de violență din care se desfășoară cursul ulterior al narațiunii: asasinul prietenului, urmat de consumarea împreună dintre José Arcadio Buendía și Ursula Iguarán. Dezvoltările semantice pe care aceste acte le capătă în decursul narațiunii, vor îmbrăca forma unor conotații mitologice; mitul furnizează ficțiunii un corp de figuri - singurul ansamblu în cadrul căruia este corect să vorbim de generalizare și universal poetic (9).

Prietenul este, simbolic, un frate, iar pedeapsa ce lovește fratricidul este răstăcirea expiatorie terminată prin fundarea așezării Macondo și - de ce nu ? - stingeră neamului ucigașului după șase generații. Referințele parafrastice la cărțile Facerii și Exodului, pe care le descifrează Ricardo Gullón, sugerează un context biblic, ce trebuie însă subordonat, în CAS, mitului lui Cain (10): e ca și cum autorul s-ar fi hotărât să amănunțească povestea spiței plugarului, a cărei urmă, ca și a cetății sale, se pierde în Istoria Sacră, tot după șase generații (11).

Cît despre acuplarea soților, ea este un incest - sînt consingeni -, este aproape un viol - ar fi fost unul în toată puterea cuvîntului dacă o parte din violența actului nu s-ar fi consumat în asasinat - și este într-un chip mai obscur o copulă monstruoasă. Acest din urmă caracter transpare limpede doar în efectul său, în amenințarea și promisiunea pînă la urmă împlinită a zămislirii copilului cu coadă de porc, a "monstrului mi-

tologie" ascuns în "labirintul singelui"(s.n.). - Să fie oare vorba de o transformare ironică a arhetipului minotaurului (12) ? -

Nu numai că romanul, sub aspect narativ, rezultă din desfășurarea acestui nucleu de semnificație, dar și serialismul personajelor ia naștere din scindarea figurii inițiale a fundatorului. Ceea ce nu s-a subliniat îndeajuns este faptul că aceasta este mai întâi o scindare de personalitate și rezultă din interiorizarea violenței, ca traumă. În comportamentul lui José Arcadio Buendía alternează perioadele de activitate febrilă îndreptată în afară, cu răstimpurile de introspecție extatică asemănătoare unui somn magio. Cele două linii de conduită corespund destul de exact extroversiunii și introversiunii ca tipuri psihologice (13), iar succesiunea lor este întreruptă de oprirea duratei subiective, odată cu apariția spectrului celui ucis. Cea dintâi direcție se continuă în linia José Arcadio, cealaltă, în linia Aureliano. Opoziția tipologică este completată de una funcțională (14); la primul José Arcadio, bunăoară predomină senzația, la colonelul Aureliano, intuiția, în viața sufletească a lui Aureliano Segundo stăpânește sentimentul - iubirea statornică pentru Petra Cotes -, în aceea a lui José Arcadio Segundo, gândirea - rememorarea obsesivă a masacrului muncitorilor-. Dar seriile se opun în special sub unghi categorial, ca modalități de realizare a concretului imagistic al textului. Frecvența "definire prin partea de jos" (15) a personajelor din paradigma José Arcadio, importanța pe care o are pentru ele actul fornicăției sau ospățul pantagruellic, alte trăsături dialogice ale romanului ("răscumpărarea" sau chiar integrarea în clanul Buendía a ideologiilor adverse și a păturilor sociale inferioare ale comunității ), fac din eroii res-

pectivi manifestări ale "principiului material-corporal al vieții"(16), mărturisind, în plan mai general, despre prezența în CAS a unei "viziuni carnavalești" a lumii și existenței. În ce privește seria Aureliano, se manifestă într-însa un foarte hispanic principiu "spiritual" abstract și adesea steril, generator, - îndeosebi la colonel - de dezumanizare și fanatism.

Confruntarea celor două atitudini se prelungește de-a lungul unui veac de singurătate dominat de oedipiana interogația asupra misterului identității (17) și nu este reconciliată decât în înflorirea crepusculară a ultimului Buendia, cel care află răspunsul, consumă incestul și zămislește monstrul. Ceea ce nu înseamnă că, în afara unității inițiale și a unificării finale, seriile rămân pururi separate. Iată, de pildă, un exemplar mixt ca nume și comportament: Aureliano José. Complementaritatea lor din punct de vedere narativ este dusă la limita substituției (duble) a celor doi gemeni José Arcadio Segundo, grație căreia principiile corespunzătoare fiecărei serii se continuă sub semnul numelui seriei opuse. În plus, refacerea figurii inițiale - înfăptuită printr-un armonios "proces de individuație" de Aureliano Babilonia) este anticipată în planul alienării de José Arcadio Segundo. Este vorba, la el, de același tip de nebunie ca la întemeietorul clanului: "mașina timpului" se strică și rămâne oprită în prezentul etern al rememorării unei crime (18).

x   x   x

Paradigmatica endogamiei cuprinde doar două specii: incestul simbolic și incestul real - înfăptuit de primul și ultimul reprezentant al familiei-. Mai importantă pentru constituirea textului și pentru receptarea

sa este dinamica sintagmatică a actului; din acest punct de vedere, narațiune nu este decât citirea în succesiune a unui arbore genealogic, o dezvoltare a arhetipului formal al "generațiilor" biblice (Avram a născut pe Isaac ; Isaac a născut pe Iacov; Iacov a născut pe Iuda și pe frații lui..." Matel, 1,2). Istoria de familie se ocufundă cu istoria scriiturii, căci textul devine o figură a textului sub forma manuscrisului lui Melquíades, care cuprinde povestea clanului și cheia cifrului identității. O practică textuală, sau mai bine zis, inter-textuală (19) completă: momentul ultim al lecturii externe coincide cu cel din urmă moment al lecturii interne; au loc de-a lungul romanului, câteva tentative de descifrare a manuscriselor, fără vreun rezultat pînă la împlinirea sorocului și consumarea incestului, cînd textul se autodistruge și narațiunea se încheie, "căci stirpelor osîndite la un veac de singurătate nu le este dată o a doua șană pe pămînt".

În aceste condiții este lesne de înțeles importanța deosebită pe care o va căpăta componenta cognitivă în comportamentul personajelor din ambele serii, precum și rolul privilegiat al relației de inițiere, manifestată prin intermediul unor agenți ca Pilar Ternera, Petra Cotes, Nigromanta, Amaranta, Melquíades, înțeleptul catalan.

Cea dintîi este factorul principal al funcției de inițiere erotică și e de la sine înțeles că însemnătatea ei va fi cu totul aparte în cadrul "Jesului material-corporal" (M.Bahtin). Are loc în roman o mereu sperită investire cu sens a acestei figuri pînă ce, spre final, Pilar Ternera se luminează retrospectiv ca "vece a unei realități iraționale și neîmblînsite, al cărei principal instrument este sexul... ca o preteasă a unor pri-



mitive rituri telurice" (20). Așadar, principiul matern, orgiastic, ba chiar - după moartea Ursulei, când ea rămâne singura deținătoare a secretului familiei - acela al matriarhatului social, principiul care face posibilă degradarea uoigătoare și regeneratoare, în cadrul triadei viață-moarte-naștere (21). Intr-un delir incestuos ce prefigurează quasi-incestul cu sora sa adoptivă, José Arcadio întâlnește chipul mamei, acolo unde încerca să-și amintească de chipul lui Pilar, în vreme ce Aureliano află în alcovul ei nu numai virilitatea sa reprimată, ci și pe iubita sa "preschimbată într-un noroi fără zări". În fine, Pilar Ternera dă naștere unei întregi descendențe nelegitime, ce complică genealogia și chiamă însoțirile endofilice, prin ignoranță sau transfer simbolio. De notat că actul endogamic este încercat și în cel din urmă realizat tocmai de bastarzi, ca și cum familia și-ar trage înapoi ramurile ex-centrice.

Aproape toate femeile sînt modificări ale "funcției Pilar Ternera", în măsura în care reprezintă realizări "specializate" ale uneia dintre direcțiile semantice concentrate într-însa. Petra Cotes îi împărtășește condiția de femeie de moravuri ușoare și relațiile inițial indiscriminate cu doi frați, însă devine mai apoi, "una dintre puținele iubiri normale și durabile din CAS" (22). Santa Sofia de la Piedad este Pilar Ternera prin substituție de persoană, iar Nigromanta se asimilează ei printr-un fel de "scindare a figurii" (23), vis à vis de Aureliano Babilonia: cea din urmă este inițiatcăre erotică propriu-zisă și mijlocul de degradare a ființei iubite, în vreme ce Pilar e deținotăarea memoriei clanului. Pînă și Remedios la Bella are ceva din Pilar Ternera; faptul că devine pentru bărbați o obsesie olfactivă, la fel cum mirosul a fum al ultimei îl fascinase pe primul José

Arcadio. O poziție specială în cadrul acestui "sistem" ocupă Amaranta: sexualitatea ei virginală și enigmatică - îndreptățindu-i compararea cu Sfinxul legendei (J.Ludmer) -, face din ea obiectul unei atracții morbide, simbolul însuși al endogamiei. Așadar este vorba de o interiorizare de către familie a "funcției Pilar Ternera".

Pentru toți José Arcadio taina erosului, refuzată de Amaranta sau revelată de Pilar Ternera, se suprapune pe misterul identității, iar inițierea, fizică sau mentală, se prelungește în destin. Revelarea iminenței unei paternități în relația cu Pilar Ternera îl izgonește de acasă pe primul José Arcadio în periplul ce va face dintr-însul un străin și-i va permite, la întoarcere, apropierea de străină Rebeca. Aureliano José, copilul crescut de Amaranta ca un Aureliano și întors acasă după altă lungă călătorie cu "vocația concupiscentă și leneșă a unchiului său José Arcadio", cunoaște erosul sub forma atracției împărtășite dar respinse pentru mătușa și mama sa adoptivă, și își află o moarte violentă ce se leagă printr-o cauzalitate obscură de un ultim refuz (24). În sfârșit, celălalt fiu adoptiv al Amarantei, cel din urmă José Arcadio, se întoarce la Macondo posedat de amintirea ei echivoc maternă, ce l-a fixat într-o fază afectivă infantilă, repetată fără încetare în meandrele erosului său pervertit.

Funcția lui Mequíades (cu varianta episodică a înțeleptului catalan) se exercită întâi asupra fondatorului familiei și se manifestă apoi în seria Aureliano (cu excepția deja relevată a lui José Arcadio Segundo, de fapt tot un Aureliano), este aceea a unui "guru" și a unui mator. Tiganul inițiază în artele magice, dar în special într-un soi de clarviziune ce constituie varianta-limită a singurătății. În atingere cu persoana, spectrul sau ur-

mele trecerii sale prin familie - manuscrisul sanscrit -, feluriți Buendía se pomenesc plasați în spații unde timpul se oprește și orice succesiune se preschimbă într-o eternă reîntoarcere.

Cel dintâi, într-o ordine arbitrară, este spațiul psihologic al nebuniei. Durata subiectivă a lui José Arcadio Buendía se încheagă într-un "luni" fără sfârșit (25), aceea a lui José Arcadio Segundo se oprește în momentul masacrului muncitorilor de la plantația bananieră.

Urmează laboratorul de alchimie, spațiul ontologic, unde timpul se afarmă în așchii și trecerea lui nu lasă urme cîtă vreme încăperea este vizitată de fantoma lui Melquiades, iar un Buendía devine invizibil pentru străini. S-ar putea, îndelung și nu intru totul gratuit, specula în jurul semnificației laboratorului ca centru absolut al unor cercuri concentrice (lumea-Macondo-casa-odaia), în jurul figurii mandalice și valorii sale de spațiu funcțional sacru, precum și asupra prezenței în CAS a arhetipurilor riturilor pragului și ale trecerii.

Mai important, însă, din punctul nostru de vedere, este cel de-al treilea spațiu aflat sub semnul lui Melquiades, spațiul textual al manuscrisului. Taina sa se transmite din generație în generație cu o forță comparabilă doar eu aceea a secretului identității figurată în mitul familial al copilului cu coada de porc. Finalul romanului dezvăluie echivalența totală a celor două mistere: pentru descifrarea textului e nevoie să se împlinească un soroc de un veac, adică timpul necesar consumării endogamiei.

Așa cum manuscrisul este figura scriiturii, tot astfel Melquiades este figura autorului, și este lesne de înțeles cum din această circularitate textuală ame-

țitoare nu există altă ieșire decât închiderea ciclului macondin printr-un cataclism cosmic.

Dar configurația aceasta (nu lipsită de o tradiție în literele hispanice: Cervantes se dedublează în Cide Hamete Benengeli, iar Don Quijote, începînd cu capitoul 10 din partea I, este traducerea "cronicii" acestuia din urmă), devine de o nouă fascinantă o dată cu Aureliano Babilonia, figura lectorului. Citim finalul romanului cu ochii unui om și ai unei stirpe ce se cunoaște în sfîrșit pe sine, își află vina și-și trăiește pedeapsa, pe cînd în auz îi răsună urganul ce "are s-o surghiunească din amintirea oamenilor".

Ultimul moment al destinului acestui erou devine momentul esențial al destinului cărții, iar textul se arată a fi spațiul privilegiat ce le subîntinde pe toate, condensînd ficțiunea în lectură și lectura în ficțiune, într-un "veac de episoade cotidiene, astfel încît toate să coexiste într-o clipă". O figură, așadar, a percepției. Nu însă a "contemplării estetice detașate și dezinteresate", ci a unei receptări active, ce șterge hotarele ierarhice între expresie și lectură. Ultimul act inițiativ din CAS relevă, deci, textul ca praxis.

Înțelegem acum de ce s-a vorbit de realismul magic al lui Gabriel García Márquez, de ce în dialogul cu acest roman un public istoric este determinat și-a recunoscut experiența sa socio-culturală pînă la identificare, de ce s-a simțit el, pentru prima oară, subiect al unei creații culturale majore, de ce, în sfîrșit, libertatea imaginației atinsă de Cien años de soledad a fost privită de latino-americani ca cea dinții bătălie cîștigată în lunga și anevoioasa luptă pentru eliberarea națională și socială deplină. Si acesta este mesajul pe care orice carte mare îl trimite viitorului.

## N O T E

## 1a SERIALISM SI ENDOGAMIE IN OPERA LUI C.GARCIA MARQUEZ

- (1) Vezi B.TOMASEVSKI: Teoria literaturii.Poetica,"Univers", Buc.,19973, pp.276-278.
- (2) Vezi V.I.PROPP: Morfologia basmului, "Univers",Buc., 1970, pp.24-29.
- (3) Examinind unul dintre momentele de inceput ale genului romanesc ajungem la concluzia că realitatea formală ce se află mai aproape de înțelesul modern al noțiunii de "personaj" s-ar caracteriza prin inserția sa, ca reflectare și ca sinteză, într-o structură culturală mai largă care-i definește astfel "intertextualitatea".Vezi V.IVANOVICI: Don Quijote - formă deschisă (eseu inedit, predat la editura Dacia), în special cap.III: Anti-mimesis (Poetica parodiei și a personajului)
- (4) Vezi L.GOLDMANN: Subiectul creației culturale, în Sociologia literaturii, Ed.politică, Buc.,1972,pp.75-98.
- (5) Vezi C.RINCON:Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Latinoamérica, în rev. Casa de las Américas, nr.80, septiembre-octubre 1973, pp.135-147.
- (6) Vezi M.BOOKIN: ARCHETIPAL PATTERNS IN POETRY. Psychological studies of imagination "Oxford Paperbacks", London, Oxford, New-York, 1971: "In so far however as the poet's work...., does reveal his imaginative respons to material communicated to him, by others and by him to us, I have, of course been concerned with the poet's experience" (p.24).
- (7) Vezi de pildă J.M.OVIEDO: Magondo un territorio mágico y americano în Recopilación de textos sobre GGM, Serie "Valoración múltiple", Centro de investigaciones literarias "Casa de las Américas", La Habana, 1969, pp.47-56.
- (8) Acest sentiment apare explicitat și în elaborări teoretice ca, de pildă, în eseu Los hijos de la Malinche, din volumul El laberinto de la soledad de OCTAVIO PAZ sau în Prologul autorului la piesa Toate pisicile sînt negre de CARLOS FUENTES, "Univers",Buc., 1974, Colecția "Thalia", pp.5-16.

- (9) Toate elementele arhetipale pe care le voi evidenția aici, ca și pretutindeni în decursul prezentului eseu nu au neapărat un statut de elaborări conștiente nici măcar de reminiscențe culturale, ci de structuri ale inconștientului, manifestate în productivitatea imaginărilor.
- (10) Este ceea ce ne sugerează și JAMES R STAMM: Muerte, supervivencia y desaparición en "Cien años de soledad" în Boletín de la AEPPE, Año 3, num.5, Octubre, 1971, pag.92.
- (11) Vezi Facerea, 4, 16-24. În sprijinul acestei ipoteze se pot aduce similitudini de detaliu. A se compara, de exemplu, semnul lui Cain (Fac.4.16) cu aerul socialist ce constituie marca oricărui Buendía. Semnul apare și într-un mod mai direct, anume ca o cruce de cenușă imprimată pe fruntea celor 17 fii nelegitimi ai colonelului Aureliano Buendía. Aici, ca și aproape pretutindeni în roman, mitul apare tratat ironic, inversat. Cain fusese marcat de către Dumnezeu pentru ca oamenii să nu-l ucidă; semnul Aurelienilor, tot de proveniență supranatural-divină, ajută tocmai la exterminarea lor de către autoritățile vândute companiei bananiere americane.
- (12) În această ordine de idei, cu titlul de ipoteză, oam hazardată, se poate apropia centura de castitate suigeneris pe care o îmbracă Ursula spre a-și refuza și incita soțul, de vaca de lemn construită de Dedal în care a intrat Pasiphae pentru a se dăruia taurului lui Poseidon, zămislină astfel minotaurul. Distanța destul de mare între cele două imagini este acoperită de o constantă a stilului lui García Márquez, anume modificarea ironică pe care o imprimă elementului mitic, ca și de polul ironiei la care s-ar plasa, după NORTHROP FRYE, literatura modernă, în cadrul dialecticii modurilor ficționale (vezi Anatomia criticii, "Univers", Buc., 1972, pp.39-40 și 50-51).
- (13) Vezi C.G.JUNG: Psychological Types în The Collected Works, vol.6, Routledge & Kegan Paul, Ltd., London, 1971, cap.X: General Description of the Types, pp. 330-407.
- (14) Pentru o descriere generală a celor patru funcționari vezi idem, The Collected Works, vol.8, pp.123-124.

- (15) Vezi J.LUDMER: "Cien años de soledad". Una interpretación, Ed."Tiempo contemporáneo"S.A., Buenos-Aires, 1972, p.61 și 67.
- (16) Pentru formele acestui principiu în cultura popula-ră europeană din Evul Mediu și Renăștere, vezi M. BAHTIN: François Rabelais, "Univers", Buc., 1974 , pp.24-31.
- (17) Vezi J.LUDMER: op.cit., pp.20-30.
- (18) Pe de altă parte, avem de-a face aici cu o altă si-metrie complementară, realizată prin principiul com-pensăției, într-o dialectică a vinei și pedepsei: José Arcadio Buendía este ucigașul, José Arcadio Segundo este victima; la fel, incestul nepedepsit al celui dintâi își află pedeapsa după șase genera-ții în incestul lui Aureliano Babilonia și în naș-terea monstrului.
- (19) Inter-textualitatea rezultă și din alți factori, în cadrul mai larg al ciclului macondin: colonelul Au-reliano Buendía sau ducele de Marborough apar, măcar ca aluzii, și în operele anterioare ale lui García Márquez, iar CAS, la rândul său înglobează "caniba-lizându-le", romanele și povestirile ce i-au prece-dat. Vezi, în acest sens, M.VARGAS LLOSA: García Márquez: Historia de un delirio, Barral Editores, Barcelona, 1971, pp.480-495.
- (20) CESARE SEGRE: Il tempo curvo di García Márquez, in I segni e la critica, Einaudi, Torino, 1969, p.264.
- (21) Un aspect particular al degradării este discutat în M.BAHTIN: op.cit., pp.164-165.
- (22) C.SEGRE: op.cit., p.265.
- (23) Vezi M.BODKIN: op.cit., pp.13-16.
- (24) Moartea lui Aureliano José rezultă dintr-un fel de "sourtcoiruit" în cadrul funcției, anume care, prin interferența lui Pilar Ternera peste Amaranta, el era pe punctul de a se elibera de obsesia ultimei.
- (25) Să nu uităm că aceasta are loc odată cu apariția fantomei lui Prudencio Aguilar, care aflase tot de la Melquíades (mort) drumul spre Macondo.

## FORMULA RITMICA TRENARA IN "CIEN ANOS DE SOLEDAD"

Analizele de mai jos fac parte dintr-o lucrare mai amplă care-și propune să cerceteze aspectele categoriilor de timp în Cien años de soledad, sau, mai precis, în opera lui Gabriel García Márquez, pornind de la nucleul ciclului macondin care este Veacul de singurătate. Ele se achită parțial de cea dintâi etapă a sarcinii, adică examinează timpul sub aspectul său "material", anume ca ritm. Așa cum se obișnuiește, înainte de a purcede la analiză îmi voi trăda "sistemul de lectură"; categoriile principale cu care operez (melos, opsis, lexis) aparțin retoricii lui Northrop Frye. Trimiterea respectivă (Anatomia criticii, Univers, Buc., 1972, pp.302-432), mă scuotește de definiții.

x      x  
x      x

Ocurența fragmentelor de tipul celor două, pe care le voi analiza în continuare este destul de ridicată în capodopera lui García Márquez. Gregorio Salvador (Comentarios estructurales a "Cien años de soledad", La Laguna, Tenerife, 1970, pp.34-35) enumeră șapte, în circa o sută de pagini. Fără vreo referire, deocamdată, la conținutul lor, acest dat statistic este, oricum, un indiciu al importanței. Segmentarea ne aparține și a fost făcută în funcție de rațiuni eufonice și intuitive. Nădăjdul este însă că analiza a sprijinit intuiția, furnizându-i o structură obiectivă drept fundament. A evidenția implicațiile, în toate sensurile, ale acestei structuri, care este formula ritmică a tărâșării, constituie scopul acestei lucrări.



x   x  
x   x

1) Muchos años después

2) frente al pelotón de fusilamiento

el 3) coronel Aureliano Buendía

4) había de recordár // aquélla tarde remota  
en que 5) su padre lo llevó a conocer el hielo

(CAS, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p.9; accentele sînt ritmice, nu tonice sau ortografice)

La nivelul cel mai elementar, schema ternară constă în aceea că secvențele ritmice posedă cîte trei accente.

A. OPSIS. Din acest punct de vedere structura ternară se realizează ca organizare spațială simetrică a discursului. Fiecare secvență ritmică are un nucleu care, în cazul primelor trei, este un substantiv (años, pelotón, Aureliano) încadrat de o parte și de cealaltă de determinanții săi. Nucleul celei de-a patra unități este un verb de care depinde un grup nominal, unde apar celelalte două accente. A cincea secvență este o propoziție care își distribuie cu egală intensitate accentele pe subiect, verb și obiect. De remarcat că cele mai importante accente semantice cad pe cuvinte cu valoare temporală și spațială: años después = adverb de timp; frente = adverb de loc; remota = adjectiv cu valoare temporală. Intregul fragment reface pe ansamblu aceeași opsis: "nucleul este secvența (3), încadrată de cîte două, de o parte și de alta.

B. MELOS. Simetriei spațiale îi corespunde și una ritmică după cum urmează:

1) ' = pauză ' == / ' =

două picioare dactilice

2) ' == / ' == / ' == /

trei 'peoni: unul primar, al doilea secundar, al treilea terțiar. (Alt element de opsis: silabele accentuate sînt despărțite de oîte patru neaccentuate).

3) ' == ' / ' == ' / =

trei picioare anapestice și o silabă liberă.

4) Cenzura împarte această secvență în două hemistihuri (7+8) care au și ele o structură ternară (sînt compuse din oîte trei cuvinte). Scandată, această unitate se organizează ca un hexametrul:

há - bi - a/ dé re - oor/ dár// a -/- qué - lla/tár -  
de re - / - mó - ta/

adică:

' = / ' = / ' = / ' = / ' = / (dactil-dactil-spondeu-spondeu-dactil-spondeu). A se compara cu "Arma virumque canto Troiae qui primus ab oris" sau cu "menin aeide Thea peleiadeo Achilleos", care au o structură ritmică identică.

5) A cincea secvență, fără a părăsi schema ternară, are accente exclusiv semantice și este neregulată din punct de vedere ritmic. Dacă primele patru unități manifestă predilecție pentru ritmurile ample ale eposului, cea din urmă face trecerea de la ritmul recurent al epopeei la ritmul continuu al ficțiunii în proză (vezi Anatomia). Mai bine zis, trăsătura stilistică esențială a romanului constă, din acest punct de vedere, în faptul că fluxul continuu al ficțiunii este presărat și întrerupt de agre-

gări recurente, în-formate în chip vizibil de modelul eposului. Cea dintâi explicație a acestui fenomen, ce îmi vine în minte, este aceea că după Frye, "Eposul și ficțiunea alcătuiesc domeniul central al literaturii..." (Anatomia, p.312). În aceste condiții este normal ca procedee ale unuia să migreze către cealaltă, mai ales că, istoricește vorbind, eposul se topește în ficțiunea în proză.

Dar faptele de ritm examinate ne conduc spre anumite caracteristici speciale de gen ale capodoperei lui Gabriel García Márquez. Față de linia istorică indicată mai sus, Cien años ... reprezintă o regresieune către forme mai arhaice ale epioului, fie folclorice, fie culte, în tot cazul, orale. Încă în Los funerales de la Mamá Grande apare preocuparea de a mima povestirea orală; vocativul cu care se deschide nuvela ("Ésta es, inorédulos del mundo entero..." etc.) acreditează convenția adresării directe, ceea ce presupune un ascultător în locul cititorului.

Conform teoriei dialogismului a lui Mihai Bahtin ea și unor afirmații mai explicite în această privință ale lui Ortega y Gasset (Meditaciones del Quijote, Ideas sobre la novela, Velázquez, Goya) în constituția formei canonice a romanului ar intra un element structural de natură dramatică. În Cien años... acest element lipsește cu desăvîrșire. Nu numai dialogurile propriu-zise sînt ca și inexistente, dar lipsesc și "scenele", adică momentele în care actul narativ se "ascunde" lăsînd loc acțiunii directe a personajelor. Dimpotrivă, aici avem a face cu o prezență perpetuă a povestirii și a povestitorului. Lipsește de asemeni perspectivismul romanesc (procedeu prin care, după Bahtin, se realizează dialogizarea ideii la Dostoievski), adică o altă formă a dramatismului struc-

tural al romanului, cea care permite construirea unor intrigi complexe, a planurilor narative paralele și intersectate, confruntarea punctelor de vedere diferite sau opuse asupra acelorași evenimente. Această modalitate este însă legată și de forma de receptare a romanului, anume ca narațiunea scrisă, ca operă-carte, ce permite revenirea în lectură.

Lipsa perspectivismului din Cien años... constituie o nouă marcă a oralității narațiunii (publicul ascultător, de pildă al aezilor antici, al jonglerilor medievali ori al povestitorilor folclorici de snoave nu poate urmări o structură epică de mare complicație și complexitate). Dimpotrivă, întâlnim frecvente reveniri și explicații, ni se dau toate cheile, ce lipseau în operele anterioare ale ciclului macondin; "cititorul dus de mână" despre care vorbește Mario Vargas Llosa, este de fapt un ascultător.

Alături de aceste mărci negative (absențe), oralitatea apare în Cien años... și ca manifestare. În această ordine de idei se pot cita în primul rând faptele de natură prozodică la care m-am referit parțial mai sus. În al doilea rând, frecvențele anticipări de la începutul capitolelor ("El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos..." etc. sau "Llovió cuatro años, once meses y dos días ...") care sugerează proemiile ce rezumă, în epopeea antică acțiunea unei rapsodii. În sfârșit, formele invariabile în care apar numele eroilor (Francisco el Hombre, Remedios la Bella ș.a.m.d.), inexistența celor abreviate ori familiare, toate acestea amintesc de epitetul epic (vezi James R. Stramm: Muerte, supervivencia y desaparición en "Cien años de soledad", în Boletín de la AEPE, ano III, núm. 5, Octubre 1971, p.102).

C.LEXIS (melos + opsis). Faptele pe care le voi examina la acest capitol sînt mai complexe, prin aceea că se refer  la ambele laturi ale semnului, in unitatea lor sintetică, fa  de perspectiva de p n  acum, centrată preponderent pe punctul de vedere al semnificantului.

C.1. Varia iile de viteză ritmică (melos) contribuie la eviden ierea, pe ansamblu, a schemei ternare. Sub acest aspect, fragmentul ales se organizează in jurul unui nucleu-axă de simetrie, format din secvențele (3)  i (4)  i incadrat de (2)  i (5). (Am neglijat sec iunea (1) deoarece depinde gramatical de (1)  i poate fi, deocamdată, asimilată acesteia). Viteza este determinată de corelația in re prozodie  i cantitate. Unit  ile nucleu au structura ritmică cea mai regulată. Caden a largă, epică, sugerează o recitare lentă  i solemnă. Secven ele (2)  i (5) con in mai multe silabe  i tiparul ternar impune să fie rostite mai repede, pentru a se incadra in respectiva matrice. In cazul celei din urmă, accelera ia prozodică este accentuată de iregularitate, căci "... versurile frunte măresc viteza (Anatomia, 327), Cum am mai arătat, (5) face tranzi ia către ritmul prozei. Din acest punct de vedere, iregularitatea nu este un concept negativ; "... proza este in sine - sorie Frye - un mediu translucid: forma ei cea mai pură, adică la cealaltă extremitate fa  de epos  i de alte influen e metrice, este  i cea mai puțin izbitoare" (Anatomia, p.332).

C.2. Același tipar ternar este sprijinit de simetriile  i opozitiile (opsis) stabilite la nivel semantic  i gramatical. Axa de simetrie ritmică con ine  i elementele de stabilitate semantică a frazei, subiectul (3)  i predicatul (4); determinan ii (2)  i (5) denotă res-

pectiv situarea în spațiu și în timp, adică cele două coordonate ale mișcării amintirii. Poziția centrală a nucleului este întărită de două opoziții: (1) vs (2), adică momentul în care se produce amintirea vs locul unde aceasta apare; și (4) vs (5), opoziție între imperfect, care are conotații durative (vezi T.Vianu: Problema stilistică a imperfectului, în Arta prozatorilor români, EPL, Buc., 1965, pp.285-309) și perfectul simplu (pretérito indefinido), care, în spaniolă, indică o acțiune definitiv încheiată în trecut (este, în fond, o opoziție de aspect: imperfectiv vs perfectiv). Aceste relații refac poziția de nucleu a structurii ternare de ansamblu, ce aparține, așa cum am văzut la punctul A, secțiunii (3), adică subiectului, centrului de iradiere semantică.

X

X      X

Sub o formă sau alta, formula ternară revine ori de câte ori este vorba de asemenea anticipații. Să mai examinăm un exemplu:

1. Pocos meses después
  2. frente al pelotón de fusilamiento
  3. Arcadio había de revivir
  4. A los pasos perdidos en el salón de clases
  5. B. los tropiezos contra los escaños y por último
    1. la densidad de un cuerpo en las tinieblas del cuarto
- y
2. los latidos del aire
- bombeado por un corazón que no era el suyo.

(CAS. p.101)

Primele două secvențe urmează, în mod evident, modelul ritmic al secvențelor corespunzătoare din primul exemplu. A treia secvență, mai neregulată prozodic, păstrează totuși o structură ternară, fiind compusă din trei elemente cu ușurință de distins din punct de vedere funcțional: a) subiect (Arcadio); b) + c) construcție modală, unde b) conține marca temporală a imperfec-tului (había), iar c) o dublă marcă semantică, prin "re-" (prefix iterativ) și "vivir" (verb). Ultimul segment face, la fel ca în primul exemplu, trecerea de la ritmul eposului la ritmul prozei și își distribuie ac-centele pe cele trei elemente: bombeado (participiu tre-cut cu sens pasiv), /por un/ corazón (complement de a-gent cu sens de subiect logio), /que/ no era el suyo (subordonată atributivă).

O structură mai interesantă prezintă secvențele (4), (5), (6), care pot fi considerate o mare unitate ternară, realizată prin enumerarea elementelor A,B,C. În interiorul acesteia se pot observa la o lectură ori-zontală (sintagmatică) o serie de simetrii ce marchează o tendință spre un model dual:

- scindarea membrului C în două subunități, C.1.și C.2., în urma cărora elementul conjuncțional de legătură "y por último" (r) devine o axă de simetrie, față de care subsecvențele se distribuie dual: A B /r/ C.1. C.2.
- din punctul de vedere al cantității, înaintea lui r avem secvențe scurte (A,B), iar după axa de simetrie, secvențe lungi (C.L.,C.2.+7)
- modelul gramatical al secvențelor este determinat-de-terminant
- același model poate fi regăsit și dacă scindăm secven-tele în unități mai mici (substantiv-atribut).

A	I. Determinat los pasos perdidos a) subst. b) atribut	en	II.Determinat el salón de clases a. subst. b) atribut
B	I. Determinat los tropiezos	contra	II.Determinat los escanos
C <sub>1</sub>	I. Determinat la densidad de un cuerpo a) subst. b) atribut	en	II.Determinat la tieieblas del cuarto a) subst. b) atribut
C <sub>2</sub>	I. Determinat los latidos del aire a) subst. b) atribut		II.Determinat /combeado...etc./

De remarcat că propozițiile en, contra, en constituie axe de simetrie secundare, scindând secvențele în jumătăți nu numai egale, dar și perfect analoge din punct de vedere gramatical: AI (subst.-atr,) + AII (subst.-atr.); BI (subst.) + BII (subst.); C.1.I (subst.-atr.)+ C.1.II (subst.-atr.) de asemeni să se observe că determinanții AII, BII și C.1.II au sens spațial.

Să aruncăm o privire asupra acestor simetrii duale din perspectiva unei lecturi verticale (paradigmatice). Perfecta lor analogie (din unghiul tendinței către modelul dual) reface pe ansamblu timparul ternar. Se demonstrează că triada de bază este A -B "y por último" C.1., C.2. fiind mai degrabă o secvență de tranziție de tipul (7), asupra căreia s-a operat o contaminare parțială cu simetria din membrele triadei. Contaminarea este probată și de caracterul redundant al celui de-al doilea "y" (înainte de "los latidos..."); funcția conjuncției este de a introduce sau a sugera o simetrie (ne rămîne însă imperfectă deoarece se rea-



lizează doar în C.2.I) între subsevențele membrului C al triadei A-B-C.

Caracteristici ale discursului:

Modalitățile de realizare ale tiparului ternar au fost, în acest exemplu, în special simetriile (gramaticale). Ceea ce ar indica predominarea factorului opsis, în lexis. Aceasta nu înseamnă însă că elementul melos ar fi absent. Așa cum voi încerca să demonstrez, procedeele sînt ambivalente, țin, adică și de opsis și de melos.

Prepozițiile (en, contra, en) joacă un rol omolog cezuri.

Contaminările constituie cazuri de debordare a paradigmei în sintagmă. În afară de cea de care am vorbit, există și alte contaminări, ce ar putea fi numite metaforic, "ecouri la distanță". Astfel, dacă luăm în considerație distribuția numărului, vom vedea că singularul din AII ("el salón") îi răspunde "la densidad de un cuerpo" din C.L.I și "un corazón din (7)". De asemenea structura grupului determinat-determinant din AI: subst.-adj. (pasos perdidos" are un "ecou" de același tip în C.2.I + (7) ("aire bombeado"). Asemenea procedee refac, cu mijloace gramaticale, fenomene fonice de tipul rimei, asonanței și aliterăției (paradigme sonore).

Acese caracteristici ale discursului demonstrează încă o dată seducția constantă pe care o suferă ficțiunea (proza) din Cien años... din partea eposului (vers).

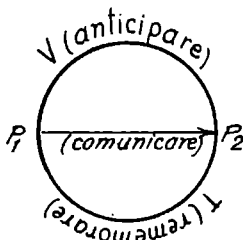
x x x

Rămîne să ne întrebăm care este funcționalitatea narativă a formulei ritmice ternare. Ea ne poate sugera mai întîi procedeul triplicării, ca modalitate a acelei retardări epice, de care vorbeau formalistii

ruși. Dar bănuim că importanța acestei matrici depășește nivelul unui simplu procedeu.

Răspunsul corect ni-l va furniza doar examinarea conținutului acestor anticipații.

Ritmului ternar îi corespunde un plan temporal ternar: prezentul (P), în care are loc comunicarea-lectura, viitorul (V), în care se produce amintirea ("frente al pelotón de fusilamiento") și trecutul (T), în care a avut loc evenimentul ce constituie obiectul amintirii. Găsim de asemenea și o mișcare temporală în trei timpi, și anume: dreapta comunicării-lecturii, curba progresivă a anticipării și curba regresivă a rememorării.



Aceasta ne duce cu gândul la metafora critică a lui Cesare Segre, "la ruota del tempo" și la capacitatea lui García Márquez de a o "far girare a volontà" (Il tempo curvo di García Márquez in I segni e la critica, Einaudi, Torino, 1969, pp.251-252). Observăm de asemenea că între anticipare și retrospectivă există o perfectă continuitate. Prezentul poate fi considerat ca o axă a roții, dar ne putem imagina în același timp, că mișcările progresivă și regresivă îl antrenează în rotirea lor pe o traiectorie circulară.

Timpul P este timpul faptelor de stil, adică timpul comunicării și al lecturii; V este timpul unei deformări temporale specifice, adică timpul compoziției narative, al subiectului (în terminologia lui Tomașevski, Sklovski, Vîgotski). În sfârșit, timpul T este

al duratei subiective, al personajului. Raportul P vs V,T este de conținător vs conținut. Acest fapt constituie o dovadă că cele trei varietăți de tipuri ce pot fi distinse în (orice) narațiune, sînt unificate în Cien años de soledad de o entitate unică, anume timpul circular.

Sub aspect stilistic, așadar, timpul lui García Márquez este timpul curb al eternei reîntoarceri.



## CUPRINS

Prolegomene la o teorie a romanului hispano-american (Paul Alexandru Georgescu).....	3
Modelul narativ al lui Rómulo Gallegos (Paul Alexandru Georgescu).....	16
Tehnica narativă la Carlos Fuentes (Paul Alexandru Georgescu).....	51
Ernesto Sábato și structuralismul (Paul Alexandru Georgescu).....	59
Structura și semnificația povestirii " <u>Instrucciones para John Howell</u> de Julio Cortázar (Ileana Georgescu).....	95
Planurile narative în <u>La última mujer y el próximo combate</u> de Manuel Cofiño (Silvia Viscan).....	113
Funcția metaforizării în romanul Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal (Domnița Dumitrescu).....	125
Serialism și endogamie în opera lui Gabriel García Márquez (Victor Ivanovici).....	147
Formula ritmică ternară în Cien años de soledad (Victor Ivanovici).....	161

C-da nr. 92 Anul 1976

Tiraj: 182 Reeditare

Numele și Prenumele dactilografei:

DEBU CLEMENTA

Desenul: Efstate Elena

Corectat și bun de tipar: Conf. dr. PAUL ALEX GEORGESCU

Executat în cadrul Tipografiei Universității  
din BucureștiVERIFICAT  
2017VERIFICAT  
2007

ADRIAN  
1977



[illegible]

DE SPIRITU ET ANIMA

**Lei 7,50**