Proza scurtă a lui Julio Cortázar. Semne şi semnificaţii

Rodica GRIGORE

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

Julio Cortázar's Short Fiction. Signs and Significances

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

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

În 1959, când apărea volumul lui Julio Cortázar, *Armele secrete*, Argentina se considera deja, de suficientă vreme, o ţară unde povestirea, ca specie literară, era la ea acasă. Convingerea aceasta era, fără îndoială, întemeiată pe opera câtorva autori de marcă, iar la sfârşitul anilor '50, numele cel mai des pomenite în acest sens erau Horacio Quiroga şi Jorge Luis Borges. În plus, pentru cunoscătorii fenomenului literar latino-american, tradiţia prozei scurte argentiniene se raporta, deopotrivă, la Roberto Payro şi la Leopoldo Lugones, cartea celui din urmă, *Las fuerzas extrañas*, fiind una din cele mai reuşite colecţii de povestiri din spaţiul hispan. În epocă scriau, de asemenea, Adolfo Bioy Casares şi Silvina Ocampo, dar publicul cititor – dincolo de faptul că tindea, cel puţin uneori, să-l cam confunde pe Bioy Casares cu Borges – îi considera pe aceştia drept reprezentanţi prin excelenţă ai altor genuri literare. Astfel că *Armele secrete*, prin cele cinci texte pe care le cuprindea, se va impune rapid, aducându-l dintr-o dată în centrul atenţiei pe Julio Cortázar, autorul argentinian stabilit la Paris încă din 1951. Dincolo de succesul ca atare al acestui volum, *Armele secrete*[1] au determinat şi un fenomen mult mai complex şi mai profund: repunerea în discuţie a resorturilor ficţiunii însăşi, dar şi a modelelor literare consacrate. S-a întâmplat aşa mai cu seamă deoarece prin *Urmăritorul*, *Scrisori de la Mama, Funigei*, *La dispoziţia dumneavoastră* sau chiar textul care dă şi titlul volumului respectiv, Cortázar se îndepărta cu hotărâre de consacratul model al fantasticului borgesian, dar deopotrivă de schemele arhicunoscute ale grupării literare Boedo şi ale continuatorilor săi. Evident, observaţia aceasta a dus la recitirea – cu mult mai mare şi mai multă atenţie... – a cărţilor publicate anterior de Julio Cortázar, *Bestiar* (1951) şi *Sfârşitul jocului* (1956). La fel de evident, criticii literari au fost siliţi, finalmente, să observe că, în fond, „noul" model impus de *Armele secrete* funcţiona deja de aproape un deceniu – doar mecanismele complicate ale receptării fiind cele care, ca în atâtea alte cazuri, întârziaseră să remarce apariţia unui povestitor ce putea fi pus, fără nici o reţinere, alături de Juan Rulfo, Salinger sau Dino Buzzati. Prin urmare, comparaţiile se vor menţine, de atunci încolo, în această arie şi nu numai, în scurtă vreme numele lui Julio Cortázar fiind rostit pentru a caracteriza marile reuşite din domeniul prozei scurte, împreună cu exemplele de mult consacrate reprezentate de Edgar Allan Poe, Cehov, Kipling sau Borges.

Marile teme ale prozei scurte a lui Cortázar sunt bine

definite de la început, scriitorul alegând să trateze, în toate cărţile sale probleme legate de căutarea identităţii sau de realitatea stranie ce se ascunde întotdeauna în spatele întâmplărilor din viaţa de zi cu zi a oamenilor obişnuiţi. În acest fel, dincolo de influenţa suprarealismului sau chiar, în anumite texte, a simbolismului francez, Cortázar reuşeşte să construiască, aproape pe nesimţite, o adevărată poetică a fantasticului, dar, atenţie, fundamental diferită de cea a lui Borges. O poetică numită, cel mai adesea, de criticii latino-americani, „a fantasticului cotidian”[2]: pentru că personajele sale, la fel ca şi întâmplările care le afectează existenţa, sunt legate de cele mai obişnuite ambianţe sau amănunte; totul se petrece acasă, sau, dacă nu, în tramvaiul obişnuit ori pe străzile cunoscute de protagonişti. Apoi, totul – dar absolut totul – are loc, în povestirile lui Julio Cortázar, în miezul zilei, sub lumina soarelui, sub ochii tuturor. Nu o dată s-a discutat despre posibila asemănare a acestui mod de structurare a textului cu un „hronir” al lui Borges[3]. Fără îndoială, apropierea poate fi făcută, cu condiţia să excludem, de la bun început, elementele de-a dreptul baroce de care Borges se foloseşte şi care devin complet inutile într-un text cortazarian. De altfel, *Casa ocupată*, prima povestire din *Bestiar*, primul volum al autorului, impune modelul şi situaţia esenţială a prozei sale: totul începe în lumea reală, apoi scriitorul introduce dintr-o dată elementul fantastic, neobişnuit, de natură a schimba fundamental toate regulile vechii realităţi şi de a pune sub semnul întrebării continuitatea lumii ficţionale anterioare, aparent construită în buna tradiţie a realismului mimetic. În alt text, *Axolot*, un domn se transformă treptat într-o vietate marină, dar şi aici, la fel ca întotdeauna în textele lui Cortázar, elementul straniu e de găsit tocmai în perfecta acceptare a noii situaţii cu care protagonistul este confruntat pe neaşteptate, şi nu, aşa cum unii cititori s-ar putea aştepta, în vreun spectaculos proces de transformare, *à la* doctor Jekyll. Tocmai de aceea, în textele lui Julio Cortázar, este de-a dreptul natural ca o familie să-şi găsească locuinţa invadată de tigri, la fel cum în povestirile lui Kipling, de exemplu, tigrii puteau fi descoperiţi doar în adâncurile junglei.

S-ar putea scrie – s-au şi scris deja, de fapt – pagini întregi despre noua concepţie metafizică pe care o aduce scriitorul argentinian în proza sa scurtă, sau despre retorica aparte impusă o dată cu romanul *Şotron* (1963), dar prevestită încă de textele din *Armele secrete*. Menţionăm, cu titlu de exemplu, că în *Scrisori de la mama* este clară, la o lectură atentă, o extraordinară funcţie a parantezelor care punctează textul: pe de o parte, acestea clarifică întotdeauna contextul, sau recontextualizează situaţia concretă a personajelor, iar pe de alta, au darul de a induce cititorului neliniştea (căci fiecare nouă paranteză pare a fi pe punctul de a elibera definitiv fantoma lui Nico, fratele mort cu ani în urmă) pe care abia ultimele rânduri o vor rezolva – şi asta numai la nivel strict narativ, să reţinem. Volumul de faţă mai cuprinde un text celebru, *Funigei*, pornind de la care, Michelangelo Antonioni a realizat, în 1966, celebrul film *Blow-Up*. Antonioni a accentuat mult, în această peliculă, tema diferenţei dintre aparenţă şi esenţă, construind un întreg mister (pe care, de altfel, nu-l rezolvă în nici un fel) în jurul unei fotografii ce dezvăluie – sau pare a dezvălui – o crimă. Esenţial, însă, atât în film, cât şi în povestirea lui Cortázar, rămâne, însă, faptul că realitatea, aşa cum o cunoaştem cu toţii, se dovedeşte a fi, adesea, o simplă iluzie, marile adevăruri ale existenţei aflându-se, întotdeauna, dincolo de graniţele ei. Tocmai din acest motiv, personajul central, fotograful franco-chilian Roberto Michel ajunge să descopere realitatea într-o fotografie aparent banală pe care o face într-o seară şi care, cu cât e mărită mai mult, cu atât tinde să dezvăluie mai multe amănunte neobservate prima dată. Şi tot de aici permanenta sa căutare a propriei identităţi, nu doar la nivel narativ, evidentă în pendularea între persoanele narative cu care ar trebui să opereze textul: „Nu se va şti niciodată cum trebuie povestite toate acestea, la persoana întâi sau a doua, folosind a treia plural sau născocind la nesfârşit forme care nu-s bune de nimic.” În egală măsură, *Funigei* reprezintă, însă, şi o inedită profesiune de credinţă a autorului, depunând mărturie, prin aproape fiecare rând, despre permanenta sa strădanie de a găsi cuvântul adevărat, capabil să exprime totul, ca şi despre munca nesfârşită de cizelare a expresiei artistice. Dar, deopotrivă, o foarte consistentă şi subtilă, în acelaşi timp, teoretizare a noului tip de scriitură pe care Cortázar o va practica întotdeauna, accentuând, întrucâtva asemănător cu uruguayanul Juan Carlos Onetti, ambiguitatea şi multiplele sale implicaţii.

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

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

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

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

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

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

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

Se întâmplă aşa şi pentru că marile teme abordate de scriitorul argentinian implică un anumit mod de tratare care exclude rezumatele, oricât de elaborate ar încerca ele să fie, căci mai cu seamă în volumul acesta se mizează mult pe căutarea identităţii, pe singurătatea omului, mereu captiv în mijlocul marelui oraş sau chiar al micii sale case, sau, la un alt nivel de semnificaţii, pe aducerea în prim plan a realităţii ce se ascunde în spatele celor mai obişnuite aspecte ale vieţii de zi cu zi. Pe acest fond se produce breşa în real ce determină cultivarea unui anumit tip de fantastic, propriu textelor lui Cortázar, al cărui model funcţionează în felul următor: chiar dacă totul începe, aparent, în cel mai comun spaţiu (1), ordinea obişnuită a lucrurilor este întreruptă pe neaşteptate (2), iar regulile acestei realităţi, în aparenţă atât de solide, se schimbă într-o clipă (3)[5], surprinzând protagonistul şi lăsând cititorul captiv în lumea textului. În acest fel, imaginea reprezentată se transformă în cel mai bun exemplu de realitate definitorie pentru universul ficţional al lui Julio Cortázar – de aici venind, desigur, şi identităţile protagoniştilor, aflate în permanentă modificare, aşteptând pentru asta un simplu pretext cum ar fi observarea propriei imagini într-o oglindă, drumul de la serviciu până acasă sau exasperarea provocată de vreun blocaj în trafic – care, în textele acestui autor capătă, desigur, alte semnificaţii decât cele la care, poate, ne-am aşetpta. Căci, de fiecare dată, graniţa care desparte, cel puţin teoretic, subiectul de obiect ori cauza de efect, este nu numai extrem de fragilă, ci întotdeauna uşor de încălcat, vechiul concept de real fiind, la Cortázar, asemenea unui uriaş joc de puzzle alcătuit din nenumărate fragmente ce se pot reorganiza în fiece clipă. Cititorul însuşi devine, în consecinţă, parte a ceea ce citeşte, la fel cum numeroase personaje cortazariene devin participanţi la chiar întâmplările pe care le citesc într-o carte a cărei imagine proza scurtă a scriitorului argentinian o multiplică la infinit.

De aici, desigur, şi reacţia de respingere a unor cititori, mai cu seamă în cazul unor texte cum ar fi *Poveşti pe care mi le spun eu singur*, inclus în volumul de faţă. Reticenţa unora – susţinută şi de atitudinea unei anumite părţi a criticii – a venit, în situaţia mai sus amintită, de la o identificare a imaginii materne ca obiect al dorinţei erotice. Dar este vorba aici nu de nevoia scriitorului de a aduce elemente şocante, care să violenteze orizontul de aşteptare al cititorilor, ci, mai degrabă, de o adevărată imposibilitate a lui Cortázar de a accepta şabloanele şi clişeele – de orice fel ar fi ele. Astfel încât alegerile sale, oricât de neobişnuite, nu sunt altceva decât manifestarea în plan estetic a acestei necesităţi imperioase de detaşare de tot ceea ce ar fi putut însemna loc comun. Că de vină – sau, dimpotrivă, de lăudat – ar fi o marcată tendinţă a autorului argentinian de a prefera marginalitatea exilului pe care, se ştie, Cortázar l-a trăit ca pe o experienţă personală şi de a o extinde la întreg domeniul literaturii, rămâne de discutat. Fapt este că aspectul acesta, ca şi atitudinea amintită sunt prezente în mai toate povestirile din volumul *Cât de mult o iubim pe Glenda*. Miza este, după cum autorul însuşi a subliniat în interpretările pe care le-a oferit acestui corpus de texte, exprimarea completă a solitudinii esenţiale ce afectează fiinţa umană, etern prizonieră într-o lume cum era aceea a sfârşitului de secol XX. Rezultatul cel mai evident va fi, aşadar, cultivarea unei adevărate poetici a rupturii şi a crizei, ale cărei coordonate fuseseră creionate încă din primele sale povestiri. Nu întâmplător, textele din *Cât de mult o iubim pe Glenda* pot fi puse sub semnul mărturisirii – deloc lipsite de modestie, să recunoaştem – pe care Cortázar însuşi o făcea în cunoscutul său eseu intitulat *Despre povestirea scurtă şi împrejurimile sale*: „Toate povestirile mele sunt asemenea unor fiinţe vii, căci ele sunt organisme complexe în adevăratul sens al cuvântului, trăiesc independent şi de-a dreptul respiră. Aşa trebuie să poţi spune despre orice povestire care vrea să reziste testului timpului."

*

Nu puţini au fost criticii care, luând în considerare aspectele esenţiale ale prozei lui Julio Cortázar, au afirmat că până şi moartea scriitorului argentinian este un detaliu de care trebuie să se ţină seama atunci când se încearcă o evaluare corectă a operei sale, câtă vreme tocmai momentul marii treceri a determinat, în cazul autorului *Şotronului*, apariţia posibilităţii (din ce în ce mai evidente, la o lectură atentă) recitirii integrale a operei şi deopotrivă a repunerii în discuţie a mecanismelor fundamentale ale scriiturii sale care se individualizează atât de clar în contextul literaturii secolului XX.

Cortázar, se ştie, o desemnase prin testament pe soţia sa, Aurora Bernárdez, drept persoana cu drepturi depline în privinţa tuturor textelor lui rămase în manuscris, subli-

niind explicit că aceasta este liberă să decidă ce e de făcut cu scrierile nepublicate, urmând a alege ce păstrează, ce încredinţează tiparului şi ce poate fi distrus. Ulterior, Saúl Yurkievich şi Gladis Anchieri, cei care au fost implicaţi, la rândul lor, în marele proiect al organizării şi editării operei cortazariene, au considerat, împreună cu văduva scriitorului (asemenea lui Max Brod pus în faţa moştenirii literare rămase în urma lui Kafka – amănunt deja aproape inutil de precizat...) că totul trebuie publicat, cu excepţia câtorva notiţe nerelevante. Căci, după cum a subliniat la un moment dat Yurkievich, „ar trebui să fii Dumnezeu ca să poţi decide că un text al lui Cortázar merită distrus."[6] Prin urmare, ei s-au raportat la ansamblul textelor rămase după moartea autorului ca la un soi de „work in progress", căci, nu o dată s-a întâmplat ca, prin editarea postumelor cortazariene, opera de ansamblu a scriitorului argentinian să fie, practic, recontextualizată, o anumită parte a criticii neezitând să afirme chiar că abia după publicarea întregului corpus de texte rămase această operă va putea fi judecată la justa ei valoare. Însă tocmai din acest punct, locul geometric al acordului, fie el şi parţial, la care reuşiseră să ajungă analiştii fenomenului literar latino-american în general şi ai operei lui Cortázar în special, au început şi controversele. Căci, din 1984, când apare *Salvo el crepusculo*, prima scriere cortazariană publicată după moartea scriitorului, şi până în urmă cu doar câţiva ani, când, Aurora Bernárdez şi Carles Álvarez Garriga, au încredinţat tiparului o serie de texte inedite (rămase, asemenea scrierilor lui Fernando Pessoa, într-un cufăr ce va fi descoperit doar în 2006), opera postumă a autorului argentinian a continuat să pună, practic, cam pe toată lumea în încurcătură. Asta pentru că, deşi în anumite momente ansamblul operei păruse a fi definitiv cunoscut, fiecare nouă apariţie editorială avea darul de a da peste cap multe dintre concluziile unor erudite studii critice – cumva, ca într-un soi de joc cu cititorul (şi, desigur, cu critica!), pus la cale de Cortázar însuşi, şi ca şi cum totul ar fi fost o variantă chiar mai elaborată a strategiilor pe care autorul le impusese deja in romanul *Şotron*.

Cea mai recentă apariţie în domeniul deja atât de vast al operei postume a lui Julio Cortázar este volumul intitulat *Pagini neașteptate*[7], îngrijit de însăşi Aurora Bernárdez şi Carles Álvarez Garriga. Cartea, la fel ca deja amintitul *Salvo el crepusculo* (dar cu excepţia romanelor apărute după 1984: *Divertimiento*, *El examen*, *Diario de Andres Fava*), reprezintă un ansamblu eterogen de texte ce acoperă diferite genuri literare. Astfel, de la fragmente care ar fi fost, iniţial, menite a face parte din romanele publicate de autor în timpul vieţii (*Şotron* sau *Cartea lui Manuel*), la povestiri înrudite îndeaproape cu acelea din volumul *Istorii despre cronopi şi glorii* ori la „autointerviuri" (în linia lui Truman Capote, evident) sau poeme, *Pagini neașteptate* conţin totul, cititorul neobişnuit cu maniera de a scrie a lui Cortázar putându-şi, în acest fel, face o idee, oricât de generală, asupra tematicii şi stilului ce definesc opera acestuia. Iar publicarea acestor texte, oricât de fragmentară – şi fragmentată – ar putea părea viziunea pe care ele o dezvăluie, este, măcar parţial, inclusă în dorinţele pe care Cortázar însuşi le-a exprimat. Căci, după mărturisirile Aurorei Bernárdez, scriitorul îi spusese nu o dată (vorbind despre *El examen*) că anumite fragmente pe care a amânat să le publice, vor fi binevenite mai degrabă după moartea sa...

Interesant rămâne, însă, indiferent de punctele de vedere pe care critica le-a exprimat cu privire la opera postumă a argentinianului, faptul că numeroase fragmente din *Pagini neașteptate* aparţin, ca moment al scrierii, perioadei care a urmat exilului voluntar ales de Cortázar din anul 1951, iar acest lucru este valabil în legătură cu majoritatea textelor publicate după moartea sa. Se constituie, astfel, o adevărată marginalitate estetică – „determinată, până la un punct, de realitatea exilului însuşi"[8] – rezultatul cel mai evident al acesteia fiind, la nivel estetic, imposibilitatea sentimentului apartenenţei, ce reiese la tot pasul şi din *Paginile neașteptate*. De aici, desigur, şi marile teme ce domină textele adunate sub acest titlu: singurătatea, imposibilitatea comunicării interumane, situaţia omului devenit, treptat, prizonier în mijlocul unui univers ostil, teme care constituie, privite în ansamblu, o remarcabilă poetică a rupturii şi, deopotrivă, al riscului unei singurătăţi pe deplin asumate. În fond, micile (sau mai marile) alegorii ale legăturii text-comunitate extratextuală ce devine, pe nesimţite, inoperantă nu reprezintă altceva decât metafora exilului privit, el însuşi, ca un soi de perspectivă postumă asupra întâmplărilor sau evenimentelor relatate în cuprinsul povestirilor. E ca şi cum totul s-ar desfăşura, şi în *Pagini neașteptate*, exact după modelul explicat pe larg de Cortázar cu privire la alte volume de povestiri, unde lucrurile sunt prezentate „ca şi cum s-ar petrece într-o ţară care, acum, nu mai există decât în fantasmele mele, sau ca şi cum eu însumi aş fi devenit fantasma ei..."

Pe de altă parte, scriitorul era conştient că, la sfârşitul secolului XX, cartea, înţeleasă, în epocile anterioare, ca formă estetică perfectă, adevărat „gen al genurilor", intrase într-o accentuată stare de criză – din care el încearcă s-o scoată tocmai prin această estetică a fragmentului, adunând, practic, între copertele ei, totul. Totul, şi nu orice, aşa cum unii critici, mai dispuşi să critice decât să citească până la capăt s-au grăbit să afirme. Totul înţeles, deci, ca viziune integrală a lumii – şi, deopotrivă, a acelui tip de teorie a ficţiunii acceptată de Cortázar. Fără

îndoială, se poate discuta la nesfârşit despre caracterul experimental al unui astfel de demers, însă scriitorul argentinian nu a ezitat niciodată să provoace cât mai deschis toate convenţiile literare, chiar şi pe cele mai prestigioase – uneori, să recunoaştem, mai ales pe acelea! – şi să manifeste, în acest fel, o tendinţă pe care Adolfo Bioy Casares a numit-o „centrifugă". De altfel, vorbind despre specificul operei cortazariene, acelaşi Bioy Casares spunea că „aparenţa de almanah" pe care unele din creaţiile sale o au (el se referea la *Ocolul zilei în optzeci de lumi*, din 1967) l-ar fi făcut pe Borges să le privească drept „cărţile unui autor care s-ar fi decis, pe neaşteptate, să-şi publice încă din timpul vieţii postumele..."[9] Dincolo de aerul mai mult sau mai puţin maliţios al unei asemenea afirmaţii, rămâne realitatea unor texte precum cele incluse în *Pagini neaşteptate*: şi anume că ele reuşesc să spună foarte multe despre un autor care, încă din timpul vieţii, îşi adunase, în diverse volume eterogene, marile obsesii ale operei, neezitând să le concentreze în jurul marii teme, transformată, treptat, în mare obsesie, aceea a exilului care i-a marcat existenţa la nivel personal.

Cartea de faţă se dovedeşte, astfel, a fi configurată, la fel ca şi alte câteva, fie postume, fie – esenţial amănunt – antume, asemenea unui mare labirint în care cititorul, departe de a fi prizonier fără ieşire, trebuie doar să găsească toate cheile pe care autorul i le oferă cu grijă – dar nu şi fără să le ascundă în text... – pentru a explora această lume a consacratelor imagini şi metafore cortazariene, dar şi pentru a ajunge la chiar esenţa acesteia, marcată, dincolo de aparenţa uneori amuzată sau amuzantă a povestirilor cu tigri sau cu iepuraşi, cu cronopi sau glorii, de o singurătate adesea terifiantă. De aici, desigur, tragicul. Şi tot de aici modul absolut remarcabil – şi, din nou, neobişnuit – în care scriitorul argentinian abordează tema condiţiei umane, cu o acuitate, dar şi cu o sensibilitate care, pentru cititorii neatenţi, vor rămâne pentru totdeauna mascate de jocul subtil al aparenţelor frumoase ori de zâmbetele pe care Cortázar ştie cum să le stârnească. Astfel că, dincolo de disputa referitoare la tendinţele estetice care l-au marcat mai mult pe scriitor – suprarealismul sau existenţialismul – rămâne clară credinţa lui într-un mare cult al Cărţii, înţeleasă drept ultimă şi supremă expresie a artei literare. Roland Barthes vorbea despre diferenţa esenţială, pe de o parte istorică, iar pe de alta, metodologică, ce marchează trecerea de la operă la text.

În fond, ideea este aplicabilă istoriei tuturor scrierilor lui Cortázar, privite ca o structură prin excelenţă dublă (ori duală). Astfel, organizarea cronologică a cărţilor sale ar corespunde nivelului operei, în vreme ce postumele, o realitate pluristratificată şi, uneori, mizând mult şi pe finalurile deschise, s-ar apropia de nivelul textului. De aceea, a vorbi despre „totalitatea" scrierilor lui Julio Cortázar înseamnă a ţine seama, pe lângă acelea publicate sub directa îngrijire a autorului, şi de cele postume care, aşa cum se întâmplă nu o dată cu textele din *Pagini neaşteptate*, reuşesc să provoace însăşi logica consacrată a naraţiunii tradiţionale şi deopotrivă pe aceea a istoriei, într-un mod asemănător celui prin care *Şotron*, marele roman cortazarian, a subminat, încă de la apariţie, toate clişeele literare ale epocilor anterioare.

Note:

1. Julio Cortázar, *Armele secrete*. Traducere de Tudora Şandru-Mehedinţi, Bucureşti, Editura Humanitas, 2007.

2. *The Cambridge History of Latin American Literature*. Edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, Vol. II, 2008, p. 246.

3. Ibid., p. 248.

4. Julio Cortázar, *Cât de mult o iubim pe Glenda*. Traducere de Lavinia Similaru, Iaşi, Editura Polirom, 2009.

5. Ibid., p. 249.

6. Saúl Yurkievick, *Julio Cortazar: mundos y modos*, Buenos Aires, Editorial Edhasa, 2004, p. 62.

7. Julio Cortázar, *Pagini neaşteptate*. Traducere şi note de Tudora Şandru-Mehedinţi, după o ediţie îngrijită de Aurora Bernárdez şi Carles Álvarez Garriga, Iaşi, Editura Polirom, 2010.

8. Saúl Yurkievick, *op. cit.*, p. 84.

9. Apud Saúl Yurkievick, *op. cit.*, p. 87.

Bibliography:

Julio Cortázar, *Armele secrete* (*The Secret Weapons*). Traducere de Tudora Şandru-Mehedinţi, Bucureşti, Editura Humanitas, 2007.

Julio Cortázar, *Pagini neaşteptate* (*Unexpected Writings*). Traducere şi note de Tudora Şandru-Mehedinţi, după o ediţie îngrijită de Aurora Bernárdez şi Carles Álvarez Garriga, Editura Polirom, 2010.

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

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

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