

INTRUZIUNI ALE FANTASTICULUI ÎN LITERATURILE ROMÂNĂ ȘI SUD-AMERICANĂ

REZUMAT

Prin demersul critic *Intruziuni ale fantasticului în literaturile română și sud-americană*, ne propunem să surprindem dinamica acestui gen, reliefând valențele pe care le capătă în cadrul fiecărei literaturi. Fantasticul, ca gen literar, nu-i este tributari niciunui alt gen. În ciuda stigmatului de intrus, de creație artificială, predestinată eșecului literar, fantasticul nu a decăzut din drepturi, extrăgându-și seva din cele mai profunde resorturi ale spiritului. Astfel, literatura plăsmuită de fantezie are datoria să acceadă la o treaptă superioară în ierarhie, situarea ei doar pe pragul toleranței fiind o fastidioasă prejudecată.

Este literatura fantastică un musafir nepoftit la masa personajelor literare? La răspântia literară, fantasticul se prefigurează ca una dintre cele mai sigure căi spre abisul ființei, spre dilatarea și prefacerea certitudinilor convenționale. În literatura fantastică, definită ca ieșirea din cotidian, ca ruperea unei ordini normale sau ca spargerea unor reguli prestabilite și unanim acceptate, coabitează două planuri, cel mai adesea, în cercuri concentrice, care converg spre esența narativă. Încercarea de a defini fantasticul se prefigurează ca una deosebit de laborioasă, existând riscul de a aluneca, mult prea ușor, în alte sfere tematice, precum cea a științifico-fantasticului sau a absurdului.

Fantasticul apare doar atunci când în planul ferm al realității se produce o intruziune brutală, neașteptată și inexplicabilă a unei situații nefirești, enigmatice în tot cazul, și care determină o gravă ruptură sau tulburare a acestui plan, ajungând să pună în discuție însăși ordinea lui constitutivă și aducând cu sine un sentiment de spaimă sau de descumpănire atât personajelor aflate în cauză cât și cititorului, care, uneori, este în măsură să știe mai multe despre cele întâmplate, dar căruia, explicația îi rămâne nu mai puțin ascunsă.

Literatura fantastică este cea care emerge ca o formă de evaziune dintr-un prea plin de fapte sufocante, ce anulează orice reper identitar. Ea se constituie într-o specie de redempțiune, de suprimare a unor constrângeri circumstanțiale, creând universul altor entități, planul unor trăiri diferite; ea structurează cele mai intricate pulsii ale imaginației.

În literatura română, producțiile fantastice sunt mai degrabă rezultatul unor întreprinderi independente, neasimilate unor grupări literare. Literatura sud-americană din a doua jumătate a secolului XX reprezintă un melanj de naționalități, care reușește să transgreseze limitele geografice convenționale, configurând o supra-realitate ficțională, ferită de rigorile formalismului și de caracterul facil al reprezentărilor mimetice. Primul capitol al studiului nostru, *Premisele fantasticului ca gen literar*, trasează coordonatele teoretice ale literaturii fantastice, oferind o perspectivă asupra exegezelor realizate.

Ca urmare a dificultății de a defini literatura fantastică, aceasta poate fi comparată cu romanul sau cu poezia. Așa cum poezia depășește limitele unei definiții precise, la fel se întâmplă și cu literatura fantastică, care nu poate fi circumscrișă unui cadru teoretic, nu poate fi reflectată de o definiție exhaustivă. De-a lungul timpului, au existat multe tentative de a statua cadrul teoretic al literaturii fantastice, dar niciuna dintre acestea nu a avut succes. Cea mai importantă trăsătură a literaturii fantastice rezidă în impresionanta ei varietate, în extraordinara gamă de forme și aspecte. Prin urmare, putem descrie literatura fantastică, enumerând componentele acesteia, dar suntem departe de a reuși să afirmăm *ceea ce este*, în realitate, literatura fantastică.

În viziunea criticului literar, Tzvetan Todorov: „Fantasticul reclamă îndeplinirea a trei condiții. În primul rând, textul trebuie să îi impună cititorului să privească universul personajelor ca pe o lume reală și să oscileze între o explicație naturală și una supranaturală a

evenimentelor descrise. În al doilea rând, această ezitare poate fi trăită de un personaj; ezitarea devine una dintre temele lucrării – în cazul lecturii naive, cititorul se identifică cu personajul. În al treilea rând, cititorul trebuie să adopte o anumită atitudine față de text: el va respinge interpretările alegorice și pe cele poetice. Todorov delimitează fantasticul de alte genuri, precum staniul sau miraculosul. În timp ce aceste genuri au ceva din ambiguitatea fantasticului, ele oferă, în cele din urmă, o soluție dictată de legi naturale (straniul) sau de sfera supranaturalului (miraculosul).”

Roger Caillois oferă o definiție a fantasticului, care evidențiază rolul atmosferei ca, de altfel, necesitatea creării unor stări ciudate. În opinia criticului, este esențial să se disocieze următoarele concepte, adesea confundate: miraculosul, căruia i se circumscrie sfera basmelor, unde limitele realității obiective sunt transgresate fără a provoca un dezechilibru sau fără a distruge coerența internă a acestei realități și fantasticul, care dezvăluie o amenințare, o intruziune neobișnuită, aproape de nesuportat, în realitatea înconjurătoare. Dacă pe tărâmul basmelor, supranaturalul nu provoacă groază, de vreme ce este asimilat ordinii firești a lucrurilor și, mai mult, reprezintă substanța însăși a acestui univers, legea căreia i se supun evenimentele, precum și climatul care permite prezența miracolelor, în cadrul literaturii fantastice, supranaturalul este perceput ca o fisură, ca un puternic dezechilibru al universului real.”

Platitudinea unei realități anoste, cenușii unor gesturi previzibile, mecaniciste, aplatizarea afectelor, toate acestea se văd contrabalansate de creațiile literare. Bineînțeles, nu o literatură aservită unei înclinații mimetice, ci acea literatură care se creează printr-o încălcare a reperelor convenționale, cristalizându-se într-un material ce se cere descifrat, astfel încât să nu provoace o lectură fosilizată. Literatura este un imperios exercițiu de *creare – înțelegere – asimilare*, nu doar o pasivă situație de cealaltă parte a paginii, rămânând ca cititorul doar să constate ceea ce tocmai a avut loc. Literatura fantastică îl surprinde pe cititor, transformându-l într-un co-participant alert, care încearcă să pară cât mai pregătit pentru ceea ce urmează, fiindu-i de-a dreptul negat dreptul de *a anticipa*. O literatură previzibilă este o risipă de energie și de timp, mai ales, din partea cititorului. Cel mai important ingredient al literaturii fantastice este atmosfera, în ale cărei falduri se învâluie personajele.

Prezența fantasticului deconcertează, subminează o realitate, de foarte multe ori este zguduită certitudinea însăși. În această împrejurare, ceea ce ne invadează este senzația de inexplicabil, straniu, mister, asimilat unei primejdii potențiale, iminente. Pentru ca fantasticul să-și impună regimul este nevoie de o adevărată fisură a ordinii existente, de o irupere directă, brutală și invincibilă a „misterului” în cadrul mecanismelor și previziunilor cotidiene ale vieții: invazia sacrului în interiorul ordinii laice, profane; a supranaturalului în mijlocul naturalului; a faptului inadmisibil, absurd, imposibil, monstruos în plin determinism comod și previzibil.

Așa cum afirmă criticul Adrian Marino, „fantasticul exprimă visul treaz al individului, saltul dincolo de aparențe, escamotarea realității cenușii, mecanizate sau brutale. Straniul respinge și atrage deopotrivă, deoarece prin el lucrează fascinația misterului, reflexul neliniștii primordiale, un rest de mentalitate originară, inconștientă, deprinsă a opera prin simboluri și cauzalitate magică”.

Cu cel de-al doilea capitol, ***Pentru o poetică a imaginarului***, urmărim să articulăm triada *imagine-imaginație –imagar* și să analizăm în ce măsură componentele acesteia sunt asimilate retoricii fantasticului.

Dacă Baudelaire vedea în imaginație „regina însușirilor”, Bachelard ne atrage atenția că ea nu este, cum am fi tentați să credem, facultatea de a forma imagini, ci facultatea de a „deforma” imaginile furnizate de percepție, fiindcă o imagine adevărată va determina o risipă, o explozie de alte imagini și nu se va rezuma la ceea ce îi oferă percepția. Și tot Bachelard este printre primii care observă că termenul potrivit de pus în legătură cu „imaginația” nu este

„imaginea”, ci „imagarul”. Acesta din urmă permite imaginației să devină experiența însăși a deschiderii și a noutății.

Imagarul, ca un surplus, un supliment de realitate ar putea, precum mitul și ritul altădată, să vindece ființa umană de angoasa finitudinii sale.

Imaginația, o facultate licențioasă și hoinară, mai presus de limite, s-a străduit întotdeauna să-l deconcerteze pe logician, să confunde lucrurile și să suprimă parametrii normalității.

Imaginația are un statut ambiguu, în mod aparent echilibrat între spirit și natură, mediind între minte și suflet și intervenind între un suflet și altul. La Aristotel, imaginația sau *phantasia* era o specie de punte între senzație și gândire, oferind imaginile sau *phantasmata* fără de care, gândirea nu ar putea exista. În viziunea lui Descartes, imaginația nu era o parte esențială a minții, de vreme ce se ocupa de imaginile stocate în creier, a căror existență putea fi pusă la îndoială. Pe de altă parte, Kant credea că imaginația era fundamentală pentru om, prin prisma celor două funcții ale ei: aceea de a reprezenta un catalizator al facultăților noastre intelectuale și senzoriale, precum și aceea de a acționa într-o manieră creatoare.

Literatura română între magie și fantasticitate, cel de-al treilea capitol structurează inserțiile fantastice în creația nuvelistică a literaturii române din a doua jumătate a secolului XIX și cea a secolului XX.

Prima nuvelă fantastică românească rămâne *Sărmanul Dionis*, publicată în 1872, de Mihai Eminescu. În ea, ni se prezintă teza potrivit căreia lumea pe care o percepem ni se pare a exista în afară de noi, într-un spațiu nelimitat, pe când, în realitate, acest spațiu nu este decât o formă a spiritului, proiecția unei intuiții interioare. Eugen Simion, în exegeza sa, *Proza lui Eminescu* subliniază, de altfel, că „timpul nu are o existență obiectivă, ci una subiectivă, reprezentând o condiție a percepției, a cunoașterii, dând o ordine succesiunii și stărilor de conștiință.”

Nuvela reprezintă un catalizator al motivelor fantasticului romantic universal: problemele vieții și ale visului, ale relativului și absolutului, ale transcendenței și imanenței, ale cunoașterii și ale iubirii. *Sărmanul Dionis* al lui Mihai Eminescu pune probleme filosofice și esențiale ale vremii sale: nevoia de afirmare a *eului* în relația cu absolutul, metempsihoza, existența sau nonexistența fericirii. Nuvela cristalizează dorința instaurării unei noi ordini, cea a aspirației umane spre veșnicie.

Victor Papilian, pe de altă parte, relevă un fantastic de origine intelectuală și freudistă. El însuși, om de știință de mare reputație, la un anumit punct al preocupărilor sale, simte nevoia de altceva, pentru a depăși limitele logice ale științei. Atunci dă frâu liber misterului, miraculosului, iraționalului. Acestea îi îngăduie artistului să-l depășească pe savant.

Fantasticul se creează din imaginile inconștiente ale trăirilor, un ecou al interiorului dincolo de gesturi baroce, grandilocvente, înșelătoare.

Finalitatea celui de-al patrulea capitol, **Estetica fantasticului românesc**, structurat în cinci subcapitole, este aceea de a defini conceptul de *estetică*, dintr-o perspectivă diacronică și, de a statua o fenomenologie a fantasticului în opera unora dintre cei mai reprezentativi scriitori români.

4.1. Conceptul de „estetică” și implicațiile lui literare. Ceea ce poate fi cunoscut ca reprezentare curentă despre opera de artă privește următoarele trei dimensiuni: a) opera de artă nu e un produs al naturii, ci este înfăptuită prin activitatea omenească; b) ea este făcută în mod esențial pentru om, și anume, e mai mult sau mai puțin luată din ceea ce este sensibil pentru simțurile acestuia; c) ea are un scop în sine.

Arta divină, care știe să înalțe și să înobileze totul, nu refuză dezagreabilul sau respingătorul. Tocmai aici dorește ea să-și manifeste cu putere dreptul de supremație; dar există numai o singură cale de a reuși acest lucru: *ea nu va putea domina urâtul decât tratându-l în registru comic.*

Estetica a trebuit să se elibereze de obsesia perfecțiunii formale, ca fiind singura demnă de a interesa arta. În același fel, deci, în care „neadevărul” sau „eroarea” reprezintă categorii ale cunoașterii, „răul” sau „nedreptatea”, categorii etice, tot astfel și „urâtul”, „degradatul”, „vulgarul” sau „josnicul” reprezintă categorii estetice, cu semn negativ. Printr-o asemenea perspectivă dialectică, calea spre înțelegerea urâtului în esența și constanța sa categorială era, astfel, deschisă.

Necesitatea reflectării urâtului decurge deci, pe de o parte, din universalitatea conținutului artei, care reflectă imaginea de ansamblu a fenomenelor lumii, iar pe de alta, din esența comicului, care nu se poate lipsi de urât, ca mijloc de expresie.

4.2. Al. Philippide. *Fantasticul de introspecție*. Mecanica protagoniștilor lui Al. Philippide, demontată, scoate la iveală resorturi de natură evident abisal-sufletească. Asupra casei Brumă, din nuvela *Îmbrățișarea mortului* (1940), apasă un tenebros blestem. Povestitorul insinuează cu ingeniozitate, în interstițiile prozei sale, sugestia unei puteri maligne. Un rău tainic se manifestă în puținele, dar catastroficele peripeții ale eroilor săi. Ceea ce domină în această narațiune, constituind meritul ei esențial, este o regie ingenioasă și, întrucât fantasticul presupune o regizare a elementelor, o profundă perturbare a lor, *Îmbrățișarea mortului* se reliefează ca o lucrare de calcul.

4.3. Mircea Eliade. *Fantasticul doctrinar*. Mircea Eliade și-a exprimat în numeroase rânduri crezul artistic despre literatura fantastică. Înainte de toate, trebuie să menționăm optimismul scriitorului vizavi de viitorul speciei, optimism justificat prin faptul că romanul „clasic” (realist sau psihologic) și-a epuizat valențele, a devenit transparent și previzibil și, prin aceasta, nu mai poate capta interesul cititorilor. Un alt motiv care explică interesul constant pentru fantastic este faptul că acesta îi poate reda omului modern gustul pentru semnificațiile ascunse. Facilitând accesul către o serie de lumi necunoscute, literatura fantastică dobândește o misterioasă putere de atracție, lectura devenind o antrenantă aventură a spiritului. Mircea Eliade este atras de revalorizările mitului periodicității ciclice, al eternei reîntoarceri și le descoperă acestora o dimensiune comună, dincolo de rezistența la istorie și de revolta contra timpului istoric și anume, „tentativa de a reintegra acest timp istoric, încărcat de experiență umană, în timpul cosmic, ciclic și infinit.”

Lectura comună a operelor pe care le-au dat cei doi maeștri incontestabili ai prozei fantastice universale, Jorge Luis Borges și Mircea Eliade, demonstrează existența unor preocupări comune în interiorul creației celor doi scriitori, preocupări ușor de identificat în atenția acordată metamorfozelor timpului, visului, mitului sau motivului lumii ca labirint. Problema timpului, indisolubil legată de cea a condiției umane este valorificată atât de Mircea Eliade cât și de Jorge Luis Borges. Ambii scriitori sunt niște umaniști, care cred în viitorul literaturii, deoarece ea este văzută ca o nevoie existențială, ca o necesitate a minții omenești. De asemenea, cei doi scriitori elaborează o poetică a fantasticului, care se îndepărtează de tradiția de factură realistă și care înseamnă, în esență, *a te lăsa pradă visului*.

Literatura fantastică reclamă o lectură atentă, în care cititorul devine participant activ la descifrarea sensurilor textului, la nuanțarea acestora. În cazul lui Borges, opera narativă reprezintă, indubitabil, o sinteză literară a unor convingeri filosofice, a unor credințe conturate într-un ansamblu impresionant de povestiri. Scriitorul pare să se amuze pe seama personajelor sale, simple unelte, menite să expună o idee, nu să articuleze un caracter. Intriga epuizează spațiul povestirii, dimensiunea umană fiind abandonată în favoarea unui experiment al minții. Fantasticul lui Mircea Eliade este camuflat în existența zilnică a personajelor sale, cele care, de altfel, ne revelă noi căi de acces către cunoaștere, atrăgându-ne atenția asupra certitudinilor înșelătoare ale unei percepții limitate a realității. Scriitorul român proiectează în opera sa conștiințe febrile, supuse unei translații de pe planul real pe cel imaginar. La Mircea Eliade, personajele nu sunt doar niște reflexe ale demersului cognitiv, ci tipuri umane, recunoscutibile, uneori, în imediatețea propriei existențe.

Teoria camuflării sacrului în profan este decisivă pentru întreaga creație a lui Mircea Eliade. Cu ea, autorul se vede confruntat, atât în studiile sale dedicate miturilor, cât și în operele sale literare, alcătuind un adevărat liant între cele două segmente, aflate într-o aparentă dicotomie. Pentru a facilita dezvoltarea fantasticului în realitatea cotidiană, scriitorul își concepe narațiunile pe mai multe planuri, creând niște universuri paralele, dominate de legi diferite ale spațiului și ale timpului.

4.4 Vasile Voiculescu. *Fantasticul de sorginte mitico-magică.* În povestirile voiculesciene, o lume de leat pierdut se desfășoară înaintea cititorului vrăjit. Vraci vechi, cu științe ciudate, fac farmece tari. Ei poartă semne distinctive, ca brâul verde ori sacra căciulă împletită, instrumente consacrate, și execută ritualuri anacronice. E un univers învăluit de valențe mitice și legendare.

Voiculescu nu prelucrează aici ceea ce numim îndeobște *superstiție* sau *eres* folcloric. Povestirile vădesc o inițiere în etnografia care depășește faza simplelor colecționări de fapte. Scriitorul se folosește și de ipotezele și concluziile ultime ale psihologiei moderne experimentale, care, departe de a crede că a epuizat cunoașterea în domeniul cercetării sufletului omenesc, afirmă existența unor zone încă insondabile și inanalizabile ale psihicului, înzestrate cu o forță misterioasă prin ignorarea mecanismului interior. Ne aflăm în fața tatonării zonelor sufletești abisale, în niște scrieri care nu-și propun să facă analiză psihologică, ci să constate și să izoleze pentru semnificația lor, faptele, probele unei tainice vieți a sufletului, în care ereditatea are un rol fundamental.

4.5 Ștefan Bănuțescu. *Fantasticul miraculos.* Prin culegerea de povestiri, intitulată *Iarna bărbaților* (1965), Ștefan Bănuțescu încearcă să confere o dimensiune mitică Bărăganului. Povestirea fantastică, de factură baladescă presupune proiecția evenimentelor într-un timp anistoric, tonul rapsodic, evocator al discursului epic, precum și gustul hiperbolei, al superlativului fizic și moral.

Al cincilea capitol este intitulat **Miguel Ángel Asturias. *Fascinația mitului.*** Opera narativă a lui Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez sau Isabel Allende propune o nouă estetică, refractară vechilor ritualuri ale scriiturii; filtrează realitatea înconjurătoare prin conștiința ardentă a miturilor redescoperite, a istoriei revalorificate, a unui limbaj reconsiderat. Din febrilitatea efortului creator al scriitorilor sud-americani transpare convingerea unanimă că literatura eliberează, îngăduind cititorilor să scruteze un orizont tot mai cuprinzător.

Noul roman hispano-american renunță la puterea de atracție a folclorului, la filonul teluric, precum și la abordarea documentaristă, ca modalitate în sine, optând pentru prezentarea și studiul ființei umane în cel mai neliniștitor moment al existenței sale. Din perspectiva cititorului, noutatea nu este doar formală sau expresivă, ci și tematică, deoarece acesta reușește să se identifice cu protagoniștii, în ale căror probleme se regăsește.

Epicii hispano-americane i se imprimă o nouă direcție, aceea de a accede la straturile profunde ale realității cu ajutorul imaginației. Primul produs al acestei schimbări este *realismul magic*, căutarea realității genuine prin intermediul mitului, naturii și al istoriei, în vederea cristalizării notei de originalitate și a specificității americane în lume.

Miguel Ángel Asturias recunoaște moștenirea literară a antecesorilor, faptul că *noul roman* nu se construiește în neant, ci pe un întreg eșafodaj al contribuțiilor aduse de-a lungul timpului, acestea constituindu-se într-un neîntrerupt progres al narațiunii hispano-americane. Apariția noului roman hispano-american se caracterizează prin interesul pentru opera de artă, prin conștiința stilului. În viziunea lui Carlos Fuentes, acesta este „mit, limbaj și structură”, cele trei componente funcționând ca o contrapondere la rigorile formalismului specific, de exemplu, *noului roman francez*. Noii romancieri hispano-americani ai anilor sunt preocupați, îndeosebi, de aspectul limbii, denunță nepotrivirea registrului lingvistic folosit până atunci,

mult prea rigid și academic. Asturias susține, de altfel, că romanul este în primul rând un tur de forță verbal, o alchimie în care prevalează *cuvântul*.

În opera lui Miguel Ángel Asturias, realismul magic are ca finalitate surprinderea condiției umane, împreună cu esența universului american. Principala temă a scriitorului este libertatea, demnitatea individului în fața asaltului continuu al forțelor malefice. Capodopera lui Asturias, *Oameni de porumb (Hombres de maíz, 1949)* topește în același creuzet prezențe mitice și chemări ancestrale.

Capitolul șase, intitulat *Jorge Luis Borges. Pentru o lectură infinită a universului*, se constituie într-o abordare axiologică a operei borgesiene. Povestirile lui Jorge Luis Borges sunt în majoritatea lor scurte, sau mai bine spus, concise; personajele și faptele sunt prezentate la momentul oportun, precum raționamentele în cadrul demonstrației unei teoreme. În unele cazuri, situațiile sunt indicate cu un minimum de informații. De altfel, tot ceea ce a scris Borges trezește interesul datorită colaborării inteligente pe care o reclamă cititorului, acesta reușind să valorifice lectura povestirilor cu atât mai mult cu cât cultura sa este mai cuprinzătoare. Opera borgesiană abundă în aluzii literare, istorice sau filosofice, a căror asimilare oferă posibilitatea dezlegării unei enigme, strecurate printre paragrafele povestirii.

Scriitorul nu investeste în personaje, nu le insuflă neliniști existențiale dintre cele mai comune, nu le conferă o identitate, ci doar le încredințează o misiune, existența lor fiind validată la un nivel conceptual, de efortul probării unei teorii, a unei idei. În ciuda unui schematism al personajelor și a imposibilității cititorilor de a se identifica cu acestea, interesul este viu, deoarece acesta rezidă în acțiunea care este dusă la bun sfârșit, grație unui calcul infailibil, cu o precizie de ceasornicar.

7.1 Rayuela sau vocația totalității. Căutarea scriitorului argentinian poate fi asemănată celorlalți membri ai așa-zisului *boom*. Rezumând tendințele noilor întreprinderi literare, acestea urmăresc: a) asimilarea naturală a tehnicilor renovatoare ale romanului contemporan; b) analiza în profunzime a rădăcinilor universului hispano-american; c) fantezia creatoare, care nu contrastează cu realismul, ci îl potențează; d) încercarea de a include atât partea estetică cât și cea politică.

Romanul configurează o contradictorie totalitate în mișcare, generată de o densă problematică universal-filosofică, estetică, morală – legată de existența omului modern, rămânând însă „un roman profund latino-american, învăluit într-o atmosferă magică, de peregrinare nesfârșită.”

Cortázar ironizează cititorul pasiv, comod, deprins cu rutina: cel care este interesat doar de „ceea ce se va întâmpla la sfârșit”, acel cititor căruia îi place să fie atent îndrumat de-a lungul lecturii și căruia să i se ofere romanul, gata digerată, ca un piure pentru copii.

Orice demers de reînnoire a romanului contemporan a fost îndeaproape urmat de căutarea acestui cititor avid, un adevărat colaborator în procesul de recreare, pe care orice lectură autentică îl presupune. Astfel, nu doar indicațiile unei posibile lecturi a romanului, ci toată structura acestuia este bazată pe complicitatea cititorului activ.

Există cărți care se nasc cu vocația totalității. Naratorul romanului nu se limitează la a spune o poveste, ci urmărește să creeze un univers, să exprime o întreagă experiență vitală, să închidă oceanul într-o groapă de nisip... O întreprindere eșuată de la bun început, dar totodată, o sarcină care reclamă timp, talent și efort. Noțiunea de bază, care ne ajută să înțelegem corespunzător romanul *Șotron* este cea de „roman total”.

7.2. Fugacitatea realității imediate. Aplecându-se spre fantastic, Cortázar mărturisește în prelegerea sa „Despre fantastic” că acest sentiment al fantasticului pentru că este mai ales un sentiment, l-a însoțit de la începutul vieții, de când era foarte mic, cu mult înainte de a ști să scrie, autorul refuzând să accepte realitatea cum încercau să i-o impună alții sau cum i-o explicau părinții. În conștiința sa, sentimentul fantasticului îmbracă masca mirării. Fantasticul

nu poate fi închis în formule, el existând sub o altă formă, într-o altă măsură, în fiecare dintre noi.

La Cortázar, fantasticul se confundă cu procesul de explorare a zonelor abisale ale ființei, amplifică capacitatea perceptivă, este un imbold mitic și mimetic care face posibilă o variată gamă fenomenologică, precum și completa asumare a necunoscutului. Finalitatea pe care o întrevăde autorul, abordând și situându-se în fantastic este aceea de a renova sau chiar de a elibera omul. Omul nou va fi cel aflat la răscrucea celor două lumi antagonice: abisală, interioară și cealaltă aparent reală, exterioară.

Cortázar pornește de la situațiile cotidiene, de la schemele fundamentale care înfățișează atât o familie reală cât și o cauzalitate fantastică. În orice caz, el este un om care recrează și care semnaleză cititorilor săi posibilitatea a ceea ce se va numi *fluxul conștiinței*. O constantă a narațiunii cortazariene este dualitatea permanentă a ființei, amestec de cunoștințe și imaginație.

Cortázar consideră că permanenta situare dincolo de coordonatele realității este pasul indicat pentru a accede spre noi orizonturi ale acestei lumi. Absurdul, incongruența sunt ingrediente ale realității. Mirarea este opțiunea lui Cortázar pentru a acuza fragilitatea și iluzoriul aparențelor.

Situându-se în interiorul dialecticii real-adevărat și propunând o abordare a ei prin intermediul absurdului sau al fantasticului, Cortázar accentuează în repetate rânduri ideea că fantasticul nu este o calitate a faptului obiectiv, ci o conștientizare a existenței unei alte ordini a realității, o ordine care contrastează cu cea de zi cu zi și care, brusc, ne poate introduce în dimensiunile ei, făcându-ne martorii unor intrigi, care nu sunt la voia întâmplării, ci se circumscriu unor parametri bine definiți. Pentru a ne subsuma acestei noi realități, se impune depășirea fricii cotidiene precum și abandonarea concepției pozitivistice și științifice a realității.

Autorul optează pentru o scriitură fantastică care înlătură vălul aparențelor. În viziunea sa, marile surprize ne așteaptă acolo unde vom fi învățat, în sfârșit, să nu ne mai surprindă nimic, înțelegând prin asta să nu ne mai scandalizăm în fața suspendării ordinii firești.

Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad sau magia însingurării*. În Columbia, figura lui Gabriel García Márquez (1928), Premiul Nobel în 1982, este emblematică pentru narațiunea contemporană, lui datorându-i-se, în cea mai mare parte, extraordinara difuziune a literaturii latino-americane în perioada 1960-1970, ca urmare a succesului înregistrat cu *Un veac de singurătate* (*Cien años de soledad*, 1967). Singurătatea emană aproape o incomprehensibilă putere de atracție pentru personajele romanului. Generațiile Buendía par predestinate unui neant existențial, unei tentații a irosirii propriei existențe.

Un veac de singurătate ne apare ca un text definitiv al realismului magic, grație unei invazii a miraculosului; cititorul este în mod irezistibil atras într-o lume vrăjită, în care chiar această încărcătură magică ne revelă discordanța realității, violența vieții cotidiene.

Fantasticul din romanul *Un veac de singurătate* întărește ponderea și importanța realului. Ruina finală a ținutului Macondo reprezintă o alegorie a lumii americane, din cauza nedreptății și a violenței care guvernează această zonă. Climatul apocaliptic al uraganului biblic se constituie în deznodământul parabolei pe marginea căreia pare să se întemeieze *Un veac de singurătate*: parabola originilor omului, potrivit Cărilor sfinte ale creștinismului, cu conceptul de păcat și sentimentul vinii. Este o lume fascinantă și fantastică, răvășită, însă, în permanență de violență, suprimată, în final, de forța realității.

Isabel Allende. *Valențele redemptorii ale scrisului* este cel de-al nouălea capitol. Romanul *Casa spiritelor* (*La casa de los espíritus*, 1982) este unul foarte bine structurat, caracterizat de o extraordinară fluiditate. În paginile acestei lucrări, viața este modelată după chipul și asemănarea amintirilor smulse furiei Timpului, prin forța cuvântului scris. Cuvântul scris este mărturia de netăgăduit a traiectoriei mai multor generații ale familiilor *del Valle și Trueba*. Destinele multora dintre ei nu se petrec în penumbră, ci capătă valențe istorice,

decantate prin prisma însemnărilor neobosite. Eroziunea timpului nu încetează a schimonosi viața, dar virtutea de a scrie conferă amintirilor o identitate proprie, constituindu-se într-un ecou al unui *ieri* ce nu se vrea uitat.

În *Casa spiritelor*, scrisului i se conferă atât semnificația unei profesii de credință, a unui liant al mai multor generații, decantând permeabilitatea conștiințelor, cât și valoarea unui catalizator al labirintului evenimential, configurat de intricata trecere a timpului.

Intriga romanului poartă pecetea realismului magic, marca literaturii sud-americane. Termenul de *realism magic* a fost inițial folosit de criticul german de artă, Franz Roh, în 1925, în încercarea de a găsi un nume reprezentativ pentru arta post-expresionistă. Criticul de artă nu a dat o definiție concisă termenului, acesta fiind supus unor interpretări ambigue. În opinia criticului literar, Luis Leal, textele magico-realiste înfățișează evenimentele centrale ca fiind complet lipsite de o explicație logică sau de un suport psihologic, de vreme ce autorii realismului magic nu sunt adepții mimetismului realiștilor așa cum nu sunt nici adepții distorsionării dimensiunii reale, precum suprarealiștii, ci aleg să valorifice misterul din spatele lucrurilor. Realismul magic este, de asemenea, definit ca un gen care îmbină realismul cu fantasticul, astfel încât elementele magice se dezvoltă în cadrul realității prezentate. Cele două definiții subliniază deosebirea fundamentală dintre fantastic și realismul magic: dacă, pe de o parte, misterul invocat de evenimentele realismului magic nu necesită vreo justificare, literatura fantastică presupune nenumărate explicații.

Sfera literară a fantasticului oferă, indubitabil, nenumărate perspective și unghiuri de analiză, iar spațiul caracteristic unei teze de doctorat este insuficient pentru le epuiza. Prin statuarea unei poetici a fantasticului românesc și surprinderea unora dintre momentele definitorii ale fantasticului sud-american, studiul de față se constituie într-o încercare de a aborda contrastiv cele două literaturi.