

**MULTIPLE IMAGINI ALE FEMINITĂȚII,  
POVESTIRILE EVEI LUNA DE ISABEL  
ALLENDE**

**MULTIPLE IMAGES OF FEMININITY, *THE*  
STORIES OF EVA LUNA BY ISABEL ALLENDE<sup>1</sup>**

**Aritina MICU**

Center for the Research of the Imaginary *Speculum*

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: [aritina.micu@yahoo.com](mailto:aritina.micu@yahoo.com)

*„Tu gândești în cuvinte, pentru tine limbajul este un fir nesfârșit pe care-l depeni, de parcă viața ar fi creată în timp ce vorbești” (Allende, 2007: 9)*

**Abstract:**

*In the “Feminist Lexicon”, femininity is defined by subordination to three fundamental principles: “the ethic of caring, self-sacrifice for the fulfillment of the other (husband, children) and conformity to a male model of sexual attractiveness” (Dragomir&Miroiu, 2002: 146). In breaking down this understanding of the word, we see that it places femininity in a predetermined behavioural and physical pattern. In psychoanalysis, the feminine essence has been associated with passivity, as opposed to the ever-active masculinity. However, the feminine has acquired the character of a driving force through the role of creative motherhood.*

*“The Stories of Eva Luna”, a novel published in 1989 that brings together seemingly disparate stories in a vibrant weave, united by the seductive voice of a new Scheherazade, is a sequel to “Eva Luna” (1987) and is an undeniable testament to the art of*

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

*storytelling that Isabel Allende masters with refinement. In a succulent language capable of establishing life, the Chilean writer brings to the attention of an almost hypnotized reader, one by one, slices of the world that combine in a perfect balance revenge, madness, greed, passion, crime and love, generosity, kindness. To the exotic characters, multiple female juxtapositions, a different ethical grid is applied in which capital sins do not succeed in mutilating them, on the contrary, they add a degree of humanity.*

**Keywords:** femininity; otherness, female projections; female archetypes; the third woman.

În *Lexiconul feminist*, feminitatea este definită prin subordonarea la trei principii fundamentale: „eticii grijii, sacrificiului de sine pentru realizarea celuilalt (soț, copii) și conformării la un model masculin de atractivitate sexuală” (Dragomir&Miroiu, 2002: 146). Din descompunerea acestei accepțiuni a cuvântului, observăm că ea plasează feminitatea într-un tipar comportamental și fizic prestabilit. În spațiul psihanalizei, esența feminină a fost asociată pasivității, în opoziție cu masculinitatea mereu activă. Totuși, femininul a căpătat caracterul de forță motrice prin rolul maternității creatoare.

În *Al doilea sex*, Simone de Beauvoir analizează femeia în câmpul alterității și încearcă să-i explice specificul prin raportare la alte forme de receptare a Celuilalt. O primă diferențiere ar fi că femeile, spre deosebire de evrei sau de negri (alte ipostazieri ale Celuilalt), nu au reprezentat niciodată o minoritate. Alteori, aceleași grupuri puse față în față au fost inițial independente, prin ignorare sau acceptarea autonomiei celuilalt, dar un eveniment istoric a determinat o subordonare a celui mai slab în fața celui mai puternic. În cazul acestor forme ale alterității a existat un „înainte” la care se raportează, dar „diviziunea sexelor este într-adevăr un dat biologic, nu un moment al istoriei umane” (de Beauvoir, 1998: 30), iar „un clivaj al societății datorat sexelor nu e posibil” (de Beauvoir, 1998: 30). Din aceste serii de diferențe, autoarea extrage aspectul individualizator al femeii ca alteritate: „Iată ce caracterizează în chip fundamental femeia: ea este Celălalt în inima unei totalități ai cărei doi termeni sunt necesari unul celuilalt” (de Beauvoir, 1998: 30).

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Lucian Boia trasa în lucrarea sa *Pentru o istorie a imaginarii* specificul raportului între feminitate și masculinitate, arătând că fiecare reprezintă pentru celălalt o formă de manifestare a alterității. Totuși „balanța este departe de a fi echilibrată, deoarece istoria și mai ales discursul despre istorie poartă o îndubitabilă amprentă masculină” (Boia, 2006: 132). Această inegalitate autorul menționat o explică „prin interminabilul discurs masculin despre celălalt sex” (Boia, 2006: 132), dar și prin contaminarea discursului feminin cu valorile masculine dominante. Aceeași realitate o reclamă și Mihaela Ursa în *Studiile literare românești și codurile de gen*:

„Fără să doresc să le acuz tot pe cele care au fost victimele istorice ale discriminării de gen, cred că se vorbește prea puțin în România despre faptul că destule femei din sfera publică discriminează alte femei, fie pentru că le desconsideră poziția socială, fie pentru că sunt chiar ele misogine și **se recuperează pe sine excepționalist (subl. ns.-M.A.)**” (Ursa, 2019: 55).

„Asimetria între genuri” (Oișteanu, 2016: 85) menționată de Andrei Oișteanu în *Sexualitate și societate: istorie, religie, literatură*, implică „o dublă măsură: ceea ce e permis unuia îi este interzis celuilalt” (Oișteanu, 2016: 85). În mentalitatea tradițională, femeia este elementul imobil asociat simbolic și cu vatra casei, iar antitetic, bărbatului i se conferă rolul activ: el are posibilitatea alegerii viitoarei soții, el inițiază căutarea și curtea fetei. Această concepție este evidentă și în cadrul fidelității/infidelității partenerilor, „Chiar și infidelitatea sexuală (adulter) și părăsirea domiciliului sunt, în societățile tradiționale, specifice mai ales bărbatului. El nu rămâne, deci, imobil în spațiul domestic, ci – ca un piston – pleacă adesea și revine de fiecare dată acasă” (Oișteanu, 2016: 123).

Scoaterea femeii din cadrul structurilor sociale dominante a condus la o re poziționare, cumva compensatorie, a funcțiilor ei în zona artelor unde s-a manifestat sub diferite forme: temă fundamentală, sursă de inspirație, judecător și public al scriitorilor.

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

La baza acestei modificări de viziune, Simone de Beauvoir așază marginalizarea femeii și accentuarea laturii ei pasive: „femeia dobândește un loc privilegiat în domeniul gândirii și al artei deoarece este exclusă din cel al faptei; dar arta și gândirea își au izvorul viu tocmai în faptă” (de Beauvoir, 1998: 192). Chipurile imaginare ale femeii sunt mult mai complexe decât cele oferite de bărbat. Proiecție a percepției și a imaginației masculine, „femeia este un Celălalt complet, adică ea concentrează toate atributele esențiale ale alterității, tot echivocul unei condiții diferite” (Boia, 2006: 132), iar imaginea ei a fost construită în funcție de angoasele și necesitățile lui spirituale. De aceea ea întrunește, pe de o parte, trăsături care o idealizează precum sensibilitatea, grația, delicatețea, dar și trăsături negative ce evidențiază misterul, forța de seducție, senzualitatea, capacitatea de a distruge: „În funcție de împrejurări, a fost divinizată sau demonizată” (Boia, 2006: 132).

Raportându-se doar la iubire, temă inseparabil legată de sexualitate, Julius Evola identifica în *Metafizica sexului* trei arhetipuri feminine, care pot îmbrăca multiple și nuanțate întrupări: tipul demetric, tipul afroditic și tipul amazonic. Pentru femininul demetric, cuvântul-cheie este fecunditatea, e femeia care se definește prin forța de a crea, de a zămisli, de a întemeia, de a dura ceva. E femeia-matrice, viață și originea vieții. La rândul său, femininul demetric se poate disocia în două imagini complementare: conjugal-maternală, ca împlinire a unui destin și virginală, ca promisiune, ca latență. Femininul afroditic desemnează femeia făcută pentru iubire, seducătoare, senzuală, intens sexualizată, care refuză subordonarea conjugală. Femeia amazonică, cel de-al treilea prototip identificat de Julius Evola stă sub semnul zeițelor virgine de tipul lui Artemis și al Atenei:

„Paradoxul amazoanei stă tocmai într-o relație contradictorie a sexului cu genul: această femeie, independentă de un bărbat (de care se folosește strict în scopul procreării), dar rivalizând cu un bărbat, nu se privează de grație, și, în general, de atributele feminine – afară doar de mitica tăiere a sânelui, expresie clară a dorinței de a înlătura limitarea

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

«naturală» –, aspirând spre un ambigen cu sugestii de perfecțiune” (Bodiștean, 2013: 23).

Prin filtrul alterității, Aurel Codoban restabilește coordonatele relației de iubire (și în consecință oferă o nouă paradigmă asupra feminității), definind o nouă tipologie care se adaugă iubirii-pasiune și celei de tip donjuanesc. Formă intermediară, iubirea romantică, este o „căutare care așteaptă validarea identității de sine prin întâlnirea celuilalt, printr-o întâlnire a sufletelor și caută în imaginație ceea ce realitatea nu poate oferi. Ea depinde de identificarea proiectivă cu celălalt: acesta e cunoscut intuitiv și proiecția creează un sentiment de întregire reciprocă” (Codoban, 2004: 73). Ceea ce distinge tranșant această formulă modernă a iubirii de cea antică este raportul îndrăgostitului cu alteritatea. Așadar, „iubirea este cea care, ca relație prealabilă, introduce alteritatea între mine și Celălalt” (Codoban, 2004: 73) este așa cum remarca Emmanuel Levinas „minele satisfăcut de tine, care sesizează în celălalt justificarea ființei sale. (...) Comunitatea iubirii este comunitate în doi, comunitate a solitudinii, refractară la universalitate” (Levinas, 2000: 28).

O ilustrare interesantă a condiției femeii din perspectivă diacronică este cea pe care o propune filosoful francez Gilles Lipovetsky în lucrarea sa *La troisième femme: permanence et révolution du feminine*. El propune o istorie a feminității în trei timpi, care marchează concepții diferite asupra acesteia. „Prima femeie” este „femeia depreciată” a societăților primitive, considerată natură inferioară, subordonată bărbatului, sistematic devalorizată și disprețuită. „A doua femeie”, imagine compensatorie a primei ipostaze, corespunde „femeii slăvite”, model impus începând cu a doua jumătate a Evului Mediu, femeia sacralizată, adulată, considerată o adevărată zână a căminului, dotată cu puterea de a schimba, prin educația morală exemplară transmisă copiilor, fața întregii societăți. „A treia femeie sau femeia nedefinită”, capabilă să se reinventeze în noi ecuații imagologice, este un produs al lumii moderne și postmoderne, exercitându-și drepturi altădată de neconceput precum urmarea unor studii, optarea personală pentru o anumită profesie, pentru modul în care

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

se implică în carieră, în viața familială. Nici acum femeile nu dețin supremația în viața politică sau economică, dar pot să își guverneze măcar propriul destin existențial. În partea introductivă, autorul explică faptul că prin sintagma „a treia femeie” înțelege „o nouă imagine socială a femininului, producând o ruptură majoră în «istoria femeilor», ultimă expresie a progresului democratic aplicat la statutul social și de identitate al femininului” (Lipovetsky, 2000: 7). Se profilează așadar o nouă vârstă în evoluția statutului social-istoric al femeii, când locul acesteia nu mai este fixat, impus nediferențiat, ci devine o alegere individuală.

În lucrarea *10 studii de arhetipologie*, raportându-se la modernitatea vieneză Corin Braga identifica o criză a modelului masculin „datorată presiunilor crescânde ale imago-urilor feminine” (Braga, 1999: 158), după o lungă perioadă în care acestea fuseseră refulate, asimilate păcatului și diavolului. Această observație este punctul de plecare pentru o scurtă inventariere a imaginilor feminității în dimensiune diacronică. Prin renunțarea la divinitățile feminine, prin interzicerea cultelor mediteraneene ale zeițelor mistice, transcendența a căpătat un profil exclusiv masculin. O primă impunere a elementului refulat se manifestă în mica renaștere din secolele XII-XIII, prin cultul Fecioarei Maria, iar recuperarea Antichității greco-latine în Renaștere presupune și o reintegrare a feminității și a erosului, repede înăbușite de Reformă și Contrareformă. Exacerbarea alterității este un efect al unor perioade de criză, iar „această regulă a fost aplicată și femeii, cea mai dramatică ilustrare a sa fiind vânătoarea de vrăjitoare, desfășurată mai ales în secolele al XVI-lea și al XVII-lea” (Boia, 2006: 135). În viziunea lui Lucian Boia fenomenul a fost amplificat de prejudecăți ancestrale generatoare de imagini malefice ale femeii, dar și de o criză structurală prin care trecea societatea dominată de un profund sentiment de insecuritate: „Femeia «beneficia» deci de un amalgam. Aptitudinile ei tradiționale de «vrăjitoare» au fost recuperate și canalizate de o ideologie a înfruntării” (Boia, 2006: 135). Mai târziu, „Poetica romantică a permis reemergența simbolurilor *animei* colective” (Braga, 1999: 158), prin obsesia încărcată de culpabilitate pentru recuperarea imaginii femeii, a surorii, a mamei. Demonică și angelică, femeia declanșează și întreține o atracție hipnotică în diversele sale

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

proiecții. „Domesticirea imaginii femeii” (Boia, 2006: 134) din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea este ilustrată prin asocierea ei cu fragilitatea, sensibilitatea, dar și cu plasarea în spațiul căminului unde principala sarcină care îi revine constă în îngrijirea copiilor și a familiei. Sfârșitul secolului al XIX-lea și secolul al XX-lea se remarcă printr-o estompăre a granițelor între sexe ilustrată și în feminizarea masculinității și virilizarea ipostazelor feminine. Această tendință se materializează prin interesul pentru anumite tipologii: „omul fără însușiri”, hermafroditul, androginul, dandy-ul transexual. Tot o criză identitară ilustrează și societatea contemporană, iar această criză se proiectează și în spațiul ficționalității literare. Femeia egală sau chiar superioară bărbatului coexistă cu imaginea femeii obiect.

*Povestirile Evei Luna*, roman publicat în 1989 care aduce împreună într-o țesătură vibrantă povești aparent disparate, unite prin vocea seducătoare a unei noi Șeherezade, vine în continuarea romanului *Eva Luna* (1987) și reprezintă o dovadă incontestabilă a artei povestirii pe care Isabel Allende o stăpânește cu rafinament. Într-un limbaj succulent, capabil să instituie viață, scriitoarea chiliană aduce pe rând în atenția unui cititor aproape hipnotizat fâșii de lume care îmbină într-un echilibru desăvârșit răzbunarea, nebunia, lăcomia, patima, crima și dragostea, generozitatea, blândețea. Personajelor exotice li se aplică o altă grilă etică în care păcate capitale nu reușesc să le mutileze, dimpotrivă le adaugă un grad de umanitate. Rama celor douăzeci și trei de povestiri este dominată de imaginea cuplului Eva Luna și Rolf Carlé, iar întregul discurs este pus, prin intermediul mottourilor, sub semnul celor *O mie și una de nopți*. Dacă în spațiul *Prologului*, vocea care se face auzită îi aparține bărbatului, ultima povestire dă glas Evei Luna și conferă un sens unificant actului povestirii și anume încercarea unei terapii prin poveste, salvarea simbolică a bărbatului iubit din iadul unui trecut împovăraător: „Pentru a-i exorciza, demonilor memoriei trebuie să le spui uneori câte-o poveste”

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

(Allende, 2007: 172). Iubirea apare ca predestinare, iar cuplul este imortalizat în spațiul amintirii:

„Tu gândești în cuvinte, pentru tine limbajul e un fir nesfârșit pe care-l depeni, de parcă viața ar fi creată în timp ce povestești. Eu gândesc prin imagini înghețate într-o fotografie. (...) E un moment profetic, e toată existența noastră, tot ce am trăit și mai avem de trăit, toate timpurile într-unul singur, fără început și fără sfârșit” (Allende, 2007: 9).

Perspectivarea celuilalt se realizează prin constatarea diferențelor dintre modul în care fiecare ia în stăpânire lumea: femeia gândește prin medierea limbajului, iar bărbatul prin imagini. Decuparea realității, conturarea tabloului are valoare compensatorie prin suspendarea într-un plan al memoriei, accesibil oricând:

„De fiecare dată când mă gândesc la tine, te văd și ne vedem așa, încremeniți pentru totdeauna acolo, pe pânză, invulnerabili în fața curgerii timpului și a înțeptoșării memoriei. Mă pot închipui în scena aceea după bunul plac, pot pătrunde în spațiul tabloului și nu mai sunt cel ce se uită, ci bărbatul care stă întins lângă femeie” (Allende, 2007: 10).

În cadrul micropartiturii *Viața interminabilă* se realizează o clasificare a povestirilor: „unele se nasc pe măsură ce sunt spuse”, „altele vin gata făcute, ca un măr, și pot fi repetate la infinit”, „câteva sunt preluate din realitate și prelucrate de inspirație, în vreme ce altele apar într-o străfulgerare a inspirației” (Allende, 2007: 172). Pe lângă aceste tipuri există și povești tainice, care rămân ascunse, „ele sunt ca organismele vii, le cresc rădăcini și tentacule, se acoperă cu excrescențe și paraziți, transformându-se cu timpul într-un coșmar” (Allende, 2007: 172). În evantaiul



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

povestirilor, majoritatea concentrate în jurul unei iubiri care îmbracă forme diferite de la comuniunea perfectă până la obsesie, posesiune și răzbunare, se conturează multiple ipostaze feminine. Interesant în cadrul acestui roman-puzzle este unghiul din care sunt construite personajele feminine, perspectiva fiind modelată de un eu al femeii care scrie. Această voce „din interior” dictează un anumit tip de scriitură, prin care sufletul feminin se dezvăluie în zonele sale cele mai ascunse chiar dacă uneori masca naratorului prinde un contur masculin. O coordonată esențială a profilurilor feminine conturate în textul Isabellei Allende este puterea de a supraviețui, o anumită tărie care ține de imaginea unei femei virilizate. Deși uneori personajele feminine poartă povara unor handicapuri sau sunt victimele unor abuzuri, aceste neajunsuri sunt transformate în atuuri (*Maria cea neghioabă*) sau declanșează o schimbare radicală, în sens pozitiv.

Prima povestire se pune sub semnul puterii logosului, Belisa Crepusculario având o ocupație atipică, negoțul de cuvinte:

„Pentru cinci centavos oferea versuri făcute din memorie, pentru șapte aducea îmbunătățiri viselor, pentru nouă scria scrisori de dragoste, pentru doisprezece născocea insulte pentru dușmanii neîmpăcați. Vindea și povești, dar nu din cele închipuite, ci lungi istorii adevărate, pe care le spunea dintr-o suflare, fără să uite nimic. Veștile treceau astfel de la un sat la altul” (Allende, 2007: 11).

Născută într-o familie foarte săracă, atât de săracă încât nu avea nici măcar nume pentru copii, Belisa este nevoită să fugă de moarte în timpul unei secete interminabile. Descoperă întâmplător scrierea atunci când

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

vântul îi aduce o pagină de ziar și află de la un străin că acele piciorușe de muscă care îi treziseră curiozitatea sunt litere:

„Acea a fost ziua în care Belisa Crepusculario a înțeles că oricine putea, cu puțină îndemânare, să pună mâna pe cuvintele care umblau fără stăpân, în dreapta și-n stânga, și să facă negoț cu ele. (...) A vinde cuvinte i s-a părut o alternativă decentă” (Allende, 2007: 13).

Celor care cumpărau de cizeci de centavos le dăruia un cuvânt de taină, capabil să-i vindece de melancolie: „Nu era același pentru toți, pentru că asta ar fi însemnat o înșelătorie colectivă” (Allende, 2007: 11). Destinul femeii este pentru totdeauna schimbat atunci când îl întâlnește pe Colonel, un bărbat însingurat, care obosise să trezească, prin violență, spaima oamenilor și care acum își dorea să ajungă președinte. Belisa este luată cu forța de omul de încredere al Colonelului, Mulatrul, și târâtă în fața acestuia. În loc să se lase speriată de „cruzimea ochilor de pumă” (Allende, 2007: 15), femeia „simțea sub piele un zvâcnet cald, o puternică dorință de a-l atinge, de a-l mângâia și de a-l ține în brațe” (Allende, 2007: 16). Folosindu-se de tot „repertoarul ei” (Allende, 2007: 16) îi scrie Colonelului un discurs prezidențial care își dovedește ulterior eficiența, dar îi dăruiește și două cuvinte care determină o schimbare a bărbatului, îmblânzirea acestuia. Atunci când Mulatrul o aduce a doua oară în fața superiorului său cu forța, pentru a-și lua înapoi cuvintele și pentru a-i reda bărbăția, Colonelul se abandonează sentimentelor: „Oamenii înțelesesă că șeful lor nu se mai poate desprinde de vraja celor două cuvinte blestemate, căci toți văzură cum se îmblânzeau ochii sălbatici ai pumei în timp ce fata se apropia și-l lua de mână” (Allende, 2007: 19). Efectul transfigurator al sentimentului, îmblânzirea unui bărbat puternic sub efectul narcotic al

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

iubirii pentru o femeie este explorat și în alte povestiri ale volumului: *Soția judecătorului*, *O răzbunare*, *Palatul fantomă*.

În *O răzbunare* se ilustrează modul în care ura cultivată în zeci de ani se transformă în dragoste. Frumoasa și tânăra fiică a senatorului Orellano, Dulce Rosa, îi promite tatălui său că va supraviețui pentru a-i răzbuna moartea violentă. Supraviețuiește violului, așteptându-și agresorul într-o frumoasă rochie albă de organdi și cu flori de iasomie prinse în păr. Gândul răzbunării îi dă puterea de a se ridica și de a reconstrui tot ceea ce pierduse în acea noapte blestemată. Treptat, stigmatul violului se șterge și câțiva tineri o cer în căsătorie, dar „au fost refuzați cu toții, căci pe lumea asta țelul vieții ei era răzbunarea” (Allende, 2007: 203). Și pentru Tadeo Cespedes tânăra ce „îl suportase în tăcere în odaia întunecoasă ce mirosea a praf de pușcă” (Allende, 2007: 203) devine o obsesie, „toate femeile care îi ieșeau, toate cele pe care le lua în brațe în căutarea consolării, toate iubirile urmărite de-a lungul anilor, toate păreau să aibă chipul Reginei Carnavalului” (Allende, 2007: 204). Anii purifică imaginea, dar și structura interioară a bărbatului, care ros de remușcări se întoarce să-și ceară iertare. Dulce Rosa descoperă cu uimire că tot gândindu-se la el, alimentându-și cu imaginea lui dorința de răzbunare ajunsese să îl iubească. Pentru prima oară victima și călăul trăiesc revelația iubirii, apropierea celui alt. Aparent pierduți în povestea lor de iubire, cei doi par să uite trecutul violent, dar cu două zile înainte de nuntă, atunci când ea îmbracă rochia de mireasă conștientizează că niciodată nu va scăpa de fantasma tatălui său care îi va umbri permanent fericirea și atunci alege să se sinucidă. Finalul neașteptat, răsucirea firului narativ și schimbarea semnificațiilor textului țin de o tehnică narativă la care Isabel Allende apelează în mai multe povestiri din acest volum. Astfel, în a doua povestire, *Fata perversă*, Juan José Bernal o respinge pe Elena, fiica viitoarei

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

sale soții. Tânăra care începe să-și descopere senzualitatea, dezvoltă o pasiune pentru amantul mamei sale. Dacă prima parte a discursului epic se concentrează asupra trăirilor fetei, a doua parte schimbă unghiul concentrându-se asupra modului în care bărbatul începe să fie urmărit de imaginea tinerei, tânjind o viață întreagă după ceea ce a refuzat atunci. Întâlnindu-se după douăzeci de ani, Bernal constată că Elena îngropase de mult acel episod al primei iubiri refuzate „într-un compartiment sigilat al memoriei” (Allende, 2007: 31), iar adevăratul pervers este el. Tot o obsesie de care îl desparte o mare diferență de vârstă este și Ester Lucero pentru medicul Angel Sánchez. Dragostea apărută fulgerător și niciodată împlinită, secretul său rușinos, îl determină să rămână prins într-un mic orașel de provincie. Atunci când fata suferă un accident foarte grav, doctorul își pierde pentru prima oară calmul proverbial. Înțelegând că va fi înfrânt în acest „duel cu moartea” (Allende, 2007: 109), apelează la un leac al indienilor indigeni care îl vindecase miraculos în urmă cu zece ani pe un camarad, Negro Rivas. Pentru femeia iubită, Angel Sánchez pune în scenă un adevărat ritual care trezește uimirea ochilor iscoditori ai celor care îl urmăresc. Fata își urmează cursul firesc al vieții, se căsătorește, se mută în capitală și are o fetiță care îi seamănă, iar medicul rămâne singur, „fără altă companie decât imaginea Esterei Lucero, care îl vizita în odaia lui la ora siestei, mistuindu-i sufletul într-o orgie perpetuă” (Allende, 2007: 113).

Răsturnări de situație apar și în cazul *Aurului lui Tomas Vargas* când soția, victimă a violenței casnice, îndură o ultimă umilință atunci când trebuie să o accepte în propria casă pe tânăra amantă a soțului său. Portretul fizic ilustrează modul în care frumusețea unei femei se ofilește odată cu trecerea anilor:

„Antonia Sierra, nevasta lui Vargas, era cu douăzeci și șase de ani mai tânără decât el. La cei patruzeci de ani

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

împliniți era deja ofilită și aproape că nu mai avea dinți în gură, iar trupul ei ager de mulatră, se deformată după atâta muncă, atâtea nașteri și avorturi” (Allende, 2007: 53).

În ciuda semnelor pe care trupul le contabilizează dureros, își păstrează „un rest din frumusețea de odinioară și un orgoliu fără măsură” (Allende, 2007: 53). Dacă la început atmosfera este de nesuportat, treptat cele două femei ajung să se apropie și se coalizează împotriva bărbatului abuziv. Pentru tânăra Conchita, în imaginea căreia se identifică, Antonia Sierra își înfruntă pentru prima oară soțul. Într-un gest justițiar, femeile îi fură aurul, pe care bărbatul îl ținea îngropat, provocând moartea acestuia.

Femei virilizate, puternice, supraviețuitoare într-o lume a bărbaților sunt surprinse din diferite unghiuri în cadrul mai multor povestiri ale volumului. În *Oaspetele învățătoarei*, învățătoarea Ines, unul dintre personajele recurente ale cărții, alături de Riad Halabi îl omoară cu sânge rece pe cel care îi ucisese unicul fiu în urmă cu foarte mulți ani pentru un fruct de mango. Femeia merge să-i ceară sfatul negustorului, iar acesta pune la cale un întreg spectacol apelând la complicitatea întregului sat. Într-o atmosferă de sărbătoare, oamenii își arată solidaritatea față de femeia care toată viața ei a jucat un rol esențial în cadrul comunității, ascunzând toate semnele crimei. În ochii oamenilor gestul femeii este pe deplin îndreptățit și are valoare justițiară.

*Tosca* este partitura unui personaj feminin care literaturizează viața și ajunge să fie o victimă a propriilor iluzii. Maurizia Rugieri este o tânără foarte voluntară, obișnuită ca toți ceilalți să îi îndeplinească mofturile. Dorința de a ajunge o soprană renumită este deturnată de absența talentului, în ciuda tuturor eforturilor depuse: „(..) la ieșirea din adolescență avea o voce de pasăre cu care abia dacă ar fi putut adormi un prunc în leagăn, așa că a trebuit să renunțe

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

la pretențiile ei de soprană pentru un destin ceva mai banal” (Allende, 2007: 86). Din ecuația acestei vieți banale face parte și căsătoria cu un bărbat incapabil să își exprime sentimentele, a cărui pasiune se năruia în fața mofturilor Mauriziei cu o „imaginație veșnic aprinsă de lecturile romantice și de discurile cu muzică de Verdi și de Puccini” (Allende, 2007: 86). Sub aparenta vulgaritate, arhitectul Ezio Longo „ascundea un suflet nobil și o delicatețe pe care nu știa să o traducă în gesturi sau cuvinte” (Allende, 2007: 87). Îi construiește femeii iubite o casă impresionantă, cu un mic amfiteatru unde Maurizia obișnuia să le cânte invitațiilor săi. Atunci când este anunțat că va deveni tată se bucură și e decis să-și apere cu orice preț paradisul casnic. Amenințarea vine din partea unui student la Medicină pasionat de operă pe care Maurizia Rugieri îl cunoaște în timpul unei călătorii cu tramvaiul: „Citea partitura Toscăi și fluiera printre dinți o arie din ultimul act. Maurizia simți că i se adună în obraji tot soarele amiezii (...)” (Allende, 2007: 88). Iubirea celor doi se consumă în planul imaginației și al castității, hrănind în felul acesta himerele femeii, iar pseudonimele pe care și le asumă sunt Tosca și Mario. Inaderența la realitate o aruncă pe îndrăgostită în spațiul idealizării sentimentelor, înfrumusețând profilul iubitului. Bârfele pe seama Mauriziei ajung și la urechile soțului prea preocupat să ofere familiei sale un trai bun și îl iau prin surprindere:

„Ezio Longo era pregătit să înfrunte o eventuală năruire a afacerilor, o boală sau chiar un accident al copilului, lucruri la care se gândise în cele mai întunecate momente de superstițioasă teroare, dar nu își închipuise vreodată că un student mieros i-ar fi putut sufla femeia de sub nas” (Allende, 2007: 89).

După șocul inițial, este cuprins de o furie oarbă. Își urmărește soția până la o cofetărie lăaturalnică, unde o

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

surprinde bând ciocolată cu iubitul ei și își brutalizează rivalul. Pe Maurizia o închide în casă și îi oferă șansa de a-și răscumpăra greșeala, dar aceasta nu acceptă să fie separată de iubitul său. În numele unei iubiri ideale își recâștigă libertatea, chiar dacă asta înseamnă să renunțe la fiul său. Îl caută pe Leonardo și află că acesta plecase ca medic într-un câmp petrolifer. Cu toate că o deranjează plecarea precipitată a iubitului, fără să o anunțe, îl consideră vinovat pe soțul agresiv. Cu tenacitate reușește să îl localizeze și după o călătorie obositoare ajunge la Mario al ei. Realitatea pe care o înfruntă devine suportabilă prin „proslăvirea până la demență a calității iubirii” (Allende, 2007: 92) și prin transformarea lui Leonardo Gomez în „eroul propriei melodrame” (Allende, 2007: 92). Refuzul de a accepta deteriorarea realității nu funcționează atunci când își amintește de copilul lăsat în urmă: „Pentru un singur lucru n-a putut să găsească un nume: durerea viscerală ce-o covârșea când își amintea de copil” (Allende, 2007: 92). Confundarea scenei cu realitatea este transpusă și în registru comic atunci când Maurizia organizează într-un mic orașel o reprezentație a operei *Madam Butterfly*, iar sătenii intervin pe scenă încercând să oprească sinuciderea japonezei.

După moartea lui Leonardo, Maurizia are ocazia să își revadă fostul soț și fiul ajunși în mica localitate cu firma de construcții pe care o conduc. Femeia merge să îi întâlnească, dar urmărindu-i dintr-un colț surprinde un gest de „tandrețe virilă și complicitate solidară” (Allende, 2007: 97) care o excludeau nu numai pe ea, dar și tot restul lumii. Abia acum acceptă că a renunțat la tot pentru o iluzie, „o capcană în care se vârase” (Allende, 2007: 96).

Ultima povestire, intitulată sugestiv *Din țărână suntem făcuți*, readuce în prim-plan cuplul Eva Luna-Rolf Carlé prin prisma unei experiențe traumatizante. Reporter la televiziune ajunge printre primii la locul unui dezastru natural: o erupție care transformă o localitate într-un imens

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

deșert de nămol. Simbolul tragediei este o fetiță, blocată în acest ocean negru care ținea captive alte sute de trupuri lipsite de viață. În ciuda eforturilor lui Rolf de a o elibera, Azucena rămâne prinsă, iar pompa care ar fi putut să o salveze nu ajunge la timp. Reporterul îi este alături în nămolul rece și încearcă să o ajute. Pentru prima oară se confesează în fața acestei fetițe, își înfruntă demonii trecutului:

„Atunci, pe nesimțite, se deschiseră obloanele ce ținuseră ferecat de-a lungul anilor trecutul lui Rolf și tot ce fusese ascuns în straturile adânci și tainice ale memoriei dădu în sfârșit năvală, ca un torent, măturând din calea lui obstacolele ce-i blocaseră atâta timp conștiința” (Allende, 2007: 240).

Copilul nu poate fi salvat „ea s-a scufundat încetisor, o floare în noroi” (Allende, 2007: 243).

Experiența traumatizantă îl schimbă, iar femeia îi este alături, așteptând răbdătoare, ca după această călătorie interioară să-și vindece rănile și să se întoarcă la ea. Actul povestirii își dezvăluie intenția terapeutică, prin poveste poți evada, te poți regăsi.

Romanul *Povestirile Evei Luna*, expresie incontestabilă a talentului scriitoarei Isabel Allende, prinde într-un limbaj percutant și, în egală măsură seducător, vibrațiile sufletului feminin, ilustrând o multitudine de ipostaze ale acestuia. Spre deosebire de alte oglinzi romanești, textul surprinde perspectiva din interior a unei femei scriitoare asupra diferitelor forme de materializare ale personajului feminin.

### Referințe:

ALLENDE, I. (2007). *Povestirile Evei Luna [The stories of Eva Luna]*. (Traducere din spaniolă de Radu Niciporuc). București: POLIROM



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

DE BEAUVOIR, S. (1998). *Al doilea sex [The second sex]*. (Traducere Diana Bolcu, Delia Verdeș). București: UNIVERS

BODIȘTEAN, F. (2013). *Eroica și erotica. Eseu despre imaginile feminității în eposul eroic [Heroic and erotic. Essay on Images of Femininity in the Heroic Epic]*. București: PRO UNIVERSITARIA

BOIA, L. (2006). *Pentru o istorie a imaginarului [For a history of the imaginary]*. (Traducere din franceză de Tatiana Nochi). București: HUMANITAS

BRAGA, C., (1999). *10 studii de arhetipologie [10 archetype studies]*. Cluj-Napoca: DACIA

CODOBAN, A. (2004). *Amurgul iubirii.de la iubirea-pasiune la comunicarea corporală [The twilight of love. from love-passion to bodily communication]*. Cluj: IDEA DESIGN&PRINT

DRAGOMIR, O. & MIROIU, M. (2002). *Lexicon feminist [Feminist lexicon]*. București: POLIROM

LEVINAS, E., (2000). *Între noi. Încercarea de a-l gândi pe celălalt [Between us. Trying to think the other]*. (Traducere de Ioan Petru Deac). București: BIC ALL

LIPOVETSKY, G. (2000). *A treia femeie [The third woman]*. (Traducere de Radu Sergiu Ruba și Manuela Vrabie). București: UNIVERS

OIȘTEANU, A. (2016). *Sexualitate și societate: istorie, religie, literatură [Sexuality and Society: History, Religion, Literature]*. Iași: POLIROM

URSA, M. (2019). *Zoe, fii bărbată! [ Zoe, be a man!]*. Pitești: PARALELA 45

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

~~~~~

**Aritina MICU**, Teacher of Romanian Language and Literature at “Brassai Samuel” Theoretical High School, Cluj-Napoca. PhD Ass. With scholarship at “1 Decembrie 1918” University Alba Iulia, Faculty of History and Philology, Department Philology. Member of the Research Center of the Imaginary “Speculum”, Faculty of History and Philology of „1 Decembrie 1918”. Published articles: *Amantul Colivăresei sau mahalaua „omului nou”/ The Lover of Colivăreasa or the slum of the new man* in the volume of the conference *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity* (2014), *Dragoste și sexualitate în romanele lui G.M. Zamfirescu/Love and Sexuality in the novels of G.M. Zamfirescu* in the international conference volume *Communication, Context, Interdisciplinarity* (2014), *Mahalaua-oglinzi românești contemporane/ The Slum – Contemporary Romanian Mirrors* in the international conference volume *Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue* 2nd edition (2014), *Fețele „îngerului negru” în lumea periferiei/ Faces of the black angel in the world of the periphery*, in the international conference volume *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity* 2nd edition (2015) and *Petru Cimpoeșu sau comprimarea mahalalei într-o scară de bloc/ Petru Cimpoeșu or the compression of the slum in the staircase of a block of flats* in the international conference volume *Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue* 3rd edition (2015), *„Mahalaua decăzuților”/The Slum of the Fallen – reconfiguring the literary space* in *Diplomatul, tăbăcarul și actrița/ The Diplomat, the tanner and the actress* in vol. *Incursiuni în imaginar/ Incursions into the imaginary* (2018), *Panaît Istrati sau revolta marginalului /Panaît istratie or the revolt of the marginal* in vol. *FESTSCHRIFT. Mircea Braga-80* (2018).