

REALITATE ȘI FICȚIUNE – COORDONATE ALE NARAȚIUNII LUI MARIO VARGAS LLOSA¹

REALITY AND FICTION – COORDINATES OF THE PROSE OF MARIO VARGAS LLOSA

Liliana DANCIU

Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia /
Speculum Center for the Study of the Imaginary
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

E-mail: liliana.danciu70@yahoo.com

Abstract:

The human condition within the context of social reality and history, and individual destiny in relation to moral and religious norms imposed at the collective level, are major themes that in Mario Vargas Llosa's work become sources of intense narrative and interpersonal conflict. According to the Peruvian writer, an individual's happiness is perpetually constrained by the normative aspects of society, whose purpose is to prevent them from fully realizing their inner potential. This limitation leads to discontent, rebellion, and inevitable revolt aimed at overturning power structures. Literature, dreams (reverie), and eroticism represent some surreal dimensions through which individuals can escape and experience the pleasure of complete freedom.

¹ Article History: Received: 10.08.2024. Revised: 10.10.2024. Accepted: 11.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: DANCIU, L. (2024). REALITATE ȘI FICȚIUNE – COORDONATE ALE NARAȚIUNII LUI MARIO VARGAS LLOSA. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 1. pp. 106-148, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.4>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

*Reality and fiction are two coordinates that, within the tangible geography of Latin America and the creative imagination of its writers, cannot be easily distinguished. Since myth, legend, and history are indistinguishable in the human consciousness of referential reality, they are even less separable within the chronotope of fictional imagination. This article explores the intertwining of these spatio-temporal and existential coordinates by analysing several representative narratives by Mario Vargas Llosa, including *Eulogy of the Stepmother*, *The Wanderings of the Reckless Girl*, and *The War of the End of the World*. Although the characters in these novels may come from the realm of ordinary people, they are far from ordinary. Their exceptional destinies are marked by a profound interiority, characterized by fantastical, complex, and obsessive projections; an exacerbated desire to transcend their condition arbitrarily assigned at birth; an impulse to control others; and, conversely, a drive to overthrow externally imposed power or authority. These traits imbue the destinies of Vargas Llosa's characters with a distinctly tragic dimension.*

Keywords: reality; fiction; imaginary; Mario Vargas Llosa; South American literature.

Cuvinte cheie: realitate; ficțiune; imaginar; Mario Vargas Llosa; literatură Sud-Americană.

1. Postmodernismul lui Mario Vargas Llosa și moștenirea literară a precursorilor

Poate că nici un alt curent literar/cultural nu a suscitât atâtea discuții și controverse în legătură cu periodizarea și limitele sale terminologice cum a creat-o postmodernismul. În evaluarea pe care Nicolae Manolescu o face acestei direcții culturale, cuvintele sugestive, precum „confuzie” și „contradicție”, nu fac decât să o exileze într-o marginalitate ideologică fără posibilitatea reabilitării epistemice în cadrele spațiului cultural

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

românesc, cel puțin². Modalitățile total diferite în care postmodernismul a evoluat în Occident – prin acceptarea și îmbrățișarea formulelor și imaginilor artistice care exprimă alienarea ca expresie a integrării artei unei contemporaneități în derivă – și în proza autohtonă – inadecvare, negare³ – au fost evidențiate de Mihaela Ursa în *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*.

Cu toate acestea, criticii și simpatizanții acestei tendințe au căzut de acord că postmodernismul, spre deosebire de celelalte curente culturale, nu a marcat o ruptură de ideologia modernismului, ci, dimpotrivă, a îmbrățișat cu înțelegere trecutul: „Dacă modernismul, cu variantele sale extreme avangardiste, marca o ruptură cu trecutul, o voință de înnoire presupunând o fază violent demolatoare, postmodernismul exclude noutatea absolută și decide să conviețuiască pașnic cu tradiția” (Petraș, 1996, p. 89). Prin atașarea prefixoidului „post-”⁴ înaintea denumirii direcției interbelice, „modernismul”, se recunoștea, pe de o parte, conexiunea stilistică și ideatică cu modernii, deși, în opoziție cu aceștia, se făcea apel la resursele ideatice ale curentelor cultural-filosofice respinse de predecesori și, prin această decizie indirectă, favorizând o desprindere de idealul modernist. De aici,

² „În momentul de față, confuzia continuă să fie destul de mare în privința postmodernismului și există cam tot atâtea păreri câte capete și-au pus la contribuție materia cenușie. Să mai spun că postmodernismul este definit, în aceste condiții, într-un mod absolut contradictoriu și că uneori aceleași argumente servesc la concluzii opuse?” (Manolescu, 2002, p. 182).

³ Analizând studiul Magdei Cârneli, *Texte despre postmodernism*, Mihaela Ursa constată bogatul inventar al trăsăturilor negative atribuite postmodernismului în literatura română: „fragmentarismul și heterogenitatea; aleatoricul; ludicul; provizoratul; subiectivismul nemărginit; combinatoricul fără măsură; consumismul de toate felurile; sincretismul generalizat care compune cu virtuozitate laolaltă un amalgam tensionat și impresionant de cultură, informație diversă, eveniment perisabil, hazard, modă, experiment, violență, disperare etc.” (Ursa, 1999, p. 15).

⁴ Mai multe vezi la Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, p. 79.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

acea „viziune metaistorică asupra lumii” (Ursa, 1999, p. 20), pe care Nicolae Manolescu o atribuie postmodernismului.

Scriitorul postmodern din spațiul cultural occidental înțelege că nu poate nega propriul trecut cultural și al omenirii, căci acesta îl definește și, în același timp, îl întregeste în ipostaza de creator. Recuperarea literaturii din epocile anterioare se dorește un gest de acceptare și de împăcare cu trecutul, pe care îl asumă, fie critic, fie ironic. Umberto Eco subliniază cu umor atitudinea diferită a scriitorului modern (antagonică și belicoasă) în raport cu viziunea creatorului postmodern (revizuire ironică, lipsită de delicatețe și candoare⁵, a trecutului, printr-o „anarhie” și o „dezmembrare a lucrurilor” totale, cum pleda în mod radical Ihab Hassan *The Dismemberment of Orpheus* (Hassan, 1982, p. 123).

Mario Vargas Llosa își mărturisește adesea admirația și respectul pentru toți marii scriitori ai literaturii universale care l-au precedat și i-au dăruit o parte a esenței trudei lor de artizani ai cuvântului scris. Această influență mentoră globală a modelat stilul și tehnica narativă a scriitorului sud-american, care astfel se înscrie într-o direcție postmodernistă orientată admirativ spre trecut. Orice contradicție sau dezicere de moștenirea predecesorilor este anulată printr-un elan autodidact exercitat prin lectura critică a operelor și (re)valorificarea

⁵ În „Marginaliile și glosele la «Numele trandafirului»“, publicate prima dată, în limba română, în revista *Secolul XX* (nr. 8, 9, 10), 1983, Umberto Eco surprinde regimul antagonic de funcționare a avangardei și a postmodernismului: „«Jos cu clarul de lună», slogan futurist, e un program tipic pentru orice avangardă, și este de ajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează (...). Dar sosește momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe (...). Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, fără candoare” (apud Manolescu, 2002, p. 182).

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

eternelor valori morale și estetice în contemporaneitatea dezarticulată, caracterizată prin fragmentare și diletantism:

Flaubert m-a învățat că talentul înseamnă disciplină neabătută și o mare răbdare. Faulkner, că forma – scrisul și structura – înalță sau împovărează subiectele. Martorell, Dickens, Balzac, Tolstoi, Conrad, Thomas Mann, că volumul și ambiția sunt tot la fel de importante într-un roman pe cât sunt abilitatea stilistică și strategia narativă. Sartre, că un cuvânt este un act și că un roman, o piesă de teatru sau un eseu, angajate în actualitate și în cele mai bune opțiuni ale ei, pot schimba cursul istoriei. Camus și Orwell, că o literatură dezbărată de morală este inumană, și Malraux, că eroismul și epicul sunt tot atât de posibile în prezent pe cât erau în vremea argonauților, a *Odiseei* și a *Iliadei* (Llosa în Stănescu, 2010).

Menționarea acestor mari scriitori al literaturii universale – începând cu Flaubert, scriitor al secolului al XIX-lea, continuând cu pleiada celebrilor autori ai secolului XX – într-o recunoaștere directă a calităților scrierilor acestora constituie un elogiu, dar în același timp și o mărturisire a propriilor însușiri scriitoricești: talent dublat de disciplină, nuanțarea potrivită a „poveștii” fără a îngreuna inutil intriga; simbioza totală dintre forța intrinsecă a narațiunii și abilitatea naratorului de a oferi cuvântului greutatea realului⁶; capacitatea de a evoca, talentul de a proiecta imagini sugestive, capacitatea de

⁶ „„Realul», în speță, nu este accesibil decât prin scriitura care îl desemnează; și se predă în aparență, dar n-ai acces la el și simți dureros că nu-1 poți atinge decât prin medierea textului. Te prefaci că te integrezi ca subiect autoironie în text și, pe măsură ce-i disimulezi jocul, ai șansa din când în când să accezi la un real «răsturnat»; sesizezi topografia acestui «real», apoi o pierzi, te afli dincoace și dincolo în același timp, în afară și înăuntru, ești situat în focarul *semiozic*, ațintind o lupă intensivă asupra subiectului” (Mincu, 1993, p. 223).

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

problematizare; amprență stilistică unică prin crearea și menținerea unei tensiuni la nivelul contrariilor – eroid/ erotic, realitate/ imaginație (vis, reverie, fantasmă) –, coordonate ale scriiturii lui Llosa sesizabile cu deosebire în romanul *Războiul sfârșitului lumii*.

De nenumărate ori, în lucrări cu caracter eseistic, scriitorul peruan și-a mărturisit crezul artistic, viziunea despre modul cum ia naștere textul literar: *Adevărul minciunilor, Orgia perpetuă Flaubert și „Doamna Bovary”, Scrisori către un tânăr romancier, Călătoria către ficțiune*. Mario Vargas Llosa consideră că, prin ficțiune, prin abilitatea de a imagina și descrie o altă realitate care să satisfacă „foamea” ontologică de a trăi o altă viață, omul se desprinde de latura sa animalică, depășindu-și inclusiv condiția tragică de ființă supusă imanentei morții: „Ficțiunea le îmbogățește existența, o completează și, un timp, îi salvează de condiția lor tragică, omenească: aceea de a dori și de a visa mereu mai mult decât ceea ce pot realiza cu adevărat” (Llosa, 2005, p. 19). Ceea ce autorul sud-american numește înclinație umană spre „ficțiune” sau pentru inventarea unor „minciuni adevărate”, în esență, constituie apanajul gândirii ontologice (Bușe, 2024, pp.7-54), înclinată spre armonie și unitate ființială. Deși transcendența acestui mod de a imagina lumea, prin mituri, pare negată „poveștilor” rostite în jurul focului, în scop social și didactic, trimiterea la tabloul unei reverii colective cu efect transfigurant conferă o dimensiune spirituală evidentă actului povestirii. Acest imperativ sufletesc s-a manifestat încă din zorii omenirii – crede Llosa – când „poveștii” călătoreau dintr-un trib în altul unde relatau întâmplări reale sau imaginare unor oameni, care-l ascultau fascinați:

În opinia mea, civilizația începe să dea mugur mai degrabă în cadrul ceremoniei din grotă sau din luminișul pădurii, unde-i vedem, ghemuiți ori

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

așezați în cerc, în jurul unui foc ce alungă insectele și spiritele rele, pe bărbații și femeile din trib, atenți, absorbiți, vrăjiți, într-o stare pe care, fără să exagerăm, o putem numi transă religioasă, visând cu ochii deschiși și ascultând cuvintele de descântec ieșite din gura unui bărbat sau a unei femei cărora ar fi corect, chiar dacă insuficient, să le dăm numele de vrăjitori, șamani ori vraci, căci chiar dacă au câte ceva din toate astea, sunt de fapt nici mai mult nici mai puțin decât oameni care visează și ei și care le povestesc celorlalți visele, ca să viseze toți la unison: niște povestitori (Llosa, 2008, p. 11).

A spune povești, mai târziu a inventa un *story* așternut de un scriitor pe o coală de hârtie reprezintă, în fapt, un protest tacit la adresa realității în care omul trăiește, care nu-l mai mulțumește. Llosa consideră că ficțiunea se naște tocmai din „acest abis dintre adevărul vieții noastre trăite și viața pe care suntem capabili să ne-o imaginăm și să o trăim în închipuire (...)” (Llosa, 2008, p. 12). De aici, demonismul ființei umane, „(...) refuzul de a ne conforma, nemulțumirea, revolta, curajul de a lua în răspăr viața așa cum e ea și voința de a lupta să o schimbăm, să o ducem cât mai aproape de viața pe care o născocim în ritmul fanteziilor noastre”(Llosa, 2008, p. 12). Această revoltă le determină pe majoritatea personajelor lui Llosa să trăiască o stare continuă de conflict: fie cu ordinea statală stabilită, cum e cazul Sfătuitorului și al yagunzilor care luptă împotriva Republicii, fie cu „legea nescrisă” a locului pe care n-o înțeleg, cum e cazul lui Galileo Gall, care moare într-o ultimă îmbrățișare simbolică cu Rufino, bărbatul umilit, dar și cu viața însăși careia ar vrea să-i smulgă tot ce are mai bun, mai aventuros. „Fata rea”, personajul feminin emblematic din *Rătăcirile fetei nesăbuite*, este animată de o neostoită sete de viață și de devenire într-o realitate, ipostaza postmodernă a unui altfel de *homo religiosus*, orientat nu

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

spre interior și transcendență, ci spre lume și imanentul ridicat la rang de sacru.

Personajele lui Llosa creează conflicte narrative puternice, alimentate din miezul unor intrigi vulcanice, care șochează conștiința cititorului educat în limitele rezonabilului și îl aruncă în centrul unei controversate sfâșietoare între morala comună și esența transgresantă a naturii umane. Cazul Lucreciei din *Elogiu mamei vitrege* este relevant în acest sens: ea trăiește iluzia unei împliniri erotice totale în brațele copilului soțului, fără a avea conștiința înfăptuirii vreunui rău. Prin ficționalizarea realității și a propriei identități, proiectându-se la nivel imaginar în timpul exemplar al mitului, înainte de „căderea în istorie”, victimă a sentimentului rușinii și al vinovăției, acțiunile personajelor incestuosului triunghi amoros sunt absolvite de (pre)judecățile morale și eliberate de fanteza păcatului. Prin intermediul Frumosului, „experimentat erotic și mistic” (Danciu, 2019, p. 161), al imaginației și al imaginarului, cei trei transgresează realul imediat, depășesc limitele existenței liniare, coborând într-o interioritate bântuită de fantasmă, complexe și arhetipuri, în căutarea sinelui profund printr-o bachelardiană „reverie în *anima*”⁷.

În dimensiunea profundă a romanelor lui Mario Vargas Llosa, dihotomia adevăr-minciună se dizolvă într-o armonizantă ambiguitate de planuri care favorizează ontologicul, deoarece „mințind, ele transpun un adevăr ciudat care poate fi exprimat doar disimulat și protejat, deghizat în ceva ce nu există, de fapt” (Llosa, 2005, pp. 7-8). Prin transpunere în cuvinte realitatea suportă o transformare totală, devenind o lume liminală creată printr-o „inginerie” delicată și precisă, astfel încât „ceea ce

⁷ Termenul este utilizat de Ionel Bușe (2024) în capitolul „Macedonski redivivus”, din volumul *Gânduri despre Constantin Noica și alte eseuri*, parafrazând junghian considerațiile lui Gaston Bachelard cu privire la esența feminină a reveriei.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

descrie se transformă în descriere” (Llosa, 2005, p. 9). Referindu-se la „viața ficțiunii”, scriitorul face referire la diferența esențială dintre timpul real și timpul ficțiunii: în timp ce primul curge liniar, cronologic, măsurând devenirea, cel de-al doilea nu se supune niciunei legi, deoarece „timpul romanesc este un artificiu creat pentru obținerea unor efecte psihologice” (Llosa, 2005, p. 10).

Ficțiunea este cea care ne completează ca ființe „mutilate cărora ne-a fost impusă atrocea dihotomie de a avea o singură viață, dar dorindu-ne și imaginându-ne mii de alte vieți” (Llosa, 2005, p. 12). Sub acest aspect, în fiecare dintre noi trăiește un don Quijote sau o Emma Bovary, pentru că ne dorim, asemeni acestor eroi, să schimbăm prin ficțiune calitatea vieții curente, iar „încăpățânarea lor imposibilă de a trăi ficțiunea pare să personifice o atitudine idealistă ce onorează specia umană. Fiindcă dorința de a fi altfel decât ești în realitate reprezintă aspirația umană prin excelență” (Llosa, 2005, p. 12). A trăi ficțiunea nu e o formă de prizonierat într-o lume ireală – așa cum s-ar putea traduce obstinația lui Alonso Quijano de a fi don Quijote, cavaler de la Mancha sau nevoia doamnei Bovary de a trăi o iubire pasională desprinsă din paginile romanelor citite –, ci „este un fel de a fi mai puțin sclav și de a risca să fii liber” (Llosa, 2005, p. 14).

Puritanilor care l-au acuzat adesea de încălcarea normelor morale sociale și religioase prin abordarea unor subiecte incomode, jenante, tabu, Mario Vargas Llosa le răspunde tranșant că rolul literaturii nu este acela de a masca adevărul vieții, de a-l cosmetiza, ci „trebuie să apărăm dreptul literaturii de a spune totul, de a dezvălui chiar și aspectele cele mai feroce și teribile ale oamenilor. Pe această cale se scapă de bestii și demonii care, alături de îngeri, configurează personalitatea umană” (Llosa, 2007, p. 36). Brian McHale observase că pentru unii critici „ficțiunea postmodernistă este o artă imorală și are

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

tendința să-și corupă cititorii, pentru că refuză să se supună unei coercitive ordini burgheze a lucrurilor” (McHale, 2009, p. 331). Deși paralela poate părea abuzivă în acest context analitic, remarca teoreticianului american deschide o perspectivă comparatistă inedită spre un studiu polemic din secolul al XIX-lea românesc, *Comediile domnului Caragiale*, de Titu Maiorescu. Marele critic răspunde unui jurnalist obscur care catalogase comediile lui I.L. Caragiale drept imorale. Cu un spirit exact, demn de formația intelectuală germană, Maiorescu explică diferența dintre artă, care operează cu categorii estetice, și morală, care are în vedere opoziția dintre valori etice. Artă nu poate fi imorală, ea poate surprinde aspecte imorale ale societății, comportamente triviale ale oamenilor, rolul ei fiind acela de a le aduce în atenția oamenilor, pentru a atrage atenția asupra lor și a fi corectate.

Preocuparea artistică a scriitorului peruan, mărturisită în toate operele sale cu caracter critic, a fost aceea de a construi un narator și o narațiune care

să oglindească cât mai fidel situația epică inventată. De aici și continua metamorfoză a romancierului, care nu se lasă sedus de o singură arie tematică, fiind mereu imprevizibil, trecând de la romanul autobiografic de tipul primului său roman, *Orașul și câinii*, sau al *Mătușii Julia și condeierul*, la romanul istoric și social, gen *Conversație la Catedrala*, *Lituma în Anzi* sau *Războiul sfârșitului lumii*, până la senzualul și ekphrasticul roman erotic *Elogiu mamei vitrege* (în aceeași linie se înscriu și romane precum *Caietele lui Don Rigoberto* sau *Rătăcirile fetei nesăbuite*) sau savurosul roman cazon *Pantaleón și vizitatoarele* (Varga, 2011, p. 24).

Actul trans-scrierii realității în literatură propulsează autorul peruan într-o *questa* spirituală și eroică deopotrivă, pe care am putea-o supranumi „în

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

căutarea naratorului perfect, a narațiunii seducătoare și suplă”. Identificarea aceluși subiect „original” și de impact, care să pună în valoare printr-o „poveste” inedită tragică și mereu valabilă condiție umană, a fost o preocupare constantă, demonică în sensul flaubertian al cuvântului, pentru scriitorul sud-american.

2. *Madame Bovary* și raportul realitate/ ficțiune

Dintru început, atrage atenția motoul care deschide studiul lui Mario Vargas Llosa, preluat din corespondența lui Flaubert: „Unic mod de a suporta existența este să te pierzi în literatură ca într-o orgie perpetuă” (*Scrisoare către dra Leroyer de Chantepie*, 4 septembrie 1858). Acesta pare a fi crezul artistic al maestrului francez și al celebrului său ucenic sud-american, câtă vreme literatura, în calitate de ficționalizare a realității, este singura modalitate a omului de a fi el însuși și de a deveni altcineva în același timp, de a se elibera de constrângerile prejudecăților promovate prin educație și legi moral-religioase, de a se răzvrăti împotriva condiției sale, naturale și sociale, acceptând-o totodată. Această modalitate orgiastică de a trăi, total și fără compromisuri, până la stadiul de egoism orb, este exemplificată prin intermediul personajului feminin central din romanul flaubertian *Doamna Bovary*. Ea nu s-a mulțumit cu traiul banal din micul târg de provincie, sufocat în convenții sociale, mentalități perimate și ipocrizie, nu s-a supus prejudecăților specifice timpului. Existenței plate, lipsite de perspectiva împlinirii sufletești alături de soțul, binevoitor, dar complet lipsit de imaginație, Emma îi opune inițial reveria, apoi actul concret al creării propriei realități. Această acțiune, temerară și quijotescă, atomizantă pentru simbolismul pasiv al femeii în societatea patriarhală, sfidătoare la adresa condiției umane și sociale, nu putea rămâne nepedepsită. Emma va plăti cu viața transgresiunea legilor sociale, morale și umane,

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

consecință inevitabilă a abandonului total în fantezie. Odată cu anularea durerii insuportabile de a trăi realul, visătoarea iese din limitele constrictive, dar necesare, ale ființării.

În studiul *Orgia perpetuă Flaubert și „Doamna Bovary”*, Mario Vargas Llosa procedează metodic, pornind de la interesul stârnit de romanul flaubertian, constatând că este atras de operele cu final închis, rotunde și plene, cu o acțiune construită minuțios (Llosa, 2001, p. 12). Aceeași rigoare și simetrie demne de o „carte-cerc” pot fi identificate în grandioasa construcție epeică a subiectului din romanul *Războiul sfârșitului lumii*. Aici toate biografiile personajelor sunt prezentate sub aspect psihologic, social, uman, actanți reprezentativi într-o „poveste”, care le focalizează acțiunile contopindu-le destinele individuale în destinul general al unui loc, real și magic, și a unui timp, istoric și mitic, deopotrivă. Fără rigoarea și precizia „inginerească” a fabulației, fără o documentare minuțioasă, construcția narativă megalitică a eternului război dintre nou și vechi n-ar fi fost posibilă, căci ar fi rezultat o aglomerare haotică de fapte, întâmplări, gânduri și trăiri, eșuată în derizoriu.

Asemeni lui Flaubert, Mario Vargas Llosa reușește să imprime „consistență, greutate fizică” realității subiective, conferind cititorului iluzia că „gândurile și sentimentele din roman par fapte, ce s-ar putea vedea și atinge” (Llosa, 2001, p. 13). Pasiunea insașiabilă pe care o simte Ricardo pentru „fata rea”, dar și neputința de a o uita, durerea și dezgustul împinse până la gândul sinuciderii sunt reale, autentice, pentru că produc emoție; fanteziile din reveriile erotice ale Lucreciei devin rotunde, capătă contururi carnale, senzuale asemenea formelor voluptuoase ale corpului ei rubensian. În „programul” său narativ, această carnalitate, vie și vibrantă totodată, caracteristică imaginilor plăsmuite în complexe simbolico-stilistice arhetipale, trebuie să anime descrierile din

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

„povestea compactă” a unui roman, într-o corelație armonioasă cu „revolta, violența, melodrama și sexul” (Llosa, 2001, p. 13). „Fata nesăbuită” este o „reîncarnare” livrescă a Emmei Bovary în traumatizata perioadă postbelică a secolului XX, a cărei insașiabilă foame de viață o predispune la o neobosită aventură existențială, în care pericolele pândesc din exterior, dar vin mai ales din interior. Atributul „nesăbuită” acordat micuței chiliene, alăturat termenului „rătăciri”, evidențiază profilul de aventurieră care experimentează, cu o candoare irațională, demnă de o visătoare bovarică, diversele arhetipuri care-i populează inconștientul colectiv. Doza de tragic este inerentă destinului unei personalități feminine labirintice, care nu poate duce decât la rătăcire, câtă vreme refuză „firul” călăuzitor oferit de Ricardo. Răsturnarea mitului labirintului este evidentă la acest nivel al hermeneuticii practicate de traducătoarea Luminița Voina-Răuț. Titlul actual, *Aventurile fetei dezvățate*, oferit de traducătorul Marin Mălaicu-Hondrari, urmează cu mai mare fidelitate titlul original, *Travesuras de la niña Mala*, dar face o dublă concesie personajului feminin central: în primul rând, nota poznașă și inocentă a „prostioarelor” este convertită în ambivalența (pe de o parte, derizoriul de factură „populară” al denotației, pe de altă parte, conotația serioasă, de un tragic implicit) „aventurilor”; în al doilea rând, substanța tragică dezvăluită prin etimologie în semnificația epitetului „dezvățată” conduce la ideea aceleiași sfâșieri petrecute la întâlnirea cu Minotaurul ascuns în hățișurile labirintului interior⁸, „lăsând fărâme de piele și suflet pe drum” (Llosa, 2011, p. 291).

Emma Bovary stârnește admirația lui Llosa pentru ceea ce simbolizează acțiunile ei îndrăznețe, pentru

⁸ Mai multe despre conotarea psihanalitică a mitului labirintului, vezi Lavinia Bârlogeanu (2023). *Rătăciți în labirint. Chipuri ale bătăuirii și ale mântuirii în procesul terapeutic*, București: Editura Herald.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

curajul ei de a-și fi dorit să simtă mai mult decât îi era permis de morala restrictivă a timpului, pentru nonconformismul trăirilor și al pasiunilor. Ea nu se resemnează în fața destinului, nu-i acceptă fatalitatea, ci se răzvrătește împotriva felului meschin și ipocrit de a trăi al contemporanilor și, pentru că toate acestea izvorăsc adânc din personalitatea lui Llosa, scriitorul peruan o admiră și o respectă. De aceea, nici personajele scriitorului sud-american nu vor fi ipocrite, ci vor trăi sincer și total toate experiențele erotice, familiale, sociale, pe care alții le resping cu fățarnicie, deși le visează în tăcere și le proiectează mental în infernul monotoniei conjugale.

Răzvrătirea, rebeliunea, spiritul liber și nonconformist, modul pasional și aventuros de a trăi se regăsesc în personalitatea micuței chiliene din romanul *Rătăcirile fetei nesăbuite*. Prin acest personaj, Mario Vargas Llosa aduce un nou omagiu Emmei Bovary, care reușește să-și ia revanșa în fața vieții, nu și în fața destinului, căci modul total de a experimenta viața îi consumă rapid ființa. Deși aparțin femininului amazonic, războinic și nonconformist, atitudinea celor două personaje feminine în fața provocărilor vieții și a morții este diferită: „fata rea” nu abdică în fața vieții, nu alege evanescența, ci capitulează doar în fața iubirii sincere, în care ajunge să creadă pentru prima dată; deși, până la un punct, trăiește atât fantezia împlinirii erotice în povești de dragoste cu indivizi convertiți în „personaje” imaginate, cât și iluzia unui statut social superior prin achiziția irațională de bunuri imposibil de achitat, Emma Bovary eșuează în transpunerea ficțiunii în realitate și alege sinuciderea, ultim act teatral consumat într-o reprezentație publică, dar și ultimă răzvrătire la adresa vieții care i s-a refuzat în culorile reveriei personale. Povestea Emmei surprinde revolta împotriva ideilor preconcepute, împotriva meschinărilor care împiedică omul să-și trăiască viața liber și plener: „Povestea Emmei este o revoltă oarbă,

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

tenace, disperată împotriva violenței sociale ce sufocă acest drept” (Llosa, 2001, p. 15).

Universul uman și cel social sunt zugrăvite în culori puternice, adesea violente, în operele celor doi prozatori, căci Flaubert și Llosa sugerează realul în paginile unui roman, care se convertește într-un adevărat simulator al realității, dură, incomprehensibilă și inacceptabilă de multe ori. Marile romane ale lui Mario Vargas Llosa evocă în imagini violente viața de zi cu zi, intimitatea personajelor, încheștările armate. *Războiul sfârșitului lumii* oferă scene terifiante, cu sate întregi măcelărite cu bestialitate de bandele de hoți din *serton*, cu femei violate, batjocorite și mutilate, în timp ce seceta, ciurma și războiul fac ravagii, ucigând în egală măsură bărbați, bătrâni, femei și copii. Imaginile sunt deopotrivă grotești și terifiante, înspăimântător de reale, încât șochează sensibilitatea individului cu educație mic-burgheză care se simte confortabil și în siguranță într-un spațiu cultural aparent liniștit. Șocante sunt scenele erotice din *Elogiu mamei vitrege*, ai căror protagoniști sunt Foncito, copilul de numai șapte ani, și Lucrecia, femeia de patruzeci de ani, dar și acelea care evidențiază dinamica subterană a triumphiului erotic Fukuda-„fata rea”-Ricardo, din *Rătăcirile fetei nesăbuite*. Mesajul lui Llosa pare a fi acela că trăim într-un univers măcinat de violență, că relațiile interumane sunt impregnate de „dorința oarbă” de a-l domina pe celălalt:

Explorare a resorturilor violenței și ale dorinței, ale violenței dorinței și ale dorinței violente, opera lui Vargas Llosa este, privită în ansamblu, și o explorare a limitelor pe care le are chiar libertatea: în romanele sale, ființele umane par a căuta experiențe extreme în contextul exercitării puterii pe care și-o arogă sau în acela al luptei împotriva ei. Corpul omenesc însuși, ca apanaj al violenței și al dorinței,

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

al plenitudinii ori dimpotrivă, al descompunerii, este, fără îndoială, doar semnul unei vocații esențiale. Ceea ce romanele acestea exprimă este mai ales insatisfacția ființelor umane, nevoia lor permanentă de răzvrătire, vocația pe care toate personajele o au pentru explorarea – și forțarea – propriilor limite (Cueto, 2012).

Nu numai violența, cruzimea și răzvrătirea sunt ingredientele unei scriituri autentice, realiste, convingătoare. Lor trebuie să li se alăture o anumită doză de melodramă, specifică existenței reale de zi cu zi, și „acel ceva de prost gust, patetic, ridicol, mârșav, alienat și stupid, fără a aborda o distanță ironică, fără acel aer de superioritate intelectuală sau morală, în spiritul respectului și al adevărului (...)” (Llosa, 2001, p. 19). Toate aceste ingrediente dau culoarea și parfumul inconfundabile scriiturii lui Mario Vargas Llosa, datorită cărora gustăm cu pasiune gurmândă poveștile de viață din paginile romanelor sale. Condimentate optim cu doze precise de trivialitate (excitația sexuală a femeii la atingerea buzelor băiețelului; criza de isterie a fetei nesăbuite din dormitorul lui Fukuda), ridicol (nesfârșita întoarcere masochistă a lui Ricardo la femeia care îl face să sufere atât de mult; penibilul situației din dialogul purtat de domnul Arnoux, soțul încornorat, părăsit și spoliat, cu tânărul Ricardo, amantul, părăsit la rândul său, de aceeași „fată rea”), alienare (identificarea relației anormale dintre Lucrecia și puberul ei fiu vitreg drept firească și benefică pentru chimia erotică a cuplului Lucrecia-Rigoberto; personalitatea deviantă, sub aspect psihologic, malefică, din perspectivă spirituală, a copilului, care subminează poziția tatălui său, castrându-l emoțional prin seducerea femeii).

Melodrama, violența și cruzimea, prezente în relațiile interumane ca vectori ai atenuării frustrărilor,

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

pentru împlinirea dorințelor și manifestarea nevoii de impunere asupra celorlalți, sunt inerente sexualității umane⁹. Despre sexualitate, scriitorul sud-american împărtășește convingerile maestrului francez elogiât, considerând că absența dozării erotismului, prin exces sau omisiune, poate avea consecințe grave asupra credibilității mesajului:

De multe ori am reacționat la fel citind așa ceva: omiterea unei experiențe sexuale mă irită la fel de mult ca și reducerea exclusivă a vieții la experiența sexuală (deși situația din urmă mă deranjează mai puțin decât prima, după cum spuneam anterior, căci eu prefer lucrurile palpabile celor ireale). Vreau să știu dacă eroul simte plăcerea (și eroina, la rândul ei), iar plăcerea lor reciprocă trebuie să mă molipsească și pe mine, pentru ca respectivii eroi să mi se pară credibili. Sexualitatea în narațiune este unul dintre cele mai delicate subiecte, fiind aproape la fel de greu de abordat ca și politicul. Cum în ambele cazuri, atât autorul cât și cititorul sunt confrunțați cu o serie de precauții și convingeri puternice, e extrem de greu să mimezi naturaletea, «să inventezi» acele lucruri, să le conferi autonomie: inevitabil tinzi să te decizi pentru sau împotriva unui lucru, să demonstrezi ceva în loc să arăți ceva. Așa cum, după unii teologi, mulți oameni ajung prin sex în infern, tot datorită sexului multe romane ating irealul (Llosa, 2001, p. 21).

⁹ Conform unui Midraș celebru, tensiunile și ruptura primului cuplu uman realizat de Elohim, Adam-Lilith, au apărut din cauza dorinței bărbatului de a-și impune autoritatea prin poziția considerată superioară în timpul actului sexual, în timp ce partenera lui refuza supunerea dezonorantă invocând superioritatea propriului statut. În dimensiunea ontologică, lupta pentru putere începe de la nivelul primar al sexualității pentru a se extinde, de-a lungul timpului, între urmașii lui Adam și urmașele Evei care, supuse, la început, se răzvrătesc, în prezent, căutând independența (Taylor in Wright, Bywater, Jackson, 2012, pp. 95-132; Danciu, 2021: pp. 48-73).

Scenele erotice sunt prezente în toate romanele lui Llosa, căci „«bravul organ genital» (cum îl numea Flaubert - n.a.) lămurește conduitele și psihologiile personajelor, devenind adesea combustibilul ce însuflețește intriga” (Llosa, 2001, p. 22). Majoritatea personajelor din romanele analizate în acest articol trăiesc experiențe sexuale puternice, ilicite, oblăduite de alcovul conjugal (*Elogiu mamei vitrege*), dramatice, pasionale, intense cu femeia iubită (*Rătăcirile fetei nesăbuite*), violente, la limita dintre uman și animalic, de o intensitate feroce (*Războiul sfârșitului lumii*).

Lucrecia, femeia de patruzeci de ani, matură din punct de vedere mental, este totuși labilă sub aspect emoțional, căci se lasă manipulată și șantajată sentimental de copilandru aparent inocent. Fascinația irestibilă exercitată de frumusețea inocentă a chipului drăgălaș reverberează în ecouri violente în abisul feminității, trezind arhetipuri care, prin manipularea senzualității, o iau în stăpânire. Femeia nu cedează puberului din cauza acumulării unor frustrări de ordin sexual, întrucât legătura cu Rigoberto este activă și vibrantă, ci dintr-o lașitate dublată de plăcerea pur narcisiacă de a fi adulată și de a gusta „fructul interzis”. „Fata nesăbuită”, în schimb, prototipul modern al Emmei Bovary, cedează cârma vieții multiplelor ipostaze care o locuiesc arhetipal, dintr-o ontologică incapacitate de a trăi liniștită în spațiul modest și conformist al cuplului. Este o Emma eliberată de morala restrictivă a secolului al XIX-lea, care trăiește pasional, periculos, la limită, subjugând bărbații forței ei vitale, revenind de câte ori este rănită în spațiul iubirii sincere și dezinteresate, alături de „băiatul cuminte”, Ricardo. Raporturile tradiționale femeie-bărbat, conforme mentalității sociale comune, sunt răsturnate în acest cuplu: femeia rătăcește în sfârșit în voie, căutându-se pe sine prin proiectarea în afară a diverselor „chipuri” din

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

spectrul arhetipal, trăind aventuros, masculin chiar și sexualitatea, în timp ce bărbatul din viața ei o așteaptă după fiecare despărțire, fără să poată relaționa serios cu alte femei. Micuța chiliană întruchipează un Odiseu feminin rătăcit pe apele învolburate ale vieții care, în lumea modernă, caută inconștient Ithaca și siguranța iubirii conjugale, pentru a o abandona din nou pentru a se arunca în brațele aventurii cu și mai mare deznădejde. În *Războiul sfârșitului lumii*, sexualitatea este dominată de violență, căci aceasta exprimă nevoia bărbatului de a-și afirma în mod primitiv și esențial virilitatea și dominația. Din cauza traiului mizer, femeia este uneori lipsită de feminitate, devenind mijloc de refulare a frustrărilor bărbaților și obiect al violenței lor. Bărbații nu simt milă, nu au sentimente, ci se manifestă doar prin impulsuri: bandiții jefuiesc, schingiue și măcelăresc oameni lipsiți de apărare, violează, mutilează și apoiucid femeile, cum este cazul lui Juão Satan, al temutului Pajeu și al sângerosului Juão Abade; Galileo Gall o violează pe Jurema, fără să-și explice ce l-a îndemnat s-o facă, baronul își revendică poziția din cuplul pe care-l formează cu Estella, violând-o pe camerista soției sale, nedespărțită de stăpâna sa, Sebastiana.

Generos cu Flaubert, a cărui tehnică narativă și descriptivă o admiră, Mario Vargas Llosa este neîndurător cu scriitorii moderni ai secolului XX, în special cu aceia aparținând unui „grup eterogen de romancieri, pe care critica îi includea în *le nouveau roman*”, a căror calitate unică era aceea de a fi recunoscut „importanța lui Flaubert pentru romanul modern” (Llosa, 2001, pp. 34-35). Atenția lui Llosa este atrasă în special de remarcile lui Nathalie Sarraute, care, în opinia sa, confundă intenția lui Flaubert de a scrie un roman *despre nimic* cu însăși opera acestuia, considerat astfel precursor al romanului modern al secolului XX. Pentru scriitorul peruan, *Doamna Bovary* este primul roman modern al literaturii universale, pentru

că aduce în prim-plan „nașterea anti-eroului, aplecarea spre aspectele formale ale scriiturii, tradusă într-o grijă obsedantă pentru stil chiar și în cazul subiectelor banale, introducerea stilului indirect liber și explorarea tuturor posibilităților pe care monologul interior i le pune la dispoziție” (Varga, 2011, p. 20).

Modernitatea lui Flaubert constă în asediul continuu asupra limitelor, demers în care se angajează alături de personajele sale emblematice. Dar nu aceasta e și trăsătura definitorie a scriiturii „poveștii” peruan non-conformist, care propune teme vechi într-o abordare modernă, invitând la reflecție profundă asupra vieții, asupra sensului acesteia, dincolo de banalitatea abordării în termenii moralei comune, pentru a explora cu sinceritate, fără ipocrizie, zonele tenebroase ale dorințelor proprii?

3. Războiul sfârșitului lumii, la granița dintre real și imaginar

Fără a exagera, se poate spune că *Războiul sfârșitului lumii* că este un roman monumental, un roman-fluviu, în sens propriu, în adâncimea căruia, asemeni unor afluenți puternici, destinele umane trasate cu precizie și realism se întâlnesc și se unesc cu o forță nezăgăzuită de vreo stavilă pentru a „curge” laolaltă spre matca-mamă. Pentru cei mai mulți eroi ai romanului, marginalii respinși de o lume încremenită în indiferență și autosuficiență, Canudos devine un sacru „buric al pământului”, o biblică Țară a Făgăduinței unde au speranța unui nou început (mit întemeietor al noii lumi); în ochii politicienilor desperați să stârpească orice manifestare a spiritului liber, Canudos se dovedește un ghimpe care, odată cu extragerea, antrenează inevitabil schimbarea atât de temută. La nivelul tematicii, *Războiul sfârșitului lumii* este un roman istoric, publicat în 1981, cu acțiunea localizată în Brazilia secolului al XIX-lea, inspirat din evenimente reale,

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

rebeliunea Sebastianiștilor, o sectă milenaristă, condusă de Antonio Conselheiro, în Canudos. În ampla țesătură a Istoriei Mari, Mario Vargas Llosa fixează istoria mică prin destinele mai multor oameni care, din poziții sociale și perspective mentalitare diferite, se raportează la crâncena realitate a timpului: schimbarea politică a regimului monarhic cu cel republican, inevitabilă pe fondul disperării generale provocate de o secetă care de doi ani făcuse ravagii în regiunea Bahia, aducând foamete, boală și ciurma.

Romanul e ancorat în evenimentele social-politice de la sfârșitul secolului al XIX-lea, care aduseseră deja abolirea sclaviei și trecerea de la un sistem politic la altul, într-o Brazilie puternic ruralizată și înapoiată sub aspect industrial. În această spațio-temporalitate liminală, la granița dintre vechi și nou, învinsă de boală, mizerie, foame, analfabetism și indiferența politicianilor, care urmăresc doar atingerea scopurilor personale și de partid, populația săracă și lipsită de educație trăiește realul la modul superstițios și fantasticul în cel mai real mod cu putință. Această liminalitate între real și fantastic este specifică lumii sud-americane, amprentată de o istorie în care verosimilul și neverosimilul se îngemânează, articulându-se într-o ambiguitate unică. Garcia Marquez respinge conceptul de „realism magic” aplicat de teoreticieni în analiza literaturii latino-americane, considerând că melanjul imposibil de decantat între legendă, poveste și adevăr, între vis și realitate, între contradicție, neverosimil și imprevizibil este intrinsec istoriei și literaturii deopotrivă din această geografie reală și imaginară. Pentru Gabriel Garcia Marquez și Mario Vargas Llosa, asemeni tuturor scriitorilor sud-americani, „irealitatea Americii Latine este ceva atât de real și cotidian, încât se confundă complet cu ceea ce se înțelege prin realitate” (*Mario Vargas Llosa în dialog cu Gabriel García Márquez. Două singurătăți. Despre roman în*

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

America Latină, traducere de Tudora Șandru Mehedinti, Editura Humanitas, București, 2022, p. 79). Pentru Mario Vargas Llosa și personajele sale, timpul nu este liniar, ci curge circular și, în aceeași manieră „curge” și scriitura ca într-un cerc magic unde personajele devin biografii, iar biografiile devin destine, fragmente care compun destinul unitar al umanității. Destinele personajelor sale vorbesc despre libertate și speranță, început și sfârșit, durere, boală și singurătate, viață și moarte, dar și despre iubire, onoare, demnitate, iertare, împăcare cu sine și cu ceilalți.

Urmărind destinul colectiv și individual al pelerinilor care se îndreaptă spre Canudos, conduși de liderul spiritual, Sfătuitorul, titlul romanului și firul epic principal fac trimitere la conflictul dintre Bine și Rău, vechi de când lumea, de esență mitică. Conform creștinismului, acest conflict se va încheia odată cu Războiul Final, Armageddonul, când armatele Binelui și însuși Iisus vor înfrânge definitiv Răul și armatele acestuia. Asemeni marilor epopei eroice ale antichității, în *Războiul sfârșitului lumii* planul celest se oglindește în cel terestru, iar oamenii aleg tabăra: de-o parte sunt yagunzii, sub oblăduirea Sfătuitorului, de cealaltă parte, Căinii. Republica e considerată Antihristul însuși, deoarece aduce asupra oamenilor „molime” precum impozitele, căsătoria civilă, sistemul metric zecimal.

Dincolo de planul mistico-religios transpare o semnificație simbolică profundă din punct de vedere uman, articulată concret într-o discuție dintre baronul Cañabrava și amicii săi: „războiul sfârșitului lumii” este războiul dintre două lumi, una care agonizează muribundă și cea nouă care-și cere drepturile, aflându-se în zorii existenței. Această nouă lume se naște greu, dureros pentru oamenii aceia obișnuiți să trăiască atemporal, în ritmurile naturii, în conformitate cu codul nescris al onoarei, care cred că Regele Sebastiano va ieși din mare și-i va salva. Vechiul și noul se confruntă într-o înclăștare,

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

care-i angrenează pe oamenii simpli, alături de politicieni, de soldați și ofițeri, de idealști și mari moșieri, unii manipulându-i pe ceilalți, dar fiecare în parte, căutând fericirea, împlinirea, liniștea, pacea, înțelegerea sau iertarea.

În articolul intitulat *Apocalipsă, Solipsism și milenarism în Războiul sfârșitului lumii de Mario Vargas Llosa*, Andrei Simuț face o analiză a fenomenului literar postmodernist, care „îmbrățișează” subiectul Armagedonului din perspective care trec dincolo de religiozitate:

However, modern apocalypse has been dramatically secularized. Its religious component has been displaced by fears derived from recent history and typical of the nuclear age, namely the fear that humanity will annihilate itself and the supposition that the entire history may be a set-up. Douglas Robinson distinguishes between five types of apocalyptic hermeneutics: the biblical, the annihilative, the continuative, the ethical, and the romantic hermeneutics. (Robinson, 2000: 368). *The War of the End of The World* is a mixture of annihilative, ethical, and romantic hermeneutics. It is apocalyptic in literary form, ethical in intent, and also an apocalypse in its vision (Simuț, 2008, p. 156)¹⁰.

În acest război al sfârșitului unei lumi în agonie, în încleștarea dintre yagunzii conduși de Sfătuitor și forțele

¹⁰ În traducere: „Totuși, apocalipsa modernă a fost secularizată dramatic. Componenta ei religioasă a fost înlocuită de temeri derivate din istoria recentă și tipice erei nucleare și anume teama că umanitatea se va autoanihila și presupunerea că întreaga istorie ar putea fi o înscenare. Douglas Robinson distinge cinci tipuri de hermeneutici apocaliptice: hermeneutica biblică, cea anihilativă, continuativă, etică și romantică. Războiul sfârșitului lumii rezultă din îmbinarea hermeneuticii anihilative, etice și romantice. Ca formă literară este apocaliptică, etică în intenție și totodată o apocalipsă în viziune”.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

armate care-i reprezintă pe susținătorii Republicii, vor fi atrași, cu sau fără voia lor, indivizi ale căror destine se vor împleti cu cele ale combatanților: Galileo Gall, străinul prin excelență care, deși trăiește printre acei oameni și nu înțelege nimic din sufletul lor, va muri ca într-o ultimă îmbrățișare alături de cel pe care l-a umilit în ciuda faptului că l-a considerat prieten; simțindu-se depășit de evenimente, baronul Cañabrava se retrage din viața politică, pe care o consideră „total disociată de morală” (Llosa, 1992, p. 261); înconjurat de moarte și disperare, corespondentul de război, jurnalistul miop de la „Jornal de noticias” găsește iubirea; Rufino, călăuza, care știe atât de bine să citească semnele universului, are încredere prea mare în prietenul său și, aflându-se dezonorat de acesta, caută să-și spele rușinea; Jurema, femeia cu nume de floare influențează involuntar destinele atâtor bărbați, care o vor iubi sau doar o vor poseda, fără să o aibă cu adevărat.

Yagunzii de la Canudos sunt văzuți diferit de celelalte personaje ca prin niște oglinzi uriașe, care se rotesc succesiv, oferind despre ei informații diferite, contradictorii chiar, în funcție de structura interioară a fiecăruia, de crezul, de amprenta educațională și caracterul său. Pentru politicienii din ambele tabere, ei se reduc la o ne semnificativă masă de manevră, un subiect care le poate aduce ascensiunea sau ruina în viața publică. Inițial, atât politicienii din Partidul Autonomist (monarhiștii), cât și cei din Partidul Republican Progresist, prin liderul local, Epaminondas Gonçalves, revendică exodul și rebeliunea – prin manipularea intenției pelerinilor, prin controlul micului trafic cu arme, prin expedierea unor rezerve de hrană –, pentru ca ulterior, când acțiunile răzvrătiților le amenință poziția, să se dezică de aceasta. Pentru Gall, mișcarea yagunzilor întruchipează reiterarea idealului pierdut al Revoluției Franceze, prilej de împlinire a propriilor utopii de libertate totală în raport cu statul. Uimit de primitivismul traiului și al mentalității acestor

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

oameni fără destin și fără identitate socială, Gall îl suspectează pe Sfătuitor că-i manipulează cu inteligență și șiretenie, prin apel la profundul lor sentiment religios. Pentru soldații care-i asediază yagunzii sunt de neînțeles, considerați niște animale lipsite de morală și umanitate, pentru că își trimit copiii și femeile să lupte. Istoria individuală, ca „poveste” de viață și de moarte, surprinsă într-un cronotop la limita fantasticului, între realitate distopică și legendă, este spusă de către narator cu imparțialitate și detașare, fără strop de efuziune sentimentală sau compasiune declarată, într-o manieră dură asemeni traiului din serton. Detașarea naratorului cu adevărat obiectiv față de evenimente, comportamente și oameni oferă posibilitate cititorului să se apropie de istoria și realitatea braziliană prin cunoaștere nemijlocită, ca să judece independent, nu ca să le judece.

Planul ontologic al scriiturii lui Mario Vargas Llosa se întemeiază întotdeauna pe manifestarea raportului dialectic putere-supunere, a cărui dinamică implică poli interșanjabili, astfel încât cel ce exercită puterea și cel supus dețin doar temporar aceste roluri (în societate și la nivelul relațiilor interumane), prin capacitatea celui opresat de a se răzvrăti împotriva celui care îl stăpânește. În opinia lui Alonso Cueto, universul uman al romanelor scriitorului peruan se împarte în două mari forțe antagonice, a căror sursă, în mod paradoxal, e unică, anume „existența unui personaj atotputernic” (Cueto, 2012): pe de o parte, cei care, prin „instinctul de putere”, își exercită controlul asupra sentimentelor, gesturilor, gândurilor celorlalți, pe de altă parte, cei care, animați de instinctul de supunere și de răzvrătire, doresc puterea și intră în luptă ca s-o dobândească. „Instinctul de putere” determină personajele lui Llosa să nu accepte ordinea prestabilită social și uman, să fie combative și să intre, fie în tragica luptă cu destinul, fie în conflict cu timpul, fie în căutarea fericirii.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Războiul sfârșitului lumii nu este doar „povestea” confruntărilor sângeroase dintre yagunzi și armata republicană, ci și o dublă explorare interioară, a tensiunilor psiho-emoționale care animă dinamismul violent al dorințelor (cu precădere, cele erotice) și, implicit, alegerile omului, violente și ele, destinate satisfacerii proiecțiilor imaginare. Oamenii din universul ficțional al lui Llosa trăiesc, în interior și în lume (ea însăși liminală), mereu la limită, între dorință insașiabilă de a deține puterea și teama de a nu fi supus, într-o alertă continuă de subminare și o nevoie intrinsecă de răzvrătire, cu o reală vocație pentru „explorarea – și forțarea – propriilor limite” Cueto, 2012).

Dacă în *Elogiu mamei vitrege*, al treilea element din incestuosul triunghi erotic era uzurpatorul cuplului, perturbând liniștea și ordinea acestuia, subminând puterea deținută de tată și soț, distrugând coeziunea legăturii conjugale, în *Războiul sfârșitului lumii*, cel de-al treilea va avea dublă funcțiune. Galileo Gall distruge cuplul lipsit de pasiune, format din Jurema și Rufino, un cuplu constituit strict convențional, în acord cu tiparul mentalitar al comunității locale, în care un bărbat încredințează femeia unui alt bărbat. Fără să știe, gestul său violent va produce consecințe complexe în destinul propriu, al soțului umilit, dar și al femeii, căreia îi oferă posibilitatea, de neconceput în mentalitatea tradițională a acelei lumi, de a alege între alți doi bărbați, Pajeu și jurnalistul miop. Baronul Cañabrava, în calitate de exponent al unui cuplu întemeiat pe iubire și respect, în care iubirea-pasiune a fost încătușată voit de aceleași mentalități restrictive, revigorează dinamica erotică a cuplului format cu Estela, lansând atacul erotic asupra Sebastianei, camerista loială și credincioasă a baroanei. Puterea cameristei se exercită prin control asupra sentimentelor și restricții impuse asupra sexualității cuplului, iar subminarea autorității dobândite de aceasta

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

se produce printr-un atac violent pe același plan al vulnerabilității erotice. În mod paradoxal, triumphiul format în final din Jurema, jurnalistul miop și Pitic nu este unul erotic, ci unul cu funcție stabilizatoare, care surprinde esența familiei, unde iubirea-pasiune se împletește cu iubirea-filială.

Deși se distanțează puternic de intriga romanului *Străinul*, de Albert Camus, Mario Vargas Llosa propune prin intermediul personajului Galileo Gall ipostaza străinului, același străin care trăiește într-o lume ce-i pare iremediabil absurdă. Despre el, baronul Cañabrava – un fin personaj-reflector – se referă în termenii: „mărunt, pitoresc, absurd” (Llosa, 1992, II, p. 141). Destinul lui Gall este amprentat încă din copilăria intoxicată de ideile așa-zis științifice ale tatălui său: „Scoțianul îi insuflă copilului, când acesta abia începea să gândească, acest precept simplu: revoluția va elibera societatea de relele ei, iar știința îl va elibera pe individ de relele lui. Galileo și-a închinat existența luptei pentru ambele țeluri” (Llosa, 1992, I, p. 24), trăind o tinerețe zbuciumată, marcată de detenție și călătorii. Prin acest personaj caracterizat de un puternic sentiment al răzvrătirii și al împotrivirii, Llosa ironizează puterea auto-fascinată a utopiei secolului al XIX-lea, revoluția burgheză de la 1848: „(...) toate virtuțile pot fi atinse dacă rațiunea și nu credința constituie axa vieții, că nu Dumnezeu, ci Satan – primul răzvrătit – este adevăratul prinț al libertății, și, că, odată desființat vechiul regim prin acțiune revoluționară, societatea cea nouă va înflori de la sine, liberă și dreaptă” (Llosa, 1992, I, p 26).

Nu e de mirare că pentru acest tânăr, Canudos va deveni locul unde Utopia există în realitate și de aceea va face tot ce-i stă în putere, va rătăci pe drumuri înșelătoare și labirintice, pentru a-l împlini, fără să-și poată trăi visul:

Canudos is progressively invested with symbolical meanings. Once a territory owned by the Baron of

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Canabrava, it suddenly becomes a remote and almost legendary place, assigned with multiple meanings, represented as being devoid of temporal contingencies. The first to notice this temporal vacuity is Galileo Gall, a European who goes on a troublesome pilgrimage to Canudos, a source of innumerable ill-fated events in his life. For him, Canudos becomes the incarnation of utopia, and the first sign is the abolition of any chronological trace as if time had been dissolved (Llosa, 1986, p. 315). The more he progresses into the deluded labyrinth of the desert in search of the road to Canudos, the more he is devoid of any preconceptions from the civilized world he left behind. Consequently, his life also gets infused with the features of the land through which he travels. His life unfolds rapidly as if it was a dream, a sum of chaotic images that no longer corresponds to his past imbued with Western thought and ideologies. The main cause of this rapid downfall of the reference points in Gall's mind is the erasure of chronological time, the sign that the objective perspective and the neutral vision on facts will crumble during the remaining novel. Galileo Gall is the nineteenth-century European who cannot overcome the general state of confusion" (Simuț, 2008, p. 158)¹¹.

¹¹ În traducere: „Canudos este investit în mod progresiv cu semnificații simbolice. Odată teritoriul deținut de baronul de Cañabrava, devine brusc un loc aproape legendar și îndepărtat, cu multiple semnificații, reprezentat ca lipsindu-i contingențele temporale. Primul care a observat această absență temporală este Galileo Gall, un european care pleacă într-un pelerinaj plin de peripeții în Canudos, o sursă de nenumărate peripeții în viața lui. Pentru el Canudos devine încarnarea utopiei, și primul semn este abolirea oricărei urme de cronologie, ca și cum timpul s-ar fi dizolvat. Cu cât intră mai mult în labirintul deșertului în căutarea drumului către Canudos, cu atât mai mult se lipsește de orice preconcepție a lumii civilizate pe care a lăsat-o în urmă. Drept consecință, se înrădăcește în viața lui trăsături ale teritoriilor prin care trece. Viața lui se derulează rapid asemeni unui vis, o serie de imagini haotice care nu mai corespund trecutului lui, de ideologii și gândire vestică.

Alături de putere și răzvrătire, experimentate ca modalități de satisfacere a unei dorințe în planul existenței primare și sociale deopotrivă, visul, ca evaziune conștientă în artă, mit, iubire și erotism, sau halucinație fantasmatică, reprezintă o altă coordonată a scriiturii scriitorului sud-american (Cueto, 2012). Rănit, în hamacul lui Rufino, Gall se întrebă: „Gândea, visa?” (Llosa, 1992, I, p. 132). În rătăcirile sale alături de Pitic, același personaj simte cum „îl cuprinse iar simțământul de coșmar, de halucinație, de absurd” (Llosa, 1992, II, p. 197). La granița dintre vis și realitate, dintre Canudos și restul lumii, dintre sacru și profan se derulează destinele personajelor din *Războiul sfârșitului lumii*, fără ca ele să poată distinge între cele două planuri. Jurema, femeia cu nume de floare, la rândul ei, își va rescrie destinul în paralel cu soarta instabilă a acestui spațiu suspendat între mit și istorie. Numele nu este ales întâmplător, căci „jurema” sau *mimosa tenuiflora* este o plantă cu efect terapeutic pentru om, animale, iar pentru pământul pârjolit de flăcările unui incendiu devastator are efect regenerativ. Această plantă cu proprietăți apotropaice era folosită și în ritualurile șamanice pentru proprietățile halocinogene (Anton, Jiang, Weniger, Beck, Rivier, martie 1993). Femeia care poartă acest nume va avea efect cald și liniștitor asupra tuturor bărbaților din viața ei: unii o vor dori fără ca ea să-i dorească (Gall și Pajeu), alții o vor domina iar ea va accepta tăcută și supusă (Rufino); singurul bărbat pe care-l va iubi, îl va ocroti și îl va salva, alegându-l ca iubit și soț, va fi jurnalistul miop. În timp ce bărbații puternici își impun violent dorința, într-un raport exclusiv de supunere

Sursa principală a acestei căderi rapide a punctelor de referință din mintea lui Gall este ștergerea timpului cronologic, semn că perspectiva obiectivă și viziunea neutră asupra faptelor va persista în continuarea romanului. Galileo Gall este europeanul secolului al XIX-lea care nu poate depăși starea generală de confuzie”.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

și dominație, jurnalistul îi câștigă dragostea prin fragilitate și neputință, producându-se un transfer de putere de la bărbat la femeie.

Jurema are efect electrizant asupra tuturor acestor bărbați, unii puternici și pricepuți în arta războiului, precum Rufino și temutul Pajeu, celălalt slab, neputincios și dependent total de ea, jurnalistul de la „Jornal de noticias”. Efectul intoxicant al mirosului pielii femeii îl va ațâța pe Gall, determinându-l să-și încalce jurământul de castitate și să distrugă prietenia cu Rufino, atrăgând mânia bărbatului umilit, care-l va urmări până la moarte: „O simte pe femeia ce i s-a încleștat de umeri, îi privește cu neliniște, cu teamă, trupul lipit de al lui, gâtul ce-i palpită sub ochi. Îi simte mirosul și apucă să-și spună: «E un miros de femeie». Tâmpilele îi fierb” (Llosa, 1992, I, p. 124).

Căutând o explicație rațională comportamentului său irațional, lipsei stăpânirii de sine manifestate atât de violent încât l-a făcut s-o violeze pe femeia prietenului său, Gall se învinovățește că a abandonat idealurile sale eroice, ascultând de vocea cărnii. Trecerea de la eroic la erotic e subliniată și de Mihaela Ursa în studiul său, când analizează cu acuitate și sensibilitate totodată acest demers în literatura medievală: „(...) afirmația pe față a virilității războinice la un pol și afirmația răsturnată, pe dos, a dorinței erotice la celălalt. Prin dorință și motivație, Lancelot înclină amenințător către polul iubirii (turnul) și se retrage (inclusiv fizic) dinspre polul războinic, eroic, complet lipsit de sens pentru el acum. (...) Dacă Lancelot stă cu spatele la alt-eul său eroic, în schimb regina stă cu spatele la alt-eul său erotic” (Ursa, 2012, pp. 22-23).

În scriitura lui Mario Vargas Llosa, eroismul e brutal demitizat prin ironie. În ciuda calității sale de războinic, portretul fizic al colonelului Moreira César este expresia anti-eroului:

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

E mic de stat, aproape sfrijit, foarte sprinten. (...) Puținătatea lui fizică e în contrast cu forța pe care pare s-o împrăștie în jur, din cauza energiei ce-i clocotește în ochi și a siguranței tuturor mișcărilor. Privește ca unul stăpân pe sine, sigur pe ce vrea și obișnuit să comande (Llosa, 1992, I, p. 7).

Micimea trupului e compensată de ferocitatea acțiunilor și de glacialitatea manifestată în raport cu semenii: „Îi privește din creștet până în picioare pe noii veniți, fără un cuvânt, cu o expresie glacială” (Llosa, 1992, I, p. 9). Pe maiorul Ferreira îl disprețuiește „cercetându-l ca pe-o insectă” (Llosa, 1992, I, p. 11), pe corespondenți îi informează scurt asupra îndatoririlor lor. Jurnaliștii îl privesc cu o curiozitate nedisimulată, comparând exemplarul în carne și oase cu cel din caricaturile vremii: „scund, debil, vibrant cu niște ochi care aruncă scânteii sau îl străpung pe interlocutor (...)” (Llosa, 1992, I, p. 11), în încercarea de a despărți mitul de realitate, de a diferenția eroul atâtor biruințe răsunătoare în numele Republicii de omul din fața lor.

În ciuda carierei militare începute ca simplu soldat voluntar, încununată de tot atâtea răni câte decorații, colonelul nu poate fi considerat un erou exemplar, deoarece nu posedă calitățile morale și sufletești specifice: compasiune, toleranță, înțelegere a condiției umane. Sentimentul de milă pe care-l încearcă față de cei mulți, flămânzi și chinuiți, se suprapune unui dispreț visceral imposibil de reprimat vecin cu sila. Raționamentul său e anacronic: dorește să impună valori specific umane, precum libertatea, progresul și emanciparea, prin forța armelor, prin constrângere și dictatură militară. În fața Ideii sale, măreață, dar utopică, totul se năruie, oameni, principii, idealuri. Este unilateral, la fel de închistat în vechi ca moșierii și aristocrații pe care-i disprețuiește atât de mult. E despot, crud, nerealist și arogant, iar această

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

aroganță îl va face să-și subestimeze adversarul și să piardă în fața lui, nu numai el, din păcate, ci și subordonații săi, într-un carnagiu cumplit. A fost eficace în războaie pentru că-i place să ucidă, să răspândească teroarea, porecla pusă lui de oamenii din *serton*, Taie-Gâtlejuri, fiind sugestivă în acest sens.

Jurema se dovedește întruchiparea misterului feminin, surprinsă diferit de personajele romanului, care devin oglinzi reflectoare ale personalității ei. Gall meditează intrigat asupra personalității ei și, dintr-o suficiență provenită natural din puterea inerentă statutului său masculin, o definește prin prisma prejudecăților timpului și o încadrează în limitele unei tipologii:

E o ființă dotată cu rațiune? O gânganie domestică, mai curând. Hărnicuță, supusă, în stare să creadă că statuia Sfântului Anton fuge din biserică înapoi în peștera unde a fost cioplită, dresată ca și celelalte sclave ale baronului să îngrijească de găini și de berbeci, să-i dea de mâncare soțului, să-i spele rufele și să-și desfacă picioarele doar pentru el (Llosa, 1992, I, p. 135).

Bărbatul exprimă prin aceste gânduri ale sale concepția unanimă despre femeia-natură, lipsită de rațiune, manifestare animalică și irațională, care gândește doar la modul naiv sau prin prisma instinctelor sexuale imposibil de reprimat, menită să fie supusă bărbatului. Din ajutor egal bărbatului oferit de Dumnezeu, din „apogeul înfăptuirilor lui Dumnezeu” (Cocque, Ricoeur, 2002, p. 13), femeia devine rea, impură, clevetitoare și trebuie supusă de către bărbat. Impunerea „grilei antifeministe” (Ursa, 2012, p. 66) are loc prin intermediul *Septuagintei*, care propune alegerea unor termeni diferiți de textul original: „în momentul selecției variantelor

semantice: chiar în acest exemplu, *ezer kenegdo* devine *kat auton* („conform bărbatului”), transformând relația unor termeni de același rang în relație subordonată” (Ursa, 2012, p. 66).

Într-o discuție cu baronul, colonelul Murau se interesează de Jurema, soția lui Rufino, folosind termeni cabalini: „avea șolduri pe cinste? E tot ce au mai bun prin coclaurii aștia. Sunt pipernicite, sfrijite, se trec repede. Dar crupele, antâia, mereu pe cinste” (Llosa, 1992, II, p. 216). Și el e tributار aceleiași mentalități comune civilizațiilor agrare, primitive, în care femeia cu forme generoase, concupiscente este apreciată pentru fertilitatea sugerată de acestea. Meditând cu o oarecare amărăciune asupra sfârșitului tragic al atâtor bărbați, angrenați într-o încheștare pe viață și pe moarte pentru această femeie, baronul își spune că „era cu neputință ca ființei aceleia umile a *serton*-ului din Bahia să-i fi trecut măcar prin minte că fusese instrumentul atâtor răsturnări în viața unor oameni ce nu aveau nimic în comun: Rufino, Galileo Gall și sperietoarea de ciori care acum zâmbea din tot sufletul, amintindu-și de ea” (Llosa, 1992, III, p. 190).

Într-adevăr, Jurema nu e femeia fatală, nu e cea voluptuoasă conștientă de magnetismul corpului ei, care-și seduce victimele după un plan bine gândit. Puterea ei de seducție este inconștientă și cu atât mai manifestă, căci frumusețea ei e naturală, iar umiliința deloc ipocrită. Demnitatea o determină să părăsească casa lui Rufino, după ce împreună cu prietenul său o necinstiseră, dar nu așteaptă iertarea sau înțelegerea acestuia. Dimpotrivă, îl așteaptă senină și resemnată ca s-o omoare și îi îngrijește rănilor lui Gall nu din dragoste sau din spirit umanitar, ci din devotament pentru bărbatul umilit, pentru a-l menține în viață pe trădător, iar Rufino să-și spele onoarea omorându-l. Conform aceluiași cod nescris al onoarei, nici Caifas nu-i omoară pe Jurema și pe străin, pentru a-i da posibilitatea soțului umilit să-și reabiliteze imaginea.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Jurema e expresia demnității, a resemnării, dar nu o resemnare pasivă, sinucigașă, ci una care vine din sentimentul implacabilului: „Ceea ce e menit a se întâmpla, cu siguranță se va întâmpla” (Llosa, 1992, III, p. 195). Când o găsește Rufino, îl urmează fără să-i ceară iertare sau îndurare, ci demnă, supusă propriului destin: „- Crezi că mi-e teamă să mor? Nu mi-e teamă. Dimpotrivă, te-am așteptat pentru asta. Nu crezi că mi-o fi de-ajuns, că n-oi mai putea?” (Llosa, 1992, II, p. 171). Nu e idealistă sau naivă, nu crede orbește în utopiile religioase, dar nici în acelea sociale, dovedindu-se cerebrală: „-Mie nu mi-e frică să mor și nu știu dacă voi reînvia” (Llosa, 1992, II, p. 172). Despre relația cu Rufino vorbește în termeni simpli, el fiind „bărbatul legiuit” (Llosa, 1992, II, p. 47), pe care-l acuză că nu i-a fost aproape și nu a făcut-o mamă: „Păcat că Rufino, bărbatul ei, în loc să rămână pe lângă Baron, a plecat la Queimadas și s-a făcut călăuză, meserie nesuferită, care-l ținea departe de casă. Încă și mai păcat că nu i-a putut dărui un fiu” (Llosa, 1992, II, p. 48). Simte compasiune pentru cei vitregiți de natură și-l ajută continuu pe Pitic, dar și pe neajutoratul corespondent de război, Chiorul, care rămăsese fără ochelari într-o ceață nesfârșită. Alături de acesta cunoaște iubirea pasiune, descoperind deliciile iubirii carnale, pe care le gustă iar și iar alături de el, uimită de reacțiile trupului.

Jurema e prinsă de două ori între doi bărbați. Prima oară este salvată de război, iar a doua oară de hotărârea Sfântuitorului. Prima oară este prinsă în înfruntarea dintre bărbatul ei și Galileo Gall, iar a doua oară între Pajeu, un lider yagunz, fost șef de bandă de tâlhari, asemeni lui João Abade, și jurnalistul miop. Dacă prima dată nu poate alege, fiind victima unui viol, a doua oară alege, nu un bărbat a cărui forță fizică ar fi impresionat orice femeie, ci un bărbat chiar urâțel, dar care îi descoperă esența blândă a iubirii. Nici în ceea ce-l privește pe Rufino, Jurema nu a

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

ales, baronul fiind cel care o oferă călăuzei, ca și cum ar fi fost o vită la schimb.

Femeile supraviețuiesc greu în *serton*, schingiuite, batjocorite, umilite, înfierate și chiar ucise de către bărbații atât de atenți la onoarea lor, preocupați să câștige războaie, dar atât de rar atenți la ele. Sunt femei slăbuțe, firave, poate datorită climei aspre, a secetei, care a durat doi ani aducând foamete, și a ciumei care a decimat populația. Sunt mame grijulii, soții iubitoare și atente, precum surorile Antonia și Asuncion, cel mai adesea, foste victime care și-au iertat călăii, oferind iubire, precum Catarina. Sunt și pruncucigașe, precum penitenta Maria Quadrado, care nu se consideră demnă de a fi iertată pentru fapta sa, femei care n-au cunoscut bucuria maternității, precum d-ra Adelinha Isabel de Gumucio și baroana Cañabrava, dar și doña Angela, mătușa iubitoare a lui João Abade.

Perechea formată din Catarina și João Abade este surprinzătoare pentru a reliefa puterea vindecătoare, cathartică, catalizatoare a iubirii, o iubire care iartă și salvează. Catarina îl iartă pe ucigașul tatălui ei, pe cel care a violat-o cu bestialitate, iar bărbatul își vindecă sufletul, alungându-l pentru totdeauna pe sângerosul și crudul João Abade, metamorfozându-se în *povestașul* care ar fi trebuit să fie încă de la început. Cu toate acestea, umbra celui dintâi, a bărbatului bestial și nemilos, va reapărea amenințător, ca să tulbure pacea cuplului. Spectrul trecutului dureros intervine în cuplu ca ipostază a celui de-al treilea, al cărui chip hâd hohotește diabolic, fără a rupe însă puternicele legături sufletești.

Se dovedesc a fi și femei-războinice, adevărate amazoane, de temut pentru ferocitatea și disperarea cu care își apără pruncii și libertatea: „Nu le dădură timp soldaților să-și revină din uluirea de a vedea deodată, în plin câmp, mulțimea vociferantă a bărbaților și a femeilor care se năpusteau asupra lor de parcă n-ar fi fost deja

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

învinși”(Llosa, 1992, I, p. 142). Într-un univers masculin dominat de bestialitate și animalitate, în care umanitatea, compasiunea sau respectul pentru viață n-au existat niciodată, femeia nu poate fi decât victimă a ferocității masculine, cum se întâmplă în pasajul pedepsirii uneia din cele șase care au îndrăznit să urmeze niște soldați:

Dar pe una din ele, însărcinată, au prins-o în afara orașului doi mețiși din fosta bandă a lui José Venancio, nemângâiați de moartea lui, i-au despicat pântecul cu tăișul machetei, i-au smuls fătul și au pus în loc un cocoș viu, încredințați că în felul acesta aduc un serviciu șefului lor pe lumea cealaltă (Llosa, 1992, I, p. 143).

În altă secvență mama și copiii sunt imaginea dezolantă a ceea ce războiul răspândește în jur, foamete, boală, dezumanizare, disperare: „Dintr-una iese o femeie fără dinți, desculță, cu o tunică prin găurile căreia i se vede pielea întunecată. Doi copii rahitici cu ochi sticloși, din care unul despuiat și cu pântecul umflat, se țin scai de ea. (...) Parcă sunt întruchiparea deznădejzii” (Llosa, 1992, II, p. 46).

În această lume violentă, femeia poate fi doar sclavă și victimă, violată, batjocorită, ucisă cu sălbăcie, o pradă de război, fără identitate, fără să stârnească milă sau pasiune. Aceeași soartă nemiloasă o are Leopoldina, dar mai ales sora ei mai mică, Mariquinha, victime ale cruzimii lui Juão Satan. Bărbatul nu se căsătorește cu Leopoldina, deși trăiește cu ea, refuzând să-i ofere statutul de soție. Atunci când aceasta fuge cu un judecător, Juão se răzbună crunt pe familia ei: „le taie urechile celor doi frați ai Leopoldinei și îi însemnă cu fierul roșu, iar la plecare o luă pe cealaltă soră Mariquinha, de 13 ani” (Llosa, 1992, I, p. 82). Pe aceasta o tratează cu o cruzime bestială: după ce rămâne însărcinată, violată în mod repetat de fiecare

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

bărbat din bandă, îi dă drumul pe străzile din Geremoabo, cu un obraz marcat cu fierul roșu cu inițialele J.S. și cu o pancardă la gât pe care scria că toți bandiții sunt tatăl copilului. Această atitudine specifică unui stăpân de vite, care marchează animalul în vederea recunoașterii dreptului de proprietate, este de neconceput în raport cu oamenii. Nu contează vârsta fetei, căci în comunitățile primitive la treisprezece ani este considerată femeie, bună pentru înperechere și pentru a zămisli prunci. Fata nu cunoaște adolescența și provocările devenirii feminine, nu știe ce e iubirea într-o lume brutală, masculină, o lume a crimei și a războiului.

Alejandrinha Correa e ipostaza femeii-vrăjitoare, prin puterile miraculoase de a descoperi locurile unde, săpând, oamenii ar fi găsit apă. Ea nu e o Circe a secolului al XIX-lea sau a *serton*-ului brazilian, căci puterea ei misterioasă îi sperie și îi alungă pe bărbați, devenind „obiect de venerație și de curiozitate” (Llosa, 1992, I, p. 151), „ocolită de bărbați din pricina darului ei vrăjitoarească al rbdomanției, era pe cale să devină fată bătrână” (Llosa, 1992, I, p. 150), căci „nimănui nu-i trecu măcar prin cap s-o ceară de nevastă, de parcă – iubind-o – ar fi profanat-o” (Llosa, 1992, I, p. 151). Va forma un cuplu inedit cu preotul din Cumbe. Vrăjitoarea și preotul formează o pereche potrivită, viabilă doar în peisajul utopic din Canudos, deoarece în acest spațiu al superstițiilor prejudecățile creștinismului sunt irelevante, iar relația aceasta nu e tabu.

Cel mai subtil este conturat nu cuplul format din baroana Estela și baronul Cañabrava, ci acela nonconformist format din delicata, aristocrata Estela și bruna, voluptuoasa ei cameristă, Sebastiana. Aceasta e nedespărțită de stăpâna ei, în timp ce baronul pare un intrus în propria căsnicie:

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Baroana râse, cu un râs grațios și nepăsător care o întinerea. Avea părul castaniu, pielea foarte albă și mâini cu degete lungi care se mișcau ca niște păsăruici. Ea și camerista, o femeie brună cu forme pline, priveau fermecate marea de un albastru închis, verdele fosforescent al țărmurilor și acoperișurile sângerii (Llosa, 1992, II, p. 32).

În acest peisaj uman sumbru, populat de figuri triste, animalice, bolnave, grotești din cauza suferinței, figura baroanei, surprinsă pasager, evocă delicatețe, o aristocrată pur-sânge: „Avea o voce amabilă, încântătoare, superficială” (Llosa, 1992, II, p. 92). Aparența fragilă a trupului ei ascunde un caracter puternic, de care e conștientă: „Nu sunt o femeie slabă” (Llosa, 1992, II, p. 174). Baronul o cunoaște dincolo de aparențe și sesizează orice tremur interior al sufletului celei pe care o iubește la fel de mult, în ciuda trecerii timpului și, mai ales, în momentele grele ale vieții, cum este cel al ocupării moșiei de la Canudos de către yagunzi:

Văzu că ea făcea eforturi supraomenești ca să pară senină, izbutind doar prea puțin: parcă se scofâlcise, tremura. Întotdeauna o iubise mult, dar în momentele de criză o și admirase. N-o văzuse niciodată înmuindu-se pierită; îndărătul aparenței sale delicate, grațioase, decorative, se afla o ființă puternică (Llosa, 1992, II, p. 140).

Cu toate acestea, intruziunea răului existențial în inima unui spațiu edenic al liniștii nu poate decât să antreneze o transformare dramatică în sufletul nobil al baroanei: „Femeia aceea discretă, nevăzută în spatele manierelor ei curtenitoare, ale cărei zâmbete ridicau o stavilă impalpabilă între ea și restul lumii, acum aiura, se plângea, monologa întruna, de parcă ar fi suferit de limbariță” (Llosa, 1992, II, p. 174). Vorbirea „cea rea”,

specifică femeii, vine pe linie veterotestamentară de la Eva care a răspuns Șarpelui, inițiind un dialog cu acesta, în timp ce Adam a fost investit cu puterea de *a numi* ființele și obiectele, pe linie divină (Ursa, 2012, pp. 140-142). Limbajul baroanei semnaleză o uzura psihică maximă, consecință a suferinței trăite.

Replica de abanos a baroanei e Sebastiana, camerista acesteia, despre care baronul crede că „a rămas aceeași femeie cu forme puternice și frumoase admirabil păstrate” (Llosa, 1992, II, p. 214), pentru care simțise la începutul căsniciei „o gelozie cumplită, neînfrănată, văzând camaraderia, intimitatea de nepătruns ce exista între cele două femei” (Llosa, 1992, II, p. 214). Această „complicitate profundă” – cum o numește baronul – dintre cele două femei naște întrebarea legitimă: cine formează cuplul? Estela și baronul? Cei doi care s-au căsătorit respectând legile sociale și religioase? Sau baroana și Sebastiana? Pentru că, în funcție de răspunsul la această întrebare, putem stabili cine este și ce rol are cel de-al treilea. Ținând cont de intervenția violatoare a bărbatului, care încearcă astfel să-și impună prezența prin intermediul sexului, înclin să cred că, dincolo de convențiile socio-religioase, cuplul este format din cele două femei. Baronul își reclamă poziția pe care nu a deținut-o decât aparent, apropiindu-se de soția iubită prin cea atât de apropiată acesteia. Iubind-o pe Sebastiana se impune, sexual vorbind, pe sine ca bărbat pentru a o recăștiga pe femeia iubită.

4. Scurte concluzii

Opera scriitorilor latino-americani, în general, a lui Mario Vargas Llosa, în particular, reflectă irealitatea cotidiană a unui spațiu cultural și social special aparținând unei geografii liminale, cu o istorie incredibilă și greu de înțeles pentru omul civilizației vestice. Sentimentul absurdului și starea halucinatorie sunt trăite intens de

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

europelanul Galileo Gall printre oamenii duri din *serton*. Tensiunile brutale surprinse în planul relațiilor interumane, la nivel erotic, politic, social și sexual, reflectă o dinamică existențială a polarizării în care raporturile dintre oameni sunt influențate de violența cu care se manifestă dorințele acestora. Dorința de putere și respingerea dominației prin răzvrătire se transpun într-o luptă permanentă, „un război” total, ale cărui victime sunt, de cele mai multe ori, inocenții. Visul nu este dimensiune onirică propriu-zisă, ci o stare atât de lucidă încât realitatea odioasă nu poate fi asimilată decât prin tratarea ei drept halucinație. Aceasta este marea artă a povestașului modern Mario Vargas Llosa, de a spune „minciuni adevărate”, de a transpune realitatea într-o ficțiune cu atât mai veridică, cu cât pare mai ireală. Real și ireal se întâlnesc și se îmbrățișează în fluiditatea narațiunii lui Llosa, deopotrivă în destinele umane individuale și în destinul colectiv al unei națiuni.

Referințe:

ANTON, R., JINAG, Y., WENIGER, B., BECK, J.P., RIVIER, L. (martie 1993). Farmacognozia *Mimosa tenuiflora* [Willd.] Poiret. *Jurnalul de etnofarmacologie*, Vol. 38. Nr. 2-3. 145-152

BUȘE, I. (2024). *Gânduri despre Constantin Noica și alte eseuri* [Thoughts on Constantin Noica and other essays]. București: Editura Paideia.

CĂRTĂRESCU, M. (1998). *Postmodernismul românesc* [The Roumanian Postmodernism]. București: Editura Humanitas.

COCQUE, A., RICOEUR, P. (2002). *Cum să înțelegem Biblia?* [How to understand the Bible]. Iași: Editura Polirom.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

CUETO, A. (septembrie 2012). Romanele lui Mario Vargas Llosa. O teologie a puterii [The novels of Mario Vargas Llosa. A theology of power]. Traducere de Rodica Grigore. *Observator cultural*. Nr. 641. Disponibil pe <https://www.observatorcultural.ro/articol/romanele-lui-mario-vargas-llosa-o-teologie-a-puterii-2/> - accesat 12.08.2024).

DANCIU, L. (2021). Despre frumos, fantasme erotice și complexe în „Elogiu mamei vitrege”, de Mario Vargas Llosa [About beauty, erotic phantasms and complexes in “Eulogy to the Stepmother” by Mario Vargas Llosa]. *Incursiuni în imaginar*. 12. Călătorii în imaginarul literar. 157-180

Danciu L. (2021). *Arhetipuri, stereotipuri și imagini ale femeii. De la Ghilgameș la Mircea Cărtărescu* [Archetypes, Stereotypes and Images of Women. From Ghilgamesh to Mircea Cărtărescu]. București: Editura Eikon

HASSAN, I. (1971/1982). *The Dismemberment of Orpheus*, 2nd edition. Oxford: University Press.

LLOSA, M.V. (1992). *Războiul sfârșitului lumii* [La guerra del fin del mundo]. I-II-III. Traducere din limba spaniolă de Mihai Cantunari. Craiova: Editura Dionysos.

LLOSA, M.V. (2001). *Orgia perpetuă. Flaubert și „Doamna Bovary”* [La Orgia perpetua. Flaubert y Madame Bovary]. București: Editura ALLFA.

LLOSA, M.V. (2011). *Elogiu mamei vitrege* [Elogio della Madrastra]. București: Editura Humanitas.

LLOSA, M.V. (2005). *Adevărul minciunilor* [La Verdad de las Mentiras]. București: Editura Humanitas.

LLOSA, M.V. (2007). *Mario Vargas Llosa în dialog cu Gabriel Liiceanu, Chipuri ale răului în lumea de astăzi* [Mario Vargas Llosa in dialogue with Gabriel Liiceanu, Faces of evil in today's world], București: Editura Humanitas.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

LLOSA, M.V. (2008). *Călătoria către ficțiune. Lumea lui Juan Carlos Onetti* [El Viaje a la Ficción. El Mundo de Juan Carlos Onetti]. București: Editura Humanitas.

LLOSA, M.V. (2011). *Rătăcirile fetei nesăbuite* [Travesuras della Niña Mala]. București: editura Humanitas.

LLOSA, M.V. (2022). *Mario Vargas Llosa în dialog cu Gabriel García Márquez. Două singurătăți. Despre roman în America Latină* [Gabriel García Márquez/ Mario Vargas Llosa. Dos Soledades. Un Diálogo sobre la Novela nel América Latina]. București: Humanitas.

MANOLESCU, N. (2002). *Despre poezie* [About poetry]. Brașov: Editura Aula.

MCHALE, B. (2009). *Ficțiunea postmodernistă* [Postmodernist Fiction]. București: Polirom.

MINCU, M. (1993). *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic* [Textualism and authenticity. Essay on the poetic text]. III. Constanța: Editura Pontica

PETRAȘ, I. (1996). *Teoria literaturii: curente literare, figuri de stil, genuri și specii literare, metrică și prozodie, dicționar-antologie* [Literary theory: literary currents, figures of style, genres and literary species, metrics and prosodie, dictionary-anthology]. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Simuț, A. (2008). Apocalypse, Solipsism, and Millennialism in The War of the End of the World by Mario Vargas Llosa. *Caietele Echinox*. Vol. 14, *Le roman latino-american*.

STĂNESCU, I. (2010). Mario Vargas Llosa, la Nobel: „Lumea nu poate exista fără ficțiune” [Mario Vargas Llosa on the Nobel: “The world cannot exist without fiction”]. Disponibil pe <http://www.evz.ro/detalii/stiri/mario-vargas-llosa-la-nobel->

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

lumea-nu-poate-exista-fara-fictiune-915478.html, accesat în 22 martie 2013.

URSA, M. (1999). *Optzecismul și promisiunile postmodernismului* [Eighties and the promises of postmodernism]. Pitești: Editura Paralele 45.

URSA, M. (2012). *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* [Eroticon. Treatise on love fiction]. București: Editura Polirom.

VARGA, D. (2011). *În căutarea naratorului perfect* [In search of the perfect narrator]. Iași: Editura Institutului European.

~~~~~  
**Liliana DANCIU** has a Ph.D in Philology, with a thesis on the novel *The Forbidden Forest* by Mircea Eliade at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2017). She graduated from the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Philology, University of Craiova (1995), MA in Romanian Language and Literature, Faculty of Humanistic and Social Studies, Aurel Vlaicu University of Arad (2013). Since 1995, she is a high school teacher, Romanian Language and Literature Department. Member of the “Speculum” Center for the Study of the Imaginary, Alba Iulia. Author of the volume *Romanul din roman: Noaptea de Sânziene, de Mircea Eliade* (The Novel in the novel: *The Forbidden Forest*”by Mircea Eliade) (2017), *Zmei, draci și strigoi. Eseuri de hermeneutică a Basmului Popular Românesc* (Zmei, devils and undead. Essays on hermeneutics of the Romanian folk tale) (2021). She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as the Journal of Humanistic and Social Studies, Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica, Incursions into the Imaginary, Journal of Romanian Literary Studies, TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore, SÆCULUM, Gnosis. She has participated in several scientific sessions, colloquia, symposiums, etc., in Romania (Arad, Alba Iulia, Târgu Mureș etc.) and abroad (Rome).