

CÉSAR VALLEJO

Dinu FLĂMÂND (n. 24 iunie 1947, Susenii Bârgăului, Bistrița-Năsăud), poet, eseist, jurnalist și traducător. Licențiat în Filologie la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj, în 1970. În vremea studenției a devenit membru-fondator al revistei *Echinox*; după absolvire, a lucrat în redacții de ziare, reviste și edituri, la București, inclusiv la *Secolul 20*. La sfârșitul anilor 80 a obținut azil politic la Paris, unde a denunțat regimul opresiv din România, în presa scrisă și la radio (RFI, BBC, Free Europe). A fost jurnalist bilingv la RFI din 1989 până în 2009. Revenit în România după căderea regimului comunist, în 2011 a fost distins cu Premiul Național „Mihai Eminescu”.

Autor a unei vaste opere poetice: *Apeiron*, 1971; *Altoiuri*, 1976; *Stare de asediu*, 1983; *Viață de probă*, 1998; *Frigul intermediar*, 2006; *Umbre și faleze*, 2010; *Veghea și somnul*, 2016; *Primăvară la Praga*, 2017; *Om cu vâslă pe umăr*, 2020; *Scaun la fereastră*, 2022.

Ca traducător, s-a dedicat mai cu seamă traducerilor din limba franceză, spaniolă, italiană și portugheză, fiind răsplătit cu numeroase premii literare. A tradus autori precum Fernando Pessoa, António Lobo Antunes, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Umberto Saba, Mario Luzi, Samuel Beckett, César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Semprun, Antonio Gamoneda, Jean-Pierre Siméon, Omar Lara, Marco Luccesi, Marco Antonio Campos ș.a. Cea mai recentă traducere: Fernando Pessoa, *Marinarul și alte ficțiuni*, Humanitas fiction, 2022.

„Mai mult decât o făcuse deja în volumul de debut *Heralzii negri*, ajuns la deplina lui maturitate creatoare, César Vallejo se angajează cu acest Trilce în cea mai epuizantă experiență a modernismului, pornit să ia cu asalt indicibilul, așa cum nimeni nu o mai făcuse, nici în spațiul poeziei hispanice moderne, nici în cel european dominat deja de primele experiențe avangardiste.”

Dinu FLĂMÂND

CÉSAR
VALLEJO

Trice
(1922)

POEMAS/POEME

Ediție bilingvă

*Traducere din limba spaniolă,
prefață, tabel cronologic și note de*

DINU FLĂMÂND

CARTIER POPULAR

CARTIER

Editura Cartier, SRL, str. București, nr. 68, Chișinău, MD2012.
Tel./fax: 022 20 34 91, tel.: 022 24 01 95. E-mail: cartier@cartier.md
Editura Codex 2000, SRL, Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2, București.
Tel./fax: (021) 210 80 51. E-mail: romania@cartier.md
cartier.ro
cartier.md

*Cărțile CARTIER pot fi procurate online pe cartier.ro & cartier.md
și în toate librăriile bune din România și Republica Moldova.
Cartier eBooks pot fi procurate pe iBooks și pe cartier.ro & cartier.md*

LIBRĂRIILE CARTIER

Librăria din Centru, bd. Ștefan cel Mare, nr. 126, Chișinău.
Tel./fax: 022 21 42 03. E-mail: librariadincentru@cartier.md
Librăria din Hol, str. București, nr. 68, Chișinău.
Tel./fax: 022 24 10 00. E-mail: librariadinhol@cartier.md
Librăria online, cartier.ro.
Tel.: 0785 199 823. E-mail: vanzari@cartier.ro
Librăria online, cartier.md.
Tel.: 068 555 579. E-mail: vanzari@cartier.md

Colecția *Cartier popular* este coordonată de Gheorghe Erizanu

Editor: Gheorghe Erizanu
Lector: Em. Galaicu-Păun
Coperta seriei: Vitalie Coroban
Coperta: Vitalie Coroban
Design/tehnoredactare: Marina Darii
Prepress: Editura Cartier
Tipărită la Bons Offices

César Vallejo

TRILCE (1922)

Ediția I, octombrie 2022

© 2022, Dinu Flămând, pentru prezenta traducere. Toate drepturile rezervate.
Cărțile Cartier sunt disponibile în limita stocului și a bunului de difuzare.



Ediție sprijinită de Ambasada Republicii Peru
în România și în Republica Moldova.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții
Vallejo, César.

Trilce (1922): Poemas/Poeme: Ediție bilingvă / César Vallejo; traducere
din limba spaniolă, prefață, tabel cronologic și note de Dinu Flămând; coperta:
Vitalie Coroban. – Ed. 1-a. – [Chișinău]: Cartier, 2022 (Bons Offices). – 264 p. –
(Cartier popular / colecție coordonată de Gheorghe Erizanu,
ISBN 978-9975-79-891-4).

Text paral.: lb. rom., span. – Bibliogr.: p. 255. –
Apare cu sprijinul Ambasadei Rep. Peru în România
și în Rep. Moldova. – 400 ex.
ISBN 978-9975-86-624-8.

821.134.2(85)-1

V-17

Tabel cronologic

- 1892 – Se naște César Abraham Vallejo Mendoza (probabil pe data de 16 martie) în Santiago de Chuco, departamentul La Libertad, din Peru. Este cel de al unsprezecelea și ultimul copil al familiei. Mama lui era María de los Santos Mendoza Gurrionero (la rândul ei fiică a clericului spaniol Joaquín de Mendoza și a indiencei de etnie mochica Natividad Gurrionero), iar tatăl Francisco de Paula Vallejo Benites (fiu al clericului spaniol José Rufo Vallejo și al indiencei de etnie quechua Justa Benites). Acest dublu metisaj din ascendența familiei, reprezentativ și pentru istoria altor populații din cordiliera Anzilor, va determina personalitatea complexă a viitorului poet.
- 1900–1910 – Studii primare și secundare în localitatea natală, iar apoi la Huamachuco, urmate de înscrierea pentru studii de medicină, ulterior de litere, la Universitatea din Trujillo, abandonate însă, fiindcă familia nu îl putea susține financiar.
- 1911–1912 – Pleacă în capitală, la Lima, unde se înscrie din nou pentru studii universitare de medicină (dar nu le va termina). Obține un post de perceptor într-o familie, revine uneori în ținuturile natale, publică primele sale poeme în reviste locale, lucrează și ca ajutor de casier pe o plantație de zahăr, cunoaște în această perioadă viața grea a peonilor și a minerilor, sursă de inspirație pentru temele sociale de mai târziu.
- 1913–1915 – Se înmatriculează din nou la Facultatea de Litere din Trujillo, publică poeme cu caracter didactic într-o revistă locală, obține un post de bibliotecar, efectuează timp de un an și studii de jurisprudență, e angajat profesor la un colegiu. Începând din 1915 publică cu o anumită frecvență

poeme în ziarul *La Reforma*, dintre care unele vor fi incluse în volumul său de debut. În septembrie își susține teza *El Romanticismo en la poesía castellana* (*Romantismul în poezia spaniolă*), lucrare de licență editată ulterior. Citește în traducere o antologie a poeziei franceze, care îl va influența în această primă perioadă. Devine un membru marcant al grupului de intelectuali de la Trujillo, îl cunoaște pe Antenor Orrego, care va scrie ulterior o substanțială prefață la cea de a doua lui carte.

1916–1918 – Renunță la studiile de drept, dar și la postul de profesor la un colegiu din Trujillo. Traversează o perioadă de relații amoroase intense, urmate de despărțiri care îl vor marca, cu tânăra intelectuală Maria Rosa Sandoval (moartă timpuriu de tuberculoză), cu Zoila Rosa Cuarda (Mirtho), iar apoi cu Otilia Villanueva, colegă cu el la colegiul Barros, unde poetul devenise, pentru scurt timp, director, fiind unicul cadru cu un titlu academic. Episoade din aceste perioade sentimentale zbuciumate apar mai cu seamă în primele sale două culegeri de poeme.

1919–1920 – Îi apare în iulie 1919 volumul de debut *Los heraldos negros* (*Heralzii negri*), întâmpinat cu un remarcabil succes de presă. Dar postul de la colegiu îi fusese desființat, iar apoi s-a produs și ruptura definitivă cu Otilia (Vallejo nu era încântat de perspectiva unei căsătorii și nici să devină tată, deși continuase să se vadă pe ascuns cu iubita lui). Revine la Trujillo în compania lui Espejo Asturrizaga, e întâmpinat cu admirație de grupul *La Bohemia de Trujillo* (despre care, peste ani, se vor scrie numeroase studii), se întoarce pentru câteva zile la Santiago de Chuco la sărbătoarea locală a Sfântului Santiago. În august izbucnește un incendiu în localitate, urmat de incidente sângeroase. Vallejo este acuzat pe nedrept că ar fi fost unul din responsabilii acelor evenimente și se ordonă arestarea lui. Poetul se ascunde o vreme

la o fermă, sperând că acuzația va fi retrasă. Este arestat și întemnițat la Trujillo în așteptarea procesului. Deși deținut, primește un premiu literar al Municipality, iar în aceeași lună decembrie 1920 apar mai multe proteste în ziarul *El Comercio* de la Lima care cer punerea lui în libertate.

1921–1922 – este eliberat provizoriu abia pe 26 februarie 1921, iar în martie pleacă la Lima. Scrie în această perioadă mai multe povestiri și continuă munca la *Trilce*, volumul de versuri care îl solicitase intens în perioada detenției, din care unele poeme le citise deținuților din celulă. Revista *Cronica* publică trei poeme de Vallejo, ele însoțesc un studiu despre „Dadaism și reprezentanții săi în Peru”, dovadă că poetul era perceput ca fiind în sincronie cu experimentele estetice europene. Volumul *Trilce* este aproape gata de tipar, dar poetul continuă să-i modifice titlul. În iunie 1922 el optase pentru *Cráneos de bronce* (*Cranii de bronz*), iar cartea urma să fie publicată sub un pseudonim. Mai mulți prieteni îl conving să-și păstreze numele propriu și să modifice titlul (deja imprimat pe o parte din tiraj). I se spune că, dacă ar imprima alt titlu pe copertă, l-ar costa în plus doar... trei livre („tres libras más”). În acel moment Vallejo ar fi început să inventeze situații ludice cu acest „tres”: „tres, tres, tres”... „triss, triss, tril, trils”... „Trilssce... trilce... trilce?”. A rămas *Trilce*, eufonie sau descântec ce trimite și la trinitate dar și la tril („trino”), în consonanță cu toată dezbateră despre timp și cifre ce caracterizează, între altele, poetica, estetica și filozofia lui Vallejo. Probabil că era unul din titlurile de rezervă deja plănuit, singurul care evita o oprire semantică sau o închidere într-o metaforă, păstrând în continuare posibilă aventura pe teritoriile unui experiment estetic în care Vallejo pășea deja, singur și temerar. Niciodată Vallejo nu a dat o explicație clară, fiindcă ea nu e posibilă. Dacă *Heralzii negrii* obținuseră toate aplauzele,

cele 200 de exemplare, prefațate generos de Antenor Orrego (acesta a fost surprins de radicalitatea textelor, dar fără să încerce să le desfacă ermetismul), au trecut aproape neobservate. Totul era prea nou acolo, fără precedent și fără co-relativ, nici în poezia hispanică și nici în cea europeană din acea vreme. Vallejo era conștient de marea lui îndrăzneală și probabil bănuia că ea rămânea puțin accesibilă chiar și pentru inițiați. Oricum, își asigură prefațatorul-prieten că fusese conștient de toate riscurile experimentului (ermetism excesiv, incongruențe, paradoxuri, expresii eliptice etc.), și se temuse că ele ar fi putut să-i ucidă sufletul. Dar afirmă răspicat: „Asumo toda la responsabilidad de su estética”.

1923 – În situația incertă, cu temerea că ar putea fi din nou încarcerat, Vallejo pregătește publicarea unui volum de povestiri *Escalas* (*Scări* sau *Escale*) și devine corespondent la Lima al ziarului *El Norte*, înființat între timp la Trujillo. Se află din nou șomer în capitală, zvonurile despre deschiderea procesului devin tot mai insistente, Vallejo profită de o sumă pe care i-o datora Ministerul Educației și își cumpără un bilet pe o navă ce traversa spre Europa, în compania unui văr al prefațatorului său. Ajunge la Paris pe 13 iulie, se împrietenește cu conaționalul său muzicianul Alfonso de Silva, începe pentru el o lungă perioadă de privațiuni, dezavantajat și de faptul că franceza lui era încă aproximativă.

1924–1925 – Începe să trimită de la Paris corespondențe pentru ziarul *El Norte* de la Trujillo, iar ulterior și pentru alte ziare peruane. Obține o bursă de studii pentru Spania, dar fără intenția de a avea un proiect universitar, îi cunoaște în capitala Franței pe Juan Larrea și pe Vicente Huidobro, situația lui materială se îmbunătățește după ce obține un carnet profesional de jurnalist la *Prensa Latina*, publică unele traduceri din franceză și chiar lucrează pentru *Les Grands Journaux Ibéro-Américains* unde e tratat foarte

bine. Suferă în această perioadă de insomnii, în octombrie 25 călătorește pentru prima dată în Spania.

1926 – Revenit de la Madrid, o cunoaște pe Henriette Maisse împreună cu care începe să locuiască la Hotel Richelieu (vor fi în cuplu până în 1928). În iunie tribunalul din Trujillo ordonă capturarea lui Vallejo pentru evenimentele din 1920 (va fi dezvinovățit în mod oficial abia după câțiva ani). Împreună cu Juan Larrea înființează revista experimentală *Favorables-Paris-Poema*, la care vor colabora, între alții, Pierre Reverdy, Gerardo Diego, Tristan Tzara și Juan Gris. Ultimul număr, cel de al doilea al revistei, apare în octombrie. O cunoaște în această perioadă pe Georgette Phillipart, care ulterior îi va deveni soție.

1927 – Publică la începutul anului un fragment de nuvelă, iar apoi plănuiește să editeze cu ajutorul guvernului peruan povestirea *Hacia el reino de los Sicries* (*Spre regatul poporului Sicries*), proză îmbibată de legendele Anzilor. Dar proiectul eșuează. Își declară intenția de a călători la New York, publică noi poeme în revista *Mundial*, devine corespondent al unui ziar de la Buenos Aires, începe să studieze marxismul, scrie articole despre societatea franceză pentru unele ziare de acasă, asistă la proiecția pariziană a filmului *Crucișătorul Potemkin* de Serghei Eisenstein, pare a fi la curent cu viața pariziană.

1928 – Intervin complicații cu sănătatea, își petrece vara în preajma Parisului, un prieten de la ambasada peruană îi procură o sumă pentru repatriere, dar Vallejo folosește banii pentru o primă călătorie în Uniunea Sovietică, marea destinație pentru toți intelectualii de stânga. Pleacă spre Moscova cu trenul pe 15 noiembrie, cu intenția de a se fixa acolo. Nu doar situația economică de la fața locului, dar și limba i se par imposibile, deci face cale înapoi, iar în decembrie aderă la Partidul Socialist recent constituit la Lima de prietenul

său José Carlos Mariátegui. Reia relațiile cu Georgette, după moartea mamei acesteia, care se opusese legăturii cu Vallejo.

1929 – La începutul anului, poetul se mută la Georgette, în apartamentul spre care privise în anii precedenți de la fereastra hotelului. Studiile sale de marxism sunt tot mai asidue, cei doi profită de moștenirea transmisă de mamă și plănuiesc o lungă călătorie spre Moscova, trecând prin Berlin, Praga, Leningrad, Budapesta, Viena, Trieste, Florența, Roma, Genova, Nisa. Revenit la Paris, poetul corectează poemele sale în proză din 1923.

1930 – Vallejo călătorește din nou în Spania împreună cu Georgette, cunoaște mai mulți scriitori spanioli, publică fragmente despre Rusia sovietică, începe scrierea cărții sale de eseuri *El arte y la revolución* (*Arta și revoluția*), compune și piese teatrale. La întoarcerea în Paris frecventează constant biblioteca și redacția ziarului comunist *L'Humanité*, e expulzat în decembrie de pe teritoriul francez pentru a fi reprimit doar în ianuarie 1931.

1931 – Tăiește un răstimp la Madrid unde publică mai multe proze și o traducere; în mai Miguel de Unamuno îi citește drama *El hermano Juan* în casa lui Rafael Alberti. În iunie îi apare cartea de reportaje și analize despre experiența sovietică *Rusia al pie del Kremlin* (*Rusia la poalele Kremlinului*), care se va vinde repede în trei ediții. Vallejo observase și abuzurile regimului sovietic, dar consideră că etapa dificilă va fi depășită după „dispariția statului”, deci și a birocrăției sovietice rămasă de la vechiul sistem țarist. Încrederea lui într-un viitor comunist este de natură mesianică, emoționantă prin empatia față de omul simplu, dar încăpățânat de naivă. Vallejo polemizează aici și cu Panait Istrati, care denunțase deja pe un ton decis și cu argumente duplicitatea regimului sovietelor; îi recunoaște românului pertinenta analizelor, dar îl acuză de nerăbdare și de exagerări, ca trădător al „cauzei”.

Tot acum scrie și *Rusia ante el Segundo plan quinquenal* (*Rusia înaintea celui de al doilea plan cincinal*) pe care nu i-o acceptă niciun editor spaniol. În octombrie călătorește pentru a treia oară în URSS, pentru prima dată invitat, la Congresul Internațional al Scriitorilor de la Harkov, cel care avea să pună bazele artei proletcultiste angajate.

1934–1936 – Revenit la Paris și cu dreptul de ședere redobândit, Vallejo riscă să fie din nou expulzat pentru participări la manifestații politice împotriva extremei drepte. Se căsătorește cu Georgette în octombrie și continuă să scrie poezii. Scrie un fragment de scenariu cinematografic și mai multe povestiri care vor fi publicate postum. Izbucnește în 1936 războiul civil din Spania. Îl afectează profund asasinarea lui Garcia Lorca, care îi fusese prieten și îl ajutase în momente grele. Participă la alcătuirea Comitetului pentru Apărarea Republicii Spaniole și a revistei *Nuestra España*. E autorizat de noua putere republicană să călătorească în misiune de informare prin toată Catalonia. Revine la Paris la sfârșitul anului 1936.

1937 – Renunță la o nouă tentativă de a se repatria în Peru. Călătorește însă ca reprezentant al țării sale la Barcelona, Valencia și Madrid, la Cel de al Doilea Congres Internațional al Scriitorilor pentru Apărarea Culturii. Pronunță un discurs despre „Responsabilitatea scriitorului”, precedat de un citat biblic și cu o accentuată tentă de morală creștină. Poate fi zărită figura lui subțiată și tragică într-un film documentar de epocă, pe un rând în spatele lui André Malraux. Revenit la Paris, se retrage din Comitetul Ibero-American pentru Apărarea Republicii Spaniole (probabil din cauza neînțelegerilor cu Pablo Neruda, poetul chilian pe care peruanul îl acuză că își urmărește doar interesele personale). Scrie intens și definitivează ultima lui carte de poeme, dedicată tocmai războiului civil din Spania, căreia îi fixează titlul profetic,

între disperare și speranță mesianică: *España, aparta de mí este cáliz* (*Spanie, îndepărtează de la mine această cupă*). Cartea va apărea postum, editată prima dată de milițiile republicane, retipărită apoi în Mexic, împreună cu un portret făcut de Pablo Picasso, din amintire.

1938 – Inițiază la Paris la începutul anului o campanie pentru denunțarea opresiunii politice din Peru. E internat în februarie pentru o serie de analize clinice. Până în martie sănătatea lui se înrăutățește, cu episoade repetate de febră misterioasă (probabil un vechi paludism reactivat). Medicii de la Clinica Generală de Chirurgie, Villa Arago, sunt neputincioși. Poetul se stinge pe data de 15 aprilie, în Vinerea Patimilor, după ce reușise să îi dicteze soției o ultimă frază: „oricare va fi cauza pe care va trebui să o apăr înaintea lui Dumnezeu, dincolo de moarte, știu că voi avea un apărător: pe Dumnezeu însuși”. E înmormântat pe 16 aprilie în cimitirul din Montrouge. Rostesc elogii funebre Louis Aragon, în numele Asociației Scriitorilor Francezi, Antonio Ruiz Vilaplana de la Ambasada Republicii Spaniole și Gonzalo More în numele Partidului Comunist Peruan. Din 1970 osemintele lui Vallejo au fost mutate în cimitirul Montparnasse din Paris, în divizia 12, 4 nord, 7 est. Piatra lui de mormânt e deseori acoperită cu trandafiri proaspeți.

Prefață

Poezia ce nu se poate rosti pe sine

La un prim contact poezia lui César Vallejo exprimă o ciudată imposibilitate de a se rosti pe sine, ca și cum tentativa ei de a capta viața i-ar apărea enormă sau inutilă. „Vreau să spun dar totul iese spumă”, mărturisește el într-o deconcertantă artă poetică care a fost publicată postum, după ce enumeră acolo câteva tentative infructuoase, afirmând că de pe urma lor rămâne doar „carnea plânsului” sau „fructul geamătului”. Textul se înfurie spre sfârșit, ultimul vers seamănă cu o înjurătură aruncată destinului. Dar în acest fel îndoiala și neputința preluate de indignare și de revoltă devin chiar suflul impetuos al ieșirii din blocaj. Un mod de a zice că dacă esențialul nu poate fi exprimat, neliniștea existențială care asaltează problemele rămâne chiar palpitația poemului, fie și în absența unui discurs filologic coerent care s-o explice, în absența literaturii. Așa ceva nu poate avea un nume bine definit, îi poți spune de pildă... *trilce*, grup de sunete derivat din impar, din asimetrie sau din trinitate, ceva de domeniul eufoniei, pură exclamație a faptului de a exista, semnalarea unei prezențe nu totdeauna compatibilă cu verbul. (O ciudată similitudine se poate stabili cu *Uvedenrode* a lui Ion Barbu, scrisă cam în același timp, în 1924, cei doi având probabil mult mai multe afinități decât s-ar crede). Iar cum titlul însuși nu prinde vreun sens, nici cele 77 de texte grupate sub umbrela acestui capriciu sonor nu dau impresia că mută din loc verbele, sau că izolează stări sufletești, segmentele de

enuț cu direcție de adresare și conținut distinct, cu mesaje și înlănțuiri metaforice inteligibile, cum îi stau bine poeziei. Dar se simte în toate același suflu, elanul unei rostiri precipitate care, gâtuită de emoție, ai zice că nu ajunge totdeauna să se structureze.

În biografia lui Vallejo volumul *Trilce* este cea mai riscantă experiență estetică întreprinsă în cea mai agitată perioadă din viața lui. Din combinația lor rezultă unele opțiuni artistice pe cât de radicale pe atâta de insolite, încât a fost nevoie de mai multe generații de exegeți până să-i fie recunoscută acestei cărți absoluta valoare. În 1922 apărea la Londra *Tărâmul pustiit* al lui T.S. Eliot, poem esențial pentru înțelegerea modernismului și a poeziei din veacul trecut. *Trilce*, publicat la Lima în același an, era o experiență de aceeași anvergură, poate și mai inovatoare decât poemul lui T.S. Eliot, dar condamnată uitării fiindcă vedea lumina tiparului în anonimatul Anzilor, și trecuse aproape neobservată chiar la ea acasă. Putem considera că s-a produs cu această carte un adevărat miracol. Poeții din spațiile literare hispanice au continuat să vorbească despre ea, Lorca afirma că secolul XX va fi „trilcean”, la un moment dat s-a tipărit, în Spania, o a doua ediție, iar comentariile, inițial rezervate sau chiar negative, au lăsat treptat locul unei tacite admirații pentru acest ciudat poet ermetic și în poezie, și în viață. Se bănuia deja că dificultățile acestei poezii derivă din situațiile personale ale poetului, iar suferința de pe chipul palid al metisului fusese asociată încă din perioada debuturilor sale la Trujillo cu tristețea și disperarea exprimate în acele texte. Acum știm ceva mai bine că pentru înțelegerea lui Vallejo trebuie să trecem dincolo de practica filologică a interpretării textelor, ale căror categorii devin insuficiente mai cu seamă în cazul lui *Trilce*, pentru a accepta un proces de

creație ce reconstituie situații personale de viață, multe dintre ele rămase în vaga lor muțenie. Deseori poemul le convoacă, dar rareori le face mai explicite. De aici rezultă o paradoxală bifurcare de sensuri și posibile interpretări contradictorii pentru același poem, încât te simți obligat să reiei lectura din unghiuri diferite, totdeauna derutat de insuficiența detaliilor concrete care te-ar putea face să alegi.

Textul primului poem din ciclu, de exemplu, debutează pe un ton de falsă indignare, iar la un moment dat el ajunge să reproducă doar icnetele unei defecații colective la latrina unei închisori. Dacă n-ai această „cheie” oarecum anecdotică, acest detaliu despre locul „acțiunii” sau informația despre respectiva situație conjuncturală, poți crede că poemul se concentrează pe eforturi colective, a muncitorilor care transportă guano, excrementele sedimentate de pe insulele peruane. Dedusă din context se întrevede, de asemenea, o parodiată artă poetică, unde producerea unui text pare a fi comparată cu producerea fecalelor, ca și cum pe insula inimii ar fi manipulate „tezaure” sau prețioase zăcăminte de guano, deci chiar cuvintele. Dacă reținem interpretarea că producerea textului nu e mai nobilă decât dejecția, trebuie să reținem că întrebărilor de la începutul poemului nu le răspunde nimeni. Iar dacă gălăgia din primul vers înseamnă procesul emisiunii incontinente de cuvinte, deci prostia guralivă a lumii imposibil de oprit, finalul dobândește o neașteptată profunzime sugerând că dorința individului singur, individul oprit în singurătatea lui „peninsulară”, care aspiră spre liniștea și armonia deplină, nu își găsește echilibrul decât întins pe spate ca mortul (variantă de interpretare pe care traducerea noastră o evită, fiindcă de la bun început am optat pentru o direcție ce preferă să ridice trivialul spre echilibru). Iată deci că sunt posibile nu doar mai multe interpretări, dar

tonul însuși al poemului oscilează derutant între un registru grav și unul derizoriu, fără să putem distinge bine tragicul de comic și nici ironia de enunțul solemn. E suficient să optezi pentru o nuanță în defavoarea alteia, iar poemul o ia într-o direcție ce nu mai satisface celelalte interpretări.

Polisemia textului este tot timpul derutantă, însă ea nu rezultă atât din ermetismul ansamblului, sau dintr-un capriciu lexical ce ar pune laolaltă cuvinte banale cu alte cuvinte deformatate, uneori asociindu-le, și cuvinte rare sau inventate. E vorba de o polisemie profundă, existentă chiar în faza de dinainte de cuvinte, acolo unde se confruntă emoții confuze, intuiții și vagi intenții de enunț precedente textului. Ca și cum textul s-ar mulțumi doar cu expresia directă a unui suflu vital secret, iar în poezie ar avea drept de intrare doar actul care nu deține limbaj. De multe ori Vallejo lasă impresia că reparcurge în memorie și asociază momente ale biografiei sale personale numai de el știute, despre care nu ne poate vorbi, sau la care se referă doar cu aluzii de interpretare, într-un proces metaforic care nu ne furnizează elementele metaforei. Textul pare să structureze vag un material inform unde se pot amesteca cifre cu interjecții, jumătăți de cuvinte cu nenumărate alte cuvinte deformatate, luând-o la întâmplare în toate sensurile. Însă chiar existența acestui zăcământ polisemic, ce indică brusc o interpretare și poate devia la fel de brusc spre o alta, uitând să ofere orice vag indiciu mai sigur, este dovada unei speciale intenții auctoriale; e clar că discursul aparent destructurat, uneori cu șiruri de onomatopoe, cu stranii bâlbâieli și savante „stângăcii” e preferat protocolului literar tradițional. Dar de unde rezultă această „jenă” de a face poezie, dacă nu dintr-o enormă exigență pe care Vallejo i-o impune poeziei, ca și cum ar condamna toată istoria ei și protocelele ei devenite fatalmente locuri comune?

El îi cere, de fapt, textului să exprime mai mult decât o face de obicei, în simultaneitatea emoțiilor care se încalce, iar astfel această aparentă lipsă de finitudine, aceste enunțuri ne duse până la capăt devin chiar vocea inconfundabilă a poetului. Ai zice că Vallejo contează pe frustrarea cititorului care nu totdeauna prinde sensurile, ci mai mult senzația prezenței lor. Iar în acest fel cititorul este adus în interioritatea stărilor poetice ale autorului la stadiul lor genuin. În toate aceste texte, poți identifica o elaborată spontaneitate pentru recuperarea unei stări pre semantice a limbajului, dar și înverșunata muncă de compoziție care supune versurile la probe inimaginabile, cerându-i textului să comprime paradoxul unei polisemii ce se refuză oricărei lecturi leneșe. Întoarcerea lui Vallejo spre originea materială a procesului metaforic este tentativa tenace de a restructura meditația poetică pe teme esențiale: viață, moarte, destin, omul în raport cu divinitatea, finitudinea lui, inexplicabila suferință umană, rana lui ascunsă cea mai sângheroasă, bănuiala că există o „ură” pe care i-a rezervat-o Dumnezeu omului („odio de Dios”), numită chiar în poemul ce deschide *Heralzii negri* și prezentă în toată opera poetică a lui Vallejo ș.a. Iar astfel ne dăm seama că existențialismul poetic al modernismului își are, probabil, în discreta opera poetică a acestui marginal peruan un moment de mare complexitate, ceea ce și explică vitalitatea și actualitatea acestor texte de atâtea ori uitate. E clar că Vallejo este un mare inventator de limbaj poetic modernist, poate de anvergura lui Dante, care îi dăruia Renașterii cea sinteză lirică, epică și dramatică ce culminează în *Divina Comedie*.

Nu vom ști niciodată proporția dintre exercițiul ludic și coercițiunea intenționată aplicate textelor, din care rezultă ermetismul atât de special al poeziei din *Trilce* (precedat deja

de unele texte din volumul de debut, dar prezent în regim de oximoron și în poeme scrise în perioada pariziană, multe din ele în proză). Cert este că nimeni n-a mai scris ca Vallejo, nici înainte nici după el, iar la o sută de ani de la apariția acestei cărți, exegeza despre ea și despre toată poezia metisului peruan a proliferat exponențial, adevărindu-se aserțiunea că „timpul care dăruiește castelele îmbogățește versurile”, cum spunea Borges.

Tot Borges, deși poemele sale despre Buenos Aires nu îl încântau pe Vallejo, mai poate fi evocat aici pentru a ne întoarce la o observație esențială despre natura metaforei din *Trilce* (și, prin extensie, despre originea expresiei poetice ca uriaș proces metaforic). Aristotel în Cartea a III-a a *Retoricii* sale, ne reamintește Borges, precizează că metafora nu rezultă din limbaj, ci din „intuiția pe care o avem despre existența unor analogii între lucruri diferite”¹ (sublinierea mea). Vallejo este prin excelență poetul care nu combină cuvinte, ci situații existențiale, de obicei provenite dintr-un fond biografic care totdeauna a fost pentru el prioritar, ca sursă de inspirație. Dificultățile majore în decriptarea poemelor, mai cu seamă a celor din *Trilce*, rezultă din faptul că trama discursului interior, cât există ea, utilizează cu precădere întâmplări din biografia poetului, evenimente la care se fac abia subtile aluzii sau chiar deloc, și care încep să interacționeze înainte chiar să fie concentrate în semnificația lor verbală. Poate Vallejo avea cunoștință de furia cu care Nietzsche atacase deja gândirea metafizică și excesele ei speculative, de unde plăcerea lui de a enumera substantive brute chiar în acel prim poem deja amintit. Iată de ce, cu toate sensurile absconse atât de intricate și în

¹ J.L. Borges, *Oeuvres complètes*, I, Gallimard, 1993, p. 401.

abstract, poezia lui Vallejo comunică mai cu seamă epidemic, niciodată într-un singur sens restrictiv, tocmai fiindcă recurge la amestecuri uluitoare, cu referințe geografice, istorice sau din lexicul anatomiei, cu cifre, exclamații, concepte filozofice rare sau bizare cuvinte izolate; iar totdeauna în fundal, indiferent de tema centrală a poemului, e vorba de individul uman care nu-și prea înțelege nici viața, nici mediul biologic, sau social, nici rostul existenței, într-o lume infinit mai mică decât misterul ce o înconjoară.

Iată de ce Vallejo preferă lucrurile și fragmentele de materie cuvintelor, imaginilor, gândirii conceptuale, chiar dacă spațiile lui locuiesc mai mult în placenta conceptelor. Ele devin, somate fără menajamente, mesagerile de idei ale poemului, ca și cum nu ar fi vehiculate de text, ci doar de ocurența alăturării lor. Poemul despre Venus din Milo, XXXVI, de exemplu, vizualizează statuia mutilată a zeiței, dar înțelegem fără vreun proces de metaforizare că viața, deși îmbrățișează statuia cu „plenarele” ei brațe, este și ea ciungă, de o „perenă imperfecțiune” ce se eternizează. Însă această eternitate se prezintă în adverbul „todavía”, pe care Vallejo îl supune urgent unui regim verbal, „existencia que todaviiza”... deci, o existență ce „întotdeaunaizează” imperfecțiunea perenă (pentru statuie un handicap, pentru viață fiind însă principiul entropic **pozitiv** al perenității ei). Substratul meditativ se hrănește așadar numai din expunerea aproape banală a motivelor, dar în situații contradictorii, reflecția filozofică ascunsă palpită aproape stins în elementele tabloului prezentate ca un inventar. Iar deruta noastră e totală, când realizăm că această mutilată statuie de muzeu poate fi și simbolul frustrării și paradox al principiului prin care se autoreproduce viața, prin asimetrie și insuficiență. Vallejo ne mână discret spre locul geometric

unde paradoxurile sunt lirice și vitale și degajează o stranie frumusețe, ca nostalgie a „Armoniei”, cu majusculă.

Iar temele abordate decurg în majoritatea lor din parcursul biografic al poetului, dominat de obsesiile lui perene: imensul sentiment al nedreptății resimțit în acea închisoare unde era întemnițat fără să fi fost judecat, repetatele aventuri amoroase ratate, sentimentul intim că a fost dintotdeauna un orfan, accentuat după dispariția mamei, pierderea definitivă a copilăriei, sfâșierile sufletești ale credinciosului aflat în permanentă relație de conflict cu divinitatea, râvnita comuniune fizică și spirituală pe care o căuta în iubire, meditația despre originea speciilor, dar ca o pândă permanentă pentru întrezărirea momentului când apare conștiința umană, empatia cu suferința omului simplu, revolta mocnită împotriva nedreptăților sociale, căutarea unui orizont mesianic, unde va încerca să-i facă loc și marxismul teoretic, convins că se justifică, și speranța în experimentul societal al sovietelor, care va aduce fericirea absolută pe pământ; ca să nu mai vorbim de complicata problemă a propriei sale identități, de metis generic și produs al unei culturi care a anulat cultura strămoșilor săi incași, rămasă doar ca un palimpsest uscat, metisaj ce amplifică și teama lui de destin... Această teamă, această teroarea ce nu primea răspuns era combustia majoră din pieptul uriașului biet om andin care a fost César Vallejo, cu singura lui avere: neputința umană.

Stéphane Mallarmé se apropie de imposibilitatea de a mai rosti poemul paralizat de obsesia purității absolute ca limită a expresiei poetice. Rana lui este un orgoliu de stil cu ardori mistice. Pentru Vallejo exercițiul poetic nu are nimic demiurgic, el nu-i acordă vreo misiune sacră, fiindcă pentru el poezia e mai mult vocea aceluși „Hombre... Pobre... Pobre!”. Doar că