

CÉSAR
VALLEJO

A murit
eternitatea mea
— OPERA POETICĂ —

Traducere din limba spaniolă, prefață,
tabel cronologic, notă asupra ediției și note explicative de
DINU FLĂMÂND



EDITORI:

Magdalena Mărculescu
Silviu Dragomir

FONDATOR:

Ion Mărculescu, 1994

DIRECTOR EDITORIAL:

Bogdan-Alexandru Stănescu

REDACTARE:

Domnica Drumea

DESIGN:

Andrei Gamarț

DIRECTOR PRODUCȚIE:

Cristian Claudiu Coban

DTP:

Daniel Eberhat

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

VALLEJO, CÉSAR

A murit eternitatea mea : opera poetică / César Vallejo ; trad. din
lb. spaniolă, pref., tabel cron., notă asupra ed. și note explicative de Dinu
Flămând. - București : Pandora Publishing, 2022

Conține bibliografie

ISBN 978-606-978-467-9

I. Flămând, Dinu (ed. șt.)

821.134.2

Copyright © Pandora M, 2022
pentru traducerea în limba română

O.P. 16, Ghișeu I, C.P. 0490, București
Tel.: +4 021 300 60 90 ; Fax: +4 0372 25 20 20
www.pandoram.ro

ISBN: 978-606-978-467-9

Pandora M face parte din Grupul Editorial TREI

Poezia somatizată

„Heralzii negri“, poemul ales de tânărul César Vallejo în fruntea primei sale culegeri de versuri, căreia îi va da același titlu, este una dintre cele mai celebre „deschideri“ în experiența mării poezii din veacul trecut. Forța textului se simte de la prima lectură. Poemul prefigurează una dintre temele majore ce se vor regăsi în toată creația acestui mare poet peruan: condiția omului în raport cu societatea, cu divinitatea și cu destinul, în prezența morții. El anunță un ton original în care, deși se mai amestecă anumite voci ale predecesorilor, o nouă armonie compozițională, un nou tip de expunere a motivelor, o impetuoasă energie bine individualizată produc surpriza. O declarație de program cu tonalități baroce, romantice și moderniste deopotrivă se impune aici năvalnic. Dar te interpelează direct mai cu seamă amestecul de furie și revoltă, precum și pregnanța tonului ce dă impresia că s-ar dispensa de protocolul limbajului poetic, recurgând la limbajul oral și la confesiunea cu accente de litanie. De fapt, e vorba de o complexitate ce recompune simplitatea emoției într-un mod atipic. Un ton confesiv de o remarcabilă discreție se insinuează ca o

a doua voce în solemnitatea discursului, astfel încât suntem în prezența a două sau mai multe registre de enunț, complementare și diferite. Încă din partea a doua a volumului de debut, iar apoi în *Trilce*, și tot mai accentuat în poemele de maturitate scrise la Paris, se vede că poezia lui Vallejo nu este un produs al limbajului, ci chiar limbajul care încearcă să argumenteze o viziune despre om și despre lume. Poate așa se explică faptul incontestabil că peruanul César Vallejo este unul dintre rarii creatori autentici de limbaj în atât de prolifica și inventiva poezie a veacului trecut. Individualitatea lui surprinzătoare a dat naștere unei enorme exegeze mondiale în ultimele decenii și a provocat entuziasmul unor noi aderenți. Însă Vallejo rămâne un poet extrem de dificil, de unde și proliferarea edițiilor internaționale bogate în note explicative necesare nu din pedanterie filologică, ci menite să ușureze cititorului accesul la universul acestei sensibilități deopotrivă comunicative și retractile, directe, dar și încifrate. Multe mode s-au ofilit între timp, multe „isme“ și-au consumat energiile sau sunt reciclate, fără prea mult elan, de noile generații. Rare sunt operele care ajung să dialogheze cu sensibilitatea urmașilor păstrându-și actualitatea și prospețimea, chiar mai amplu și mai profund decât în momentul apariției lor, cum se întâmplă cu suma poetică miraculoasă a lui Vallejo.

De factură barocă este la început densitatea motivelor ce expun situația existențială a individului uman, ca o succesiune de argumente ce amintește de rigoarea poeziilor din Secolul de Aur spaniol, familiară tânărului Vallejo încă de timpuriu. Însă tonul general al poemului este solemn, ceremonios chiar, pe un crescendo de natură romantică, menit să sugereze amplificarea asalturilor destinului, acele „lovituri“

ce-l întâmpină pe om în rafală. În această solemnitate se insinuează, ca o ciudată interpelare, replica repetitivă a limbajului colocvial; ea demistifică aura metafizică a poemului, deplasând accentul spre suferința fizică a individului. Astfel, e sugerată un fel de asimilare corporală a acestor lovituri, ca în procesul somatizării unui stres permanent ce afectează corpul biologic. Presupunții heralzi (cavaleri ai Apocalipsei, posibilă trimitere la gravura lui Dürer), mesageri ai morții, sunt purtătorii unor sentințe implacabile ce se abat asupra individului: „Omul... bietul!... bietul!“ . Peste capul lui cad lovituri năprasnice născute („parcă“!) din „ura“ divină, resimțite ca refluxul unor valuri de suferință care persistă în suflet, la rândul lor devenite o forță distructivă naturală, prin efectul acumulării de pedepse. Adversitățile continuă să se abată asupra omului generic ca o repetată revărsare de horde de stepă conduse de un Attila multiplu, *pars pro toto*, iar astfel tabloul nenorocirilor sugerează o cavalcadă. (Referința la invazia hunilor, departe de lumea Anzilor în timp și spațiu, are aici rol de apel la memoria colectivă, e mai mult decât o metaforă ornantă tipic modernistă.) Această amplificare duce la ruinarea credințelor interioare, ca prăbușirea intimă a unui șir „de Cristoși“, sinecdocă la rândul ei cu puternic efect augmentativ. Tot mesajul de iubire al creștinismului e răsturnat, posibilitatea oricărei mântuirii și iluzia mesianică devin improbabile.

Nu e chiar banală această interpretare dezvoltată în 1918 la Lima de un tânăr poet crescut într-o familie creștină tradițională, undeva într-o fostă colonie sud-americană a Spaniei dogmatice, într-o societate metisată timp de câteva generații, din conquistadori și „indienii“ locali, în sufletul cărora încă pulsează misterul vechilor lor credințe.

Metis el însuși, un „cholo“, cu bunici sacerdoți galezi, care și-au luat (ilegal, din perspectiva bisericii catolice) neveste indigene, Vallejo este sinteza acestui amestec de rase și tradiții. Odată cu el iese la iveală încă un mare talent în acel misterios continent liric al Americii Latine care, de la Rubén Darío la Vicente Huidobro, de la Gabriela Mistral la Pablo Neruda, López Velarde, César Moro, Jorge Luis Borges, Jorge Carrera Andrade, José Coronel Urtecho, José Lezama Lima, Octavio Paz ș.a. (dacă e să ne mărginim doar la poeți de limbă spaniolă), a preluat în diverse stadii experiențele liricii europene și spiritul avangardelor, uneori pulverizându-le, insuflându-le totdeauna o vitalitate aparte, vâjnoasă ca vegetația continentului.

Deci peste capul acestui om al locului, pentru Vallejo omul universal, se abate o adevărată conspirație, istorică, fizică și metafizică, cu întindere dincolo de timp. O altă imagine pregnantă, deopotrivă vizuală și auditivă, amplifică senzația de terifiantă mânie divină: e energia focului din cuptor care și rumenește, și pâRJolește pâinea, deci o crează, dar o și distruge. Crestăturile din pâine sunt ca niște răni însângerate provocate în carnea omului, și s-ar putea interpreta că loviturile primite de el sunt prețul pâinii sale zilnice. Este vorba aici despre experiența simplă a omului speriat de imensitatea încifrată a lumii. O falsă resemnare, sugerată oarecum de citatul biblic pus la începutul volumului *Heralzii negri* (*Qui potest capere capiat* — Înțeleagă cine poate), ar putea indica reacția lui. Primul sens al citatului desemnează și situația absurdă: nu e nimic de înțeles. Însă în toată opera lui Vallejo (redutabil teolog), semnificațiile referințelor biblice, risipite de el cu generozitate, dobândesc obicei valențe neașteptate, contradictorii, în funcție

de context. În plus, Vallejo stabilește deseori corelații enigmatice, care mai degrabă nu țin seama de logica asociativă evidentă. Deci trebuie să admitem că citatul (interpretabil și în ideea că poemul s-ar adresa numai câtorva, puțini, capabili să înțeleagă!) indică, pe lângă neputință și resemnare, mai cu seamă o revoltă în fierbere, născută dintr-o „imprecizie deliberată“, cum o caracterizează Américo Ferrari, unul dintre comentatorii săi cei mai avizați¹.

Experiența vitală și cea verbală se prezintă într-un moment de criză extremă, iar distorsionarea, și gramaticală, și logică, a acestor nume proprii sugerează caracterul impersonal al pedepselor divine. Textul se încheie într-o uimire imensă, prostrație pe care o vom întâlni și în alte poeme. O mână nevăzută atinge ușor umărul omului numai pentru a-l anunța că e direct vinovat de tot ceea ce a trăit (*todo lo vivido*). Pare să nu fie departe nici erezia, revolta împotriva „păcatului originar“, cu precizarea însă că Vallejo nu va face pasul spre existențialismul nonmetafizic. El nu acceptă damnațiunea apriorică, desigur, dar nici nu intră în unghiul teologic contestat al lui Pelagius, să îi nege existența. Problema „grației“ pe care ar merita-o omul (din partea unor indefinite instanțe divine, sociale?) va rămâne obiectul îndoielilor sale permanente. Stupoarea din privirile individului uman e imaginea finală. El nu-și înțelege vina, nu are sau nu poate să exteriorizeze nicio reacție, ba se vede, în plus, umilit, când i se repetă că loviturile nici n-ar fi prea multe... Deși ele există!

Eul poetic, unul retras, tipic modernismului, afișează aici o oarecare indiferență. Ba chiar încearcă să minimalizeze

1. Américo Ferrari, *El universo poético de César Vallejo*, Ávila Editores, Caracas, 1972, p. 240.

dramatismul situației, repetând parcă automat răspunsul cuiva care nici nu se înțelege pe sine, nici nu se implică: Ce știu eu? N-am nicio idee... Așa cum au observat deja mai mulți comentatori, Vallejo scrie din perspectiva celui eu depersonalizat, problematizat de Baudelaire și dizolvat total în ermetismul lui Mallarmé. Dar ermetismul lui Vallejo este (vom vedea în *Trilce*) mai mult guraliv, patetic, fiindcă mai totdeauna discursul lui se prezintă în regim de urgență, cu afirmarea unor adevăruri ce nu suportă amânare. Că nu înțelegem întotdeauna cui i se adresează sau care este obiectul acestei impetuoșități este un alt aspect. O trăsătură specifică lui Vallejo, în toate etapele creației sale poetice, rezultă din faptul că el se „expune” aproape ostentativ, ca un poet neoromantic, își afirmă presupusa prezență implicită, indiferent de strategiile discursului, mai fluente sau mai ezoterice, iar de multe ori chiar se desemnează pe sine în persoană, cu numele său real. El se consideră poet implicat, autor și în egală măsură obiect al poemului său. Cum activismul proletcultist dezvoltă în același timp strategia de aservire a creației literare prin „etica” artei angajate, trebuie să fim atenți să nu interpretăm reduționist și tezist autenticul angajament al lui Vallejo. Care nu este ideologic, ci etic, în numele unor principii umaniste, dar și în numele autenticității estetice a poemului. Acest dublu aspect este înțeles de Vallejo ca un angajament de somatizare a textului, estetic și moral deopotrivă, așa cum omul resimte și în corp, și în spirit injustițiile sau dilemele existenței. Poetul trebuie să reproducă acest proces. Unul dintre poemele de mai târziu se va numi „Sufletul ce a suferit de a-și fi propriul corp”, rană metafizică prezentă și în textul literar, text care, în ultima fază a creației lui Vallejo, va recurge la tot

mai puține cuvinte abstracte, ele fiind înlocuite cu organe și părți ale corpului, obligate să preia prin substantive brute încărcătura simbolică a durerii, fizic și biologic, reducând rolul tradiționalelor figuri de stil la o minimă simbolizare conceptuală.

Nu știu dacă între lecturile din *Antología de la poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo și Fernando Fortín¹, sau din presa literară spaniolă care ajungea la Trujillo, în anii formării sale intelectuale, se va fi aflat și celebrul poem „El Desdichado“, al lui Gérard de Nerval. Dar există o stranie și tulburătoare confluență între „dezmoșteniții“ din cele două poeme. Ambele deschid maiestuos două cărți de referință din istoria poeziei mondiale și ambele prezintă ființa umană la modul generic, aproape sub același nume. Căci „dezmoștenitul“ poetului francez nu este altceva decât „bietul om“, „orfanul“ poetului andin. În plus, titlul lui Nerval, chiar dacă va fi fost împrumutat dintr-un roman scoțian și probabil face referire în primul rând la situația sa personală (de „tenebros“, „văduv“, „neconsolat“ care a învins moartea de trei ori după tot atâtea tentative de sinucidere), este, pentru limba spaniolă, un concept al damnațiunii. Expresia funcționa ca atare, în mod sigur, în perioada când tânărul Vallejo își fixa reperele scrisului; iar o asociere cu altă noțiune vehiculată în acea vreme — *poète maudit* — nu pare nici ea deplasată. Sonetul nervalian, deși ornat cu referințe mitologice, și impregnat de ezoterism, ca și tematica patimilor cristice

1. Vezi precizările foarte utile despre contextul în care s-a alcătuit primul volum al poetului la Ina Salazar, *La substancia humana de la poesía. Aproximaciones a la obra poética de César Vallejo*, CNED, PUF, 2016, p. 545.

din ciclul *Le Christ aux Oliviers*, trebuie să fi avut un cert impact asupra tânărului poet andin. Acel „Soleil noir de la Mélancolie“ sub care se prezintă crepuscularul și tardivul romantic Nerval (iar el făcând, de asemenea, referire la altă celebră gravură de Dürer) prefigura deja și spectrul de tristețe și melancolie ce nu-l va părăsi pe Vallejo tot restul vieții. Cu sau fără vreo influență directă, ambii prezintă de la început un tablou sinoptic al condiției umane. Mai teatral la Nerval, într-o aură legendară; intenționat ezitant la Vallejo, fiindcă el pregătește efectul de ecou al lui... *¡Yo no se !* Dar amândoi deschid o perspectivă ce duce departe, spre orizontul dramei umane.

Je suis le Ténébreux, — le Veuf, — l'Inconsolé
Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no se !

Mai târziu, în articolele trimise de la Paris, Vallejo va aborda din perspectiva justiției sociale problema acestui om generic, numit *el desgraciado* — nenorocitul —, individ căruia nu-i poate face dreptate nici justiția divină, nici cea seculară. În acea fază, chiar construcția poemelor va mima stupoarea individului care nu mai pricepe nimic din rânduiala lumii, iar segmentele distorsionate ale poemului și direcțiile de adresare care pleacă pretutindeni vor imita în construcția textului această stupoare.

În felul său demultiplicat, Vallejo este așadar și mai prezent în acest text liminar, el se înfățișează în numele a tot ceea ce este trăit, *todo lo vivido*, exhibând simbolic persoana întâi care își etalează plăgile și suferința. Prăbușiri repetate s-au produs în experiența sa personală, mai cu seamă moartea mamei, pe lângă alte bănuite catastrofe

în forul său intim. Toate vor culmina cu o nedreaptă și frustrantă încarcerare la închisoarea din Trujillo, înaintea exilului definitiv la Paris. De la bun început, Vallejo vrea să convingă cititorul că îi vorbește din experiență proprie, din perspectiva cuiva care își resimte organic poezia, ca pe o experiență directă, trecută prin corpul-spirit. O face chiar plusând, dar o face și negându-se, sub deghizamentul unei neputințe sau al unei imposibilități de a fi mai explicit.

În acest volum de debut, dimensiunea absconsă a poemului, consecință a felului obscur în care omul se percepe pe sine în lume, corp și spirit, încă nu pare foarte evidentă. Temele sunt destul de diverse, poezia stabilește o comunicare mai degrabă prietenoasă cu cititorul, fiind evidentă măiestria artistică a tânărului poet, bogăția vocabularului său, precum și originalitatea sa de poet modern. Ezităările debutantului sunt ușor sesizabile, mai cu seamă în metaforele ce definesc scene erotice. Se aglomerează uneori elemente din decorul de straniețai al primului simbolism (luna ca o roșie coroană cristică, simfonia măslinilor în peisajul biblic, misterul pașilor ce alunecă spre cimitir, sinteza somnoroasă a unui decor vegetal cu flori andine „capul“, într-o declarație de amor ce evocă brusc un îndepărtat Bizanț; sau apar scene erotice savant complicate, care i-au și adus ironii în presă la vremea debutului — crucificarea iubitei pe „grinzile curbate ale sărutului“ —, deși „Poetul către iubita lui“ va deveni ulterior unul dintre cele mai cunoscute poeme ale lui Vallejo, în repertoriul popular al liricii de limbă spaniolă etc.). Din lecturile parnasiene îi vor fi rămas cele câteva teme grecești, sau vagi teme orientale plasate foarte discret în peisaje abstracte. Din lecturile sale biblice el preia deja un lexic și o sumă de simboluri care vor

apărea de acum înainte în toate perioadele de creație, uneori cu dezvoltări surprinzătoare. Însă poetul își stăpânește cu măiestrie materialul expresiei, lucru care se vede mai cu seamă în felul în care începe să destructureze formele, în special sonetul. Poemele cu tematică erotică introduc deja dilemele insatisfacției comunicării în cuplul erotic și interoghează constant idealul unei iluzorii comuniuni depline, temă ce va reveni, reluată pe larg, în *Trilce*; acolo vom avea nenumărate variante ale metamorfozelor dualității, trinității etc., ce se anunță deja în *Heralzii*...

Dar cel mai bogat chestionar vorbește pe larg despre întrebările existențiale predilecte la Vallejo, raporturile individului cu divinitatea, integrarea lui socială, rolul hazardului, iubirea ca ideal de perfecțiune imposibil, justiția, terestră și divină, inexistentă. Iar unitatea la care poetul râvnește nu este doar cea a cuplului, ci e pusă sub semnul întrebării ca principiu al omului deplin. „Unitatea este obiectul unei intuiții transcendente ce contrastează în mod categoric cu intuiția empirică a imperfecțiunii în singurătatea lipsită de iubire, care este singurătatea răului“, remarcă just același Ferrari¹. Conștiința acestei imposibilități contextualizează păcatul și moartea uneori prin profanarea limbajului religios. Deviațiile de la interpretările canonice ale bibliei sunt multiple. Tema suferinței umane i se impune poetului cu prioritate, iar intensele sale lecturi din Nietzsche, Kierkegaard, Hegel, Marx, sau mai târziu și din alți teoreticieni din diverse discipline, îi vor diversifica unghiurile de abordare, punând în evidență compasiunea, dar și un anumit patos în abordarea

1. În *El universo poético de César Vallejo*, p. 322.

problemelor sociale, în poemele în proză. Toate sugerează precaritatea ființei, cel puțin pentru unul ca Vallejo, care nu concepe nici existența, nici creația altfel decât într-un regim de „radicalitate integrală”¹. Raporturile ce derivă din filiația ontogeneză / filogeneză apar deja în unele poeme ale primei culegeri, mai cu seamă în *Tunete*, cel mai dens ciclu metafizic de aici. Entuziasmul și dezamăgirea își semnalează aproape concomitent prezența, însoțite uneori de autoderiziune, sau de sarcasmul unor imagini crude, deși încifrate, în descrierea unor scene erotice. Sursa supremă a tensiunilor rămâne însă sentimentul nedreptății. Este ceea ce punctează George Steiner în cuvântul său introductiv la una dintre edițiile relativ recente ale *Heralzilor...*: „Tragedia e sentimentul unei nedreptăți în ordinea lucrurilor și a cosmosului. Eroul tragic suferă fiindcă pedeapsa lui e mai mare decât vina lui și nu există nicio divinitate care l-ar putea ierta sau l-ar putea elibera”². Iar acel Dumnezeu care fusese „bolnav” la nașterea poetului apare ca un loc geometric într-un cuvânt inventat, între speranță și geneză, *Expergesia*, stare de agonie mai gravă chiar decât anunțata moarte a lui Dumnezeu. Deseori ironia însoțește compasiunea, de exemplu când ni se sugerează ideea că omul este demn de dispreț, în perplexitatea lui de individ care nu își înțelege viața. Un Dumnezeu beat avem în „Cina mizerabilă”, unde logosul creștin manipulează mizeria vidului ce ține loc de credință, în timp ce devine copleșitoare revelația unei pleiade de contradicții. Interesant este să observăm

1. Expresia *el vivir en su radicalidad integral* îi aparține lui López Soria — *El dolor como situación límite* en „Los Heraldos”, *Visión de Perú*, nr. 4, julio, 1959, 75.

2. George Steiner, [introducere la] *Los heraldos negros*, Clasicos Castalia, Madrid, 2009, p. 21.

cum poemul „Eternele zaruri“ reia în alt registru problematica din „Heralzii“: poetul își plânge ființa vie „pe care o trăiește“, iar ultima strofă se încheie cu viziunea haotică a unui Crist în momentul său de cumpănă din Grădina Ghetsimani; un mântuitor cu o viziune apocaliptică a absurdului, în care însuși pământul pare un zar aruncat la întâmplare, rostogolindu-se pe lângă mormântul omului. I se reproșează divinității că nu s-a implicat direct să aline suferința umană, și că i-a delegat Fiului această misiune, transformând planeta omului într-un simbol al hazardului. (După cum vedem, spre deosebire de Einstein, Vallejo era convins că Dumnezeu mai dă și cu zarul!).

Probabil că aici avem stadiul cel mai avansat al protestului. În neresemnarea lui creștină, Vallejo caută cu ardoare iubirea divină, sau cel puțin o explicație a absenței acesteia. După episodul încarcerării, poetul își începe retragerea spre teritoriile absconse ale ermetismului, iar textele devin mai criptice, cum remarcă majoritatea exegeților săi. Vallejo abandonează treptat expunerea explicită a motivelor, încifrează tot mai mult mesajul, distruge endecasilabul, dodecasilabul sau metrul alexandrin, recurge la turnuri de frază neobișnuite, sparge formele, optează tot mai mult pentru un discurs eliptic, multiplu semantic, mai puțin inteligibil sau chiar deloc, deși mult mai bogat în sugestii. Iar când e grav în conținut, dă impresia că ar fi capricios, mai totdeauna persiflând sensul grav. Dar nu își va refuza nici în perioada lui zis „ermetică“ pasaje de o surprinzătoare vehemență retorică, cu puncte de suspensie, semne de exclamare sau refrene de adevărată sau de parodiată inflamație retorică.

Confesiunea impersonală, personalizată totuși cu un lexic „nepoetic“, cu figuri de stil atipice, de pildă recurgând

adesea la termeni anatomici, la elemente de mobilier, la detalii din universul casnic etc., ori prin intruziunea neașteptată a unor exclamații sau replici dintr-un dialog presupus, devine materia primă a mai tuturor poemelor în proză de mai târziu. Dar pe măsură ce textul abundă în substantive comune, umile, capătă mai multă pondere și se diversifică semnificațiile unor momente psihologice ce se desprind din context. Emoționant și original e poemul despre tatăl adormit, prezent în amintirea poetului pe patul din casa natală, de care imaginația se apropie cum ar parcurge încet odăile și ar deschide ușile casei părintești. Cu o infinită tandrețe e contemplat chipul tatălui, însă toată scena sugerează și o inefabilă stânjeneală biblică, fiindcă tatăl este vulnerabil în acea postură, ca și cum ar fi gol, rățacit pe tărâmul somnului; și există un tabu clar care ne interzice să privim „goliciunea” părintelui. Iar expresia acelu chip conține și amărăciunea distanței care îl separă pe tată de fiul plecat, fiul fiind „singura” amărăciune contradictorie din sufletul, și de pe acest chip, senin. Avem pe neașteptate și referința la exodul biblic din Egipt, iar tot contextul insinuează ideea imposibilității absolute de a accepta îndepărtarea de casă, ca pe un exil biblic. Un moment psihologic de o egală delicatețe e conținut și în compoziția poemului „Apatica ei licoare”. Avem o altă scenă familiară, reactualizată tot în memorie, când unul dintre frați e pedepsit din cauza neastâmpărului; în loc de orice comentariu, finalul poemului suprapune peste acest moment animat, pe care memoria l-a reținut fiindcă ar fi marcat și decizia tatălui de a fi trimiși copiii la studii, plimbarea țațoșă a unei găini prin curtea din spatele casei. Evocarea acelei cloști, fără nicio legătură cu momentul cinei din casă, și chiar evocarea puilor nenăscuți

și lipsa de instinct matern a cloștii au forța unei reconstituiri care depășește puterea cuvintelor. Tabloul devine o uriașă figură a absenței, alcătuită din absențe suprapuse, căci sugerează prin acea bizară asociere de elemente imaginea familiei de acum înainte destrămată, la fel ca inexistentă familie a găinii. Pe același ton tandru este alcătuit faimosul portret al mamei (poemul XXIII din *Trilce*), unde se trece de la făina din care erau coapte pâinile date copiilor la „făina“ oaselor mamei defuncte. Iar când cititorul își dă seama de această translație e din cale-afară de uimit. Toate aceste ramificații, care mai degrabă NU fac parte din textele respective, dar sugerează asemenea asocieri, sunt dovada unui talent de o excepțională și inteligentă finețe, deoarece contextul e pus să vorbească în locul textului. Intuiția psihologică a lui Vallejo e mai profundă și mai răscolitoare decât orice teorie freudiană. Este dovada faptului că Vallejo a experimentat nu atât textul, cu textura sau cu decupajele lui eliptice, așa cum preconizează rețetele de invenții formale practicate în general de diversele curente ale experimentalismului european, ci mai cu seamă contextele psihologice ascunse ale poemului, momentele evocative nesemantizate. Iar ceea ce este absolut straniu și tulburător în acest tip de evocare, în care Vallejo se va dovedi unic, e faptul că nimic sau mai nimic din context, din „corelativul obiectiv“, cum l-ar numi T.S. Eliot, nu anunță plonjonul în abisurile psihologice ale poemului (de pildă, în scena de spital din „Ferestrele s-au cutremurat“, unde moartea se încolățește ca un animal domestic la picioarele patului în care zace bolnavul). Aceste asocieri surprind și sporesc brusc dimensiunile poemului, fac evidentă implicarea poetului în poem prin ciocnirea violentă a timpilor, prin suprapunerea secvențelor, dar indică

și sfiala cu care ne este prezentată intimitatea acelor emoții reconstituite.

Ciclul de mijloc al aceluiași volum de debut, *Nostalgii imperiale*, stabilește o corespondență și tragică, și burlescă între sursele celor două tradiții, indianismul și creștinismul. Ele își dispută identitatea nu doar în sufletul poetului, ci și pentru a defini statutul, personalitatea „indianului” andin. Vallejo nu va fi însă un adevărat „autohtonist”, curent anticolonialist dezvoltat de câțiva poeți și antropologi din generația lui, iar ulterior și mai mult în perioada postbelică. Avem aici mai mult un peisaj al degradării, spirituale și identitare, rezultat din sincretismul panteonului creștin cu misticismul naturist amerindian; sau invers. El se adaugă multiplelor nuanțe ce exprimă tragedia identitară a lui Vallejo, iar uneori acroșează și dimensiunile istorice ale identității colective; temă generală la moderniștii latino-americieni, urmași ai colonizărilor spaniole, portugheze sau franceze (vezi și radicalele teze „antropofage” ale unei mișcări artistice similare în Brazilia). Sigur că pot fi stabilite corespondențe între simbolistica unor poeme din *Trilce* și panteonul primilor locuitori ai acelei zone cordiliere, sau chiar cu iconografia ritualică de dinainte de incași. Dar poetul nu își reprimă o ușoară ironie, tratează cu umor afectuos unele tablouri cu personaje tipice din peisajul andin. Scenele aparent idilice capătă brusc trăsături parodice simulând, de exemplu, o eglogă virgiliană în acest peisaj montan auster, cu boi ce afișează demnitatea unor vechi lideri „cachicas”, în mersul lor domol; iar sonetul, la fel, încorsetează în rigoarea formei sale europene bacanale țărănești andine, unde semnificațiile religioase ale serbării populare sfârșesc în scene de mahmureală, cu alcool de

porumb băut din cești comune date din mână-n mână, pe post de sfântă împărțășanie, în atmosfera de sărăcie și tristețe sfâșietoare de care au parte acești oameni.

Creștinismul lui Vallejo și al comunității populare din sânul căruia provenea prezenta deja niște trăsături aparte, ca în toate cazurile de sincretism pe care le-a cunoscut creștinarea acestui continent sud-american. Din particularitățile Contrareforme spaniole transpuse în Anzi a rezultat un misticism popular, prezent și la Vallejo, pe care noi, europenii, nu-l înțelegem prea ușor. Juan Larrea observă că, pentru populațiile andine, blestemul păcatului originar al doctrinei se suprapunea cu asumarea unei confuze pedepse istorice resimțite de băștinași după cucerirea spaniolă. Chiar ideea Izbăvirii prin venirea marelui „Ser Salvador“, anunțată de Apocalipsa din Noul Testament, pare să fi fost imaginată de amerindienii convertiți la creștinism ca o soluție și personală, și istorică. Maestrul modernist al tânărului Vallejo, Rubén Darío, anunța deja un *reino nuevo*, profetizat din perspectivă personală și socială¹. Dar această credință naivă îi devine treptat insuportabilă lui Vallejo, de unde și o anumită iritare în poemele care fac deseori aluzie la timpul mesianic, de obicei cu remarci amare referitoare la sărăcie, la mizerie, sau la o nedefinită identitate. Îi vom regăsi pe acești peoni în *Trilce*, la treierat, pe plantații, la exploatările de guano sau sfredelind prin mine, asigurând permanentul export al țării, dar și funcționarea unei societăți feudale cu injustiții endemice. Vor fi fiind ele, aceste poeme, și „nostalgii imperiale“, dar titlul este mai mult ironic; și abia în *Trilce* vom înțelege

1. Juan Larrea, *César Vallejo y el surrealismo*, Visor libros, Cordoba, 2001, p. 21.