

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING	s. 2
<i>Første del. Ensomheden</i>	
1: ANALOGI OG IRONI. ROMANTIK OG AVANTGARDE	s. 9
1.1: Octavio Paz: Analogi og ironi	s. 9
1.2: Saúl Yurkiévich: Optimistisk og pessimistisk avantgarde	s. 13
2: PRÆSENTATION AF <i>RESIDENCIA EN LA TIERRA</i>	s. 16
2.1: Tilblivelse og kritik	s. 16
2.2: Motiver og temaer	s. 21
3: DET LYRISKE JEG OG OMVERDENEN	s. 24
3.1: Kosmisk isolation	s. 25
3.2: Fremmed i byen	s. 29
3.3: Personlig ensomhed	s. 33
<i>Anden del. Poesien</i>	
4: POESIEN OG KROPPEN	s. 40
4.1: Maurice Merleau-Ponty: Kroppen, bevidstheden, sproget og verden	s. 40
4.2: Octavio Paz: Poetisk tid og poetisk rytme	s. 44
4.3: Nerudas urene poesi	s. 48
4.4: Poesien som begær	s. 49
4.5: Poesien som sansning af verden	s. 53
5: POESIEN SOM HUKOMMELSE, GLEMSEL OG ERINDRING	s. 61
5.1: Paul de Man: Allegori og ironi	s. 64
5.2: Digtning som hukommelse og glemsel	s. 67
5.3: Digtning som erindring	s. 70
6: POESIEN SOM ET ÅNDELIGT FÆLLESSKAB	s. 79
6.1: Digtning, tekst og læsning – fornyelse af traditionen	s. 81
6.2: Fællesskab i ensomheden	s. 90
AFSLUTNING	s. 95
SUMMARY IN ENGLISH	s. 99
LITTERATURLISTE	s. 101

INDLEDNING

”Un poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria. El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia.”
(Octavio Paz: *Los hijos del limo*)

Forholdet mellem poesi og historie eller kunst og virkelighed er blandt de centrale problemstillinger i de mange avantgardebevægelser, der spreder sig fra Europa til de amerikanske kontinenter i starten af det 20. århundrede. Ikke bare litteraturen, men kunsten generelt udsættes for radikale omvæltninger, som lægger sig i forlængelse af modernitetens forandringer af både det fysiske og psykiske landskab. Man tilstræber at gøre kunsten tidssvarende gennem en tilegnelse af periodens videnskabelige nybrud og teknologiske innovationer, samtidigt med at man forsøger at ændre synet på verden ved at opfinde nye, kunstneriske måder at fremstille den på. Såvel det konventionelle billede af verden som verdens velkendte billeder står for skud. Ambitionen om at opløse grænsen mellem kunsten og den nye, relativiserede virkelighed giver sig udslag i avantgardens mange form- og stileksperimenter såsom inddragelsen af brugsgenstande fra hverdagen, collagen og de momentane happenings og kommer endvidere til udtryk i flere af tidens mange manifeste.

Avantgarden indebærer et opgør med den forudgående generations dyrkelse af nydelsen og det skønne, hvorfor den blandt andet integrerer det hæslige i kunsten og arbejder med chokket som en vigtig effekt. Den ønsker ingen ”ren”, æstetiseret kunst uden tilknytning til dagligdagen og sætter spørgsmålstegn ved kunstens autonomi. På den anden side forsøger avantgarden ikke at naturalisere kunsten. Den bryder med det organiske kunstværk, der sætter delen lig med helheden og promoverer kunsten som en gengivelse af naturen og den virkelige verden, for i stedet at vise manglen på sammenhæng og lade sine værker pege på sig selv som artefakt. Det avantgardistiske kunstværk fremstår ikke som en lukket og selvberørende enhed, men åbner op for flertydigheden, tilfældet og sågar det betydningsløse. Målet er med andre ord hverken at fjerne blikket fra virkeligheden eller lade det forsvinde deri, men derimod at vende det mod sig selv for derigennem at ændre og skærpe forståelsen af verden og kunsten - og ikke mindst af forholdet derimellem.

Avantgarden er dog på ingen måde et ensartet fænomen, men dækker over et utal af forskellige ismer. Hen mod slutningen af perioden dukker der nye tendenser op, der med surrealismen i front tilsidesætter interessen for teknologien, storbyen og det kosmopolitiske til fordel for de områder, som ligger uden for fornuftens og videnskabens gebet, nemlig menneskets drifter, det ubevidste, drømmene og lidenskab. Også de primitive samfund, det mytiske og det arkaiske fanger surrealisternes interesse som modstykke til samtidens tiltagende industrialisering og tilpasning til en fremadskridende og irreversibel tid. I erkendelse af den moderne verdens fragmentering og meningsløshed søger denne gruppe kunstnere altså efter noget andet og mere. Frem for at følge samfundets accelererede tempo og målrettede blik mod fremtiden søger de tilbage til en forestillet oprindelighed og autenticitet uden den moderne verdens relativitet og destabilisering. På den måde forlænger de romantikkens længsel efter enhed og kontinuitet.

Samlet set tilslutter den avantgardistiske kunst sig ikke blindt den moderne virkelighed og dennes afvisning af det irrationelle og mytiske, men vender sig også mod de skjulte sider af verden og menneskets bevidsthed for dér at finde denne virkeligheds negation. Kort sagt supplerer avantgarden dens indledende iver efter at følge med tiden og udviklingen med en modstand mod historien. Den splittes mellem et bevidst ønske om at manifestere sin egen forankring i moderniteten, hvilket indebærer en accept af usikkerheden, den kronologiske tid og kontingensen, og en mere kødelig længsel efter mening, helhed og permanens.

Et eksempel på en sådan splittelse i kunsten mellem tilhørsforholdet i den reelle, historiske virkelighed, altså i moderniteten, og afsøgningen af dens transcendens er at finde i den chilenske digter Pablo Nerudas digtsamling *Residencia en la tierra* fra 1935.¹ Digtsamlingen, som er tydeligt influeret af surrealismens opgør med den logiske tænkning, regnes for et af den latinamerikanske avantgardes absolutte hovedværker, men er delvist forfattet i Spanien, hvorfor den også skriver sig ind i en spansk litteraturhistorisk kontekst.²

I Spanien når avantgarden aldrig samme ekstremer som i Frankrig og Italien, ligesom den ikke følger den antitraditionalisme, som præger det øvrige Europa. Dog tager den også

¹ Første bind udkommer første gang i 1933, mens 1935 er året, hvor *Residencia en la tierra I* og *Residencia en la tierra II* udkommer samlet. I 1947 udkommer et tredje bind under titlen *Tercera Residencia*. Samtlige tre bind er oversat til dansk af Peer Sibast og udgivet af Brøndums forlag i 1978. Hvor andet ikke er anført, henvises der til denne oversættelse, om end de spanske citater er hentet fra Cátedras udgave fra 1994.

² I starten af det 20. århundrede henter Latinamerika i det hele taget både kulturel og politisk inspiration i Europa.

her udgangspunkt i et opgør med det umiddelbart forudgående, nemlig *el modernismo*, som spanierne lidt forvirrende kalder deres version af den franske symbolisme. Inden for det litterære område lægger den tidlige spanske avantgarde, især den såkaldte *ultraismo*, afstand til den symbolistiske digtnings følelsesfuldhed og sentimentalitet ved hjælp af det, som filosofen José Ortega y Gasset har kaldt for kunstens afhumanisering, *la deshumanización del arte*. I sit berømte essay af samme navn fra 1924 beskriver Ortega y Gasset denne tendens som en voldsom stilisering, der med metaforen som det foretrukne virkemiddel bevidst sigter mod at gøre den velkendte verden uigenkendelig. Den nye digtekunst er efter hans mening udpræget elitær i den forstand, at den ikke udtrykker menneskelige følelser, men udelukkende kredser om det æstetiske. Frem for at satse på indlevelse og identifikation forbliver den distanceret og konceptuel. ”El poeta empieza donde el hombre acaba,” skriver han (Ortega y Gasset 1976, p. 41). I forlængelse af den lidt ældre digter Juan Ramón Jiménez’ ønske om at skabe en ren poesi, den såkaldte *poesía pura*, forsøger den nye generation at rense poesien for al overflødig dekoration og for alt, der ikke har en lyrisk værdi. Nøjagtigt som Ortega y Gasset gør opmærksom på, stræber den ikke mod det menneskelige, men mod en æstetisk renhed.

Med inspirationen fra surrealismen genfinder den spanske poesi imidlertid sit menneskelige ansigt. Digterne dropper den intellektuelle stilisering for i stedet at forlade sig på de ubevidste sider af menneskets psyke, med den effekt at poesien ikke længere fremstår som en konstruktion, men som en ubearbejdet erfaring af verden. Også her bidrager surrealismens eksplicitering af såvel lidenskaben som angsten, dens drømmeriske grundtone og ikke mindst dens forsøg på at trænge om bagved den umiddelbart givne virkelighed til, at poesien på trods af dens videreførelse af samtidens nye stilistiske greb, eksempelvis de frie vers, får klare reminiscenser fra romantikken. Det er i denne krydsning mellem romantik og avantgarde, at Nerudas digtsamling finder sin plads.

Splittelsen mellem den historiske forankring og længslen efter evighed ligger endvidere til grund for den forståelse af den moderne poesi, som den mexicanske digter og essayist Octavio Paz præsenterer i bogen *Los hijos del limo* (1981), hvorfra det indledende citat stammer. Ifølge Paz har splittelsen altid været til stede i poesien, men kommer tydeligst til syne i den moderne tidsalder gennem en dialog mellem analogi og ironi, forstået som henholdsvis en forestilling om universel sammenhæng og bevidstheden om det modsatte. Hvor analogien opponerer mod historien og dennes implikation af endelighed ved at gøre

alting til udtryk for den samme uforanderlige enhed og bytte den lineære tid ud med simultanitet, sætter ironien i stedet fokus på forskellene og forgængeligheden.

Med udgangspunkt i Paz' karakteristik af den moderne poesi er det formålet med dette speciale at undersøge analogiens og ironiens tilstedeværelse i første og andet bind af Pablo Nerudas *Residencia en la tierra*. Hvilket forhold præsenterer digtsamlingen mellem det lyriske jeg og omverdenen, og hvilken rolle tildeles poesien i den henseende? Tilbyder poesien en indsigt i universets sande sammenhæng eller udstiller den tværtimod et grundlæggende kaos og menneskets fundamentale ensomhed?

Gennem analyser af udvalgte digte vil det blive vist, hvordan Nerudas digtsamling veksler mellem repræsentation og erkendelse af den moderne verdens kontingens samt dennes betydning for individet og en tillid til kunsten, i dette tilfælde poesien, som en tyngdekraft, der garanterer et stabilt og kohærent univers. Der vil blive argumenteret for, at digtene på den ene side fremstår som billeder og produkter af en typisk modernitetserfaring, men på den anden side iscenesætter sig selv som denne moderne virkeligheds negation. Ved at knytte poesien til kroppen og hukommelsen fremstiller Neruda den ikke blot som et vidnesbyrd om verdens forfald og forsvinden, altså historien og forgængeligheden, men også som formidler af evighed og som indgang til en formodet oprindelig universel orden i naturen.

Denne kobling af Paz' generelle refleksioner over den moderne poesi med konkrete digtanalyser gør det endvidere muligt at læse *Residencia en la tierra* ind i en litteraturhistorisk kontekst. Den inviterer til at udvide perspektivet på digtsamlingen, så den ikke blot læses ud fra Nerudas personlige udvikling fra kærlighedsdigter til kommunist eller som knude- og vendepunkt i hans tidlige forfatterskab, men i stedet bliver brugt til at belyse Nerudas tilknytning til den latinamerikanske og spanske avantgarde og i forlængelse heraf hans gæld til traditionen, i særdeleshed barokken og romantikken.

Netop det faktum, at digtsamlingen ikke kommer til nogen endegyldig afgørelse, men fastholder dikotomien mellem analogi og ironi, bevirker, at hovedvægten i analyserne på skift vil blive lagt på poesiens forbindelse til historien og på det, som Paz kalder for poesiens anti-historie. Dette defineres som poesiens immanente modstand mod det moderne samfunds foretrukne diskurser, der peger på udvikling, forskel og fornuften og afslører universet som kaos. Således vil specialets første del rumme en præsentation dels af

den litteraturhistoriske kontekst, som den beskrives primært af Paz, men også af den argentinske digter og kritiker Saúl Yurkiévich, dels af selve værket. Endelig vil der være en gennemgang af digtenes fremstilling af den aktuelle modernitetserfaring som en altoverskyggende ensomhed. Her vil fokus blive lagt på forholdet mellem det lyriske jeg og den verden, digtsamlingen opridser, for derigennem at tydeliggøre, hvordan jegets oplevelse af fremmedgjorthed og erfaring af verdens flygtighed og egen forgængelighed er markant til stede i digtene, men samtidigt udmønter sig i en enhedslængsel, der søges afhjulpet gennem poesien selv.

Denne sidstnævnte manøvre står centralt i speciallets anden del, der vil koncentrere sig om poesiens rolle som både negation og bekræftelse af historien og den moderne erfaring. Også digtsamlingens egne refleksioner over poesien og den poetiske skabelse er præget af tvetydighed. Med afsæt i den fænomenologiske tilgang til sproget og litteraturen, som er at finde hos både Octavio Paz og filosofen Maurice Merleau-Ponty, vil der blive gjort rede for, hvordan poesien fremstilles som en kropslig tilegnelse af universets hemmeligheder eller som et bindemiddel mellem bevidsthed, krop, sprog og verden. På den måde rækkes der ud efter en anden, tilsyneladende skjult verdensorden, som ikke lader mennesket stå alene i en fremmed og vilkårlig verden på vej til at forsvinde, men i stedet er baseret på evighed og harmoni. Poesien bliver jegets værn mod tiden og mod døden.

Imidlertid medfører poesiens udspring i kroppen også en tilknytning til hukommelsen, glemsel og erindringerne, som igen fører til en interferens mellem forskel og identitet, historie og anti-historie. Det vil derfor blive vist, hvordan poesien på den ene side udløser en strøm af erindringer fra fortiden, som sætter den tidslige udvikling, altså historien, i relief og derved minder om forgængeligheden. På baggrund af Paul de Mans bestemmelse af den romantiske poesi som grundlæggende allegorisk i essayet *The Rhetoric of Temporality* (1971) vil der blive argumenteret for, at Neruda deler romantikernes ulykkelige bevidsthed om poesiens forskel fra den verden, den beskriver, og dermed også dens manglende evne til at gøre mennesket ét med naturen og universet. Hans digte afslører en erkendelse af, at poesien ikke skaber simultanitet, men henviser til noget forudgående, hvorved den markerer en forskydning i tid og et nødvendigt tab.

På den anden side fungerer poesien også som en udvidet hukommelse, der suspenderer eller glemmer kronologien ved at give fortiden fornyet eksistens i nutiden og fremtiden. Denne form for poetisk hukommelse vil til sidst blive uddybet gennem en undersøgelse af

hvilken betydning, digtsamlingen tildeler læseren. Det vil blive vist, hvordan læseren sætter poesien i stand til at modstå tiden og glemslen og sammen med litteraturhistorien danner basis for et i teorien grænseløst åndeligt fællesskab, der står som modvægt til den konkrete oplevelse af ensomhed. I den forbindelse spiller Nerudas tilknytning ikke bare til den spanske avantgarde, men også til den spanske litterære tradition som sådan en vigtig rolle.

Første del

Ensomheden

1: ANALOGI OG IRONI. ROMANTIK OG AVANTGARDE

Poesiens dobbelte rolle som repræsentation af individets totale fremmedgørelse og ensomhed i den moderne verden og som formidler af en kosmisk kontinuitet ligger til grund for den beskrivelse af den moderne lyrik som en konstant dialog mellem analogi og ironi, som Octavio Paz fremfører i bogen *Los hijos del limo* (1981). Da værket yderligere er skrevet ud fra en latinamerikansk synsvinkel og slutter af med en gennemgang af den latinamerikanske avantgarde, udgør det en oplagt litteraturhistorisk ramme for indeværende speciale. Som supplement hertil vil den argentinske lyriker og kritiker Saúl Yurkiévichs meget lignende, men mere konkrete tanker om avantgardelitteraturen blive inddraget for derigennem at snævre Paz' panoramiske blik ind til den i denne sammenhæng centrale periode og det aktuelle værk.

1.1: Octavio Paz: Analogi og ironi

Det er karakteristisk for Paz at ville trække store linier. Derfor arbejder han ikke med snævert definerede periodebegreber, men baserer sin litteraturhistoriske redegørelse for den moderne lyrik på en forståelse af de forskellige litterære tendenser som udtryk for den samme erfaring, nemlig moderniteten. Ifølge Paz er moderniteten uløseligt bundet til den vestlige civilisations tro på fremskridt og den lineære tid og står derfor i opposition til kristendommens statiske verdensbillede og løfter om evighed. Den tager sin begyndelse med oplysningstidens forkastelse af alt, hvad fornuften ikke kan verificere, hvorfor den ikke bare afskriver religionen, men i det hele taget kendetegnes ved en kritisk bevidsthed, som fører til brud med det forudgående, men også med moderniteten selv.

Denne negation af det moderne samfund tilskriver Paz den moderne litteratur, der i hans optik strækker sig fra den tidlige romantik over symbolismen til og med avantgarden i starten af det 20. århundrede. Hvor oplysningstidens filosoffer afviser barokkens kristne livssyn til fordel for rationalismen, dyrker de romantiske digtere følelserne og lidenskaben og indfører deres eget religiøse tema i form af en længsel efter naturen. På tilsvarende vis opponerer først symbolismen og senere surrealismen mod positivismens insisteren på de empiriske videnskaber gennem en accept af drømmene og fantasien som gyldig erkendelse af verden. Den moderne litteratur bryder altså med den moderne tænkning, men bekræfter via denne negation sin egen modernitet. Dertil kommer, at den selv er i konstant udvikling.

Ifølge Paz er det moderne per definition kritisk og selvtilstrækkeligt, hvorfor det altid danner sin egen tradition. Bruddet med det umiddelbart forudgående og med traditionen er modernitetens primære kendetegn og drivkraft, og Paz kan følgelig sammenfatte den moderne litteratur i det, han kalder *la tradición de la ruptura*, bruddets tradition. Denne tradition når sit klimaks og sin udmattelse i avantgardismernes eskalerende udskiftning af hinanden.

Netop på grund af den moderne poesis negation af samfundet og den historiske tid tildeler Paz den en revolutionær karakter. ”La poesía moderna ha sido y es una pasión revolucionaria” (Paz 1981, p. 71), skriver han og sammenligner poesien med de politiske revolutioner, der præger såvel romantikken som avantgarden.

[R]evolución y poesía son tentativas de destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar otro tiempo. Pero el tiempo de la poesía no es el de la revolución, el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías: es el tiempo de antes del tiempo, el de la "vida anterior" que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas. (Paz 1981, p. 71)

Poesiens revolutionære potentiale ligger derfor først og fremmest i et opgør med modernitetens grundpille, den lineære og irreversible tid. Hvor de politiske revolutioner i lighed med den moderne, kritiske bevidsthed vender blikket bort fra det hinsidige for i stedet at orientere sig mod fremtiden og de teknologiske innovationer, søger poesien efter en oprindelig og mytisk tid, hvor mennesket eksisterer i pagt med naturen. Tendensen er åbenlys i romantikkens organismetanke, men ifølge Paz fortsætter den op gennem symbolismen og avantgarden.

Årsagen til poesiens modstand mod moderniteten placerer Paz i sidstnævntes opgør med kristendommens enhedstænkning. Den kritiske fornuft erklærer himlen for tom og erstatter religionen med filosofi, mens de nye videnskaber afslører verden som fragmenteret, relativ og arbitrær. For at modstå en sådan bevidsthedsmæssig svimmelhed genoptager digterne et princip fra før kristendommen, nemlig forestillingen om en universel analogi. Denne forestilling definerer Paz som ”la visión del universo como una sistema de correspondencias” (Paz 1981, p. 10), det vil sige et harmonisk verdensbillede, hvor delen er lig helheden, og alt er underlagt én og samme universelle rytme. Netop i kraft af rytmen, der ikke har nogen afslutning, men er en fortsat gentagelse af det samme,

knytter poesien sig til det mytiske og ikke mindst myternes cykliske tid. Ved hjælp af analogien formår poesien at fremkalde en tid, hvori verden igen er ordnet og hel.

Ud over en sammenhæng mellem alle universets elementer indebærer den analogiske tænkning ”la visión del lenguaje como el doble del universo” (Paz 1981, p. 10). Den anskuer verden som en struktureret sammensætning af tegn, det vil sige som sprog, og placerer digteren i Guds sted som fortolker og formidler af dette sprog. “El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos” (Paz 1981, p. 97) skriver Paz og nævner rimet, metonymien og især metaforen som poesiens eksplicitte udtryk for analogi. I et univers, hvor alt er forskellige udtryk for det samme eller, som Paz siger, en oversættelse, udgør metaforen den overordnede, strukturerende form.

La analogía es el reino de la palabra como, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. (Paz 1981, p. 102)

Metaforens forening af to modsatte principper ser Paz gentaget i mødet mellem de to køn og supplerer dermed analogien mellem ord og genstand med en kropslig eller erotisk ditto:

La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. (Paz 1981, p. 103)

Sproget og kroppen anføres som to ligeværdige kilder til erkendelse af verden, og den universelle analogi bliver et andet udtryk for romantikkens identifikation af indre og ydre natur, intuition og viden samt følelse og fornuft. Endvidere afspejler denne sidestilling af ord med handling romantikkens drøm om at indlejre kunsten i virkeligheden; en ambition, der mere end hundrede år senere gentages af avantgardisterne.³

Ikke desto mindre ligger der implicit i den metaforiske sammenligning en betoning af forskellen og dermed også en påmindelse om den splittelse af verden, som ligger til grund for romantikkens genoptagelse af den analogiske tænkning. Tingene *er* ikke hinanden, men *er som* hinanden, og ifølge Paz udgør denne bevidsthed om forskellen analogiens komplementære modsætning; ironien. Hvor den analogiske tænkning kan spores tilbage til tiden før kristendommen, opstår ironien med modernitetens kritiske fornuft og bevidsthed

³ Igen gør Paz sig nogle overvejelser om forholdet mellem poesi og samtidens revolutioner, men ender med at skelne mellem revolutionernes politiske indgangsvinkel og poesiens religiøse natur.

om historien. Ved at tilslutte sig den fremadskridende tid afviser ironien analogiens påstand om enhed og kontinuitet og minder i stedet om universets kaos og menneskets død.

La analogía se inserta en el mito; su esencia es el ritmo, es decir, el tiempo cíclico hecho de apariencias y desapariciones, muertes y resurrecciones; la ironía es la manifestación de la crítica en el reino de la imaginación y la sensibilidad; su esencia es el tiempo sucesivo que desemboca en la muerte. La de los hombres y la de los dioses. (Paz 1990, p. 36)

Erkendelsen af kroppens forgængelighed understreger forskellen mellem mennesket og universet og umuliggør derfor forestillingen om universet som et læseligt sprog.

El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal. (Paz 1981, p. 111)

Ironien benægter menneskets evne til at afkode verden og bliver dermed en negation af sproget. Frem for som analogien at gøre sproget og poesien til formidler af en evig tid, hæfter ironien sig ved ordets afslutning, det vil sige stilheden. Den udstiller døden og stilheden som manifestationer af det eksistentielle tomrum eller den intethed, som følger med den moderne erfaring, hvorfor analogien i sidste ende ikke vidner om menneskets og universets enhed og harmoni, men tjener det formål at gøre de reelle forskelle tålelige gennem metaforens illusion om identitet. I kraft af analogien bliver poesien til intethedens maske og en måde at tilnærme sig det andet og ukendte på.

Ifølge Paz ses denne vekselvirkning mellem analogi og ironi første gang i romantikken, hvor dyrkelsen af naturen som inkarnation af en universel harmoni suppleres af en æstetik baseret på det unikke, det groteske og det bizarre. Ironiens budskab om menneskets og gudernes død giver sig ikke bare udslag i angst, men også i humor og galskab, der tømmer budskabet for betydning. På den måde bliver også ironien et forsvar mod verdens kontingens, som Paz finder gentaget i den avantgardistiske kunst på lige fod med analogien. I lighed med romantikerne søger de avantgardistiske kunstnere efter en anden verdensorden og promoverer poesien som skabelse og sand revolution. Den tidlige avantgarde koncentrerer sig om den ydre verdens form og når sit højdepunkt i kubismens forsøg på at erstatte tingenes succession med simultanitet og nærvær gennem en sammenblanding af dimensionerne tid og rum. I avantgardens slutfase genoptager surrealistene romantikkens protest mod fornuften via kroppen, drømmene og fantasien.

Begge stilretninger bekender sig altså til analogien, samtidigt med at ironien, ifølge Paz, er til stede, dels som en konstant bevidsthed om døden, dels i den kubistiske digtnings kritik af sproget og senere i surrealismens humor.

1.2: Saúl Yurkiévich: Optimistisk og pessimistisk avantgarde

Et oplagt supplement til Paz' karakteristik af den moderne poesi er at finde hos argentineren Saúl Yurkiévich, der også fremhæver modernitetserfaringen som et gennemgående kendetegn for hele den moderne litteratur, men i sine tekster primært koncentrerer sig om avantgarden. Nøjagtigt ligesom Paz har Yurkiévich sit personlige ståsted i surrealismen, hvorfor det også er vigtigt for ham at præsentere avantgarden som et opgør med det positivistiske verdensbillede. Men hvor Paz argumenterer ud fra hele den vestlige verdens litteratur- og kulturhistorie, går Yurkiévich i dybden med avantgarden, især den latinamerikanske, og konkretiserer sin forståelse heraf i omfattende analyser af periodens forfatterskaber, heriblandt Nerudas.

Ligesom Paz forbinder Yurkiévich avantgarden med en bruddets tradition, men han vender om på kronologien ved at fastslå, at “la vanguardia *instaura* la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura” (Yurkiévich 1982, p. 351, min kursivering). Ifølge Yurkiévich starter avantgarden fra nulpunktet på baggrund af et såvel empirisk som epistemologisk brud med fortiden og påtager sig den opgave at opdatere forholdet mellem erkendelse og repræsentation af verden, “entre la actualidad cognoscitiva y la representación artística” (Yurkiévich 1982, p. 362). Det fører til en udskiftning af det organiske kunstværk med det, han omtaler som det uafsluttedes, fragmenteredes og diskontinuerliges æstetik, hvis fornemste udtryk er collagen, og netop ved at åbne op for det arbitrære, det irrationelle og det heterogene bliver kunsten en modvægt til samfundets konventionelle diskurser. Men intentionen om at begynde forfra fører også til en konflikt mellem et ønske om at følge samfundets orientering mod fremtiden og mod det internationale og en længsel efter en tryk og uforanderlig tilværelse i en mytisk fortid.

Desde el comienzo aparece y persiste el antagonismo conflictual entre un presente precario impulsado coercitivamente hacia un futuro incierto y la nostalgia de la presencia constante y total, de la completud, de lo axial, de lo numinoso; conflicto entre un hábitat manufacturado, unificado por la estandarización a escala mundial y el deseo de regresión al orden protector, al orbe maternal, al mundo mítico.
(Yurkiévich 1982, p. 358)

Også Yurkiévich peger altså på en indre splittelse i den moderne litteratur og skelner i forlængelse heraf mellem en tidlig, optimistisk avantgarde, der hylder den nye teknologi, dyrker farten og begejstres over den frihed, som følger med relativismen, og en pessimistisk avantgarde, der i stedet vender blikket indad mod subjektets splittelse og eksistentielle angst i mødet med tomrummet. Hvor den optimistiske avantgarde, der i Latinamerika først og fremmest repræsenteres af Vicente Huidobro, er intellektuel og formalistisk, er den pessimistiske avantgarde følelsesladet og formløs.⁴ Om denne anden avantgarde, hvorunder han fremhæver Pablo Neruda og César Vallejo, skriver Yurkiévich:

La otra es la vanguardia atribulada, la de la angustia existencial, la del hombre que está solo y espera en medio de la multitud anónima, indiferente a su quebranto, a su orfandad. Es la vanguardia de la asunción desgarradora de la crisis, la del absurdo como universal negativo, la de la imagen desmantelada, la de la visión desintegradora. (Yurkiévich 1982, p. 353)

Oplevelsen af, at den reelle virkelighed ikke længere kan repræsenteres som en harmonisk totalitet, bevirker, at den eftertragtede enhed forskydes til en mytisk fortid, som søges fremkaldt i poesien. Med slet skjult sympati for surrealismen fremhæver Yurkiévich den pessimistiske avantgardes sproglige eksperimenter som middel til at overskride og annullere de empiriske videnskategorier til fordel for det esoteriske, drømmene og det ubevidste. I lighed med Paz hæfter han sig ved metaforen som det vigtigste stilistiske virkemiddel i kraft af dens evne til at danne nye enheder og identiteter, men også i kraft af dens modstand mod den logiske tænkning via dens omvending af betydningsforholdet og dens uforudsigelige kausalitet.

Generalizada, la proliferación metafórica permite recuperar la energía originaria de la imagen, reinstala el dinamismo fundamental de la vida psíquica, la polución del comienzo, preológica, el gran semantismo primordial que es la matriz procreadora de nuevas atribuciones significativas, de futuras pertinencias. (Yurkiévich 1982, p. 364)

Ved hjælp af metaforen formår poesien at bringe det etablerede verdensbillede i uorden for i stedet at vende tilbage til betydningens og dermed også subjektets skabelse. Med andre ord fremstiller også Yurkiévich den moderne poesi som en opsøgning af menneskets og

⁴ Senere, i bogen *La movediza modernidad* (1996), nuancerer Yurkiévich denne skelnen og taler her om en immanent avantgarde i form af dadaismen, der forholder sig til de gældende omstændigheder, versus en transcendent avantgarde, der når sit klimaks i surrealismens regression til det præindustrielle og interesse for det instinktive og det ubevidste.

sprogets fælles oprindelse, hvorudfra det er muligt at nærme sig det usigelige eller det, der unddrager sig fornuften. Poesien bliver indgang til en ny universel orden.

Denne forståelse af avantgardens kultur- og samfundskritiske projekt som en ny, mere intuitiv måde at tænke og erfare verden på er ifølge Yurkiévich særdeles relevant i forhold til Nerudas tidlige værker. Uden direkte at kategorisere Nerudas poetik som surrealisme karakteriserer han Nerudas udgivelser fra *Veinte poemas de amor* til og med *Residencia en la tierra* som ”un progresivo intento de liberar su imaginación de los controles racionales, de todo complejo cultural, de la historia, de la literatura, de la sociedad” (Yurkiévich 1978, p. 163). På den måde gør han Nerudas digte til udtryk for den længsel efter en mytisk verden, som han selv tilskriver den anden avantgarde, og som Paz forbinder med den universelle analogi. Til gengæld lægger Yurkiévich ikke stor vægt på digtenes afsløring af en ironisk bevidsthed, der fratager poesien evnen til at gøre den historiske virkelighed til myte. At denne bevidsthed er til stede, vil blive vist i løbet af dette speciale. Der er, som Paz udtrykker det, tale om en dialog mellem to komplementære måder at opfatte verden og poesien på.

2: PRÆSENTATION AF *RESIDENCIA EN LA TIERRA*

Den store digtcyklus *Residencia en la tierra*, der blev udgivet ad flere omgange i årene 1933-1947, regnes generelt for Pablo Nerudas avantgardistiske hovedværk. Desuden udgør værket et afgørende vendepunkt i det samlede forfatterskab, der for alvor tager sin begyndelse i 1924 med udgivelsen af digtsamlingen *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Med denne digtsamling vinder Neruda stor berømmelse og folkelig popularitet, og som titlen indicerer, tematiserer digtene ungdommens frustrerede og desperate, men også intense erfaringer med kærligheden. Til forskel herfra antager Nerudas senere forfatterskab et socialt sigte og behandler med klare politiske overtoner mennesket i forhold til historien. Selvom Neruda til en vis grad bevarer sit ry som den store kærlighedsdigter, er der stor forskel på ungdommens kærlighedssyge og egocentriske digte og de senere, historisk bevidste og kollektivt orienterede værker, der har erstattet de tidligere abstraktioner med konkrete iagttagelser af den materielle verdens simple genstande. Netop denne overgang fra individuelt føleri til socialt engageret digtning finder sted inden for *Residencia en la tierra*, hvorfor hele trilogien vanskeligt lader sig læse som et samlet udsagn, men snarere som udtryk for en eksistentiel og poetologisk udvikling.

2.1: Tilblivelse og kritik

Residencia en la tierra består af tre bind, der er skrevet over et forløb på tyve år (1925-1945) og baserer sig på et ophold på tre af jordens kontinenter. Første bind strækker sig over årene 1925-1931, hvoraf størstedelen af digtene er forfattet under Nerudas udstationering som konsul i Østen. Tilbage i Chile og senere på ny udstationeret, nu i Spanien, skriver Neruda andet bind, hvis seneste digte er dateret til 1935. Tredje bind, der bærer titlen *Tercera residencia*, er fra 1935-1945, hvor Neruda først opholder sig i Spanien, men vender hjem til Chile efter nogle mellemliggende år i Mexico.

Titlernes lighed vidner om en tematisk sammenhæng, nemlig menneskets ophold på jorden, men samtidigt signalerer variationen i tredje bind et brud. De to første bind samt de indledende digte i *Tercera residencia* fremstiller i et hermetisk sprog med stor metaforisk rigdom et indadvendt og tillukket lyrisk jeks problematiske eksistens i et ubestemt kosmisk univers. Dermed lægger de sig i forlængelse af Nerudas eksperimenter med surrealismen i *Tentativa del hombre infinito* (1926), og melankolien fra *Veinte poemas de amor* afløses af

en metafysisk angst. Med udbruddet på den spanske borgerkrig og afsnittet *España en el corazón* (1936-1937) skifter Neruda såvel fokus som tone. *Tercera residencia* forholder sig til konkrete historiske begivenheder, og med mantraet “venid a ver la sangre por las calles” fra digtet *Explico algunas cosas* argumenteres der nu for en lettere tilgængelig og mere livsnær digtekunst. Denne opprioritering af historien fortsætter og kulminerer i besyngelsen af det latinamerikanske kontinent i *Canto General* fra 1950.

I forhold til intentionen om at forfølge digtsamlingens fremstilling af poesien som en mulig negation af den historiske tid og som en særlig, indadvendt måde at håndtere tilværelsen på synes *Tercera residencia* med dens direkte appel til soldaterne i skyttegravene at falde lidt udenfor. Det interessante i indeværende sammenhæng er at se, hvordan oplevelsen af en fundamental ensomhed søges overvundet i poesien og ikke i fællesskab i kampen. Det er poesiers splittelse mellem dens udspring i historien og dens ønske om at transcendere denne til fordel for en alternativ tid, der er det centrale, og ikke dens version og ubetingede anerkendelse af historien. I *Tercera residencia* ser både verden og poesien anderledes ud, hvorfor denne gennemgang af Nerudas udlægning af opholdet på jorden vil begrænse sig til digtene fra de første ti år, og titlen *Residencia en la tierra* fremover kun vil referere til de første to bind.

Netop Nerudas afvisning af historiens lineære tid til fordel for naturens cykler har i høj grad præget receptionen af *Residencia en la tierra*. Kort efter den første samlede udgivelse af *Residencia en la tierra* i 1935 skriver den spanske kritiker Amado Alonso en omfattende stilistisk analyse deraf ved navn *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940), som siden hen har været uomgængelig. Alonso sætter sig som mål at redegøre for Nerudas poetiske tankegang og forklare, hvori *Residencia en la tierra*s kompleksitet består. Han ønsker altså at samlæse poetik og retorik og når frem til kaos som den fælles faktor. Ifølge Alonso afspejler *Residencia en la tierra* såvel sprogligt som indholdsmæssigt en formløs og kaotisk verden, hvorfor det afgørende for ham er digtenes skildring af tidens ødelæggende virke.

No hay página de Residencia en la tierra donde falta esta terrible visión de lo que se deshace. [...] Es la visión alucinada de la destrucción, de la desintegración y de la forma perdida. (Alonso 1966, p. 21-22)

Alonsos ensidige fokus og manglende opmærksomhed på en sideløbende søgen efter stabilitet er senere blevet kritiseret fra forskellige sider. Alfredo Lozada præsenterer i

bogen *El monismo agónico de Pablo Neruda* (1971) en læsning baseret på Arthur Schopenhauers filosofi. I forlængelse af Schopenhauers pessimistiske udlægning af mennesket og universet som udtryk for en universel, uhæmmet *vilje* eller kosmisk materie, der på blind og irrationel vis stræber mod selvopretholdelse og ekspansion, bestemmer Lozada det overordnede tema i *Residencia en la tierra* som “la lucha entre el anhelo y el sentimiento de la destrucción y la muerte” (Lozada 1971, p. 8). Med udgangspunkt i naturen dramatiserer Neruda ifølge Lozada Schopenhauers forestilling om en unik substans, som forbliver den samme gennem universets transformationer, om end han lægger afstand til filosofiens idéer ved at ignorere rådet om askese som vej ud af viljens magt og i stedet stræbe efter en reintegration mellem individ og verden. ”*Residencia* es un testimonio de lucha y también de anhelo constructor, no de capitulación ante la brutalidad de un universo que así nos agobia” (Lozada 1971, p. 347), skriver Lozada. På den måde fremlæser han et lyrisk jeg i konflikt med sin egen metafysiske vision.

Også Hernán Loyola, der har skrevet forord, introduktioner og noter til forlaget Cátedras udgave af *Residencia en la tierra*, argumenterer i sin bog *Ser y morir en Pablo Neruda* (1967) for tilstedeværelsen af en dobbeltrettet bevægelse. Han konstaterer, at erkendelsen af verdens uundgåelige desintegration og dermed også bevidstheden om døden modsvares af det lyriske jeks hårdnakkede forsøg på selvopretholdelse og selvrealisering gennem poesien. Samme dialektik præciserer han i artiklen »*Residencia*« *revisitada* (1987) med betegnelserne fornedrelse og profeti og syntetiserer her de to subjektpositioner i “el testigo”, vidnet. Vidnet er ”el empecinado *manifestante* de una difícil relación yo-mundo” (Loyola 1987, p. 76), der er underlagt et profetisk kald og en digterisk forpligtelse til at afkode universets gåder gennem neutral perception af omverdenen og derigennem selv træde i karakter.

På den måde bliver poesien ikke et alternativ til den virkelige verden, men en indgangsvinkel hertil. Gennem en analyse af digtenes nat/dag-symbolik skelner Loyola mellem historiens progressive tid og naturens cykliske karakter og udlægger hele digtsamlingen som jegets kamp for at forlige sig med og udtrykke realiteterne i form af dages succession frem for at søge tilflugt i nattens og drømmenes evighed. ”El verdadero objeto del discurso de *Residencia* es entonces, más allá de la aceptación, la difícil *afirmación* del Día” (Loyola 1987, p. 65), skriver Loyola og definerer ”el Día” som en kobling mellem menneskets dødelighed og naturens frugtbarhed billedliggjort i døgnets

rytme. Således finder Loyola allerede i trilogiens første to bind det socialt bevidste digter-jeg, der åbenlyst træder frem i *Tercera residencia*, med den forskel, at målet i denne omgang er at indskrive det lyriske jeg i naturen og ikke i historien.⁵

Franskmanden Alain Sicard vedgår i sin doktorafhandling om Nerudas forfatterskab, *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (1981), at skrive i forlængelse af Loyola, men protesterer mod dennes påstand om digterens tidlige markering af social bevidsthed og pligtopfyldenhed. Inspirationen fra Loyola ses bedst i Sicards konsekvente problematisering af tiden som både destruktiv og produktiv, lineær og cyklisk. Ligesom Loyola genfinder han denne dobbelthed i naturens vekslen mellem liv og død, hvorfor *Residencia en la tierra* ifølge Sicard beskriver en længsel efter en naturlig oprindelighed. Han sammenfatter digtsamlingen som ”la búsqueda abstracta de la eternidad en intuición de una continuidad material, a través del mundo natural” (Sicard 1981, p. 105) eller kortere sagt som ”el deseo de regresar a la materia original” (Sicard 1981, p. 381).

Mest tankevækkende i denne forbindelse er Sicards overordnede tese om det, han kalder ”lo deshabitado”, altså det ubeboede. Længslen efter at vende tilbage til oprindelsen opstår af en omfattende ensomhedsfølelse og sigter mod en optagelse i naturens kontinuitet. Derfor forudsætter den en opgivelse af egen, menneskelig identitet. ”La primera intuición de la materia, en la poesía de Neruda, es intuición de una materia sin el hombre” (Sicard 1981, p. 628), skriver Sicard og understreger, at denne længsel, til trods for dens konstante nærvær i Nerudas forfatterskab, dog anerkendes som værende illusorisk. Tiden, historien og den menneskelige bevidsthed udelukker mennesket fra naturens permanens, men selve længslen minder om, at mennesket dog har sin oprindelse i naturen eller i ”una determinada región, vida y muerte” (Sicard 1981, p. 381). På den måde negerer ensomheden sig selv, og netop ved at fremstå som en forestilling om en tilbagevenden til oprindelsen eller det ubeboede bliver poesien ingen bekræftelse af fakta, men derimod en nødvendig fiktion.

Uanset det overordnede fokus antyder samtlige af de omtalte læsninger af *Residencia en la tierra* en krise udløst af skellet mellem menneskets forgængelighed og naturens evighed. Til trods for fornemmelsen af en eksisterende enhed og kontinuitet oplever det lyriske jeg, at både verden og individet falder fra hinanden. Også Saúl Yurkiévich tager i afsnittet om Neruda i bogen *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1978) udgangspunkt i

⁵Loyola skjuler ikke, at han tildeler det lyriske jeg visse autobiografiske træk, og især i introduktionen til *Residencia en la tierra* er denne identifikation af det lyriske jeg som Neruda selv markant til stede.

denne krise, men koncentrerer sig modsat Alonso om muligheden for en overvindelse heraf. På baggrund af en nærlæsning af digtet *Galope muerto* fra *Residencia en la tierra* definerer Yurkiévich hele Nerudas forfatterskab som et forsøg på i dobbelt forstand at genvinde "la más profunda naturalidad" (Yurkiévich 1978, p. 163). Som allerede nævnt opfatter Yurkiévich den moderne poesi som en negation af modernitetens gennem dens naturlige indgangsvinkel til sproget og affinitet til myten. Derfor skal mennesket - og i særdeleshed digteren - ikke kun opsøge det naturlige i verden udenfor, men også efterstræbe en mere naturlig bevidsthedstilstand.

I forlængelse heraf er det afgørende for Yurkiévich at gøre opmærksom på digtsamlingens indbyggede tillid til sproget og poesien som en forstue til den eftertragtede kosmiske totalitet, hvis døre åbnes af digteren.

Para Neruda la poesía es una misteriosa transferencia natural, un efluvio proveniente de abajo, de un núcleo de energía radiante del cual el poeta actúa como intermediario; es una comunicación magnética, una recuperación del vínculo original, un retorno al fondo y al origen. (Yurkiévich 1978, p. 188)

Ifølge Yurkiévich sidestiller Neruda den poetiske skabelse med universets, hvilket forudsætter et andet og mere spontant sprog end modernitetens videnskabelige og rationelle diskurser. Derfor viser Yurkiévich i overensstemmelse med Alonso, hvordan den opløsning af faste former og kategorier, som digtene anskueliggør, også er at finde på det sproglige niveau, men som noget nyt giver han denne formløshed en positiv ladning. Ligesom metaforen er den brudte syntaks og de grammatiske afvigelser midler til at frigøre ordenes betydning, hvorved det bliver muligt at erstatte den stringente, analytiske tænkning med en analogisk. Set med Yurkiévichs briller eksemplificerer *Residencia en la tierra*, hvordan avantgardens stilbrud gentager romantikkens ideal om en universel harmoni, og på den måde bekræfter han den af Paz beskrevne sammenhæng mellem de to perioder.

Denne forståelse af *Residencia en la tierra* som en reaktion på og modstand mod en utilpasset og formodet uægte tilværelse i en moderne verden uden nogen overordnet styring og mening vil ligeledes være udgangspunkt for dette speciales behandling af digtsamlingen. I næste kapitel vil der blive gjort rede for, hvordan det lyriske jeg oplever verden som flygtig, fremmed, fjern og fjendtlig og derfor selv føler sig truet og ikke mindst ensom. Dog er det ikke intentionen blot at gentage den hyppigt pointerede modernitetsproblematik, ligesom digtsamlingens dobbelttydighed ikke kan reduceres til en

modstilling af poesi og virkelighed. Med afsæt i Paz' tanker om analogien og ironiens komplementaritet vil der derimod blive fokuseret på poesiens potentielle overvindelse af historien og moderniteten gennem fremkaldelsen af en særlig poetisk tid, om end poesien selv viser sig at være dobbeltbundet. Yurkiévich fremhæver Nerudas stilistiske virkemidler som katalysator for en friere og mere naturlig bevidsthed og et ændret verdensbillede. I specialets anden del vil det blive vist, hvordan Neruda yderligere knytter poesien til både kroppen og hukommelsen med henblik på dels at tilnærme sig naturens inderste væsen, dels at modvirke oplevelsen af universet som et ekspanderende fravær. Det skal altså dreje sig om poesiens mulighed for at integrere individ og verden og derigennem indskrive mennesket i evigheden, men også om dens uundgåelige nederlag. Ligesom kroppen og hukommelsen er poesien underlagt tiden.

2.2: Motiver og temaer

På trods af den lange produktionstid fremstår *Residencia en la tierra* som et yderst sammenhængende værk. I et brev til vennen Héctor Eandi fra 1929 beskriver Neruda selv sin endnu ikke afsluttede digtsamling som “un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas. Es algo muy uniforme, como una sola cosa comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada sin éxito” (Loyola 1994, p. 34). Beskrivelsen er god, da digtsamlingen er præget af både sproglige og tematiske gentagelser, og det er de store klassiske spørgsmål i forhold til menneskets eksistens såsom ensomheden, tiden og døden, men også erotikken og poesien, som digtene utrætteligt beskæftiger sig med. Dog er det ikke mennesket isoleret set, der er det centrale, men individets identitet i forhold til omverdenen. Derfor relateres det lyriske jeg dels til andre mennesker, dels til tingene udenfor og især naturen, men hele tiden med den hensigt at udstille forskellen og splittelsen.

I forlængelse heraf kan man sige, at Neruda skriver ud fra den oplevelse af fortvivlet rodløshed i en arbitrær verden, som ifølge Paz tager sin begyndelse i romantikken med erkendelsen af Guds død. Frarøvet sin skaber fremstår universet som et kaos og mennesket som forældreløst. ”La contingencia universal se llama, en la esfera existencial, orfandad” (Paz 1981, p. 77), skriver Paz. I *Residencia en la tierra* fremgår verdens ustabilitet af de mange billeder af opløsning og forsvinden. Støvet, asken og forrådnelsen er tilbagevendende motiver, og da tiden og rummet endvidere optræder som uendelige og

uophørligt voksende størrelser, holdes jeget altid på distance og må nødvendigvis opleve verden som fravær og tab. Der er ingen navlestreng mellem individ og verden, hvorfor opholdet på jorden først og fremmest er ensomt. Den universelle forældreløshed, som hos Paz dækker over en transcendent tomhed, bliver i Nerudas digte konkretiseret på jorden. I en gudsforladt verden er mennesket bogstaveligt talt overladt til sig selv, og ligesom den ydre verdens mangel på retningsgivende koordinater spejles i en indre usikkerhed, er også mennesket underlagt den generelle destruktion. Døden er en uundgåelig realitet, som på én gang er ensomhedens forudsætning og kulmination.

Den skitserede konflikt mellem individ og verden illustrerer, at Neruda i det mindste afviger markant fra de gamle digtere, han i ovenstående citat sammenligner sig med, i den henseende, at han ikke forholder sig til nogen forsonende metafysisk instans af guddommelig karakter. Opholdet på jorden er den eneste virkelighed, som han til gengæld prøver at udvide gennem en indsnævring af fokus. I *Residencia en la tierra* dominerer motiver fra naturens verden, og især vandet løber ned over siderne. Ofte falder regnen som et billede på verdens kontingens, men dråberne flyder sammen med havet og blandes med menneskets tårer, sæd og blod. Bag de enkelte små detaljer og iagttagelser ligger en formodning om en større sammenhæng eller essens, sådan at det singulære identificeres med det almene og det konkrete med noget abstrakt.

Derfor er beskrivelserne af verdens fragmentering og forfald samtidigt et forsøg på at genvinde det tabte og gøre verden hel igen. Ifølge Paz forsøgte de romantiske digtere at redde mennesket og verden fra kaos ved at sætte sig i Guds sted som formidler af en universel analogi mellem menneskets indre og den ydre natur, kroppen og intellektet, navnet og genstanden. Også Neruda leder efter ligheder, men fra et andet perspektiv. Ved at bevæge sig ned på larveniveau i sine digte forsøger han at blive absorberet af naturen eller materien for dér at finde en universel og urørlig kerne, noget identisk, som kan garantere en orden i en med hans egen terminologi *forvirret* verden. Denne kerne finder Lozada i Schopenhauers viljesbegreb, mens Loyola samler verden i begrebet "el Día Total". Både Yurkiévich og Sicard taler om en oprindelse, hvor mennesket stod i direkte kontakt med naturen. Neruda opererer altså alligevel med en slags metafysik, men som noget, der er inkluderet, om end skjult i den jordiske virkelighed. Han ønsker ikke at transcendere den givne verden, men derimod at finde en enhed deri. Derfor er der ikke tale

om en platonisk dualisme mellem idé og fænomen, men om en metafysik med rødder i biologien frem for i religionen eller ideologien.

En anden mulighed er at identificere denne metafysik med poesien. Når det lyriske jeg gang på gang taler om de våben, hvormed han forsvarer sig mod det truende kaos, er der næppe tale om stærk tro eller fysiologiske mekanismer, men snarere om poetisk inspiration⁶. Poesien er at finde i naturen, men gøres også til en del af jegets krop og identitet for på den måde at bygge bro herimellem. Endvidere bidrager poesiens appel til hukommelsen og dens overdragelse fra generation til generation til, at tiden ikke længere opleves som lineær og irreversibel, men som cyklisk eller simultan. I overensstemmelse med Paz bliver poesien hos Neruda et redskab til at skabe sammenhæng i verden. Digtene udgør ingen endegyldig kortlægning af universets skjulte sider, men er et indædt forsøg på at artikulere dem, jf. den stædige gentagelse af de samme temaer og motiver. De er, som Yurkiévich ville sige, et forsøg på at formulere det usigelige for ved hjælp af analogien at gøre det til håndgribelig virkelighed.

Denne negation af religionen gennem skabelsen af en ny kosmogoni, der i lighed med kristendommen er baseret på analogier, men ikke har nogen Gud, viser ifølge Paz, hvordan Guds død selv bliver en myte i den moderne litteratur.⁷ Imidlertid er denne myte opstået på baggrund af en indsigt i universets kontingens og bliver derfor et paradoks. Ironien og angsten lader sig ikke fortrænge, og myten anerkendes som værende tom. Heller ikke digteren er nogen Gud, og poesien er ingen genopbygning af kosmos, men udelukkende et produkt af digterens bevidsthed. I *Residencia en la tierra* fremstilles poesien som en konsekvens af tilværelsens og universets fundamentale kaos og fungerer samtidigt som våben herimod. Poesien er også bundet til et historisk øjeblik, og da begge aspekter er til stede på samme tid, er det svært at nå frem til en endelig konklusion. De mange beslægtede digte vidner om en vis overbevisning, men de afsluttende digtes overvejende pessimistiske tone antyder, at det lyriske jeg alligevel erkender at kæmpe en forgæves kamp.

⁶ Se bl.a. *Sabor*: "un ángel invariable vive en mi espada" (v. 25), *Galope muerto*: "para mí que entro cantando / como con una espada entre indefensos" (v. 30-31), og *La noche del soldado*: "el diós de la substitución vela a veces a mi lado, respirando tenazmente, levantando la espada" (v. 58-60).

⁷ Han sammenligner den universelle forældreløshed med mystikernes oplevelse af at være forladt i en fjendtlig verden, men understreger den manglende forløsning som den afgørende forskel. "No obstante, hay una diferencia esencial: es una noche sin desenlace, un cristianismo sin Dios. Al mismo tiempo, la muerte de Dios provoca en la imaginación poética un despertar de la fabulación mítica y así se crea una extraña cosmogonía en la que cada Dios es la criatura, el Adán, de otro Dios." (Paz 1981, p. 79)

3: DET LYRISKE JEG OG OMVERDENEN

Den mangel på sammenhæng mellem individ og verden, som Paz kalder for universel forældreløshed, udgør den centrale erfaring i *Residencia en la tierra*. Det lyriske jeg befinder sig i en fjendtlig verden, som ofte fremstår som en tyk og uigennemtrængelig tåge eller modsat tager form af kompakte vægge. Alligevel placerer det lyriske jeg sig, som også Alonso påpeger, i verdens centrum: “Una corteza extraña es el mundo, y de ella es el centro la pepita de su yo, siempre centro por más que se traslade” (Alonso 1966, p. 277). Den centrale placering er dog intet knudepunkt, men derimod et tomrum midt i en diffus, cirkulerende bevægelse, der på én gang inde- og udelukker jeget. Allerede i det første digt, *Galope muerto*, omtales en “rodeo constante, incierto” (v. 18), der i *Cantares* bliver en “giro terrible” (v. 18). Højdepunktet nås i digtet *Unidad*, hvor det lyriske jeg oplever, at “un extremo imperio de confusas unidades / se reúne rodeándome” (v. 18-19).

Denne fremstilling af verden som en bevægelse, der til tider bliver til tomgang på grænsen til stilstand, peger på en overordnet problematisering af dimensionerne tid og rum. Samlet set udgør *Residencia en la tierra* et omfattende og komplekst symbolunivers, der er bygget op omkring faste modsætninger såsom lyset og mørket, lyden og stilheden, natten og dagen, manden og kvinden. Som de følgende analyser vil vise, mødes disse modsætninger ofte i en kamp mellem tiden og rummet, historien og naturen, hvor tiden indebærer ødelæggelse, endelighed og tab, mens rummet byder på kontinuitet og evighed. Således bliver jegets ensomhed og angst en direkte konsekvens af tidens ødelæggelse af det værende, dens konstante gøren nærvær til fravær.

Netop oplevelsen af ensomhed og isolation udgør omdrejningspunktet for den efterfølgende gennemgang af forholdet mellem det lyriske jeg og omverdenen. På baggrund af de konkrete rumlige forhold kan digtene helt overordnet inddeles i tre kategorier, der på hvert sit niveau iscenesætter den aktuelle problematik. Der er ikke tale om en intenderet udvikling fra et niveau til et andet, men snarere om en vekslen frem og tilbage eller en linse, der skiftevis zoomes ind og ud. Grænserne mellem de tre kategorier er flydende, men de kan for overskuelighedens skyld præsenteres som koncentriske cirkler med en stigende grad af abstraktion i forhold til det lyriske jeg i centrum. I den inderste cirkel findes de digte, der tematiserer jegets forhold til andre mennesker, primært de erotiske digte, men også skildringerne af eksisterende eller mistede venskaber. Herefter

kommer en række digte, som placerer jeget i et genkendeligt moderne bysamfund domineret af industri og bureaukrati. Endelig er der digtene i den yderste ring, der med afsæt i naturen formidler en kosmisk vision af universet i sin helhed.

De tre kategorier vil danne overskrifter for de efterfølgende analyser, der begyndende udefra vil indkredse jegets ensomhed. På grund af digtenes mange ligheder er det vanskeligt at isolere enkelte digte, uden at de mister en del af deres betydning, men det er hverken muligt eller hensigtsmæssigt at omtale samtlige seksoghalvtreds digte i første og andet bind af *Residencia en la tierra*. Derfor vil analyserne være koncentreret om særligt illustrative digte i forhold til den valgte tematik, hvorfra der vil blive trukket tråde ud til resten af digtsamlingen.

3.1: Kosmisk isolation

Nerudas syn på verden tager i høj grad udgangspunkt i naturen, som derfor er et dominerende fænomen ikke bare i *Residencia en la tierra*, men i hans forfatterskab generelt. Som Yurkiévich skriver, optræder den både i direkte og overført betydning, det vil sige som motiv og som sprogligt forrådskammer.

La naturaleza agreste del sur de Chile se fijará indeleblemente en la imaginación del poeta para constituir su basamento primordial; no sólo reiterado motivo de su obra, sino el casi permanente parangón de sus comparaciones, el vivero de sus asociaciones, la orientadora y alimentadora de sus visiones. (Yurkiévich 1978, p. 163)

På baggrund af denne naturalisme sætter Yurkiévich på Nerudas vegne lighedstegn mellem poesi og natur som en oprindelig og harmonisk enhed, der modsvarer byens kunstige og fragmenterede virkelighed. Digtene i *Residencia en la tierra* bugner med billeder på naturens cykliske vekslen mellem nedbrydning og vækst som tegn på evighed, men undtaget herfra er det lyriske jeg, der modsat bekræftes i sin egen forgængelighed. Jeget erkender, at der altid vil være en barriere mellem menneskets krop og den ydre verden, og det splittes derfor mellem forestillingen om en slags panteisme og oplevelsen af naturen som anderledes, uopnåelig og sågar fjendtlig.

Denne separation af jeget fra naturens sammenhæng og sluttede kredsløb belyses i digtet *Unidad*:

Unidad

*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repitiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad,
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.* 5

*Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche:
la tinta del trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes,
se unen en torno a mí como paredes.* 10

*Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo,
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.
Pienso, aislado en lo extenso de las estaciones,
central, rodeado de geografía silenciosa:
una temperatura parcial cae del cielo,
un extremo imperio de confusas unidades
se reúne rodeándome.* 15

Digtet er bygget op som en fortsat udvidelse af fokus fra det minimale til et overordnet vue. I første strofe zoomes der ind på tingenes uforanderlige indre, der sammenholdes med det ydre materiales forgængelighed. Hvor de to første vers omhandler en indre kerne eller essens, hvis uforanderlighed understreges af en fortsat gentagelse af det identisk samme, viser de tre næste, hvordan materialet mærkes af tiden og bliver slidt af kontakten med andre elementer. I næste strofe hæves blikket og placeres hos det lyriske jeg, med det resultat at den forudgående enhed *i* tingene nu bliver en enhed *af* ting, ”una misma cosa, un solo movimiento”. Jeget er omgivet af naturens forskellige materialer, men er ikke i stand til at gennemtrænge den ydre skal, som derfor sammenlignes med vægge. Essensen forbliver skjult, hvorfor det lyriske jeg i første strofe, til trods for tingenes numeriske, altså matematisk nøjagtige identitet, kun kan beskrive deres indre substans med et uklart ”algo”.

Med et ordforråd hentet fra geografiens verden udvider den sidste strofe endnu en gang billedet og viser jegets isolation i en vidt udstrakt verden. Henvisningerne til ”lo extenso de las estaciones” og ”un extremo imperio” angiver rummets enorme omfang, og sammen med betegnelsen ”geografía silenciosa” antyder de, at jeget ikke befinder sig i storbyens larm, men i et åbent landskab. De umiddelbart modstridende adjektiver ”aislado” og

“central” placerer jeget alene i orkanens øje, omkranset af en verden i uafbrudt cirkulation, det vil sige en natur, der konstant fornyer sig. Også jeget drejer rundt, men kun om sig selv, og den efterfølgende sammenligning med raven, der kredser om døden, reducerer denne rotation til entropi, til udtømmning af egen (livs)energi. Mennesket viser sig at være udelukket fra naturens regeneration, så frem for at erkende verden som sammenhængende og entydig, som ”una misma cosa”, oplever jeget at være omgivet af ”confusas unidades”. Billedet af det lyriske jeg i centrum for roterende enheder minder om solsystemets opbygning, men det ordnede univers er løbet løbsk og blevet til kaos. Det må nødvendigvis svimle for jeget, og titlens påstand om enhed må enten være en illusion eller udtryk for ironi.

Konsekvensen af en sådan afstand til omgivelserne beskrives i prosadigtet med den sigende titel, *El deshabitado*, hvis indledning med al tydelighed udstiller det lyriske jeks ensomhed og angst i en uigenkendelig verden.

Estación invencible! En los lados del cielo un pálido cierzo se acumulaba, un aire desteñido e invasor, y hacia todo lo que los ojos abarcaban, como una espesa leche, como una cortina endurecida existía, continuamente.

De modo que el ser se sentía aislado, sometido a esa extraña substancia, rodeado de un cielo próximo, con el mástil quebrado frente a un litoral blanquecino, abandonado de lo sólido, frente a un transcurso impenetrable y en una casa de niebla. Condenación y horror! (v. 1-9)

Nordenvinden er en uigennemtrængelig og uigennemsigtig hvid masse, der dækker omgivelserne og forhindrer jeget i at orientere sig og danne sig et overblik over verdens sammenhæng. Ved at fremtræde uden farve og form mister verden sin rumlige dimension, hvorfor det lyriske jeg på én gang fornemmer at befinde sig ud for en udstrakt kyst uden pejlemærker og i et hus uden genstande.⁸ I begge tilfælde forekommer verden at være tom, og jeget føler sig isoleret og efterladt uden oprindelse og destination.

Rædslen ved denne uvirkelige verden er så stor, at det lyriske jeg midt i digtet afbryder sig selv med ordene ”Pero no. No.” (v. 14) for herefter at skifte fra datid til nutid og kaste sig ud i en umiddelbar registrering af øjeblikkets lyde og bevægelser (”Aúlla el cerrajero, trota el caballo, el caballejo empapado en lluvia, y el cochero de largo látigo tose, el condenado!” (v. 23-24)). Til trods for disse tilsyneladende tegn på liv erkender jeget, at alt andet ”hasta muy larga distancia permanece inmóvil” (v. 25), med den virkning at

⁸ Huset med tåge kan dog også afbilde en indre tilstand, nemlig erkendelsen af ikke at have noget bestemt mål i livet.

vinterlandskabet associeres med døden. Verden tager sig ud som et ”mar de invierno” (v. 27), der ikke tillader nogen overlevelse. Denne identifikation af livet med døden understreges i digtets sidste afsnit, hvor det lyriske jeg sammenligner sin tilværelse med opholdet i en ligkiste på grænsen til forrådnelse.

A menudo, de atardecer acaecido, arrimo la luz a la ventana, y me miro, sostenido por maderas miserables, tendido en la humedad como un ataúd envejecido, entre paredes bruscamente débiles. Sueño, de una ausencia a otra, y a otra distancia, recibido y amargo. (v. 30-34)

Nøjagtigt som digtets titel signalerer, er jeget håbløst hjemløs i en verden, der nægter at tage form og blive til rumligt fylde, men i stedet forsvinder som følge af tidens fremmarch.⁹ ”No oyes la constante victoria / en la carrera de los seres / del tiempo” (v. 18-20), spørger det lyriske jeg i digtet *Trabajo frío* og beskriver, hvordan tiden langsomt, men sikkert som ilden udtynder og fortærer verdens indhold for selv at vokse i volumen og gøre verden til et tomt og ensomt sted. Rummet ødelægges af tiden, og tingenes opløsning anticiperer individets egen bortgang.

Ikke overraskende kulminerer ensomheden derfor i andet bind af *Residencia en la tierra* i en uafrystelig bevidsthed om døden. *Sólo la muerte* lyder titlen på et af de første digte, der netop skildrer døden som det ultimative tab af form. Selv om det lyriske jeg fornemmer, at ”la cara de la muerte es verde” (v. 33), det vil sige, at døden er naturlig og ligger til grund for ny vækst, er dødens mørke, ”oscuro, oscuro, oscuro” (v. 4), digtets primære budskab. I første strofe beskrives døden som ”un naufragio hacia adentro” (v. 5), ”como irnos cayendo desde la piel al alma” (v. 7), altså en destruktion, der tager sin begyndelse i det ydre, og efterfølgende optræder den ”como un ladrido sin perro” (v. 12), ”como un zapato sin pie, como un traje sin hombre” (v. 25) og som ”un anillo sin piedra y sin dedo” (v. 26). Døden er ”un sonido puro” (v. 11), der ”llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta” (v. 27). Den er med andre ord en trykkende stilhed og især en hulhed, der først til allersidst i digtet tager form gennem antropomorfiseringen, ”vestida de

⁹ Selvom digtet først og fremmest viser det umulige i at finde et holdepunkt i verden udenfor, i naturen, angiver det dog til sidst et middel til at håndtere fraværet og afstandene med, nemlig drømmene eller måske poesien. Opfattelsen af poesien som et muligt domicil (eller eksil) vil blive undersøgt i specialets anden del.

almirante” (v. 47).¹⁰ På det ”mar de invierno”, der i *El deshabitado* symboliserer livet på jorden, er døden den øverste befalingsmand.

3.2: Fremmed i byen

Længslen efter et tilhørsforhold i naturen skal ses i sammenhæng med den tiltagende urbanisering og industrialisering, der kendetegner det moderne samfund. Som Yurkiévich gør rede for, tilhører Neruda den pessimistiske avantgarde, der ikke fascineres af den moderne storby og den nye teknologi, men genopsøger en førindustriel tid, ligesom den afviser borgerskabets ubetingede tillid til fornuften og videnskaben til fordel for en dyrkelse af det instinktive og det ubevidste. I *Residencia en la tierra* fylder livet i storbyen det lyriske jeg med ligegyldighed og ikke mindst en fremmedgjorthed, der sågar retter sig mod jeget selv.

I digtet *Caballo de los sueños* lægger det lyriske jeg ud med at beskrive bylivets monotoni og sin egen spleen:

*Innecesario, viéndome en los espejos,
con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,
arranco de mi corazón al capitán del infierno,
establezco cláusulas indefinidamente tristes.*

*Vago de un punto a otro, absorbo ilusiones,
converso con los sastres en sus nidos:
ellos, a menudo, con voz fatal y fría,
cantan y hacen huir los maleficios.*

5

Byen fremstår som et udpræget tekstuel univers, jf. fokuseringen på ”papeles” og ”documentos” (v. 15), og som følge af bureaukratiets og biograffilmernes kunstige sort/hvide verden iværksætter jeget en rastløs vandren uden andet mål end at holde livsleden på afstand og give hverdagens tomme rutine en form for indhold. Livet i byen bliver et spørgsmål om at få tiden til at gå, hvorfor jeget identificerer sig med ”un gusto a semanas”. Desuden er det præget af den indelukthed og undertrykkelse af naturen, der melder sig i biograferne og skrædderierne, men også kommer til udtryk i ”el dulce catecismo entre cuyas hojas / duermen violetas envejecidas, desvanecidas” (v. 18-19), altså i kristendommen.

¹⁰ I vers 23 omtales ”el sonido *silencioso* de la muerte” (min kursivering), og netop i kraft af dødens stilhed skabes der en kontrast til det forudgående digt, *Un día sobresale*, der koncentrerer livet og væksten i lyden, ”lo sonoro”.

Fremstillingen af menneskets fremmedgørelse i den moderne storby intensiveres i andet bind af *Residencia en la tierra*, hvor især den anden sektion tematiserer bylivet. I digtet *Desespiciente* udstilles bureaukratiets dræbende miljø gennem idelige koblinger af kontorartikler med allusioner til døden. Eksempelvis tales der om “secantes más blancos que un cadáver” (v. 3), “la doliente rueda de mil páginas” (v. 8) og “la tinta de la muerte” (v. 25). Livet i “la sombra de las administraciones” (v. 5) udelukker ikke bare følelserne og fantasien, men medfører ligefrem en fysisk nedbrydning af kroppen, hvorfor digtets beskrivelse af den bureaukratiske verden bliver “un relato de huesos heridos” (v. 13). Nøjagtigt som i *Caballo de los sueños* forsøger det lyriske jeg at lindre smerten i storbyens mange impulser. Således genopsøger jeget byens skrædderier og biografer i digtet *Walking around*, hvis engelske titel kan være en henvisning til den ligeledes plagede Leopold Blooms dagsvandring i James Joyces roman *Ulysses* fra 1922.¹¹

Walking around

Sucedede que me canso de ser hombre.

*Sucedede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.*

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos. 5
*Sólo quiero un descanso de piedra o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.*

Sucedede que me canso de mis pies y mis uñas 10
y mi pelo y mi sombra.
Sucedede que me canso de ser hombre.

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.

Sería bello 15
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra, 20

¹¹ Denne observation er hentet fra Loyolas appendiks til *Residencia en la tierra* (p. 331)

absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

*No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.*

25

*Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.*

*Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.*

30

*Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.*

35

*Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.*

40

45

Fortsat til fods, i direkte konfrontation med byens realiteter, gengiver det lyriske jeg bylivets tingsliggørelse og rædsel. Jeget møder ingen andre mennesker undervejs, men præsenterer gennem benævnelser af løsrevne genstande og steder såsom briller, elevatorer, hospitaler og gebisser byen som en kompleks og kunstigt skabt virkelighed, der kendetegnes ved den dårlige lugt fra frisørsalonerne og skomagerne, snavs og forurening. Fuglene har farve som svovl, og vandet, der drypper fra det ophængte vasketøj, beskrives som langsomme beskidte tårer. Hæsligheden er så åbenlys, at selv spejlene burde have grædt af skam og rædsel over den verden, de afbilder. Ved yderligere at omtale byen som “un agua de origen y ceniza” og hospitalerne som steder, hvor “los huesos salen por la ventana” fremstiller det lyriske jeg livet i byen som en skintilværelse tæt på døden. Denne udlægning bekræftes af jegets beskrivelse af sig selv i syvende strofe som underjordisk,

stivfrossen og døende¹² og underbygges af det senere digt, *La calle destruída*, hvori byen gennemtrænges af “una lengua de años diferentes / del tiempo” (v. 2-3), “una lengua de polvo podrido” (v. 25), altså døden, og dækkes af “un sabor mortal” (v. 35).

Digtet igennem spejler det lyriske jeg sig i de ydre omgivelser. Allerede i første strofe angiver jeget at være visnet eller svækket og sammenligner sig med “un cisne de fieltro”. Den smukke, hvide svane er som de øvrige fugle blevet farvet af svovlen, og afskyen for omgivelserne munder ud i en lede ved livet som sådan: “Sucede que me canso de ser hombre,” skriver jeget og trættes i tredje strofe sågar af sin egen krop. I stedet retter jeget sin længsel mod naturens simplicitet og renhed eller det, som Sicard kalder det ubeboede, her eksemplificeret ved stenen og ulden i sjette vers. Her findes den ro og vished, som jeget ikke kan opnå i bylivets tilfældigheder, jf. den hvileløse vandren rundt i byen og gentagelsen af “Sucede”. Dertil kommer jegets fantasi om at hævne sig mod borgerskabets bureaukrati og regelrette katolicisme, der er repræsenteret af henholdsvis en notar og en nonne, med en afskåret lilje og en lussing - samt jegets tanke om at strejfe rundt i gaderne med “un cuchillo verde”. Hvor liljen, der gives til bymennesket par excellence, nemlig notaren, minder om naturens tilstedeværelse, udgør lussingen en kropslig handling, der rettes mod nonnen. Dog er det sandsynligt, at Neruda her laver en kiasme, således at det fysiske angreb i virkeligheden er tiltænkt notaren, mens liljen, der vel at mærke er skåret af, gives til nonnen som et billede på mistet uskyld. Under alle omstændigheder fusioneres de to overgreb i billedet af den grønne kniv, som i lighed med de øvrige våben i *Residencia en la tierra* kan fortolkes som symbol på poesien.

Også i *Caballo de los sueños* opstilles der et alternativ til storbyens dræbende virkelighed, nemlig drømmene, hvis farvepragt kontrasterer fremstillingen af bylivet som sort og hvidt, ligesom det ikke er underlagt den kalendariske tid, men opleves som ”un país extenso” (v. 9), altså som rumlig udstrækning. Denne verden tilbyder frihed og autenticitet, hvorfor det lyriske jeg om natten ikke længere går rundt til fods, men løftes op over byen af en rød hest, hvis fyrighed og utæmmede vildskab understreges af beskrivelsen “desnudo, sin herraduras y radiante” (v. 29). Nøjagtigt ligesom naturen og kroppen modsætter drømmene sig byens trivielle dagligdag, og i anden del af specialet vil det blive uddybet,

¹² Denne pessimistiske omvending af begreberne liv og død fortsættes og udbygges i den efterfølgende strofe, hvor dagen, dvs. tiden og dens leden mod døden, tilskrives stor vitalitet ved at gløde som petroleum og skride frem med ”pasos de sangre caliente.”

hvordan de tilsammen i form af poesi udfylder jegets eksistentielle tomrum og afskaffer ensomheden.

3.3: Personlig ensomhed

Den ensomhed, som det lyriske jeg oplever både i byen og i naturen, gør sig også gældende i forholdet til andre mennesker. Tidligt i digtsamlingen introduceres ensomheden som en konsekvens af reelt eksisterende venners pludselige bortgang, nemlig i digtet *Ausencia de Joaquín*. Her skildrer Neruda sin ven, digteren Joaquín Cifuentes Sepúlvedas død som et fald i havet, men også som en afrejse.

*Desde ahora, como una partida verificada lejos,
en funerales estaciones de humo o solitarios malecones,
desde ahora lo veo precipitándose en su muerte,
y detrás de él siento cerrarse los días del tiempo. (v. 1-4)*

Sådan lyder digtets første strofe, hvori dimensionerne tid og rum flyder sammen og efterlader det lyriske jeg i et tomt og smertefuldt nu. I dødsøjeblikket befinder jeget sig geografisk set langt væk fra Joaquín, hvorfor døden er "verificada lejos", men ved at bruge tidsangivelsen "desde ahora" i stedet for den mere naturlige stedsangivelse "desde aquí" annulleres afstanden, og vennens død markerer en omvendning i jegets liv. Billedet af dagene, der lukker sig som døre, viser, at der ikke er nogen mulig tilbagevenden for Joaquín. Hans fysiske tilstedeværelse i rummet er borte, hvorimod erkendelsen af hans død, af det efterladte tomrum, sætter uudslettelige spor. I den efterfølgende strofe angiver det lyriske jeg gentagne gange sin reaktion på vennens død med et "siento". Vennens forsvinden er blevet inkorporeret af jeget, og netop dette smertelige fravær vil være til stede i tiden fremover - "desde ahora".

Først og fremmest kommer den personlige ensomhed dog til udtryk i de erotiske digte, ofte i form af seksuel frustration. Kendetegnende for disse digte er fremstillingen af kvinden som en inkarnation af hele universet, som det eksempelvis sker i digtet *Ángela Adónica*, hvor den kvindelige krop beskrives som et frodigt landskab og sammenlignes med "un océano blanco" (v. 2) og "una ardiente estrella / de lento espacio" (v. 3-4). På den måde bliver det erotiske samvær, som Paz gør opmærksom på, en miniatureudgave af

jegets forening med universet eller et eksempel på den universelle analogi.¹³ Ikke desto mindre er kvinderne lige så flygtige og uopnåelige som den natur, de identificeres med, og deres altomfattende fysiske nærvær modsvares af tilbagevendende billeder af tomme huse og forladte soveværelser.¹⁴ Kvinderne har det med at forsvinde, som det sker i digtet *Juntos nosotros*. Her lægger jeget ud med del for del at fremkalde kvindens krop, men må slutteligt erkende, at der blot var tale om en imaginær tilstedeværelse. Kvindens faste krop ”se desploma de súbito en hilos lineales” (v. 46) og forsvinder ”como herencias del humo” (v. 47). Jeget føler sig afskåret fra kvinderne, og ligesom universet i *Unidad* fremstår som en ekskluderende enhed, beskrives omverdenen i digtet *Caballero solo* som én stor kopulation, en ”gran bosque respiratorio y enredado” (v. 37), der ikke indbefatter, men tværtimod truer jeget.

Jegets seksuelle frustrationer og den medfølgende ensomhed skildres med al tydelighed i digtet *Ritual de mis piernas*, hvor længslen efter kvinden fører til en beundring af egen krop, samtidigt med at kvindens fravær netop afspejler den generelle splittelse mellem mennesket og universet.

Ritual de mis piernas

*Largamente he permanecido mirando mis largas piernas
con ternura infinita y curiosa, con mi acostumbrada pasión,
como si hubieran sido las piernas de una mujer divina
profundamente sumida en el abismo de mi tórax:
y es que, la verdad, cuando el tiempo, el tiempo pasa, 5
sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura cabeza,
y pasa, el tiempo pasa, y en mi lecho no siento de noche que
una mujer está respirando, durmiendo, desnuda y a mi lado,
entonces, extrañas, oscuras cosas toman el lugar de la ausente,
viciosos, melancólicos pensamientos 10
siembran pesadas posibilidades en mi dormitorio,
y así, pues, miro mis piernas como si pertenecieran a otro cuerpo,
y fuerte y dulcemente estuvieran pegadas a mis entrañas.*

*Como tallos o femeninas, adorables cosas,
desde las rodillas suben, cilíndricas y espesas, 15
con turbado y compacto material de existencia:
como brutales, gruesos brazos de diosa,*

¹³ Her minder *Residencia en la tierra* om *Veinte poemas de amor*, hvor kvinden konsekvent associeres med jorden.

¹⁴ Se eksempelvis *Tango del viudo*: ”He llegado otra vez a los dormitorios solitarios” (v. 12), *Arte poética*: ”un olor de casa sola” (v. 12), *Sonata y destrucciones*: ”mis abandonados dormitorios” (v. 15) og *Caballero solo*: ”mi residencia solitaria” (v. 6).

*como árboles monstruosamente vestidos de seres humanos,
 como fatales, inmensos labios sedientos y tranquilos,
 son allí la mejor parte de mi cuerpo: 20*
*lo enteramente substancial, sin complicado contenido
 de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios:
 nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida,
 nada, sino la forma y el volumen existiendo,
 guardando la vida, sin embargo, de una manera completa. 25*

*Las gentes cruzan el mundo en la actualidad
 sin apenas recordar que poseen un cuerpo y en él la vida,
 y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que designan el cuerpo,
 y se habla favorablemente de la ropa,
 de pantalones es posible hablar, de trajes, 30
 y de ropa interior de mujer (de medias y ligas de "señora"),
 como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos por completo
 y un oscuro y obsceno guardarropas ocupara el mundo.*

*Tienen existencia los trajes, color, forma, designio,
 y profundo lugar en nuestros mitos, demasiado lugar, 35
 demasiados muebles y demasiadas habitaciones hay en el mundo,
 y mi cuerpo vive entre y bajo tantas cosas abatido,
 con un pensamiento fijo de esclavitud y de cadenas.*

*Bueno, mis rodillas, como nudos,
 particulares, funcionarios, evidentes, 40
 separan las mitades de mis piernas en forma seca:
 y en realidad dos mundos diferentes, dos sexos diferentes
 no son tan diferentes como las dos mitades de mis piernas.*

*Desde la rodilla hasta el pie una forma dura,
 mineral, fríamente útil aparece, 45
 una criatura de hueso y persistencia,
 y los tobillos no son ya sino el propósito desnudo,
 la exactitud y lo necesario dispuestos en definitiva.*

*Sin sensualidad, cortas y duras, y masculinas,
 son allí mis piernas, y dotadas 50
 de grupos musculares como animales complementarios,
 y allí también una vida, una sólida, sutil, aguda vida
 sin temblar permanece, aguardando y actuando.*

*En mis pies cosquillosos,
 y duros como el sol, y abiertos como flores, 55
 y perpetuos, magníficos soldados
 en la guerra gris del espacio,
 todo termina, la vida termina definitivamente en mis pies,
 lo extranjero y lo hostil allí comienza,*

los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto, 60
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón,
con densa y fría constancia allí se originan.

Siempre,
productos manufacturados, medias, zapatos,
o simplemente aire infinito, 65
habrá entre mis pies y la tierra
extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,
algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra,
algo abiertamente invencible y enemigo.

Med udgangspunkt i jegets krop, nærmere betegnet benene, bevæger digtet sig mellem beskrivelser af et konkret afsavn, nemlig en elskerinde, og mere abstrakte betragtninger over forholdet mellem menneskekroppen og verden udenfor. I første strofe præsenteres scenariet: Det lyriske jeg befinder sig alene i sin seng og giver sig i mangel på kvindeligt selskab til at iagttage sine egne ben og forestille sig, at de tilhører en anden for på den måde at afskaffe ensomheden. Ønsket om at forene de to køn bevirker, at jeget efterfølgende tildeler sine ben både feminine og maskuline træk. I anden strofe beskrives benene fra knæene og opefter som ”tallos o femeninas, adorables cosas” og sammenlignes i kraft af deres kødelighed endvidere med ”fatales, inmensos labios sedientos y tranquilos”. Den nederste del af benene præsenteres derimod i syvende strofe som ”cortas y duras, y masculinas” og fremhæves for sin muskulære styrke på bekostning af sensualiteten. Således forvandlet til et nærmest hermafroditisk væsen fornemmer det lyriske jeg at have nok i sig selv. Den øverste del af benene, formentlig dér hvor de mødes, udråbes til den bedste del af kroppen, da den besidder ”nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida, / nada, sino la forma y el volumen existiendo, / guardando la vida, sin embargo, de una manera completa.” På tilsvarende vis tildeles den nederste del ”también una vida”, der uden tøven ”permanece, aguardando y actuando.”

Samme selvtilstrækkelighed er at finde i ottende strofe, hvor fødderne beskrives med positivt ladede ord som ”abiertos”, ”perpetuos” og ”magníficos”, og deres naturlighed understreges gennem sammenligninger med solen og blomster. Ikke desto mindre må det lyriske jeg konstatere, at denne stærke og vidunderlige krop ikke kommer til sin ret, men færdes i verden ”abatido, / con un pensamiento fijo de esclavitud y de cadenas.” I tredje strofe ironiserer jeget over det civiliserede menneskes puritanske og fremmedgjorte forhold til kroppen, som gør, at man hellere taler om beklædningsgenstande frem for at benævne

de forskellige legemsdele. Også møblerne og værelserne, det vil sige dyrkelsen af hjemmet, nævnes som dele af den tingsliggørelse, der undertrykker kroppens naturlighed og autenticitet.

Denne afstandtagen til samfundets normer og værdier bliver i digtets sidste to strofer til et uovervindeligt skel mellem jeget og verden. Alt, hvad der ikke hører den besungne krop til, sågar sproget, opfattes som livløst og betegnes som ”gris”, ”extranjero”, ”hostil”, ”fronterizo” og ”remoto”, og selv luften bliver en barriere på lige fod med fabrikerede genstande såsom strømper og sko. Ifølge Lozada fungerer denne skarpe afgrænsning mellem menneskets krop og verden udenfor som garant for jegets urørlighed og integritet. Han mener, at ”el poema se vuelva y se queda en el paraíso del íntegro cuerpo adánico anterior a toda manipulación y a todo pensamiento obsceno” (Lozada 1971, p. 165). Ganske vist hylder jeget sin krops oprindelighed og præsenterer sig som en anden Adam uden kvindeligt selskab, men bag denne forestilling ligger netop liderligheden og det utilfredsstillende begær. Digtets overvejende humoristiske tone forsvinder hen mod slutningen, hvor jeget med stor alvor konstaterer at være adskilt fra verden af noget ikke bare ”abiertamente invencible”, men ligefrem ”enemigo.” Derfor kan man omvendt hævde, at digtet til slut negerer præsentationen af et selvsikkert og selvberørende individ. Den autoerotiske fantasi, der skulle fortrænge bevidstheden om ensomheden, ender med at minde om jegets isolation såvel i forhold til det andet køn som i verden generelt, og til trods for benenes styrke viser mennesket sig at være en skrøbelig størrelse.

.....

I *Residencia en la tierra* er det lyriske jeg ulykkeligt bevidst om menneskets universelle forældreløshed og fundamentale ensomhed i en fremmed og uigenkendelig verden. Det erkender ikke at indgå i en større sammenhæng, men at eksistere adskilt fra andre og uden tilknytning til den omgivende natur. Heller ikke tilværelsen i den moderne storby tilbyder noget værn mod ensomheden. Frem for at skabe kontakt til andre mennesker og åbne op for en sand forståelse af universet truer byen med tingsliggørelse, kedsomhed og klaustrofobi, ligesom menneskets frie bevidsthed undertrykkes af både bureaukratiet og religionen.

Derudover iagttager jeget, hvordan tiden forandrer verden og får dens indhold til at forsvinde i støv, aske eller organisk forrådnelse, hvorved det bliver opmærksom på dets

egen forgængelighed. Som et eksempel på den modernitetsforståelse, som Paz præsenterer i *Los hijos del limo*, gør Neruda erfaringen af den lineære tid eller historien til en afgørende del af det moderne menneskes ophold på jorden. Men i modsætning til de tidlige bevægelser inden for avantgarden udtrykker han ingen begejstring for tempoet og accelerationen. Det er først og fremmest tiden, der adskiller mennesket fra naturen, og på grund af denne splittelse og forskel fremstår ikke bare den moderne storbytilværelse, men livet generelt som et spejlbillede af døden. Med *Residencia en la tierra* placerer Neruda sig altså inden for den kategori, som Yurkiévich betegner som den pessimistiske avantgarde.

For at undgå ensomheden og døden higer jeget kvinden. I det erotiske samvær ser jeget en mulighed for at overskride sin egen krops grænser og etablere fysisk kontakt til andre mennesker, men også en mulighed for, i kraft af kvindens kosmiske format, at blive integreret i naturens permanens. På trods af dens umiddelbart fjendtlige fremtræden er det i den jordiske natur og ikke i et paradisisk hinsides, at det lyriske jeg aner evigheden. I naturen fornemmer jeget et styrende princip eller en identisk kerne, der unddrager sig tidens ødelæggende virke, og på lige fod med kvinden synes poesien at muliggøre en tilnærmelse dertil. Den bliver det våben, hvormed det lyriske jeg forsøger at erstatte oplevelsen af kontingens med en universel analogi.

Næste del af specialet vil netop koncentrere sig om den rolle, poesien spiller i *Residencia en la tierra*. Det vil her blive undersøgt, hvordan poesien tildeles en evne til at forene mennesket med universet og på den måde bane vejen for fællesskab og evigt nærvær, men samtidigt peger tilbage på tiden, fraværet og døden som menneskets grundlæggende livsvilkår.

Anden del

Poesien

4: POESIEN OG KROPPEN

Som allerede antydnet i de forudgående analyser fungerer poesien i *Residencia en la tierra* som en modreaktion på de moderne videnskabers relativerede verdensbillede og den kritiske bevidstheds distinktion mellem subjekt og objekt, idet den tilbyder en forening af individet med den øvrige verden. Denne modreaktion kan ses som et bud på, hvordan poesien ifølge Paz erstatter den fremadskridende tids destruktion af verdens elementer med en mytisk eller simultan tid, der garanterer altings tilstedeværelse i al evighed, for at fremkalde en universel analogi, hvor intet er fremmed, og alt er det samme. Historien byttes ud med natur, hvormed mennesket ikke længere står alene i verden, men bliver en del af naturens kredsløb. I sin redegørelse for den universelle analogi understreger Paz dens både kropslige og sproglige format. Poesien bliver identisk med den fysiske verden, samtidigt med at denne fremstår som poesi.

I det følgende vil det blive vist, hvordan også Neruda gør poesien til en kropslig erfaring af verden for derigennem at nå ind til universets essens og erkende sig selv som en del heraf. Han knytter skiftevis poesien til mentale aktiviteter såsom drømme, minder, følelser og forestillinger og til de fysiske sanser, altså selve perceptionen, hvorved han etablerer en korrelation mellem indtryk og udtryk. Digtet bliver således ikke et artefakt skabt af menneskets intellekt, men et direkte udtryk for verdens virkelige eksistens og sande betydning. For at udbygge undersøgelsen af poesiens rolle som erkendelse og eksistens i *Residencia en la tierra* vil digtene blive analyseret ud fra både en filosofisk og en poetologisk tilgangsvinkel. Filosofen og fænomenologen Maurice Merleau-Ponty beskriver overgangen fra sansning til sprog, mens poesien behandles af Paz.

4.1: Maurice Merleau-Ponty: Kroppen, bevidstheden, sproget og verden

Forholdet mellem sprog og sansning og deres betydning for erkendelsen står centralt i hele den moderne fænomenologi, men får særlig opmærksomhed i franskmanden Maurice Merleau-Pontys skrifter, hvor begge dele bliver markører for menneskets nære kontakt med omverdenen. I hovedværket *Phénoménologie de la perception* fra 1945 sætter Merleau-Ponty sig for at gøre op med traditionen fra Descartes og dennes fasttømrede dualismer mellem kroppen og bevidstheden og bevidstheden og verden for i stedet at tale for en enhed bestående af krop, verden, sprog og bevidsthed. Han udskifter det

kartesianske *cogito*, der tager udgangspunkt i den menneskelige bevidsthed som en "væren-i-sig", det vil sige en selvstændig, transparent og for sig selv umiddelbart tilgængelig størrelse, hvorudfra den øvrige verden som "væren-for-sig" forstås, med en opprioritering af sanserne, et *percipio*. På den måde gør han kroppen til grundlag for al erfaring og erkendelse. Sansernes status som primær erfaringskilde skyldes, at kroppen ifølge Merleau-Ponty er uløseligt forbundet med den ydre verden og derved garanterer en "væren-i-verden". Kroppen er ude blandt tingene, den omgiver dem, bebor dem og forløser deres betydning ved at angive deres formål. Omvendt er tingene også inden i kroppen, i og med at al erfaring er inkorporeret. "Med min krop engagerer jeg mig i tingene, de sameksisterer med mig som legemliggjort subjekt" (Merleau-Ponty 2000, p. 152), skriver Merleau-Ponty og føjer bevidstheden til denne sammenhæng: "Bevidstheden er at være hos tingene ved hjælp af kroppen" (Merleau-Ponty 2000, p. 92). Bevidstheden befinder sig altid i en krop og er med denne bundet til et specifikt rum og til en levet tid. Som kroppen er den altid situeret og underlagt den vekslende betydning, som den givne situation tildeles af andre, samt historiens og kulturens relativiserende indflydelse. Tilsvarende er kroppen ikke at forstå som et kødeligt hylster, men som inkarnation af det enkelte individs socialisering og historiske erfaringer. Kroppen fører fortiden ind i nutidens øjeblik, der på den anden side er bundet til fremtiden.

Ifølge Merleau-Ponty er menneskets væren altså ikke kendetegnet ved dets evne til at reflektere over egen eksistens, men er tværtimod en sammenstilling af krop og situation, som bevidstheden ikke kan gennemskue, da den selv er en del heraf. Derfor er det heller ikke menneskets bevidsthed, der giver verden substans og mening. Verden er til, før vi aktivt erfarer den gennem handling og tænkning, således at genstandene ikke bare eksisterer for-os, men også i-sig. Med andre ord er verden givet som mening før refleksionen og før sproget, det vil sige som tavshed, men er dog tilgængelig netop via sansningens afstandsløse nærvær. Som en undtagelse inden for fænomenologien gør Merleau-Ponty derved sansningen afhængig af verden selv.¹⁵ Denne fortrolighed mellem kroppen og verden underbygger han ved at omfortolke Edmund Husserls

¹⁵ Den modsatte forståelse er at finde hos Martin Heidegger. I stedet for som Merleau-Ponty at arbejde med et dobbelt subjekt i form af krop og verden skyder han forestillingen om et menneskeligt subjekt fra sig ved at koncentrere erfaringen og erkendelsen af verden i det såkaldte sprogvæsen. Ifølge Heidegger får verden først mening i sproget, der alene sætter grænserne for virkelighed og væren. Derfor er sansningen styret og foregrebet af sproget, og inkorporationen henviser ikke til nogen kropslig virkelighed uden for refleksionens rækkevidde, men til en altid allerede talt bevidsthed. Følgelig får tavsheden i Heideggers filosofi en metafysisk karakter. Den tilhører en væren, der overskrider menneskets og går forud for enhver mening.

intentionalitetsbegreb fra at beskrive bevidsthedens konstante fokus mod noget ydre til at dække vores fysiske handlinger, sådan at intentionaliteten, nøjagtigt ligesom sansningen, bliver ubevidst eller præ-refleksiv. Kroppen kender verden, og verden vil os noget. På grund af vores kropslighed er vi er dømt til mening ved at være i verden.

I sit uafsluttede manuskript *Le visible et l'invisible* (1964) forsøger Merleau-Ponty at præcisere kroppens og verdens umiddelbare enhed ved hjælp af begrebet "kød". Igen skal kødet ikke blot forstås i konkret, fysisk forstand, men som en betegnelse for menneskets måde at være i verden på eller som et element.

Kødet er ikke materie, ikke ånd, ikke substans. For at betegne det kunne man bruge det gamle udtryk "element" i den betydning, hvori man brugte det om vand, luft, jord og ild, nemlig i betydningen en almen ting, midtvejs mellem det rum-tidslige individ og ideen, en art inkarneret princip, som indfører en værensstil overalt, hvor der findes et lille gran af det. Kødet er i denne betydning et "element" af Væren. (Merleau-Ponty 1999, p. 230-231)

Mennesket orienterer sig i verden ved hjælp af kødet, som på én gang giver verden dens form og mennesket dets kropslighed.

Kødets masse mellem den seende og tingen konstituerer såvel dens synlighed som hans kropslighed, den er ikke en hindring mellem den og ham, men deres kommunikationsmiddel. (Merleau-Ponty 1999, p. 225)

Det er igennem kødet, at mennesket får adgang til den sanselige verden, men på grund af dets egen kropslighed er det altid allerede selv impliceret heri. Kroppen er både en ting blandt andre ting og den, der ser og berører tingene, hvorfor grænsen mellem subjekt og objekt opløses i et reversibelt forhold både mellem det synlige og det taktile og mellem det sanselige og den sansende.

Kroppens massivitet er, langt fra at rivalisere med verdens, tværtimod mit eneste middel til at trænge ind i tingene, idet den gør mig til verden og gør dem til kød. (Merleau-Ponty 1999, p. 225)¹⁶

Resultatet af dette dobbelte spejlingsforhold, hvor mennesket ser sig selv i tingene, mens tingene ser sig selv gennem mennesket, bliver en selvbevidsthed, som rækker ud over kroppen og på sin vis omfatter hele verden. Inkluderet heri er oplevelsen af den anden som en krop, der ligeledes sanser og bliver sanset, hvorved der etableres en gensidig

¹⁶ Dog understreger han andetsteds, at kroppen adskiller sig fra tingene netop på grund af dens modtagelighed for sanseindtryk (jf. Merleau-Ponty 2000, p. 128).

genkendelse og en fælles situation.¹⁷ Gennem kroppen oplever individet uvilkårligt verden som intersubjektiv, og da kroppen først realiserer sig som udtryk, bliver menneskets væren-i-verden udpræget kommunikativ. Når mennesket yderligere er et lydgivende væsen, er vejen for sprogets fremkomst banet.

Allerede vor eksistens som seende, eller, som sagt, væsener, der vender verden mod den selv, og som går over på den anden side, ses, ser med hinandens øjne, og især vor eksistens som lydgivende væsener for sig selv og for hinanden, rummer alt det, der kræves, for at der kan være en indbyrdes talen, en talen om verden. (Merleau-Ponty 1999, p. 248)

For Merleau-Ponty er sproget et udtryk for sansningens tavse verden på lige fod med kroppens gestik. Taleakten er en kropslig handling, der forlænger og forvandler den tavse relation til den anden, som automatisk opstår ved at dele en fælles væren og verden, til også at indbefatte en fælles gøren. Gennem sammenligningen med den fysiske gestus understreger Merleau-Ponty, at sproget ikke er nogen tom konstruktion uden egen betydning, men en realisering af den før-bevidste og før-sproglige erkendelses potentielle tale. Både gestikken og sproget reagerer på og henviser til perceptionen, hvorfor begges betydning forstås umiddelbart, og Merleau-Ponty kan fastslå, at ”ordet har en mening” (Merleau-Ponty 2000, p. 141). Nøjagtigt som den sansende til det sansede forholder udtrykket sig identisk til det udtrykte og kræver ingen forudgående forestilling. På den måde argumenterer Merleau-Ponty også for et sammenfald mellem tale og tanke. ”Hos den, der taler, omsætter det talte ord således ikke en allerede skabt tanke, men fuldbyrder den” (Merleau-Ponty 2000, p. 142), skriver han ud fra den konstatering, at tanken altid stræber mod udtrykket. Først i det øjeblik, en tanke er formuleret eller sprogliggjort, forstås vi dens betydning, og erkendelsen af verden ligger i dens benævnelse.

Samlet set bliver sproget i Merleau-Pontys forstand endnu et middel til at nedbryde grænsen mellem subjekt og objekt. Ganske vist kommer ordene fra kroppen i form af tale eller skrift, men med sig bærer de verden. Derudover besidder sproget en ekstra betydning, som det ikke selv indeholder, men som er givet i den måde, sproget bruges på (eksempelvis i stemmeføringen), ligesom et udsagns samlede betydning overstiger de enkelte elementers. Den sproglige mening transcenderer selve talen, hvorfor Merleau-Ponty kan tale om ”indholdets overskud over udtrykket, som det er udtrykkets særegenhed

¹⁷”Oplevelsen af den anden er altid en oplevelse af en kopi af mig, af min egen kopi.” (Merleau-Ponty 1999, p. 39)

at gøre muligt” (Merleau-Ponty 1999, p. 119). Følgelig ligger betydningsintentionen ikke i ordene, men eksisterer kun som et tomrum eller savn. I talen gendannes dette tomrum hos tilhøreren, samtidig med at det tildeles en form ved at føje sig til de allerede eksisterende betydninger.

Betydningsintentionen giver sig selv en krop og erkender sig selv, idet den søger sig en ækvivalent i det system af disponible betydninger, som det sprog, jeg taler, udgør, og som består i den helhed af skrifter og kulturelle frembringelser, som jeg har overtaget. (Merleau-Ponty 1999, p. 119)

Sproget er derfor ikke statisk, men innovativt eller, som Merleau-Ponty selv siger, *erobrende*.¹⁸ Denne evne ses i særdeleshed i de litterære værker, hvor ordene giver nye betydninger form og på den måde lader uerfarede verdener træde frem med tilstrækkelig substans til, at de kan opfattes af alle.

Når udtryksoperationen lykkes, giver den ikke alene læseren og forfatteren en huskeseddel, den får betydningen til at eksistere som en ting midt i selve teksten, den giver den liv i en organisme af ord, den installerer den som et nyt sanseorgan i forfatteren og i læseren, den åbner et nyt felt eller en ny dimension for vor erfaring. (Merleau-Ponty 2000, p. 148)

I Merleau-Pontys fænomenologi forenes kropsontologi med sprogfilosofi altså på en sådan måde, at sproget bliver en slags sjette sans, der har en lige så oprindelig tilgang til verden som kroppens fem øvrige sanser. Ligesom kroppen er sproget på én gang resultat og erfaring af menneskets væren-i-verden, og som et effektivt middel til at formidle, forøge og forandre denne symbiose peger Merleau-Ponty på kunsten og især litteraturen – dog uden at beskæftige sig indgående hermed. Det gør til gengæld Paz, som i bogen *El arco y la lira* fra 1956 præsenterer en om ikke identisk, så alligevel beslægtet redegørelse for relationen mellem poesi og eksistens.

4.2: Octavio Paz: Poetisk tid og poetisk rytme

Som vist i det indledende afsnit om analogi og ironi arbejder Octavio Paz med forestillingen om en oprindelig væren, hvor mennesket indgår i sammenhæng med den omgivende verden og universet generelt. Ligesom Merleau-Ponty forholder han sig derfor kritisk til den moderne vestlige tænknings subjekt-objekt dikotomi, der ikke bare sætter

¹⁸ Jf. omtalen af ”denne erobrende tale” i Merleau-Ponty 1999, p. 46.

mennesket som noget fundamentalt anderledes end verdens øvrige elementer, men også fører til en splittelse mellem menneskets bevidsthed og den fysiske krop. Også Paz fremhæver kroppen og især sproget som manifestationer og formidlere af denne formodede, sande enhed.

No hay exterior ni interior, como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras: no están ni dentro ni afuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. (Paz 1996, p. 178)

Sådan skriver han i *El arco y la lira*, hvis mål er at kortlægge poesien og det poetiskes væsen. Ifølge Paz er det nemlig poesien og ikke filosofien, som bedst formår at overvinde distancen mellem mennesket og verden i kraft af dens negation af moderniteten og mobilisering af sprogets magiske kræfter. Han opfatter poesien som den sproglige form, der kommer tættest på den naturlige tale, og argumenterer for, hvordan den ved at fremkalde en oprindelig tid genopretter menneskets naturlige tillid til sproget som en dublet af det, det betegner. Da poesien samtidigt giver plads til ordenes mangfoldige betydninger, der lader virkeligheden antage forskellige former, bliver den et nyttigt middel for mennesket til at gøre sig nye erfaringer og nå ud over sig selv.

I centrum for denne forståelse af poesien står Paz' teori om rytmen som kerne i ethvert digt og samlingspunkt for mennesket og universet. Hvor Merleau-Ponty taler om "kødet" som det, der forener subjekt og objekt, fremskriver Paz en fælles ontologi for mennesket, sproget og naturen baseret på en universel rytme. Da rytmen i sit væsen er repetitiv, modsætter den sig den moderne lineære tidsopfattelse for i stedet at påkalde og fremmane en arketyrisk tid, der hører myterne til.

La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exáctamente: recreación del tiempo arquetípico. (Paz 1996, p. 62)

Denne arketyriske tid tilhører ikke en fjern fortid, men kan træde frem hvert øjeblik. Paz beskriver den som en fortid, der er en fremtid, der kan realisere sig i en nutid, eller som en tid, der er i stand til at reinkarnere. Linien er skiftet ud med en cirkel.

Som eksempel på rytmens tilknytning til det mytiske nævner Paz de primitive samfunds brug af rituelle rytmer og danse som midler til dels at kommunikere med guderne eller de kosmiske kræfter, dels at aktualisere myterne. På baggrund heraf definerer han rytme som

noget andet end markeringer, der afgrænser en pause, altså afmålt tid, nemlig som et billede af verden. Hvor den målelige tid eksisterer som en regelmæssig, næsten mekanisk størrelse uafhængigt af mennesket og registreres ved hjælp af ydre objekter såsom ure og kalendere, er rytmen inderliggjort og til stede i såvel naturens kredsløb som i mennesket selv. Den er en organisk variabel, som ikke lader sig tilpasse fornuftens kategorier, men appellerer til kroppen og sproget. Med andre ord udgør rytmen selve essensen af forestillingen om den universelle analogi: “Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal” (Paz 1981, p. 97). Paz beskriver universet som et system styret af skiftende rytmer, der kan føles helt konkret som pulsslæg, men også som en forventning om noget udefinerbart og transcendent. På grund af denne iboende intentionalitet får rytmen både retning og mening. Den binder mennesket til universet ved at lede det på vej mod noget uden for og andet end det selv.

[E]s la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia “algo”, hacia lo “otro”, la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes. (Paz 1996, p. 60)

Gennem rytmen bringes mennesket i kontakt med omverdenen, som i overensstemmelse med den universelle analogi også er mennesket selv. “El ritmo que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos” (Paz 1996, p. 61), skriver Paz og gør med sammenstillingen af rytme, billede og udtryk denne identifikationsproces til en skabelsesakt beslægtet med den poetiske. Sproget er i sin natur rytmisk, men først i poesien udfoldes rytmen fuldt ud og bliver dominerende. Dermed bliver poesien en måde, hvorpå digteren kan imitere den universelle rytme og fremkalde den arketypiske tid, hvori den historiske, irreversible tids uundgåelige konsekvens, døden, ikke er nogen afslutning, men blot en ny begyndelse.

La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y morir y renacer de nuevo. (Paz 1996, p. 66)

I den forbindelse skaber Paz en parallel til sin skelnen mellem rytmen og målelig tid ved også at definere poetisk rytme og metrum som forskellige kategorier. Han beskriver metrumet som en matematisk formel, der ganske vist fødes af rytmen, men fastlægges af den historiske tid og derfor eksisterer uafhængigt af sproget. Det er en form uden eget indhold, hvorimod den poetiske rytme er ladet med betydning, eftersom den findes i

sproget selv og står i direkte forbindelse med menneskets og naturens oprindelige væren. Den poetiske rytme, som Paz forstår den, kan ikke reduceres til et mønster af trykstærke og tryksvage stavelser kombineret med diverse former for rim, men er først og fremmest båret frem af billeder. Det skyldes, at poesien, i modsætning til versmålet, ikke er styret af den logiske tænkning, men har rødder i følelserne og i forestillingskraften. Digteren hører den universelle rytme i sig selv, og ved at billedliggøre den i digtet, det vil sige give den verbal form, gør han sit indre univers til en del af den konkrete, fysiske verden. Som Paz skriver: "Oír el ritmo de la creación – pero asimismo verlo, y palparlo – para construir un puente entre el mundo, los sentidos y el alma: misión del poeta" (Paz 1996, p. 93).

Ligesom Merleau-Ponty opfatter Paz sproget som noget, der går forud for bevidstheden, men i stedet for at relatere det til perceptionen trækker han en tråd til menneskets indre eller det ubevidste. "El sueño, el delirio, la hipnosis y otros estados de relajación de la conciencia favorecen el manar de las frases" (Paz 1996, p. 52), skriver han med en direkte henvisning til surrealismens eksperimenter med automatskrift. I fortsat overensstemmelse med surrealismen opfatter Paz inspirationen som en tilfældig poetisk kraft, der hverken udspringer af digterens bevidsthed eller af den omgivende verden, men derimod af et dyb eller tomrum: "El decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad y sequía" (Paz 1996, p. 162). Dermed bliver digteren både subjekt og objekt for den poetiske skabelse, som realiseres direkte i digtet som et selvstændigt billede. Ej heller Paz skelner mellem indtryk og udtryk, hvorfor der i poesien ikke er tale om en oversættelse af en forudgående erfaring til ord, men om umiddelbar erkendelse. Hvor ordene hos Merleau-Ponty er forudsætning for tankens fuldbyrdelse, er de hos Paz essensen af den poetiske skabelse.

La palabra distingue la actividad poética de cualquier otra. Poetizar es crear con palabras: hacer poemas. Lo poético no es algo dado, que esté en el hombre desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que, recíprocamente, hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría a priori ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos creamos. Al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío y caos. (Paz 1996, p. 167)

I digtet vender ordene tilbage til deres oprindelige, mangfoldige betydning og bliver ét med det, de betegner, og derfor er digtet ikke en beskrivelse, men en skabelse. Digtet transcenderer selve sproget og bliver et verbalt billede, der giver fylde og form til det tomrum, som går forud for sproget, men kun kan nås herigennem.

Såvel Merleau-Ponty som Paz gør dermed sproget til tavshedens stemme, men hvor Merleau-Ponty forholder sig til sproget generelt som en ækvivalent til sansningen, forbeholder Paz poesien denne rolle som formidler af det usigelige, der ikke nødvendigvis tilhører den sanselige verden, men lige så vel kan udspringe af digterens fantasi. I begge tilfælde er der dog tale om en måde at tilnærme sig eksistensens ukendte områder på. Til trods for Paz' til tider metafysiske terminologi, jf. omtalen af digtet som inkarnation og referencerne til det mytiske, insisterer han på poesiens negation af religionen. Digtet formidler ingen guddommelig indsigt, men ved at tilslutte sig den universelle rytme og derigennem åbne op for den arketypiske tids analogiske verdensbillede løfter det sløret for menneskets kropslige væren som en del af en større enhed. Kort sagt: "La poesía es entrar en el ser" (Paz 1996, p. 113).

4.3: Nerudas urene poesi

Poesiens forhold til den virkelige verden spiller en afgørende rolle i Nerudas forfatterskab. I modsætning til samtidens digtere, der i stort omfang supplerede deres lyriske produktioner med manifeste, forfattede Neruda kun et eneste manifest med netop denne problemstilling som tematisk kerne. Manifestet bærer titlen *Sobre una poesía sin pureza* og blev publiceret første gang i 1935 i Nerudas eget litterære tidsskrift *Caballo verde para la poesía*. Udgivelsen falder altså sammen med optakten til den spanske borgerkrig, hvorfor teksten meget vel kan læses som et varsel om den kommende omvending i Nerudas forfatterskab. Den åbenlyse sympati for det arbejdende menneske kan tilskrives Nerudas kommunistiske overbevisning, ligesom opfordringerne til at skrive en virkelighedsnær poesi muligvis peger fremad mod hans egen politiske digtning. Ikke desto mindre rummer manifestet ingen politiske overvejelser, men koncentrerer sig om poesiens helt elementære forankring i den nære, håndgribelige verden. Som allerede titlen signalerer, er manifestet først og fremmest en protest imod symbolismen og den tidlige spanske avantgardes ønske om at ekstrahere essensen af det poetiske i en såkaldt *poesía pura*¹⁹.

I Nerudas optik eksisterer det poetiske ikke i sig selv, men er nøje forbundet med den verden, digtene beskriver, og med "[I]a confusa impureza de los seres humanos" (Neruda 1991, p. 485). Derfor skal digtene ikke forsøge at forskønne virkeligheden, men vise den,

¹⁹ I Spanien forbindes begrebet især med Juan Ramón Jiménez' digte, mens det i Sydamerika blev integreret i Vicente Huidobros *creacionismo*.

som den er i sin helhed, ”sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada” (Neruda 1991, p. 486). Frem for at stræbe mod et poetisk udtryk, der er rensset for referencer til den fysiske virkelighed, bør digteren tage afsæt dels i menneskets kropslige udveksling med omverdenens genstande, dels i hele spektret af følelser og forestillinger.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecía, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. (Neruda 1991, p. 485)

Det poetiske består ikke i verbale konstellationer af berusende og bedøvende sanseindtryk, men udspringer af og optræder som erfaring af den konkrete virkelighed, om end det ikke er at forveksle med videnskabens rationelle og nøgterne analyse. Selv definerer Neruda poesien som ”la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor” (Neruda 1991, p. 486), hvorved han erstatter videnskabens objektivitet og distance med en kropslig absorption og synliggør lidenskabens primat i forhold til fornuften. Samtidigt hentyder han indirekte til en oprindelig enhed mellem mennesket og verden, og måske derfor fremhæver han melankolien som uundværlig for poesien.

Nerudas appel for en uren poesi skal således ikke nødvendigvis læses som et bidrag til avantgardekunstnernes fordring på politisk stillingtagen og kollektiv bevidsthed, men lige så vel som en insisteren på poesiens ontologiske relevans, forstået som dens evne til at trænge ind i menneskets og universets skjulte sider med henblik på at påvise en analogi eller grundlæggende identitet mellem subjekt og objekt, individ og verden. Som et klokkeklart eksempel på Paz’ kobling af poesi og universel analogi benytter Neruda poesien til at lade menneskets indre drifter og idealer samt kroppen og perceptionen af den ydre virkelighed træde frem som en sammenhængende, organisk form, der har samme særlige konsistens som naturens materialer, eksempelvis træet, jernet, blomsten, hveden og vandet.

4.4: Poesien som begær

At digtene i de to første bind af *Residencia en la tierra* svarer til denne forståelse af en uren poesi, fremgår dels af motiverne, der hele tiden kombinerer det abstrakte med det

konkrete og det indre med det ydre, dels af måden hvorpå det lyriske jeg forholder sig til omverdenen og poesien. Således hæfter digtene sig ikke bare ved blomsternes forførende duft, kirkeklokkernes klang og stjernehimlens skønhed, men udstiller også naturens forrådnelsesprocesser såvel som menneskets mere private og mindre tiltalende foretagsomheder. Eksempelvis mindes det lyriske jeg i digtet *Tango del viudo* lyden af sin forhenværende elskerinde urinere, mens jeget i *Caballero solo* modvilligt og ikke uden afsky må lægge ører til præsterne, der masturberer, dyrene, der parrer sig, og de utros elskov. Digtene er fulde af kroppe og kropsvæsker, men omvendt er disse også fulde af poesi. I *Barcarola*, hvor poesien skildres som ”negras sílabas de sangre” (v. 37), spilles der på ligheden mellem blod og blæk, mens det lyriske jeg i *Sabor* hævder at rumme ”esas aguas dispuestas profundamente,” som i sidste strofe bliver en tør luft eller levende olie, hvorudfra poesien klinger.

En mi interior de guitarra hay un aire viejo, 20
seco y sonoro, permanecido, inmóvil,
como una nutrición fiel, como humo:
un elemento en descanso, un aceite vivo:
un pájaro de rigor cuida mi cabeza:
un ángel invariable vive en mi espada. 25

Denne sammenhæng mellem digtningen og kroppens substanser understreges af det erotiske digt *Material nupcial*, hvor den seksuelle akt korreleres med skriveprocessen.

Material nupcial

De pie como un cerezo sin cáscara ni flores,
especial, encendido, con venas y saliva,
y dedos y testículos,
miro una niña de papel y luna,
horizontal, temblando y respirando y blanca, 5
y sus pezones como dos cifras separadas,
y la rosal reunión de sus piernas en donde
su sexo de pestañas nocturnas parpadea.

Pálido, desbordante,
siento hundirse palabras en mi boca, 10
palabras como niños ahogados,
y rumbo y rumbo, y dientes crecen naves,
y aguas y latitud como quemadas.

La pondré como una espada o un espejo,

<i>y abriré hasta la muerte sus piernas temerosas, y morderé sus orejas y sus venas, y haré que retroceda con los ojos cerrados en un río de semen verde.</i>	15
<i>La inundaré de amapolas y relámpagos, la envolveré en rodillas, en labios, en agujas, la entraré con pulgadas de epidermis llorando y presiones de crimen y pelos empapados.</i>	20
<i>La haré huir escapándose por uñas y suspiros, hacia nunca, hacia nada, trepándose a la lenta médula y al oxígeno, agarrándose a recuerdos y razones como una sola mano, como un dedo partido agitando una uña de sal desamparada.</i>	25
<i>Debe correr durmiendo por caminos de piel en un país de goma cenicienta y ceniza, luchando con cuchillos, y sábanas, y hormigas, y con ojos que caen en ella como muertos, y con gotas de materia negra resbalando como pescados ciegos o balas de agua gruesa.</i>	30

Som mange andre digte i *Residencia en la tierra* beskriver *Material nupcial* et erotisk forhold, der her ved hjælp af titlen associeres med bryllupsnatten. Dog er der ikke længere tale om en forening mellem et mandligt jeg og et kvindeligt du, men om et aktivt og maskulint jeg, som betragter en passiv kvinde, der kun optræder i tredje person, altså som direkte objekt for mandens forestillinger og begær. Allerede i første strofe modstilles de to køn. Hvor manden er karakteriseret ved sin vitalitet og potens i kraft af sammenligningen med det nøgne kirsebærtræ og omtalen af testiklerne, fremhæves kvindens hvidhed og horisontale position. Hun ligger nøgen, skælvende og indbydende foran jeget *som et ubeskrevet blad*, og da hun ligefrem præsenteres som ”una niña de *papel* y luna” (min kursivering), mens mandens fingre nævnes i umiddelbar sammenhæng med hans testikler, blandes billedet af den seksuelt ophidsede mand stående over sin uskyldige brud med billedet af en inspireret digter, som med sin pen sidder klar foran et blankt stykke papir.

Sammenstillingen af seksuel drift med poetisk inspiration udbygges i anden strofe, hvor jegets begær skildres som en heftig indre skvulpen, der får tænderne til at løbe i vand i en sådan grad, at de opleves som skibe, hvorimellem ordene synker til bunds. Den seksuelle ophidselse fylder altså jeget med en strøm af ord, hvorfor forløsningen ikke søges gennem

fysisk kontakt, men i digtningen. Følgelig er den egentlige berøring af kvinden, eller mere præcist penetrationen, som finder sted i de tre efterfølgende strofer, konsekvent beskrevet i fremtidsform og er derfor kun hypotetisk eller imaginær. Den realiseres kun i skriften. I lyset heraf er det fristende at udlægge jegets tykflydende sæd, der i tredje strofe udgydes over kvinden, som blæk på papir. Et argument for denne tolkning kan være sædens grønne farve, der nok leder tankerne hen på naturens frodighed, men også på den kobling af poesien med farven grøn, som Neruda praktiserer både i *Walking around* ("un cuchillo verde", v. 16) og i titlen på tidsskriftet *Caballo verde para la poesía*.²⁰ Tilsvarende refererer det lyriske jeg ikke blot til sin egen brændende lidenskab, når han i fjerde strofe forestiller sig at oversvømme kvinden med valmuer og lyn, men også helt bogstaveligt til poesiens billedsprog som digterens erfaring af verden.²¹

Som i størsteparten af de erotiske digte, eksempelvis *Juntos nosotros*, er det fysiske samvær med kvinden ikke reelt, men kun eksisterende i fantasien eller i poesien. Alligevel skiller *Material nupcial* sig ud, i og med at der i dette tilfælde ikke skrives for at fastholde minder, men for at glemme. Skildringen af det forestillede samleje er præget af en aggressivitet og voldsomhed, der hverken søger nydelse eller trøst, men målrettet går efter destruktion og død. I tredje strofe forestiller jeget sig at trænge ind mellem kvindens frygtsomme²² ben "hasta la muerte", hvorefter hun trækker sig tilbage "con los ojos cerrados". I fjerde strofe taler jeget om oversvømmelse og sågar forbrydelse for i femte strofe direkte at forudse kvindens forsvinden "hacia nunca, hacia nada" i noget, som på én gang kan relateres til orgasme og død. Herefter afbrydes den fysiske kontakt mellem manden og hans brud. Jeget har fuldstændigt trukket sig tilbage, mens kvinden som en anden Eurydice forsvinder i en gold og uigenkendelig verden, der kan associeres med både dødsriget og jegets mørke indre.

I sidste ende er mandens begær altså ikke udelukkende rettet mod kvindens kødelige tilstedeværelse, men også mod hendes fravær, som til gengæld giver plads til billederne og ordene. Selvom erotikken og poesien udspringer af et fælles begær efter nærvær, kan de

²⁰ Under alle omstændigheder udgør naturen og poesien ingen modsætninger. Sammenblandingen af sæden, naturen og poesien bliver derimod et eksempel på poesiens ideelle urenhed.

²¹ En parallel hertil er at finde i det forudgående digt, *Oda con un lamento*, hvor det lyriske jeg i anden strofe erkender i elskovsakten ikke at kunne se bort fra sine "polvorientos sueños que corren como jinetes negros" (v. 8), altså en indre strøm af billeder. "Sólo puedo quererte con besos y amapolas," står der i det tiende vers (min kursivering).

²² Peer Sibast har valgt at oversætte "temerosas" med "frygtelige", men sætter på den måde kvinden i et lidt negativt lys.

ikke være til stede på samme tid, da poesien forudsætter en oplevelse af ensomhed og tomrum. En sådan sammenhæng mellem poesi, begær og intethed vil blive nærmere belyst i næste afsnit som et spørgsmål om hukommelse og glemsel. I denne omgang består det relevante i fremstillingen af poesien som samlingspunkt for kroppen og de indre impulser på den ene side og mennesket og verden på den anden. Netop ved at skildre digtningen som en fysisk handling eller en kropslig tilegnelse af verden og samtidigt understrege denne handlings imaginære eller verbale karakter illustrerer Neruda, hvordan ordene eller poesien på én gang er bundet til den ydre verden og til digterens indre. Ligesom Merleau-Ponty identificerer han sproget med den fysiske gestus og gør det via sammenligningen mellem poetisk inspiration og seksuel drift til en instinktiv eller før-bevidst interaktion med omverdenen. Som Paz ville sige, viser han, hvordan kroppen og sproget er styret af den samme universelle rytme. I *Material nupcial* bliver digtningen vitterligt "un acto de arrebatado amor", der tilnærmer sig det punkt uden for bevidsthedens rækkevidde, hvor mennesket og universet flyder sammen i et enkelt materiale, her symboliseret af afslutningens tykke sorte stof eller grumsede vand.

4.5: Poesien som sansning af verden

I lighed med både Merleau-Ponty og Paz fremstiller Neruda digterens tale som udtryk for en ubevidst erfaring af verden, der opleves som et tomrum eller afsavn i kroppen. Digtningen bliver en måde at give en form til dette tomrum på og derved trække den betydning frem, der før var skjult for både sanserne og bevidstheden. Uanset om verden er tavs eller tværtimod eksisterer som sprog, kan digteren ved at benytte sig af sprogets erobrende karakter eller magiske kræfter gøre verden synlig og komme den i tale. Navngivningen bliver vejen til egentlig erkendelse. Denne kobling mellem sansning og sprog, poesi og erkendelse, er beskrevet i digtet *Arte poética*, hvor det lyriske jeg lider af "la misma sed ausente y la misma fiebre fría,/ un oído que nace, una angustia indirecta" (v. 7-8). Umiddelbart relateres denne kropslige utilpashed til den ensomhed, der kendetegner jegets hverdag. Jeget føler sig afskåret fra den øvrige verden, "en una cáscara de extensión fija y profunda" (v. 10), men rammes om natten af "un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos" (v. 20) og bliver opmærksom på "un movimiento sin tregua, y un nombre confuso" (v. 21). Digtet er derfor en hyldest til natten, hvis "substancia infinita" (v. 17) kompenserer for dagens tomhed, men som titlen indicerer, er det også en beskrivelse af den

digteriske skabelsesproces. Hermed identificeres den poetiske inspiration med den reelle ensomhed, der forplanter sig til en fysisk mangelsituation. Den opstår som en fornemmelse i kroppen, men udmønter sig i en søgen efter ord.

Digtingen udspringer af den oplevelse af altomfattende tomhed, kaos og ensomhed, som blev beskrevet i første del af specialet, men bidrager samtidigt til en overvindelse heraf ved at afkode universet og udfylde de huller, der adskiller mennesket fra den øvrige verden. Denne ambition om at gøre digtet til en illustration af universets grundlæggende, men skjulte sammenhæng kommer allerede til udtryk i *Residencia en la tierras* første digt, *Galope muerto*, der er ét langt forsøg på at konkretisere det umådeligt abstrakte ved at formulere det, som digtets lyriske jeg omtaler som ”lo que mi corazón pálido no puede abarcar” (v. 25). Med andre ord er der tale om en erfaring, som ikke kan fattes med forstanden. Digtet indledes af en ufuldendt sammenligning, hvis manglende sammenlignede led søges præciseret i resten af digtet gennem en næsten uendelig række af ofte modsætningsfulde billeder. Således optræder det sammenlignende adverbium ”como” hele elleve gange, ligesom konjunktionen ”o” er hyppigt anvendt. Når det sammenlignede endelig benævnes, er det kun med demonstrative pronomener (”Aquello todo”, v. 11, og ”eso”, v. 41) eller gennem symbolske omskrivninger såsom ”El rodeo constante” (v. 18) eller ”ese surgir de palomas” (v. 32), hvorfor den egentlige betydning forbliver diffus.

I det hele taget er *Galope muerto* kendetegnet ved en betydningsmæssig dunkelhed som følge af digtets symbolske karakter og fragmenterede syntaks. Digtet indeholder ganske få afsluttede sætninger, men er til gengæld spækket med billeder. Akkurat som Paz foreskriver, ignorerer Neruda den logiske tænknings behov for entydige specifikationer for i stedet at sætte sin lid til associationerne og de innovative betydningsdannelser, der opstår, når sproget først og fremmest bliver en appel til forestillingskraften og sanserne.²³ I overensstemmelse med Paz’ karakteristik af den universelle rytme baserer han erkendelsen af universets sammenhæng på en forestilling om en mere naturlig menneskelig bevidsthed og et dertilhørende friere og oprindeligt sprog, som manifesterer sig i poesien. Denne læsning bekræftes af Yurkiévich, der beskriver *Galope muerto* som ”una tentativa [...] de captación global de la totalidad cósmica en la plenitud de su dinamismo, un intento de recuperación de las pulsiones inconscientes, del ímpetu imaginativo librado de controles y censuras, de esa energía natural anterior a toda formalización intelectual que

²³ Netop derfor sætter han gang på gang den poetiske skabelse i relation til nattens drømme.

lingüísticamente se manifiesta como fuerza metafórica, es decir mitología” (Yurkiévich 1978, p. 210).

I den henseende er det bemærkelsesværdigt, at Neruda sjældent anvender fastlagte verssmål, men i stedet arbejder med såvel lyd- som billedlige rytmer, eksempelvis i form af regnen, der siler i størstedelen af *Residencia en la tierra*. I *Galope muerto* er der absolut ingen spor af metrisk styring og kun ganske få rim at finde. Til gengæld falder ordet ”como” som et pulsslug digtet igennem, og motivernes gengivelse af naturens cykliske vekslen mellem forrådnelse og vækst, udvikling og stilstand, bidrager også til digtets rytmiske struktur. Digtet er hovedsageligt bygget op af ultrakorte, staccato formuleringer, der kædes sammen i lange, men ukomplette sætninger af de mange sammenligninger og sideordninger. Til sammen bevirker den kontinuerlige strøm af billeder, de rytmiske gentagelser og prosodiske variationer, at sproget forekommer mere organisk og spontant. Det bliver en ubearbejdet reaktion på impulserne fra den ydre verden, med det resultat at der hverken er forskel på indtryk og udtryk eller på udtrykket og det udtrykte. Da det lyriske jeg endvidere positionerer sig selv som passivt sansende og ikke aktivt skrivende (”Por eso, en lo inmóvil, *deteniéndose, percibir*”, v. 22, min kursivering), bliver perceptionen i dette tilfælde til både æstetik og poetik.²⁴

Dette afhængighedsforhold mellem poesien og sanseindtrykkene fra den ydre verden får Loyola til i artiklen ”*Residencia*” *revisitada* at karakterisere digtsamlingens lyriske jeg som et vidne. Han gør opmærksom på, at det lyriske jeg på den ene side fremstår som underdanig og iagttagende i forhold til omverdenen og på den anden side fremhæver sin poetiske åre som en identitetsskabende faktor. I essayet *Contar y cantar* fra essaysamlingen *La otra voz* (1990) forklarer Paz, at netop perceptionen og sproget udgør de to mulige veje for det lyriske jeg i forhold til at realisere fremkaldelsen af en universel analogi. Som også Sicard påpeger i sin karakteristik af poesien som en fiktion om ”lo deshabitado”, forudsætter en fuld integration mellem individ og verden en udslettelse af det selvbevidste og uafhængige subjekt. Dette kan ifølge Paz finde sted enten ved at lade det lyriske jeg forsvinde i et rent tekstligt univers uden henvisninger til den fysiske verden eller ved at gøre det til et passivt og identitetsløst objekt for den fysiske verdens bearbejdning af sanserne. De to modpoler placerer han hos henholdsvis Stéphane Mallarmé, der i digtet ønsker at gengive virkelighedens reelle intethed, og Walt Whitman,

²⁴ Den upersonlige form kan dog også betyde, at der er tale om en strategisk anvisning til læseren.

som gør kroppens oplevelse af verden til digtets eneste virkelighed. Dog er der ikke tale om to uforenelige strategier. Da både sproget og sansningen fører til erkendelse af verden, vil begge subjektpositioner ofte være til stede og komplementere hinanden i samme digt.

I *Residencia en la tierra* bekender det lyriske jeg sig skiftevis til sanserne og til drømmene i forsøget på med poesien som våben at erstatte ensomheden eller tomrummet med den ”dulce superficie” eller ”suavidad durísima”, som Neruda i *Sobre una poesía sin pureza* forbinder med naturens materialer.²⁵ Klimakset på denne bestræbelse nås i de tre digte *Entrada a la madera*, *Apogeo del apio* og *Estatuto del vino*, som Neruda meget sigende har givet den fælles titel *Tres cantos materiales*. Heraf viser især førstnævnte, hvordan det lyriske jeg kæder sansninger af den ydre verden sammen med sine egne drømmebilleder af et harmonisk univers.

Entrada a la madera

*Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto,
a una olvidada sala decaída, 5
a un racimo de tréboles amargos.*

*Caigo en la sombra, en medio
de destruidas cosas,
y miro arañas, y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas, 10
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de substancia y silencio.*

*Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga, 15
y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.*

*Es que soy yo ante tu color de mundo,
ante tus pálidas espadas muertas,
ante tus corazones reunidos, 20
ante tu silenciosa multitud.*

Soy yo ante tu ola de olores muriendo,

²⁵ Se eksempelvis *Débil del alba*, hvor det lyriske jeg i tredje strofe både lytter (”poniendo el oído / en la pura circulación”, v. 10-11) og drømmer (”yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales”, v. 14).

<i>envuelto en otoño y resistencia: soy yo emprendiendo un viaje funerario entre tus cicatrices amarillas: soy yo con mis lamentos sin origen, sin alimentos, desvelado, solo, entrando oscurecidos corredores, llegando a tu materia misteriosa.</i>	25
<i>Veo moverse tus corrientes secas, veo crecer manos interrumpidas, oigo tus vegetales oceánicos crujir de noche y furia sacudidos, y siento morir hojas hacia adentro, incorporando materiales verdes a tu inmovilidad desamparada.</i>	30 35
<i>Poros, vetas, círculos de dulzura, peso, temperatura silenciosa, flechas pegadas a tu alma caída, seres dormidos en tu boca espesa, polvo de dulce pulpa consumida, ceniza llena de apagadas almas, venid a mí, a mi sueño sin medida, caed en mi alcoba en que la noche cae y cae sin cesar como agua rota, y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme, a vuestros materiales sometidos, a vuestras muertas palomas neutrales, y hagamos fuego, y silencio, y sonido, y ardamos, y callemos, y campanas.</i>	40 45 50

Entrada a la madera udgør et blandt mange eksempler på en forening mellem et jeg og et du, men skiller sig ud fra de øvrige på flere afgørende punkter. Apostrofen i tredje strofe viser, at digtets du hverken er natten eller kvinden, som er besunget i de andre digte, men helt konkret træet og i en bredere betydning intet mindre end universets kerne og altings sande væsen, her omtalt som ”Dulce materia”. Dertil kommer, at hvor hovedparten af digtene afslutningsvis fremhæver adskillelsen og fraværet, gives der her plads til en mere optimistisk tro på foreningens realisering. Den modstilling af jeget og tekstens du, der indledes i digtets fjerde strofe med ordene ”Es que soy yo ante tu color de mundo” og forstærkes i den efterfølgende strofe af jegets insisterende gentagelser af det selvbevidste ”soy yo”, forsvinder hen mod slutningen af digtet, hvor de afsluttende verber i første person flertal, ”hagamos”, ”ardamos” og ”callemos”, i stedet signalerer enhed og identitet.

Med tematiseringen af menneskets overskridelse af sin egen afgrænsede væren gennem en forening med et højere princip minder digtet om den søgen efter evighed og hvile i Guds nærvær, som den spanske mystiker og renæssancedigter San Juan de la Cruz præsenterer i sit berømte digt *Noche oscura* og kommenterer i teksten *Subida del Monte Carmelo* (1578-1583). Under inspiration fra både platonismens forestilling om den rene idé og østens mystik beskriver San Juan de la Cruz, hvordan mennesket allerede inden døden kan frigøre sig fra det jordiske fængsel og deltage i det guddommelige. Denne mystiske forening med Gud og mulige ekstase forudsætter en renselse af sjælen i form af askese og afstandtagen fra det sanselige efterfulgt af en passiv hengivenhed til Gud som modvægt til sjælens oplevelse af ensomhed og forladthed. Også Neruda lader i *Entrada a la madera* det lyriske jeg gå gennem en mørk og ensom nat på vej mod det lys, der er indbefattet i afslutningens glødende sammensmeltning, men, som allerede titlen afslører, er målet og midlerne forandrede. Frem for at søge i sjælen efter det spirituelle tomrum, der giver plads til Gud, benytter det lyriske jeg i Nerudas digt sig af samtlige fem sanser til at trænge ind i træet og den natur, som de mystiske digtere forkastede som en jordisk hindring for den himmelske skønheds skue. Derudover er digtet ladet med symboler på og henvisninger til døden. Derfor er det også muligt, som Loyola foreslår i sin introduktion til *Entrada a la madera*, at læse digtet ud fra en arketypisk model som en orfisk nedstigning, hvor det lyriske jeg alene og i nedtrykt tilstand søger indad og nedad mod døden og altings opløsning i naturen for dér at beskue og erkende, hvordan døden ikke er definitiv, men en del af et uendeligt kredsløb. Med denne erhvervede indsigt i naturens mysterium vender jeget slutteligt styrket tilbage som digter.

Fra starten af slås det fast, at digtet omhandler en erfaring, der ligger uden for intellektets rækkevidde. I første vers afskrives fornuften til fordel for kroppen²⁶. I sjette strofe viser verberne ”veo”, ”oigo” og ”siento”, hvordan jeget orienterer sig ved hjælp af sanserne på sin vej mod den ”materia misteriosa”, der på én gang optræder som en ”color de mundo”, ”silenciosa multitud” og ”ola de olores muriendo” (mine kursiveringer). Også motiverne fra naturens verden er massivt til stede i digtets indledende strofer. I første strofe falder jeget til jordens overflade, der er bevokset med forglemmigejer og kløvere²⁷, men

²⁶ I stedet for som Peer Sibast at oversætte ”Con mi razón apenas” med ”Med lidt forstand” vil jeg foretrække ”Med kun lidt forstand” for at tydeliggøre den benægtelse eller negation, der ligger i ordet ”apenas”.

²⁷ Valget af forglemmigejen som repræsentant for blomsterne er næppe tilfældigt. Navnet gengiver netop jegets ønske om ikke at blive udelukket og glemt af naturen.

fortsætter i anden strofe faldet ned under jorden, hvor tingene og træets fibre nedbrydes. Netop denne nedbrydningsproces, der uafbrudt inkorporerer nye, grønne elementer, jf. vers 35-36, udgør det primære kendetegn ved tekstens du og dermed også jegets overordnede sigte og erfaring. Selv betegner det lyriske jeg i femte strofe sit fald som en begravelsesrejse og må følgelig bevæge sig gennem "una olvidada sala decaída" og "oscurecidos corredores" for at nå frem til træets indre, som med sine "pálidas espadas muertas", "cicatrices amarillas" og "corrientes secas", forekommer vissent, dødt og tørt.

Alligevel er det en rejse, som jeget foretager med glæde og af egen vilje, som en pilgrim, der finder spirituel renselse i de fysiske strabadser. Digtets religiøse metaforik opbygges i tredje strofe, hvor tekstens du påkaldes som en rose med tørre vinger, altså som noget storslået og skønt. Oplevelsen af naturens organiske kredsløb er så sublim, at naturen beskrives som en katedral, hvori jeget, i rollen som den udmattede pilgrim med ømme fødder, knæler og slår sig for læberne med en engel. Sidstnævnte handling kan i forlængelse af den religiøse isotopi fortolkes som salmesang eller bøn, men da jeget ikke retter sin appel opad mod en Gud i himmelen, men derimod har søgt nedad mod jorden og naturen, er der snarere tale om en beslægtet sproglig form, nemlig poesi. På den måde sidestilles den kropslige indtrængen i naturens kerne med digterisk skabelse. Fingrene, som jeget bruger til at føle sig frem med i første strofe, skal ikke nødvendigvis læses som en synekdoke for hele kroppen, men kan lige så vel være en henvisning til de hænder, der formgiver skriften. Omtalen i andet vers af de langsomme vande, der i andre digte, eksempelvis *Sabor*, forbindes med poesien, underbygger en sådan læsning.

Sammenblandingen af poesien og kroppen som adgange til naturens mysterium ekspliciteres i den sidste strofe, hvor rollerne omfordeles. Tekstens du er blevet mangfoldiggjort i porrer, årer, pulver og aske, mens det lyriske jeg har opgivet den aktive rejse til fordel for søvnen. Fra sit leje henvender jeget sig nu til dette både frodige og udslukte I med en bøn om, at det sammen med natten vil falde ned i dets drømme og indoptage det i sin organiske veksel mellem liv og død. Set i lyset af digtsamlingens mange identifikationer af drømme med poesi er pilgrimmen blevet digter, og troen på sjælens forening med Gud i det hinsidige er erstattet med poesiens etablering af et kropsligt tilhørsforhold til naturen, som annullerer dødens endegyldighed og giver evigt liv på jorden. Brugen af konjunktiv i de sidste to vers, der beskriver foreningen og ekstasen, viser ganske vist, at der endnu en gang kun er tale om et ønske, men til forskel fra de øvrige

digte med et lignende tema er tonen her optimistisk. I *Entrada a la madera* nærmer det lyriske jeg sig naturens hemmeligheder og den universelle analogi.

Ganske som Paz foreskriver, implicerer fremkaldelsen af en universel analogi subjektets forsvinden. I *Entrada a la madera* opsøger det lyriske jeg både den fysiske død, der vil forvandle kroppen til muld og dermed sikre en fuldstændig optagelse i naturens materialer og regeneration, og drømmenes verden ”sin medida”, hvor tiden og rummet ikke fremtræder som forskel og distance, men som simultanitet og sammenhæng. Ved at gøre poesien til et produkt af kroppens, følelsernes og forestillingernes interferens med den ydre verden prøver Neruda på at udelukke fornuften og dens påmindelser om menneskets forgængelighed. På paradoksal vis er jagten på evighed og kontinuitet nemlig også et forsøg på at glemme. For at fremkalde et mytisk univers baseret på altings tilbagevenden er det nødvendigt at glemme døden som et eksistentielt vilkår og tingenes forsvinden som en konsekvens af tidens gang, ligesom det er nødvendigt at glemme ensomhedens smerte for at føle sig som en del af et fællesskab. Ikke desto mindre udgør kroppen en levende hukommelse og er selv et produkt af historien. Den synliggør tilværelsens processuelle karakter med en begyndelse og en afslutning, som også sætter sit præg på poesien.

I *Residencia en la tierra* tildeles poesien en evne til at overvinde ensomheden og døden ved at indskrive mennesket i naturens organiske kredsløb og, som det vil blive vist senere, ved at etablere et åndeligt fællesskab både mellem digter og læser og digtere imellem. Men samtidigt gøres bevidstheden om ensomheden og døden til poesiens forudsætning, hvorfor den efterstræbte glemsel ikke synes mulig. Som nævnt i specialets indledning indeholder digtsamlingen ikke et entydigt budskab, men bevæger sig mellem to modstridende poler. Næste kapitel vil være koncentreret om poesiens rolle som en ufrivillig erindring af menneskets forgængelighed, hvorefter der igen vil blive sat fokus på dens håndtering af denne erfaring.

5: POESIEN SOM HUKOMMELSE, GLEMSEL OG ERINDRING

I en poetik som Nerudas, hvor poesien opfattes som et produkt, der afhænger af kroppens og bevidsthedens interaktion med verden udenfor, må den skrevne tekst være mærket af den skrivende krops historie. Nøjagtigt som kroppen må poesien være udtryk for et levet liv og på et mere eller mindre eksplicit niveau rumme elementer herfra. På udtryksiden kan de historiske erfaringer spille ind i forhold til ordvalg, stil og tone, mens de rent indholdsmæssigt ofte vil vise sig i form af faktuelle genkaldelser af specifikke begivenheder, forhold eller ting eller eventuelt dybereliggende erindringer, der går bagom bevidstheden og udløses spontant som en påmindelse om noget for så vidt glemt.²⁸ Digtningen medfører altså en aktivering af hukommelsen, den være sig bevidst eller ufrivillig, og det enkelte digt kan følgelig opfattes som en slags gengivelse af fortiden. Dog er der sjældent tale om en nedskrivning af sandfærdige, biografiske oplysninger, det vil sige historieskrivning, ligesom heller ikke hukommelsens billeder altid stemmer overens med den oprindelige oplevelse. Der er snarere tale om en dynamisk proces, hvori forestillingskraften, sproget og hukommelsen interagerer og skaber noget nyt og andet, nemlig poesi. Nøjagtigt ligesom hukommelsen blander digtningen impulserne fra fortiden sammen med den øjeblikkelige perception, hvorfor poesien synes at videreføre hukommelsens eksistentielle tid uden afgørende skel mellem fortid, nutid og fremtid. Som Paz siger, er den poetiske tid baseret på en rytme, der ikke kan fastlægges af mekaniske og objektive mål. Den følger og formes af det enkelte individ og lader tingene sameksistere i en vedvarende nutid.

Ikke desto mindre udfolder poesien sig inden for den såkaldte historiske tid. Såvel den poetiske skabelse som læsningen af digtet har en begyndelse og en afslutning, og ofte er digtet ligefrem dateret. Endvidere er sproget i sig selv et historisk fænomen, som siger noget om den øjeblikkelige virkelighed, mennesket lever i. Derfor bevirker selve sprogliggørelsen, at de personlige oplevelser, der hos den enkelte ligger til grund for en eksistentiel tid, overføres til en fælles verden bygget op omkring historien. Konsekvensen

²⁸ I det efterfølgende vil begrebet hukommelse blive anvendt som en betegnelse for menneskets samlede evne til at opbevare episoder fra fortiden i sig, altså som et lager af oplevede begivenheder og indlærte færdigheder og erfaringer. Hukommelsen kan man trække på med overlæg i situationer, hvor det er nødvendigt at huske, men den kan også melde sig pludseligt og ufrivilligt. Disse spontane og til tider uønskede impulser fra hukommelsen vil blive betegnet som erindringer. Der er altså ikke tale om en skelnen mellem noget oprindeligt og ideelt og det tilfældige, som ses i forskellige udformninger hos Platon og Søren Kierkegaard, men om en forskel på bevidste og ubevidste aktiveringer af hukommelsen.

bliver, at der i digtet opstår en spænding mellem den af Paz beskrevne særlige poetiske tid, som med forankring i en uendelig universel rytme forbinder menneskets krop og indre verden med planeternes rotation, stjernehimlens skiftende formationer og naturens organiske vekslen mellem liv og død, og den historiske tid, som sætter rammerne - og grænser - for et livsforløb og poesiers tilblivelse. Poesien stræber mod at iværksætte en både subjektiv og formodet oprindelig tid, men i kraft af dens tilhørsforhold til en levende og foranderlig krop, der rummer en række historiske erfaringer, det sproglige tegns iboende historicitet og ikke mindst i kraft af digtenes ofte direkte tilkendegivelser af en tidslig distance til de skildrede begivenheder, vil den altid pege på en ekstern virkelighed, som er kendetegnet ved succession frem for uendelig gentagelse.

Det analogiske verdensbillede, som poesien forsøger at tilvejebringe ved at erstatte den målbare tid med en universel rytme, kontrasteres af ironiens mellemkomst som en kritisk selvbevidsthed og opmærksomhed på tidens gang, altså historien, og de medfølgende konsekvenser. Når Paz i *Los hijos del limo* kalder poesien for intethedens maske, skyldes det hans tanke om, at poesien ved hjælp af analogiens uendelige kæde af korrespondenser netop forsøger at dække over det tomrum, der udgør analogiens centrum og poesiers oprindelse, nemlig forskellen, fraværet og i sidste instans døden. Døden er "la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes" (Paz 1981, p.111). Ganske vist garanterer døden en autenticitet ved at bryde analogiens påstand om altings identitet med en eksklusion af det originale til følge, men den er også et vilkår, der ligger uden for forstandens og repræsentationens rækkevidde. Den er et foruroligende faktum, som må undertrykkes for at gøre eksistensen tålelig og verden beboelig.

I forlængelse heraf kan man opfatte poesien som et forsøg på at huske for at glemme. Digtet bliver en trylleformular, som med benævnelsen og ihukommelsen af det forgangne skal fortrænge det tomrum og tab, som følger i kølvandet på den fremadskridende, historiske tid. Poesiers billeder og tegn opstår således med henblik på at erstatte det fysiske fravær med et tekstuel og ideelt nærvær med løfter om evighed, men ironien afslører det poetiske billedes forskel fra den afbildede genstand, og skriftens vilde glemsel af den traumatiske tabserfaring modsvares af erindringeres tilsynekomst, der udstiller forskellen mellem før og nu. Den benævnelse, der skal synliggøre og fastholde det tabte, vil aldrig være i stand til fuldt ud at gengive originalen. Ligesom alt andet, der er medieret af hukommelsen, vil den altid være ufuldkommen i forhold til den oprindelige

erfaring og direkte perception og derfor selv indebære et tab. Repræsentationen er kun et spor efter den tabte ting og ikke tingen i sig selv, hvorfor dens forsøg på at skabe simultanitet ikke overbeviser, men i stedet udløser en ukontrollabel erindring om det tab og det tomrum, som er dens forudsætning, oprindelse og virkning, om end ikke dens betydning. I sidste ende bliver det tekstuelle nærvær en påmindelse om det reelle fravær og i videre forstand en synliggørelse af menneskets og verdens tidslighed.

Uden at nå til nogen endegyldig stillingtagen bevæger poesien i *Residencia en la tierra* sig mellem hukommelse, glemsel og erindring på forskellige planer, der hænger sammen med digtsamlingens splittelse mellem analogi og ironi. På den ene side fremstilles digtningen som en udvidet hukommelse, der skal sikre fortidens eksistens i nutiden. Den vedvarende produktion af billeder præsenteres som en figuration eller ligefrem en genskabelse af noget, der er forsvundet, hvorved den bliver en negation af den altomfattende tabserfaring, som Alonso fremhæver som digtsamlingens tematiske kerne. Denne tillid til poesien og hukommelsen som en overvindelse af tiden, tabet, ensomheden og døden vil især blive undersøgt i det efterfølgende kapitel om poesien som et åndeligt fællesskab.

På den anden side er poesien netop betinget af tabet. Som det blev vist i det forudgående kapitel, lader Neruda digtningen tage afsæt i oplevelsen af et tomrum eller afsavn, hvorfor en glemsel af tabet ved hjælp af poesien er dømt til at mislykkes. Ordene forudsætter det betegnedes fravær og må derfor selv være noget andet. Da oplevelserne af tab og tomhed endvidere lagres i kroppen, følger der med digtets fremmaning af det tabte uvilkårligt en sort skygge, som minder om, at det ikke længere er. Analogiens påstand om identitet mellem tegn og det betegnede, sprog og verden, tilsidesættes af en forskel i tid, hvorfor poesien samlet set fremstår som et tvingende begær efter kontinuitet og nærvær - men ikke nødvendigvis som dets tilfredsstillelse.

For at udbygge det ironiske aspekt i Nerudas digte, kan det være nyttigt at vende blikket mod den amerikanske litteraturforsker Paul de Mans berømte essay *The Rhetoric of Temporality* fra bogen *Blindness and Insight* (1971). Med fokus på den tidlige romantiske litteratur fremskriver de Man her et allegoribegreb baseret på forskel, afstand og ikke mindst tidslighed som kontrast til symbolets samtidige og identificerende modus. I forhold til dette speciales øjemed er det interessant, at de Man sætter denne modstilling i relation til begreberne analogi og ironi. Dermed supplerer han Paz i beskrivelsen af den romantiske

digtning som tostemmig og i fremhævelsen af tiden som den afgørende faktor, men skriver ud fra et modsatrettet holdepunkt. Hvor Paz ikke lægger skjul på sin sympati for surrealismen og derfor primært beskæftiger sig med analogien og den universelle rytme som iværksættere af en særlig poetisk tid, følger de Man dekonstruktionens interesse for forskelle og brud og koncentrerer sig om ironien og sprogets allegoriske karakter som markører af en fremadskridende og irreversibel tid, der hindrer simultanitet og identitet. Han ønsker kort sagt at komme med et modspil til forestillingen om symbolets sammenfald med det symboliserede og i den forbindelse revidere opfattelsen af den romantiske litteratur som et udtryk for analogi mellem subjekt og objekt, bevidsthed og natur.

Ganske vist begrænser de Man sit fokus til romantikken (der i hans version går helt tilbage til Rousseau), men da udgangspunktet for dette speciale netop er - i overensstemmelse med Paz - at læse Nerudas avantgardistiske digtsamling ind i en forlængelse af romantikken, bevarer teksten dens relevans. Uden at det på nogen måde er intentionen at gennemføre en allegorisk, endsige retorisk læsning af *Residencia en la tierra*, vil pointer fra de Mans tekst blive inddraget i de efterfølgende analyser. De vil blive brugt til at belyse, hvordan Nerudas problematisering af forholdet mellem poesi, hukommelse, glemsel og erindring langt fra entydigt peger på en forsoning mellem mennesket og verden, men også udstiller det poetiske sprogs forskel fra den verden, det beskriver, således at poesien fremstår som en tematisering af tiden og tomrummet. I den sammenhæng er det knap så meget de Mans kritik af den forudgående romantikforskning, der er det centrale, som hans sammenkædning af allegori og ironi med erfaringen af tid.

5.1: Paul de Man: Allegori og ironi

Udgangspunktet for Paul de Mans essay *The Rhetoric of Temporality* er den udbredte tendens til at fremhæve symbolet som den romantiske litteraturs overordnede retoriske virkemiddel. Inden for denne tradition gøres romantikken til genstand for en hierarkisk modstilling af symbolet og allegorien, hvor symbolet bliver synonymt med kunst, mens allegorien nedprioriteres som værende illustrativ eller didaktisk. I modsætning til symbolet, der synes udtømmeligt i kraft af en konstant vekslen mellem en selvstændig og en overført betydning og på den måde bliver udtryk for det udsigelige, har allegorien udelukkende en henvisende funktion. Den rummer ingen betydning i sig selv og bliver derfor ganske entydig og mulig at afkode med fornuften. Ved hjælp af symbolet, der

opfattes som en levende del af det symboliserede, ønsker de romantiske kunstnere ifølge denne forståelse at præsentere værket som et organisk hele, hvori virkeligheden falder sammen med repræsentationen deraf, og menneskets bevidsthed bliver ét med den beskrevne natur. Symbolet bliver altså formidler af det, der hidtil er blevet betegnet som universel analogi.

Dette syn på romantikken angriber de Man fra to forskellige fløje og fremfører i stedet afstanden mellem subjekt og objekt samt menneskets forgængelighed som romantikkens centrale erfaring. På typisk dekonstruktiv vis gør han opmærksom på uoverensstemmelser og modsigelser hos adskillige romantikforskere, der opretholder symbolets højere rangering, men han læser også udvalgte værker fra romantikken for selv at påvise tilstedeværelsen af allegoriske træk. Ifølge de Man genoptager romantikken en allegorisk tradition, der ikke kan reduceres til blot at afbilde ét ved hjælp af noget andet, eksempelvis den menneskelige sjæl fremstillet som natur, men først og fremmest sætter sin egen forskelsbetonede karakter under lup. I denne form for allegori henviser tegnet ikke til en betydning uden for det selv, men til et forudgående tegn, som det aldrig kan blive ét med.

The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the repetition (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. (de Man 1996, p. 207)

Allegorien fungerer altså kun i kraft af noget, der går forud for den selv, og som konsekvens af denne afsløring af en tidlig forskydning, medfører allegorien også en oplevelse af tab. ”This rediscovery [of an allegorical tradition], far from being spontaneous and easy, implies instead the discontinuity of a renunciation, even of a sacrifice,” skriver de Man (de Man 1996, p. 205) og vender i den forbindelse op og ned på begreberne. Hvor symbolet hidtil er blevet forbundet med sand erkendelse, afviser de Man det som mystifikation eller selvbedrag. Allegorien, derimod, er båret frem af en autentisk indsigt og river mennesket ud af den tillokkende illusion om en syntese med universet. Således bliver den en negativ selverkendelse.

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory

identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self. (de Man 1996, p. 207)

Ifølge de Man består romantikkens primære udsagn derfor ikke i et dialektisk forhold mellem mennesket og verden, men i et temporalt forhold mellem allegoriske tegn, som peger videre på menneskets endelighed. ”It becomes a conflict between a conception of the self seen in its authentically temporal predicament and a defensive strategy that tries to hide from this negative self-knowledge,” skriver han (de Man 1996, p. 208).

På grund af allegoriens protest mod den analogiske tænkning placerer de Man den på linie med den romantiske ironi, der ligeledes afviser muligheden for en forening mellem virkelighedens og kunstens verden ved at udstille forskellen mellem tegn og betydning.²⁹ Heller ikke ironien tillader nogen identifikation mellem udsagn og intention, det sagte og det mente, men er derimod baseret på en afstand herimellem, som igen får karakter af tid. Ifølge de Man indebærer ironien et fald fra mystifikation, det vil sige troen på syntese og totalitet, til afmystificering og viden, der har en splittelse af subjektet til følge.

The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity. (de Man 1996, p. 214)

Det er imidlertid ikke muligt at overvinde uautenticiteten ved hjælp af ironien, da dennes viden ikke kan overføres til den empiriske verden, men kun gentages i det uendelige. Ironien ”dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning” (de Man 1996, p. 222), hvorfor den i lighed med allegorien afslører en temporal barriere.

Selvom de Man tildeler allegorien og ironien en fælles funktion, påpeger han også en strukturel forskel derimellem, der gør hans ironibegreb mere specifikt end Paz'. Hvor allegorien fremstiller den negative selverkendelse som en udvikling fra illusion til viden, altså som en fortløbende proces, er ironien mere spontan og momentan. Den lader det splittede jeks to sider eksistere på samme tid uden at kunne forenes. ”Irony is a synchronic structure, while allegory appears as a successive mode capable of engendering duration as the illusion of a continuity that it knows to be illusionary,” skriver han (de Man 1996, p. 226). På den måde lader han allegorien følge sprogets tendens til narration, mens ironien

²⁹ ”In both cases, the sign points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference.” (de Man 1996, p. 209)

sættes i forbindelse med både galskaben og friheden. Det vigtige for de Man og i denne sammenhæng er dog at understrege begge formers forankring i tiden. Både ironien og allegorien udelukker tilstedeværelsen af en kohærent, organisk verden baseret på analogiske korrespondenser tillige med kunstens evne til at blive ét med den reelle verden. Begge afslører de poesiers nederlag i forhold til at udtrykke det umiddelbare, da sproget altid vil være medieret, og med denne opmærksomhed på tiden følger en bevidsthed om endeligheden og ikke mindst om menneskets død.³⁰ – En bevidsthed, der er markant til stede i Nerudas digtsamling.

5.2: Digtning som hukommelse og glemsel

Det er allerede blevet vist, hvordan Neruda fremstiller poesien som et særligt sprog, hvori mennesket kan overskride sin egen isolerede væren og etablere kontakt til den øvrige verden. Poesien skaber et sammenhængende univers, hvor naturen har overtaget historiens plads som det overordnede strukturerende princip. Men, som Paz gør opmærksom på, er den moderne poesi dialogisk af væsen, hvorfor dens harmoniske verdensbillede ikke får lov til at stå uimodsagt. Ironien er også på spil inden for analogien, og poesien bliver derfor ingen ren fuldbyrdelse, men også en underminering af dens eget projekt. Som de Man hævder, ligger den sande selverkendelse i erfaringen af tiden og forgængeligheden. Poesien kan ikke løbe fra dens oprindelse i ensomheden og fraværet, og digteren må derfor opsøge og fastholde tabet for ikke at miste grundlaget for sin egen identitet.

I *Residencia en la tierra* gøres dette modstridende forhold mellem tab, identitet og poetisk skabelse til et spørgsmål om hukommelse, glemsel og erindring og derfor også til en tematisering af tiden. Et eksempel herpå er digtet *Sonata y destrucciones*, hvor glemslen bliver knudepunkt for poesiers og tabets gensidige påvirkninger.

Sonata y destrucciones

*Después de mucho, después de vagas leguas,
confuso de dominios, incierto de territorios,
acompañado de pobres esperanzas,*

³⁰ Denne erkendelse formulerer de Man helt klart i et andet essay fra *Blindness and Insight*, nemlig *Heidegger's Exegeses of Hölderlin*. Heri taler han om ordets manglende evne til at fremstille Væren, da det altid ødelægger det umiddelbare ved at benævne det. Sproget er per definition medierende, og "the sorrow of mediation lies in finitude, and we are able to conceive of it only under the form of death." (de Man 1996, p. 262)

*y compañías infieles, y desconfiados sueños,
amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos, 5
oigo en mi corazón mis pasos de jinete,
muerdo el fuego dormido y la sal arruinada,
y de noche, de atmósfera obscura y luto prófugo,
aquel que vela a la orilla de los campamentos,
el viajero armado de estériles resistencias, 10
detenido entre sombras que crecen y alas que tiemblan,
me siento ser, y mi brazo de piedra me defiende.*

*Hay entre ciencias de llanto un altar confuso,
y en mi sesión de atardeceres sin perfume,
en mis abandonados dormitorios donde habita la luna, 15
y arañas de mi propiedad, y destrucciones que me son queridas,
adoro mi propio ser perdido, mi substancia imperfecta,
mi golpe de plata y mi pérdida eterna.
Ardió la uva húmeda, y su agua funeral
aún vacila, aún reside, 20
y el patrimonio estéril, y el domicilio traidor.*

*Quién hizo ceremonia de cenizas?
Quién amó lo perdido, quién protegió lo último?
El hueso del padre, la madera del buque muerto,
y su propio final, su misma huida, 25
su fuerza triste, su dios miserable?*

*Acecho, pues, lo inanimado y lo doliente,
y el testimonio extraño que sostengo
con eficiencia cruel y escrito en cenizas,
es la forma de olvido que prefiero, 30
el nombre que doy a la tierra, el valor de mis sueños,
la cantidad interminable que divido
con mis ojos de invierno, durante cada día de este mundo.*

Gang på gang fremhæver jeget tingenes forsvinden som sit fundamentale livsvilkår og vidnesbyrdet herom som en smertefuld, men uundgåelig levevej. I første strofe præsenteres en verden fuld af afstande, utroskab, usikkerhed og angst, som i anden strofe bliver til jegets ”propiedad”, ”patrimonio estéril” og ”domicilio traidor”, altså dets domæne og identitet, der foruroliger ved at være mærket af døden. På paradoksalt vis er det blandt disse ”sombras que crecen”, i denne tiltagende intethed, som også truer jeget, at jeget finder sin egen eksistensberettigelse som den, der holder opsyn hermed, ”aquel que vela a la orilla de los campamentos”. Jeget står på sidelinien og iagttager den ydre verdens forfald uden at gribe ind, men bliver i stedet opmærksom på sine indre impulser og egenskaber, sine

”pasos de jinete”. Jeget nærmest næres af tingenes forsvinden, der derfor opleves som ”destrucciones que me son queridas”, og jeget kan beundre sin egen ”ser perdido”, ”substancia imperfecta” og ”pérdida eterna”.

I anden og tredje strofe danner ordene ”altar confuso”, ”ceremonia de cenizas” og ”dios miserable” en helligdomsisotopi, som gør de iagttagede ødelæggelser til genstand for en religiøs handling med det dobbelte formål dels at fejre tabet, dels at beskytte og bevare det tabte. ”Quién amó lo perdido, quién protegió lo último?”, spørger det lyriske jeg med en underforstået hentydning til sig selv for i sidste strofe at identificere dette besynderlige sakramente med digtningen. Digtningen omtales som et ”testimonio extraño”, der er ”escrito en cenizas”, altså et vidnesbyrd om og eksempel på forgængeligheden eller ”lo inanimado y lo doliente”. Men samtidigt er den ”la forma de *olvido* que prefiero” (min kursivering). Dette overraskende lighedstegn mellem digtning som vidnesbyrd og bekræftelse af tabet og som glemsel kan forstås på flere måder. Det kan henvise til den fortrængning af tabserfaringen, der ligger i jegets rituelle hyldest til det tabte, hvormed poesien bliver en konstant i en foranderlig verden og retter sin glemsel mod den kronologiske tid. En sådan læsning forklarer, hvorfor det lyriske jeg i første strofe taler om at forsvare sig mod skyggerne og tomrummet med sin ”brazo de piedra”. Omvendt kan det udlægges som en erkendelse af, at også papiret er forgængeligt materiale, således at poesien bogstaveligt talt er skrevet i aske og selv er underlagt den generelle destruktion. Med nedbrydningen af digtet vil også det lyriske jeg forsvinde og blive glemt, men på en smukkere vis end ved den fysiske død.

Endelig kan der være tale om en hentydning til forskellen mellem ordet og det, som det betegner. I første strofe udtrykker jeget en kærlighed for ”lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos”, altså evnen til stadigvæk at se og se noget, men i sidste strofe beskrives de selv samme øjne som ”ojos de invierno”. Jegets opmærksomme blik bidrager til den igangværende ødelæggelse af verden, for poesien kan ikke gengive den erfarede verden i dens helhed, men fremstår altid som noget *andet*. Som de Man ville sige, refererer tegnet ikke til en ting eller substans, som det bliver ét med, men til et andet, forudgående tegn, der altid vil være kendetegnet ved en forskel. Poesien vil altid udelade noget og bliver derfor selv en form for glemsel. Forholdet mellem poesi og tab, sonater og destruktions, viser sig at være reversibelt, og med poesien som våben mod tiden og den tiltagende intethed bliver jeget en tragisk helt, der blot er udstyret med ”estériles resistencias”, en ”fuerza triste” og

sågar en "dios miserable". Ud fra denne forståelse bliver digtningen ikke kun en mindehøjtidelighed, men også en offergerning – endda i dobbelt forstand. Med den poetiske benævnelse forsvinder den fysiske verden, således at også troen på et stabilt og harmonisk univers, som de Man pointerer, må afskrives som en illusion. Det er ikke muligt at undslippe tiden og endeligheden, hvorfor det lyriske jeg til allersidst i digtet kan tale om "cada día de este mundo."

5.3: Digtning som erindring

I andet bind af *Residencia en la tierra* ændres problemstillingen en smule. Ønsket om at glemme afstandene i tid og rum samt fraværet og ensomheden genlyder stadig med al tydelighed, men erkendelsen af dets umulighed trænger sig på som et nederlag. Hvor jeget i *Sonata y destrucciones* til en vis grad frivilligt dyrker ødelæggelserne og tabet for dér at finde inspiration og bekræftelse, ønsker jeget nu helt at lægge fortiden og det forgangne bag sig, men tvinges til at kigge tilbage på grund af poesiens og kroppens forbindelse dertil. Kroppen bærer fortiden med sig, og da poesien udspringer af kroppen, vil den poetiske skabelse altid medføre en erindring af fortiden om end ikke dens genskabelse. I overensstemmelse med de Mans bestemmelse af poesien som medieret kan dens erindringsbillede, altså digtet, ikke identificeres med det, det afbilder. I stedet leder poesien opmærksomheden hen på tidens gang og minder i forlængelse heraf om endeligheden.

En beskrivelse af kroppens og digtningens forbindelse til hukommelsen og tiden findes i digtet *Agua sexual*, der i lighed med *Material nupcial* væver digtning og seksuel drift sammen i et fælles begær efter nærvær, permanens og fylde, men også lader begge aktiviteter pege på ensomheden og døden. Både digtningen og erotikken iværksætter en introspektion hos jeget, som udelukker glemslen.

Agua sexual

*Rodando a goterones solos,
a gotas como dientes,
a espesos goterones de mermelada y sangre,
rodando a goterones
cae el agua,
como una espada en gotas,
como un desgarrador río de vidrio,
cae mordiendo,*

5

*golpeando el eje de la simetría, pegando en las costuras del alma,
rompiendo cosas abandonadas, empapando lo oscuro.* 10

*Solamente es un soplo, más húmedo que el llanto,
un líquido, un sudor, un aceite sin nombre,
un movimiento agudo,
haciéndose, espesándose,
cae el agua, 15
a goterones lentos,
hacia su mar, hacia su seco océano,
hacia su ola sin agua.*

*Veo el verano extenso, y un estertor saliendo de un granero,
bodegas, cigarras, 20
poblaciones, estímulos,
habitaciones, niñas
durmiendo con las manos en el corazón,
soñando con bandidos, con incendios,
veo barcos, 25
veo árboles de médula
erizados como gatos rabiosos,
veo sangre, puñales y medias de mujer,
y pelos de hombre,
veo camas, veo corredores donde grita una virgen, 30
veo frazadas y órganos y hoteles.*

*Veo los sueños sigilosos,
admito los postreros días,
y también los orígenes, y también los recuerdos,
como un párpado atrocemente levantado a la fuerza
estoy mirando. 35*

*Y entonces hay este sonido:
un ruido rojo de huesos,
un pegarse de carne,
y piernas amarillas como espigas juntándose. 40
Yo escucho entre el disparo de los besos,
escucho, sacudido entre respiraciones y sollozos.*

*Estoy mirando, oyendo,
con la mitad del alma en el mar y la mitad del alma en la tierra,
y con las dos mitades del alma miro el mundo. 45*

*Y aunque cierre los ojos y me cubra el corazón enteramente,
veo caer un agua sorda,
a goterones sordos.*

Es como un huracán de gelatina,

*como una catarata de espermas y medusas.
Veo correr un arco iris turbio.
Veo pasar sus aguas a través de los huesos.*

50

Som i mange af digtsamlingens øvrige digte er vandet et centralt symbol. Allerede titlen fremhæver det som digtets overordnede motiv, og vandets regelmæssige dryp imiteres med en næsten hypnotisk virkning af de to første strofers korte, rytmiske sætninger og indskudte gentagelser. Derudover gentages samme motiv i slutningen af digtet, hvormed digtet får en cirkulær struktur, der svarer til dråbernes runde form og understreger deres uendelige, kontinuerlige fald. Vandet, der falder i store tykke dråber, er det bærende element i *Agua sexual*, men som titlen signalerer, er der i dette tilfælde hverken tale om regn, havvand eller tårer. Det seksuelle vand karakteriseres som ”un líquido, un sudor, un aceite sin nombre”, hvis dråber består af ”mermelada y sangre”, hvorfor det snarere skal forstås som kropsvæsker eller de indre vande, som også optræder i *Sabor og Material nupcial* og i omtalen heraf blev identificeret med både seksuelt begær og poetisk inspiration.³¹

Alligevel er der en afgørende forskel. Hvor disse indre vande tidligere har udgjort fundamentet for jegets selvsikkerhed og identitet, fremstår de nu som en trussel herimod. I første strofe beskrives dråbernes fald med verberne ”morder”, ”golpear”, ”pegar”, ”romper” og ”empapar”, der både signalerer aggression og destruktion, og gennem sammenligningen med ”un desgarrador río de vidrio” bliver de decideret sønderrivende. På trods af de rytmiske dryp forbindes vandet ikke med harmoni, men med uro, smerte og mangel på stabilitet. Det fører noget uønsket med sig, og i anden strofe beskrives det, hvordan vandmængden tiltager, ”haciéndose, espesándose”, men falder med retning mod ”su seco océano” og ”su ola sin agua”, altså mod tørke og selvudslettelse. Dråbernes fremkomst er uden ophør, men de bliver til for straks derefter at forsvinde. I det seksuelle vand bliver tilblivelsen og afslutningen til en sammenhængende proces, således at vandet ikke kun symboliserer jegets indre drivkraft, men også bliver et billede på tiden, der langsomt, men sikkert fører mennesket, erotikken og poesien mod deres afslutning, mens den selv fortsætter sin fremdrift i det uendelige.³² Også tiden er indlejret i kroppen.

³¹ Endnu et argument for en sådan læsning er at finde i femte strofe, hvor beskrivelsen ”un ruido rojo de huesos, / un pegarse de carne” tilsammen med omtalen af ”piernas”, ”besos”, ”respiraciones” og ”sollozos” placerer det lyriske jeg og vandets udspring i et kulminerende samleje.

³² Et tilsvarende billede på tidens dobbelte karakter af uendelighed og afslutning er at finde i digtet *No hay olvido (sonata)*, hvor der tales om ”el río que durando se destruye” (v. 4).

I lighed med regnen, der digtsamlingen igennem afspejler jegets ensomhed og manglende holdepunkt i verden, skaber det seksuelle vand bevidsthed om universets kaos og menneskets forgængelighed. Dog er der i denne udformning ikke kun tale om ydre iagttagelser, men især om indre impulser. Dette vand har sit udspring i jeget selv, hvorfor de billeder, det fører med sig, først og fremmest er hentet fra jegets hukommelse. Hele det mellemste stykke af digtet er en gengivelse af disse billeder, der ganske vist præsenteres, som var de direkte sansninger, men formentlig dukker op som erindringer fra det indre mørke, "lo oscuro", som vandet gennemstrømmer, altså det ubevidste. Med de mange gentagelser af "veo" og "estoy mirando" insisterer jeget på erkendelse via synssansen, og i femte strofe tages også hørelsen i brug. Alligevel angives det i fjerde strofe, at de beskrevne fragmenter stammer fra "sueños sigilosos" og "recuerdos" og på én gang afbilder "los postreros días" og "los orígenes", det vil sige begivenheder fra begyndelsen til afslutningen.

Loyola skelner i sine noter til digtet mellem tredje strofes observationer af den ydre verden og fjerde strofes tilkendegivelse af introspektion, om end han konkluderer, at der ikke er nogen forskel på den sete verden og det jeg, der ser. Digtets placering i samme afsnit som *Oda con un lamento*, der åbenlyst forbinder erotikken med erindringer om fortiden, og skiftet fra regn til kropsvæsker taget i betragtning, synes det dog sandsynligt, at tredje strofe ikke fremstiller umiddelbare sansninger af den ydre verden, men viser billeder heraf, der er hentet frem fra jegets indre galleri. Jeget spejler sig ikke i den ydre verden, men tænker tilbage derpå. I henhold til de Man kan man derfor sige, at der hverken er tale om identitet mellem subjekt og objekt eller digt og verden. Digtet udgør ingen ren gentagelse, men er medieret gennem skrift og hukommelse.

I den strøm af seksuelt vand, som erotikken og poesien slipper løs, flyder erindringerne med en så autentisk karakter, at de umiddelbart fremstår som sanselige og tilgængelige objekter. Men det seksuelle vand er samtidigt et udtryk for tiden, der løber ud i intetheden og forsvinder. Derfor medfører erindringerne opdukken i nuet ikke nogen forsoning mellem fortid og nutid, repræsentation og virkelighed, men synliggør tværtimod forskellen og omfanget af tabet. Konsekvensen bliver en indre splittelse mellem det, der er på jorden, og det, der er druknet i tidens hav, men fortsat eksisterer som fravær, og det lyriske jeg kan i sjette strofe forklare, hvordan hans erkendelse af verden finder sted "con la mitad del alma en el mar y la mitad del alma en la tierra". Selv om jeget ønsker at ignorere og

glemme tidens gang og det medfølgende tab enten ved hjælp af sammensmeltningen med en anden krop eller fremkaldelsen af en poetisk tid uden begyndelse og afslutning, tvinges han i stedet til at huske på grund af kroppens status som en inkarneret hukommelse og poesens udspring heri. Jeget tvinges til at se både fortiden og nutiden ”como un párpado atrozmente levantado a la fuerza”, men frem for at give en samlet vision af verden blotlægger dette spaltede blik, som poesien medfører, i stedet den ekspanderende intethed. Som digtets to sidste strofer signalerer, er det vandet, der som blodet løber gennem knoglerne, altså tidsligheden, der udgør jegets endelige erfaring.

Erkendelsen af glemslens umulighed og poesens forbindelse til tiden og tabet kulminerer i digtsamlingens sidste sektion og formuleres helt klart i titlen på digtsamlingens næstsidste digt, *No hay olvido (sonata)*. Hele digtet er bygget op som en afvisning af jegets fortid, der er præget af ”tantas regiones” (v. 7), ”una negra noche” (v. 8) og ikke mindst ”muertos” (v. 9). Jeget ønsker at glemme døden, adskillelsen og den tabte kærlighed og opfordrer derfor i digtets slutning til at lade fortiden hvile i fred.

Pero no penetremos más allá de esos dientes, 25
no mordamos las cascara que el silencio acumula,
porque no sé qué contestar:
hay tantos muertos,
y tantos malecones que el sol rojo partía,
y tantas cabezas que golpean los buques, 30
y tantas manos que han encerrado besos,
y tantas cosas que quiero olvidar.

Men digtets pointe er, at poesien og kroppen tilsammen umuliggør denne glemsel. Dette fremgår af digtets to første, mere eller mindre parallelle strofer.

Si me preguntáis en donde he estado
debo decir ”Sucede”.
Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras,
del río que durando se destruye:
no sé sino las cosas que los pájaros pierden, 5
el mar dejado atrás, o mi hermana llorando.
 [...]

Si me preguntáis de donde vengo tengo que conversar con cosas rotas, 10
con utensilios demasiado amargos,
con grandes bestias a menudo podridas
y con mi acongojado corazón.

Endnu en gang relateres erkendelsen af ødelæggelse, fravær og tab til jegets fortid ("en donde he estado") og oprindelse ("de donde vengo"), hvorfor en glemsel ville forudsætte en fornægtelse af egen identitet. Som det blev vist i det forudgående kapitel om poesien og kroppen søger jeget sin egen selvudslettelse i det universelle. Jeget ønsker ikke at blive konfronteret med fortidens store, rådne dyr og mindst af alt med sit eget ængstelige hjerte, men så længe vejen går via poesien, er det netop, hvad der vil ske. Poesien er et produkt af kroppens længsel efter det tabte og vender sig derfor mod natten, mørket, drømmene og erindringerne. Men frem for at bane vejen for en sameksistens minder den om den tidlige distance og forgængeligheden. Den opstår og udfolder sig på baggrund af oplevelsen af tab og ensomhed, og - som Alonsos analyser viser - kan *Residencia en la tierra* selv udmærket læses som én lang konversation med "cosas rotas" og jegets "acongojado corazón".

Denne forståelse af poesien som en konfrontation med fortidens spøgelse eller som en generindring, der i stedet for at udligne tabet intensiverer oplevelsen deraf, kommer til udtryk i digtsamlingens sidste digt, *Josie Bliss*, som en påvisning af den fysiske længsels udelukkelse af glemslen. Her kulminerer de tidligere digtes sammenknytning af digtning med erindring af tid og tab, idet der i titlen sættes et specifikt og genkendeligt navn på det erindrede.³³ Dermed understreger digtet fra starten af glemslens umulighed og i en vis forstand også poesiens nødvendige nederlag. Derudover vender digtet tilbage til den form for glemsel, der kort blev nævnt i forbindelse med *Sonata y destrucciones*, nemlig eftertidens, der vil rette sig mod jeget selv.

Josie Bliss

*Color azul de exterminadas fotografías,
color azul con pétalos y paseos al mar,
nombre definitivo que cae en las semanas
con un golpe de acero que las mata.*

*Qué vestido, qué primavera cruza,
qué mano sin cesar busca senos, cabezas?*

5

*El evidente humo del tiempo cae en vano,
en vano las estaciones,
las despedidas donde cae el humo,
los precipitados acontecimientos que esperan con espada:*

10

³³ Josie Bliss er navnet på Nerudas burmanske elskerinde, som han modvilligt forlader under sit ophold i Østen af frygt for, at hendes skinsyge vil lede hende til at slå ham ihjel. En læser med denne viden vil uvilkårligt læse digtet som en erindring skrevet på baggrund af fravær og afsavn.

*de pronto hay algo,
como un confuso ataque de pieles rojas,
el horizonte de la sangre tiembla, hay algo,
algo sin duda agita los rosales.*

*Color azul de párpados que la noche ha lamido,
estrellas de cristal desquiciado, fragmentos
de piel y enredaderas sollozantes,
color que el río cava golpeándose en la arena,
azul que ha preparado las grandes gotas.* 15

*Tal vez sigo existiendo en una calle que el aire hace llorar
con un determinado lamento lúgubre de tal manera
que todas las mujeres visten de sordo azul:
yo existo en ese día repartido,
existo allí como una piedra pisada por un buey,
como un testigo sin duda olvidado.* 20
25

*Color azul de ala de pájaro de olvido,
el mar completamente ha empapado las plumas,
su ácido degradado, su ola de peso pálido
persigue las cosas hacinadas en los rincones del alma,
y en vano el humo golpea las puertas.* 30

*Ahí están, ahí están
los besos arrastrados por el polvo junto a un triste navío,
ahí están las sonrisas desaparecidas, los trajes que una mano
sacude llamando el alba:
parece que la boca de la muerte no quiere morder rostros,
dedos, palabras, ojos: 35
ahí están otra vez como grandes peces que completan el cielo
con su azul material vagamente invencible.*

Til trods for titlens direkte reference til en tidligere elskerinde er digtet ingen beskrivelse af et kærlighedsforhold, men derimod en tematisering dels af den ubegribelige modsætning mellem et faktisk fravær og erindringerne lyslevende tilstedeværelse, dels af konflikten mellem et kropsligt begær og ønsket om glemsel. Jeget ønsker at glemme kvinden Josie Bliss for på den måde at slippe af med bevidstheden om hendes fravær, men mindes derom af kroppens længsel, der ligger uden for bevidsthedens kontrol. Erindringerne udløses spontant og fører fortiden ind i nutiden, men da de alligevel kun byder på et imaginært nærvær, eller et nærvær som noget andet, nemlig ord, fastholdes jeget i en tilstand af afsavn, begær og lidelse. Josie Bliss genvinder ikke sin kødelighed, men fremstår til sidst i digtet som "azul material". Netop farven blå udgør digtets ledemotiv og henviser, som

Loyola nævner i sine noter, til jegets hukommelse.³⁴ Dog er det også nærliggende - med Novalis' berømte beskrivelse af poesien som en blå blomst in mente - at læse den blå farve og det blå stof som symbol på poesien, med den konsekvens at kvinden Josie Bliss, i overensstemmelse med digtets titel, til sidst erstattes med digtet *Josie Bliss*.

Den blå farve er allerede markant til stede i digtets første strofe, der illustrerer, hvordan erindringerne sløjfer den tidslige og geografiske distance til den egentlige oplevelse. I modsætning til den materielle virkelighed påvirkes erindringerne ikke af tiden, men synes tværtimod at slå denne ihjel. Således eksisterer de fotografier, som jeget har tilintetgjort, og det tidligere oplevede hav fortsat i minderne med uændret intensitet og blå farve, ligesom kvindens navn stadig står prentet i jegets hukommelse. Samme tema varieres i tredje strofe, hvor erindringerne igen ødelægger forhåbningen om, at billederne fra fortiden med tiden vil blive tilsløret og udvisket. Denne gang er erindringerne forbundet med farven rød, der optræder direkte i sammenligningen af erindringernes tilsynekomst med et overraskende angreb af rødhuder og indirekte i form af blodet, der med ét cirkulerer hurtigere. Uanset om billedet af rødhuder skal associeres til den virkelige Josie Bliss' asiatiske udseende og heftige temperament eller blot afspejle erindringernes uforudsigelighed, peger omtalen af den røde farve sammen med hud og blod på erindringernes sammenfald med en pludselig seksuel ophidselse og med begær. Det er med andre ord kroppens længsel efter kvindens nærvær, der iværksætter erindringerne derom.

Det erotiserede billede af kvinden forlænges ind i den fjerde strofe med fremhævelsen af natten, der slikker, huden og de sammenslyngede planter, om end det ikke længere suppleres af en fysisk reaktion hos jeget, men snarere kendetegnes ved et drømmeagtigt skær. Natten er også drømmenes og poesiers territorium, og sideløbende med at rødhudernes pludselige angreb afløses af en flods kontinuerlige banken mod sand, skifter erindringernes farve tilbage til blå. Denne brug af komplementærfarver og vidt forskellige tempi i beskrivelsen af erindringerne bekræfter sammenhængen mellem krop og poesi. Hvor den røde farve kobler erindringerne med kropsligt begær og erotisk drift, er den blå farve som nævnt forbundet med de ufrivillige mentale billeder, erindringerne skaber, og ikke mindst med deres verbale udtryk i form af poesi.

³⁴ Ganske vist karakteriseres vingen på *glemslens* fugl i sjette strofe som blå, men straks efter understreges det, at denne vinge er gennemblødt af havets "ácido degradado" og "ola de peso pálido". Havet har stækket vingen på *glemslens* fugl ved at overskylle den med sine blå bølger, der netop fører de mest skjulte sider af sjælen, altså erindringerne, med sig.

Også i *Josie Bliss* munder de uforløste seksuelle impulser ud i en poesi, som på én gang bliver en benægtelse og en bekræftelse af det begærede objekts fravær. I sidste strofe understreger det lyriske jeg erindringernes klarhed med det gentagede "ahí están". Kvinden fremtræder tydeligt for jeget med "rostros, dedos, palabras, ojos", og i anden strofe søger hans hånd uophørligt efter "senos, cabezas". Ikke desto mindre er det en forgæves søgen, for også afskeden ("los besos arrastrados por el polvo de un triste navío") og fraværet ("las sonrisas desaparecidas") trænger sig frem i jegets bevidsthed. Derudover sammenlignes disse visuelle og auditive fragmenter af kvinden straks med "grandes peces que completan el cielo", hvormed de bogstaveligt talt forsvinder ud i den blå luft. Kvinden eksisterer kun som "azul material", og lokaliseringen "ahí están" henviser ikke til den fysiske virkelighed, men til jegets indre og måske først og fremmest til digtet selv. På trods af sit tilsyneladende nærvær forbliver kvinden urørlig, med den effekt at erindringerne og i forlængelse heraf også poesien ikke afhjælper, men derimod understreger hendes fravær og jegets ensomhed.

Nøjagtigt som det blevet slået fast i *No hay olvido (sonata)*, er det ikke muligt for det lyriske jeg at glemme fortidens begivenheder. De overføres til og fastholdes i nutiden af erindringerne og poesien, hvis blå stof i sidste strofe karakteriseres som "vagamente invencible". Dog er der forskel på den direkte oplevelse og hukommelsens gengivelse heraf, hvorfor poesien ikke bare genkalder fortiden, men også minder om, at den er forbi. Over for denne dobbelte udelukkelse af henholdsvis glemslen af fortiden og glemslen af tabet står den glemsel, der efter det lyriske jeks egen vurdering vil blive det selv til del. I femte strofe konstaterer det lyriske jeg, at selv om han muligvis vil leve videre i den poesi, der både husker og huskes, vil hans tilstedeværelse blive overset. Han vil kun eksistere "como una piedra pisada por un buey, / como un testigo *sin duda olvidado*" (min kursivering). I stedet for at blive en del af universets gådefulde sammenhæng forudser det lyriske jeg her sin egen forsvinden i det ubemærkede og anonyme.

I næste afsnit vil det blive vist, hvordan denne Neruda bekæmper denne glemsel ved at gøre poesien til egen livshistorie og efterfølgende indskrive denne poesi i traditionen. Ved at skabe sig en plads i litteraturhistoriens åndelige fællesskab forsøger han at videreføre poesiens uovervindelig til det lyriske jeg og i sidste ende også til sig selv.

6: POESIEN SOM ET ÅNDELIGT FÆLLESSKAB

I modsætning til det forudgående kapitel, der viser, hvordan ironien afslører den af poesien og hukommelsen fremkaldte fortid som forskellig fra den oprindelige oplevelse og i forlængelse heraf fremhæver tiden, tabet og døden som uomgængelige vilkår for både livet og poesien, vil dette kapitel gøre rede for, at der med udgangspunkt i analogien i stedet kan sættes lighedstegn mellem det oplevede og det erindrede, det sansede og det skrevne. På den måde bliver poesien en udvidet hukommelse, der bevarer, gentager og fornyer fortiden og derigennem erstatter den fortløbende tid med en cyklisk. Ud fra denne forståelse, der igen læner sig op ad en fænomenologisk tilgang til litteraturen, bliver digtningen ikke mimetisk, men generativ og en måde at glemme forgængeligheden på.

Men poesi er ikke kun et mellemværende mellem digter og tekst. Den involverer også en læser, og ud fra en fænomenologisk synsvinkel vil denne via sin deltagelse og indlevelse i teksten genopleve og genskabe den mening eller eksistens, som teksten udtrykker. Dog er der ikke tale om en fuldstændig identifikation, men om en hermeneutisk proces, hvor læseren tilegner sig teksten ud fra de allerede givne forudsætninger og derved forandrer både teksten og sig selv. Som Merleau-Ponty påpeger, fungerer sproget som et nyt sansorgan i både digter og læser (jf. citat på s. 44), således at betydningen opstår som en parring af den fremmede erfaring, der ligger i teksten, og læserens egne erfaringer. Sproget er innovativt på to fronter; hos den talende og hos den tiltalte, og den opløsning af subjekt/objekt-dikotomien, som Merleau-Ponty finder i taleakten – og dermed også i digtningen – gør sig også gældende i den anden ende af kommunikationsprocessen med en ophævelse af grænsen mellem værk og læser til følge. Digtet har følgelig ingen selvstændig eksistens, men bliver først til i læsningens omgang med og aktualisering deraf. Derfor knyttes ikke kun digtningen, men også læsningen til hukommelsen, og begge aktiviteter får status som skabelse. Digtet slutter sig til verden ved at benytte sig af et fælles sprog og være læsbart, og læseren inkluderes i digtets universelle analogi og må også opleve verden som nærværende og mulig at afkode i poesien.

Denne forståelse af læsningen bliver synlig hos Paz, der diskuterer forholdet mellem tekst og læsning i slutningen af *Los hijos del limo* og udlægger det som endnu et aspekt af poesiens tvetydige forhold til historien. Både digtning og læsning er aktiviteter, der finder sted på et givet tidspunkt. De kan dateres og er derfor historie. På den anden side er ingen

læsning definitiv. Enhver læsning er forskellig fra de andre og forandrer derfor teksten, som ike desto mindre forbliver den samme. ”El texto es siempre el mismo – y en cada lectura es distinto” (Paz 1981, p. 226), skriver Paz og gør med denne paradoksformulering af poesiers splittelse mellem brud og kontinuitet, forskel og identitet, læsningen til en del af poesiers bevægelse mellem det tidsbundne, altså historien, og det om ikke tidløse, så i hvert fald mytiske.

El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. No hay poema en sí, sino en mí o en tí. Vaivén entre lo transhistórico y lo histórico: el texto es la condición de las lecturas y las lecturas realizan al texto, lo insertan en el transcurrir. Entre el texto y sus lecturas hay una relación necesaria y contradictoria. Cada lectura es histórica y cada una niega a la historia. Las lecturas pasan, son historia y, al mismo tiempo, la traspasan, van más allá de ella. (Paz 1981, p. 225)

Ifølge Paz udgør læsningen en gentagelse og en kreativ variation af såvel teksten som dennes tilblivelse. Den er en skabelse på lige fod med digtningen og indebærer følgelig en iværksættelse af den poetiske tid som modspil til den historiske, der sætter rammerne for dens udfoldelse: ”La lectura nos hace regresar a otro tiempo: al del poema” (Paz 1981, p. 227). Tekst og læsning bliver to uadskillelige størrelser, hvori det historiske og det ahistoriske, forandringerne og det identiske, glider sammen uden hver især at forsvinde.

Også i *Residencia en la tierra* opbygges der et samspil mellem digtning, tekst og læsning, som knytter digtsamlingen til en genkendelig, historisk virkelighed, men samtidigt erstatter dennes fremadskridende og irreversible tid med en cirkulær og mytisk. Ved at inddrage navne og fakta fra den virkelige verden får Nerudas digte delvist karakter af selvbiografi og historieskrivning, ligesom digtenes omtale af andre digtere og deres poesi automatisk sætter dem ind i en litteraturhistorisk sammenhæng. På den anden side medfører denne intertekstualitet, at Neruda optræder både som digter og som læser og dermed eksemplificerer det af Paz postulerede sammenfald mellem læsning og poetisk skabelse. Digtningen bliver en læsning eller generindring, der repeterer og varierer den læste poesi, med det resultat at afslutningen aldrig nås, og døden og den endegyldige glemsel udskydes i det uendelige. På tilsvarende vis mister litteraturhistorien sin faste, kronologiske struktur og bliver i stedet en foranderlig og organisk størrelse, der måske snarere i Eliotsk forstand skal benævnes tradition. Poesien bliver ingen ensom foreteelse,

men et fælles projekt, hvorfor Nerudas indskrivninger af sig selv i sine digte må læses som et ønske om at få del i et åndeligt fællesskab og om muligt i evigheden.

6.1: Digtning, tekst og læsning - fornyelse af traditionen

Forståelsen af poesien som et åndeligt fællesskab og en fritsvævende størrelse, der er i stand til at reinkarnere gennem både digtning og læsning og derfor kan bidrage til at undertrykke bevidstheden om døden, er klarest i *Residencia en la tierras* andet bind, hvor hele femte sektion består af digte, der henvender sig til andre digtere. I elegien *Alberto Rojas Giménez viene volando*, som Neruda skriver til sin afdøde ven, digteren Alberto Rojas Giménez, forskydes vennens liv til hans poesi, som bogstaveligt talt bliver udstyret med vinger og dermed løftes op over den efemeriske verden.

Alberto Rojas Giménez viene volando

*Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.*

*Bajo las tumbas, bajo las cenizas, 5
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.*

*Más abajo, entre niñas sumergidas, 10
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.*

*Más allá de la sangre y de los huesos, 15
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.*

*Más allá del vinagre y de la muerte, 20
entre putrefacciones y violetas,
con tu celeste voz y tus zapatos húmedos,
vienes volando.*

*Sobre diputaciones y farmacias,
y ruedas, y abogados, y navíos,
y dientes rojos recién arrancados,*

<i>vienes volando.</i>	
<i>Sobre ciudades de tejado hundido en que grandes mujeres se destrenzan con anchas manos y peines perdidos, vienes volando.</i>	25
<i>Junto a bodegas donde el vino crece con tibias manos turbias, en silencio, con lentas manos de madera roja, vienes volando.</i>	30
<i>Entre aviadores desaparecidos, al lado de canales y de sombras, al lado de azucenas enterradas, vienes volando.</i>	35
<i>Entre botellas de color amargo, entre anillos de anís y desventura, levantando las manos y llorando, vienes volando.</i>	40
<i>Sobre dentistas y congregaciones, sobre cines, y túneles, y orejas, con traje nuevo y ojos extinguidos, vienes volando.</i>	
<i>Sobre tu cementerio sin paredes donde los marineros se extravían, mientras la lluvia de tu muerte cae, vienes volando.</i>	45
<i>Mientras la lluvia de tus dedos cae, mientras la lluvia de tus huesos cae, mientras tu médula y tu risa caen, vienes volando.</i>	50
<i>Sobre las piedras en que te derrites, corriendo, inviernos abajo, tiempo abajo, mientras tu corazón desciende en gotas, vienes volando.</i>	55
<i>No estás allí, rodeado de cemento, y negros corazones de notarios, y enfurecidos huesos de jinetes: vienes volando.</i>	60
<i>Oh amapola marina, oh deudo mío,</i>	

*oh guitarrero vestido de abejas,
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:
vienes volando.*

*No es verdad tanta sombra persiguiéndote,
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamentos:
vienes volando.* 65

*El viento negro de Valparaíso
abre sus alas de carbón y espuma
para barrer el cielo donde pasas:
vienes volando.* 70

*Hay vapores, y un frío de mar muerto,
y silbatos, y meses, y un olor
de mañana lloviendo y peces sucios:
vienes volando.* 75

*Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,
y nadie y nada, sino una escalera
de peldaños quebrados, y un paraguas:
vienes volando.* 80

*Allí está el mar. Bajo de noche y te oigo
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que me habita, oscurecido:
vienes volando.*

*Oigo tus alas y tu lento vuelo,
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando.* 85

*Vienes volando, solo, solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
vienes volando.* 90

Ligesom det tidligere omtalte digt *Ausencia de Joaquín* tager Alberto Rojas Giménez *viene volando* afsæt i en helt specifik og personlig tabsoplevelse, men, som også titlerne antyder, vendes problemstillingen om. Hvor *Ausencia de Joaquín* med billedet af dagene eller tiden, der lukker sig som døre, fastholder og bekræfter døden som en definitiv afslutning og et uigenkaldeligt fravær, er *Alberto Rojas Giménez viene volando* én lang

benægtelse heraf. Ganske vist rummer digtet detaljerede beskrivelser af, hvordan den dødes krop går i opløsning og forsvinder (jf. strofe 12-14), men frem for udelukkende at begræde tabet søger det lyriske jeg trøst i opfattelsen af døden som en frigørelse og overgang til en anden eksistensmodus. Giménez' fortsatte tilstedeværelse slås fast med rytmens og gentagelsens inciterende kraft af det grafisk fremhævede omkvæd, "vienes volando", der afslutter de for en gangs skyld ensartede strofer. Dog er Neruda ikke ude i noget religiøst ærinde. Digtet skildrer hverken et liv hinsides denne verden eller en genkomst hertil, men åbner snarere muligheden for et liv *på trods af døden*. Døden er indtrådt, og kroppen anerkendes som nedbrudt. Fraværet er derfor en realitet, og vennens videre eksistens må forskydes til forestillingerne, erindringerne og poesien.

Denne tilsidesættelse af naturvidenskabens version af den naturlige orden understøttes af omkvædets ophævelse af tyngdekraften. Alberto Rojas Giménez, der er digtets du, kommer *flyvende*, og gennem hele digtet tilskrives han et nærvær, der hverken er her eller der, men altid over, under, mellem eller ved siden af. Samtlige af de første fjorten strofer indledes af en præposition, der for størstedelens vedkommende angiver en relationel placering i rummet, mens undtagelsen "Mientras" til gengæld signalerer samtidighed. På den måde opbygges der en kontrast mellem Giménez' vægtløse og immaterielle tilstand og den verden præget af mørke, tyngde og organiske processer, som han omgiver og gennemtrænger. Nøjagtigt som i *Residencia en la tierra* generelt beskrives de jordiske omgivelser dels som en natur under konstant nedbrydning, dels som et kvælende bureaukrati. I de strofer, der indledes af "Bajo" eller "Más abajo", fokuseres der på "tumbas", "cenizas" og "pescados rotos", altså døden i naturen, mens stroferne, der begynder med "Sobre", peger på storbyen i form af "diputaciones y farmacias" og "dentistas y congregaciones", hvor folk lever i ensomhed, "rodeado de cemento", og med "dientes rojos recién arrancados", det vil sige i smerte. Også i *Alberto Rojas Giménez viene volando* er opholdet på jorden domineret af døden, hvorimod den afdøde ven sammenlignes med forskellige bevingede væsener, som på én gang relaterer ham til himlen og til livet – og formentlig også til poesien.

Afstanden mellem tekstens du og den jordiske verden cementeres af strofe femten, der indleder digtets vendepunkt og følelsesmæssige klimaks: "No estás allí," konstaterer det lyriske jeg med en henvisning til vennens grav og gentager dermed ombytningen af det levende og det døde. Vennen er ikke at finde på jorden, men "entre nubes", fordi han ikke

længere eksisterer som krop.³⁵ Det er hans fysiske fravær, der fremkalder det ”mar sin nadie”, som bliver til ”el mar que me habita”, altså jegets ensomhed. Vennens bortgang fylder jeget med tomhed og med sorg og minder om forgængeligheden ved at overskylle ham med ”el agua de los muertos”. Men netop i kraft af denne oplevelse af fravær bliver jeget disponibel for en usynlig, men dog sanselig tilstedeværelse i form af stemmen eller ord. Allerede i femte strofe beskrives det, hvordan tekstens du som en anden Orfeus baner sig vej ”[m]ás allá del vinagre y de la muerte, / entre putrefacciones y violetas” med sin himmelske stemme, og hen mod digtets slutning henfører jeget sin perception af ham til hørelsen: ”Oigo tus alas y tu lento vuelo”.³⁶

Alberto Rojas Giménez’ profession som digter taget i betragtning er det næppe tilfældigt, at Neruda tildeler hans fremtræden en auditiv og ikke visuel form. Såvel stemmen som vingeslagene bliver billeder på Giménez’ poesi, som igen identificeres med hans eksistens. Giménez’ liv er indlejret i hans digte, og i kraft af læseren, her Neruda, internaliseres og genaktiveres deres indhold. Effekten gentages og fordobles gennem læsning af Nerudas digt, sådan at poesien modsætter sig det ophold på jorden, som er præget af lineær tid, død og forsvinden i form af ”vapores, y un frío de mar muerto, / y silbatos, y meses, y un olor / de mañana lloviendo”, ved i stedet at give mulighed for repetition og permanens. I Nerudas elegi bliver poesien ikke bare et spørgsmål om at fortrænge fraværet gennem skriftens glemsel, men også en understregning af læsningens relevans. Uden at der er tale om en ren gentagelse, bliver læsningen en generindring, som giver fortiden fornyet eksistens.

Forestillingen om poesiens livgivende potentiale genoptages i det efterfølgende digt, *El desenterrado*, og tilføjes nye facetter ved at blive belyst fra den modsatte synsvinkel. Hvor den kropslige eksistens på jorden forsvinder i *Alberto Rojas Giménez viene volando* til fordel for poesien, illustrerer *El desenterrado*, hvordan kroppen kan genskabes ved hjælp af poesien. Da digtet er skrevet som en hyldest til den spanske barokdigter og greve af Villamediana, don Juan de Tassis, der døde i 1622 under mystiske omstændigheder,

³⁵ Her minder digtet om den modstilling af storbyens bureaukratiske verden med et himmelsk drømmerige, som opstilles i *Caballo de los sueños*.

³⁶ Set i lyset af det forudgående afsnit er det dog også muligt at læse den hørte stemme som en personlig erindring af vennen, hvilket giver et mere vemodigt udbytte. Ganske vist skaber erindringen en form for nærvær, der forhindrer døden i at føre til glemsel, men den minder også jeget om fraværet og den ensomhed, som i sidste strofe intensiveres gennem de mange gentagelser og udvides til at omfatte vennen selv i al evighed (”para siempre solo”). En sådan læsning afslører poesiens løfter om fællesskab ud over døden som en illusion.

adskiller det sig yderligere fra *Alberto Rojas Giménez viene volando* og *Ausencia de Joaquín* ved ikke at kommentere en netop overstået begivenhed og et personligt tab, men i stedet gribe langt bagud i fortiden og den fælles hukommelse.³⁷ Denne gang er der ikke tale at forlænge et for nyligt mistet liv, men om en decideret genopstandelse.

El desenterrado

Homenaje al Conde de Villamediana.

*Cuando la tierra llena de párpados mojados
se haga ceniza y duro aire cernido,
y los terrones secos y las aguas,
los pozos, los metales,
por fin devuelven sus gastados muertos, 5
quiero una oreja, un ojo,
un corazón herido dando tumbos,
un hueco de puñal hace ya tiempo hundido
en un cuerpo hace tiempo exterminado y solo,
quiero unas manos, una ciencia de uñas, 10
una boca de espanto y amapolas muriendo,
quiero ver levantarse del polvo inútil
un ronco árbol de venas sacudidas,
yo quiero de la tierra más amarga,
entre azufre y turquesas y olas rojas 15
y torbellinos de carbón callado,
quiero una carne despertar sus huesos
aullando llamas,
y un especial olfato correr en busca de algo,
y una vista cegada por la tierra 20
correr detrás de dos ojos oscuros,
y un oído, de pronto, como una ostra furiosa,
rabiosa, desmedida,
levantarse hacia el trueno,
y un tacto puro, entre sales perdido, 25
salir tocando pechos y azucenas, de pronto.*

*Oh día de los muertos! oh distancia hacia donde
la espiga muerta yace con su olor a relámpago,
oh galerías entregando un nido
y un pez y una mejilla y una espada, 30
todo molido entre las confusiones,
todo sin esperanzas decaído,
todo en la sima seca alimentado
entre los dientes de la tierra dura.*

³⁷ Når Neruda i digtets sidste strofe taler om et "sexo asesinado", henholder han sig formentlig til en udbredt mistanke om, at greven blev myrdet på grund af en affære med dronningen.

<i>Y la pluma a su pájaro suave, y la luna a su cinta, y el perfume a su forma, y, entre las rosas, el desenterrado, el hombre lleno de algas minerales, y a sus dos agujeros sus ojos retornando.</i>	35
<i>Está desnudo, sus ropas no se encuentran en el polvo, y su armadura rota se ha deslizado al fondo del infierno, y su barba ha crecido como el aire en otoño, y hasta su corazón quiere morder manzanas.</i>	40
<i>Cuelgan de sus rodillas y sus hombros adherencias de olvido, hebras del suelo, zonas de vidrio roto y aluminio, cáscaras de cadáveres amargos, bolsillos de agua convertida en hierro: y reuniones de terribles bocas derramadas y azules, y ramas de coral acongojado hacen corona a su cabeza verde, y tristes vegetales fallecidos y maderas nocturnas le rodean, y en él aún duermen palomas entreabiertas con ojos de cemento subterráneo.</i>	45 50 55
<i>Conde dulce, en la niebla, oh recién despertado de las minas, oh recién seco del agua sin río, oh recién sin arañas!</i>	60
<i>Crujen minutos en tus pies naciendo, tu sexo asesinado se incorpora, y levantas la mano en donde vive todavía el secreto de la espuma.</i>	65

I digtets første, lange strofe indtager det lyriske jeg den centrale rolle som iværksætter af Villamedianas genopstandelse. Del for del graver han grevens legeme op af jorden og frem fra glemslen med et ”quiero”, der på én gang kan læses som et ønske og som en befaling, og ved at vække sanserne til live genindsætter han den samlede krop i verden. Selvom digtets indledende vers forskyder genopstandelsen til en vagt specificeret fremtid, finder den sted sideløbende med digtets udvikling og viser sig i tredje strofe som en realitet, hvorefter det lyriske jeg kan trække sig tilbage som iagttager af den genskabte krop. Det første, han bemærker, er grevens nøgenhed. Som den bibelske Adam står Villamediana

frem uden tøj og i fuldvoksen størrelse, men til forskel fra denne besidder han ingen oprindelig uskyld. Greven er genopstået med en voldsom lyst til livet ("hasta su corazón quiere morder manzanas"), men da han stadig er omgivet af "tristes vegetales fallecidos / y maderas nocturnas", må han samtidigt besidde et indgående kendskab til døden.

I forlængelse af Villamedianas kødelige fremtræden er det karakteristisk, at han ikke svæver frit over verden som Alberto Rojas Giménez, men helt bogstaveligt dukker op fra jordens indre. Hans genopstandne krop sættes hele tiden i relation til naturen og naturens organiske kredsløb og fremstår på én gang som resultat af poesians intervention derimod og dens deltagelse deri. Fra starten af refererer det lyriske jeg til naturens omsætning af den begravede døde som udgangspunkt for sin egen skabelsesgerning og leger derefter med naturens orden ved at lade grevens legemsdele komme til syne i stedet for eller rettere som ny plantevækst, nemlig som "un ronco árbol de venas sacudidas". Den død, der i *Solo la muerte* blev fremstillet som absolut intethed, danner her grundlag for ny fremspiring og håndgribelig form. Endnu tydeligere bliver sammenhængen mellem jegets fremmaning af den for længst døde og forsvundne greve og naturens rytme i anden og tredje strofes respektive skildringer af naturens totale nedbrydelse af samtlige materialer og den efterfølgende gendannelse deraf. Hvor anden strofe beskriver, hvordan døden fører til altings pulverisering og sammenblanding "entre los dientes de la tierra dura", postulerer den tredje strofe med poetisk lethed en genoprettelse af de forhenværende former og placerer med den største naturlighed grevens krop mellem roserne. Den poetiske skabelse ligger altså helt på linie med naturens.

Ligesom *Alberto Rojas Giménez viene volando* sigter heller ikke dette digt mod en paradisiske tilværelse, men mod en tilbagevenden til jorden og dermed også til dødeligheden. I femte strofe optræder den genskabte Villamediana iblandt "zonas de vidrio roto" og "cáscaras de cadáveres amargos", så der er igen tale om et liv på trods af døden. Digtet viser, hvordan det gennem digtning er muligt at integrere mennesket i naturens kredsløb, hvor død og forsvinden efterfølges af fornyelse og vækst, og netop derfor kender greven "el secreto de la espuma", altså det naturens mysterium, som det lyriske jeg selv har søgt i digte som *Unidad* og *Walking around*.³⁸ I den forbindelse er det afgørende, at den eftertragtede viden ligger i Villamedianas hånd og derfor også i hans skrift. Villamediana

³⁸ En lignende betegnelse for naturens hemmelige sammenhæng er at finde i digtet *El sur del océano*: "sólo quiero morder tus costas y morirme / sólo quiero mirar la boca de las piedras / por donde los secretos salen llenos de espuma." (v. 62-64, min kursivering)

var ikke kun forfører, men også digter, og i sidste strofes billede af greven med et gendannet køn og en løftet hånd, fusioneres hans krop og seksuelle drift med hans poesi i fuld overensstemmelse med den allerede påviste sammenhæng derimellem. Med kroppen vækkes også poesien til live, hvorfor den genopstandelse eller reinkarnation, som digtet beskriver og bringer til verden i takt med læsningen deraf, ikke blot tildeler greven et fysisk eller sanseligt nærvær, men også bidrager til en rehabilitering af hans digte.

Set i et bredere perspektiv kan den genskabte Villamediana læses som en legemliggjort erindring af det spanske sprog og den spanske litteratur, med det resultat at *El desenterrado* bliver et billede på digtningen og læsningens fornyelse af traditionen. Inkluderet i hyldesten til greven af Villamediana ligger der en sympati for den litterære tradition, han tilhører, nemlig den såkaldte *culteranismo*, hvis rødder går tilbage til den spanske middelalder, men for alvor får fæste i barokken med Luís de Góngoras digtning. Betegnelsen dækker over en poesi, der kombinerer traditionelle folkelige metre og mytologiske temaer med mere affekterede stiltræk såsom metaforen, overdrivelsen, antitesen og ikke mindst den for barokken så karakteristiske ornamentering med henblik på at skabe en verden af absolut skønhed. Navnet *culteranismo* bliver opfundet af Góngoras modstandere, som fordømmer de komplekse billeder og jagten på nydelse gennem sanserne for i stedet at tage udgangspunkt i idéerne og appellere til intellektet med spidsfindige ordspil og dobbelttydigheder. Denne stilretning, der bliver kendt som *el conceptismo*, samler sig primært om lyrikeren og satirikeren Francisco de Quevedo.

Fra et nutidigt synspunkt er grænserne mellem *culteranismo* og *conceptismo* slet ikke så klare som her skitseret, og de to tendenser regnes i dag for at være to sider af samme sag.³⁹ Ikke desto mindre bliver Góngora i lang tid miskrediteret og er tæt på helt at blive glemt. Under 1700-tallets dyrkelse af neoklassicismen dømmes hans ciselerede stil som manieret, og heller ikke romantikerne bryder sig om den. Først i 1927, på 300-årsdagen for hans død, hvor en stribe af de helt unge spanske digtere, heriblandt Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luís Cernuda og Aleixandre Vicente, konstituerer sig som gruppe og hylder Góngora som deres store inspirator, genvinder hans digtning dens oprindelige berømmelse og sætter efterfølgende sit præg på den nye poesi. Hans sværttilgængelige billedsprog videreføres i jagten på den rene poesi, men indarbejdes også i surrealismen.

³⁹ Heller ikke Neruda synes at vælge side, da han flere steder i sit forfatterskab også hylder Quevedo, fx i digtet *Las furias y las penas* fra *Tercera residencia*, hvis titel er hentet fra en af Quevedos sonetter. Der er altså snarere tale om en interesse og sympati for barokken generelt.

Ligheden mellem spaniernes genopdagelse af Góngora og *el culteranismo* og Nerudas fremmaning af greven af Villamediana er næppe tilfældig. Som Loyola påpeger i sine noter til *El desenterrado*, skriver Neruda digtet i 1935 under sit ophold i Madrid, hvor han har stiftet bekendtskab med den såkaldte 1927-generation. Når Neruda igen iscenesætter sig som læser og retter blikket bagud mod barokken er det altså ikke bare med henblik på at skrive sig selv ind i traditionen og føre denne videre ind i nutiden, men også for at slutte sig til den gruppe digtere, der i Spanien repræsenterer det nyeste nye. Blikket bagud er typisk for denne tid, hvorfor *El desenterrado* ikke blot udvisker skellet mellem fortid og nutid, men uvilkårligt knytter Neruda til en specifik periode. Følgelig bevæger digtet sig, som Paz ville sige, mellem det historiske og det transhistoriske, ligesom det på én gang føjer sig til en litteraturhistorisk udvikling og fratager litteraturhistorien dens kronologiske opbygning for i stedet at lade den fremstå som en levende og foranderlig nutid. Både digtning og læsning er nedslag i historien, men de muliggør også en overskridelse heraf, der skaber sammenhæng. Med *El desenterrado* skaber Neruda en fornyelse af traditionen og et åndeligt fællesskab, der sikrer den enkelte digter mod øjeblikkets ensomhed.

6.2: Fællesskab i ensomheden

Poesiens evne til at danne fællesskaber på tværs af tiden udvides i digtet *Oda a Federico García Lorca* til også at sætte eventuelle geografiske afstande ud af spil. Som digtets titel signalerer tager Neruda udgangspunkt i sit venskab med en af den moderne spanske litteraturs absolut centrale skikkelser, Federico García Lorca, hvormed han bygger bro tværs over Atlanten. Digtet er en ubetinget venskabserklæring fyldt med betragtninger og livserfaringer fra den lidt ældre til den yngre digter, og på trods af at det som de øvrige digte i denne sektion diskuterer forholdet mellem døden og poesien, er det skrevet før og i komplet uvidenhed om Lorcas snarlige død. I dette tilfælde er der altså ikke tale om en bearbejdelse af et tab, men om en status over det givne. "Así es la vida, Federico" (v. 123), lyder det i digtets sidste strofe, hvorefter den unge spanske digter opfordres til at gøre sig sine egne erfaringer.

Essensen af den viden, som Neruda i løbet af digtet giver videre til sin ven, er allerede udførligt beskrevet i dette speciale, nemlig bevidstheden om tidens gang, universets kaos og menneskets forgængelighed. Digtets jeg, der uden større problemer kan identificeres som Neruda selv, er mærket af denne erkendelse af tilværelsens dunklere sider og kan

derfor betegne sig selv som en ”melancólico varón varonil” (v. 125). Dog er det ikke jegets intention blot at resignere, men endnu en gang at appellere til poesiens iboende modstand mod døden, som også her er koncentreret i tekstens du, det vil sige Lorca. Således er Lorca kendetegnet ved liv og glæde og ikke mindst ved en naturlig uskyld og friskhed, som adskiller ham fra den genopstandne greve af Villamediana. Digtet igennem optræder han i sammenhæng med naturen, og frem for at være behængt med alger og mineraler er han ”vestido de durazno” (v. 14), og ”golondrinas verdes” (v. 49) laver reder i hans hår. Samlet set fremstår Lorca som repræsentant for det rene og det oprindelige, hvorfor han i syvende strofe tildales direkte som ”joven de la salud / y de la mariposa, joven puro” (v. 83-84).

Fascinationen af Lorca er åbenlys, og den hengivenhed, som Neruda nærer for den spanske digter, kommer til udtryk i hans villighed til selvopofrelse for at sikre vennen og dermed også poesien mod døden og glemelsen.

*Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos. (v. 1-4)*

Sådan skriver Neruda i digtets indledning og varierer konstruktionen i fjerde strofe, hvor han erklærer sig villig til at ”acumular olvido y sombra y humo” (v. 38) for at skåne ”el árbol en que creces” (v. 42). Ønsket om at bevare poesien som et fristed og fællesskab understreges i digtets sjette strofe:

<i>Si pudiera llenar de hollín las alcadías</i>	55
<i>y, sollozando, derribar relojes,</i>	
<i>sería para ver cuándo a tu casa</i>	
<i>llega el verano con los labios rotos,</i>	
<i>llegan muchas personas de traje agonizante,</i>	
<i>llegan regiones de triste esplendor,</i>	60
<i>llegan arados muertos y amapolas,</i>	
<i>llegan enterradores y jinetes,</i>	
<i>llegan planetas y mapas con sangre,</i>	
<i>llegan buzos cubiertos de ceniza,</i>	
<i>llegan enmascarados arrastrando doncellas</i>	65
<i>atravesadas por grandes cuchillos,</i>	
<i>llegan raíces, venas, hospitales,</i>	
<i>manantiales, hormigas,</i>	
<i>llega la noche con la cama en donde</i>	
<i>muere entre las arañas un husar solitario,</i>	70
<i>llega una rosa de odio y alfileres,</i>	

<i>llega una embarcación amarillenta, llega un día de viento con un niño, llego yo con Oliverio, Norah, Vicente Aleixandre, Delia,</i>	75
<i>Maruca, Malva Marina, María Louisa y Larco, la Rubia, Rafael, Ugarte, Cotapos, Rafael Alberti, Carlos, Bebé, Manolo Altolaguirre, Molinari,</i>	80
<i>Rosales, Concha Méndez, y otros que se me olvidan.</i>	

Endnu en gang opstilles der en dikotomi mellem det rationelle, borgerlige liv, der er centreret omkring borgmesterboligen og uret, altså bureaukratiet og den kalendariske tid, og poesien, i dette tilfælde Lorcas, som griber universet i dets helhed og giver plads til dramaet og lidenskaberne. De voldsomme billeder i den sekvens, der markeres af anaforen ”llegan”, kontrasterer livet med døden, og som Loyola påpeger i sine noter til digtet, synes de at referere til typiske figurer og motiver i Lorcas digte. Neruda kæmper således for at få indsigt i poesiens tilblivelse og bearbejdelse af døden. Han ønsker - igen - at gennemskue universets usynlige sammenhænge, og derfor sætter han sig selv forrest i den lange opremsning af personer fra den virkelige verden, som flokkes om Lorcas hus og på den måde gør poesien til et fællesskab og fysisk samlingspunkt.

Samtlige navne er hentet fra Nerudas og Lorcas omgangskreds, og sammensætningen af selskabet, der inkluderer Nerudas hustru og datter, gør det svært ikke at identificere digtets jeg som Neruda selv. Det store opbud af personligheder tjener det umiddelbare formål at illustrere Lorcas tiltrækningskraft og popularitet, men kan også i vidt omfang læses som en optegnelse over Nerudas valgslægtskaber. Med omtalen af Manuel Altolaguirre, der tager initiativ til tidsskriftet *Caballo verde para la poesía*, og ikke mindst Vicente Aleixandre, hvis digtning på det tidspunkt kan minde om Nerudas i kraft af dens stilistiske påvirkning fra surrealismen og tematiske modstilling af individets forgængelighed og universets kosmiske kræfter, fremstiller Neruda sig selv som en integreret del af 1927-generationen. Herudover er de latinamerikanske rødder repræsenteret af blandt andre den argentinske digter Oliverio Girondo, der ligesom Neruda vægrer sig mod logikkens begrænsninger ved i sine tekster at skabe nye årsagssammenhænge og åbne op for det arbitrære og det

absurde.⁴⁰ Gennem Lorca, som med sine *romances* og andalusiske billedverden selv forholder sig aktivt til den spanske kulturhistorie, sætter Neruda den nye latinamerikanske poesi i forbindelse med den spanske og gentager samtidigt den bekendelse til traditionen, han også fremfører i *El desenterrado*.

I det hele taget opsummerer Neruda i løbet af *Oda a Federico García Lorca* den forståelse af poesien, der er blevet gjort rede for i denne del af specialet. Med Lorca som eksempel viser han, hvordan poesien forbinder mennesket med naturen og giver form selv til det, der er forsvundet, og i kraft af venskabet med Lorca og den direkte benævnelse af sine valgslægtskaber gør han poesien til formidler af et åndeligt fællesskab, som hverken begrænses af tid eller sted. Som allerede nævnt kan han dog ikke unddrage sig bevidstheden om, at denne kontinuitet strider imod de generelle erfaringer af ødelæggelse, fravær og ensomhed. Derfor tilkendegives hans beredvillighed til at ofre sig for poesien hver gang ved hjælp af en konjunktivkonstruktion, altså som noget, der ligger uden for den aktuelle situations muligheder. Den viden, han ønsker at overbringe Lorca, stemmer således overens med den dobbelthed, som er til stede i hele *Residencia en la tierra*, og som Paz gør til den moderne poesis særlige kendetegn. På den ene side oplyser han vennen om den moderne verdens kontingens og menneskets dødelighed, men på den anden side fremhæver han poesiens uendelige og analogiske univers som et alternativ hertil. Helt klart bliver budskabet i ottende strofes retoriske spørgsmål:

Para qué sirven los versos si no es para esa noche 90
en que un puñal amargo nos averigua, para ese día,
para ese crepusculo, para ese rincón roto
donde el golpeado corazón del hombre se dispone a morir?

Hvad enten der er tale om digtning eller læsning, opløser poesien individets ensomhed i et åndeligt fællesskab og gør det på den måde muligt at håndtere mørket, angsten og døden.

.....

Hvilken betydning har poesien for menneskets ophold på jorden? Det har været det centrale spørgsmål for de tre forudgående kapitler, der fra forskellige synsvinkler har undersøgt den rolle, poesien spiller i *Residencia en la tierras* fremstilling af forholdet

⁴⁰ Forskellen mellem de to digtere er dog markant, eftersom Girondos desperation som følge af den moderne verdens usikkerhed og relativitet i vid udstrækning kommer til udtryk i store portioner ironi og sort humor, eksempelvis i *Espantapájaros (Al alcance de todos)* fra 1932.

mellem et ensomt, ofte ængsteligt lyrisk jeg og en på én gang fjendtlig, fascinerende og flygtig verden. Tilsammen giver de ikke noget definitivt svar, men illustrerer, hvordan digtsamlingen som helhed og til tider også det enkelte digt svinger mellem en tillid til poesien som formidler af universel evighed og harmoni og en bevidsthed om poesiers forskel fra verden, der minder om universets kaos og tilværelsens endelighed.

Poesien fremstilles på den ene side som et produkt af kroppens, følelsernes og forestillingernes interaktion med omverdenen, således at den genindsætter mennesket i dets oprindelige direkte kontakt med naturen. På den måde bliver poesien en sjette sans, som åbner op for en ellers utilgængelig afkodning af universet, og det enkelte digt kommer til at fremstå som en naturlig og ubearbejdet erkendelse af verden uden forskel på indtryk og udtryk, udtryk og det udtrykte. Poesien bliver følgelig et forsøg på at binde mennesket og universet sammen i et organisk hele og dermed erstatte historiens successive og dødbringende tid med en mytisk, som derimod er baseret på evig gentagelse.

På den anden side afslører poesien selv denne helhedstanke som en illusion. I kraft af dens tilknytning til hukommelsen og erindringerne henleder den opmærksomheden på tidens gang og ordenes manglende identitet med det, de betegner. Poesien opstår som et forsøg på at erstatte oplevelsen af opløsning og forsvinden med et permanent og sanseligt nærvær, men den kan umuligt annullere det tomrum eller afsavn, der er drivkraften bag dens egen tilblivelse uden at overflødigøre og afskaffe sig selv. I stedet må den nødvendigvis opsøge tabet, hvorved den ekspliciterer sin egen forskel og forskydning i tid. Poesien bliver ingen præsentation af universets sande sammenhæng, men et udtryk for dets splittelse og for menneskets forgængelighed.

Som et sidste modtræk mod historien og endeligheden peger flere digte på poesiers mulige reinkarnation. I kraft af læserens genaktivering af digtets indhold og af digterens videreførelse af traditionen bliver poesien i stand til at unddrage sig den endegyldige afslutning og endvidere beskytte digteren mod glemslen og døden. Derudover gøres poesien på den måde til basis for et ubegrænset fællesskab.

AFSLUTNING

I *Residencia en la tierra* kommer dialogen mellem analogi og ironi i første omgang til syne som en kamp mellem oplevelsen af ensomhed og fravær og længslen efter nærhed og fællesskab. Som det fremgår af specialets første del, er digtsamlingens lyriske jeg ramt af en omfattende ensomhed, der gør sig gældende både i naturen, i storbyen og i forholdet til andre mennesker, i særdeleshed kvinderne. Jeget søger efter et genkendeligt holdepunkt i verden, men konfronteres i stedet med et tomrum. Med denne skildring af et frustreret og ensomt lyrisk jeg giver Neruda et eksempel på den modernitetserfaring, som Octavio Paz beskriver som en universel forældreløshed, om end han ikke begræder tabet af en almægtig gud, men den jordiske tilværelses mangel på indhold, mening og permanens. Sideløbende med at han fremstiller menneskets vilkår i den moderne verden, vender Neruda imidlertid også ryggen til den modernitet, han beskriver, og søger en anden, mere naturlig verdensorden baseret på enhed og harmoni og ikke mindst på en cyklisk eller mytisk tid.

I anden omgang bliver den omtalte dialog derfor også til en dikotomi mellem natur og historie, evighed og endelighed. Gennem beskrivelserne af det lyriske jeks oplevelse af fremmedgjorthed, tingsliggørelse og forgængelighed afslører digtsamlingen dens forankring i den moderne tidsalder, hvor videnskaben, teknologien og den menneskelige fornuft har tilsidesat både den indre og ydre natur, og den kristne tro på evighed er blevet erstattet med en mekanisk, afmålt tid. I lighed med Paz forbinder Neruda moderniteten med overgangen til lineær tid og troen på historisk udvikling, hvorfor jegets ensomhed i høj grad fremstår som en konsekvens af tidens destruktion af det værende og i forlængelse heraf som en erfaring af døden. Som middel til at bryde denne ensomhed og forsoner jeget med universet peger Neruda på poesien. Ligesom Paz arbejder han med en særlig poetisk tid, der ikke følger urets og kalenderens vej fra begyndelse til afslutning, men finder sin form i tidevandets skift og bølgerne slag mod sandet, altså i naturens uafbrudte rytmer.

Denne poetiske eller mytiske tid, der både er gentagelse og fornyelse, finder Neruda ikke kun i naturen, men også i nattens drømme, fantasien og erotikken. Derved tilslutter han sig surrealismens tro på menneskets indre verden som en kvalificeret kilde til erfaring af den ydre og afviser endvidere tanken om en ren poesi uden tilknytning til den håndgribelige virkelighed. Hos Neruda tjener det poetiske sprog hverken det formål at

fordrive mennesket fra kunsten eller fra verden, men bidrager derimod til at indlejre det deri ved at benævne og bekræfte deres fælles oprindelse og indbyrdes sammenhæng.

Med afsæt i Maurice Merleau-Pontys fænomenologi, der sidestiller sproget med kroppens sanser i erkendelsen af verden, og i Paz' forståelse af poesien som udtryk for en universel rytme, er det blevet vist, hvordan Neruda i sine digte tilstræber en forening af subjekt og objekt, individ og verden. Gang på gang sammenlignes poesien med kropsvæsker og ikke mindst med seksuel drift, således at den fremstår som en ubevidst og kropslig tilegnelse af verden, altså som en umiddelbar sansning. Ved hjælp af denne sansende og sanselige poesi, som han selv betegner som uren, forsøger Neruda at spore sig ind på den universelle rytme for at afdække og tage del i naturens uendelige regeneration og modstand mod tiden og døden. Han forsøger at artikulere og give form til det, der ikke kan erfares med fornuften, med henblik på at påvise en grundlæggende identitet som modvægt til den kronologiske tid og den medfølgende erfaring af forskel og forsvinden.

I den forbindelse er det karakteristisk, at Nerudas digte heller ikke selv sigter mod en intellektuel forståelse, men i stedet appellerer til kroppen, sanserne og instinkterne. De er med Yurkiévich' ord følelsesladede og formløse, i og med at sproget ofte fratages dets logiske struktur for i stedet at fremstå som spontant og udpræget rytmisk. Med deres strøm af drømmelignende billeder, der skaber nye, overraskende sammenhænge og identiteter, undergraver digtene det gængse syn på verden, ligesom de overraskende neologismer og grammatiske regelbrud gør sproget levende og åbner op for nye betydningsmuligheder. Som Paz ville sige, eksemplificerer Neruda i *Residencia en la tierra*, hvordan poesien fører sproget tilbage til dets oprindelige mangfoldighed og derved bliver en naturlig tale.

Denne tillid til poesien som formidler af en universel analogi får dog ikke lov til at stå uimodsagt. Den modsvares af den ironi, som Paz beskriver som en bevidsthed om, at mennesket umuligt kan afkode og forstå universets uendelighed, da det altid vil være begrænset af sin egen dødelighed. Denne bevidsthed kommer ikke blot til udtryk i de tilbagevendende skildringer af nedbrydelse og forfald og i det lyriske jeks åbenlyse tilkendegivelser af længsel og melankoli, men dukker også op i betragtningerne over poesiens rolle som en erindring om tid. Som følge af dens tilknytning til kroppen bliver poesien også påvirket af hukommelsen. Den deler hukommelsens evne til at overføre fortiden til nutiden og bidrager således til en glemsel af den historiske udvikling og forgængeligheden. Men ligesom hukommelsens billeder ikke kan forveksles med den

oprindelige oplevelse, forårsager også poesiens sammenstilling af før og nu en opmærksomhed på forskellen og en erindring om fraværet.

Den allegoriske tendens, som Paul de Man finder i den romantiske litteratur, viser sig at gå igen i Nerudas digte. Ifølge de Man bekender de romantiske digtere sig ikke til symbolet som syntese mellem mennesket og naturen, men tematiserer i stedet tiden og tekstens forskel fra den verden, den beskriver. De anerkender, at sproget ikke henviser til verden, men til et forudgående tegn, således at poesien ikke bekræfter menneskets forening med universet, men derimod indebærer en smertefuld erkendelse af syntesens umulighed. Heller ikke Neruda når frem til en universel analogi. Han forbinder digtningen med en uundgåelig konfrontation med fortiden, med det resultat at poesien fører til en erfaring af historien og tidsligheden og dermed også udelukker den førømtalte glemsel. Ganske vist fremstår poesien som et forsøg på at overvinde tomrummet og afstandene. Den opstår som en fysisk længsel eller et begær efter samhørighed og nærvær, men netop derfor vil den poetiske benævnelse altid forudsætte det benævntes fravær. Frem for at skabe identitet eller analogi mellem mennesket, sproget og universet forbliver poesien en ufuldstændig repræsentation af verden, som nødvendigvis må henføre til tiden, tabet og døden.

Alligevel åbner digtsamlingen op for en anden måde at omgås tiden og ensomheden på ved at supplere de individuelle erindringer, som piner jeget, med en anden slags poetisk hukommelse, nemlig en kollektiv, der knytter sig til læseren og til litteraturhistorien som en helhed. I flere digte gør Neruda sig selv til læser, hvorved han fremstiller digtningen og læsningen som identiske handlinger. Han viser, hvordan digtningen er baseret på læsning, mens læsningen tager form som digtning. I læsningen udfolder digtet og dets indhold sig på ny, samtidigt med at det tildeles en ny betydning. På den måde bliver både digtning og læsning til en gentagelse og en kreativ fornyelse, som sætter den lineære tid ud af kraft og baner vejen for evigheden.

Denne gensidige påvirkning mellem digter, tekst og læser skaber endvidere et fællesskab, som Neruda udvider og konkretiserer ved at nævne sine kilder og valgslægtskaber ved navn. Han skriver til og om samtidens digtere og ekspliciterer dermed sin tilknytning til både den latinamerikanske og spanske avantgarde, men også digtere fra tidligere tider inddrages i fællesskabet. Selvom Neruda i vidt omfang benytter sig af avantgardens nye stilgreb og sympatiserer med ønsket om at forny kunsten, deler han ikke dens udbredte afstandtagen til traditionen. I lighed med den spanske 1927-generation

anfører han den barokke digtning som en vigtig sproglig inspirationskilde, og hvad angår det tematiske, kan hans intense opmærksomhed på livets flygtighed minde om barokkens vanitas-motiv. På baggrund af dette speciales undersøgelse af analogiens og ironiens tilstedeværelse må man dog konstatere, at der i *Residencia en la tierra* først og fremmest er tale om en arv fra romantikken. Længslen efter enhed i naturen er udpræget romantisk, og som både Paz og de Man gør rede for, kan det samme siges om den medfølgende erkendelse af, at denne enhed er en illusion. Med denne sammenblanding af tradition og nyskabelse fratager Neruda litteraturhistorien dens kronologiske struktur for i stedet at gøre den simultan eller cyklisk. Han gør det enkelte værk til del af en større helhed, således at litteraturen fremstår som et uendeligt og fælles foretagende. Den bliver en negation af både historien og ensomheden.

I sidste omgang fører Nerudas sammenknytning af krop og poesi til, at dialogen mellem analogi og ironi kan beskrives som en vekselvirkning mellem individuelle erindringer og en kollektiv hukommelse. Hvor de individuelle erindringer har rødder i kroppens fornemmelse af tab og derfra forplanter sig til sproget og poesien som en ihærdig, men forgæves søgen efter evighed, synes den kollektive hukommelse at gå den modsatte vej. Den bæres frem af sproget eller litteraturen og finder derfra vej til kroppen, hvor dens indhold får fornyet eksistens. Samlet set byder både kroppen og sproget derfor på ensomhed såvel som på fællesskab. De skaber begge en forbindelse til den øvrige verden, men er også et medium, hvorigennem individet erfarer sin egen tidslighed og sin ensomme væren.

Set i lyset af det lyriske jeks markante længsel efter enhed og permanens balancerer poesien i *Residencia en la tierra* følgelig mellem fuldbyrdelse og nederlag. Digtsamlingen igennem sætter Neruda alt ind på at formulere, fremkalde og viderebringe en universel analogi, men giver på samme tid udtryk for en ironisk bevidsthed om, at det ikke kan lade sig gøre. Derfor er hans egen, allerede citerede beskrivelse af digtsamlingen som en monoton og endeløs gentagelse uden et afsluttende resultat måske i virkeligheden den bedste. *Residencia en la tierra* er netop ”un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas. Es algo muy uniforme, como una sola cosa comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada *sin éxito*” (min kursivering).

SUMMARY IN ENGLISH

The aim of this thesis is to examine the presence of analogy and irony in the first and second volumes of *Residencia en la tierra* by the Chilean poet Pablo Neruda. How is the relationship between the lyrical I and the surroundings, and which role does poetry play in this matter? Does poetry offer an insight into the true essence of the universe or, on the contrary, does it display a fundamental chaos and the unavoidable loneliness of man?

The conception of modern poetry as a dialogue between analogy and irony, which is presented by the Mexican poet and essayist Octavio Paz, will serve as the basis of this study. Paz explains this dialogue as a split within the modern poetry between being firmly anchored in a modern, historical reality and a wish to negate the very same reality by evoking a particular poetic time which does not follow the linear progression of history, but instead is similar to the cyclic time of nature and myth. According to Paz, modern poetry is an attempt to create a coherent or analogous image of the world, where man, language, and nature are different tokens of the same unchangeable totality which he defines as a universal rhythm. At the same time, however, poetry also expresses a consciousness of universal chaos and change and not least a consciousness of the mortality of man. This complementary contrast to analogy Paz terms irony.

In order to answer the questions above, the thesis is divided into two parts. The first part includes a presentation of the literary historical context as it is described primarily by Paz, but also by the Argentinian critic Saúl Yurkiévich, and a presentation of *Residencia en la tierra*. In this way Neruda's collection of poems is related to the rest of the historical avant-garde, especially the Latin American writers, and attention is drawn to the romantic heritage of the avant-garde. Also, the first part of the thesis emphasizes the typical experience of modernity which is present in the poems. It is shown that the lyrical I conceives of the world as foreign and even hostile, with the result that the I itself appears as isolated and lonely. The I is longing to take part in the continuous alternation of nature between decomposition and growth, but instead it is brought face to face with the disappearance of things and its own transient being. In this way the loneliness, which appears not only in nature, but also in the artificial reality of the city and in the relationship to other people, becomes a consequence of the experience of linear time.

The somewhat longer second part of the thesis is focused on the role poetry plays in the relationship between the lyrical I and the surrounding universe. Here the doubleness or dialogue of the collection of poems becomes absolutely clear. From a combination of the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and Paz's reflections on the being of poetry it is argued that Neruda represents poetry as a bodily acquisition of the secrets of the universe. He understands poetry as a unification of language, body, mind, and nature. In other words, poetry becomes a means of penetrating into the innermost being of nature in order to find a universal order which is not touched by time. Poetry becomes a weapon which is capable of defeating time and death.

On the other hand, poetry is also connected to memory, and due to its juxtaposition of past and presence the difference between now and then becomes clear. Therefore poetry also draws attention to the history it is trying to negate. Taking its starting point in Paul de Man's understanding of the romantic literature as allegorical and not analogous, the second part of the thesis also includes a reading of Neruda's poems as a thematization of the difference between world and language and as an experience of the passing of time. From this point of view poetry does not bring forth the essence and coherence of the universe, but rather confirms a lack of order and the finite character of being. Poetry becomes a desire which cannot be satisfied.

As a final move against death and oblivion Neruda turns to the memory of the reader and the memory of literary history. In the last chapter of the thesis it is shown that he compares reading to the writing of poetry in order to detach poetry from its origin in a specific historical moment and instead make it a never-ending process or a living and organic thing. By virtue of the reactivation of the poem, which is produced by the reader, and the poet's continuation of a tradition, poetry is enabled to avoid finality. It is given, as it were, the possibility of reincarnation. Furthermore, Neruda's explicit allusions to other poets have the effect that poetry appears as an unlimited spiritual community which acts as a counterbalance to the concrete and physical experience of loneliness. - But by so doing, he also stresses his own belonging to a specific group of writers and a specific epoch in history, ie the avant-garde in the beginning of the twentieth century.

LITTERATURLISTE

Primær litteratur:

Neruda, Pablo (1994): *Residencia en la tierra*, Cátedra

Neruda, Pablo (1978): *Ophold på jorden*, Brøndum (dansk oversættelse ved Peer Sibast)

Sekundær litteratur om Neruda:

Alonso, Amado (1966): *Poesia y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana

Loyola, Hernán (1967): *Ser y morir en Pablo Neruda*, Editora Santiago

Loyola, Hernán (1987): ”Residencia” revisitada” en Angel Flores: *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, Fondo de Cultura Económica

Loyola, Hernán (1994): ”Introducción” en Pablo Neruda: *Residencia en la tierra*, Cátedra

Lozada, Alfredo (1971): *El monismo agónico de Pablo Neruda. Estructura, significado y filiación de Residencia en la tierra*, B. Costa-Amic, Editor

Rovira Soler, José Carlos (1991): *Para leer a Pablo Neruda*, Palas Atenea

Sicard, Alain (1981): *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Editorial Gredos

Yurkiévich, Saúl (1978): *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral Editores

Anden sekundær litteratur:

Bürger, Peter (1984): *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota

Calinescu, Matei (1987): *Five Faces of Modernity*, Duke University Press

de Man, Paul (1996): *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Routledge

Kirkeby, Ole Fogh (1994): *Verden, ord og tanke. Sprogfilosofi og fænomenologi*, Handelshøjskolens Forlag

Merleau-Ponty, Maurice (1999): *Om sprogets fænomenologi – udvalgte tekster*, Gyldendal

Merleau-Ponty, Maurice (2000): *Kroppens fænomenologi*, Samlerens Bogklub

Neruda, Pablo (1991): ”Sobre una poesía sin pureza” en Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra

Ortega y Gasset, José (1976): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Revista de Occidente

Paz, Octavio (1981): *Los hijos del limo*, Biblioteca de bolsillo

- Paz, Octavio (1990): *La otra voz*, Editorial Seix Barral, S.A.
- Paz, Octavio (1996): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica
- Stamelman, Richard (1990): *Lost beyond Telling. Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*, Cornell University Press
- Yurkiévich, Saúl (1982): “Los avatares de la vanguardia” en *Revista Iberoamericana*, nr. 118-119
- Yurkiévich, Saúl (1984), *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik Editores
- Yurkiévich, Saúl (1996): *La movediza modernidad*, Santillana