

Klaus Meyer-Minnemann

Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 419–454

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts <i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit <i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik <i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert <i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts

Klaus Meyer-Minnemann

Das Adjektiv „hispanoamerikanisch“ und davon abgeleitet der Eigenname „Hispanoamerika“ zur Bezeichnung derjenigen Länder des amerikanischen Kontinents, in denen die spanische Sprache heute Nationalsprache (oder eine der Nationalsprachen) ist, hat sich erst nach der Unabhängigkeit der ehemals spanischen Kolonien in Amerika herausgebildet. Während der gut dreihundertjährigen Zugehörigkeit dieser Regionen zur spanischen Krone kannte man die beiden Ausdrücke nicht. Wohl aber entstand schon sehr bald nach der spanischen Eroberung in dem, was später einmal Hispanoamerika sein würde, eine Literatur in spanischer Sprache, die bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erste Anzeichen eines bewußten Eigencharakters im Rahmen der Gesamtheit der spanischsprachigen Literatur aufzuweisen begann. Dieser Eigencharakter verstärkte sich in und mit den Unabhängigkeitskriegen in Hispanoamerika zu Beginn des 19. Jahrhunderts und wurde für das Selbstverständnis der Autoren im spanischsprachigen Teil des großen Kontinents bestimmend.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt sich in Hispanoamerika eine neue literarische Schreibweise, die in enger Verbindung zur zeitgenössischen, insbesondere französischen literarischen Avantgarde steht und mit ihren Neuerungen ein kongenialer Ausdruck der sich entfaltenden Modernität vieler spanischsprachiger Länder des amerikanischen Kontinents sein will. Diese Schreibweise erhält sehr bald den Namen *Modernismo*. Einer ihrer wichtigsten Vertreter, der die hispanoamerikanische Literatur, vor allem aber die Lyrik, über Jahrzehnte hinaus prägen wird, ist der aus Nicaragua stammende Rubén Darío (1867–1916). Ein schmales Bändchen mit dem Titel *Azul* (1888), zu deutsch „Blau“, das neben Prosa einige Gedichte enthält und in das zwei Jahre später weitere Gedichte aufgenommen werden, sowie der darauf folgende Gedichtband *Prosas profanas* (1896), „Weltliche Prosen“, begründen seinen Ruhm. Im Jahre 1905, Darío lebt zu

dieser Zeit in Spanien, erscheint von ihm ein weiterer Band mit Gedichten, der den für die damalige Zeit nicht untypischen Titel *Cantos de vida y esperanza*, „Gesänge von Leben und Hoffnung“, man denke etwa an Stefan Georges *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* (1901), trägt. Diesem Gedichtband entstammt das Sonett „Caracol“, das im folgenden vorgestellt werden soll:

Caracol

A Antonio Machado

En la playa he encontrado un caracol de oro
 macizo y recamado de las perlas más finas;
 Europa le ha tocado con sus manos divinas
 cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.

- 5 He llevado a mis labios el caracol sonoro
 y he suscitado el eco de las dianas marinas,
 le acerqué a mis oídos y las azules minas
 me han contado en voz baja su secreto tesoro.

- 10 Así la sal me llega de los vientos amargos
 que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
 cuando amaron los astros el sueño de Jasón;
 y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
 y un profundo oleaje y un misterioso viento ...
 (El caracol la forma tiene de un corazón).

Es handelt sich um ein Sonett mit epigrammatischer Zuspitzung, in dem eine kleine Geschichte erzählt wird. Der Gebrauch der Tempora der Vergangenheit in den beiden Quartetten zeigt an, daß der Sprecher des Gedichts die Geschichte aus der Rückschau erzählt. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen dem einfachen Perfekt, das zwei Mal verwendet wird, und dem zusammengesetzten Perfekt, das er vier Mal gebraucht und das grammatisch einen Bezug zum Zeitpunkt des Sprechens herstellt. Mit den Terzetten tritt dann ein Tempuswechsel ein: Das, was in der Vergangenheit sich ereignet hat, wird nun als Gegenwärtiges erzählt. Ereignis und Erzählen fallen zusammen. Jetzt zeigt sich, daß der überwiegende Ge-

brauch des zusammengesetzten Perfekts in den vorangehenden Quartetten schon zum Gebrauch des Präsens hinführt.

Die kleine Geschichte, die der Sprecher des Sonetts erzählt, scheint zunächst recht banal zu sein, nimmt aber schon im zweiten Vers eine ungewöhnliche Wendung. Der Sprecher erzählt, er habe am Meeresstrand eine Schnecke gefunden, genauer gesagt ein Muschelhorn, mit dem es eine besondere Bewandnis hat. Es ist nämlich aus massivem Gold und mit feinsten Perlen verziert. Europa habe es mit ihren göttlichen Händen berührt oder ihm Töne entlockt, als sie die Wogen auf dem himmlischen Stier überquerte. Für das volle Verständnis des Sonetts ist wichtig, daß das spanische Verb *tocar* sowohl „berühren“ als auch ein Instrument „spielen“ bedeuten kann und daß es in dem Gedicht so eingesetzt wird, daß die Doppeldeutigkeit der Bedeutung unaufgelöst bleibt.

Der Sprecher des Sonetts weist also dem Muschelhorn im ersten Quartett eine doppelt kostbare Eigenschaft zu. Zum einen ist das Muschelhorn aus edelstem Material. Zum anderen besitzt es einen sehr großen ideellen Wert. Mit dem Hinweis darauf, daß Europa das Muschelhorn berührt beziehungsweise ihm Töne entlockt habe, wird der Mythos vom Raub Europas durch Zeus an der Küste Kleinasiens aufgerufen. In den *Metamorphosen* II, 846 ff. erzählt Ovid, daß Europa, nachdem sie den wunderbaren Stier berührt und ihn schließlich bestiegen hatte, zagend zum verlassenen Ufer zurückblickte, während sie in der Rechten ein Horn hielt („dextra cornum tenet“) und ihre Linke sich gegen den Rücken des Stieres stemmte. Von den Hörnern des anmutigen Stieres war zuvor gesagt worden, sie seien wie von Künstlerhand gemacht, „reiner im Licht durchschimmernd als edle Gesteine“ („puraque magis perlucida gemma“). Das kostbare Muschelhorn, das der Sprecher des Sonetts am Meeresstrand gefunden hat, ist also göttlichen Ursprungs. In ihm verschmelzen materielle und ideelle Einmaligkeit.

Im zweiten Quartett erzählt der Sprecher sodann, daß er das klingende Muschelhorn („el caracol sonoro“) an den Mund gesetzt und ihm Töne entlockt habe. Das Echo der Weckrufe des Meeres, von dem er spricht, verweist auf den Muschelhörnerschall der Tritonen, jener Begleiter des Meeresgottes Poseidon, die auch die Göttin Aphrodite, die Schaumgeborene, umgaben. Danach, so der Sprecher des Sonetts, habe er in das Muschelhorn hineingehört, und „die blauen Stollen“ („las azules minas“), das heißt die Windungen des Horns, haben ihm mit leiser Stimme ihren geheimen Schatz verraten. Tatsächlich vernimmt man, wenn man in ein Muschelhorn hinein-

horcht, ein leises Rauschen, das mit dem Hörnerschall der Tritonen kontrastiert.

Man kann sich nun hier fragen, ob das am Strand gefundene doppelt kostbare Muschelhorn nicht eine symbolische Bedeutung besitzt und die Antwort wagen: Ja, es besitzt eine solche Bedeutung. Das Muschelhorn symbolisiert die Dichtung: Sie ist doppelt kostbar in Bezug auf ihren göttlichen Ursprung. Es tönt aus der Dichtung, wenn man sich in ihr ausdrückt, und sie offenbart ihre Geheimnisse, wenn man in sie hineinhorcht. Dabei ist klar, daß das Sichausdrücken in der Dichtung und das In-die-Dichtung-hinein-Horchen zum Ergebnis stets etwas Besonderes haben: das Echo des weckenden Hörnerschalls des Meeres (man könnte an eine metonymische Anspielung auf Debussys symphonische Dichtung *La mer* denken, spräche nicht die Chronologie der Entstehung des Sonetts dagegen) oder den geheimnisvollen Schatz des leisen Rauschens, der wiederum dem Hineinhorchenden erzählt wird („me han contado ... su secreto tesoro“).

Bläst man in das Muschelhorn, so das erste Terzett, in dem, wie gesagt, Ereignis und Erzählen zusammenfallen, so hört man also etwas, nimmt etwas wahr. Der Sprecher sagt:

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón

Das, was vom Sprecher des Sonetts wahrgenommen wird und als der geheime Schatz der blauen Stollen des Muschelhorns verstanden werden kann, ist das Salz der bitteren, will sagen unberechenbaren, widrigen Winde, die das Schiff *Argo* in seinen geblähten Segeln spürte, als die Sterne Jasons Traum liebten. Jasons Traum? Das ist natürlich eine Anspielung auf die Argonautensage, und es drängt sich die Frage auf, warum hier an diese Sage im Zusammenhang mit dem geheimnisvollen Rauschen des Muschelhorns erinnert wird.

Schauen wir zurück! Bekanntlich wurde Jason von seinem Vater Pelias beauftragt, nach Kolchis zu fahren, um den Geist des Phrixos und das Goldene Vlies von Kolchis, das am äußersten östlichen Ende der damals bekannten Welt lag, nach Griechenland zu holen. Jason ließ ein Schiff bauen, die *Argo*, und brach mit zahlreichen Gefährten nach Kolchis auf. Unter

diesen Gefährten befand sich auch Orpheus, der thrakische Sänger und mythische erste Dichter überhaupt, der während der Argonautenfahrt seine Leier ertönen ließ und den Argonauten damit aus zahlreichen Gefahren half, unter anderem dadurch, daß er den Gesang der Sirenen übertönte. Mit dem Salz der bitteren, widrigen Winde, welche die Argonautenfahrt begleiteten, kommt eine Art Nachhall des Gesangs des Orpheus im Rauschen des Muschelhorns zu dem Sprecher, der damit Apoll, dem Schutzgott des Orpheus und der Dichtung, unterstellt wird. Orpheus wurde, wie die Mythen berichten, von den Mänaden des Dionysos, dem Widersacher Apollons, zerrissen, die das wilde, zügellose Lärmen gegenüber der Euphonie des orphischen Gesangs repräsentierten.

Doch nicht nur der Nachhall des Gesangs des Orpheus gelangt zu dem Sprecher, indem er in das Muschelhorn hineinhört. Er hört noch mehr, wie das zweite Terzett zeigt:

y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol la forma tiene de un corazón)

Der Sprecher hört Wellenrauschen und einen unbekanntem Ton und tiefen Wellengang und einen geheimnisvollen Wind ... Er hört sich selbst, denn tatsächlich ist ja das, was wir hören, wenn wir in eine Meeresschnecke hineinhören, das Pulsieren unseres Blutes. Deshalb hat das Muschelhorn, wie es im letzten Vers des Sonetts heißt, die Form eines Herzens.

Der in Klammern gesetzte Schlußvers des Sonetts stellt die epigrammatische Zuspitzung des Gedichts dar. Mit dieser Zuspitzung verjüngt sich das Sonett gemäß seinem Aufbau in besonderer Weise nach unten, wie sich ein Herz in seiner traditionellen verbildlichten Form nach unten verjüngt (4:4:3:2:1). Das Sonett „Caracol“ fungiert damit als sprachliche Ikonisierung der bildlichen Gestalt des Herzens. Gleichzeitig ist das Sonett „Caracol“ jedoch insgesamt auch eine Ikonisierung, das heißt Verbildlichung des Muschelhorns, der Meeresschnecke. Die beiden Quartette stellen den oberen Teil des Muschelhorns mit seinen Windungen dar, die Terzette einschließlich ihrer epigrammatischen Zuspitzung seine Verjüngung nach unten. Zwischen der Besonderheit des Muschelhorns einerseits: es ist aus massivem Gold und verziert mit Perlen und es ist göttlicher Herkunft, und

andererseits der Form des Sonetts und ihrer sprachlichen Ausgestaltung besteht eine enge Korrespondenz. Diese Korrespondenz zeigt sich neben der Ikonisierung des Muschelhorns durch die Form des Sonetts in der sogenannten Sekundär- oder Überstrukturierung seines sprachlichen Ausdrucks. Diese Sekundär- oder Überstrukturierung läßt sich auf allen Ebenen des sprachlichen Ausdrucks feststellen: auf der phonematischen, der morphematischen, der syntaktischen und der lexematischen Ebene.

Für das Verständnis des Sonetts „Caracol“ ist nun wichtig festzuhalten, daß sein Verfasser Rubén Darío ein hispanoamerikanischer Dichter ist. Nach der Poetik, die dem Sonett zugrunde liegt und die es im übrigen selbst ausspricht, soll der Sprecher des Gedichts mit dem Autor identifiziert werden. Das Hineinhorchen in das Muschelhorn als Hineinhorchen in die Dichtung ist nichts anderes als ein Hineinhorchen des Dichters in sich selbst und die Entdeckung eines geheimnisvollen anderen, Unbekannten, das der Dichter, wenn er das Muschelhorn an die Lippen setzt, zum Ausdruck bringt.

Das Muschelhorn, das heißt die Dichtung, hat die Form eines Herzens. Das Herz, syntaktisch durch seine Endstellung im Schlußvers hervorgehoben, ist die Metonymie des Dichters, die im Teil, dem traditionell zentralen Teil des Menschen, das Ganze ausdrückt, den Menschen selbst. Zugleich ist das Herz aber auch eine Metapher, die für das geheimnisvolle andere, das Unbekannte im Menschen steht, das Wellenrauschen und den unbekanntem Ton, den tiefen Wellengang (die Dünung) und den geheimnisvollen Wind, den die Dichtung – und nur sie – zum Ausdruck bringen kann. Diese Auffassung ist romantischen Ursprungs und die Poetik, die dem Sonett „Caracol“ von Rubén Darío zugrunde liegt, verdankt sich im wesentlichen der Romantik, und zwar dem Geist der englischen und deutschen Romantik, wie man hinzufügen kann.

Vom Standpunkt des Autors ist die Geschichte, die der Sprecher des Sonetts erzählt, fiktiv. Gleichzeitig jedoch soll sie das Verhältnis der hispanoamerikanischen Dichtung zur europäischen Lyrik darstellen. Der Sprecher, der für den Autor steht, findet ein überaus kostbares Muschelhorn am Meeresstrand, anders gesagt, er findet die Dichtung, die göttlichen Ursprungs ist und von Europa berührt, beziehungsweise zum Klingen gebracht wurde. Als Hispanoamerikaner findet er das Muschelhorn im Westen von Europa, wohin es in einer Art *translatio poesis* getragen worden ist. Dieser Gedanke, daß die Dichtung von Europa nach Amerika gekom-

men ist (beziehungsweise kommen soll), findet sich schon zu Beginn der hispanoamerikanischen Unabhängigkeit in dem Langgedicht *Alocución a la poesía* (1823), „Anrede an die Dichtung“, von Andrés Bello (1781–1865). Darío greift den Gedanken Bellos auf, drückt ihn aber in einer neuen Schreibweise aus.

Gehen wir einen Schritt weiter in der Geschichte der hispanoamerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Die historischen Avantgardebewegungen, die sich selbst ausdrücklich als Avantgarde verstehen, erreichen Hispanoamerika bald nach der Verkündung des ersten futuristischen Manifests, das Anfang 1909 lärmend die Ablösung von allem Hergebrachten in der Kunst und Literatur einläutet. Mit dem Anspruch, die Modernität des historischen Moments zu repräsentieren, treten sie an die Stelle des *Modernismo*. Der erste hispanoamerikanische Dichter, der sich als Repräsentant einer neuen Avantgarde begreift, ist der Chilene Vicente Huidobro (1893–1948). Gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts wird er zum Schöpfer des *Creacionismo* (vom spanischen Verb „crear“, erschaffen). Sein gut zehn Jahre jüngerer Landsmann Pablo Neruda (1904–1973) allerdings, der der berühmteste hispanoamerikanische Dichter des Jahrhunderts werden soll, findet erst relativ spät zur zeitgenössischen Avantgarde. Seine Anfänge sind zunächst noch deutlich von der Poetik des *Modernismo* bestimmt. Ab Mitte der 20er Jahre jedoch beginnt er Gedichte zu schreiben, die den mittlerweile auf dem ganzen Kontinent verbreiteten Impuls der Avantgardebewegungen aufnehmen. Nerudas wichtigster Beitrag zur historischen Avantgarde, der zu einem guten Teil surrealistische Züge aufweist, findet sich in den beiden Bänden der *Residencia en la tierra* (1933, 1935), zu deutsch „Aufenthalt auf Erden“, die gegen die sich auch in spanischer Sprache entfaltende Lyrik der *poésíe pure* die Konzeption einer unreinen Dichtung (*poesía sin pureza*) vertreten. Mit dem spanischen Bürgerkrieg und dem darauf folgenden Zweiten Weltkrieg wird Nerudas Lyrik politischer, wie die Gedichte aus *España en el corazón* (Spanien im Herzen) von 1937 und der *Tercera Residencia* (Dritter Aufenthalt) zehn Jahre später zeigen. Im Jahre 1950 erscheint Nerudas monumentaler, aus insgesamt fünfzehn „Gesängen“ bestehender *Canto general*, der die Natur, die Geschichte und die Menschen Lateinamerikas zum Thema hat. Das folgende Gedicht „Los puertos“ stammt aus dem vierzehnten „Gesang“ des *Canto general*, der den Titel *El gran océano* (*Der große Ozean*) trägt.

Los puertos

- Acapulco, cortado como una piedra azul,
cuando despierta, el mar amanece en tu puerta
irisado y bordado como una caracola,
y entre tus piedras pasan peces como relámpagos
5 que palpitan cargados por el fulgor marino.
- Eres la luz completa, sin párpados, el día
desnudo, balanceado como una flor de arena,
entre la infinitud extendida del agua
y la altura encendida con lámparas de arcilla.
- 10 Junto a ti las lagunas me dieron el amor
de la tarde caliente con bestias y manglares,
los nidos como nudos en las ramas de donde
el vuelo de las garzas elevaba la espuma,
y en el agua escarlata como un crimen hervía
- 15 un pueblo encarcelado de bocas y raíces.
Topolobampo, apenas trazado en las orillas
de la dulce y desnuda California marina,
Mazatlán estrellado, puerto de noche, escucho
las olas que golpean tu pobreza
- 20 y tus constelaciones, el latido
de tus apasionados orfeones,
tu corazón sonámbulo que canta
bajo las redes rojas de la luna,
- Guayaquil, sílaba de lanza, filo
- 25 de estrella ecuatorial, cerrojo abierto
de las tinieblas húmedas que ondulan
como una trenza de mujer mojada:
puerta de hierro maltratado
por el sudor amargo
- 30 que moja los racimos,
que gotea el marfil en los ramajes
y resbala a la boca de los hombres
mordiéndolo como un ácido marino.

- 35 Subí a las rocas de Mollendo, blancas,
árido resplandor y cicatrices,
cráter cuyo agrietado continente
sujeta entre las piedras su tesoro,
la angostura del hombre acorralado
en las calvicies del despeñadero,
40 sombra de las metálicas gargantas,
promontorio amarillo de la muerte.
- Pisagua, letra del dolor, manchada
por el tormento, en tus ruinas vacías,
en tus acantilados pavorosos,
45 en tu cárcel de piedra y soledades
se pretendió aplastar la planta humana,
se quiso hacer de corazones muertos
una alfombra, bajar la desventura
como marca rabiosa hasta romper
50 la dignidad: allí por los salobres
callejones vacíos, los fantasmas
de la desolación mueven sus mantos,
y en las desnudas grietas ofendidas
está la historia como un monumento
55 golpeado por la espuma solitaria.
Pisagua, en el vacío de tus cumbres,
en la furiosa soledad, la fuerza
de la verdad del hombre se levanta
como un desnudo y noble monumento.
- 60 No es sólo un hombre, no es sólo una sangre
lo que manchó la vida en tus laderas,
son todos los verdugos amarrados
a la ciénaga herida, a los suplicios,
al matorral de América enlutada,
65 y cuando se poblaron con cadenas
tus desérticas piedras escarpadas
no sólo fue mordida una bandera,
no fue sólo un bandido venenoso,
sino la fauna de las aguas viles

- 70 que repite sus dientes en la historia,
atrevesando con mortal cuchillo
el corazón del pueblo desdichado,
maniatando la tierra que los hizo,
deshonrando la arena de la aurora.
- 75 Oh puertos arenosos, inundados
por el salitre, por la sal secreta
que deja los dolores en la patria
y lleva el oro al dios desconocido
cuyas uñas rasparon la corteza
80 de nuestros dolorosos territorios.
- Antofagasta, cuya voz remota
desemboca en la luz cristalizada
y se amontona en sacos y bodegas
y se reparte en la aridez matutina
85 hacia la dirección de los navíos.
- Rosa reseca de madera, Iquique,
entre tus blancas balaustradas, junto
a tus muros de pino que la luna
del desierto y del mar han impregnado,
90 fue vertida la sangre de mi pueblo,
fue asesinada la verdad, deshecha
en sanguinaria pulpa la esperanza:
el crimen fue enterrado por la arena
y la distancia hundió los estertores.
- 95 Tocopilla espectral, bajo los montes,
bajo la desnudez llena de agujas
corre la nieve seca del nitrato
sin extinguir la luz de su designio
ni la agonía de la mano oscura
100 que sacudió la muerte en los terrones.
- Desamparada costa que rechaza
el agua ahogada del amor humano,
escondido en tus márgenes calcáreas

como el metal mayor de la vergüenza.

- 105 A tus puertos bajó el hombre enterrado
a ver la luz de las calles vendidas,
a desatar el corazón espeso,
a olvidar arenales y desdichas.
Tú cuando pasas, quién eres, quién resbala
110 por tus ojos dorados, quién sucede
en los cristales? Bajas y sonríes,
aprecias el silencio en las maderas,
tocas la luna opaca de los vidrios
y nada más: el hombre está guardado
115 por carnívoras sombras y barrotes,
está extendido en su hospital durmiendo
sobre los arrecifes de la pólvora.

- Puertos del Sur, que deshojaron
la lluvia de las hojas en mi frente:
120 coníferas amargas del invierno
de cuyo manantial lleno de agujas
llovió la soledad en mis dolores.
Puerto Saavedra, helado en las riberas
del Imperial: las desembocaduras
125 enarenadas, el glacial lamento
de las gaviotas que me parecían
surgir como azahares tempestuosos,
sin que nadie arrullara sus follajes,
dulces desviadas hacia mi ternura,
130 despedazadas por el mar violento
y salpicadas en las soledades.

- Más tarde mi camino fue la nieve
y en las casas dormidas del Estrecho
en Punta Arenas, en Puerto Natales,
135 en la extensión azul del aullido,
en la silbante, en la desenfrenada
noche final de la tierra, vi las tablas
que resistieron, encendí las lámparas
bajo el viento feroz, hundí mis manos

140 en la desnuda primavera antártica
y besé el polvo frío de las últimas flores.

Aufgerufen werden in diesem langen Gedicht aus Elfsilbern einige Hafenstädte am großen Ozean, dem Pazifik. Es sind hispanoamerikanische Städte, von Mexiko bis in den tiefen Süden Chiles am Ende des Kontinents. In der Figur des Sprechers der Verse, der auch in diesem Fall den Autor repräsentiert und dessen Empfindungen und Erfahrungen in ihrer Einmaligkeit nur so, wie das Gedicht sie ausspricht, zur Anschauung kommen sollen, verschmelzen die antiken Konzeptionen des *poeta vates*, des *poeta doctus* und des *poeta exul*. Aus ihnen formt Neruda im *Canto general* eine changierende Sprecherinstanz, die mal die eine, mal die andere Konzeption konkretisiert. Hatte die *poesía pura* in den 20er und frühen 30er Jahren in der Nachfolge Mallarmés eine dezidiert antiromantische Konzeption für die Dichtung vertreten und es darauf angelegt, sowohl den emotionalen Ausdruck wie auch den referentiellen Gehalt von Dichtung zu tilgen, so kehren mit Neruda das Gefühl, das den lyrischen Sprecher bei seinem Sprechen bewegt (und damit das romantische Paradigma der dichterischen Rede) zusammen mit der Beziehbarkeit des Gesagten auf etwas außerhalb seiner selbst in die Lyrik zurück.

Im Unterschied zu ihrer Reduktion in der *poesía pura* bedeutet Nerudas Sprachverwendung seit *Residencia en la tierra* eine bewußte Ausweitung der dichterischen Sprachmittel. Kein Wort der Sprache, nichts, was Wörter bezeichnen können, wird aus der Dichtung ausgeschlossen. Entscheidend für den dichterischen Gehalt ist die jeweilige Sicht des Dichters auf die Welt, die sich in einem unverwechselbaren Verknüpfen der Wörter, die diese Welt bezeichnen, manifestiert. Nerudas Kennzeichen im *Canto general* ist der nie versiegende Strom ungewöhnlicher Bilder, die mit bestimmten Eigennamen verbunden werden, wie die Ruinen von Machu Picchu in *Alturas de Macchu Picchu*, dem berühmtesten „Gesang“ des Werkes („Höhen von Macchu Picchu“, die Orthographie ist eine Eigenart Nerudas), oder die Namen pazifischer Hafenstädte, wie in dem Gedicht „Los puertos“. Mit der literarischen Avantgarde der zwanziger und frühen 30er Jahre verbindet diese Bilder, daß man bei ihnen im eigentlichen Sinne nicht mehr von Metaphern sprechen kann, insofern die „übertragene“ Bedeutung eines als Metapher verwendeten sprachlichen Ausdrucks nicht mehr auf einen anderen

Ausdruck, den es ersetzt, zurückführbar ist. Wenn es in dem Gedicht über die mexikanische Hafenstadt Acapulco heißt:

Acapulco, cortado como una piedra azul,
cuando despierta, el mar amanece en tu puerta
irisado y bordado como una caracola

dann will dieses Bild nicht mehr aufgelöst werden in ein anderes, das uns die gewohnte Ansicht von Acapulco bietet. Vielmehr sollen wir das Bild so aufnehmen, wie der Sprecher des Gedichts es sprachlich erschafft, und mit ihm die Stadt Acapulco verbinden. Unter Wahrung des referentiellen Gehalts, den der Eigenname Acapulco einschließt, entsteht damit im besonderen Blick des Dichters auf die Welt eine neue Ansicht von der Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit ist für den Neruda des *Canto general* jedoch gleichzeitig auch immer die Geschichte der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen in Vergangenheit und Gegenwart mit einer Hoffnung auf die Aufhebung der Unterdrückung in der Zukunft. In „Los puertos“ zeigt sich das insbesondere im Aufrufen der chilenischen Hafenstädte Pisagua, Antofagasta, Iquique und Tocopilla. In Pisagua gab es ein berüchtigtes Gefängnis, in das der chilenische Staatspräsident Gabriel González Videla (1946–1952) politische Gefangene verbringen ließ. Dieser González Videla, dessen Wahlkampf Neruda mit organisiert hatte, war zunächst dank einer Koalition aus Liberalen, Radikalen und Kommunisten an die Macht gekommen. Im Zuge des beginnenden Kalten Krieges, der sehr bald auch Chile erreichte, hatte er jedoch mit den Kommunisten gebrochen und die Kommunistische Partei Anfang 1948 verbieten lassen. Neruda verlor daraufhin seine Immunität als kommunistischer Senator, nachdem er die politische Kehrtwendung des Präsidenten im chilenischen Senat angeklagt hatte. Große Teile des *Canto general*, so auch *El gran océano*, entstanden, als Neruda in Chile im Untergrund lebte, ehe er Anfang 1949 über die Grenze nach Argentinien floh.

Während in den Versen, die Pisagua, „letra del dolor“ (Buchstabe des Schmerzes), aufrufen, das Bild eines Gefängnisses aus Stein und Einsamkeiten, „de piedra y soledades“, entsteht, in dem die „planta humana“, die menschliche Pflanze, zertreten werden sollte:

- 60 No es sólo un hombre, no es sólo una sangre
 lo que manchó la vida en tus laderas,
 son todos los verdugos amarrados
 a la ciénaga herida, a los suplicios,
 al matorral de América enlutada,
 65 y cuando se poblaron con cadenas
 tus desérticas piedras escarpadas
 no sólo fue mordida una bandera,
 no fue sólo un bandido venenoso,
 sino la fauna de las aguas viles
 70 que repite sus dientes en la historia,
 atravesando con mortal cuchillo
 el corazón del pueblo desdichado,
 maniatando la tierra que los hizo,
 deshonrando la arena de la aurora

gilt die Nennung der Städte Antofagasta, Iquique und Tocopilla der Arbeit im Hafen in der morgendlichen Dürre, dem vergossenen Blut des Volkes und dem trockenen Schnee des Salpeters, der in den Wüsten des Nordens von Chile gewonnen wird. Mit den Häfen des Südens hingegen verbinden sich Erinnerungen des Sprechers an die sandigen Mündungen des Imperial, an das eisige Klagen der Möwen und später an die blaue Weite des (Wind-) Geheuls in der pfeifenden, entfesselten letzten Nacht am Estrecho de Magallanes. Neruda verbrachte seine Kindheit und Jugend in Temuco, im Süden Chiles. Das Ende der Welt an der Südspitze Chiles lernte er auf späteren Reisen kennen. Die Sicht auf die langen Küsten seiner Heimat und das Meer findet sich auch an vielen anderen Stellen von *El gran océano*. Sie schließt die Antarktis und die Osterinsel, die zu Chile gehört, ein.

Neben und nach Neruda durchziehen zwei große Traditionslinien die hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts: Auf der einen Seite findet man die Traditionslinie des Surrealismus, der, obwohl ihm ideologisch entgegengesetzt – der Surrealismus gehörte zur undogmatischen, von der Kommunistischen Partei seit den 30er Jahren erbittert bekämpften Linken –, viele Anknüpfungspunkte zum Werk Nerudas besitzt. Der Surrealismus repräsentiert die Fortsetzung des mit Lautréamont und Rimbaud in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnenden Prozesses der Entbindung

der dichterischen Imagination von einem auf rationalistische Welterfahrung gestützten Sprechen, die sich vor allem in einer amimetischen Bildlichkeit äußert. Auf der anderen Seite findet sich die Traditionslinie der nordamerikanischen Lyrik, insbesondere der Lyrik von Ezra Pound, die zu der sogenannten *poesía conversacional*, der auf der Umgangssprache fußenden Dichtung, führt. Auch Neruda kannte schon die Integration von Umgangssprache in die dichterische Rede. So gibt es im *Canto general* Rollengedichte, in denen einzelne Figuren, die oft das einfache Volk repräsentieren, zu Wort kommen. Solche Rollengedichte stehen bei Neruda im Dienst der Darstellung der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen. Im allgemeinen wird jedoch bei ihm das Umgangssprachliche durch die der Alltagserfahrung fremde Bildlichkeit eines besonderen Blicks auf die Welt im strömenden Sprechen überlagert.

Eines der Kennzeichen der von der nordamerikanischen Lyrik ausgehenden Traditionslinie ist das alternierende Hineinnehmen von Splittern fremder Rede in den eigenen Text, für das sich schon sehr früh ein Beispiel bei dem mexikanischen Dichter José Juan Tablada (1871–1945) findet. Durch dieses Hineinnehmen von Fremdem erhält das Gedicht eine Vielstimmigkeit, die ihm den Charakter einer Art Collage verleiht. Spätestens seit der Mitte des Jahrhunderts haben sich die meisten hispanoamerikanischen Dichter dieser Technik bedient. So auch der Mexikaner Octavio Paz (1913–1998) in einem kurzen Gedicht aus dem Band *Ladera este* (1969), dessen Titel „Östlicher Abhang“ den Inhalt der Gedichte dieser Sammlung, die die Begegnung des Autors mit dem indischen Subkontinent verarbeitet, versinnbildlichen soll.

Madurai

En el bar del British Club
 –sin ingleses, *soft drinks*–
Nuestra ciudad es santa y cuenta
 me decía, apurando su naranjada,
 5 *con el templo más grande de la India*
 (Minakshi, diosa canela)
y el garage T.S.V. (tus ojos son dos peces.)
el más grande también en el subcontinente:
 Sri K. J. Chidambaram,

10 *yo soy familiar de ambas instituciones.*
 Director de The Great Lingam Inc.,
 Compañía de autobuses de Turismo.

Der Titel „Madurai“ bezieht sich auf den Namen einer südindischen Stadt, die einen riesigen, berühmten Tempel beherbergt, der der fischäugigen Muttergöttin Minakschi und dem Gott Schiwa geweiht ist. Statt jedoch den Tempel in einem besonderen dichterischen Blick auf die Welt in seiner Einzigartigkeit zu evozieren, verknüpft der Sprecher Attribute der Göttin Minakschi mit Fetzen einer Unterhaltung in einem (ehemals) britischen Club, in der das (großartige) Einst – der Tempel – und das banale Jetzt – die Garage T.S.V., die größte des Subkontinents – zusammengebunden werden. Die Fremdeinschübe des Gedichts sind kursiv gesetzt, nicht aber die Eigennamen wie „The Great Lingam Inc., Compañía de Autobuses de Turismo“, in dem der Ausdruck „Lingam“, der erigierte Phallus, Symbol des Gottes Schiwa, und der Name des Reisebusunternehmens ironisch ineinandergeschoben werden.

Paz hat die Technik der Collage schon früh verwendet, wie man an einigen Gedichten der Sammlung *Libertad bajo palabra* (Freiheit unter dem Wort) erkennen kann, eine Sammlung, die zuerst 1949 erschien und mehrfach in veränderten Versionen wieder aufgelegt wurde. Doch seine vielschichtige Dichtung geht nicht in der Benutzung dieser Technik auf. Vielmehr hat auch die Begegnung mit dem Surrealismus die Dichtung von Octavio Paz entscheidend geprägt. Ein Beispiel dafür ist *Águila o sol* (1951), eine Sammlung von oneirischen Prosatexten und Geschichten, deren Titel den im mexikanischen Spanisch existierenden Ausdruck für „Kopf oder Zahl“ bei der Frage an den Zufall aufgreift, bei der man eine Münze hochschnellen und wieder fallen läßt. Die Verarbeitung von Redensarten, aus denen wie bei einer surrealistischen Frottage neue Bedeutungen gewonnen werden, ist ein weiteres Kennzeichen der Lyrik von Octavio Paz, deren zentrale Themen die Liebe und die Poesie sind, die vor allem in einigen Langgedichten in Ketten von surrealistisch gefärbten Bildern behandelt werden.

Ein anderes wichtiges Thema der Dichtung von Octavio Paz ist die Freiheit des Menschen und ihre Verstrickung in Ideologie und Konventionen. Seit den 70er Jahren tritt zu diesem Thema die autobiographische Reflexion, in der sich der Autor dem gelebten Leben stellt. Während Paz sich

in den 60er Jahren in engem Kontakt zur brasilianischen *poesia concreta* vor allem auch mit visuellen Aspekten der Dichtung beschäftigt hat, gewinnt nun das auditive Element von Dichtung wieder an Bedeutung. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht „Como quien oye llover“ (Wie man es regnen hört) aus dem Gedichtband *Árbol adentro* (In mir der Baum) von 1987, in dem ein dichtes Geflecht von semantischen und phonischen Parallelismen die Verse bestimmt:

Como quien oye llover

Óyeme como quien oye llover,
ni atenta ni distraída,
pasos leves, llovizna,
agua que es aire, aire que es tiempo,
5 el día no acaba de irse,
la noche no llega todavía,
figuraciones de la niebla
al doblar la esquina,
figuraciones del tiempo
10 en el recodo de esta pausa,
óyeme como quien oye llover,
sin oírme, oyendo lo que digo
con los ojos abiertos hacia adentro,
dormida con los cinco sentidos despiertos,
15 llueve, pasos leves, rumor de sílabas,
aire y agua, palabras que no pesan:
lo que fuimos y somos,
los días y los años, este instante,
tiempo sin peso, pesadumbre enorme,
20 óyeme como quien oye llover,
relumbra el asfalto húmedo,
el vaho se levanta y camina,
la noche se abre y me mira,
eres tú y tu talle de vaho,
25 tú y tu cara de noche,
tú y tu pelo, lento relámpago,
cruzas la calle y entras en mi frente,

- pasos de agua sobre mis párpados,
 óyeme como quien oye llover,
 30 el asfalto relumbra, tú cruzas la calle,
 es la niebla errante en la noche,
 es la noche dormida en tu cama,
 es el oleaje de tu respiración,
 tus dedos de agua mojan mi frente,
 35 tus dedos de llama quemán mis ojos,
 tus dedos de aire abren los párpados del tiempo,
 manar de apariciones y resurrecciones,
 óyeme como quien oye llover,
 pasan los años, regresan los instantes,
 40 ¿oyes tus pasos en el cuarto vecino?
 no aquí ni allá: los oyes
 en otro tiempo que es ahora mismo,
 oye los pasos del tiempo
 inventor de lugares sin peso ni sitio,
 45 oye la lluvia correr por la terraza,
 la noche ya es más noche en la arboleda,
 en los follajes ha anidado el rayo,
 vago jardín a la deriva
 – entra, tu sombra cubre esta página.

Es handelt sich bei dem Gedicht um die Anrede eines Sprechers in der Abenddämmerung an die schlafende Geliebte. Auffällig an dieser Anrede ist die fünffache Wiederholung des Gedichttitels in der Aufforderung: „Óyeme como quien oye llover“. Der Ausdruck „como quien oye llover“ (wie man es regnen hört) meint im Spanischen eigentlich ein Nichthören, etwas, das an einem vorbeirauscht, ohne daß man darauf achtet. In der surrealistischen Tradition des Bloßlegens der wörtlichen, eigentlichen Bedeutung von Redensarten wird die Bedeutung des Ausdrucks hier in ihr Gegenteil verkehrt. Statt um ein Vorbeihören geht es um ein Zuhören im Schlaf. „Óyeme como quien oye llover“ (Hör mich, wie man es regnen hört), sagt der Sprecher zur Geliebten, „ni atenta ni distraída“ (weder aufmerksam noch abwesend), sondern anders, hörend was der Sprecher sagt, ohne bemüht zuzuhören. Aus der Situation der anbrechenden Nacht und des Regens – wie man es regnen hört – entwickelt sich in den Versen ein Netz von

Beziehungen, das durch phonische und semantische Wiederholungen und Kontraste gekennzeichnet ist. Im Hintergrund läßt sich eine Stadtlandschaft erahnen, eine Straßenecke, naßglänzender Asphalt, eine Allee, während im Vordergrund der Sprecher sich an die Geliebte wendet und redend schreibt.

Zu einer jüngeren Generation als Octavio Paz gehört der ebenfalls aus Mexiko-Stadt stammende Lyriker José Emilio Pacheco (* 1939), der sich auch als Erzähler und Essayist einen Namen gemacht hat. Bekannt geworden ist er mit Gedichtbänden wie *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (Frag mich nicht, wie die Zeit vergeht) aus dem Jahr 1969 oder *Irás y no volverás* (Du wirst gehen und nicht zurückkommen) von 1973, in denen sich sowohl die Darstellung intimer Erfahrungen als auch die Auseinandersetzung mit den Folgen gesellschaftlicher Entwicklungen finden. Das Gedicht „Malpaís“ stammt aus dem Gedichtband *Los trabajos del mar* (Die Mühsale des Meeres), der 1983 veröffentlicht wurde. Es handelt von der Zerstörung der Natur durch den Menschen:

Malpaís

Malpaís: Terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava.

Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*

- Ayer el aire se limpió de pronto
y renacieron las montañas.
Siglos sin verlas. Demasiado tiempo
sin algo más que la conciencia de que allí están,
5 circundándonos.
Caravana de nieve de Iztaccíhuatl.
Cúpula helada
o crisol de lava en la caverna del sueño,
nuestro Popocatepetl.
- 10 Ésta fue la ciudad de las montañas.
Desde cualquier esquina se veían las montañas.
Tan visibles se hallaban que era muy raro
fijarse en ellas. Verdaderamente
nos dimos cuenta de que existían las montañas
15 cuando el polvo del lago muerto,

- los desechos fabriles, la cruel ponzoña
 de incesantes millones de vehículos,
 la mierda en átomos
 de muchos más millones de explotados,
 20 bajaron el telón irrespirable
 y ya no hubo montañas.
- Contadas veces
 se deja contemplar azul y enorme el Ajusco.
 Aún reina sobre el valle pero lo están acabando
 25 entre fraccionamientos, taladores y, lo que es peor,
 incendiarios.
 Por mucho tiempo
 lo creímos invulnerable. Ahora sabemos
 de nuestra inmensa capacidad destructiva.
- 30 Cuando no quede un árbol,
 cuando todo sea asfalto y asfíxia
 o malpaís, terreno pedregoso sin vida,
 esta será de nuevo la capital de la muerte.
- En ese instante renacerán los volcanes.
 35 Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava.
 El aire inerte se cubrirá de ceniza.
 El mar de fuego lavará la ignominia
 y en poco tiempo se hará de piedra.
 Entre la roca brotará una planta.
- 40 Cuando florezca tal vez comience
 la nueva vida en el desierto de muerte.
- Allí estarán, eternamente invencibles,
 astros de ira, soles de lava,
 indiferentes deidades,
 45 centros de todo en su espantoso silencio,
 ejes del mundo, los atroces volcanes.

Der Ausdruck „malpaís“ im Titel des Gedichts, der später wieder aufgegriffen wird – „o malpaís, terreno pedregoso sin vida“ (oder *malpaís*, steiniger Boden ohne Leben) – bezieht sich auf die Stadt Mexiko (Ciudad de Méxi-

co), die in einem großen Talkessel von einst außergewöhnlicher Schönheit liegt. Umgeben von Bergen, die nach Südwesten und Süden von beträchtlicher Höhe sind – der höchste ist der Ajusco – umschließen sie nach Osten und Südosten die beiden majestätischen Vulkane Iztaccíhuatl und Popocatepetl, 5.230 Meter beziehungsweise 5.465 Meter hoch. Früher waren die Vulkane fast immer zu sehen, doch die Luftverschmutzung über Mexikostadt hat sie unsichtbar gemacht. Nur selten noch zeigen sie sich dem Betrachter. Manchmal allerdings wird die Luft klar und die Berge werden wiedergeboren. „Siglos sin verlas“, sagt der Sprecher, den umgangssprachlichen Ausdruck „siglos sin verte“ (Ich hab’ dich eine Ewigkeit nicht gesehen) aufgreifend: eine große Zeitspanne mit nicht mehr als dem Bewußtsein, daß sich dort die Berge befinden. Allerdings ist das Gedicht, das sich durch eine syntaktische Nüchternheit auszeichnet, nicht nur umgangssprachlich. Es finden sich später auch Metaphern wie „astros de ira“ (Zornessterne) oder „soles de lava“ (Lavasonnen), die an die Sprachverwendung Nerudas erinnern.

Auch für „Malpaís“ gilt, daß der Sprecher des Gedichts den Autor repräsentiert. Und auch hier erzählt der Sprecher retrospektiv eine Geschichte („Ayer el aire se limpió de pronto“ – Gestern wurde die Luft plötzlich klar) und gibt einen Zustandsbericht oder genauer gesagt zwei: einen für die Vergangenheit („Ésta fue la ciudad de las montañas“ – Dies war die Stadt der Berge) und einen für die Gegenwart („Contadas veces / se deja contemplar azul y enorme el Ajusco“ – Selten läßt sich, / blau und gewaltig, der Ajusco betrachten). Doch dann wird die Erzählung prospektiv: „Cuando no quede un árbol, / cuando todo sea asfalto y asfixia“, wenn kein Baum mehr bleibt, wenn alles Asphalt und Erstickung ist, dann wird Mexiko wieder zur Hauptstadt des Todes werden, die Vulkane wieder zum Leben erwachen. Man kann in diesem prospektiven Erzählen im Gedicht eine Wiederaufnahme der Konstruktion des *poeta vates* erkennen, der sehend die Zukunft kündigt. Mexiko als Stadt des Todes ist wahrscheinlich eine Anspielung auf das vorspanische Tenochtitlán der Azteken, auf dessen Haupttempel dem Gott Huitzilopochtli zur Wahrung der kosmischen Ordnung Menschenopfer dargebracht wurden.

Einen Ausblick auf das 21. Jahrhundert bietet das Gedicht „Carta a Huidobro“ des chilenischen Dichters Gonzalo Rojas (geboren 1917). In seiner Jugend hatte Rojas in Huidobros Haus in Santiago verkehrt und sich später immer wieder mit dem Begründer der hispanoamerikanischen Avantgarde

der Zwischenkriegszeit auseinandergesetzt. Doch auch Rimbaud und der Surrealismus zogen ihn in ihren Bann. Im Jahre 1948 veröffentlicht Rojas den Gedichtband *La miseria del hombre* (Das Elend des Menschen), dem 1964 *Contra la muerte* (Gegen den Tod) folgt. Den Durchbruch zu internationalem Ruhm bringt 1977 noch im venezolanischen Exil die Veröffentlichung von *Oscuro* (Dunkel), einer Sammlung, die alte und neue Gedichte von Rojas vereint. Dieses Prinzip einer Verbindung von schon veröffentlichten Texten mit noch Unveröffentlichtem zu immer neuen Konstellationen wird ein wesentliches Gestaltungsprinzip des Werkes von Gonzalo Rojas bleiben. Die „Carta a Huidobro“ (Brief an Huidobro) erscheint zunächst 1994 separat, zusammen mit einem weiteren unveröffentlichten Gedicht. Zwei Jahre später wird sie von Rojas in die Sammlung *Río turbio* (Trüber Fluß) aufgenommen:

Carta a Huidobro

1. Poca confianza en el XXI, en todo caso algo pasará,
morirán otra vez los hombres, nacerá alguno
del que nadie sabe, otra física
en materia de soltura hará más próxima la imantación de la Tierra
- 5 de suerte que el ojo ganará en prodigio y el viaje mismo será vuelo
mental, no habrá estaciones, con sólo abrir
la llave del verano por ejemplo nos bañaremos
en el sol, las muchachas
perdurarán bellísimas esos nueve meses por obra y gracia
- 10 de las galaxias y otros nueve
por añadidura después del parto merced
al crecimiento de los alerces de antes del Mundo, así
las mareas estremecidas bailarán airosas otro
plazo, otro ritmo sanguíneo más fresco, lo que por contradanza hará
- 15 que el hombre entre en su humus de una vez y sea
más humilde, más
terrestre.
2. Ah, y otra cosa sin vaticinio, poco a poco envejecerán
las máquinas de la Realidad, no habrá drogas
- 20 ni películas míseras ni periódicos arcaicos ni

–disipación y estruendo– mercaderes del aplauso ignominioso, todo
 eso
 envejecerá en la apuesta
 de la creación, el ojo
 25 volverá a ser ojo, el tacto
 tacto, la nariz éter
 de Eternidad en el descubrimiento incesante, el fornicio
 nos hará libres, no
 pensaremos en inglés como dijo Darío, leeremos
 30 otra vez a los griegos, volverá a hablarse etrusco
 en todas las playas del Mundo, a la altura de la cuarta
 década se unirán los continentes
 de modo que entrará en nosotros la Antártica con toda su fascinación
 de mariposa de turquesa, siete trenes
 35 pasarán bajo ella en múltiples direcciones a una velocidad
 desconocida.

3. Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá
 en la fecha, pájaros
 de aluminio invisible reemplazarán a los aviones, ya al cierre
 del XXI prevalecerá lo instantáneo, no seremos
 40 testigos de la mudanza, dormiremos
 progenitores en el polvo con nuestras madres
 que nos hicieron mortales, desde allí
 celebraremos el proyecto de durar, parar el sol,
 ser –como los divinos– de repente.

Mit der „Carta a Huidobro“ zieht Rojas in Form eines prospektiven Erzählens eine genealogische Linie zu einem seiner Vorgänger. Warum dieser Blick auf das 21. Jahrhundert in Zusammenhang mit Huidobro? Huidobro hatte sich stets als Dichter des Zukünftigen verstanden, als ein Dichter, der mit seinem Werk in die Zukunft weist. In einem kurzen Aufsatz zum 100. Geburtstag Huidobros bezeichnet ihn Rojas, der sich schon mit *Oscuro* in die Nachfolge Huidobros gestellt hatte, deshalb auch als den „jüngsten unserer Dichter“.

Die auf das 21. Jahrhundert gerichteten Prophezeiungen der „Carta a Huidobro“ haben – anders als bei José Emilio Pacheco – jedoch einen spie-

lerischen Charakter. Dieser spielerische Charakter weist auf das Ludische der frühen Avantgardebewegungen zurück, das sich insbesondere auch bei Huidobro findet. Bei allem Ludischen hat die „Carta a Huidobro“ aber auch eine ernsthafte Seite. Sie ist eine Parodie auf die Zukunftshoffnungen der Menschen und die Verheißungen der Futurologen. Sie ist ihre ironische Kritik. Dem Begriff des unbegrenzt Machbaren und Erwarteten stellt sie das Absurde gegenüber. Im sprachlichen Ausdruck mischt sie Umgangssprachliches ins Imaginäre und bedient sich mit großer Kunst dem Verfahren der Trennung von Vers- und Satzgrenze, das allen Gedichten von Rojas ihren unverwechselbaren Rhythmus verleiht.

Die freie, strömende Imagination des Dichters, die mit Rimbauds „Le Bateau ivre“ ihren Anfang nahm, scheint mit der „Carta a Huidobro“ von Gonzalo Rojas in einer absurden Prophezeiung für das 21. Jahrhundert gleichsam zu ihrem Ende gekommen zu sein. Was einst aus der unerträglichen Realität herausgelöst worden war dank der Entfaltung der dichterischen Phantasie im Tode und jenseits des Todes, wird in der „Carta a Huidobro“ an das zu erwartende Leben zurückgebunden in einer schönen neuen, aber eben auch absurden Welt, deren Realisierung *so* kaum zu erwarten steht.

Textausgaben

- Rubén Darío. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez, Plancarte; aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmas (Madrid, 1968).
- Rubén Darío. *Gedichte*. Vorwort von Ernesto Cardenal. Auswahl, Übertragung u. Nachwort von Curt Meyer-Clason (Oberschleißheim, 1983).
- Pablo Neruda. *Obras completas*. Edición y notas de Hernán Loyola. 5 Bde. (Barcelona, 1999–2002).
- Pablo Neruda. *Das lyrische Werk*, hrsg. Karsten Garscha. 3 Bde. (Darmstadt u. Neuwied, 1984–1986).
- Octavio Paz. *Obra poética (1935–1988)* (Barcelona, 1990).
- Octavio Paz. *Vrindavan und andere Gedichte aus dem Osten. Spanisch u. deutsch*, übertr. Fritz Vogelgsang u. Rudolf Wittkopf (Frankfurt/Main, 1994).
- Octavio Paz. *In mir der Baum, Gedichte. Spanisch u. deutsch*, übertr. Rudolf Wittkopf (Frankfurt/Main, 1990).
- José Emilio Pacheco. *Alta traición, antología poética*. Selección y prólogo de José María Guelbenzu (Madrid, 1985).
- Gonzalo Rojas. *Obra selecta*. Selección, prólogo, cronología, bibliografía y variantes de Marcelo Coddou (Caracas, 1997).

Literatur

- Gustav Siebenmann. *Die lateinamerikanische Lyrik 1892–1992* (Berlin, 1993).
- Ders. *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y El Brasil: historia, movimientos, poetas* (Madrid, 1997).

Anhang

Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts

Ruben Darío: Muschel

Die goldene Muschel, die am Strand ich fand,
 war festgefügt aus feinsten Perlenwänden,
 Europa streifte sie mit göttlichen Händen,
 als auf dem Himmelsstier sie Wogen überwand.

5 Ich hob die tönende Muschel an den Mund
 und lockte so des Meeresweckrufs Hall,
 ich lieb mein Ohr, und schon tat mir der Schall
 der blauen Stollen verhülltes Kleinod kund.

10 So weht das Salz mich an aus bitteren Winden,
 die blähten einst der Argonauten Segel,
 als Sterngebilde liebten Iasons Traum;

den Flutstrom hör ich Unbekanntes künden
 nach Wind- und Wellengang geheimer Regel ...
 (Die Muschel – eines Herzens Form und Raum.)¹

Pablo Neruda: Die Häfen

Acapulco, wie ein blauer Stein gehauen,
 wenn du erwachst, von neuem schimmert vor
 deiner Tür

5 regenbogenfarben, wie eine Muschel gerändert das Meer,
 zwischen deinen Steinen huschen Fische wie Blitze hin,
 die, mit Meeressglanz geladen, zucken.

¹ Übersetzung von Curt Meyer-Clason. In: Rubén Darío. *Gedichte*. Vorwort von E. Cardenal, Übertragung u. Nachwort von Curt Meyer-Clason (Oberschleißheim, 1983).

- 10 Du bist lidlos das vollkommene Licht, wie eine
Strandblume schwebend, der nackte Tag
zwischen der entrollten Unendlichkeit der Wasser
und der von irdenen Lampen erleuchteten Höhe.
- 15 In deiner Nähe schenkten die Lagunen die Liebe mir
des heißen Tags mit Tieren und Mangrovewäldern,
die Nester, Knorren gleich, an den Ästen, von denen
der Flug der Reiher Schaum in die Höhen trug,
und im Scharlachwasser wie ein Verbrechen wimmelte
gefangen ein Volk von Mäulern und Wurzeln.
Topolobampo, kaum angedeutet an den Ufern
des milden und kahlen meerhaften Kalifornien,
20 Mazatlán, sternübersätes, Hafen der Nacht, ich lausche
den Wogen, die an deine Dürftigkeit schlagen
und an deine Gestirne, dem Herzschlag
deiner leidenschaftlichen Sängerschöre,
deinem somnambulen Herzen, das da
unter den roten Netzen des Mondes singt.
- 25 Guayaquil, Lanzensilbe, äquatorialen
Sternbildes Klinge, geöffneter Riegel
der feuchten Finsternis, die wie die durchnäßte
Haarflechte einer Frau hinwagt:
eiserne Pforte, verdorben
30 durch den bitteren Schweiß,
der die Trauben netzt,
der Elfenbein ins Laubwerk träuft
und zum Mund des Menschen rinnt
ätzend wie Meeressäure.
- 35 Ich erklomm die Felsen von Mollendo, die weißen,
nichts als ausgedörrter Glanz und Narben,
Krater, dessen zerschrundene Welt
seinen Schatz zwischen den Steinen festhält,
enger Raum des Menschen,
40 ins kahle Geröll des Steilhangs gezwängt,
Schatten der metallischen Schluchten,
des Todes gelbes Kap.

Pisagua, Schriftzug des Schmerzes, vom Leiden
befleckt, in deinen leeren Ruinen,
45 an deinen grausigen Felsenböschungen,
in deinem Kerker aus Stein und Verlorenheit
man trachtet auszurotten das Menschengewächs,
man wollte da einen Teppich wirken
aus toten Herzen, das Unglück erniedrigen
50 als Zeichen der Tollheit bis zur Vernichtung
der Menschenwürde: dort, in den salzbefallenen
öden Gassen bewegen Gespenster
des Jammers ihre Ponchos,
und in den nackten schimpflichen Erdschunden
65 steht, berannt vom einsamen Wogenschaum,
als Monument die Geschichte.
Pisagua, in deine Gipfelleere aber,
in die tosende Einsamkeit ragt die Macht
der Wahrheit des Menschen
60 wie ein lichtiges und edles Monument.

Nicht nur ein Mensch, nicht nur ein Blut ist es,
das an deinen Hängen das Leben befleckt,
alle Henker sinds, fest dem Sumpf
der Wunden verhaftet, den Todesstrafen,
65 dem Dornestrüpp Amerikas, trauerbefallen,
und als dein wüstes und schroffes Gefels
mit Ketten sich anfüllte,
wurde nicht nur eine Fahne zerfetzt,
da war rachgierig nicht nur ein Bandit,
70 sondern die ganze Fauna der schändlichen Gewässer,
sie wieder ihre Zähne zeigt in der Geschichte,
das Herz des unglücklichen Volkes
mit tödlicher Klinge durchbohrend,
die Erde in Fesseln legend, die sie hervorgebracht,
75 den Kampfplatz der Morgenröte schändend.

O sandige Häfen, überschwemmt
vom Salpeter, vom verborgenen Salz,
das die Leiden beläßt im Vaterland
und fortträgt das Gold zum unbekanntem Gott,

80 dessen Klauen die Erdkruste aufbrechen
unsrer leidgewohnten Gebiete.

Antofagasta, deine ferne Stimme
mündet ins kristallharte Licht
und sammelt sich an in Säcken und Lagergewölben
85 und wird in der Dürre des Morgens verteilt
in Richtung der Handelsschiffe.

Ausgedorrte hölzerne Rose, Iquique,
zwischen deinen weißen Balustraden, an
deinen Pinienwällen, die das Mondlicht
90 der Wüste und des Meeres durchtränkte,
wurde meines Volkes Blut vergossen,
wurde die Wahrheit gemordet, die Hoffnung
zermalmt zu blutigem Fleisch:
zugeweht vom Tribsand ward das Verbrechen,
95 und die Ferne verschlang das Geröchel.

Gespentisches Tocopilla, unterhalb der Hügel,
unter der Kahlheit voll scharfer Spitzen
rinnt des Salpeters trockener Schnee,
ohne das Licht seiner Bestimmung zu verlöschen
100 noch die Agonie der dunklen Hand,
die der Tod in den Erdklumpen geschüttelt.

Verlassene Küste, die du das gequälte
Wasser zurückweist der menschlichen Liebe, die
sich verbirgt an deinen kalkigen Uferrändern
105 wie das Metall der größten Schande.
Zu deinen Häfen nieder stieg der überlebende Mensch,
das Licht zu schau'n der verkauften Straßen,
das beklommene Herz von der Last befreien,
Sandwüsten zu vergessen und Mißgeschicke.
110 Der du da vorübergehst, wer bist du, was gleitet
durch deine strahlenden Augen, was geht vor sich
in den spiegelnden Scheiben? Niedersteigst du und lächelst,
du schätzt das Schweigen im Holz,
berührst das glanzlose Silber der Scheiben
115 und weiter nichts: der Mensch wird bewacht

von fleischfressenden Schemen und Eisenstangen,
 liegt hingestreckt in seinem Spital, schlummernd
 auf der Sprengladungen Felsenriffen.

- 120 Häfen des antarktischen Südens, die den
 Blätterregen abstreifen auf meine Stirn;
 herbe Koniferen des Winters,
 aus deren Born voll von grünen Nadeln
 auf meine Schmerzen niederströmte die Einsamkeit.
 Puerto Saavedra, eiserstarrt an den Ufern
 125 des Imperial: die Mündungen
 versendet, der eisige Klageschrei
 der Möwen, die mir aufzuschweben schienen
 wie stürmische Orangenblüten,
 ohne daß ihre Wipfel jemand eingewiegt;
 130 süße Verirrte hin zu meiner Zärtlichkeit,
 versprengt vom gewaltigen Meer,
 besprüht in den Einsamkeiten.

- Später war mein Weg der Schnee,
 und in den schlafenden Häusern der Meeresenge
 135 in Punta Arenas, in Puerto Natales,
 in des Sturmgeheuls blauer Erstreckung,
 in der sausenden, der entfesselten
 fernletzten Nacht der Erde sah ich die Planken,
 die widerstanden, entzündete die Lampen ich
 140 unter dem grausamen Wind, tauchte meine Hände
 in den kahlen antarktischen Frühling
 und küßte der letzten Blumen kalten Staub.²

² Übersetzung von Erich Arendt. In: Pablo Neruda. *Das lyrische Werk*, hrsg. Karsten Garscha, 3 Bde. (Darmstadt u. Neuwied, 1984–86).

Octavio Paz: Madurai

- In der Bar des British Club
 – *soft drinks*, keine Engländer –
Unsere Stadt ist heilig und bedeutend
 sagte mir, seinen Orangensaft austrinkend,
 5 *hat den größten Tempel Indiens*
 (Minakshi, Göttin des Zimt)
und die T. S. V. Garage (deine Augen sind zwei Fische)
auch die größte auf dem Subkontinent:
 Sri K. J. Chidambaram,
 10 *ich bin beiden Institutionen verbunden.*
 Direktor von The Great Lingam Inc.,
 Touristenbus-Unternehmen.³

Octavio Paz: Wie man es regnen hört

- Hör mich, wie man es regnen hört,
 weder aufmerksam noch abwesend,
 die leichten Schritte des Rieselregens,
 Wasser, das Luft ist, Luft, die Zeit ist,
 5 noch ist der Tag nicht gegangen,
 noch ist die Nacht nicht gekommen,
 Schemen des Nebels,
 die um die Ecke biegen,
 Schemen der Zeit
 10 in der Bucht dieser Pause,
 hör mich, wie man es regnen hört,
 ohne mich zu hören, hör, was ich sage,
 die Augen nach innen geöffnet,
 ein Schlafen mit wachen Sinnen,
 15 Regen, leichte Schritte, Gemurmel von Silben,
 Luft und Wasser, schwerelose Worte:

³ Übersetzung von Rudolf Wittkopf. In: Octavio Paz. *Vrindavan und andere Gedichte aus dem Osten. Spanisch u. deutsch*, übertr. Fritz Vogelgsang u. Rudolf Wittkopf (Frankfurt/Main, 1994).

was wir waren, was wir sind,
die Tage und die Jahre, dieser Augenblick,
gewichtlose Zeit, gewaltige Bürde,
20 hör mich, wie man es regnen hört,
es glänzt der nasse Asphalt,
der Dampf steigt auf und zieht dahin,
die Nacht öffnet sich, blickt mich an,
du bist's und deine Dunstgestalt,
25 du und dein Nachtgesicht,
du und dein Haar, ein langsamer Blitz,
du überquerst die Straße, findest Einlaß in meiner Stirn,
Schritte aus Wasser auf meinen Lidern,
hör mich, wie man es regnen hört,
30 der Asphalt glänzt, du kommst über die Straße,
es ist der schweifende Nebel der Nacht,
die schlummernde Nacht in deinem Bett,
es ist die Dünung deines Atems,
deine Finger aus Wasser netzen meine Stirn,
35 deine Finger aus Feuer versengen meine Augen,
deine Finger aus Luft öffnen die Lider der Zeit,
ein Quell von Visionen und neuem Leben,
hör mich, wie man es regnen hört,
die Jahre vergehen, die Augenblicke kehren wieder,
40 hörst du deine Schritte im Nebenzimmer?
weder hier noch dort: du hörst sie
in einer anderen Zeit, eben jetzt,
hör die Schritte der Zeit,
Erfinderin schwebender Orte,
45 hör, wie der Regen über die Terrasse läuft,
schon ist die Nacht mehr Nacht in der Allee,
im Laubwerk hat der Blitz genistet,
ein schemenhafter Garten treibt dahin
– komm herein, dein Schatten bedeckt dieses Blatt.⁴

⁴ Übersetzung von Rudolf Wittkopf. In: Octavio Paz. *In mir der Baum. Gedichte. Spanisch u. deutsch*, übertr. Rudolf Wittkopf (Frankfurt/Main, 1990).

José Emilio Pacheco: Malpaís

Malpaís: öder, wüstenartiger und unergiebigter Boden;
 ohne Wasser und Vegetation; gewöhnlich mit Lava bedeckt.
 Francisco J. Santamaría, *Wörterbuch der Mexikanismen*

- Gestern wurde die Luft plötzlich klar,
 und die Berge erwachten zu neuem Leben.
 Eine Ewigkeit hatte ich sie nicht gesehen. Zu lange war da
 weiter nichts als das Bewußtsein, daß sie dort sind
 5 und uns umgeben.
 Karawane aus Schnee der Iztaccíhuatl.
 Eisige Spitze
 oder Lavatiegel in der Höhle des Schlafes,
 unser Popocatépetl.
- 10 Dies war die Stadt der Berge.
 Von jeder Ecke aus sah man die Berge.
 So sichtbar waren sie, daß man sie nur selten
 beachtete. Tatsächlich
 bemerkten wir die Existenz der Berge,
 15 als der Staub des toten Sees,
 der Fabrikmüll, das grausame Gift
 der unablässigen Millionen Fahrzeuge,
 der Dreck in Atomen
 von weit mehr Millionen Ausgebeuteter,
 20 den stickigen Vorhang fallen ließen,
 und es keine Berge mehr gab.
- Selten
 läßt sich, blau und gewaltig, der Ajusco betrachten.
 Noch herrscht er über das Tal, aber sie sind dabei, ihn zu
 zerstören
- 25 durch Baugrundstücke, Holzfäller und, schlimmer,
 Brandstifter.
 Lange Zeit
 hielten wir ihn für unverwundbar. Jetzt kennen wir
 unsere unermeßlich zerstörerische Fähigkeit.

- 30 Wenn kein Baum mehr übrig bleibt,
wenn alles Asphalt und Ersticken ist,
oder *malpais*, steiniger Boden ohne Leben,
wird dies wieder die Hauptstadt des Todes sein.

In diesem Augenblick werden die Vulkane wieder zum Leben
erwachen.

- 35 Von hoch oben wird das große Gefolge aus Lava kommen.
Die leblose Luft wird von Asche erfüllt sein.
Das Meer aus Feuer wird die Schande wegwaschen
und in kürzester Zeit zu Stein erstarren.
Im Fels wird eine Pflanze ausschlagen.
- 40 Wenn sie erblüht, beginnt vielleicht
das neue Leben in der Todeswüste.

Dort werden sie sein, ewig unbesiegbar,
Zornessterne, Lavasonnen,
gleichgültige Gottheiten,

- 45 Mittelpunkte überall in ihrer schrecklichen Stille,
Achsen der Welt, die riesigen Vulkane.⁵

Gonzalo Rojas: Brief an Huidobro

- 1 Wenig Vertrauen ins 21. Jahrhundert, auf jeden Fall wird etwas
geschehen,
die Menschen werden wieder sterben, irgendjemand wird geboren,
von dem niemand etwas weiß, andere physikalische Gesetze
hinsichtlich der Loslösung werden die Magnetkraft der Erde
spürbarer machen,
- 5 so daß das Auge reicher wird an Wundern und die Reise selbst ein
Gedankenflug, es wird keine Jahreszeiten geben, nur durch
Aufdrehen
des Sommerhahns, zum Beispiel, werden wir
in der Sonne baden, die Mädchen
werden jene neun Monate wunderschön bleiben aufgrund

⁵ Unveröffentlichte Übersetzung von Daniela Pérez y Effinger.

10 der Galaxien und weitere neun
 noch obendrein nach der Entbindung dank
 des Wachstums der Lärchen, die schon vor der Welt bestanden, so
 werden die erbebenden Gezeiten anmutig in einem anderen
 Takt tanzen, einem anderen, frischeren Blutrhythmus, was im
 Kontertanz bewirkt,
 15 daß der Mensch endlich in seinen *Humus* eintritt und
 bescheidener,
 irdischer wird.

2. Ach, und noch etwas ohne Prophezeiung, nach und nach werden
 die Maschinen der Wirklichkeit altern, es wird weder Drogen
 20 noch schäbige Filme noch veraltete Zeitungen geben noch
 – Verschwendung und Prunk – Händler des schändlichen Beifalls, all
 das
 wird im Einsatz
 der Schöpfung altern, das Auge
 25 wird wieder Auge sein, das Berühren
 Berührung, die Nase Äther
 der Ewigkeit in unaufhörlicher Entdeckung, das Huren
 wird uns frei machen, nicht
 auf Englisch werden wir denken, wie Darío sagte, wir werden
 30 wieder die alten Griechen lesen, man wird wieder etruskisch
 sprechen
 an allen Stränden der Welt, in der Zeit des vierten
 Jahrzehnts werden sich die Kontinente verbinden,
 so daß die Antarktis mit all ihrer Faszination
 eines Türkisschmetterlings in uns eindringen wird, sieben Züge
 35 werden in viele Richtungen mit unbekannter Geschwindigkeit unter
 ihr hindurchfahren.

3. Soweit wir es überblicken, wird Jesus Christus
 in dieser Zeit nicht kommen, Vögel
 aus unsichtbarem Aluminium werden die Flugzeuge ersetzen, schon
 am Ende
 des 21. Jahrhunderts wird das Augenblickliche vorherrschen,
 wir werden nicht

40 Zeugen des Wandels sein, schlafen werden wir
als Vorfahren im Staub bei unseren Müttern,
die uns sterblich machten, von dort aus
werden wir den Plan preisen, fortzuleben, die Sonne anzuhalten,
und – wie die Göttlichen – plötzlich zu sein.⁶

⁶ Unveröffentlichte Übersetzung von Daniela Pérez y Effinger.