

Hans Jacob Ohldieck

”En dans av partikler som folder seg”

- En komparativ studie av Alejo Carpentiers
Los pasos perdidos og José Lezama Limas *Paradiso*



Institutt for lingvistik og allmenn litteraturvitenskap
Mastergradsavhandling
Universitetet i Bergen
September 2006



Tittelen ”En dans av partikler som folder seg” er hentet fra Deleuze (2006: 190).
Forsidebildet *La jungla* [*Jungelen*] (1942-43) er malt av cubaneren Wifredo Lam.

FORORD

Lezama Lima sa en gang følgende om *lo cubano*, det cubanske: ”Lo nuestro es lo ondulante, la brisa, una cierta indefinitud” [”Vårt særtrekk er det bølgende, brisen, en viss ubestemmelighet”] (González 1994: 122). Det er nettopp denne ubestemmeligheten som har ført meg inn i dette prosjektet, og som har gjort at jeg gjentatte ganger har vendt tilbake til Cuba. Dersom man leser Lezamas *Paradiso*, og følger de gatene som der beskrives, følger de samtalene som der finner sted, kan man paradoksalt nok sitte igjen med erfaringen av en fullstendig *realistisk* beskrivelse av Havanna. For hvor *hermetisk* denne boken enn måtte være, hvor besynderlige sammenkoblinger den enn åpner opp for, så er følelsen av å miste fotfeste i *Paradisos* opprevne romanunivers fullstendig analog med den som gjør seg gjeldende i møte med Havanna. Det har gått 36 år siden Carpentier skrev boken *La ciudad de las columnas* [*Søylenes by*], der han omtaler Havanna som byen med *un estilo sin estilo*, en stil uten stil. Dette er også en dekkende beskrivelse av byen i dag. Havanna utgjør et bølgende, ubestemmelig flettverk i bris, som man umulig kan holde fast, og som man heller ikke *vil* holde fast. Man vil heller la seg drive av byens bevegelser, man ønsker å tape seg i byens irranger. For uansett om det er den jevne cubaner eller det er *el Comandante* selv som får føre ordet, så utgjør *lo cubano* for meg en *nybarokk* erfaring: Havanna er en schizofren by, Cuba er et schizofrent land og cubanere generelt er schizofrene, og dette er ment som komplimenter.

Jeg har i løpet av denne avhandlingen fått hjelp av en rekke personer. Førsteamanuensis Gisle Selnes har vært en god veileder, og han har vært til stor hjelp med sin ekspertise på latinamerikansk litteratur. Helge Pettersen og Arild Utaker har med sine interessante filosofiseminarer de siste årene bidratt sterkt til denne avhandlingens teoretiske retning. Audun Lindholm har lest og kommentert hele avhandlingen. Trine Flattun Rogndokken har lest og kommentert hele manuset, og sammen med Rolf Eirik Osland har hun vært en viktig samtalepartner når det gjelder avhandlingens teoretiske resonansbunn. Mari Hellum og Cathrine Strøm har lest korrektur. Eva Walde har bidratt med sine datatekniske ferdigheter. Foruten at hun har lest korrektur og kommentert hele avhandlingen, har Helene Hildremyr vært en viktig støttespiller gjennom hele studietiden. Hennes varme og omtanke, i tillegg til hennes brede interessefelt, har bidratt sterkt til å gjøre dette til en rik tid. Hun har dessuten vært en strålende reisepartner under mange inspirerende reiser til Latin-Amerika, og med sin forkjærlighet for Cuba har hun hatt stor forståelse for min fascinasjon for dette landet. Hun har dessuten vært overbærende i forhold til de mer eksentriske utslagene denne fascinasjonen har avstedkommet.

Hjertelig takk til dere alle!

Bergen, 27. november 2006

Hans Jacob Ohldieck

INNHold

1. INNLEDENDE REFLEKSJONER	5
Havanna – søylenes by	5
Nybarokken som antihumanisme: avhandlingens problemstillinger og hypoteser	7
Teoretisk resonansbunn	9
Avhandlingens struktur	15
2. HARMONIEN KNUSES: FRA BAROKK TIL NYBAROKK	17
Barokken som historisk epoke	17
Guds død og avantgardens framvekst	19
Folden som løper i det uendelige: Deleuze som nybarokkens filosof	21
3. FORFATTERNE OG ROMANENE	24
Det cubanske og det latinamerikanske	24
Alejo Carpentier	24
<i>Los pasos perdidos</i> ' handlingsskjelett	27
José Lezama Lima	28
<i>Paradisos</i> handlingsskjelett	30
Resepsjonshistorie	31
4. TEMATISKE NEDSLAGSFELT	33
Fra takt til rytme	33
Vannet	38
I drift mot <i>Santa Mónica de los Venados – Los pasos perdidos</i>	38
Tvetydig renselse – <i>Paradiso</i>	41
Seksualitet og tabuoverskridelser	48
Den nødvendige hjemreisen – <i>Los pasos perdidos</i>	51
Egget klekkes i det tomme tom – <i>Paradiso</i>	60
Drapet på Laios – <i>Paradiso</i>	67
Tiden	71
Minner om framtiden – <i>Los pasos perdidos</i>	72
Krukkeskårene – <i>Paradiso</i>	78
Den poetiske oppstandelsen – <i>Paradiso</i>	82
5. ROMANENES FORMELLE TREKK	87
Nybarokk skrivestil	87
Montasjen – nybarokkens ytre trekk	89
Metafor og intertekstualitet – nybarokkens indre trekk	98
6. AVSLUTNING	111
Deterritorialisering eller reterritorialisering?	111
Ordet rives ikke – <i>Los pasos perdidos</i>	112
I evighetens stjernekurv – <i>Paradiso</i>	114
BIBLIOGRAFI	117

1. INNLEDENDE REFLEKSJONER

Havanna – søylenes by

Da barokken etter 300 års dvale ble gjenoppvekket på 1900-tallet, var det først og fremst i Latin-Amerika den skulle få avgjørende innflytelse. Det er videre påfallende at det i hovedsak var på Cuba det som har fått betegnelsen *el neobarroco*, *nybarokken*, skulle slå rot, eller snarere, røtter. Kanskje er ikke dette tilfeldig. Og kanskje er det ikke tilfeldig at det var to *habaneros*, Alejo Carpentier og José Lezama Lima, som skulle bli kjent som nybarokkens fremste eksponenter. Dersom man vandrer gjennom Havannas gater i dag, klinger det et ekko fra Carpentiers essay *La ciudad de las columnas [Søylenes by]*¹:

La vieja ciudad antaño llamada *de intramuros* es ciudad de sombras, hecha para la explotación de las sombras – sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo, hacia el oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los compartamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente (Carpentier 2003: 87).

[Den gamle byen som i svundne tider ble kalt *innenfor murene*, er skyggenes by, bygget for å utforske skyggene – den selv er en skygge, når man tenker den i kontrast til alt det som spirte og vokste i den mot vest fra begynnelsen av dette århundret, da stilarter som la seg over hverandre, innovasjonen av stilarter, fine og stygge, flere stygge enn fine, skapte den *stil uten stil* som Havanna utgjør, som i det lange løp, gjennom symbioser og blandinger, gjennom rekkefølgen av stilarter, reiser seg i en særegen *barroquismo*, for slik å skrive seg inn i byplanleggingens mønstre. Fordi, litt etter litt, fra det brokete, det sammenblandete, fra innflettingen av ulike virkeligheter, har en fornem holdnings faste trekk oppstått, som skiller Havanna fra kontinentets øvrige byer.]²

Som Carpentier påpeker, er Havanna byen der nye stilarter legger seg oppå de gamle, ikke som erstatning, men som supplement; dermed skapes det et mangfold av nye koblinger, og en

¹ Alle oversettelsene fra spansk til norsk er mine egne, med unntak av passasjene fra *Los pasos perdidos* og *Paradiso* (i disse tilfellene har jeg fulgt Tryggve Norums oversettelse av *Los pasos perdidos* og Kjell Risviks oversettelse av *Paradiso*, der ikke annet er oppgitt). Alle oversettelsene fra spansk er ført i hakeparentes.

² Jeg har valgt å sette oversettelsene av de spanske sitatene i brødteksten, heller enn i fotnoter eller som vedlegg. Dette har vært plasskrevende, og har gjort at denne avhandlingens omfang nærmer seg grensen for det som ifølge retningslinjene for mastergradsavhandling er lov.

veritabel heterogenitet av nye ”stilarter”: Slik skapes denne byens *stil uten stil*. Disse koblingene blir spesielt påtakelige gjennom ”[...] la siempre renovada columnata” [”den alltid fornyede søylegangen”], som Carpentier skriver: ”[...] todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito” [”alle søylenes stilarter er representert, samvirkende eller sammenblandede i all evighet”] (Carpentier 2003: 90). Havanna er *la ciudad de las columnas*, en by der søylene løper i det uendelige, søyler som er kommet til i ulike epoker og som gjennom sine endeløse serier danner Havannas særegne ”cualidad esencialmente esquiva” [”essensielt unnvikende egenskap”]. Havannas søyler fungerer som et bilde på Havanna som helhet, eller snarere, på den heterogeniteten av fragmenter som sammen gir en erfaring av det vi omtaler som ”Havanna”; det er en erfaring av å miste fotfeste hver gang du føler du har klart å samle byens deler til en form for system: Det er alltid noe som unnslipper.

Det er likeledes erfaringen av å miste fotfeste som har ledet meg inn i dette arbeidet. Også nybarokken kjennetegnes av ”una cualidad esencialmente esquiva”: Slik Havanna desentraliseres og mister sin rettvinklede struktur gjennom den planløse utbyggingen, slik desentraliseres den nybarokke litteraturen gjennom det konnotative nivåets digressive utbygging, som nødvendigvis også impliserer en nedbrytning av den denotative, hierarkiske strukturen. I det du tror du har klart å *gripe* den nybarokke teksten, viker den unna ved å lede deg inn i stadig nye serier av språklige søyleganger, der fornuftens veier taper seg. Gjennom en djerv tematikk og overraskende assosiasjonsrekker av fortrinnsvis metaforisk og intertekstuell karakter, åpner nybarokken for en *tilblivelse*, en *monstrøs fødsel* i de flengene denne litteraturen påfører fornuften: Det er disse tilblivende monstre denne avhandlingen handler om.

Blant Havannas søyler har noen av Latin-Amerikas største litterære verk fått sin tilblivelse, verk som kjennetegnes av sine språklige eksesser og figurlige transformasjoner, deriblant Carpentiers *Los pasos perdidos* (1953) [*De tapte skritt* (oversatt av Norum i 1958)] og Lezamas *Paradiso* (1966) [*Paradiso* (oversatt av Risvik i 2002)], som vi skal se nærmere på i denne avhandlingen.

Jeg vil i det følgende presentere problemstillingene og hypotesene som vil styre blikket mitt avhandlingen igjennom. Deretter vil jeg presentere de filosofene og teoretikerne som i så måte vil danne resonansbunn, før jeg avslutningsvis i dette kapitlet skisserer avhandlingens struktur.

Nybarokken som antihumanisme: avhandlingens problemstillinger og hypoteser

Los pasos perdidos og *Paradiso* er kjent som to av nybarokkens mest sentrale verker. Den argentinske forfatteren Julio Cortázar betrakter imidlertid de to romanene som denne kategoriens *ytterpunkter*:³ Mens Carpentier beveger seg innenfor et overveiende *realistisk* og *denotativt* univers, overskrider Lezama dette universet gjennom en ekstrem *konnotativ* dristighet. Gjennom en slik påstand aksepterer like fullt Cortázar nybarokken som en samlebetegnelse for de to forfatterne; dette er en aksept jeg ønsker å problematisere.

En slik aksept forringer nybarokkens omveltende potensial. Jeg tror sammenkoblingen av så ulike forfattere som Carpentier og Lezama i en felles kategori bidrar til å redusere sistnevntes revolusjonerende kraft. Jeg vil nemlig hevde at det har vært en uheldig tendens i kommentarlitteraturen i forhold til nybarokke verk generelt, og Lezama spesielt, til å fortolke dem innenfor en *humanistisk* horisont. Gjennom et overveiende antall av det jeg vil omtale som *dialektiske* lesemåter, har man latt *Paradiso* utgjøre en negerende bevegelses passasje mot en syntese av umiskjennelig humanistisk karakter. Mitt utgangspunkt er: *Nybarokken er en antihumanisme!*⁴ Jeg vil hevde at enhver form for humanisme holder mennesket fast i repressive strukturer; enhver humanistisk lesning av nybarokke verker utøver en totaliserende vold mot ikke-totaliserbare størrelser. Jeg ønsker med denne avhandlingen å bidra til å løsrive

³ Cortázar skriver: "Qué admirable cosa es que Cuba nos haya dado al mismo tiempo a dos grandes escritores que defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica, y que tanta sea su riqueza que Alejo Carpentier y José Lezama Lima puedan ser los dos polos de esa visión y manifestación de lo barroco, Carpentier es impecable novelista de técnica y lucidez europeas [...] y Lezama Lima, intercesor de oscuras operaciones de ese espíritu que antecede al intelecto, de esas zonas que gozan sin comprender [...]" ["For en beundringsverdige ting det er at Cuba på samme tid har gitt oss to store forfattere som forsvarer det barokke som et vesentlig kjennetegn ved Latin-Amerika, og så stor er deres rikdom, at Alejo Carpentier og José Lezama Lima kan betraktes som de to polene av det barokke uttrykket, Carpentier er en plettfri romanforfatter med europeisk teknikk og klarhet [...] og Lezama Lima, mellommann til de mørke handlingene til den ånd som eksisterer forut for intellektet, til disse områdene som de nyter uten å forstå [...]" (Cortázar 1970: 166).

⁴ Jeg er her på linje med litteraturprofessor Roberto González Echevarría, som karakteriserer nybarokken som "el arte del anti-humanismo" ["antihumanismens kunst"] (González 1976: 99). Han skriver: "Si el humanismo y sus derivaciones cartesianas, racionalistas y neo-clasicistas celebran la conciencia individual, la conciencia como productora de sentido en un mundo inteligible, domable y consumible, el barroco reduce la ideología y la conciencia al dogma; las codifica, las integra en la producción misma de un arte que no refleja el mundo, que no lo repite ni asimila, sino que lo desplaza a un sistema cerrado de signos. [...] La escisión irreparable entre pensamiento y expresión, entre fondo y forma, que configura la agrietada base del pensamiento occidental, se desvanece en el barroco, al pasar la primera a la superficie, a la textura, y perder por tanto su carácter primario, profundo y arcano. Al regresar al barroco, los escritores neobarrocos persiguen, precisamente, cerrar la escisión, reducir la ideología humanista y burguesa a exterioridad" ["Hvis humanismen og dens cartesianske, rasjonalistiske og neoklassisistiske avledninger priser den individuelle bevissthet, bevisstheten som meningsproduserende i en intelligibel og konsumerbar verden som kan temmes, reduserer barokken ideologien og bevisstheten til dogmer; den kodifiserer dem og integrerer dem i produksjonen av en kunst som ikke gjenspeiler verden, som verken gjentar den eller assimilerer den, men som snarere flytter den over i et lukket tegnsystem. [...] Den uopprettelige splittelsen mellom tenkning og uttrykk, innhold og form, som utgjør den vestlige tenknings opprevne basis, utviskes i barokken, ved at innholdet stiger til overflaten, til den tekstlige veven, og den mister dermed sin primære, dype og hemmelige karakter. Ved å vende tilbake til barokken, er de nybarokke forfatterne nettopp ute etter å lukke flengen, redusere den humanistiske og borgerlige ideologien til noe utvendig"] (González 1976: 131).

nybarokken fra humanismens kvelende grep. Vi skal se nærmere på hvorfor en komparativ studie av *Los pasos perdidos* og *Paradiso* i så henseende er en god vei å gå.

De to romanene er nært tematisk beslektet: De utgjør begge meditasjoner over kunsten og kunstnerens rolle, meditasjoner som jeg vil vurdere i relasjon til romanenes egne utforminger. Gjennom denne felles metarefleksjonen har jeg god anledning til å få Carpentiers og Lezamas ulike posisjoner i tale, ved å ta i betraktning både kunstmeditasjonene og romanenes ulike formelle grep. I forlengelsen av begge romanenes tematisering av kunsten ligger dessuten en generell tematisering av menneskets frigjøringspotensial i forhold til de ulike strukturene det innenfor et samfunn er underlagt, og implisitt i romanenes felles tematikk ligger følgende spørsmål: Kan kunsten hjelpe oss med å frigjøre oss fra disse strukturene? Mens jeg vil hevde at det framkommer et negativt svar gjennom *Los pasos perdidos*' tematiske og formelle interrelasjon, leser jeg et affirmativt svar ut av *Paradiso*. I forlengelsen av denne påstanden vil jeg presentere følgende todelte problemstilling: *Kan den nybarokke diktekunsten hjelpe oss med å forlate de fastholdende strukturene?* I så fall: *Utgjør både Los pasos perdidos og Paradiso nybarokke verk, tatt i betraktning de ulike svarene jeg leser ut av deres egne meditasjoner?*

Hypotesen min er: *Paradiso* er en nybarokk roman; *Los pasos perdidos* er det ikke. Jeg vil vise at det ligger en humanisme i bunnen for den allegorien *Los pasos perdidos* utgjør, som gjenspeiles i verkets formelle trekk; parallelt vil jeg vise at det ligger en antihumanisme implisitt på *Paradisos* tematiske nivå, som likeledes gjenspeiles på romanens formelle plan. Denne hypotesen fungerer i opposisjon til både González Echevarrias synspunkt og Carpentiers eget: De omtaler begge *Los pasos perdidos* som en nybarokk roman (González 1976: 48).⁵

Uansett hvordan man forstår humanisme, som idealistisk, marxistisk eller sartreansk, tar den utgangspunkt i mennesket som et selvberoende vesen; i denne avhandlingen vil jeg vektlegge den sartreanske humanismen. Sartre skriver følgende om den eksistensialistiske humanismen: "L'homme est constamment hors de lui-même, c'est en se projetant et en se perdant hors de lui qu'il fait exister l'homme [...]" (Sartre 1970: 92). Men hva ligger så til grunn for den menneskelige eksisten man da erfarer? Sartre skriver: "Il ne peut pas y avoir de vérité autre, au point de départ, que celle-ci: *je pense, donc je suis*, c'est là la vérité absolue de

⁵ González Echevarría skriver: "Si los pasos que llevan a sus orígenes se han perdido realmente, la novela se presenta entonces no como conservadora de la tradición, sino como demolición y nuevo comienzo" ["Hvis skrittene som fører til opprinnelsen virkelig er gått tapt, presenterer ikke romanen seg som bevarer av tradisjonen, men som omstyrning og ny begynnelse"] (González 2004: 218). Jeg vil derimot hevde at romanen nettopp "bevarer tradisjonen", og at det ligger en humanisme til grunn for hans vektlegging av menneskets ansvar overfor historien.

la conscience s'atteignant elle-même" (Sartre 1970: 64). Med Foucault vil jeg hevde at Sartres humanisme snarere opprettholder en fast, totaliserende struktur, heller enn å gi støtet til noen form for selvtape. Foucault skriver: "La philosophie de Hegel à Sartre a tout de même été essentiellement une entreprise de totalisation, sinon du monde, sinon du savoir, du moins de l'expérience humaine [...]" (Foucault 2001a: 693). Vektleggingen av at bevissthetens må bli klar over seg selv må med nødvendighet reprodusere den bevissthetsstrukturen tradisjonen har overlevert oss, og som legger beslag på *l'expérience humaine*; enhver bevegelse holdes tilbake i det cartesianske *cogito*, enhver bevegelse blir en bevegelse tilbake til seg selv.⁶ Den antihumanismen jeg her vektlegger ønsker nettopp å tape dette *cogito*, dette *selvet*.

Teoretisk resonansbunn

Nybarokkens antihumanistiske bevegelse stiller store krav til leseren: Hun må våge å følge bevegelsen til dens avgrundige opphør. Enhver form for hermeneutisk lesning vil i denne sammenheng bli reduktiv, ettersom den vektlegger *meningen* framfor meningens *revner*, der meningen taper seg og der et nytt *bilde* kan *erfares*. Lezama har i en rekke essays presentert sin egen oppfattelse av bildet, *la imagen*, som jeg vil referere til i det følgende. Hans *imagen* betegner den *tilblivelsen* som gjør seg gjeldende idet alle *projiserende* bilder er "tømt ut". Det er dermed ikke en fenomenologisk bildeforståelse Lezama lar oss ane: "[...] es esta [la imagen] totalmente opuesta a la imaginación. La imagen extrae del enigma una vislumbre [...]" "[...] bildet er det totalt motsatte av forestillingen. Bildet trekker ut et lysglimt fra det gåtefulle [...]" (Lezama 1970: 61).⁷ Det er dermed det radikale *fraværet* som muliggjør

⁶ Deleuze underbygger dette poenget; ifølge ham utøver Descartes' Cogito vold mot forskjellen, ved å underlegge den *det samme*: "Le Je pense est le principe le plus générale de la représentation, c'est-à-dire la source de ces éléments et l'unité de toutes ces facultés: je conçois, je juge, j'imagine et me souviens, je perçois – comme les quatre branches du Cogito. Et précisément, sur ces branches, la différence est crucifiée. Quadruple carcan où, seul, peut être pensé comme différent ce qui est identique, semblable, analogue et opposé; *c'est toujours par rapport à une identité conçue, à une analogie jugée, à une opposition imaginée, à une similitude perçue que la différence devient objet de représentation*" (Deleuze 1968: 180).

⁷ Lezamas *imagen* fungerer dermed svært ulikt Sartres bilde, som nettopp utgjør bevissthetens projiseringer. Dette kan vi se i forlengelsen av vektleggingen av Descartes' Cogito: Også bildet utgjør en projisering av *det samme*. I *L'imaginaire* støtter Sartre seg igjen på Descartes: "Il est nécessaire de répéter ici ce qu'on sait depuis Descartes: une conscience réflexive nous livre des données absolument certaines; l'homme qui, dans un acte de réflexion, prend conscience 'd'avoir une image' ne saurait se tromper" (Sartre 1940: 13). Han skriver videre: "[...] l'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise; toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. [...] L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui reste dans le monde et c'est parce qu'il est transcendantalement libre que l'homme imagine" (Sartre 1940: 358). For Lezama vil det nettopp være fordi vi ikke er "transcendantalement libre" at *la imagen* muliggjøres; for ham vil bildet utgjøre en erfaring av det preindividuelle immanensplanet, der bevissthetens enda ikke har satt seg.

erfaringen av Lezamas *imagen*. Dette skal vi se nærmere på både i den tematiske og den formelle delen.

Jeg skrev innledningsvis at det er den monstrøse tilblivelsen som er styrende for denne avhandlingens struktur. Denne tilblivelsen er også styrende for det teorivalget jeg har foretatt: *Nybarokken må berøres med deleuzianske hender*. Deleuzianske perspektiver er hittil i forsvinnende liten grad blitt satt i forbindelse med nybarokken; jeg betrakter denne koblingen som svært fruktbar, og vil hevde at Deleuzes dynamiske tankeunivers kan bidra til å belyse nybarokke verker på nye måter, og til å skape åpninger for det eksplosive potensialet som der ligger latent.⁸

Det er følgelig først og fremst Gilles Deleuzes tenkning som danner en gjennomgående teoretisk resonansbunn i denne avhandlingen; i samspill med ham vil jeg også trekke veksler på Michel Foucault, mens Georges Batailles tanker om ulike typer tabuoverskridelser vil bli sentrale i den tematiske delen (kapittel 4). Idet jeg ser nærmere på romanenes formelle sider vil jeg også involvere den cubanske semiotikeren Severo Sarduy. Dessuten vil Friedrich Nietzsche på ulike måter spille med. Jeg vil vise disse filosofenes og teoretikernes relevans for avhandlingen etter først å ha konsentrert meg om Deleuzes relasjon til nybarokken.

Deleuze er nybarokkens filosof: Hans vitalisme finner sitt utgangspunkt i Leibniz og Spinoza⁹, som ga ham mulighet til å komme utenom Hegels dialektikk. Ifølge Deleuze binder den dialektiske bevegelsen forskjellen til en mer omfattende identitet, og dermed undertrykker den forskjellen som sådan. Det er nettopp fokuset på *forskjellene* som gjør det mulig å følge nybarokkens antihumanistiske bevegelse, og i denne sammenheng blir Leibniz' begrep *le pli* – folden – sentralt.¹⁰ Deleuze skriver: "Le concept de pli est toujours un singulier, et il ne peut gagner du terrain qu'en variant, en bifurquant, en se métamorphosant" (Deleuze 1990: 214). Deleuze peker her på den uopphørlige transformasjonsprosessen som gjør seg gjeldende i

⁸ Raymond D. Souza skriver: "Lezama Lima's creative writings outstrip available critical methodologies. This partially accounts for the proclivity of some critics to rely on Lezama Lima's essays for explanations of his work and to see his creative endeavors as extensions of his philosophical or aesthetic concepts" (Souza 1983: 2). Jeg vil hevde at Deleuze bidrar med den lesestrategien Souza etterlyser.

⁹ Deleuze har blant annet skrevet monografiene *Spinoza et le problème de l'expression* (1968), *Spinoza – philosophie pratique* (1981) og *Le pli – Leibniz et le baroque* (1988).

¹⁰ Deleuze illustrer foldens funksjon gjennom å beskrive klærnes folder: "[...] Les plis du vêtement prennent autonomie, ampleur, et ce n'est pas par simple souci de décoration, c'est pour exprimer l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur. Les grands éléments interviennent donc de beaucoup de façons: comme ce qui assure l'autonomie des plis de tissu par rapport à un porteur fini; comme élevant eux-mêmes le pli matériel à l'infini; comme "forces dérivatives" qui rendent sensible une force spirituelle infinie" (Deleuze 1988: 166). Klærnes folder er ikke bare dekorative; de endrer også kroppen som bærer dem. Slik skal vi se hvordan de singulære foldingene våre to romaners hovedpersoner erfarer fører til en prosessuell endring (eller kanskje snarere tømning) av deres kropp, av deres subjekt.

barokken, og i enda større grad i nybarokken; han framhever ”le pli qui va à l’infini” (Deleuze 1988: 5) som barokkens viktigste kjennetegn, selv om det først er i nybarokken folden virkelig løper i det uendelige (Deleuze 1988: 112). Hvordan skjer så denne foldingen?

For Leibniz er det å være subjekt ensbetydende med å im-*pli*-sere, å folde sammen, serier av ytre, *førindividuelle singulariteter*. Subjektet i Leibniz’ filosofi består følgelig av en synsvinkel man gjennom foldingen kommer fram til, heller enn en på forhånd definert substans, slik vi finner den hos for eksempel Descartes. Det åpnes dermed for en reell, kreativ dynamikk i den leibnizske *subjektsdannelse*. Leibniz kaller disse *førindividuelle singularitetene*, disse absolutte, enkle størrelsene, for *monader*. Ifølge Leibniz er ikke verden noe ut over det som aktualiseres i hver monades persepsjonsflyt; det finnes ikke et formål i det ytre man skal prøve å avbilde i det indre. Monadene er de sjelelige atomene som utgjør verdens substans; hver og en av dem utgjør et perspektiv på verden i sin helhet, hver og en av dem utgjør en synsvinkel, men ingen gir et fullstendig bilde av helheten. Bare Gud, den høyeste monaden, inneholder eks-*pli*-kasjonen av alle persepsjonsserier, og det hver av monadene ser på en dunkel måte, ser han med fullstendig klarhet. Eller uttrykt på en annen måte: Gud har skapt verden slik at det finnes en forutbestemt harmoni mellom monadenes ulike perspektiver. Etter Guds død skal vi se at denne guddommelige harmonien tapes, og i nybarokken kan foldingen dermed finne sted i en uendelig perspektivforflytning.

Leibniz’ monadeteori blir svært viktig for Deleuze. Ved å vise til *førindividuelle singulariteter* peker Leibniz samtidig på et forskjellsnivå som ligger *før* den dialektiske bevegelsen; det vises dermed til en mulighet til å løse opp identiteter, til å la de *førindividuelle singularitetene* inngå i nye koblinger. Det er Deleuzes fokus på disse *singularitetene* som gjør ham så velegnet i vår sammenheng: Nybarokken bevirker nettopp en fragmentering av fastlåste identiteter, og åpner følgelig for nye *singulære* koblinger, som kan avføde nye *singulære* erfaringsmodi; det er dette som muliggjør nybarokkens antihumanistiske bevegelse. Denne fragmenteringen gjør seg også gjeldende på det tematiske nivået i *Los pasos perdidos* og *Paradiso*. Hovedpersonenes ”dannelsesprosess” utgjør nettopp en tiltakende grad av subjektsoppløsning. Det er også i denne sammenheng litteraturen er så viktig for Deleuze.¹¹ Gjennom den litterære erfaringen fragmenteres faste identiteter, og nye

¹¹ Deleuze har skrevet flere bøker om litteratur: *Présentation de Sacher-Masoch* (1967), *Proust et les signes* (1964; utvidet utgave i 1970), *Kafka – Pour une littérature mineure* (1975; skrevet sammen med Félix Guattari) og *Critique et clinique* (1993), en essaysamling med hovedfokus på litteratur. Dessuten tematiserer *Qu’est-ce que la philosophie* (1991) kunst generelt. I tillegg benytter han seg gjennomgående av litterære eksempler i sitt øvrige forfatterskap. I forhold til denne avhandlingens perspektiv er det i størst grad *Proust et les signes* som blir viktig; handlingsforløpet i *À la recherche du temps perdu* bærer sterke likhetstrekk med det vi finner i *Los pasos perdidos* og *Paradiso*, og Deleuze viser hvordan identiteten til Prousts forteller i tiltakende grad oppløses, og

singulære koblinger oppstår; gjennom erfaringen av "une zone de voisinage" (Deleuze 1993: 11) mellom tidligere atskilte elementer, muligjgjøres *tilblivelsen*: "[...] la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je [...]" (Deleuze 1993: 13). Den tredje personen som fødes i oss, og som fratar oss muligheten til å si "Jeg", peker i retning av den monstrøse tilblivelsen jeg har vektlagt som denne avhandlingens fokus, og som framkommer gjennom den nybarokke diktningen: *Det er denne som gjør nybarokken til en antihumanisme*.

Deleuzes tankeunivers har sterke forbindelseslinjer til Foucault, som jeg også vil trekke vekslers på i denne avhandlingen. Ifølge Foucault er mennesker i ethvert samfunn og til enhver tid underlagt strukturer som setter grenser for hva det er mulig å tenke, og hva det er mulig å uttrykke. Foucault gir disse strukturene benevnelsen "diskurs". Han skriver i *L'ordre du discours*: "[...] je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité" (Foucault 1971: 11). "Diskursens orden" består altså av uttalte og uuttalte regler og konvensjoner som mennesket har internalisert; en frigjøring fra disse må derfor nødvendigvis finne sted gjennom et tap av det subjektet som har internalisert disse strukturene.¹²

I forbindelse med den subjektoverskridende bevegelsen jeg gjennom Deleuze og Foucault har presentert, vil jeg også la Bataille spille med (kapittel 4). Jeg har strukturert kapittel 4 rundt en serie subjektsopløsende elementer, der seksualiteten er svært sentral, og det er først og fremst i denne forbindelse jeg vil involvere Bataille. Bataille viser hvordan ulike former for tabuoverskridelser kan gjøre erfaringen suveren, og hvordan *alt må settes på spill* dersom dette skal være mulig.¹³ Det er spesielt med hensyn til hans radikalitet i forhold

hvordan han derigjennom oppøver en følsomhet i forhold til de singulære koblingene, uten å innhente de førindividuelle singularitetene i nye fastholdende identiteter.

¹² Også Foucault benytter seg hyppig av litterære eksempler gjennom sitt forfatterskap, blant annet i *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), der litterære eksempler nettopp presenteres for på en analog måte å vise til en avgrunns erfaring i "overskridelsen" av diskursens orden. Ellers har Foucault gitt ut boken *Raymond Roussel* (1963), og for øvrig interessert seg for blant andre Marquis de Sade, Stéphane Mallarmé og den franske nyromanens forfattere. Han skriver blant annet: "[...] l'expérience de Mallarmé [...] montre bien comment le jeu propre, autonome du langage vient se loger là précisément où l'homme vient de disparaître au profit du langage" (Foucault 2001b: 572). Slik vises det hvordan vi gjennom et dristig litterært spill nettopp tar del i de subjektiveringsprosessene *menneskets død* åpner for.

¹³ Bataille skriver: "J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme [...]. Du fait qu'elle est négation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence positive devint elle-même positivement la valeur *et l'autorité*" (Bataille 2004b: 19). Det er gjennom erfaringens autoritet individets frigjøring fra diskursens orden muligjgjøres. Jeg er oppmerksom på at tabuet nødvendigvis gjeninnsettes hos Bataille, og at Bataille og Deleuze i visse henseende er svært ulike (for eksempel ved at Bataille går veien om Hegel, mens Deleuze konsekvent unngår Hegels dialektikk ved å gå veien om Spinoza og Leibniz). Jeg gjør

til erfaringen Bataille blir interessant i vår kontekst; i *La littérature et le mal* (1957) hevder han at Prousts forteller i *À la recherche du temps perdu* ikke opplever den suverene erfaring, fordi hans kontinuerlige fortolkningsprosesser forhindrer ham i å holde åpent det såret den språkløse erfaringen påfører fornuften (Bataille 2004a: 97-109); det er gjennom å holde dette såret åpent man kan nå *au bout du possible de l'homme* (Bataille 2004b: 19). Jeg vil hevde at hovedpersonen i *Paradiso* nettopp klarer å holde såret åpent, og det er dette som muliggjør hans frigjøring fra diskursens orden. Likeledes vil jeg hevde at hovedpersonen i *Los pasos perdidos* ikke klarer å holde såret åpent, og derfor klarer han heller ikke å løsrive seg fra det diskursive regimet. I tillegg til å ha skrevet mye om skjønnlitteratur, har Bataille selv en omfattende litterær produksjon bak seg; i likhet med hans mer filosofiske bøker, utgjør overskridelsen også i denne produksjonen en gjennomgående tematikk. Koblingen mellom litteratur og seksualitet er tydelig: "La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité" (Bataille 1957: 32). Poesien fører til den samme oppløste tilstand som seksualiteten; dette er en viktig kobling jeg gjør i denne avhandlingen, som vil bli tydelig i henholdsvis kapittel fire og fem.

Severo Sarduy kobler Batailles tanker direkte til den nybarokke skrivekunsten. Han betrakter nybarokkens radikale meningstransfigurasjoner som en overskridelse av det tabuet som gjelder det diskursive språket, ved at nybarokken "*no escribe sobre algo, sino escribe algo*" ["ikke skriver om noe, men skriver noe"] (Sarduy 1987: 238). Sarduy baserer seg her på Batailles tankeunivers; Bataille setter en *generell økonomi* opp mot den tradisjonelle økonomiforståelsen. Ifølge den generelle økonomien kjennetegnes energisituasjonen på jorden av overskudd, ikke av mangel. Han viser til en heterogen rest som ikke kan underlegges en hegeliansk *Aufhebung*, en rest knyttet til begjæret, som ikke kan gå opp i nyttig produksjon innenfor den homogene sfæren. Dette overskuddet vil ubønnhørlig måtte ødsles; måten dette skjer på, kan imidlertid velges. For å beskrive *l'excédant*, overskuddet, introduserer Bataille uttrykkene *la part maudite*, den fordømte delen som ikke kan tilbakeføres til nyttig produksjon, og *dépense*, den unyttige utgift. Overskuddet er *fordømt* ettersom det er ekskludert fra det homogene regimet gjennom de tabuer som er satt, nettopp for å sikre nyttens domene; enhver uproduktiv energibruk utgjør følgelig en tabuoverskridelse, både på det økonomiske, biologiske og symbolske nivået.¹⁴ Sarduy

imidlertid ikke noen forsøk på å harmonisere deres tanker, og forholder meg pragmatisk til bruken av deres begreper.

¹⁴ Se Bataille, *La part maudite* (1949).

vektlegger her den språklige ødslingen som et kjennetegn ved nybarokken. Han vektlegger en *språklig ødsling*, som ikke kan reduseres til diskursens kommunikative nyttefunksjon, og som derfor muliggjør skapelsen av nye koblinger, nye *bilder*.¹⁵ Sarduy vil involveres i avhandlingens femte kapittel, som i overveiende grad tar verkenes formelle sider i øyesyn.¹⁶

Dessuten vil Nietzsche spille med gjennom hele denne avhandlingen; Nietzsches begrep *der Wille zur Macht* utgjør på mange måter et forutsetning for hele det perspektivet jeg har valgt: ”*Diese Welt ist der Wille zur Macht – und nichts ausserdem!* Und auch ihr selber seid dieser Wille Zur Macht – und nichts ausserdem!” (Nietzsche 1980: 697). *Mennesket* er navnet på en ansamling krefter som diskursen har tvunget inn i en orden; gjennom en overskridelse av dette mennesket kan kreftene fungere aktivt og skapende i en overskuddsdimensjon, heller enn passivt og reproduserende i den mangelsituasjonen diskursens kanalisering holder dem fanget i. Jeg ser også Nietzsches prosjekt i *Also sprach Zarathustra* (som dessuten omtales eksplisitt flere steder i *Paradiso*) som en metaforisk framstilling av denne subjektoverskridende bevegelsen, et prosjekt som er nært beslektet med det som finner sin utforming i de to romanene jeg skal jobbe med; jeg finner det derfor fruktbart å la *Also sprach Zarathustra* fungere i dialog med de frigjøringsprosjektene som manifesterer seg i *Los pasos perdidos* og *Paradiso*.¹⁷

¹⁵ Sarduy skriver: “Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer – y no, como en el uso doméstico, en función de información - es un atentado al buen sentido, moralista, y ‘natural’ [...]” [“Det å være barokk betyr i dag å true, dømme og parodierte borgerskapets økonomi, som er basert på en gjerrig forvaltning av godene, midt i denne økonomiens sentrum og fundament: i tegnenes og språkets felt, samfunnets symbolske underlag og garanti for dets funksjon og kommunikasjon. Sløse og ødsle bort språket utelukkende i nytelsesøyemed – og ikke med henblikk på informasjon, slik tilfellet er med den huslige/temmede språkbruk – er et attentat mot den sunne, moralistiske og ‘naturlige’ fornuft”] (Sarduy 1987: 209). Ifølge Sarduy kan man dermed bryte ned det diskursive regimet gjennom nybarokkens språklige ødsling, som frigjør signifikanten fra dens binding til signifikatet.

¹⁶ Det henvises svært ofte til Sarduy i lesninger av nybarokke verk, og hans bøker *Barroco* (1974) og *Ensayos generales sobre el barroco* [*Generelle essays om barokken*] (1987) har skapt en markant dreining i barokk- og nybarokkforskningen, i retning av en semiotisk tilnæringsmåte. Jeg vil imidlertid hevde at semiotikken ikke yter den nybarokke dynamikken den samme rettferdighet som en deleuziansk innfallsvinkel gjør. Sarduy er for øvrig også selv nybarokk forfatter, og han har gjentatte ganger pekt på den innflytelsen Lezama har øvd på hans skjønnlitterære forfatterskap.

¹⁷ Nietzsche henviser sjelden direkte til barokken, men i *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) framkommer det synspunkter knyttet til temaet som er bemerkelsesverdige i datidens kulturelle klima, som i overveiende grad forholdt seg svært nedsettende til den barokke kunsten; boken er skrevet ti år før barokkens diktning og øvrige kunst ble oppvurdert med Heinrich Wölfflins *Renaissance und Barock*. Nietzsche skriver: “Der Barockstil entsteht jedesmal beim Abblühen jeder großen Kunst, wenn die Anforderungen in der Kunst des klassischen Ausdrucks allzu groß geworden sind, als ein Natur-Ereignis, dem man wohl mit Schwerkut – weil es der Nacht voranläuft – zusehen wird, aber zugleich mit Bewunderung für die ihm eigentümlichen Ersatzkünste des Ausdrucks und der Erzählung. [...] die Dämmerungs-, Verklärungs- oder Feuersbrunstlichter auf so starkgebildeten Formen: dazu fortwährend neue Wagnisse in Mitteln und Absichten [...] diese Eigenschaften alle, in denen jener Stil seine Größe hat, sind in den früheren, vorklassischen und klassischen Epochen einer Kunstart nicht möglich, nicht erlaubt: solche Köstlichkeiten hängen lange als verbotene Früchte am Baume”

Avhandlingens struktur

På bakgrunn av det fokuset jeg har valgt, finner jeg det hensiktsmessig å dele lesningen av romanene opp i én overveiende tematisk del (kapittel 4), og én overveiende formell del (kapittel 5).¹⁸ Strukturen vil dermed se ut som følger: Etter disse innledende refleksjonene som utgjør kapittel 1, vil jeg i kapittel 2 tegne en skisse av barokkens historie, der jeg ser på barokken som epoke, i tillegg til den fornyede interessen for barokken på 1900-tallet, som i sin tur gir støtet til det vi har omtalt som *nybarokken*. Deleuze viser i denne sammenheng til klare paralleller i forhold til barokkens og nybarokkens framvekst, og i forlengelsen av denne historiske vinklingen vil jeg introdusere noen sentrale deleuzianske begreper, som fungerer i relasjon av den leibnizianske innflytelsen.

I kapittel 3 vil jeg så presentere forfatterne Alejo Carpentier og José Lezama Lima, i tillegg til de verkene som i denne avhandlingen er av interesse, nemlig *Los pasos perdidos* og *Paradiso*. I forlengelsen av denne presentasjonen vil jeg også gi et riss av de respektive verkene *resepsjonshistorie*.

Kapittel 4 vil være av overveiende tematisk art; jeg vil her vise hvordan de to romanenes tematiske elementer på ulike måter uttrykker en tiltakende grad av subjektsopløsning. De elementene jeg i denne delen vil rette fokus mot, er: *rytmen, vannet, seksualiteten og tiden*. Idet jeg skal ta tiden i betraktning, vil jeg samtidig vise til erfaringen av en form for ”poetisk tid”, som subjektsopløsningen munner ut i. Poesien har et åpenbart slektskap med den oppløsningen som finner sted i forbindelse med de andre tematiske nedslagsfeltene: Til grunn for dem alle ligger nemlig *døden* som det *ultimate* subjektsopløsende elementet, og *døden danner klangbunn* gjennom hele kapittel 4.¹⁹

Kapittel 5 vil i hovedsak utgjøre en ”formell” del; jeg vil her vise hvordan det tematiske nivået gjenspeiles på det formelle, der jeg likeledes vil rette blikket mot den ulike graden av oppløsning av hierarkiske strukturer i teksten. Jeg vil også vise til en oppløsning av *lesersubjektet* i møte med romanene. Denne oppløsningen er av erotisk karakter, og nettopp erotikken viser i så måte med tydelighet en interagering mellom kapittel 4 og 5. Slik vi skal se hvordan de oppløsende elementene på det tematiske planet munner ut i en ”poetisk

(Nietzsche 1976: 791-792). Til tross for sin kjærlighet til det klassiske, viser Nietzsche her en fascinasjon for barokkens dristighet, eksperimentering og ødsling.

¹⁸ Jeg er oppmerksom på at en deling mellom form og innhold kan synes spesiell tatt i betraktning min deleuzianske vinkling; jeg vurderer imidlertid en slik deling som formålstjenlig i mitt komparative perspektiv: det gjør det enklere å belyse forskjellene mellom *Los pasos perdidos* og *Paradiso*.

¹⁹ Bataille har skrevet mye om denne koblingen, blant annet i *L'Érotisme* (1957) og *La littérature et le mal* (1957).

tidserfaring” i kapittel 4, skal vi i kapittel 5 se hvordan tematikken ledsages av en *form* som kan gi leseren en tilsvarende erfaring. I denne sammenheng vil jeg se på bruken av *ytre* og *indre* nybarokke trekk i de to romanene, der *montasjen* vil bli sentral blant de ytre trekkene, mens *metaforen* og *intertekstualiteten*²⁰ vil bli viktige blant de indre trekkene. I analogi med det fokuset på subjektsoopløsningen som finner sted i avhandlingens tematiske del, vil jeg her spille hypotesen ut mot *signifikantens* forhold til *signifikatet* i de to romanene²¹, og deres ulike lojalitet i forhold til de intertekstuelle referansenes relativt stabile kulturelle betydning. I begge tilfellene vil jeg hevde at det forekommer en større grad av *spredning*²² i *Paradiso* enn i *Los pasos perdidos*.

Avslutningsvis (kapittel 6) vil jeg samle trådene fra avhandlingens ulike deler, og vurdere hypotesens holdbarhet i forhold til det jeg i disse delene har kommet fram til.

²⁰ Jeg benytter her begrepet ”intertekstualitet” i en snever forstand: allusjoner og referanser til andre verk.

²¹ Jeg er oppmerksom på at Deleuze ikke vil benytte begreper som *signifikat* og *signifikant*; i *Mille plateaux* skriver Deleuze og Guattari: ”On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités [...]” (Deleuze & Guattari 1980: 10). Også i denne forbindelse vurderer jeg introduksjonen av slike begreper som formålstjenlige i mitt komparative perspektiv.

²² Jeg henspiller her på Derridas begrep *dissémination*, som viser til en betydningsspredning som på ulike måter gjør seg gjeldende i en tekst. I vår sammenheng ønsker jeg å vise hvordan metaforen og allusjonene skaper folder som gjør det vanskelig å holde fast på tilvente betydningsrelasjoner.

2. HARMONIEN KNUSES: FRA BAROKK TIL NYBAROKK

Barokken som historisk epoke

Barokken²³ betegner både en europeisk litteraturhistorisk periode fra ca 1580 til 1680 (noe senere i Øst-Europa og Norden) og en spesifikk stilretning. Før vi går inn på de særtrekkene som innenfor en *nybarokk* horisont kjennetegner Carpentiers og Lezamas diktekunst, skal vi se nærmere på overgangen mellom det barokke som historisk begrep, der vi konsentrerer oss om den spanske barokken, og nybarokken.

Den barokke kulturen lar seg ikke forstå uten å ta et basiselement av krise og konflikt i betraktning, ifølge José Antonio Maravall (1983: 49). Den spanske *cultura barroca* er ifølge ham resultatet av 1600-tallets sosiale og historiske situasjon, som var preget av veldige politiske og økonomiske omveltninger.²⁴ Ifølge Maravall skapte det spanske monarkiets press for å tvinge individene, som på grunn av omveltningene var blitt fremmedgjorte, inn igjen i tradisjonelle samfunnsformer, nye kreative uttrykk. Han skriver: "Siempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que éste ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante, de dramática expresión" ["Alltid når det oppstår en konfliktsituasjon mellom individets energi og det virkefeltet individet er bundet til, framkommer det en kultur med et dramatisk uttrykk"] (Maravall 1983: 50). Den barokke epokens tematiske repertoar var derfor i stor grad knyttet til ulike måter energien kunne få utløp på, ved å velle ut av de strukturene som autoritetene ville kanalisere den gjennom, og tematikken kretset ofte rundt *tilfeldigheten, forandring, flyktighet, forfall og ruiner*; kunsten fikk en helt ny dynamikk, i et radikalt brudd med klassisismens vektlegging av renhet og symmetri.

Det Maravall omtaler som "dramática expresión" ble imidlertid også tatt i bruk av regimet selv: Overfor en situasjon preget av opprør og protester, svarte det spanske monarkiet med å ta i bruk psykologiske midler for å kontrollere menneskets bevissthet, for slik å gjennomføre en integrasjonsprosess som baserer seg på en indre kontroll: Antonio López de

²³ Det er usikkert hvor ordet "barokk" stammer fra: Noen hevder det stammer fra det portugisiske ordet *barroco*, som betyr "uregelmessig perle", mens andre mener det stammer fra *baroco*, skolastikernes benevnelse av en falsk syllogisme (Lothe m.fl. 1999).

²⁴ Maravall skriver: "La economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas y, junto a esto, la vigorización de la propiedad agraria señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal" ["Økonomikrisen, valutaomveltningene, usikkerhet knyttet til kreditten, økonomikrigene, og i tillegg til dette, styrkingen av godseierne rettigheter til jordbruks eiendommer og den økende fattigdommen blant massene, skaper en følelse av trussel og ustabilitet både i det offentlige rom, og i privatlivet"] (Pedraza 2000: 197).

Vega skriver at herredømmet til dem som styrer "[...] se ha extendido a querer subordinar también los entendimientos y a persuadirnos que no sólo los debemos obedecer y servir con los miembros, más aun con la razón, dando a todas sus determinaciones el mismo crédito que a las divinas [...]" "[...] har utvidet seg til også å ville underlegge seg forstanden, og å overtale oss om at vi ikke bare bør adlyde og tjene dem med våre lemmer, men i enda større grad med fornuften; slik vil vi vise den samme tiltro til alle deres bestemmelser som til de guddommelige [...]" (referert i Maravall 1983: 51-52).

I den konfliktfylte situasjonen man på 1600-tallet erfarte i Spania, fikk det å *overtale* avgjørende betydning. Ved å benytte seg av overtalelsesmekanismer som fungerte ovenfra og ned, beveget kunsten seg på samme måte som autoritetene; Maravall peker imidlertid på en avgjørende forskjell: Kunstens overtalelse er et middel til å aktivisere dem som passiviseres av de autoritære kreftene, det er en måte å gjøre den aktive folkelige deltakelsen til et bærende element i den barokke kulturen. Kunstens overtalelse utføres dermed gjennom å gjøre tilskueren (eller leseren) deltakende i kunstverket. Verket må følgelig konstitueres gjennom en radikal åpenhet, som ved å invitere tilskueren/leseren inn i dets bevegelse, kan bevirke en indre dynamikk, som nettopp virker *løsrivende* i forhold til de autoritære kreftene. Disse autoritære kreftene opprettholder et system av vertikale strukturer, knyttet til *kongen* og *gud* som disiplinerende sentra, strukturer som samtidig er internalisert i menneskets fornuft. Den barokke kunsten må derfor omgå de veier som er underlagt rasjonaliteten, et felt som er annektert av regimets krefter. Maravall skriver: "A diferencia de la serenidad que busca el Renacimiento, el Barroco procura conmover e impresionar, directa e inmediatamente, acudiendo a una intervención eficaz sobre el resorte de las pasiones [...] Hay que mover al hombre, actuando calculadamente sobre los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas" ["Til forskjell fra den fredsommeligheten man søker i renessansen, forsøker man i barokken å sjokkere og gjøre inntrykk, direkte og umiddelbart, ved effektivt å spille på lidenskapelige strenger [...] Man må gjøre inntrykk på mennesket, gjennom et kalkulert spill på dets ikke-rasjonelle, affektive krefter"] (Maravall 1983: 53). Dette spillet på affektive ressurser er et trekk vi skal se at nybarokken tar opp i seg, og trekker til sin ytterste konsekvens.

Konfliktnivået som ligger til grunn for framveksten av den barokke diktetekunsten kan imidlertid ikke begrenses til et politisk perspektiv; på et bredere plan bunner den i en rekke psykologiske og religiøse konflikter, blant annet knyttet til den radikale forandringen av det tradisjonelle verdensbildet som den copernikanske vending medførte. Til sammen førte disse til en form for åndelig krise, som ga seg utslag i splittelser, der enheten tidligere hadde rådet: Det ble en spenning mellom kropp og sjel, tro og tvil, øyeblikket og evigheten etc. Det er også

gjennom en krise at det igjen blir interesse for den barokke skrivekunsten på 1900-tallet. Deleuze skriver: "Aujourd'hui, ce n'est plus la raison théologique, mais la raison humaine, celle des Lumières, qui entre en crise et s'écroule. D'où, dans nos tentatives pour en sauver quelque chose ou pour la reconstruire, nous assistons à un néo-Baroque, qui nous rend peut-être plus proches de Leibniz que de Voltaire" (Deleuze 1990: 221). Det er den krisen som rammer "la raison humaine" vi skal ta for oss i det følgende.

Guds død og avantgardens framvekst

Helt opp mot slutten av 1800-tallet ble det barokke som begrep anvendt om det absurde og groteske i estetikken; med Heinrich Wölfflins studie *Renaissance und Barock* (1888) ble imidlertid barokkens diktning og kunst oppgradert. I spanskspråklig sammenheng var det likevel først gjennom 1900-tallets avantgardebevegelser at interessen for de store barokke dikterne for alvor ble gjenoppvekket; dikterne innenfor den såkalte *Generación de 1927* i Spania fant sterke likhetstrekk mellom barokkdikteren Góngoras poesi og avantgardens estetikk. Huidobro, som innledet den spanske avantgardistiske poesien, predikerte ifølge Octavio Paz "un arte de invención en el que la imagen creaba una realidad independiente y aun contraria a la realidad natural. No irrealismo ni surrealismo sino antirrealismo o, más bien, metarrealismo" ["en diktekunst hvor bildet skapte en uavhengig virkelighet, som til og med var kontrær i forhold til den naturlige virkelighet. Ikke irrealisme, ikke overrealisme, men antirealisme, eller snarere metarealisme"] (Paz 2001: 645). Likheten med den barokke diktekunsten er slående; Dámaso Alonso skriver følgende om Góngoras stil: "las metáforas son como ecuaciones de tercer grado: su materia prima no es el lenguaje hablado ni el lenguaje literario sino la metáfora de las metáforas de esos lenguajes" ["metaforene er som tredjegrads ligninger: Dens råmaterial er ikke verken det talte eller det litterære språket, men metaforen til disse språkenes metaforer"] (Paz 2001: 645). Dette er en beskrivelse Paz mener også kan betegne Huidobros og ultraistenes bildebruk (Paz 2001: 645). Likevel har de to retningene ulik herkomst; mens barokken har utviklet seg fra manierismen, nedstammer avantgarden fra romantikken; barokken og avantgarden konvergerer imidlertid i den sentrale posisjonen de tillegger *formen*.

Den fornyede interessen for barokken som vekkes gjennom avantgardens framkomst, henger følgelig sammen med den krisen som åpner opp for ulike modernistiske bevegelser.²⁵ Dette er en krise som fungerer i analogi med den som gjorde seg gjeldende gjennom 1600-

²⁵ Jeg inkluderer her de avantgardistiske bevegelsene i den modernistiske samlebetegnelsen; jeg vil imidlertid gjøre oppmerksom på at blant andre Peter Bürger har hevdet at avantgardismen og modernismen er ulikt motivert (se Bürger, *Theorie der Avantgarde* (1974)). Den krisen det her tales om ligger i alle tilfelle i bunn.

tallets nye verdensbilde: Denne gang er det ikke bare en religiøs krise; nå står heller ikke opplysningsidealene lenger til troende. Med Darwin endres menneskets selvoppfattelse *qua* menneske; etter Freud og Nietzsche er ikke mennesket engang herre i eget hus: Det styres av ubevisste krefter det bare delvis kontrollerer. Ifølge Nietzsche oppstår det en grunnleggende nihilismetilstand etter det han omtaler som *Guds død*: Med Guds død er det ikke bare tiltroen til kristendommen som står for fall; den markerer fallet til enhver mening, ethvert mål og all sannhet, og videre står idealet, bevisstheten, fornuften og framskrittet for tur (Pettersen 1991: 149). Ifølge Foucault markerer Guds død også *menneskets død*: "[...] la mort de Dieu n'était pas l'apparition, mais la disparition de l'homme, que l'homme et Dieu avaient d'étranges rapports de parents, qu'ils étaient à la fois frères jumeaux et père et fils l'un de l'autre, que Dieu étant mort, l'homme n'a pu ne pas disparaître, en même temps, laissant derrière lui le gnôme affreux" (Foucault 2001b: 570). Som Foucault skriver, er mennesket dannet gjennom den sannhetsdiskurs Gud var garantist for; med Guds død må nødvendigvis også det mennesket som stod i relasjon til Gud forsvinne, ettersom det nå er et uendelig mørke der Gud tidligere hadde fungert som menneskets ytterste prinsipp og sikring. Dette betyr imidlertid ikke at de vertikale strukturene er falt fra menneskets kropp: Etter Guds død skuer mennesket fortsatt ut i det tomme rom Gud har etterlatt seg, ettersom kristendommens sannhetssøk har infiltrert dets kropp, og ettersom menneskets språk og fornuft fortsatt er styrt av hierarkiske, vertikale strukturer. Fordi vår kultur er konstruert rundt en sannhet som er falt, framstår verden nå som meningsberøvet, og det oppstår en form for fremmedfølelse (Pettersen 1991: 149-162).

Dette tapet av et stabilt sentrum fører til en subjektsoppløsning i psykologien så vel som i litteraturen. I motsetning til dem som i denne situasjonen søker tilbake til etter et meningsfylt, helhetlig verdensbilde, peker Nietzsche på en *aktiv* nihilisme som innebærer en frigjørende bevegelse; tapet av et fastholdende sentrum åpner for mennesket som reelt skapende, der man kan "dionysisch zum Dasein stehn" (Nietzsche 1980: 680).²⁶ Slik åpnes det for en overgang for mennesket, fra en *reaktiv* til en *aktiv* nihilisme: Det er dette som er nybarokkens "agenda". Hos Nietzsche knyttes denne overgangen til *der Übermensch*, som det metaforisk åpnes opp for i *Also sprach Zarathustra*; vi skal se at *Los pasos perdidos* og *Paradiso* utgjør meditasjoner over en lignende overgang.

²⁶ Nietzsche skriver: "Eine solche Experimental-Philosophie, wie ich sie lebe, nimmt versuchsweise selbst die Möglichkeiten des grundsätzlichen Nihilismus vorweg: ohne dass damit gesagt wäre, dass sie bei einer Negation, bei einem Nein, bei einem Willen zum Nein stehenbliebe. Sie will vielmehr bis zum Umgekehrten hindurch – bis zu einem *dionysischen Jasagen* zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl – sie will den ewigen Kreislauf [...]" (Nietzsche 1980: 679).

Mens den modernistiske litteraturen i stor grad søker å gjenetablere et helhetlig verdens- og menneskebilde, vil jeg hevde at nybarokken søker å *bekrefte* det fragmentariske: Det er gjennom å bejæ fragmentene en overgang for mennesket er mulig, det er slik man igjen kan vende blikket vekk fra et sannhetssøk i det hinsidige, mot en bejæelse av det dennesidige. Det er en slik tanke som ligger til grunn for Deleuzes interesse for nybarokken, som vi skal se på i det følgende.

Folden som løper i det uendelige: Deleuze som nybarokkens filosof

Jeg har tidligere vektlagt Leibniz' innflytelse på Deleuze, for slik å understreke Deleuzes posisjon som nybarokkens filosof: Deleuze vender blikket mot Leibniz og Spinoza for slik å skape jordsmonn for en ikke-dialektisk spire. Jeg vil nå løsrive Deleuze fra den eksplisitte leibnizianske koblingen, for slik også å la nybarokkens spire skyte sine egne knopper. Samtidig ønsker jeg å introdusere deleuzianske begreper som blir viktige for avhandlingens videre forløp.

Til tross for at Leibniz og barokken åpner for en desentrerende spillbevegelse gjennom den "endeløse" foldingen, utgjør Guds harmoniske bakteppe en sikring som svekker den innovative kraften i perspektivspillet. Ved å bruke musikken som eksempel, viser Deleuze til en avgjørende forskjell mellom barokken og nybarokken:

L'harmonie traverse une crise à son tour, au profit d'un chromatisme élargi, d'une émancipation de la dissonance ou d'accords non résolus, non rapportés à une tonalité. Le modèle musicale est le plus à faire comprendre la montée de l'harmonie dans le Baroque, puis la dissipation de la tonalité dans le Néo-baroque: de la clôture harmonique à l'ouverture sur une polytonalité, ou, comme dit Boulez, une "polyphonie de polyphonies" (Deleuze 1988: 112).

Den barokke harmonien knuses i nybarokken: Først nå spres tonene i en "polyphonie de polyphonies". Det er først etter Guds død at *impliseringen* og *ekspliseringen* kan finne sted uten sikring: Det er følgelig først i nybarokken folden virkelig løper i det uendelige.²⁷ Det harmoniske Gudsplanet de singulære hendelsene utgikk fra i Leibniz' tenkning erstattes i den

²⁷ Deleuze trekker her en linje mellom Leibniz og Nietzsche, der Nietzsche åpner opp for et perspektivisk spill *uten grenser*: "Leibniz déjà nous avait appris qu'il n'y avait pas de points de vue sur les choses, mais que les choses, les êtres, étaient des points de vue. Seulement, il soumettait les points de vue à des règles exclusives telles que chacun ne s'ouvrait sur les autres que pour autant qu'ils convergeaient: les points de vue sur la même ville. Avec Nietzsche au contraire, le point de vue est ouvert sur une divergence qu'il affirme: c'est une autre ville qui correspond à chaque point de vue, chaque point de vue est une autre ville, les villes n'étant unies que par leur distance et ne résonant que par la divergence de leurs séries, de leurs maisons et de leurs rues" (Deleuze 1969: 203).

nybarokke diktningen av et *virtuelt*, horisontalt plan, uten feste i barokkens vertikale strukturer (kongen og Gud). Deleuzes virtuelle plan utgjør en form for "evig hukommelse", et plan av rene forskjeller der alle singularitetene er til stede samtidig, og det utgjør dermed en *ren begynnelse*; til enhver tid konvergerer et visst antall av disse singularitetene og danner *aktualiseringer* av deler av det virtuelle feltet. Individet består utelukkende av en multiplisitet, som er fremkommet gjennom aktualisering av et sett av slike virtuelle singulariteter; disse har inngått i en symbiose, som har fått en viss varighet. Gjennom nye aktualiseringer kan imidlertid denne symbiosen løses opp: Det er intet stabilt sentrum som holder singularitetene sammen, ingen Gud som utgjør en eksplikasjon av alle persepsjonsseriene, slik tilfellet var i Leibniz' barokke tankeunivers.

Enhver aktualisering muliggjør noen og umuliggjør andre aktualiseringer, hvilket vil bli interessant i vår sammenheng: Hovedpersonene i både *Los pasos perdidos* og *Paradiso* må gjennom et *tiltakende selvtap* for å nå en form for poetisk oppstandelse; selvtapets prosessuelle karakter er følgelig av ytterste viktighet. En slik prosess finner sted gjennom en serie singulære hendelser, det vi i det følgende skal kalle *begivenheter*. En begivenhet utgjør en form for sanselig sjokk, som ubønnhørlig avstedkommer en fortolkning, men som på grunn av det *sansningens primat* sjokket bevirker ikke kan reduseres til noe allerede kjent. Disse begivenhetene utgjør revner i diskursen, revner der man et øyeblikk erfarer det virtuelle forskjellsnivået: Ved å gjøre seg sensibel for begivenhetene vil man ta del i stadig nye fortolkningsprosesser, som på grunn av sansningens primat avføder *ny* tenkning. På denne måten kan man "tømme" den kroppen som er underlagt et diskursivt regime i en slik grad at individet blir et "åpent hylster", der kommunikasjonen mellom begivenheter finner sted. Deleuze ser selv en relasjon mellom dette fokuset på begivenheten og Foucaults fokus på subjektiveringsprosesser: "Plutôt que processus de subjectivation, on pourrait parler aussi bien de nouveaux types d'événements: des événements qui ne s'expliquent pas par les états de choses qui les suscitent, ou dans lesquels ils retombent" (Deleuze 1990: 239). Heller enn subjektiveringsprosesser mener Deleuze vi kan vektlegge begivenhetene: Det er nettopp en kommunikasjon mellom begivenheter som kjennetegner *nomaden* i Deleuzes filosofi. Det nomadiske "subjektet" utgjør en åpen form med betydelig sensibilitet overfor begivenhetene, og singularitetene inngår dermed uopphørlig i nye singulære forbindelser, som bevirker en uopphørlig transformasjonsprosess.

Deleuze omtaler denne transformasjonsprosessen som en *detrterritoriserende* prosess. Mens samfunnets diskurs utgjør *territoriet*,²⁸ som er et homogent, ordnet og *stratifisert* felt, bevirker deterritorialiseringen stadig nye begivenheter, og stadig nye aktualiseringer, som ”tømmer” den kroppen som er underlagt diskursens orden. Den er av prosessuell karakter og muliggjør uopphørlig nye koblinger mellom elementer som ikke tidligere har vært i forbindelse med hverandre. Disse elementene kommuniserer i vår erfaring og avføder nye modi, nye intensive tilstander. Ved kontinuerlig å inngå i en deterritoriserende prosess, kan man erfare det nomadiske begjæret i deleuziansk forstand: Mens begjæret innenfor territoriet alltid befinner seg i en mangelposisjon, ved at det står i gjeld til en diskursiv struktur som kanalisere det, fungerer det nomadiske begjæret som overskudd: Den uopphørlige forflytningen gjør at man opprettholder en sensibilitet i forhold til begivenhetene, og følgelig en nærhet til det virtuelle nivået. Det er i forhold til det nomadiske begjæret Deleuze og Guattari introduserer *schizene*: Disse lever på et nivå før kreftene kanaliseres i subjekter; deres ”jeg” utgjør et molekylært felt hvor kreftene får fungere som den fabrikken de ontologisk sett utgjør, heller enn å kanaliseres i et representasjonsparadigme, i det teateret det ortodokse tankebildet utgjør (Deleuze 1972: 366). Den schizofrene lever i begjærsproduksjonens strømmer, og kan ses i relasjon til Nietzsches overmenneske.

²⁸ Det Deleuze kaller territoriet, kaller han også for *det ortodokse tankebildet*. Han hevder Vesten er underlagt et slikt tankebilde, som har *gjenkjennelsen* som grunnfigur, og som reduserer forskjellene til det samme. Dette tankebildet er knyttet til Descartes’ *cogito sens commun*, som fungerer i sin doble betydning: Det er både det som slår oss som sunn fornuft (fordi det er knyttet til vår kulturs doxa), og det er samlingen av sansene under et herskende *Je*. Gjennom kunsten kan disse sansene splittes: I begivenhetene kan vi sanse det som bare kan sanses (*sentiendum*), og slik splittes cogitostrukturen; sansningen er i begivenheten primær i forhold til tenkningen, og muliggjør dermed en frigjøring fra det ortodokse tankebildet, og en åpning for et nytt plan for tenkningen.

3. FORFATTERNE OG ROMANENE

Det cubanske og det latinamerikanske

Både Alejo Carpentier (1904-1980) og José Lezama Lima (1910-1976) hadde oppmerksomheten rettet mot *det cubanske* og *det latinamerikanske*. Denne oppmerksomheten var imidlertid av svært ulik karakter: Mens Alejo Carpentier tilbrakte mesteparten av sitt voksne liv i Frankrike og Venezuela, og dermed betraktet *det cubanske* fra utsiden, førte Lezama en ytterst sedat tilværelse i en leilighet med den etter hvert legendariske adressen *Trocadero 162* i Havanna. Fra sitt Pariseksil delte Carpentier inn sitt estetiske univers i et *acá* [her] og et *allá* [der], for slik å plassere det spesifikke *amerikanske* i et forhold til det europeiske, og i forlengelsen av dette finner vi også sentrum for hans estetiske refleksjoner: *det amerikanske menneskets adamittiske karakter*.²⁹ Amerikaneren stod dermed i betydelig kontrast til det han anså for å være det europeiske menneskets totale forfall. Lezama, derimot, hadde en mindre antropologisk og mer poetisk oppfatning av det cubanske og det amerikanske: ”Pudiéramos decir que la más firme tradición cubana es la tradición del porvenir. [...] Yo prefiero ver lo cubano como posibilidad, como ensoñación, como fiebre porvenirista” [”Vi kunne kanskje si at den mest stabile cubanske tradisjonen er framtidens tradisjon. [...] Jeg foretrekker å betrakte det cubanske som mulighet, som dagdrømmeri, som framtidsfeber”] (referert i González, R. 1994: 56). Slik unngår Lezama å forankre *lo cubano* i en konkret referent, slik tilfellet er med Carpentier: For Lezama ligger det cubanske i *tilblivelsen*. Vi skal nå se nærmere på de to forfatterne og deres verker.

Alejo Carpentier

Alejo Carpentier tilbrakte størsteparten av sitt voksne liv utenfor Cuba, og han fikk sin kulturelle dannelse i Paris, hvor han var aktiv i det surrealistiske miljøet på 20- og 30-tallet. Mange kommentatorer har pekt på dette ”utsideperspektivet” som årsak til hans livslange fokus på å etablere Latin-Amerikas ”autentiske” litterære uttrykk: Bevegelsen fra eksilet og fragmenteringen mot gjenkomsten og restaurasjonen er i alle tilfelle en gjennomgående

²⁹ Celina Manzoni skriver følgende om Carpentiers estetiske tenkning: ”Si nuestros árboles no tienen la suerte de llamarse *pino*, *abedul*, o *nogal*; si no tienen un nombre plantado en la gran cultura universal y por lo tanto conocido por todos, el escritor americano, como Adán, habrá de nombrar, definir, ubicar, desentrañar el mundo que lo circunda” [”Hvis våre trær ikke er så heldige å hete *furu*, *bjørk* eller *valnøttre*; hvis de ikke har et navn plantet i den store, universelle kulturen som følgelig er kjent av alle, må den amerikanske forfatteren, i likhet med Adam, navngi, definere, plassere, utgranske den verden som omgir dem”] (Carpentier 2003: 13).

tematikk i hans forfatterskap.³⁰ Kunsten integreres slik i en større, historisk kontekst, og den historiske bevisstheten er generelt et sentralt kjennetegn ved hans fiksjonsunivers. Personene i romanene hans fungerer som arketyper, som representanter for en epoke eller et kollektiv innenfor en epoke. Fiksjonsuniverset hans er videre i stor grad konstruert med utgangspunkt i binære motsetninger, der opposisjonen mellom *naturen* og *kulturen* er blant de mest sentrale: Kulturen representerer dekadansen og det inautentiske, mens naturen representerer det *autentiske*. Mens den moderne sivilisasjonen har mistet sine myter og sin tro, finnes det ”primitive” samfunn som holder sine myter og sin tro i hevd. I forlengelsen av denne binariteten fungerer motsetningen mellom Europa og Latin-Amerika kontrapunktisk, gjennom et fokus på *et her* og *et der*.

Den tidlige Carpentier er sterkt påvirket av Oswald Spenglers tanker om vestens forfall i *Der Untergang des Abendlandes*³¹, og mener at *el Nuevo Mundo* fortsatt befinner seg på et stadium av trostilstand i den kulturelle syklus, en tilstand som eksisterer *før* refleksjonen. Mens Vesten har uttømt sine myter, er *lo real maravilloso* nå å finne i Latin-Amerika, der troen og mytene ikke er gått tapt. Ifølge Carpentier er denne nye verden barokk³², hvilket får konsekvenser for språkføringen: ”La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca” [”Beskrivelsen er uunngåelig, og beskrivelsen av en barokk verden må nødvendigvis være barokk, det vil si, *hva* og *hvordan* passer i dette tilfellet sammen med en barokk virkelighet”] (Carpentier 2003: 151 - 152).

Innenfor den samlebetegnelsen det barokke utgjør, framhever Carpentier det han omtaler som *lo real maravilloso americano*, som er hans egen konstruksjon, og som danner grunnlaget for den senere *realismo mágico*. Carpentier har skrevet mange essays knyttet til dette temaet, hvorav det mest kjente er prologen til *El reino de este mundo* [*Riket av denne*

³⁰ Forfatterskapet omfatter en rekke romaner og essaysamlinger. Blant de mest sentrale romanene er: *El reino de este mundo* [*Riket av denne verden*] (1949), *Los pasos perdidos* [*De tapte skritt*] (1953), *El siglo de las luces* [*Ekspløsjon i katedralen*] (1962), *El recurso del método* [*Metoden*] (1974) og *Concierto barroco* [*Barokk konsert* (ikke oversatt til norsk)] (1974).

³¹ Oswald Spengler argumenterer her for en syklisk historieoppfatning; presentert i analogi med en organisme, mener han at enhver kultur har sin ungdom, storhetstid, forfallsperiode og endelige død. Slik mente han å kunne forutse den vestlige sivilisasjonens snarlige sammenbrudd.

³² Carpentier skriver: ”Nuestro mundo es barroco por la arquitectura – eso no hay que demostrarlo -, por el envesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos” [”Vår verden er barokk på grunn av arkitekturen – dette trenger man ikke en gang å bevise, på grunn av naturens og vegetasjons gjenstridighet og sammensatthet, på grunn av polykromien til alt det som omgir oss, på grunn av den jordlige impuls til de fenomenene vi fortsatt er underlagt”] (Carpentier 2003: 149).

verden],³³ Carpentier tar her avstand fra det surrealistiske miljøet han var en del av tidlig i sitt Pariseksil, ved blant annet å latterliggjøre den ”tilfeldige” koblingen mellom objekter man vanligvis ikke ser sammen, slik som ”la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección” [”den gamle og løgnaktige historien om det tilfeldige møtet mellom paraplyen og symaskinen på et disseksjonsbord”] (Carpentier 2002: 8). Carpentier påpeker at *lo maravilloso* ikke *virkelig* åpenbarer seg gjennom slike kunstige sammenstillinger; *lo maravilloso* erfares snarere gjennom plutselige forandringer i den *virkeligheten* som omgir en, forandringer som gir seg til kjenne som en *revelación*, en åpenbaring.³⁴ *Los pasos perdidos* utgjør nettopp en slik *revelación*, eller snarere en serie *revelaciones*: Det er en reise tilbake til troens og mytenes univers. Ifølge González Echevarría markerer denne romanen likevel et brudd i Carpentiers forfatterskap, et brudd som på allegorisk vis presenteres i romanen selv, idet hovedpersonen ”innser” at skrittene tilbake til opprinnelsen *virkelig* er tapt;³⁵ *Los pasos perdidos* markerer en overgang, der også mennesket tilegnes en større rolle: Mens mennesket i de tidlige bøkene var underordnet et fokus på konkrete historiske begivenheter det ikke hadde forutsetninger for å forstå, utgjør det nå selv sentrum.³⁶

³³ González Echevarría skriver: ”El prólogo a *El reino de este mundo* no es sino la manifestación de todo un movimiento en la literatura latinoamericana cuya metáfora central es la recuperación del origen perdido, ese principio de principios edénicos destruido por el violento nacimiento de la historia que representó la invasión europea [...]” [”Prologen til *El reino de este mundo* er erklæringen til en hel latinamerikansk litterær bevegelse, hvis sentrale metafor er gjenervervelsen av den tapte opprinnelse, dette utgangspunktet for de edeniske begynnelsene, som ble ødelagt av historiens voldelige fødsel, som den europeiske invasjon representerte [...]”] (González 2004: 216).

³⁴ Carpentier skriver: “Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’” [”Men gjennom å ikle seg billige trollmannskostymer, glemmer mange at *lo maravilloso* først inntreffer på en utvetydig måte når det oppstår en uventet virkelighetsalterasjon (miraklet), en privilegert åpenbaring av virkeligheten, en usedvanlig illuminasjon, eller enestående belysning av virkelighetens oversette rikdommer, en utvidelse av virkelighetens skalaer og kategorier, som oppfattes gjennom en spesiell intensitet, i kraft av en åndseksaltasjon som fører ånden til en grensetilstand”] (Carpentier 2002: 10).

³⁵ González Echevarría skriver: ”En los años cuarenta, Carpentier agota las posibilidades de ‘lo real maravilloso’ y pasa, y ese tránsito queda dramatizado en *Los pasos perdidos*, de la búsqueda de las raíces americanas en la naturaleza [...], a la búsqueda de los orígenes políticos del continente. Difícil sería exagerar la importancia de esa trayectoria, no ya para Carpentier, sino para toda la narrativa hispanoamericana” [”I 40-årene uttømmer Carpentier *lo real maravilloso* muligheter, og gjennom en overgang som er dramatisert i *Los pasos perdidos*, går han fra søket etter de amerikanske røttene i naturen [...], til et søk etter kontinentets politiske herkomst. Man kan vanskelig overvurdere denne overgangens betydning, ikke bare for Carpentier, men for hele den spanskamerikanske fortellerkunsten”] (González 1976: 89).

³⁶ González Echevarría peker i denne sammenheng på en overgang fra en spengleriansk til en sartreansk virkelighetsanskuelse: ”El tono impersonal, incluso hierático, de las primeras obras es abandonado en favor de una autorreflexividad que está vinculada a la naturaleza autobiográfica de la novela. Más aún, el marco ideológico de las obras anteriores (principalmente spengleriano) entra en conflicto con una concepción distinta y opuesta del hombre y la historia: el existencialismo sartreano” [”Den upersonlige, endog hieratiske tonen fra de

***Los pasos perdidos'* handlingsskjelett**

I *Los pasos perdidos*³⁷ følger vi en navnløs persons reise inn i jungelen, i hans søken etter kunnskap om seg selv og historiens opprinnelse. Romanen, som er på 272 sider og inndelt i seks kapitler, presenteres som en dagbok. Gjennom en personal fortellerstemme føres leseren fra dagbokfortellerens tomme tilværelse i storbyen, langs elver som fører oss lenger og lenger inn i jungelen, til reisen kulminerer i byen *Santa Mónica de los Venados*. Gjennom dagbokfortellerens blikk tar vi del i det han presenterer som en reise bakover i tid, gjennom historiens ulike epoker, til han står ved terskelen til sivilisasjonens begynnelse.

Reisen er kommet i stand på oppdrag fra konservatoren ved et kulturhistorisk museum, som dagbokfortelleren tidligere har vært tilknyttet. Konservatoren ønsker at han skal reise inn i jungelen for å finne noen primitive musikkinstrumenter, som kan avsløre hvordan den musikalske rytmen oppstod. Dagbokfortelleren er selv komponist, og har tidligere jobbet med et forskningsprosjekt knyttet til spørsmålet om musikkens opprinnelse; han har en teori om såkalt *magisk-rytmisk mimetisme*, som innebærer at den musikalske rytmen stammer fra et forsøk på å etterligne dyrenes galopp, trav eller skritt. Entusiasmen i forhold til dette prosjektet, og til arbeid med musikk generelt, har imidlertid kjølnet etter mange års arbeid med reklamefilmer. Oppdraget han får fra konservatoren utgjør i så måte samtidig en mulighet til å finne tilbake til den entusiasmen for musikken han føler er gått tapt i ham selv.

Dagbokfortelleren er gift med Ruth, en skuespillerinne som har spilt den samme rollen i en årrekke; på ulike måter blir vi gjort kjent med et ekteskap som har stagnert, og dagbokfortelleren søker trøst i sin elskerinne Mouche, som livnærer seg gjennom astrologi. Det er også hun som overtaler ham til å takke ja til konservatorens tilbud, og sammen reiser de til hovedstaden i det landet der jungelferden innledes, et land vi aldri får vite navnet på.³⁸ Herfra reiser de videre langs en elv, sammen med andre som av ulike grunner skal foreta den

første verkene forlattes til fordel for en selvrefleksivitet som henger sammen med romanens selvbiografiske natur. Dessuten kommer de tidligere verkene ideologiske markør (i hovedsak spengleriansk) i konflikt med en annerledes og motstridende oppfattelse av mennesket og historien: den sartreanske eksistensialismen”] (González 2004: 214). Echevarría underbygger dette med at romanens hovedperson er på leting etter ”det absolutte”, hvilket viser til en ”autorreflexividad que se negaba en los textos anteriores” [”selvrefleksivitet som han nektet seg i de tidligere tekstene”] (González 2004: 216).

³⁷ Navnet *Los pasos perdidos* er en direkte oversettelse av tittelen på en roman av André Bréton, *Les pas perdus* (1924). Dette kan leses som en forlengelse av den eksplisitte kritikken av surrealismen, som blant annet finnes i prologen til *El reino de este mundo*.

³⁸ Carpentier knytter selv *Los pasos perdidos* til en reise han innledet i Caracas, Venezuela, i 1947, for så å følge Orinocoelven innover i Amazonas. *Los pasos perdidos* avsluttes også med dateringen: Caracas, 6. januar 1953. En rekke kommentatorer har gjort denne koblingen til utgangspunkt for en biografisk innfallsvinkel til verket, blant andre González Echevarría i *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* (2004).

samme reisen. Etter en stund treffer de indianerkvinnen Rosario, et møte som markerer en overgang i dagbokfortellerens ferd: Han forelsker seg i Rosario, og etter at Mouche senere reiser hjem med malaria, fortsetter dagbokfortelleren reisen sammen med Rosario.

I jungelens sfære erfarer dagbokfortelleren det han omtaler som *musikkens fødsel*: En sjaman prøver å hente en død person tilbake til livet, og den gjentagelsen av en enkelt stavelse han da foretar, frambringer en form for rytme, som ikke er av mimetisk karakter. Dagbokfortelleren innser dermed at hans teori var feil: Musikken er ikke av mimetisk opprinnelse. Denne erfaringen bidrar imidlertid til at han selv føler en sterk inspirasjon til å komponere, en inspirasjon som når sitt klimaks når de befinner seg i *Santa Mónica de los Venados*. Her bor han sammen med Rosario, og han har egentlig tenkt å bli værende i denne byen. Idet et fly lander i jungelen for å hente ham, velger han imidlertid likevel å bli med tilbake til ”sivilisasjonen”; der kan han få tak i papir til å skrive ned den komposisjonen han har arbeidet med i jungelen. Idet han åtte måneder senere forsøker å reise tilbake igjen til den lille byen, finner han ikke igjen den trange passasjen som fører inn til *Santa Mónica de los Venados*, og det kommer ham for øre at Rosario i mellomtiden har giftet seg med en annen. Dette får ham til å ”innse” umuligheten av å løsrive seg fra sin sivilisasjons bånd, og at kunstnerens oppgave snarere består i å skape på bakgrunn av en *historisk bevissthet*.

José Lezama Lima

José Lezama Lima bodde i Havanna hele sitt liv, og skulle gjøre seg bemerket som en av det cubanske åndslivs mest sentrale personligheter på 1900-tallet. Denne posisjonen opparbeidet han seg både gjennom et forfatterskap som omfattet poesi, essaysamlinger og romaner,³⁹ og gjennom sitt virke som redaktør for flere innflytelsesrike tidsskrifter; av disse er *Orígenes*⁴⁰ det mest kjente, et tidsskrift som i dag har legendarisk status på Cuba. Etter revolusjonen i 1959 ble Lezama utnevnt til direktør for ”Avdelingen for litteratur og publikasjoner i det cubanske kulturrådet”. Etter den såkalte ”caso Padilla” [”Padillasaken”] (1968-71)⁴¹ ble

³⁹ Lezama betraktet seg selv først og fremst som poet (Ruiz 1980: 6) og ga ut følgende seks diktsamlinger: *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La Fijeza* (1949), *Dador* (1960), *Fragmentos a su imán* (1977). *Paradiso* (1966) er hans eneste fullførte roman; dens ufullførte oppfølger *Oppiano Licario* ble utgitt posthumt, i 1977. I tillegg skrev Lezama seks essaysamlinger.

⁴⁰ *Orígenes* var et litteraturtidsskrift som kom ut i Havanna i perioden 1944-1956; Lezama var i hele perioden redaktør for tidsskriftet. Øvrige framtrede forfattere i denne kretsen var: Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Fina García Marruz og Cintio Vitier. Se: Vitier, *Para llegar a Orígenes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994. Lezama var også redaktør for tidsskriftene *Verbum* (grunnlagt i 1937) og *Ciclón* (grunnlagt i 1956).

⁴¹ ”Padillasaken” utgjør et svært omstridt tema på Cuba. Heberto Padilla var en poet som av cubanske myndigheter ble anklaget (og arrestert) for å ha publisert kontrarevolusjonære dikt i samlingen *Fuera de Juego* (1968). Lezama satt i en jury som tildelte Padilla den prestisjetunge UNEAC-prisen for *Fuera de juego* i 1968,

Lezama imidlertid i stor grad isolert av cubanske myndigheter; han ble blant annet nektet tillatelse til å delta på utenlandske konferanser, han mistet ulike kulturelle verv, og han ble sterkt sensurert i cubansk presse.

Lezama blir i alminnelighet oppfattet som en hermetisk dikter. Dette har sammenheng med det som gjennomgående skulle bli Lezamas prosjekt: å nå det han omtaler som *la sobrenaturalaleza*, overnaturen, gjennom poesien. Han redegjør for dette prosjektet i en rekke essays, deriblant ”Confluencias”, hvor han skriver:

¿Qué es la sobrenaturalaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturalaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, ”como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida, de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. (Lezama 1988: 418).

[Hva er overnaturen? Bildets penetrering av naturen skaper overnaturen. I denne sammenhengen blir jeg aldri lei av å repetere en setning av Pascal, som var en åpenbaring for meg, ”ettersom den virkelige naturen er gått tapt, kan alt bli natur”; den fryktelige affirmative kraften i denne setningen fikk meg til å plassere bildet på den tapte naturens plass; stilt overfor naturens determinisme svarer dermed mennesket med bildets totale vilkårlighet.]

Det er bildets penetrering av naturen som frambringer overnaturen, skriver Lezama, og det er dette bildet, *la imagen*, som er det dunkle punktet hele hans forfatterskap kretser rundt. Frambringelsen av dette bildet kan ikke finne sted gjennom kausale relasjoner; *la imagen* kjennetegnes nettopp av den ”totale vilkårlighet”, og erfares nettopp som et brudd med kausaliteten. Dette fokuset gjør seg gjeldende hele forfatterskapet igjennom, både på tematisk og formelt plan; titler som *Vivencia oblicua* [*Unnvikende opplevelse*], *Las eras imaginarias* [*De imaginære tidsaldre*] og *Paradiso* peker alle mot et punkt hinsides den verden som er underlagt rasjonaliteten. Det er imidlertid ikke et metafysisk *hinsides* Lezama søker, men en form for estetisk overgang for mennesket, som kan skape et nytt blikk på det dennesidige, det eneste paradisi som er mulig. Et tema som ofte går igjen i Lezamas forfatterskap, er en slags nedstigning til en form for underverden, til de mørkere regioner, der fornuften ikke har tilgang. Han skriver: ”Todo trabajo de transformaciones debe ser llevado a las profundidades, a su genésico espacio oscuro, como apenas entreabierto la concha asoma la aleta pectoral del delfín, como un reto en búsqueda del uno primordial [...]. El hombre actual olvida que si no

og ble dermed selv mistenkt for å besitte kontrarevolusjonære meninger. Padillasaken bidro til at en rekke intellektuelle både i Latin-Amerika og i Europa vendte ryggen til den cubanske revolusjonen.

tiene oscuro, no puede tener iluminaciones” [”Alt transformerende arbeid må føres i dypet, i dets mørke skapende rom, slik delfinens ryggfinne kommer til syne i det øyeblikk konkylien åpner seg, som en utfordring i søket etter det opprinnelige ene [...]. Nåtidens menneske glemmer at det ikke kan erfare illuminasjoner dersom det ikke erfarer mørket”] (Lezama 1981: 90). Ifølge Lezama er enhver tilblivelse følgelig avhengig av en form for nedstigning: Hvis vi ikke går gjennom mørket, kan vi ikke få ny innsikt. Det er gjennom de mørke regioner man når et nytt lys. *Paradiso* utgjør nettopp en slik ferd gjennom natten, mot et nytt lys.

Paradiso ble umiddelbart gjenstand for oppstandelse i de cubanske revolusjonære kretser, først og fremst på grunn av dens eksplisitte tematisering av homoseksualitet, som av regimet ble sett på som en anomali man måtte kurere. Den ble imidlertid ikke sensurert, og med god hjelp av Cortázar og den mexicanske forfatteren Octavio Paz, fikk den oppmerksomhet langt utover landets grenser.⁴²

***Paradisos* handlingsskjelett**

Paradiso er på 420 sider, fordelt på 14 kapitler; den kan betraktes som en form for dannelsesroman,⁴³ men dannelsen av hovedpersonen José Cemí utgjør likevel bare en tynn narrativ tråd i et ikke-hierarkisk flettverk av relativt autonome historier.⁴⁴ Ved å ta utgangspunkt i denne narrative tråden, kan vi likevel si at det dreier seg om José Cemís dannelse som kunstner.

I romanens første halvdel beskrives Cemís oppvekst og familiesfære; vi får utførlig beskrevet Cemís slektshistorie både på mor- og farsiden, og følger forgreiningene gjennom flere generasjoner. Vi blir kjent med hans sterke binding til sin mor og bestemor, og til hans forhold til sin far, obersten, som er skamfull over sin sønns astmatiske ”sykelighet”, og som på ulike måter forsøker å helbrede ham. Faren dør mens José Cemí fortsatt er barn, og

⁴² Cortázar var på denne tiden allerede internasjonalt kjent, og hans publikasjon av “Para llegar a Lezama Lima” [“For å nå Lezama Lima”] i essaysamlingen *El vuelto del día en 280 mundos* [*Dagen rundt i 280 verdener*] fikk stor betydning for utbredelsen av Lezamas ry. Cortázar hevder her blant annet at forfatteren Lezama utvilsomt er på samme nivå som Jorge Luis Borges og Octavio Paz.

⁴³ Jeg mener her dannelse i deleuziansk forstand, hvilket innebærer en deterritorialisering av det subjektet som er underlagt det ortodokse tankebildet.

⁴⁴ En rekke kommentatorer har pekt på de ulike konnotasjonene navnet *José Cemí* bærer med seg; José Juan Arrom peker på at ordet *cemí* har sin opprinnelse i *taino*, et indianerspråk knyttet til en nå utryddet indianerstamme med samme navn. Med dette ordet påkalte man gudene og dessuten de bildene, *las imágenes*, som gudene representerte (Arrom 1975). Ada María Teja skriver: ”Cemí es el dios de los taínos, el dios indígena de Cuba y el Caribe. Tiene diversísimas representaciones, una de ellas [...] son dos rostros diferentes” (Teja 2002: 235) Flere har også pekt på ordets ortografiske nærhet til det spanske ordet *semen*, som betyr sæd/frø, og atter andre på initialene *J.C.*, som leder tankene hen på *Jesu Cristo*, som er spansk for Jesus Kristus. Dette får betydning for Cemís funksjon i *Paradiso*: Det doble ansiktet og de øvrige assosiasjonene skaper en konnotativ spredning i forbindelse med hans navn allerede fra starten.

etterlater et betydelig tomrom i familiesfæren, og i Cemís eget liv. Vi blir likeledes presentert for Cemís forhold til sin onkel, Alberto, som får stor betydning for hans poetiske dannelse.

I romanens andre halvdel kommer familien i bakgrunnen. José Cemí begynner på universitetet, der han treffer Foción og Fronesis, som hver på sin måte får avgjørende innflytelse på ham. Vi følger deres diskusjoner i pausene mellom forelesningene og på Havannas strandpromenade *Malecón*, diskusjoner som kretser rundt alt fra antikken til de barokke gullalderdikterne, fra taoismen til Nietzsche, Dante og Mallarmé, men der poesien og seksualiteten, og spesielt homoseksualiteten, er gjennomgangstemaer. Seksualiteten får i det hele tatt en sentral plass i romanens andre halvdel, og vi blir her kjent med både Focións og Fronesis' seksuelle erfaringer; i tillegg blir vi introdusert for en rekke andre seksuelle møter, knyttet til personer som ikke tidligere har tatt del i romanens handling. Den oppsplittingen av narrativet jeg her antyder, kulminerer i fire parallellhistorier i kapittel 12, som omhandler personer som ikke tidligere har vært nevnt, men der historienes handling reflekterer romanens overordnede tematikk. I dette kapitlet finner det likeledes sted et brudd med den ellers gjennomgående autorale fortellerstemmen, idet en personal forteller avløser denne midt i en av parallellhistoriene.

De to siste kapitlene, kapittel 13 og 14, er viet Cemís møte med Oppiano Licario; vi blir kjent med Licarios oppvekst og familiesfære, der fokus er rettet mot hans usedvanlig gode hukommelse, og ekstraordinære poetiske begavelse. Licario får en sentral posisjon i forbindelse med Cemís endelige poetiske oppstandelse: Han blir en slags læremester for Cemí, og når Licario selv dør i slutten av romanen, har Cemí tatt det endelige steget inn i det som omtales som en "hesykastisk rytme", der han har oppnådd et "poetisk blikk" på verden.

Resepsionshistorie

Både *Los pasos perdidos* og *Paradiso* er av litteraturvitere blitt lest ut fra en rekke ulike perspektiver.⁴⁵ Når det gjelder *Los pasos perdidos* er den blant annet blitt lest biografisk, litteratursosiologisk⁴⁶, eksistensialistisk, lingvistisk og retorisk; av de lesningene jeg selv trekker veksler på, er de fleste innenfor de tre sistnevnte kategoriene. Et gjennomgående trekk ved sekundærlitteraturen er fokuset på menneskets ubønhørlige bundethet til tiden og

⁴⁵ I norsk sammenheng er det nesten ikke blitt forsket på *Los pasos perdidos* og *Paradiso*. Inger Elisabeth Hansen har skrevet om *Los pasos perdidos* i artikkelen "Kunstneren og reisen som utopi" (1988), mens Marianne Egeland har skrevet om *Paradiso* i artikkelen "Myte og montasje i José Lezama Limas roman *Paradiso* (1966)" (1988).

⁴⁶ Carpentier betraktes ofte som representant for den historiske romanen; *Los pasos perdidos* er i så måte et unntak, og de litteratursosiologiske vinklingene er derfor ikke like framtrædende i forhold til denne romanen som de er i lesningen av hans øvrige forfatterskap.

historien, og til det språket og den tradisjonen individet fungerer innenfor. Av de kommentatorene denne avhandlingen i størst grad involverer, vil jeg spesielt framheve den tidligere nevnte González Echevarría, som leser *Los pasos perdidos* både dekonstruktivt og eksistensialistisk. Fra avhandlingens sekundærlitteratur vil jeg ellers framheve Lois Marie Jaeck, som leser romanen dekonstruktivt og Mark I. Millington, som gjennom en feministisk vinkling ser på kvinnenens ulike roller.

Når det gjelder *Paradisos* resepsjonshistorie, er denne preget av psykoanalytiske, lingvistiske, retoriske og filosofiske lesninger (av ulike slag), der Sarduys semiotiske fortolkninger i alle tilfeller har hatt stor betydning. Jeg vil imidlertid hevde at de fleste lesningene har fungert reduktivt i forhold til romanens sprengkraft, blant annet ved at den overnaturen Cemí når fram til gjøres til uttrykk for en forutgående enhet; i psykoanalytisk sammenheng trekkes begjæret i retning av familien, i en filosofisk sammenheng har man spesielt vektlagt et metafysisk prinsipp som målet for Cemís ferd. I så måte vil også de utallige religiøse vinklingene redusere verket, ettersom Cemís overgang til overnaturen blir en oppstigning til et guddommelig prinsipp. Jeg trekker imidlertid veksler på en rekke kilder innenfor de ovennevnte ”retningene”, og spesielt vil jeg framheve Sarduy, González Echevarría, Esther Gimbernat de González, Margarita Junco Fazzolari og José R. Vilahomat. Det finnes hos alle disse overskridende elementer som er blitt verdifulle i forhold til mitt eget perspektiv.

4. TEMATISKE NEDSLAGSFELT

Fra takt til rytme

Både *Los pasos perdidos* og *Paradiso* har likhetstrekk med Prousts *À la recherche du temps perdu* ved å utgjøre en søken etter en form for ”poetisk tid.” Denne søkenen styres i begge romanene av en stor grad av åpenhet i forhold til *begivenheten* i deleuziansk forstand, og det er ved å bevege seg i forhold til de tegnene⁴⁷ som i *begivenheten* gjør seg gjeldende, at de to romanenes hovedpersoner foretar sine deterritorialiseringer. *Begivenhetene* skaper nødvendigvis også en rytmisk bevegelse ut av den fastholdende *takten*, den kronologiske tiden som kjennetegner nyttens og reproduksjonens domene; Deleuze skriver:

C'est qu'une mesure, régulière ou non, suppose une forme codée dont l'unité mesurante peut varier, mais dans un milieu non communiquant, tandis que le rythme est l'Inégal ou l'Incommensurable, toujours en transcodage. Le mesure est dogmatique, mais le rythme est critique, il noue des instants critiques, ou se noue au passage d'un milieu dans un autre. Il n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes. Il change de direction (Deleuze 1980: 385).

Som Deleuze påpeker, innebærer den rytmiske overgangen en retningsendring. Gjennom den prosessen den rytmiske bevegelsen utgjør, løses mer eller mindre fastlåste koblinger opp, og singularitetene trer i forbindelse med nye elementer: Gjennom ulike former for rytmisk bevegelse skapes det en dynamikk mellom de singularitetene som eksisterer på det forindividuelle, virtuelle nivået, og gjennom nye sammenkoblinger på dette nivået muliggjøres *tilblivelsen*. Den ”poetiske tiden” de to hovedpersonene søker er dessuten også beskrevet som en form for rytme, en rytme som kjennetegnes av en nærhet til det virtuelle nivået, som er nivået for den rene forskjellen: Det er i begge tilfellene tale om *begjærets* rytme; gjennom deterritorialiseringen åpnes det opp for *begjæret* som uttrykk for overskudd, i motsetning til den mangelposisjonen det er underlagt ved å være kanalisert i en fastlåst struktur.

⁴⁷ *Tegn* i deleuziansk forstand er ikke-språklig, og gjør seg gjeldende i *la rencontre*, som erfares som en revne i det ortodokse tankebildet (Deleuze sammenligner det selv med en lynlimt som lyser opp natten uten å være en del av den i *Différence et répétition* (1968)). Dette møtet splitter den cogitativstrukturen som holder sansene samlet (*sens commun*), og lar en erfare et sanselig sjokk, det som bare kan sanses (*sentiendum*). I og med at sansningen er primær i forhold til fortolkningen, åpner slike møter for ny tenkning, løsrevet fra doxa, og det er her tegnene gjør seg gjeldende: Det sanselige sjokket avføder ikke-språklige tegn som må fortolkes, og som muliggjør tenkning av det som bare kan tenkes (*cogitandum*). Jeg ser møtet som en del av *begivenheten*, som brukes mer generelt i Deleuzes forfatterskap. Se *Différence et répétition* og *Proust et les signes* (1964).

I *Los pasos perdidos* står denne rytmiske søkenen i nær forbindelse med musikken:⁴⁸ Som nevnt tidligere, har dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* en teori om at den musikalske rytmen har sin opprinnelse i et forsøk på å etterligne dyrenes galopp, trav og skritt, at musikkens opprinnelse dermed er av mimetisk art. Han får i oppdrag av Konservatoren (som selv er astmatiker, og følgelig ekskludert fra den ”naturlige” pusterytmen) å dra inn i jungelen for å finne et primitivt instrument han mener kan styrke dagbokfortellerens teori, et instrument som høres ut som kvitringen til en umusikalsk fugl: ”Y me explica que el gorjeo no es de pájaro, sino de un instrumento de barro cocido con que los indios más primitivos del continente imitan el canto de un pájaro antes de ir a cazarlo, en rito posesional de su voz, para que la caza les sea propicia” (*LPP*⁴⁹: 21) [”Og så forklarte han meg at kvitringen ikke skrev seg fra en fugl, men fra et instrument av brent leire som de mest primitive indianerne på hele halvkulen bruker til å etterligne sangen til en bestemt fugl før de drar ut på jakt etter den, en possessorisk ritus for å sikre en heldig jakt”] (*DTS*⁵⁰: 16). Ifølge Konservatoren har dermed musikken sin opprinnelse i en konkret nytteverdi: Den skal hjelpe mennesket å jakte. Idet dagbokfortelleren overværer et dødsritual langt inne i jungelen skjønner han imidlertid at den musikalske rytmens opprinnelse ikke er av mimetisk, men snarere ”magisk” art. Dagbokfortelleren skriver:

Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra [...]. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contretiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grita sobre el cadáver rodeado de perros mudos. Ahora, el Hechicero se le encara, vocifera, golpea con los talones en el suelo, en lo más

⁴⁸ I denne sammenheng er Beethovens niende symfoni en sentral referanse i *Los pasos perdidos*. For dagbokfortelleren fungerer symfonien som et symbol på Vestens forfall: Med Schillers tekst lover den framskritt for menneskeheten, men senere tar nazistene den til inntekt for det de stod for. Den blir et symbol på Vestens brutte løfte, og vekker kvalmefornemmelser hos dagbokfortelleren når han innledningsvis i romanen hører dens første takter. Når han så hører den på en knitrende radio på vei inn i jungelen, kobles den til sirissenes sang og et annet toneleie, i en rytmisk overgang: ”Alejado de la música por la música misma, regresaba a ella por el camino de los grillos, esperando la sonoridad de un *si bemol* que ya cantaba en mi oído” (*LPP*: 92) [”Jeg kom bort fra musikken, men kom tilbake til den igjen ved å høre på sirissene, og jeg satt og ventet på en b-moll som jeg allerede kunne høre for mitt indre øre”] (*DTS*: 89). I løpet av deterritorialiseringprosessen har han også selv nådd et annet ”toneleie”, og i hans erfaring er nye koblinger dermed muliggjort i møtet med Beethoven. Helmut C. Jacobs skriver følgende om dagbokfortellerens opplevelse av de to framføringene: ”El contraste entre su comportamiento receptivo frente a la primera y la segunda audición, muy marcado, cobrará una gran importancia y pasará a ilustrar su cambio interior [...]” [”Den meget påfallende kontrasten i hans reseptive oppførsel mellom første og andre gjennomlytting, blir svært viktig, og illustrerer hans indre forandring [...]”] (Jacobs 2000: 376).

⁴⁹ I tekstreferansene blir *Los pasos perdidos* heretter forkortet *LPP*.

⁵⁰ I tekstreferansene blir *De tapte skritt* heretter forkortet *DTS*.

desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia – intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre-. Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí.... Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno – pues esto y no otra cosa es un *treno*-, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asisitir al Nacimiento de la Música (*LPP*: 183-184).

[Og her i den veldige jungelen, fylt av nattens gru, oppsto Ordet [...]. Det var lyder lik gutturale portamenti som endte i hyl. Det var stavelser gjentatt om igjen og om igjen, slik at det oppsto en slags rytme. Det var triller som plutselig ble avbrutt av fire toner som var kimen til en melodi. Men så fulgte en vibrering med tungen mellom leppene, en snorkelyd og en rekke stønn som kontrapunkt til raslingen med kalebassen. Det var noe langt hinsides tale og likevel meget langt fra sang. Noe som ikke hadde oppdaget vokaliseringen ennå, men som var mer enn ord. Disse fryktelige skrikene over et lik, omgitt av tause hunder, ble etter hvert ikke til å holde ut. Sjamanen sto med ansiktet mot liket og ropte og stampet med hælene i bakken i et krampaktig anfall av forbannelsesraseri som rommet alle tragediens grunnelementer, det aller tidligste forsøk på å bekjempe de tilintetgjørelsens krefter som omstøter menneskets planer. Jeg forsøkte å holde meg utenfor, få det hele på avstand. Men jeg kunne ikke motstå den fryktelige, fascinerende virkningen som denne seremonien hadde på meg... Overfor døden som ikke ville gi slipp på sitt bytte, var Ordet med ett svakt og virkningsløst. I sjamanens munn steg og sank denne orfiske trylleformularen som i krampe og ble til en Klagesang – for det var en klagesang jeg hørte – og med ett sto det blendende klart for meg: jeg hadde opplevet Musikkens Fødsel] (*DTS*: 180-181).

Heller enn å være av mimetisk art, heller enn å ha noen form for nytteverdi, finner musikkens fødsel sted i dødens heterogene sfære, i en tragisk dimensjon som nettopp fungerer som en revne i nyttens domene. Mot sin vilje drives dagbokfortelleren av en sterk fascinasjon til å delta i dødsritualet; forbudet som er satt i forhold til dødens sfære, i forhold til berøringen av liket, tiltrekker seg begjæret gjennom fascinasjonen.⁵¹ Det er et forbud som er satt for å beskytte tingenes orden fra en kraft som har potensial til å ødelegge den: Det ferske liket er et bilde på skjebnen og bærer i seg en trussel. Likevel er det i dødens hellige sfære, som kjennetegnes av den totale unyttighet, at musikken har sin fødsel.

Den erfaringen dagbokfortelleren her gjør av musikkens fødsel er muliggjort gjennom hans tiltakende selvtap i jungelen, gjennom tapet av ”den gamle kroppen”.⁵² Gjennom hele den deterritorialiserende prosessen som innledes idet dagbokfortelleren forlater storbyens

⁵¹ Bataille skriver: ”Disons sans plus attendre que la violence, et la mort qui la signifie, ont un sens double: d’un côté l’horreur nous éloigne, liée à l’attachement qu’inspire la vie; de l’autre un élément solennel, en même temps terrifiant, nous fascine, qui introduit un trouble souverain” (Bataille 1957: 52).

⁵² Med “den gamle kroppen“ mener jeg den konstitusjonen mennesket utgjør som subjekt, som igjen er dannet gjennom fortregning av menneskelige krefter.

territorium, skapes det *fluktlinjer*⁵³ som skaper nye virtuelle koblinger, og som åpner for nye erfaringer, som i sin tur åpner for atter nye koblinger. Det prosessuelle aspektet ved hans opphold i jungelen er derfor av største viktighet i vår sammenheng: Tapet av den gamle kroppen muliggjøres gjennom en utsettende bevegelse i jungelen; i motsatt fall vil de nye erfaringene hurtig reterritorialiseres. Det er gjennom prosessen av de nye singulære koblingene, som hans deterritorialiserende bevegelse bevirker, han kan erfare en ”opprinnelig” rytme, som han etter hvert absorberer. Når han så returnerer til storbyen etter sitt opphold i jungelen, skriver han:

Como he adquirido la costumbre de andar al ritmo de mi respiración, me asombro al descubrir que los hombres que me rodean, van, vienen, se cruzan, sobre la ancha acera llevando un ritmo ajeno a sus voluntades orgánicas [...]. A veces, la multitud que surge a borbollones de las bocas del tranvía subterráneo, cada tantos minutos, con la constancia de una pulsación, parece romper el ritmo general de la calle con una prise aún mayor que la reinante; pero pronto se restablece el tiempo normal de agitación entre semáforo y semáforo (*LPP*: 245-246).

[Da jeg hadde fått den vanen å gå i takt med mitt åndedrett, forbauset det meg å se hvordan folk omkring meg kom, gikk og passerte hverandre på det brede fortauet, i en rytme som ikke hadde noe å gjøre med deres organiske vilje [...]. Fra tid til annen var det som om mengden som veltet opp fra undergrunnsbanen med et regelmessig pulsslag kullkastet den rytmen som hersket i gaten, men om et øyeblikk var det vanlige tempoet mellom signallysene gjenopprettet] (*DTS*: 244-245).

Gjennom den tiltakende deterritorialiseringen har dagbokfortelleren ifølge eget utsagn tilegnet seg den rytmen som er herskende i jungelen, der han erfarte ”[...] un apacible concierto de tareas que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales” (*LPP*: 172) [”[...] det harmoniske samspill av gjøremål som hører hjemme i et liv som beveger seg etter en rent opprinnelig rytme”] (*DTS*: 169). Han er blitt en fremmed i egen by; byens rytme er ikke lenger hans egen.

Paradiso, på sin side, både innledes og avsluttes med henvisninger til ulike rytmer. Allerede i romanens første setning får vi beskrevet den fem år gamle astmatiske José Cemís bryst: ”[...] el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural [...]” (*Psp*⁵⁴: 3) [”[...] et bryst som videt seg ut og trakk seg sammen, som om det måtte en veldig kraftanstrengelse til for å komme inn i en

⁵³ En fluktlinje er en deterritorialiseringskoeffisient i Deleuzes terminologi; gjennom fluktlinjen forlater man territoriet. Deleuze og Guattari skriver: “La fonction de deterritorialisation: D est le mouvement par lequel on” quitte le territoire. C’est l’opération de la ligne du fuite (Deleuze og Guattari 1980: 634).

⁵⁴ Den cubanske utgaven av *Paradiso* vil heretter være forkortet *Psp* i tekstreferanser.

naturlig rytme [...]” (*Pno*⁵⁵: 3). På flere groteske måter forsøker Cemís far å tvinge sin sønn inn i en ”naturlig” rytme, men må gi tapt. Cemís søken blir følgelig en søken etter en *ny* rytme, en som kan tre i stedet for den han er ekskludert fra, en ”poetisk” rytme som kan erstatte den ”naturlige”; hans bestemor Augusta omtaler denne ”poetiske” rytmen som ”ese ritmo de crecimiento” (*Psp*: 341), ”vekstens rytme”. Cemís poetiske oppstandelse finner følgelig sted gjennom en rytmisk overgang, gjennom Cemís møte med Oppiano Licario: ”– Veo – le dijo Licario con cierta malicia que no pudo evitar-, que ha pasado del estilo sistáltico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico, en muy breve tiempo. Licario golpeó de nuevo el triángulo con la varilla, y dijo: Entonces, podemos ya empezar” (*Psp*: 389) [”- Jeg ser, sa Licario med en snev av ondskap som han ikke kunne unngå, - at De på meget kort tid har gått fra den systaltiske stil, eller fra de stormfulle lidenskaper, til den hesykastiske stil, eller den animiske likevektens stil” (*Pno*: 504). Slik ledes Cemí mot den hesykastiske, poetiske rytmen, som han når ved romanens slutt; siste setning lyder: ”Volví a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar” (*Psp*: 427) [”Så hørte han det igjen: Hesykastisk rytme, vi kan begynne” (*Pno*: 553).

Det er følgelig en søken etter en spesiell rytme som driver de to romanenes hovedpersoners framover, gjennom en bevegelse som nødvendigvis også er av deterritorialiserende, rytmisk karakter: Den river hovedpersonene ut av det ortodokse tankebildets takt. Mens dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* søker en ”naturlig” rytme, søker imidlertid José Cemí en *ny*, poetisk rytme. Det rytmiske søket innebærer i begge tilfeller en prosess som føres ved hjelp av ulike deterritorialiserende elementer, som nettopp bryter ned den kroppen som er underlagt nyttens felt. Vi skal i denne forbindelse se nærmere på vannet og seksualiteten. Både vannet og seksualiteten er rytmiske elementer i den forstand vi her har vektlagt: De utgjør deterritorialiserende, subjektsoppløsende elementer som åpner mennesket opp for nye singulære koblinger og dermed nye intensive erfaringer. I tillegg til å fungere på det tematiske nivået, har vannet i så måte et stort metaforisk potensial, ved at det gjennom interrelasjoner av bilder framviser ”landskaper” det prosessuelle selvtapet åpner for både gjennom erotismen og poesien. Det åpner dessuten opp for en rekke intertekstuelle koblinger på grunn av den rikdommen av mytiske og religiøse kontekster vannet inngår i.⁵⁶

⁵⁵ Den norske utgaven av *Paradiso* vil heretter være forkortet *Pno* i tekstreferanser.

⁵⁶ Mircea Eliade kommenterer denne utbredelsen: “Breaking up all forms, doing away with all the past, water possesses this power of purifying, of regenerating, of giving new birth; for what is immersed in it “dies“, and, rising again from the water, is like a child without any sin or any past, able to receive a new revelation and begin a new and real life“ (Eliade 1968: 194).

Vannet

Både i *Los pasos perdidos* og *Paradiso* er vannet et sentralt element i konstitusjonen av de respektive romanpersonenes indre reiser. Vannet er en tradisjonell barokk figur, som ifølge Foucault lenge har båret med seg konnotasjoner til ufornuften i det vestlige sinn: ”Dans l’imagination occidentale, la raison a longtemps appartenu à la terre ferme. Île ou continent, elle repousse l’eau avec un entêtement massif: elle ne lui concède que son sable. La déraison, elle, a été aquatique depuis le fond des temps et jusqu’à une date assez rapprochée” (Foucault 2001c: 296). Vi skal i det følgende se hvordan vannet har ulik funksjon i de to romanene.

I drift mot *Santa Mónica de los Venados* – *Los pasos perdidos*

Dagbokfortellerens ”continent”, den diskursens orden han er bundet til, blir beskrevet i termer som konnoterer total stillstand, og det er i denne sammenheng vi introduseres for vannmetaforikken: Innledningsvis får vi vite at divanen på teateret tidligere var sjøgrønn, mens den nå er muggengrønn. Videre fungerer ”en seiler i glasskule” som brevpresse. Forhindringen av vannets frie flyt får i det hele tatt en meget konkret framstilling, og gir en tidlig introduksjon til romanens stabile symbolikk: Stille vann symboliserer eksistensiell stagnasjon, en kobling som blir spesielt tydelig idet en betraktning av noen barn som bader i en skitten byfontene etterfølger lesningen av en strofe hans mor pleide å resitere for ham: ”¡Ay de mí! ¿A mi querido quién le suspende? Tarda y es mediodía, pero no viene” (*LPP*: 15) [”Akk! Min elskede, hvem holder ham tilbake? Tiden er inne, det er middag, men han kommer ikke”] (*DTS*: 9). Som vi likeledes skal se i *Paradiso* tilfelle, er ”mediodía” her et uttrykk for en revne i det homogene feltet, det Deleuze kaller en *begivenhet*; begivenhetene ”[...] se lèvent un instant, et c’est ce moment-là qui est important, c’est la chance qu’il faut saisir” (Deleuze 1990: 239). Det er denne åpningen dagbokfortelleren innser at han ikke har benyttet seg av, og som følgelig framprovoserer ”un poderoso amargor” (*LPP*: 15) [”en smertelig bitterhet”] (*DTS*: 9).

Innledningsvis i *Los pasos perdidos* er vi til stede på en framvisning av dagbokfortellerens nyeste prosjekt, en suksessfull reklamefilm som viser livet i havet, der det beskrives hvordan tunfisker prøver å kjempe seg fri fra sitt fangenskap, som et tydelig bilde på hans egen situasjon: ”Ahora, apogados las luces, renacían las imágenes ante mis ojos: la pesca del atún, con el ritmo admirable de las almadrabas y el exasperado hervor de los peces cercados por barcas negras [...]” (*LPP*: 29) [”Her i mørket fikk bildene nytt liv for meg: tunfiskfangsten, den merkelige rytmen i garnene og fisken som spretter fortvilet, innestengt av svarte båter [...]”] (*DTS*: 25). Innenfor romanens dikotomiske blikk åpnes det ad denne vei

samtidig effektivt opp for det symbolske motsats: Dagbokfortellerens frigjøring kobles opp mot det rennende vannet; rett før det avgjørende møtet med Konservatoren kjenner dagbokfortelleren noen dråper falle mot huden hans: "[...] recuerdo esas gotas cayendo sobre mi piel en deleitosos alfilerazos, como si hubiesen sido la advertencia primera – ininteligible para mí, entonces – del encuentro [...] Debemos buscar el comienzo de todo, de seguro, en la nube que reventó en lluvia aquella tarde, con tan inesperada violencia que sus truenos parecían truenos de otra latitud" (*LPP*: 17) ["[...] jeg kan huske at jeg kjente dråpene som behagelige stikk i huden, som et første varsel om det forestående møte [...]. Begynnelsen til alt det som siden hendte, var den skyen som ble til regn den ettermiddagen, en regnskur så uventet voldsom at tordenen som fulgte, hørte hjemme på en annen breddegrad"] (*DTS*: 12). Det er "la nube que reventó" som samtidig skaper en revne i dagbokfortellerens sementerte tilværelse; gjennom å bryte ut av sitt fangenskap, gjennom å sette fri "naturens" rytme skaper vannet en flenge i dagbokfortellerens taktfaste hverdag. Når dagbokfortelleren senere snakker med Mouche om Konservatorens forslag, vekker idéen assosiasjoner til Rimbauds *Bateau Ivre* (1871), som nærmest er blitt emblematiske for deterritorialiserende bevegelser i litteraturen etter ham: Hans *je est un autre* markerer nettopp en drift vekk fra det selv som er underlagt, og konstruert av, nyttens domene. Allusjonen til *Bateau Ivre* åpner følgelig for en utvetydig analogi til dagbokfortellerens elveferd innover i jungelen, og sammenkoblingen mellom elven og den "opprinnelige" rytmen blir gjentatte ganger tydelig:

No era el agitado escurrirse de las corrientes delgadas, ni el chapoteo de los torrentes, ni la fresca placidez de las ondas de poco cauce que tantas veces hubiera oído de noche en otras riberas: era el empuje sostenido, el ritmo genésico de un descenso iniciado a centenares y centenares de leguas más arriba, en las reuniones de otros ríos venidos de más lejos aún, con todo su peso de cataratas y manantiales. En la oscuridad parecía que el agua, que empujaba el agua desde siempre, no tuviera otra orilla y que su rumor lo cubriera todo, en lo adelante, hasta los confines del mundo (*LPP*: 108).

[Det var ikke den støyende lyden av en mindre elv, eller bruset av en foss, og heller ikke den friske, muntre lyden av grunt vann som jeg hadde hørt så mangen gang om nettene ved andre elvebredder. Det var den rolige strøm, den helt opprinnelige rytmen av vann på vei mot havet, vann som har samlet seg hundrevis av kilometer lenger oppe sammen med andre elver som er kommet enda lenger borte fra med hele tyngden av sine fosser og kilder. Her i mørket var det som om alt dette vannet som hele tiden skjøv vann foran seg, ikke hadde noen annen strand, det var som om lyden fra dette vannet ville drukne alt inntil verdens ende] (*DTS*: 106).

Elveferden fører dem til "las Grandes Mesetas" ["De Store Plataåer"] og videre til *Santa Mónica de los Venados*, der dagbokfortellerens deterritorialiserende klimaks finner sted

parallelt med regntidens klimaks, som gjennom bibelallusjoner hentyder til syndfloden, som i sin tur impliserer menneskets utslettelse og den nye begynnelse.⁵⁷ Dagbokfortelleren skriver blant annet: ”[...] me veo al pie del paredón de roca gris en que aparecen hondamente cavados los dibujos que se atribuyen al demiurgo vencedor del Diluvio y repoblador del mundo, por una tradición que ha llegado a oídos de los más primitivos habitantes de la selva de abajo. Estamos aquí en el Monte Ararat de este vasto mundo” (*LPP*: 201) [”[...] jeg befant meg ved foten av den grå fjellveggen med de tegningene som, ifølge tradisjonen hos de primitive innbyggerne i jungelen her nedenfor, ble tillagt den verdensskaperen som trosset Vannflommen og befolket verden på ny”] (*DTS*: 200). Syndfloden symboliserer her en tilstand av overskridelse, en heterogen revne som holdes åpen i disse kapitlene;⁵⁸ slik forekommer det også en subtil henvisning til Augustins *Inter faeces et urinam nascimur*, ”vi fødes mellom avføring og urin”:

Llegaron los días del movimiento del humus, del fomento de la podre, de la maceración de las hojas muertas, por esa ley según la cual todo lo que ha de engendrarse se engendrará en la vecindad de la excreción, confundidos los órganos de la generación con los de la orina, y lo que nace nacerá envuelto en baba, serosidades y sangre, como del estiércol nacen la pureza del espárrago y el verdor de la menta (*LPP*: 225).

[Dette var de dager da humuslaget samlet seg opp ved at nedfalne blad råtnet og gikk i oppløsning, for å oppfylle den lov som bød at all forplantning skal foregå i nærheten av ekskrementer, at forplantningsorganer skal være bundet sammen med organene for urinlatning, og at alt som blir født skal komme til verden innhyllet i slim, serum og blod – akkurat som ut av gjødsel kommer aspargenes renhet og myntens friske grønne”] (*DTS*: 224).

Regntiden holder dermed åpen flengen til det heterogene feltet av forskjeller, der fødsel og død, tilblivelse og forråtnelse sameksisterer, slik vi ser i den siterte passasjen. Forråtnelsen er nært beslektet med liket og seksualiteten: De utgjør alle tabuiserte elementer.⁵⁹

⁵⁷ Bibelreferansen er her karakteristisk for intertekstualitetens funksjon i *Los pasos perdidos*: Gjennom allusjoner til vår vestlige sivilisasjons sentrale myter dannes det et makronivå som omfatter hele menneskeheten; i dette tilfellet trues dagbokfortellerens subjekt av vannets metaforiske deterritorialiserende effekt, en trussel som får bibelske dimensjoner.

⁵⁸ Mircea Eliade sammenstiller syndfloden med dåpen: ”Baptism is equivalent to the ritual death of the old man, followed by a new birth. On the cosmic level, it is equivalent to the deluge: abolition of contours, fusion of all forms, return to the formless” (1959: 59). Det Eliade her omtaler som “the formless” er det jeg betrakter som det heterogene feltet.

⁵⁹ Bataille skriver: “L’horreur que nous avons des cadavres est voisine du sentiment que nous avons devant des déjections alvines de source humaine. Ce rapprochement a d’autant plus de sens que nous avons une horreur analogue des aspects de la sexualité que nous qualifions d’obscènes. Les conduits sexuels évacuent des déjections; nous les qualifions de ”parties honteuses”, et nous leur associons l’orifice anal. [...] Mais dans

I de kapitlene som er underlagt regntiden uteblir dateringen fra dagbokreferatene; en rekke overskridelser har muliggjort aktualiseringer av det virtuelle feltet som tidligere ikke var mulige, men som nettopp er muliggjort gjennom den indre reisens prosessuelle karakter: Regntiden utgjør en flenge i diskursens orden, men det er en flenge som holdes åpen, som muliggjør en passasje ut over mennesket. For at dagbokfortelleren skal tape den gamle kroppen og bevege seg ut over sin konstitusjon som menneske, må han våge å bli stående i det såret regntiden åpenbarer; det er i regntidens oppløste tilstand at *tilblivelsen* er mulig, for som Rosario sier: ”En tiempo de las aguas es cuando salen empuñadas las mujeres” (*LPP*: 226) [”Det er i regntiden kvinner unnfanger [...]”] (*DTS*: 225).⁶⁰ Som vi skal se i forbindelse med seksualitetens funksjon betinger denne tilblivelsen imidlertid en overskridelse av visse fastholdende tabuer. Gjennom allusjonen til syndfloden kan vi i en viss forstand dermed si at *Paradiso* begynner der *Los pasos perdidos* når sitt klimaks.

Tvetydig renselse – *Paradiso*

Som vi så i forbindelse med *Paradisos* rytmiske søken etter poesiens rytme, innledes romanen med en episode der den fem år gamle Cemí er nær ved å stryke med under et astmaanfall. I sin desperasjon tyr husets tjenere til noen obskure renselsesritualer. Gjennom beskrivelser av en rekke flekker og sår på den lille barnekroppen alluderes det til arvesynden; når Cemí etter mystikeropptrinnet begynner å urinere, er hushjelpen Baldovina redd han skal løse seg fullstendig opp i det vannet han later: ”Comenzó el pequeño Cemí a orinar un agua anaranjada, sanguinolenta casi, donde parecía que flotasen escamas. Baldovina [...] pensó que el niño se iba a disolver en el agua, o que esa agua se le llevaría afuera, para encontrarse con el gran aguacero de octubre” (*Psp*: 8) [”Lille Cemí begynte å late et vann som var oransje, nesten blodrødt, og det så ut som om det fløt skjell i det [...] Da [Baldovina] så urinen, fikk hun en ny støkk, for hun tenkte at gutten ville løse seg opp i vannet, eller at vannet kunne skylle ham bort, føre ham ut i oktoberregnskylllet”] (*Pno*: 9). På bakgrunn av de religiøse allusjonene som ligger til grunn for mystikerritualet og beskrivelsen av sårene, er det

l'ensemble, par des glissements, un domaine de l'ordure, de la corruption et de la sexualité s'est formé dont les connexions sont très sensibles” (Bataille 1957: 65).

⁶⁰ I dette utsagnet ligger en allusjon til skapelsesmytene; José Ramón Alcántara (om en passasje i *Paradiso*): ”Lo acuático de la atmósfera remite a la estructura cosmogónica de los arcaicos mitos de la Creación, donde la fecundación ocurre en el agua” [”Vannets funksjon henviser til de arkaiske skapelsesmytenes kosmogoniske struktur, hvor befruktningen finner sted i vannet”] (Alcántara 2001: 50). Dette sitatet viser til den nære koblingen mellom vannets og seksualitetens transmuterende og oppløsende konnotasjoner; som vi skal se, bringer det dessuten et ekstra betydningsnivå til dagbokfortellerens reise tilbake til ”sivilisasjonen” like i etterkant av Rosarios invitasjon. Ved å alludere til en skapelsesmyte settes dagbokfortellerens manglende evne til å åpne for *tilblivelsen*, barnet, i relieff.

nærliggende å se en hentydning til syndfloden i denne passasjen, spesielt på grunn av Baldovinas frykt for at han skal løse seg fullstendig opp i vannet.⁶¹ Vi ser også en klar parallell til syndflodsallusjonen i *Los pasos perdidos*, med én betydelig forskjell: *Paradisos* intertekstuelle referanser går i så mange retninger at det er snakk om en reell betydningsspredning, som åpner revner i vår forståelseshorisont. I *Los pasos perdidos* er referansene generelt mer eksplisitte, de går dessuten i færre retninger, og bidrar heller til å konsolidere et betydningsinnhold enn å bevirke en spredning.

Vannets funksjon er gjennomgående stabil i *Los pasos perdidos*: Det vannet som får renne fritt og etter egen rytme, spiller på frihetskonnotasjoner, mens det vannet som hindres i sitt frie utløp, konnoterer generell ufrihet. Vi har vektlagt vannet som et svært illustrerende deterritorialiserende element, men i *Paradiso* får det også en disiplinierende funksjon, ved at det nettopp *innhenter* avviket i diskursens orden. Vi har sett hvordan det frie vannet gir konnotasjoner til *renselsen*, og hvordan det i *Los pasos perdidos* derigjennom symboliserer en bevegelse ut av diskursens orden; dersom *renselsen* er rettet mot avviket, kan den imidlertid fungere disiplinierende.⁶² I *Paradiso* spilles det på *renselsens* tvetydighet; Cemís far skammer seg over sin sønns astmaanomali og gjennom flere former for ”polarbehandling”, som alle innebærer opphold i kaldt vann, ønsker han å få ham inn i en ”naturlig” pusterytme:

José Cemí se sumergió en la bañera, disimulando el temblor. Su padre le lanzaba el agua a la cara, después le restregaba las espaldas. Avanzaba en su procedmimiento curativo con verdadero temor. Comenzó a volverse rígido, morado, a vidriarse los ojos, hacía esfuerzos por tocar con la punta de los pies el extremo de la bañera, pero le faltaban las fuerzas. José Eugenio sacó a su hijo de la momentánea pausa o suspensión, donde se había sumergido. Lo sentó en la silla del baño, con la cabeza reclinada, como si le hubieran sacado todo el hálito, quedando el cuerpo desangrado y sin apoyo (*Psp*: 122).

José Cemí lot seg synke dypere ned i badekaret i et forsøk på å skjule skjelvingen. Faren kastet vann i ansiktet på ham, så ga han seg til å gni ryggen hans. Det var med de største betenkeligheter han fortsatte behandlingsopplegget. Gutten begynte å bli stiv og blå, øynene glassaktige, han gjorde en kraftanstrengelse for å røre ved enden av badekaret med tåpissene, men kreftene strakk ikke til. José Eugenio rykket sønnen sin opp av den midlertidige livspausen eller suspensjonstilstanden han var sunket ned i.

⁶¹ Jesse Fernández underbygger denne påstanden: ”El simbolismo de la escena es fácilmente vinculable con el mito del diluvio universal. La disolución del héroe en el agua, trance previo en todo acto iniciático, lo relega a una nueva condición del ser” [”Scenens symbolisme kan lett kobles til myten om syndfloden. Oppløsningen av helten i vannet, en forutgående situasjon i enhver initieringsakt, forviser ham til en ny eksistensiell tilstand”] (1983: 30).

⁶² Foucault skriver følgende om vannets disiplinierende *renselses*effekt: “Elle tombe du ciel: c’est-à-dire qu’elle pure; comme elle est fraîche, elle peut refroidir les esprits agités et les fibres tordues; elle imprègne, au lieu de laisser flotter dans l’incohérence; elle lave, rendant les choses et les êtres à leur vérité” (Foucault 2001c: 297).

Han satte ham på badestolen, med hodet lent tilbake, som om all pusten var gått ut av ham, mens kroppen var som tappet for blod og uten noe hold (*Pno*: 156).

Faren blir gjennomgående et uttrykk for "Naturen" i *Paradiso*. Når faren dør, frigjøres følgelig José Cemí fra den mangelposisjonen han er underlagt, ved stadig å måtte tilpasse seg den "naturlige" rytmen (Bejel 1990: 80).⁶³ Ved farens død muliggjøres *tilblivelsen*, den nye fødsel, som vi likeledes har sett relatert til vannet i dets mytologiske funksjon. Drømmene i etterkant av farens helbredelsesforsøk peker fram mot denne tilblivelsen:

Llegaba después un pez anchuroso, con su rosado ingenuote y navideño, moviendo la iridiscencia de sus aletas como si se peinase. El pez contemplaba el dedo desamparado y se reía. Circulizaba alrededor del dedo, como si le diese alegría. Después se llevaba el dedo a la boca y comenzaba a impartirle su protección. Tirándolo por el dedo lo había llevado a unas flotaciones muscineas, donde comenzaba la música acompasada, de fino cálculo, de su nueva respiración (*Psp*: 123).

Så kom det en svær fisk med et enfoldig julerosa skjær og beveget de fargespillende finnene sine som om den gredde seg. Fiskene betraktet den hjelpeløse fingeren og satte i å le. Den sirkulerte rundt fingeren som om den hadde moro av den. Så førte den fingeren til munnen og begynte å gi den del i sin beskyttelse. Idet den trakk ham med seg etter fingeren, førte den ham til noen flytende mosevekster, hvor den rytmiske, fint avveide musikken fra hans nye åndedrett satte inn (*Pno*: 156).

Gjennom drømmen erfarer Cemí et spor av den rytmen som mot slutten av romanen skal lede ham mot hans poetiske oppstigning. Gjennom vannets dobbelbetydning illustreres dermed en passasje fra farens undertrykkelse til den poetiske oppstandelsen Cemís møte med Oppiano Licario i farens fravær bevirker. Fiskene har likeledes en sentral posisjon i Cemís første møte med poesien, i form av Demetrios opplesning av et brev fra onkel Alberto; dette brevet markerer Cemís poetiske innvielse, hans erfaring av ordenes hieroglyfiske potensial⁶⁴:

Mientras oía la sucesión de los nombres de las tribus submarinas, en sus recuerdos se iban levantando no tan sólo la clase de preparatoria, cuando estudiaba a los peces, sino

⁶³ Det er i denne sammenheng interessant å se ulikhetene i de to romanenes deterritorialiseringsprosesser. Mens dagbokfortellere i *Los pasos perdidos* søker naturens enhetlige rytme bak tingenes tvetydighet, søker Cemí en rytme som spiller på tingenes tvetydighet, i visshet om den undertrykkelse enhver entydighet bringer med seg. Vi skal senere se nærmere på hvordan dette avespeiler seg i de to forfatterens respektive språkføring.

⁶⁴ Gimbernat de González skriver: "La carta del tío Alberto es la iniciación de José Cemí en la penetración de lenguajes secretos, en el desciframiento de jeroglíficos. La carta es la confirmación de Cemí como aprendiz. Desde este texto no hay ya leyes mecánicas, ni comunicaciones voluntarias. Todo está implicado, todo está complicado, todo es signo, significado, esencia" ["Brevet fra onkel Alberto er José Cemís innvielse i penetreringen av hemmelige språk, i dechiffringen av hieroglyffer. Brevet er bekreftelsen på Cemís lærlingestatus. Etter denne teksten finnes det ikke lenger noen mekaniske lover, ingen vilkårlige samtaler. Alt er viklet inn i hverandre, alt er sammensatt, alt er tegn, alt er signifikat, essens"] (Gimbernat de González 1982: 72).

cómo las palabras iban surgiendo arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría al penetrar en sus canales oscuros, invisibles e inefables. Al oír ese desfile verbal, tenía la misma sensación que cuando sentado en el muro del Malecón, veía a los pescadores extraer sus peces, cómo se retorcián mientras la muerte les acogía fuera de su cámara natural. Pero en la carta, esos extraídos peces verbales se retorcián también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro, un ejército de oceánides cantando al perderse entre las brumas. Al adelantar su silla y ser en la sala el único oyente, pues su tío Alberto fingía no oír, sentía cómo las palabras cobraban su relieve, sentía también sobre sus mejillas cómo un viento ligero estremecía esas palabras, y les comunicaba una marcha, cómo aún la brisa impulsa los peplos en las panateneas, cuyo sentido oscilaba, se perdía, pero reaparecía como una columna en medio del oleaje, llena de invisibles alvéolos formados por la mordida de los peces (*Psp*: 160).

[Mens han hørte hele rekken av navn på de undersjøiske stammene som sto omtalt i brevet, steg det opp minner i ham, ikke bare fra skoletimene, da de hadde hatt om fiskene, men om hvordan ordene kunne stige frem, rykket løs fra sin egen grunn, for så å la seg gruppere i i kunstige grupperinger, og hvordan de gjorde lystige krumspring når de trengte inn i de mørke, usynlige og uutgrunnelige kanalene. Når han hørte dette verbale opptoget, hadde han den samme følelsen som når han satt på murkanten på El Malecón og så fiskerne trekke fiskene opp av vannet, så hvordan de sprellet mens døden hugg tak i dem utenfor deres naturlige livsrom. I brevet hadde disse ordfiskene også sprellet, men det var en sprelling som vitnet om jublende glede, fordi de dannet et nytt kor, en hærske av oseanider som syngende fortapte seg i tåkene. Så da han trakk frem stolen sin og var den eneste tilhøreren i stuen, ettersom hans onkel Alberto lot som om han ikke hørte noe, følte han at ordene begynte å anta form, følte også en slags lett vind mot kinnene der disse ordene strøk forbi, og det påtvang dem en egen måte å gå på, slik havbrisen ennå drev peplonene i panateneaeene videre, i en mening som vaklet, gled bort, men dukket frem på nytt som en mast midt i bølgegangen, full av usynlige alveoler formet av fiskebitt] (*Pno*: 204-205).

Det gjøres i dette brevet en metaforisk kobling mellom fiskene og poesien bruk av ord: I likhet med fiskene forlater ordene sitt "naturlige" element, sin sammenkobling med signifikatet, for å inngå i nye koblinger, i et spill på signifikanter; i likhet med fiskene stiger og synker ordene avhengig av hvilke koblinger de inngår i med sine omgivelser; de står aldri stille, men beveger seg alltid i forhold til andre signifikanters nærvær eller fravær. De fungerer på ulike konnotative nivåer, uten å binde seg til én formasjon, til ett sentrum. Grunnet opplesningens nødvendige iterative karakter får brevet derfor en annen betydning for Cemí enn det fikk for brevets mottaker, Demetrio, ved at ordene inngår i nye spor og impliserer andre konnotasjoner. Slik finner det sted ytterligere en forflytning idet vi som lesere av *Paradiso* leser dette brevet, og igjen: Ordene i brevet vil ubønnhørlig inngå i nye formasjoner for hver singulære leseakt. Dermed tar leseren nødvendigvis del i den *schizoïde*

prosessen brevet på metaforisk vis alluderer til. Fiskene i brevet uttrykker følgelig på metaforisk vis den spredningen som gjør seg gjeldende på alle *Paradisos* nivåer: Alle romanens allegorier, metaforer og intertekstuelle henvisninger skaper en distanse til sin referent, hvilket åpner for en radikal spredning, der elementene stadig på nytt inngår i nye formasjoner, uten derfor å tape sin singularære selvstendighet.

I forlengelsen av dette er det av betydning at brevet ender i en oppramsing uten noen form for logisk sammenheng, der vi som lesere mister fotfeste: "Tribu guerrera de los plectognatos, con el casco martillado en las mandíbulas, entrando en combate con el martillo de Thor. [...] Réquiem, requiem, los tiburones solemnes lanzados al alejandrino raciniano. Peleas de tiburones, con las que Nerón quiso descansar a los toros de lidia" (*Psp*: 159) ["Plektognatenes krigerstamme, med den hamrede hjelmen foran kjevne, kaster seg inn i kampen mot Tors hammer. [...] Rekviem, rekviem, høytidsstemte haier som kaster seg over racineske aleksandriner"] (*Pno*: 202-203). Dette brevfragmentet viser hvordan hver av fiskene, hvert av ordene, allerede utgjør schizoide vifter gjennom å bære med seg perifere assosiasjoner og intertekstuelle koblinger; mot slutten av brevet skjer dette med en tetthet som gjør det umulig for leseren å veve sammen fluktlinjene, og vi tømmes i et schizoïd, polyfont felt der ingen betydningsnivåer hever seg over andre, der disharmonien er total. Det er denne schizopolyfonien som utgjør "un nuevo coro"⁶⁵, "et nytt kor", en *krigsmaskin* av oseanider som synger idet de taper seg i tåken, uten å la seg reterritoralisere.⁶⁶ Fiskenes spredning og

⁶⁵ Jeg ser denne referansen til *koret* i relasjon til en tilsvarende referanse et annet sted i romanen, der Cemí diskuterer Nietzsche med sine venner: "Pero ni lo histórico, ni la futuridad, ni la tradición, despiertan el ejercicio, la conducta del hombre, y eso ha sido Nietzsche el que mejor y más profundamente lo ha visto. Pero el deseo, el deseo que se hace coral, el deseo que al penetrar logra, por la superficie del sueño compartido, elaborar la verdadera urdimbre de lo histórico, eso se le escapó" (*Psp*: 282) ["Men verken det historiske eller det fremtidstroende eller tradisjonen i seg selv vekker menneskets utfoldelse, dets atferd, og det er dette [Nietzsche] har sett best og dypest av alle. Men begjæret*, begjæret som blir til et kor, begjæret som i det det trenger inn i den felles drømte drømmen, lykkes i å veve den sanne kjeden av det historiske, det fikk han ikke med seg"] (*Pno*: 365). (*Risvik oversetter det spanske ordet "deseo" med "ønske" (*Pno*: 365), mens jeg har forandret det til "begjær". Jeg mener Risvik mister det sentrale poenget i denne passasjen, og et sentralt moment i romanen som helhet: Det er et *begjær*, ikke et ønske, som vekker menneskets utfoldelse). Sitatet er interessant av flere grunner. For det første skaper det en kobling mellom det koret vi ovenfor har sett danne seg gjennom de preindividuelle singularitetene som poesien får fram, og begjæret, som også blir til et kor. Det er gjennom denne koblingen poesien kan åpne for en overgang til overnaturen: Gjennom å deterritorialisere de stabile meningsblokkene frigjør den begjæret, som er kanalisert i de samme blokkene. Gjennom poesiens kor åpnes det for begjærets kor, og dermed overskuddsmennesket, der begjæret ikke lenger fungerer i den mangelposisjonen det gjør innenfor de stabile meningsblokkene. Først nå kan begjæret virkelig bli fritt og skapende. Den andre grunnen til at dette sitatet er interessant, er at det utgjør en kritikk av Nietzsche, som etter min mening hviler på en manglende forståelse. Det jeg her har presentert, er nemlig nettopp Nietzsches og Zarathustras poeng: Overgangen til overmennesket utgjør nettopp en begjærsmessig frigjøring, slik også Cemís overgang til overnaturen gjør det.

⁶⁶ Krigsmaskinen hos Deleuze uttrykker nettopp en type singulariteter som aldri kan festes i territoriale koblinger: "[...] la machine de guerre opère avec de petites quantités qu'elle traite par nombres nombrants. En effet, ces nombres apparaissent dès qu'on distribue quelque chose dans l'espace, au lieu de partager l'espace ou de le distribuer lui-même [...] le nombre n'est plus un moyen de compter ni de mesurer, mais de déplacer [...] le

vedvarende forflytning utgjør preindividuelle singulariteter i kontinuerlig bevegelse, som skaper nye *imágenes*, bilder som ikke lar seg tilbakeføre til noe allerede kjent, og som treffer leseren som sanselige sjokk.⁶⁷ På dette punktet ser vi en ulikhet som vil bli utdypet i det følgende.

I *Los pasos perdidos* forekommer det en forflytning, men det er i større grad en stabil, symbolsk forflytning enn det tilfellet er i *Paradiso*; de meningsblokkene som innenfor vår kultur har en stabil forbindelse mellom signifikat og signifikant demonteres ikke i den grad at blokkenes singulariteter erfares som mobile, nomadiske bestanddeler. Dermed rystes ikke leserens kulturelle horisont gjennom usedvanlige metaforiske eller intertekstuelle sammenstillinger. Referenten tapes ikke slik den gjør gjennom fiskenes spredning i *Paradisos* tåke. For José Cemí er det imidlertid ikke nok å sporadisk erfare små sanselige sjokk som midlertidig river ham ut av en relativt stabil kulturell struktur: Han vil bebo den *øyen* bildene utgår fra. I denne sammenheng kritiserer Cemí Nietzsche for manglende radikalitet:

Dentro de lo sexual, y esa es su principal humillación, tuvo que abandonarse al espíritu errante. No pudo llegar a la configuración de lo sexual, a la isla. Quedó poseído y poseído por la barrera de agua, por la matría de la ensoñación [...] su cuerpo era el círculo de su misoginia, no el más poderoso instrumento para el diálogo que posee el hombre. Su *vogelfrei*, su fuera de ley, no era nunca su *vogelon*, su acto sexual, su acto en una palabra. En el mismo Zarathustra, nos dice que tiene hambre dentro de su saciedad, pero nunca tiene hambre hipertélica, creadora, que va más allá de su finalidad, para buscar complementarios inocentes y misteriosos (*Psp*: 279).

På det seksuelle området, og det var hans fremste fornedrelse, måtte han overlate seg i den omflakkende åndens vold. Han maktet ikke å nå frem til den endelige utformingen av det seksuelle, til øya. Han ble besatt av, og han besatt, vannets barriere, drømmerienes moderskjød. [...] Hans kropp var ringen i hans misogyni, ikke det mektigste redskap for dialog som mennesket har til sin rådighet. Hans *vogelfrei*, det å stå utenfor loven, var aldri hans *vogeln*, hans seksualakt, kort sagt hans akt. I den samme *Zarathustra* sier han at han er sulten innenfor sin metthet, men han har aldri den hyperteliske, skapende sulten som går ut over hans mål, for å søke uskyldige og hemmelighetsfulle komplementariteter (*Pno*: 360-361).

Zarathustra kommer ikke i land på øyen, han når ikke det Lezama kaller *la sobrenaturalaleza*, overnaturen, fordi overnaturen er avhengig av et tap av den gamle kropp, den som er

nombre nombrant est rythmique, non pas harmonique (Deleuze 1980: 485). Det er den rytmiske, intensive overgangen som er frigjørende, ikke den territoriale harmonien.

⁶⁷ Gimbernat de González skriver i denne anledning: "Los peces se multiplican en la exploración del poder que tienen como significantes, y dejan una apertura hacia un desplazamiento sémico, escapando toda centralización del sentido" ["Fiskene multipliserer seg i utforskningen av den makten de har som signifikanter, og etterlater en åpning mot en betydningsforskyvning; slik unnslipper de enhver sentralisering av mening"] (Gimbernat de González 1982: 74).

underlagt nyttens domene.⁶⁸ Den ”poetiske tiden” kan bare nås på bakgrunn av en kroppslig gjennomgang, bare gjennom den radikale *dépense* seksualiteten utgjør, bare gjennom ”el hambre hipertélica” [”den hyperteliske sulten”] kan mennesket totalt tape den gamle kroppen ved å bevege seg ”más allá de su finalidad” [”ut over sitt mål”], i en vedvarende forflytning, i en skapende dimensjon, der ingen ny kropp får danne repressive organer. Men hvordan ser så øyen ut, den Zarathustra ikke når, men som Cemí stiger i land på gjennom den hesykastiske rytmen han erfarer mot romanens slutt?

Øyen utgjør på ingen måte en ny homogen sfære; det er en øy som er konstituert av fiskene fra onkel Albertos brev, fisker som endrer sammenstillinger i samsvar med bølgenes ulike rytmer. På et horisontalt plan omformes den ved framkomsten av enhver ny tilblivelse; den har en sensibilitet for enhver krusning på vannflaten. Slik er det også en erotisk øy, som fungerer i åpenhet til de begjærsmessige intensitetene, og i onkel Albertos beskrivelse utgjør øyen en mann og en dame i erotisk lek (Gimbernat de González 1982: 73): ”La costa norte es saliente, promontorial, fálica; el sur, costero, es entrante y culiambroso. Seco y húmedo, flauta y corno, glande sin yerba y vulva con yerba” (Psp: 158) [”Nordkysten stikker langt ut, den er promontorial og fallisk. Den sørlige kyststrekningen er innbuktet og ambrosiarumpete. Tørr og fuktig, fløyte og horn, gressløs glans og gresskledd vulva”] (Pno: 201-202). Vi ser her hvordan vannet, seksualiteten og poesien utgjør linjer som krysser hverandre i *Paradiso*.⁶⁹

⁶⁸ De to romanenes ulike valorisering av Nietzsche er symptomatisk: Mens Cemí hevder at Nietzsche ikke går langt nok i sin dionysiske gjennomgang av menneskets kroppslighet, at Zarathustra derfor ikke når øyen, advarer dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* mot Nietzsches vektlegging av Dionysos “[...] [el] dios loco cuya sola aparición pone a los seres vivos en estado de delirio” (LPP: 73) [”[...] [en vanvittig gud som bringer alle levende vesener i en tilstand av delirium ved bare å vise seg for dem”] (DTS: 70). Dagbokfortelleren kobler det dionysiske direkte opp mot nazismen og Vestens forfall. Lezama affirmerer det dionysiske spillet ut over subjektet, mens Carpentier advarer mot en slik bevegelse.

⁶⁹ Ester Gimbernat de González skriver: ”Las costas no solo dan forma a la isla, sino que sus contornos trazan, sugieren, o mejor aún, engendran una pareja comprometida en juegos eróticos [...]: cartografía de cuerpos unidos que están solos frente al dar y recibir que el mar propone. Toda la potencia fecundante queda abrazada en los límites de la ”isla”. Es el abrazo que encierra lo desconocido, jeroglífico por descifrar y ya rindiendo su sentido. Es la ”isla” obligada a confirmarse en el trazado de su contorno” [”Kystene gir ikke bare øyen form, men omrisset tegner, antyder, eller enda bedre, frambringer et par kompromittert i erotisk lek [...]: kartografi over forente kroppar som står alene foran havet, som i sin bevegelse tar og gir. Hele den befruktende kraft ligger omfavnet av ”øyens” grenser. Det er den omfavnelsen som sperrer inne det ukjente, hieroglyfiske, som må dechiffreres, og som allerede gir av sin mening. Det er den ”øyen” som er forpliktet til å bekrefte seg i tegningen av sitt omriss”] (Gimbernat de González 1982: 73). Koblingen mellom øyen og erotikken blir også tydelig senere i *Paradiso*, idet en geografilærer beskytter seg mot eleven Leregas’ falliske stråleglans: ”Los espectadores de la clase pudieron observar que al aludir a las corrientes del golfo, el profesor extendía el brazo curvado como si fuese a acariciar las costas algosas, los corales y las aémonas del Caribe. Después del desenlace, pudimos darnos cuenta que el brazo curvado era como una capota que encubría los ojos pinchados por aquel improvisado Trajano columnario” (Psp: 185) [”Tilskuerne i klassen kunne se at læreren under omtalen av Golfstrømmen strakte frem den krumbøyde armen som om han hadde tenkt å kjærtegne de tangnedgrodde kystene, Karibias koraller og sjøanemoner. Etter at dramaet var slutt, ble det klart for oss at den krumme armen var som en kalesje som hadde sperret for blikket, som ellers ville ha blitt spiddet av den improviserte søyletrajanen”] (Pno: 236).

Øyen utgjør det skapende feltet som aldri kan underlegges nyttens domene: Det er forskjellenes rene nivå, ordenes bakside, i konstant bevegelse. Fiskene er singulariteter som inngår i en uendelighet av koblinger, og som frambringer ukjente kombinasjoner som gjennom sine monstrøse *imágenes* møter våre sanser som sjokk eller støt: Øyen utgjør Deleuzes rene *virtualitet*, en absolutt begynnelse, en sammenrulling av det mangfoldige i det ene og en bekreftelse av mangfoldighetens enhet: Det er den rene forskjellens nivå, den som danner utgangspunkt for enhver identitet. Denne øyen utgjør overnaturen og den ”poetiske tiden” som søkes; Deleuze skriver (om Proust): ”Tel est le temps, la dimension du narrateur, qui a la puissance d’être le tout *de* ces parties sans les totaliser, l’unité *de* toutes ces parties sans les unifier” (Deleuze 1996: 203). Dette blikket tilhører overnaturens menneske og omtales av Deleuze som ”un point de vue supérieur” (Deleuze 1996: 133); det er et blikk som åpner for singulære erfaringer, men som unngår å totalisere singularitetene. Det er det blikket som ser fiskene i ”la canasta estelar de la eternidad” [”evighetens stjernekurv”] ifølge Cemís mor, Rialta.⁷⁰

Vi har sett hvordan vannet i begge romanene bevirker en form for deterritorialisering; mens denne deterritorialiseringen finner sted gjennom en stabil symbolikk i *Los pasos perdidos*, der signifikanten opprettholder en stor grad av nærhet til signifikatet, erfarer vi vannets tvetydige, kulturelle status i *Paradiso*. Gjennom onkel Albertos brev tar vi også del i den radikale spredningen som finner sted både på romanens tematiske og formelle plan, der de ulike intensive fluktlinjene kommuniserer på erfaringsnivå, uten dermed å homogeniseres i noen form for ”horisontsammensmeltning”. Både rytmen og vannet peker fram mot den seksuelle subjektsoppløsningen; den er denne vi skal ta for oss i det følgende.

Seksualitet og tabuoverskridelser

Begge romanenes deterritorialiserende bevegelser utgjør en tiltakende begjærsmessig frigjøring fra diskursens orden; i denne sammenheng er det interessant å se hvordan både Carpentier og Lezama i så måte framhever fallosen som symbol på den eruptive, betingelsesløse kraften. Idet Carpentiers dagbokforteller når ”Tierras del Caballo” [”Hestenes

⁷⁰ Rialta sier: ”Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad” (*Psp*: 213) [”Men når mennesket, i løpet av sine levedager, har forsøkt det vanskeligste, vet det at det har levd i fare, selv om dets eksistens har vært taus, selv om bølgeslagene har fulgt mykt på hverandre, vet han at denne dagen er bestemt for hans forklarelse, da han skal få se, ikke fiskene i den flytende strømmen, små prikker i alt det som beveger seg, men fiskene i evighetens stjernekurv”] (*Pno*: 273).

Land”] framheves således den kommunikasjonen som på dette punktet på reisen kan etableres mellom mannen og hesten, på bakgrunn av sistnevntes enorme seksualorgan:

Una misteriosa solidaridad se establecía entre el animal de testículos bien colgados, que penetraba sus hembras más hondamente que ningún otro, y el hombre, que tenía por símbolo de universal coraje aquello que los escultores de estatuas ecuestres tenían que modelar y fundir en bronce, o tallar en mármol, para que el corcel de buen ver respondiera por el Héroe sobre él montado, dando buena sombra a los enamorados que se daban cita en los parques municipales (*LPP*: 114).

[Det oppsto en mystisk solidaritet mellom dette dyr med tunge testikler, dette dyret som bedekket hunnen dypere enn noe annet dyr, og mannen hvis symbol på mandighet billedhuggerne fremstilte i rytterstatuer, støpt i bronse eller hugget i marmor, slik at den beåndede stridshest var en garanti for Helten som satt over skrevs på den, og sammen kastet de sin skygge over de elskende som hadde stevnemøte i byens parker] (*DTS*: 112).

Koblingen mellom mann og hest er her eksplisitt, og underbygges videre gjennom en påfølgende referanse til ”hombres que fueron tomados por centauros” (*LPP*: 114) [”menn som ble tatt for kentaurer”] (*DTS*: 112). I forhold til fallosreferansene i *Paradiso* er det imidlertid påfallende hvor tilbakeholdende dagbokfortelleren blir i sin omtale av fallossymbolet, gjennom eufemismen ”aquello que los escultores [...] tenían que modelar” [”det som billedhuggerne [...] fremstilte”]. Som Millington påpeker: ”This sudden inhibition is compounded in its deflationary effect by the pathos of such assertive symbolism of phallic power being reduced to casting a shadow over lovers, not on the open plain, but in municipal parks” (1996: 347). Denne passasjen får sin parallell i Cemís betraktning av en fallosparade ved innledningen til sin orfiske nedstigning. Den tilbakeholdenheten som preger *Los Pasos Perdidos*’ dagbokforteller i hans møte med det affirmative symbolet fallosen utgjør, får her sin motsats:

De pronto, entre el tumulto de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado de una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que la depositaba sobre el túmulo donde el falo se movía tembloroso. El glande remedaba el rojo seco de la cornalina. El resto del balano estaba formado de hojas de yagruma pintadas con cal blanca. La escandalosa multiplicación de la refracción solar, caía sobre la cal del balano devorándola de tal manera que se veía el casquete cónico de la cornalina queriendo penetrar en las casas, o golpeando las mejillas de las doncellas que acababan de descubrir el insomnio interrogante de la sudoración nocturna. Un genio suspendido sobre el *Phallus*, acercaba el círculo de flores a la boca abierta de la cornalina, como una rana cantando al respirar, luego lo alejaba, perseguido por las doncellas romanas, que tendían sus manos como para clavarle las uñas; otras veces,

como un tiburón, se reía dentro del círculo de flores [...] La carroza estaba tirada por unos toros minoanos, con los atributos germinativos tornados por el calor y el esfuerzo de un color ladrillo de horno. Sobre los toros, garzones alados danzando y ungiendo con aceite los cuernos cubiertos de hojas y abejas. Un grupo de robustas matronas precede a la carroza, soplando en extensas trompetas (*Psp*: 250).

[Plutselig, i alt rabalderet fra trommer og fløyter, så han en enorm fallos komme skridende, omgitt av en dobbelt rekke stolte romerske damer, som hver især bar en liten krans, som det kunne se ut som de med myke dansetrinn skulle legge fra seg på katafalken, som falloen skjelvende beveget seg mot. Glans etterlignet den tørre rødfargen i en karneol. Forhuden besto av hvitkalkede yagruma-blader. Den grelle brytningen av sollyset falt på glansens kalk og forvrengete den slik at det så ut som om den koniske karneol-hjelmen skulle trenge inn i husene eller daske mot kinnene til ungpikene som nettopp hadde oppdaget den nysgjerrige søvnløsheten som følger etter et nattlig svettetokt. Det svevde en genius over falloen, og den lot blomsterkretsen nærme seg karneolens åpne munn, som en frosk som synger når den puster, så trakk den den tilbake, forfulgt av de romerske ungpikene, som strakte hendene lenger frem, som for å grave neglene inn i den; andre ganger lo den, som en hai, inne i blomsterkretsen. [...] en ble trukket av minoiske okser, med forplantningsattributter som i heten og anstrengelsen hadde antatt samme farge som bakt murstein. På oksene danset det vingede gutter, og med olje salvet de hornene som var dekket av løv og bier. En gruppe robuste matroner gikk foran vognen og blåste i mektige trompeter] (*Pno*: 322).

I sterk kontrast til dagbokfortellerens tilbakeholdne fallosreferanse, blir falloen i *Paradiso* gjenstand for en karnealesk parade, der beskrivelsen framviser fallossymbolets germinative erupsjon: Falloen utgjør den skapende kraften som frambringer nye bilder i henhold til sollysets ulike brytninger, og som gjennom sin uopphørlige generative kraft lar sine omgivelser gjennomgå en kontinuerlig metamorfose.⁷¹ Både i *Los pasos perdidos* og *Paradiso* alluderes det til falloens mytiske symbolfunksjon, men mens dagbokfortelleren forholder seg tilbakeholdende, og reduserer den falliske kraften til "[una] sombra a los enamorados que se daban cita en los parques municipales" ["en skygge over de elskende som hadde stevnemøte i byens parker"], blir den i *Paradiso* affirmert gjennom parademarsjens hyllest til dens skapende potensial, til dens poetiske kraft: Ved at den falliske kraften er

⁷¹ González Echevarría skriver: "Los personajes son demonios, saltimbanquis, doncellas que ejecutan gestos apropiados a los diversos significados que el cuadro fija; el genio se transfigura en animales emblemáticos – tiburón, rana [...] la [escena] de Lezama enfrenta varios planos teatrales, representacionales, y establece entre ellos un juego de interrelaciones formales que, configurando un mecanismo alegórico, apunta a un significado siempre más allá de su propia representación – un significado simultáneamente presente y ausente" ["Personene er demoner, taskenspillere, jomfruer som utfører passende gester i forhold til de ulike betydningene bildet viser; geniet forvandler seg til emblematiske dyr – hai, frosk [...] Lezamas [scene] stiller diverse teatraliske forestillingsplan opp mot hverandre, og etablerer et spill av innbyrdes formelle forbindelseslinjer, som gjennom å konfigurere en allegorisk mekanisme, peker mot en representasjon som alltid er hinsides dens egen representasjon – en betydning som på samme tid er nærværende og fraværende"] (González 1976: 135).

uopphørlig skapende, er den samtidig uopphørlig transfigurativ; således gjør den seg her gjeldende som en transgressiv kraft i en karnevalesk og teatralisk framstilling.⁷²

Den tilbakeholdenheten dagbokfortelleren i dette tilfellet avslører i forhold til fallosen er symptomatisk både for hans egen reise og for romanen som helhet, både på det tematiske og det formelle nivå. Det er en tilbakeholdenhet som hindrer dagbokfortellerens i foreta de avgjørende overskridelsene, og dermed stenges det for det karnevaleskes framkomst.

Den nødvendige hjemreisen – *Los pasos perdidos*

Los pasos perdidos er i stor grad konstruert rundt dagbokfortellerens bevegelse fra kvinne til kvinne, fra hans hustru Ruth, til hans elskerinne Mouche og videre til Rosario. Beskrivelsen av Ruth inngår i fortellerens presentasjon av dagbokfortellerens generelle eksistensielle stagnasjon: Hun er skuespiller, men har spilt den samme rollen i en årrekke. Det seksuelle samværet de to ektefellene imellom begrenser seg til et innarbeidet sødagsritual, ”la Convivencia del Séptimo Día” (*LPP*: 10) [”Den Syvende Dags Samliv”] (*DTS*: 11). Det seksuelle samværet med Ruth har gått seg fast i den samme takten som generelt preger dagbokfortellerens tilværelse, og som er Sisyfos’ takt: ”Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro [...]” (*LPP*: 13) [”Jeg vandret til mine dagers høyde og nedover igjen med den samme stenen på ryggen”] (*DTS*: 7).

Dagbokfortellerens eneste form for flukt fra denne takten finner sted gjennom ulike eksesser i nettenes kaos, som oftest sammen med elskerinnen Mouche; det seksuelle samværet med henne utgjør imidlertid bare i begrenset grad en fluktlinje, ettersom det i liten grad åpner for nye tilblivelser: “[...] regresaba a su carne que me era necesaria, pues hallaba en su hondura la exigente y egoísta animalidad que tenía el poder de modificar el carácter de mi perenne fatiga, pasándola del plano nervioso al plano físico” (*LPP*: 28) [”[...] jeg vendte tilbake til hennes kjød som var blitt en nødvendighet for meg, for i dypet av det fant jeg den altopplukende, dyriske egoisme som forvandlet min evige tretthet, førte den over fra det nervøse plan til det fysiske”] (*DTS*: 24). Det er likevel Mouche som overtaler ham til å takke ja til Konservatorens forslag, og sammen flyr de inn til den fremmede hovedstaden som markerer reisens begynnelse, der den pågående revolusjonen øker dagbokfortellerens vellyst i Mouches kjødelige nærhet. Som i tilfellet med det ritualet som markerte musikkens opprinnelse, er det igjen dødens heterogene sfære som tiltrekker seg begjæret:

⁷² Det karnevaleske er i både Vilahomats og Sarduys barokkforståelse en sentral komponent. Vi skal nærmere på dette i kapittel 5.

Un mortero acababa de abrir fuego cerca de la Catedral antigua, en cuyas campanas topaba a veces una bala con sonoro martillazo [...]. [...] al fin, hallada la despreocupación suficiente para hacerlo, nos dimos al juego de los cuerpos, hallando una voluptuosidad aguda y rara en abrazarnos, mientras otros, en torno nuestro, se entregaban a juegos de muerte. Había algo del frenesí que anima a los amantes de danzas macabras en el afán de estrecharnos más – de llevar mi absorción a un grado de hondura imposible [...] (*LPP*: 54).

[I nærheten av den gamle katedralen trådte en morter i funksjon, og av og til forvillet en kule seg opp i klokketårnet så klokkene klang med en dyp, tonende lyd [...]. Endelig lyktes det oss å oppnå den fornødne åndelige avspenning til å hengi oss til spillet mellom våre legemer, og vi opplevde en merkelig, hittil ukjent følelse av vellyst ved dette, mens andre omkring oss drev spillet med døden. Det var noe av den samme galskapen som besetter elskerne i dødsdansen i den måten vi prøvde å holde hverandre enda tettere omslynget på, eie hverandre på en aldeles uoppnåelig måte] (*DTS*: 50).

Denne ”grado de hondura imposible” viser til sammenkoblingen mellom seksualiteten og døden; seksualiteten bevirker en form for oppløsning av selvet i det heterogene feltet, den utgjør ”un moment de crise de l’isolement” (Bataille 1957: 110). I dette heterogene feltet er imidlertid døden den ultimate herre: Det diskontinuerlige menneskets begjær etter kontinuitet gjennom seksualiteten er samtidig et begjær etter døden, denne ”hondura imposible” som ved sitt nærvær øker den seksuelle lysten.⁷³ Erfaringen av den hellige sfæren som overskridelsen bevirker, forsterkes gjennom nærheten til katedralen og gjennom den dype, tonende lyden de dødelige våpnene framskaper idet kulene treffer klokkene. Som Bataille sier: ”[...] par un interdit de la transgression organisée, le christianisme à son tour approfondit les degrés du trouble sensuel” (1957: 141).

Sporene fra denne scenens elementer erfares også i en senere erotisk scene, der dagbokfortelleren begjærer Rosario etter hennes fars dødsfall:

Avergonzándome de mí mismo, sentí que la deseaba con un ansia olvidada desde la adolescencia. No sé si en mí se tejía el abominable juego, asunto de tantas fábulas, que nos hace apetecer la carne viva en la vecindad de la carne que no tornará a vivir [...]. Rosario puso la tinaja por el medio, dándole vuelta con sesgado paso, como quien se estrecha al brocal de un pozo, y apoyó sus codos en el borde, nuevamente, pero de frente a mí, mirándome desde la otra orilla de un hoyo negro, lleno de agua, que daba un eco de nave de catedral a nuestras voces (*LPP*: 132).

Jeg fyltes av skam over å føle at jeg ønsket å eie henne med en lengsel så sterk som jeg ikke hadde følt siden ungdommen. Jeg vet ikke om det var den avskyelige impuls,

⁷³ Bataille skriver: ”L’angoisse mortelle n’incline pas nécessairement à la volupté, mais la volupté, dans l’angoisse mortelle, est plus profonde” (1957: 116).

som har gitt emne til så mange fabler, som arbeidet i meg, og som får oss til å begjære det levende kjød i nærvær av det kjød som aldri kan vekkes til live igjen [...]. Rosario skjøv tønner mellom oss. Hun beveget den med en langsom bevegelse som et menneske som klamrer seg til randen av en brønn, og så hvilte hun albuen på kanten igjen, men nå satt hun rett overfor meg og så på meg fra den andre siden av en svart vannkulp, så vi hørte ekkoet fra stemmene våre som i en stor, tom katedral (*DTS*: 130).

Også i denne scenen er vannet koblet opp mot erotikken. Rosario er på den andre siden av vannet, og det er gjennom vannets/seksualitetens selvoppløsning dagbokfortelleren oppnår *kommunikasjon* med henne. I tillegg til at de religiøse konnotasjonene forsterker overskridelsens styrke, spilles det på en dobbelhet i ordet ”nave de catedral” [”katedralskip”], der vannmetaforikken også gjør seg gjeldende; nave betyr skip, og gir konnotasjoner til en tidligere allusjon til Boschs ”el Nave de locos” [De gales skip], som nettopp utgjør en reise på fornuftens ”utside”.

Denne innledende kommunikasjonen finner sted i en tragisk sfære, i den revnen døden skaper i det homogene feltet, og begravelsesritualene knyttet til Rosarios fars død vekker da også assosiasjoner til den greske antikkens tragedier i dagbokfortellerens sinn. Det er denne revnen dagbokfortelleren søker å holde åpen. Først idet dagbokfortelleren er kvitt den byrden Mouche utgjør, kan han imidlertid fullstendig gi seg hen til *en ny rytme*.⁷⁴

Gjennom dagbokfortellerens seksuelle møte med Rosario finner det sted en deterritorialisering av begge parter, som gjennom å intensivere en ny del av det virtuelle feltet avføder en ny tilstand, som i sin tur avføder en ny singulær frambringelse: skapelsen av et hemmelig språk. Parallellen til musikkens fødsel er slående: Det er en singulær frambringelse som har sin fødsel i den heterogene sfæren, og som får sin tilblivelse gjennom en form for *dépense*. I likhet med musikkens fødsel får imidlertid denne frambringelsen sin tilblivelse gjennom en ”*invención a dos voces*”: Fødselen finner sted i flerstemmighetens jordsmonn. Rosario presenteres dessuten selv som en symbiose, hvilket vi har sett er et grunnleggende

⁷⁴ “Esta vez enmendamos las torpezas y premuras de los primeros encuentros, haciéndonos más dueños de la sintaxis de nuestros cuerpos [...]. Estamos eligiendo y fijando, con maravillados tanteos, las actitudes que habrán de determinar, para el futuro, el ritmo y manera de nuestros acoplamientos. Con el mutuo aprendizaje que implica la fragua de una pareja, nace su lenguaje secreto. Ya van surgiendo del deleite aquellas palabras íntimas, prohibidos a los demás, que serán el idioma de nuestras noches. Es invención a dos voces, que incluye términos de posesión, de acción de gracia, desinencias de los sexos, vocablos imaginados por la piel, ignorados apodos – ayer imprevisibles – que nos daremos ahora, cuando nadie pueda oírnos” (*LPP*: 155) [“Denne gangen rettet vi feilene som skyldtes hastverket første gang vi var sammen, lærte oss å mestre våre legemers syntaks. Gjennom undrende å prøve oss fram valgte vi de stillingene som skulle bestemme våre framtidige samleiers rytme [denne setningen er utelatt i den norske oversettelsen; oversettelsen er følgelig min egen]. Våre lemmer tilpasset seg bedre, våre armer fant mer fyllestgjørende stillinger. Denne gjensidige læretiden mellom to mennesker fremkaller også et behov for et hemmelig språk. I disse frydefulle øyeblikk dukket de opp, disse intime ord som andre ikke kan få del i og som ville bli våre netters språk. De ble oppfunnet av begge parter og besto av ord som uttrykte eiendom, takknemlighet, kjønnes fullbyrdelse. Ord fremkalt av huden, kjælenavn som vi ikke kunne tenkt oss å bruke i går, men som nå falt naturlige når ingen andre kunne høre oss”] (*DTS*: 153-154).

element innenfor Carpentiers og Lezamas forståelse av nybarokken. Dagbokfortelleren skriver:

Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera [...]. Aquí no se habían volcado, en realidad, pueblos consanguíneos, como los que la historia malaxera en ciertas encrucijadas del mar de Ulises, sino las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas, las que durante milenios permanecieron ignorantes de su convivencia en el planeta (*LPP*: 83).

Forskjellige raser var representert i denne kvinnen: den indianske i hår og kinnben, middelhavsrasen i øyenbryn og nese, negeren i de tunge skuldrene og de brede hoftene [...]. [...] her hadde det ikke foregått en blanding av beslektede folk, slik som historien hadde ført dem sammen ad kryssende veier på Ulysses' hav, men tvert imot av de største rasene i verden, de rasene som sto fjernest fra hverandre og var mest forskjellige, raser som i århundrer ikke hadde visst om at de eksisterte på den samme planeten (*DTS*: 79).

Hun utgjør dermed et nivå av forskjeller, som i en viss forstand dekonstruerer dagbokfortellerens klassifiseringer i binære motsetningspar.

Det er betegnende at denne foreningen finner sted først etter at Mouche har forlatt dem; dagbokfortelleren omtaler henne som "peña hembra" ["kvinnelig sten"] som han i sitt sisyfosarbeid må bære på ryggen. Hun gjøres dermed til et direkte uttrykk for kulturens byrder, som holder dagbokfortelleren tilbake i det homogene domenet. Slik blir hun den "tyngdens ånd" som dvergen utgjør for Zarathustra. Slik Zarathustra først er fri idet dvergen hopper av hans rygg, er dagbokfortelleren først fri idet Mouche reiser tilbake.⁷⁵ Idet dvergen hopper av skjer det et brudd med den kroppslige belastningen vi innenfor kulturen er utsatt for, og det finner sted en frigjøring av Zarathustras krefter; først nå kan Zarathustra passere porthvelvingen som markerer en overgang til et dionysisk liv av lyst og lidelse. Noe lignende skjer i *Los pasos perdidos*: Like etter at Mouche har reist tilbake, idet dagbokfortelleren og Rosario har funnet en felles rytme, er dagbokfortelleren klar til å drive gjennom *revnen* i den muren av trær som markerer overgangen til jungelen, en overgang som erfaringene med Rosario har banet vei for i den indre reisen *Los pasos perdidos* utgjør. Jungelen utgjør nettopp

⁷⁵ Nietzsche skriver: "Halt! Zwerg! Sprach ich. Ich! Oder du! Ich aber bin der Stärkere von uns Beiden -: du kennst meinen abgründlichen Gedanken nicht! Den – könntest du nicht tragen!" – Da geschah, was mich leichter machte: den der Zwerg sprang mir von der Schulter, der Neugierige! Und er hockte sich auf einen Stein vor mich hin. Es war aber gerade da ein Thorweg, wo wir hielten. "Siehe diesen Thorweg! Zwerg! Sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die ging noch Niemand zu Ende. Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andere Ewigkeit. Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: - und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo wir zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: 'Augenblick.'"

forskjellenes nivå: Det er et felt av uopphørlige koblinger, uopphørlige tilblivelser, der faste, vertikale strukturer bryter sammen: "Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho [...] La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis" (*LPP*: 165) ["Alt her så ut som noe annet, slik at det ble en verden av tilsynelatende ting som skjulte det virkelige og fikk en til å tvile på mange sannheter [...]. Jungelen er en verden full av bedrag, utflukter og dobbeltbetydninger. Allting er forklledning, krigslist, kunstighet og metamorfoser"] (*DTS*: 162). Denne erfaringen peker imidlertid hen mot det nivået hvor Zarathustras to veier løper sammen: Det eksisterer ingen enhetlig substans bak porthvelvingens to ansikter, slik det heller ikke skjuler seg noen autentisitet bak jungelens metamorfoser. På samme måte finner ikke dagbokfortelleren noen enhetlig opprinnelse for musikken eller noen essens bak Rosarios heterogene opphav. Ved porthvelvingens to ansikter kan imidlertid Nietzsches evige gjenkomst *erfares*: Det er en erfaring av kommunikasjon, der det diskontinuerlige mennesket erfarer kontinuitet. Det er dette nivået dagbokfortelleren drives mot.

Rosarios posisjon i romanen er ytterst sentral i sin spredning: Hun er den Eurydike dagbokfortelleren reiser ned til, i det jeg i en viss forstand betrakter som en orfisk nedstigning.⁷⁶ Hans første møte med Rosario finner sted etter at bussen han sitter i kjører nedover fjellsiden fra hovedstaden til Los Altos, hvilket markerer starten på nedstigningen til "underverdenen".⁷⁷ Bussen bremses brått på en bro, der Rosario sitter på en stein,⁷⁸ tilsynelatende livløs på grunn av den dype søvnen høydesyken har etterlatt henne i: "Parecía

⁷⁶ I likhet med Orfeus er dagbokfortelleren musiker.

⁷⁷ Hortensia Morell har som en av få kommentatorer vektlagt Orfeusmytens posisjon i *Los pasos perdidos*, en myte det ikke refereres til på en like eksplisitt måte som tilfellet er med en del andre mytehenvvisninger; Morell skriver: "Igual que Orfeo descendiendo al infierno tenebroso por su esposa muerta, así el protagonista de *Los pasos* da primero con Rosario cuando el autobús hace su primera bajada tras de la penetración de un paisaje laberíntico, rico en sugerencias dantescas [...]" ["På samme måte som Orfeus stiger ned til den dystre underverdenen for sin døde hustrus skyld, slik treffer hovedpersonen i *Los pasos* Rosario idet bussen starter nedstigningen etter penetreringen av et labyrintisk landskap, som er rikt på danteske trek"] (Morell 1986: 105).

⁷⁸ Det at hun sitter på en bro peker mot den rollen hun for som "veiviser": Hun kan lede ham over kløften, til den andre siden, der han ikke lenger er låst i det ortodokse tankebildet. I forlengelsen av vårt fokus på vannets rolle i romanen, er også følgende passasje av interesse: "Ya estábamos en la otra vertiente de la cordillera cuando un frenazo brutal nos detuvo en medio de un pequeño puente de piedra tendido sobre un torrente de tan hondo lecho que no se veían sus aguas, si bien resultaban atronadores los borbollones de su caída" (*LPP*: 80) ["Vi var på vei nedover skråningen på den andre siden, da bussen bråbremset midt på en liten bro over en fjellbekk så dyp at vi ikke kunne se vannet enda lyden av strømhvirvlene var fullstendig øredøvende"] (*DTS*: 76). Kombinasjonen av de orfiske allusjonene, den dype kløften og vannets voldsomhet, framviser denne scenens viktige posisjon i dagbokfortellerens deterritorialisering erfaring. Nina M. Scott skriver i denne anledning: "Tanto el simbolismo del lugar como el fuerte ruido del agua son importantes. Rosario funcionará siempre como puente entre los dos mundos del narrador y su persona se verá relacionada a numerosas referencias al agua" ["Både stedets symbolikk og vannets sterke støy er viktige. Rosario fungerer gjennomgående som bro mellom fortellerens to verdener, og hennes person relateres til vannet gjennom tallrike referanser"] (Scott 1992: 183).

regresar de muy lejos, descubriendo el mundo con sorpresa. Me miró como si mi rostro le fuese conocido, y se puso de pie [...] pareció despertar repentinamente; dio un grito y se agorró de mí, implorando con voz quebrada por el aire delgado que no la dejara morir de nuevo [...] sólo ahora comprendía que había estado casi muerta” (*LPP*: 80) [”Det var som om hun vendte tilbake fra et sted langt, langt borte, og nå til sin forbauselse oppdaget verden. Hun så på meg som om hun kjente ansiktet mitt og reiste seg møysommelig opp [...] Plutselig var det som om kvinnen kom til seg selv. Hun satte i et skrik, slo armene om meg, og med nesten uartikulerte lyder tigget hun oss om ikke å la henne dø igjen”] (*DTS*: 77). Hun trer ham i møte fra dødens totale heterogenitet.

Rosario blir dagbokfortellerens andre elskerinne, men hun eksisterer også på et nivå han må nærme seg dersom frigjøringen fra det statiske ortodokse tankebildet skal være mulig: ”Para Rosario no existe la noción de estar lejos de algún lugar prestigioso, particularmente propicio a la plenitud de la existencia. Para ella, que ha cruzado fronteras sin dejar de hablar el mismo idioma y que jamás pensó en atravesar el Océano, el centro del mundo está donde el sol, a mediodía, la alumbró desde arriba” (*LPP*: 179) [”Rosario hadde ingen forestilling om å være langt borte fra det berømmelige stedet hvor livet kunne leves i full målestokk. For henne som hadde gått over landegrenser uten å skifte språk og som aldri hadde drømt om havet, var universets sentrum der hvor solen skinte rett ned på henne ved middagstid”] (*DTS*: 176). Rosario presenteres slik med et nomadisk begjær; for henne eksisterer det ingen grenser, og derfor vekker heller ikke reisen gjennom jungelen angst: Hun har ikke et avgrenset subjekt som står i forhold til et sentrum, hennes *jeg* er et hylster for folder som løper i det uendelige. Hun har aldri tenkt på å krysse havet, fordi hennes verden ikke er delt opp i binære motsetninger, i et *acá* [*her*] og et *allá* [*der*]; hun er alltid imellom: Nomaden er ”le Déterritorialisé par excellence” ifølge Deleuze, som skriver: ”Pour le nomade [...] c’est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre, si bien qu’il se reterritorialise sur la déterritorialisation même. C’est la terre qui se déterritorialise elle-même, de telle manière que le nomade y trouve un territoire” (Deleuze 1980: 473). For Rosario, “[...] el centro del mundo está donde el sol, a mediodía, la alumbró desde arriba” [”[...] var universets sentrum der hvor solen skinte rett ned på henne ved middagstid”]: Passasjen vekker assosiasjoner til den strofen vi har sett på tidligere, og som dagbokfortellerens mor pleide å lese for ham da han var barn: ”Tarda y es mediodía, pero no viene” (*LPP*: 15). ”El mediodía” [”middagstiden”] utgjør nettopp den heterogene rest som ikke kan innlemmes i diskursens orden, den utgjør revnen i nyttens domene, en revne Rosario bebor, og som hun holder åpen for dagbokfortelleren, slik at han kan drive fra tilstand til tilstand i en individueringssprosess ”de type événement, sans

sujet: un vent, une atmosphère, une heure de la journée [...]” (Deleuze 1990: 156). Den revnen middagssolen utgjør, er også for Zarathustra knyttet til *dépense*: ”Oh Glück! Oh Glück! Willst du wohl singen, oh meine Seele? Du liegst im Grase. Aber das ist die heimliche feierliche Stunde, wo kein Hirt seine Flöte bläst. Scheue dich! Heisser Mittag schläft auf den Fluren. Singe nicht! Still! Die Welt ist vollkommen” (Nietzsche 2002: 343).

Når dagbokfortelleren reiser tilbake igjen til storbyen mister han erfaringen av denne revnen, og han leser *mediodíastrofen* med bitterhet: ”Y, cada vez, hallo una mayor amargura al encontrarme con la tierna letrilla que parece cargarse de lacerantes alusiones: ¡Ay de mí! ¿A mi querido quién le suspende? Tarda y es mediodía, pero no viene” (LPP: 253) [”Og hver gang følte jeg større bitterhet da jeg kom til de ømme linjene som liksom var fylt med smertelige hentydninger: Akk! Min elskede, hvem holder ham tilbake? Timen er slagen, det er middag, men han kommer ikke”] (DTS: 252). Han hadde trodd han med sin egen vilje kunne finne tilbake til revnen i jungelens mur av trær, men undervurderte det flettverk av begivenheter som leder et menneske fra tilstand til tilstand; den kroppslige erfaringen av ”el mediodía” kan ikke påkalles:

[...] me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga – dueño del rumbo negado a los demás -. Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado el semblante... (LPP: 266).

[[Jeg] sa til meg selv at det er så sjelden at mennesket kan finne igjen veier hvor det har ferdes uten å være fullt oppmerksom på hver detalj, at det er den rene forfengelighet å tro at det er mulig å finne igjen, selv om det er menneskelig å tro at en er alle andre overlegen. Jeg hadde begått den utilgivelige feil å vende tilbake og innbilt meg at et mirakel kunne gjentas, og når jeg kom her, var landskapet forandret, landemerkene visket ut, og de som kunne rettlede meg hadde ikke de samme ansikter] (DTS: 265).

Dagbokfortelleren beretter et sted at returen til ”sivilisasjonen” var skjebnebestemt, at han ubønhørlig ville blitt hentet inn igjen av historien. Kanskje er ikke dette riktig, kanskje benyttet han ikke sjansen til å gi den virkelige *tilblivelsen* en mulighet: ”En tiempo de las aguas es cuando salen empuñadas las mujeres’, me dijo *Tu mujer* al oído. Puse una mano sobre su vientre en gesto propiciatorio. Por primera vez tengo ansias de acariciar a un niño que de mí haya brotado, de sopesarlo y saber cómo habrá de doblar las rodillas sobre mi

antebrazo y ensalivarse los dedos...” (LPP: 276) [”Det er i regntiden kvinner unnfanger’, hvisket ’din kvinne’ i øret på meg. Jeg la min hånd på hennes mave med en sonende bevegelse. For første gang følte jeg lengselen etter å kjærtegne et barn som var mitt, å holde det i mine armer og se på dets knær når de bøyde seg om armen min, og se det suge på fingrene...”] (DTS: 225).

Årsaken til at dagbokfortelleren reiser tilbake før denne tilblivelsen muliggjøres, har sin opprinnelse i den hendelsen som avbryter hans kjærtegnende bevegelse: Det viser seg at Nicasio, en spedalsk mann, har forbrutt seg på en ung pike. Slik settes Forbrytelsen opp mot Uskylden, og dagbokfortelleren får i oppdrag å ta livet av overgriperen.⁷⁹ Dagbokfortelleren makter ikke dette, og hans forklaring på sin tilbakeholdelse blir i vår sammenheng ironisk: ”Hay actos que levantan muros, cipos, deslindes, en una existencia” (LPP: 228) [”Det var handlinger som satte murer, skillelinjer, grenser i et menneskes liv”] (DTS: 227). I sitt retrospektive selvbedrag har dagbokfortelleren skissert en forklaringsmodell som kan hjelpe ham til å leve med sin egen feighet, sin tilbakeholdenhet på dette sted i den orfiske nedstigningen da muligheten var til stede til å skue inn i den andre natten.⁸⁰ Gjennom å beskrive friheten fra den humanistiske ham, der menneskets krefter kan fungere i en overskuddsdimensjon, som noe som *reiser murer*, gjenreiser han heller de murene i sin fastlåste storbytilværelse som han til dels hadde skuert over. Han makter ikke å foreta den tabuoverskridelsen som er påkrevet for å kunne bli værende i *Santa Mónica de los Venados*, for å kunne tape den gamle kroppen på ugjenkallelig vis. Hans ledsager Marcos må i stedet ta livet av den spedalske, og kapitlet avsluttes med de betegnende ordene for den nye

⁷⁹ “Volví a apuntar. Pero había dos ojos ahí: dos ojos sin párpados, casi sin vida, que seguían mirando. De la presión de mi dedo dependía apagarlos. Apagar dos ojos. Dos ojos de hombre. Aquello era inmundo; aquello era inmundo; aquello era culpable del más indignante atropello, aquello había destrozado una carne niña, contaminándola tal vez con su mal. Aquello debía ser suprimido, anulado, dejado a las aves de rapiña. Pero una fuerza, en mí, se resistía a hacerlo, como si, a partir del instante en que apretara el gatillo, *algo hubiera de cambiar para siempre*. Hay actos que levantan muros, cipos, deslindes, en una existencia. Y yo tenía miedo al tiempo que se iniciaría para mí a partir del segundo en que yo me hiciera Ejecutor” (LPP: 228) [”Jeg siktet igjen. Men det var to øyne der, to nesten utslukte øyne uten øyelokk, to øyne som så på meg. Et trykk fra min finger ville slukke dem. Slukke to øyne. En manns øyne. Han var forferdelig, i stand til de usleste voldshandlinger. Han hadde ødelagt ungt kjød, kanskje besmittet det med sin egen forbannelse. Han burde utslettes og overlates til himmelens fugler. Men det var noe i meg som gjorde motstand, det var som om noe ville bli forandret for alltid fra det øyeblikk fingeren strammet seg om avtrekkeren. Det var handlinger som satte murer, skillelinjer, grenser i et menneskes liv. Og jeg var redd for det avsnittet i livet som ville begynne for meg i det sekund jeg ble Bøddel”] (DTS: 227).

⁸⁰ Jeg henspiller her på Maurice Blanchots velkjente fortolkning av Orfeusmyten i “Le regard d’Orphée”; i motsetning til dagbokfortelleren ofrer Orfeus Eurydike med blikket. Heller enn å bringe henne opp igjen i dagslyset som det skjønneste verket, får han dermed skue inn i *den andre natten*, det heterogene feltet som danner ethvert verks mulighetsbetingelse; dette er også inspirasjonens felt, det er feltet for både kunstens tilblivelse og dens ruin. “Toute la gloire de son oeuvre, toute la puissance de son art et le désir même d’une vie heureuse sous la belle clarté du jour sont sacrifiés à cet unique souci: regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit, l’autre nuit, la dissimulation qui apparaît” (1955: 226).

rollefordelingen: ”De súbito arreció la lluvia y fue la noche. Era Marcos, ahora, quien llevaba el fusil” (*LPP*: 228) [”Det begynte plutselig å regne igjen, og det var mørkt. Nå var det Marcos som bar geværet”] (*DTS*: 227).

I motsetning til dagbokfortelleren har Marcos bestått den prøven som gjør at han kan bli værende i *Santa Mónica*; det er også Marcos som gifter seg med Rosario etter at dagbokfortelleren har reist tilbake. Ifølge Orfeusmyten er betingelsen for å kunne hente Eurydike tilbake til lyset at Orfeus ikke vender seg mot henne under oppstigningen; det gjør dagbokfortelleren idet helikopteret han sitter i forlater *Santa Mónica de los Venados*. Men i motsetning til Orfeus har ikke dagbokfortelleren steget ned for å hente Eurydike opp igjen i lyset; han er kommet for å bli værende i *hennes* sfære. Den muligheten dagbokfortelleren hadde til å se inn i *den andre natten* misbrakte han da han unnlot å ta livet av Nicasio.⁸¹ Han kunne da ha frigjort seg fra Sisyfos’ lenker, blitt værende i *Santa Mónica* og gitt liv til *barnet*. Hans påfølgende frustrasjon i forhold til det kunstneriske prosjektet må dermed ses i relasjon til denne tilbakeholdenheten: Den uteblivende overskridelsen gjør at den kunstneriske inspirasjonen uteblir, den han i stor grad hadde erfart i *Santa Mónica*. Han klarer ikke å skape musikk til Shelleys *Prometheus Unbound*, fordi hans tilbakeholdenhet har hindret ham i å bli kvitt sine *egne* lenker, de som holder ham fanget i det ortodokse tankebildet. Han benytter seg derfor heller av Odysseus, en av de konstituerende søylene innenfor den vestlige kanon. I likhet med Odysseus lot han seg binde til masten for å unngå å høre sirenenes sang, for å unngå å sette alt på spill.

Episoden med Nicasio markerer i praksis reisens slutt og dagbokfortellerens tilbakevending til ”sivilisasjonen”. Den markerer også utgangspunktet for en fortolkningsrekke i dagbokfortellerens nedtegnelser, hvor hans egen tilbakeholdenhet overfor Nicasio gjøres til et uttrykk for en *nødvendig* tilbakeholdenhet, knyttet til menneskets konstitusjon som menneske, eller kunstnerens konstitusjon som kunstner.⁸² Denne fortolkningen legger til grunn nødvendigheten av et stabilt subjekt som kan være aktivt og handlende, ”[...] en plena conciencia de lo hecho hasta hoy” (*LPP*: 272) [”[...] i fullt

⁸¹ Morell understreker også dagbokfortellerens fiasko: “Su fracaso no se debe a su volverse a mirar a Rosario-Eurídice, sino al volverse al llamado de la civilización cuando el vuelo de rescate lo tienta hacia la cultura y la lengua del Norte, que él creía superadas” [”Hans fiasko skyldes ikke at han snur seg for å se på Rosario-Eurydike, men at han snur seg mot sivilisasjonens rop idet redningsekspedisjonen lokker ham mot Nord-Amerikas kultur og språk, en fristelse han trodde han hadde overvunnet”] (Morell 1986: 106).

⁸² Mark I. Millington er inne på lignende tanker i artikkelen ”Gender Monologue in Carpentier’s *Los pasos perdidos* (selv om han her ikke nevner forløpet med Nicasio): ”The narcissistic ego is thus reaffirmed via the myth of the creative artist destined to suffer, and it is notable that the mention of ”raza” projects an identity over which the individual has no control: this is a self-affirmation in passivity, and that is a convenient alibi for failure with the previous image of the self” (Millington 2006: 363).

kjennskap til det som er blitt gjort opp til denne dag”] (*DTS*: 272). På bakgrunn av denne ”innsikten” gis hans tilbakeholdenhet overfor Nicasio en positiv valør, ettersom en overskridende handling som den som ble krevd ville medført et radikalt subjektstap.⁸³

Dagbokfortelleren ser dermed ikke selv den kausale relasjonen mellom hans tilbakeholdenhet og den hjemreisen som med nødvendighet følger, han ser ikke at det er hans egen feighet overfor Nicasio som gjør hjemreisen uunngåelig. Den refleksjonen han gjør seg ved gjensynet av Mouche etter at han selv har reist tilbake, får derfor et ironisk skjær: ”Completa [Mouche] su novela afirmando que abandonó voluntariamente la empresa [...]” (*LPP*: 242) [”Hun [Mouche] fullførte historien med at hun frivillig hadde vendt tilbake [...]”]⁸⁴

Det at dagbokfortelleren ikke tar det endelige steget utgjør en vesentlig ulikhet i forhold til Cemí i *Paradiso*. Dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* klarer ikke å bosette seg i Rosarios sfære, mens Cemí foretar de overskridelsene som er nødvendige for å nå ”øyen”.

Egget klekkes i det tomme tom – *Paradiso*

Paradiso beveger seg i en viss forstand i motsatt retning av *Los pasos perdidos*; der dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* søker seg ut i ”naturen” mot et mer ”autentisk” uttrykk, søker Cemí seg vekk fra ”naturen”, mot den friheten som ligger i det kunstskapte maskespillet, i livet som kunstverk. Dette gjenspeiler seg også i seksualitetens funksjon i *Paradiso*, og de seksuelle møtene vi i det følgende skal se nærmere på, utgjør nødvendige steg på veien mot den poetiske oppstandelsen som finner sted gjennom erfaringen av *la imagen*.

Det første av disse møtene omhandler Fronesis, og hans amorøse møte med Lucía. Ved navngivningen avslører Lezama her en tydelig referanse til Dantes *Divina Commedia*, som Giuseppe Mazzotta påpeker: ”La trayectoria narrativa del Infierno está contenida entre Lucía (Infierno II) y Lucifer (Infierno XXXIV), dos emblemas antitéticos de la luz: Lucía,

⁸³ Denne vektleggingen av *valget* og det bevisste subjektet bringer med seg sartrianske konnotasjoner. En av dem som har gjort koblinger mellom Carpentier og Sartre er González Echevarría, som skriver: “[...] conceptos sartrianos como el de la ”autenticidad”, para mencionar uno solo, emergen en su novela, y el dilema de su protagonista, atrapado entre una búsqueda de su esencia en el pasado y un compromiso con el presente-en-la-historia, es claramente sartriano. (También lo son muchos de los dilemas y de las alternativas morales a los que se enfrenta el protagonista – por ejemplo, falsificar los instrumentos que le encomendaron buscar, matar al leproso, y resistir a Mouche al regresar de la selva)” [”sartrianske begreper som ‘autentisitet’, for bare å nevne ett, dukker opp i [Carpentiers] roman, og hans hovedpersons dilemma, fanget som han er mellom en søken etter sin essens i fortiden, og en forpliktelse overfor nåtiden-i-historien, er helt klart sartriansk. (Det er også mange av de moralske dilemmaene og alternativene som hovedpersonen stilles overfor – for eksempel å forfalske de instrumentene han ble bedt om å finne, å ta livet av den spedalske, og å motstå Mouche idet han returnerer fra jungelen)”] (González 2004: 214).

⁸⁴ Min egen oversettelse. Norum har utelatt ordet ”frivillig” i sin oversettelse (*LPP*: 241).

que intercede con Beatriz por la salvación del peregrino, y Lucifer, el ángel traicionero y caído, sobre el que descansa el peso del Infierno” [”Infernos narrative forløp finner sted mellom Lucía (Inferno II) og Lucifer (Inferno XXXIV), to antitetiske lysemblemer: Lucía, som går i forbønn med Beatrice for å redde pilegrimen, og Lucifer, den forræderske og falne engel, som Infernos vekt hviler på”] (Mazzotta 2004: 152). Betydningen av referansen styrkes når vi vet at Foción, som er forelsket i Fronesis, identifiserer seg med Hades’ mørke: Fronesis vender seg mot lyset, heller enn Focions mørke.

Når Fronesis og Lucía i sin nakenhet forsøker å innlede den kjønnslige dialogen, blir de imidlertid hindret av ”[...] los innumerables ojos de cada cuerpo” (Psp: 266) [”de utallige øynene i hver kropp”] (Pno: 345). Selv i sin nakenhet er Lucía for *nærværende*, i for stor grad en konkret referent. Fronesis trenger en større distanse til det mottagende legemet, han må innlemme et ukjent element i den kopulative akten, for slik å gi støtet til imaginasjonskraftens bildeproduksjon, og derigjennom en erfaring av *la imagen*:

[...] innumerables mares, invisibles deshielos, impedían que uno se pusiese la mano en el secreto transfigurativo del otro, para lograr la suspensión donde los contrarios se anegan en el Uno Único. La presencia a su lado del cuerpo de Lucía parecía que obturaba sus sentidos. No lograba alejarla, convertirla en imagen, para que pudiese circular más libremente por sus centros nerviosos (Psp: 267).

[Talløse hav, usynlige tøvær, forhindret at den ene la hånden på den andres forklarende hemmelighet, slik at det ble mulig å sveve der hvor motsetningene går under i Den eneste ene. Nærværet av Lucías kropp ved siden av ham lot til å lamme sansene hans. Han var ute av stand til å skyve den fra seg, gjøre den om til et bilde, slik at den kunne bevege seg mer fritt gjennom nervesentrene] (Pno: 345).

”Suspension” kan her bety både spenning og utsettelse,⁸⁵ og uttrykker nettopp en dobbelhet som gjør seg gjeldende i Lezamas poesi. Gjennom den seksuelle spenningen drukner motsetningene i el Uno Único i en utsettende bevegelse, som vi har sett utgjør differensens virtuelle nivå. Den seksuelle spenningen skapes gjennom et forhalende mellomledd, som utsetter fullbyrdelsen av begjæret. Det mellomleddet Fronesis benytter seg av er et tøyestykke:

Entonces Fronesis cogió su camiseta asfixiada casi bajo la balumba de toda su ropa, y la puso a navegar en el río de la imagen. Le pidió a Lucía sus tijeras. Del espaldar de la camiseta cortó una circunferencia, y en el centro cortó otro agujero del tamaño del canal penetrante de la vulva. Tapó el sexo con la lana circulizada. Ya al final de toda esa labor como de sastre submarino, había logrado alejar el cuerpo de la momentánea enemiga, y se sentía recorrido por una comezón que se iba trocando en un cormejón,

⁸⁵ Risvik har i en rekke tilfeller valgt å oversette det med å “sveve”, hvilket er en tredje mulighet.

para darle a ese momento una expresión de voluptuosidad verbal. Cuando precisó que el agujero de la lana cubría el círculo por el que se entraba al río de la femina, el gallo de Eros anunció el alba de su agujijón posesivo (*Psp*: 267).

Fronesis grep da etter trøyen sin, som nesten var blitt kvalt under klesbylten, og lot den seile av sted langs bildets elv. Han ba Lucía om å finne saksen, og av ryggstykket på trøyen klippte han et sirkelrundt stykke, og i midten av det klippte han et hull til på størrelse med den kanalen som trengte inn i vulvaen. Han dekket til hennes kjønn med det sirkulariserte tøyestykket. Da dette arbeidet nærmet seg sin avslutning, hadde han som en undervannsskredder klart å fjerne kroppen til den midlertidige fienden og følte seg gjennomilet av en kløe som etter hvert ble forvandlet til en kribling, for så å omforme dette øyeblikket til verbal vellyst. Da han så at hullet i ullstoffet dekket sirkelen hvor man trer inn i hunddyrets elv, kunngjorde Eros' hane den eielystne broddens morgengry (*Pno*: 345).

Gjennom tøyestykket fjerner Fronesis seg fra referenten, for slik å å åpne for *la imagen*.⁸⁶ Den utsettende bevegelsen tøyestykket bevirker, øker mysteriets og erotismens styrke; gjennom den brennende intensiteten utforskes begjærets dybder, på samme måte som signifikantspillet utsettende bevegelse øker leserens begjær.⁸⁷ Slik ser vi hvordan seksualiteten fører samme sted som poesien, og hvordan seksualiteten utgjør et element i den læringsprosessen som fører fram til den poetiske tilstanden, der begjæret er fritt og skapende, der referenten er gått tapt; denne forbindelsen blir tydelig i *L'érotisme*: "Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées. Je le répète: de ces formes de vie sociale, régulière, qui fondent l'ordre discontinu des individualité définies que nous sommes [...]" (Bataille 1957: 25). Og: "La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil" (Bataille 1957: 32). Forbindelsen mellom seksualiteten og poesien blir enda klarere idet Fronesis kaster tøyestykket i havet, og lar det følge bølgenes bevegelser:

⁸⁶ Gimbernat de González skriver: "El velo circular es la línea donde la poesía se hace posible, y la escritura-lectura de este lenguaje erótico alcanza su posibilidad más arriesgada, gracias al velo, distancia impuesta pero necesaria [...]. La imagen surge del incondicionado – el velo – y la batalla erótica brinda un testimonio: pareja que es evento metafórico, que es metáfora en ese momento que intenta sacar de sí, decir, expresar, poner en la luz del lenguaje un sentido que estaba en su mismo reverso" ["Det sirkelformede sløret er linjen hvor poesien blir mulig, og skrivingen/lesingen av dette erotiske språket når sin mest risikofylte mulighet takket være sløret, en påtvunget, men nødvendig distanse. *La imagen* stiger opp fra det ubetingede – sløret – og den erotiske kampen frembyr et vitnesbyrd: et par som utgjør en metaforisk begivenhet, som utgjør en metafor i dette øyeblikket hvor det bestreber seg på å si, uttrykke, fravriste seg selv, få fram i språkets lys en mening som var på dets egen bakside"] (1982: 26).

⁸⁷ Roland Barthes har skrevet mye om det spillet på leserens begjær som gjør seg gjeldende gjennom dette "forhalende mellomledet"; det er denne utsettelsen som gjør at leseren kan tape sitt subjekt i tekstens vev i en erotisk bevegelse. Barthes skriver: "Ne jamais assez dire la force de suspension du plaisir: c'est une véritable époque, un arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même). Le plaisir est un *neutre* (la forme la plus perverse du démoniaque). Ou du moins, ce que le plaisir suspend, c'est la valeur *signifiée*: la (bonne) Cause" (1973: 87).

Y la imagen de Lucía, que se mantenía en momentáneos círculos de fósforo, desaparecía, se reconstruía, copiaba la sombra de un ánade que chillaba, volvía a unir su gelatina más temblorosa, más debilitada en su centro de contracción. Después el círculo de fósforo se trocaba en un medallón barroco vienés y su espacio estaba ocupado por una bailarina que saltaba y rechazaba, que gemía en persecución de un dios escondido en su pereza fría (*Psp*: 274).

Og Lucías bilde, som holdt seg svevende i flyktige ringer av fosfor, forsvant, bygde seg opp igjen, etterlignet skyggen av en snadrende and, forente igjen sin mest skjelvende gelatin, enda mer kraftløs i kontraksjonenes sentrum. Etter hvert ble fosforsirkelen forvandlet til en medaljong i wienersk barokkstil, og dens rom ble inntatt av en danserinne som sprang og vek tilbake, stønnende i sin forfølgelse av en gud som hadde søkt skjul i sin kalde dovenskap (*Pno*: 354-355).

Tøystykket som bærer intensiteten fra den kopulative akten, kan ut fra sitt intensive nivå inngå i relasjoner for hver eks-*pli*-serende og im-*pli*-serende bevegelse, som bølgene her uttrykker, og igangsetter en schizoïd bildeproduksjon.⁸⁸ For Fronesis kanaliseres imidlertid bildene, og gjøres til representasjon; en potensielt frigjørende bevegelse hentes inn igjen i en ødipal søken etter moren: Det bildet som framkommer gjennom de intensive bølgenes utfoldende og tilbaketrekkende bevegelser, er bildet av den biologiske moren, som var danserinne i Wien. I den mest intensive bildeproduksjonen vendes Fronesis' begjær mot moren, i en ødipal, stratifiserende bevegelse. Det er derfor ikke Fronesis som skal lede oss "par la mort"; Mazzotta skriver:

La principal diferencia entre Fronesis y Cemí reside en el hecho de que Fronesis entiendo mal la construcción metafísica órfico-pitagórica – cuyos vislumbres existen en muchas mitologías del mundo, como la hindú y la egipcia – como realidad auténtica y esencial de la naturaleza. La búsqueda espiritual-moral de Fronesis (como la búsqueda de su madre biológica) se agota en el orden de la realidad empírica (Mazzotta 2004: 156).

[Hovedforskjellen mellom Fronesis og Cemí ligger i det faktum at Fronesis misforstår den orfisk-pitagoreiske metafysiske konstruksjonen – som man ser likheter med i mange verdensmytologier, som den hinduistiske og den egyptiske – som naturens autentiske og essensielle realitet. Fronesis' åndelig-moralske søken (i likhet med hans søken etter sin biologiske mor) tømmes ut i den empiriske virkelighetens orden.]

Uavhengig av den representasjonen bildeproduksjonen reduseres til i Fronesis' betraktning, ledes leserens blick videre mot nye bilder: "Desaparecían las dos abstracciones circulares,

⁸⁸ Vi ser her en parallell til fallosparaden i innledningen til dette kapitlet. Der var det fallosen som skapte nye bilder for hver brytning av solstrålene, i dette tilfellet er det tøystykket som danner nye bilder for hver krusning på havets overflate. I begge tilfeller dannes det slik en sterk kobling mellom erotikken og poesien.

también desaparecían los yerbazales, las escoriaciones, los brotes musgosos, donde el nuevo serpentín del octavo día se trocaba en un honguillo con una pequeña corona planetaria en torno al glande de un marfil coloidal” (Psp: 275) [”De to ringformede abstraksjonene forsvant, borte ble også gresstorven, hudavskrapningene, mosedottene, hvor den nye lille slangen på den åttende dag ble til en sopp med en liten planetarisk krans rundt glans, bestående av kolloid elfenben”] (Pno: 356). Det er på den åttende dag bildeproduksjonen løper løpsk, og fullstendig taper enhver referent: ”Era el *Moloch horridus*, el lagarto de gorguera demoníaca, a la entrada de la gruta, que impedía con su peluca la penetración de la fiestera cochinilla. Pero el dios hombre que orinaba sangre para reanimar los huesos en el infierno, silbó en los aires barrenderos, para retrotraer la lluvia a los caminos del viento” (Psp: 275) [”Det var en *Moloch horridus*, øglen med en demonisk halskrage ved grotteinngangen, som med sin parykk hindret den feststemte cochenillen i å trenge inn. Men menneskeguden, som tisset blod for å gjenopplive knoklene i helvete, plystret i den feiende luften, for å bringe regnet tilbake på vindenes veier”] (Pno: 356). De singulære regndråpene spres i den åttende dags vinder; det er på den åttende dagen, den unyttige rest som ikke går opp i ukens orden, at tilblivelsen er mulig. Det er da havet møter stjernene og man kan tape seg i stjernenes mangfold av ikke-totaliserbare singulariteter. Igjen er det fiskene som skaper forbindelsen: ”Saltaban peces para morder las puntas de las estrellas puestas casi al nivel del mar. El efecto era que el pez se doraba en ese éxtasis de suspensión”⁸⁹ (Psp: 276). [”Fisker sprang for å glefse etter takkene på stjernene som hadde senket seg nesten til havets nivå. Følgen var at fiskene ble forgylt i sin svevende ekstase”] (Pno: 357). Den åttende dagen, hinsides og som et supplement til ukens orden, åpner opp for det åttende kapittel.⁹⁰ Det er her nedstigningen til underverdenen begynner, den som nettopp skal ende i det ”stjerneoppstigende”.

Den orfiske nedstigningen Fronesis ikke forstår og som han ikke kan delta i, innledes i kapittel 8, like etter opplesningen av onkel Albertos brev, som vi har sett bevirke en poetisk vekkelse, en *begivenhet*, for Cemí. I dette kapitlet introduseres vi på karnevalesk vis for Farraluques ”gladiatorarena”; Farraluque er utstyrt med et lem helt utenom det vanlige, der

⁸⁹ Også her ser vi hvordan ordet *suspensión* blir avgjørende, i dette tilfellet oversatt som ”svevende“. Ordet dukker opp igjen i forbindelse med Focións erfaringer i New York senere i dette kapitlet, også da som en svevetilstand: Det enda ikke fastlagte, erfaringen av en nærhetssone, men der man unngår å gå opp i den andre; en avgrunnserfaring. Den utsettende bevegelsen som også ligger implisitt i dette ordet, river også leserens referenter vekk, og etterlater ham i en ”svevetilstand“ i tid og rom.

⁹⁰ Ifølge Echevarría er det ikke tilfeldig at det er i kapittel 8 den orfiske nedstigningen gjennom seksualiteten innledes; tallet peker mot den *dépense* nedstigningen utgjør: ”[...] en el ocho domina la presencia del falo. El falo, el ocho, la serpiente que se muerde la cola, es la superfluidad, el paso más allá de la serie completa de siete números que componen la semana” [”i det åttende dominerer fallosens tilstedeværelse. Fallosen, nummer åtte, slangen som biter seg i halen, er overflødigheten, steget hinsides den komplette serien på syv som uken utgjør”] (González 1976: 113).

nytteverdien på ingen måte står i forhold til de falliske proporsjonene. Dessuten befinner han seg "[...] en ese momento de la adolescencia, en el que al terminar la cópula, la erección permanece más allá de sus propios fines, convidando a veces a una masturbación frenética" (*Psp*: 188) "[...] i en bestemt fase av puberteten, den tiden da det ofte kan forekomme at ereksjonen etter et samleie holder seg langt ut over det formålstjenlige, hvilket iblant egger til hemningsløs masturbasjon"] (*Pno*: 240). Hans ferd gjennom Hades' mørke er en ferd styrt av tabuenes tiltakende styrke, og ettersom styrken på tabuet er proporsjonal med avstanden til objektet, ledsages ferden av en økende distanse. Farraluques første seksuelle møte er i *Paradisos* mytologiske kontekst en form for tilbakevending til "naturen"; i de neste seksuelle møtene økes avstanden til "naturen", gjennom en bevegelse som i større og større grad er preget av manglende nytteverdi. Således gjør Farraluque sine første homoseksuelle erfaringer, der det menneskelige frø på ingen måte finner et jordsmonn egnet for reproduksjon.⁹¹

Farraluques kulminerende seksuelle erfaring finner sted i kullkjelleren, der han innleder en kjønnslig dialog med en maskert mann, som i denne mørkets "tåkeskog" antyder en identitetsmessig grensetilstand. Den maskerte mannen har også en fallos

[...] que no cumplía la ley de la biología evolutiva, de que a mayor función, mayor órgano, pues, a pesar del neutro empleo que le impartía, su tamaño era de una insignia excepcional, lo que hizo reír a Farraluque, pues lo que en él era una presea de orgullo, algo para mostrar a los trescientos alumnos del patio de los primarios, en el sujeto recipiendario era ocultamiento de indiferencia, flaccidez desdeñada por las raíces de la vida (*Psp*: 193).

[[...] som ikke fulgte den utviklingsbiologiske lov som sier at jo større funksjon, desto større organ, for til tross for den nøytrale bruk han gjorde av den, var størrelsen noe helt utenom det vanlige, hvilket fikk Farraluque til å briste ut i latter, for det som hos ham var et klenodium han stolt kunne vise frem til de tre hundre elevene i skolegården, var hos det mottagende subjektet en likegladhet som helst skulle dekkes til, en slapphet som ble møtt med ringeakt fra selve livets røtter] (*Pno*: 247).

Farraluques egne falliske dimensjoner står allerede i et misforhold til den utviklingsbiologiske lov; et tilsvarende misforhold blir hos det mottagende subjektet understøttet av hans impotens: Vi er nå langt unna nyttens og reproduksjonens domene. Idet den maskerte lot seg innta av det penetrerende legemet, så han dessuten ikke ut som om han tok imot, men snarere skulle til å

⁹¹ Homoseksualiteten blir i *Paradiso* generelt et uttrykk for frigjøring fra reproduksjonens og tidens tvang, hvilket danner en illustrerende kontrast til den rollen den innehar i *Los pasos perdidos*, der Mouche innleder et forhold til en kvinnelig canadisk maler, og der hun senere kommer med erotiske hentydninger til Rosario, selveste *urmoderen* (*LPP*: 150). Det som i *Paradiso* blir et uttrykk for en kreativ distanse til "naturen" og det ortodokse tankebildet, blir i *Los pasos perdidos* enda et eksempel på den dekadente Mouches manglende evne til nettopp å tilpasse seg "naturen", og åpne seg for *lo real maravilloso*, som der åpenbarer seg (Vázquez 2004: 126).

”parir un monstruoso animal” (Psp: 193) [”føde et monstrøst dyr”] (Pno: 247). En slik fødsel ville nettopp bevirket en passasje til Lezamas overnatur, og vi er her inne på et svært sentralt element i Lezamas litterære ”prosjekt”: Ved at man gjennom en utsettende bevegelse oppholder seg i underverdenens natt, fjerner man seg fra nyttens domene. Slik kan *tilblivelsen* bli mulig, en tilblivelse som ikke underlegges det allerede kjente, men snarere bidrar til en radikal transfigurering av fornuftens og nyttens felt.⁹² José Cemís eget navn leder tanken hen på frøet (det spanske *semen* betyr sæd/frø), men det er et frø som med nødvendighet må slippes i det tomme rom, ikke i et jordsmonn som bevirker reproduksjon; slik trekkes det veksler på taoistene: ”Toda siembra profunda, como decían los taoístas, es en el espacio vacío” (Psp: 229) [”enhver dyp utsæd skjer, som taoistene hevdet, i det tomme rom”] (Pno: 295) og ”El huevo empolla en el espacio vacío” (Psp: 271) [”Egget klekkes ut i det tomme rom”] (Pno: 350) Det som får sin tilblivelse må dermed nødvendigvis være monstrøst. I motsatt fall absorberes spiren i et kjent, reproduserende jordsmonn. Dette er også Cemís tanke idet han trekker paralleller mellom morens fibrom og fantasiens frambringelser:

El fibroma tenía así que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso. [...] De la misma manera, en los cuerpos que logra la imaginación, hay que destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo que está hecho para devorarse en el círculo, tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia, surgiendo del lago sulfúrico, pidiéndole prestadas sus garras a las grandes vultúridas y su cráneo al can tricéfalo que cuida las moradas subterráneas (Psp: 298).

Fibromet måtte altså eksistere som en monstrøsitet som bevirket at organismen skaffet seg nye midler til assimilering av denne overraskende tingen og søkte en høyere og mer spent likevekt. [...] På samme måte gjelder det, i de legemene som fantasien frembringer, å ødelegge slangeelementet⁹³ for å bane vei for drageelementet, en organisme som er skapt for å fortære seg selv i ring, må ødelegge seg selv for å slippe frem et nytt dyr, som skyter opp av svovelsjøen og ber om å få låne klørne av de digre åtselgribbene og kraniet av den trehodede hunden som vokter de underjordiske gemakkene (Pno: 385).

⁹² Poesiens maskespill fungerer i analogi med Farraluques karnevaleske opptrinn; slik Farraluque må overkstride den indentitetsmessige grensetilstanden masken utgjør, må også det metaforiske spillet overskrides; bare gjennom tapet av referenten kan begjæret frigjøres og *la imagen* framkomme.

⁹³ For at man skal nå overnaturen, må ”slangeelementet” ødelegges; dette er også Zarathustras poeng idet han sier: “Der Hirt aber biss, wie mein Schrei ihm rieth; er biss mit gutem Bisse! Weit weg spie er den Kopf der Schlange -: und sprang empor.- Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch, - ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher lachte! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie er lachte!” (Nietzsche 2002: 202). Etter å ha bitt av slangens hode forløses mennesket fra det ressentimentet som holder det fanget som subjekt.

For at organismen virkelig skal forandre seg, for at man virkelig skal kunne konstruere et fibrom, må man holde ut nattens mørke, der rasjonaliteten ikke har tilgang.⁹⁴ Derfor må vi nå forlate Farraluque og bevege oss videre inn i natten; selv den maskerte kunne ikke gi liv til det monstrøse dyret. Det er ikke tilstrekkelig med tilbedelsen av ”Anubis, dios del camino del ano” (Psp: 325) [”Anubis, anusveiens store gud”] (Pno: 420).⁹⁵

Drapet på Laios – *Paradiso*

Idet vi forflytter oss enda lenger inn i natten gjennom *Paradisos* seksuelle innvielser, skal vi ta del i Focións eventyr på hans reise i New York, som man må følge gjennom ”innumerables laberintos, hasta que en su final, le llega la mejor solución paradisiaca” (Psp: 317) [”dens utallige labyrinter, inntil den endelig når frem til sin beste, aller mest paradisiske løsning”] (Pno: 410). Der erfarer han en dag noen ”dansende hårstrå” foran seg, men skikkelsen som bærer dem klarer han ikke å gripe. Foción forteller: ”Creo que sus pesadillas, sus profundidades, sus danzas nocturnas, al bajar la marea, sobre las arenas, trazaban en el momento de su marcha un hilo de Ariadna entre su partida y su arribada, entre su sueño y el recuerdo del sueño. Era la inasible y cada día se me hacía más sueño, más pesadilla [...] jamás lograba que mi mirada entrara por la suya [...]” (Psp: 317) [”Jeg tror at hennes mareritt, hennes dyp, hennes nattlige danser ved fjære sjø på sanden, la en ariadnetråd mellom hennes avgang og ankomst, mellom hennes drøm og erindringen om drømmen. Hun var den uhåndgripelige, og for hver dag som gikk, ble hun mer drøm, mer mareritt [...] det lyktes meg ikke å styre mitt blikk inn i hennes”] (Pno: 409-410). Lezama henspiller her på myten om Ariadne, som gav Theseus en tråd til å finne ut av labyrinten; ved å legge en ariadnetråd mellom sin egen avgang og ankomst, mellom drømmen og erindringen om drømmen, presenteres vi for en som nettopp beveger seg fritt i forhold til labyrinten, det homogene feltet vi er bundet til. Hun danser dessuten i natten ved fjære sjø, vel vitende om at hennes spor vil viskes vekk ved neste flo. Slik viser henvisningen til Dionysos’ hustru til nomaden i Deleuzes forstand: Nomadens spor løses opp for hvert nytt steg han tar, og slik kan hun åpne seg for stadig nye erfaringsmodi. Gjennom å ta Daisy i besittelse søker Foción videre fra ”Saturns

⁹⁴ Cemís refleksjoner omkring fibromet er av utpreget nybarokk art; Kaup skriver: ”The impulse to deform, to metamorphose, to assimilate the ”alien” in the absence of ”proper” being and thereby produce new identities and styles [...] signals this: the mestizo New World Baroque is not about product, but process” (Kaup 2005: 9).

⁹⁵ Anubis utgjør likevel et steg på veien; også i forhold til Anubis bringes relasjonen til underverdenen og til døden: “[...]“ la ania del dios Anubis, que quiere guiar donde no hay caminos, que ofrece lo alto del del cuerpo inferior, el ano, el anillo de Saturno, en el valle de los muertos“ (Psp: 324) [“[...] analiteten til guden Anubis, som vil føre dit hvor ingen veier går, som frembyr det høye av den lavere kroppen, anus, Saturns ring i de dødes dal“] (Pno: 419).

ring i de dødes dal”: Han søker ut av ringen, til en ny oppstandelse, det er Daisy som kan føre ham gjennom de ”utallige labyrinter” til den ”aller mest paradisiske løsning”.

Av heisgutten på hotellet der Foción bor, blir han rådet til å ”gå den andre veien” for å komme i kontakt med Daisy, å la hennes homoseksuelle bror George fungere som mediator. Foción og George innleder et kopulativt vennskap ”[...] bajo el signo de los Dióscuros, invocados tantas veces por Orfeo” (*Psp*: 318) [”under dioskurenes tegn, som så mange ganger ble anropt av Orfeus [...]” (*Pno*: 411) og gjennom en samtale om poeten Hart Crane. Crane skriver i eksil, og Foción forteller at ”[...] el exilio era una forma de inocencia, una ausencia de lucidez para la bondad o la maldad, una suspensión en el tiempo [...] cómo esa inmensa inocencia avivaba su sexualidad hasta la desintegración y la locura, hasta tener que buscar la muerte en la gran madre marina” (*Psp*: 318) [”eksilet var en form for uskyld, et fravær av klarsyn på godt eller ondt, en svevetilstand i tiden [...] at denne umåtelige uskylden oppildnet hans seksualitet like til sammenbrudd og galskap, like til han måtte søke døden i det store moderhav”] (*Pno*: 411). Foción er under sitt New York-opphold selv i en form for eksil, og George representerer uskyld for Foción; det er imidlertid ikke en uskyld lik den som gjør seg gjeldende i Farraluques ”tilbakevending til naturen” i innledningen av den orfiske nedstigningen. Vi er nå ved en ”[...] modulación de la naturaleza que une los pistilos con la brisa para una germinación desconocida” (*Psp*: 319) [”[...] naturens modulasjon som fører støvveiene sammen med vinden og frembringer en ukjent kimdannelse”] (*Pno*: 412), som åpner for en monstrøs tilblivelse. Den begjærsmessige utsettelsen som Focións samvær med George utgjør, ”oppildner hans seksualitet like til sammenbrudd og galskap”, og gjennom Georges mediasjon kommer Daisy til syne:

Un día en que el dios Pan sopló con más pathos en nuestros frecuentes diálogos felices, sucedió lo inesperado. Del espejo de un escaparate, de la misma extensión de las paredes, como una condensación del polvo de la alfombra, ¡qué sé yo! surgió la misma Daisy desnuda. Alcanzábamos ya la altura del Monte Blanco, el orgasmo alcanzaba ese punto en que las hormigas concurren a un ápice y después se deshacen en la espuma. Saltó sobre la cama y se abrazó totalmente con su hermano, sus dos cuerpos unidos por la tensión fálica de George, en la culminación del ser poseído (*Psp*: 319).

En dag da guden Pan blåste med mer pathos på våre hyppige, lykkelige samtaler, skjedde det uventede. Fra speilet i et veggskap, som en forlengelse av veggene, som et fortettet støv fra gulvteppet, hva vet jeg! – dukket Daisy opp, naken. Vi var allerede i ferd med å nå Mont Blancs topp, orgasmen nådde det punkt der maurene strømmer sammen mot det høyeste punkt for straks å løse seg opp i skum. Hun sprang opp på sengen og slo armene rundt broren, de to kroppene forente seg gjennom Georges

falliske spenning, i samme øyeblikk som det vesen som var tatt i besittelse, nådde sin kulminasjon (Pno: 412).

Som en Laios blir George tatt i besittelse, for bare slik kan Focións kommunikasjon med Daisy være mulig; George/Laios utgjør den loven som må overskrides, og gjennom "la sombría grandeza del asesinato de Layo" (Psp: 319) ["den mørke storheten i drapet på Laios"] (Pno: 413) muliggjøres overgangen til overnaturen.⁹⁶ Gjennom overskridelsen av menneskets mest universelle tabu, incesttabuet, brytes den reproduserende strukturen som holder mennesket fast i den ødipale strukturen. Mens Fronesis ikke kan tape seg i den bildeproduksjonen tøyestykkets passasje på de intensive bølgene bevirker, på grunn av begjæret etter moren, er det i dette tilfellet snakk om en incestuøs forening mellom *søsken*. "Den mest paradisiske løsning" står i motsetning til det ødipale begjæret: Det er i Focións tilfelle tale om det Deleuze og Guattari kaller en *schizoincest*, "[...] l'inceste à fortes connexions, l'inceste avec la soeur qui s'oppose à l'inceste oedipien, l'inceste qui témoigne d'une sexualité non humaine comme devenir animal" (Deleuze og Guattari 1975: 27). Mens den ødipale incesten kanalisierer begjæret i retning familiestrukturens stratifiserte struktur, er schizoincesten opprissingen av den "[...] le tracé a fortiori des lignes de fuite du devenir – animal orphelin" (Deleuze og Guattari 1975: 26). Mens den ødipale trekanten dermed fortsatt opererer innenfor sirkelen, er schizoincesten monstrøs. Først nå er den radikale tilblivelsen mulig, først nå biter Foción av slangens hode. Igjen er det imidlertid viktig å gjøre oppmerksom på *passasjen* som har ført til dette punktet, det vil si kombinasjonen av erfaringsmessige singulariteter som frambringer tilblivelsen, *den ukjente kimdannelsen*. Disse singularitetene gir seg til kjenne i eksilet, passasjen gjennom anusveiene, den incestuøse forbindelsen.

Daisy har i denne sammenheng en dobbelfunksjon: Samtidig som hun meget konkret bidrar til den incestuøse tabuoverskridelsen, har hun en mer abstrakt, mytologisk side; som en Eurydike trekker hun seg tilbake idet Foción forsøker å besitte henne. Foción forteller:

⁹⁶ Ifølge Bataille vil overskridelsen av tabuet ikke svekke tabuets styrke, snarere tvert i mot: I overskridelsen erfarer vi nettopp nødvendigheten av tabuets nødvendige tilstedeværelse. Dette er også Gimbernat de González' poeng i forbindelse med Focións overskridelse av incesttabuet; han skriver: "Este laberinto que inicia Foción y se enreda y complica en sí mismo, logra su solución "paradisíaca" al hacer de la ruptura de los límites la mejor confirmación de los mismos" ["Denne labyrinten som Foción innleder og som han vikler seg selv inn i, får sin "paradisiske" løsning idet overskridelsen av grensene bekrefter de samme grensene"] (Gimbernat de González 1982: 90). Dette er etter min oppfatning å undervurdere det narrative og erfaringsmessige forløpet som muliggjøres gjennom den revnen som her åpnes. Det er en åpning for mennesket som overskudd av krefter, nettopp gjennom overskridelsen av det ytterste tabu som holder oss fast i en begjærsmessig mangelposisjon. I den metaforiske framstillingen *Paradiso* utgjør, betrakter jeg denne overskridelsen som en frigjøring av det menneskelige begjær, der det ikke lenger fungerer i en mangelposisjon slik det gjør i Batailles forståelse, men heller i en overskuddsposisjon, slik Deleuze forstår det.

”Retrocedí yo en el éxtasis y empecé a buscar con mis manos el cuerpo de Daisy. Pero aquel retroceso tajante que yo le había visto cuando al salir de su trabajo la abordé, asomé de nuevo en ella, pero con redoblada ferocidad de rechazo” (Psp: 319) [”Jeg trakk meg tilbake i ekstasen og begynte å famle etter Daisys kropp med hendene. Men den brå tilbaketrekningen som jeg allerede hadde merket da jeg henvendte meg til henne på vei fra jobben, ga seg igjen til kjenne hos henne, og nå med fordoblet villskap”] (Pno: 413). Daisy omtales flere ganger som et ”speilbilde”. Betegnelsen uttrykker imidlertid ikke en reproduksjon av en allerede eksisterende referent, men er snarere ”stjerneoppstigende” (Cacheiro 2005: 23); heller enn å reflekteres, stiger “speilbildet“ opp i en poetisk dimensjon, der det blir *bildeproduserende*, slik vi har sett fallosen bli det i fallosparaden og tøyestykket bli det etter Fronesis’ kopulative dialog med Lucía. I den seksuelle ekstasen muliggjøres Daisys framkomst som *imagen*, og hun åpenbarer ”den aller mest paradisiske løsning” for Foción, men hennes ”vesen” kan ikke besittes.

Gjennom den seksuelle triaden forenes ”sol, tierra y luna” (Psp: 320) [”sol, jord og måne”] (Pno: 413), på samme måte som Foción og Fronesis, kaos og orden, forenes idet Cemí innleder sin oppstigning. Cemís poetiske oppstandelse finner sted i enden av den ”pascalske linen”, der kommunikasjonen mellom Foción og Fronesis skjer. Foción sier: ”Fronesis y yo [...] estamos en la misma cuerda floja pascaliana, él cuanto más ángel, no logra ser bestia, y yo, cuando más bestia soy, no logro ser ángel. Nos unimos por nuestros complementarios en el sentido de unirnos por lo que no logramos ninguno de los dos. Su no bestia y mi no ángel cambian de sitio en los extremos de la cuerda floja” (Psp: 320) [”Fronesis og jeg går på den samme slakke pascalske linen, jo mer engel han er, desto mindre lykkes det ham å være dyr, og jo mer dyr jeg er, desto mindre lykkes det meg å være engel. Vi forenes som komplementære vesener, i den forstand at vi forenes gjennom det som ikke lykkes for noen av oss. Hans ikke-dyr og min ikke-engel bytter plass i enden av den slakke linen”] (Pno: 413). Cemí oppstandelse finner nettopp sted i den ”foreningen” av ”det som ikke lykkes” for Foción og Fronesis. Det er en *umulig* oppstandelse, fordi den finner sted i overnaturen, der *mennesket* ikke lenger er menneske. Kort tid etter den incestuøse kopulasjonen, treffer Cemí Foción på en bar. Foción forteller da om en mor som har bedt ham oppsøke hennes sønn, fordi den homoseksuelle foreningen demper sønnens incestuøse begjær etter moren. Foción sier:

Le parecía normal que su hijo se abandonase al Eros de los griegos, con tal de que no fuera monstruosamente incestuoso. Lo único que hace siempre el homosexualismo, ja,

ja, ja, ja, ja, es evitar un mal mayor, en mi caso, ja, ja, ja, no me he suicidado, pero creo que me he vuelto loco, ja, ja, ja -. Foción se abrió toda la portañuela, extrajo su verga, Cemí pudo observar que era de un tamaño escandalosamente alargado, y se puso a Orinar como Heracles la espuma crecedera de la cerveza (Psp: 326).

Hun fant det ganske naturlig at sønnen ga seg hen til grekernes Eros, så lenge det ikke ga seg utslag i noe uhyrlig incestuøst. Det eneste som homoseksualiteten alltid bevirker, ha ha ha, er at den styrer klar av et verre onde, i mitt tilfelle, ha ha ha, har jeg ikke begått selvmord, men jeg tror nok jeg i stedet er blitt gal, ha ha ha. Foción åpnet hele buksesmekken og trakk frem lemmet, Cemí merket seg at det var uhyggelig langt, og ga seg som Herakles til å urinere det skummende ølet som presset på (Pno: 422).

På denne måten ”forsvinner” Foción i det feltet han bidrar til å åpne gjennom de tabuoverskridelsene han ved sin orfiske nedstigning foretar: Han forsvinner i galskapen⁹⁷. Cemí, derimot, kommer seg i land på den øyen Zarathustra ifølge Cemí ikke makter å bosette seg på; gjennom å kombinere Focións orfiske nedstigning med Fronesis’ klarhet, skaper han den type *umulig fellesskap* som gjør det mulig å nå overnaturen. På ulike måter forsvinner både Fronesis og Foción i det samme vannet Zarathustra ifølge Cemí har forsvunnet i, men etter å ha gitt liv til Cemís monstrøse oppstandelse; det er imidlertid Oppiano Licario som skal lede ham den siste strekningen mot erkjennelsen av overnaturen.

Tiden

Los pasos perdidos’ og *Paradisos* meditasjoner over *tiden* står i nær forbindelse med deres meditasjoner over kunsten. Gjennom det tiltakende selvtapet som vi har sett finne sted i relasjon til vannet, tabuoverskridelser og seksualiteten generelt, frigjøres hovedpersonene i de to romanene fra det kronologiske tidsforløpet, om enn i ulik grad. Den poetiske erfaringen utgjør nettopp en erfaring av en form for *ren* tid, der man er løsrevet fra det ortodokse tankebildet, som det kronologiske tidsforløpet er knyttet til, og der begjæret fungerer i en mangelposisjon. I poesiers rene tid fungerer mennesket aktivt, heller enn reaktivt, det er produserende heller enn reproduserende; i den poetiske tiden eksisterer menneskets krefter i en overskuddsdimensjon. Selv om både dagbokfortelleren og Cemí kommer i berøring med denne tidserfaringen gjennom sine deterritorialiserende prosesser, skal vi se at de forholder seg ulikt til den åpningen som dermed muliggjøres.

⁹⁷ Denne scenen utgjør en form for fordobling av *Paradisos* syndflodsassosierende åpningsscene, der Baldovina frykter at den unge Cemí skal løse seg opp i sin egen urin; i motsetning til hva tilfellet var med Cemí, løses Focións subjekt seg totalt opp i galskapen.

Minner om framtiden – *Los pasos perdidos*

Dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* avslører hyppig og eksplisitt et ønske om å unnslipe den kronologiske tidens tvangstrøye, og ifølge hans nedtegnelser ledsages reisen hans av en tiltakende erfaring av tidløshet. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom dagbokens manglende dateringer i den perioden dagbokfortelleren er på sitt mest kreative, idet hans reise kulminerer i en form for ”poetisk oppstandelse”, i en form for tidløs sfære, der han assosierer sin egen frigjøring med den som utspiller seg i Shelley’s *Prometheus Unbound*: ”La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga *de allá*, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida” (*LPP*: 214) [”Befrielsen av de lenkede fangene, hvilket jeg forbandt med min flukt fra det jeg kom fra, befordret en følelse av oppstandelse, en oppstigning fra mørket, hvilket jeg hadde tilegnet meg etter den opprinnelige oppfatning av threnodien som en magisk sang som var oppfunnet for å bringe en død tilbake til livet”] (*DTS*: 213).⁹⁸

Hans reise er i flere henseende en leting etter den tapte tid i proustsk forstand: En rekke av de begivenhetene han forfølger og prøver å fortolke, er begivenheter knyttet til en form for barndomserindring; den mest illustrerende erindrings er den som skaper en forbindelse mellom hans erotiske innvielse som barn, med María del Carmen, og den han erfarer med Rosario.

Un heno espeso y crujiente se nos viene encima, envolviéndonos en perfumes que recuerdan, a la vez, el alcanfor, el sándalo y el azafrán. Une repentina emoción deja mi resuello en suspenso: así – casi así – olía la cesta de los viajes mágicos, aquella en que yo estrechaba a María del Carmen, cuando éramos niños, junto a los canteros donde su padre sembraba la albahaca y la yerbabuena (*LPP*: 150).

Den tette, støvete dyngen falt over oss og innhyllet oss i dufter, en slags blanding av kamfer, sandeltre og safran. Plutselig var det en følelse som fikk meg til å holde pusten: dette var nesten nøyaktig lukten fra kleskurven på de magiske reisene i min barndom da jeg holdt Maria del Carmen i mine armer, like ved blomsterbedet hvor hennes far sådde søt basilikum og mynte (*DTS*: 149).

Gjennom denne erindrings, som framkommer gjennom sansningen, glir dagbokfortelleren inn i Rosarios rytme, i en scene som markerer den endelige avskjed med Mouche. Samtidig

⁹⁸ På det formelle plan innlemmer Carpentier den oppmerksomme leseren i veritable tidslabyrinter. González Echevarría peker på den symbolske funksjonen de ulike ukedagene får i forbindelse med dagbokfortellerens reise (blant annet viser mandag til den sykliske begynnelse, mens søndagen viser til den sykliske avslutning); videre viser han hvordan det skapes en ironisk distanse til dagbokfortelleren ved at det på subtilt vis legges inn feildateringer i hans nedtegnelser (González 1976).

som erfaringen utgjør en gjenerindring av en tapt tid, utgjør den samtidig en *confluencia* [*sammenstrømning*] i nybarokk forstand: Dagbokfortelleren frigjøres fra ”tyngdens ånd”, og inngår i en ny kobling som åpner for nye tilblivelser, i en rytmisk overgang: ”Somos dos, en un mundo distinto. Me he sembrado bajo el vellón que acaricio con mano de amo, y mi gesto cierra una gozosa confluencia de sangres que se encontraron” (*LPP*: 151) [“Vi var to mennesker, i en annen verden. Jeg hadde kastet min sæd i det dun som jeg kjærtegnet med hånden, og min bevegelse omsluttet den lykkelige sammenstrømning⁹⁹ av blod som hadde møttes”] (*DTS*: 150).

At det er en erindring som vekker begjæret og innleder denne *confluencia*, som like etterpå fører dagbokfortelleren inn i jungelen og det relative tapet av den gamle kroppen, er av avgjørende betydning; den erindringen som finner sted gjennom et sanselig møte utgjør en *begivenhet*, ved at den unndrar seg intellektets mediasjon. Slik åpnes det opp for erfaringer som bryter med rasjonalitetens domene, et domene der åndsevnenes felles overenskomst holder mennesket fast i en vanemessig tenkning, der det ukjente reduseres til det allerede kjente. Det ufrivillige minnet kjennetegnes av sansningens primat, og det åpnes opp et rom for en *gjenskapelse* av det som tilhører fortiden, ettersom man ikke erfarer fortiden slik man erfarte den da den utgjorde presens. Det skapes en revne i det ortodokse tankebildet der før og nå sameksisterer i en erfaring av forskjell, som Deleuze påpeker: ”L’essentiel dans la mémoire involontaire n’est pas la ressemblance, ni même l’identité, qui ne sont que des conditions. L’essentiel, c’est la différence intériorisée, devenue immanente. C’est en ce sens que la reminiscence est l’analogie de l’art, et la mémoire involontaire, l’analogie d’une métaphore [...]” (Deleuze 1996: 75). Deleuze sammenligner erfaringen av revnen mellom fortid og nåtid med metaforen, som eksisterer som en kløft mellom signifikat og signifikant; det er forskjellserfaringen som skaper de revnene som kan avføde nye erfaringsmodi, og i det radikale tilfellet det ufrivillige minnet utgjør gir denne kløften en erfaring av ”la forme pure du temps qui fait coexister l’avant et l’après” (Deleuze 1968: 163).¹⁰⁰ Denne sameksistensen utgjør en form for gjenfunnen tid. Barndomsminnet utgjør den utsettelsen av mening som kjennetegner differensens nivå, hvilket også er kunstens nivå: virtualiteten i ren form. Det er derfor betegnende at gjenerindringen leder dagbokfortelleren inn i et seksuelt møte med

⁹⁹ Norum har oversatt “confluencia” med “forening”, men jeg mener i dette tilfellet “sammenstrømning” er en mer passende oversettelse.

¹⁰⁰ Deleuze utdyper dette bruddet med den kronologiske tidsoppfattelse: “Si petite soit la différence interne entre les deux séries, entre les deux histoires, l’une ne reproduit pas l’autre, l’une ne sert pas de modèle à l’autre, mais ressemblance et identité ne sont que les effets du fonctionnement de cette différence, seule originaire dans le système. Il est donc juste de dire que le système exclut l’assignation d’un originaire et d’un dérivé, comme d’une première et d’une seconde fois, parce que la différence est la seule origine, et fait coexister indépendamment de toute ressemblance le différent qu’elle rapporte au différent” (Deleuze 1968: 163).

Rosario. Det ufrivillige minnet fører til forening med den kvinnen som utgjør differensens nivå, som nettopp er det nivået som muliggjør det ufrivillige minnet. Parallellen til Eurydike er åpenbar: Hun utgjør det heterogene feltet kunsten fører til en erfaring av, samtidig som dette feltet utgjør kunstens mulighetsbetingelse. Den gjenskapelsen som gjør seg gjeldende i det ufrivillige minnet er følgelig en form for kunst, men med den forskjell at kunsten er fullstendig frigjort fra den referenten som fortsatt gjør seg gjeldende i det ufrivillige minnet.

Den tiltakende frigjørende bevegelsen i retning av kunstens tegn er tydelig i *Los pasos perdidos*: De ulike begivenhetene, deriblant det ufrivillige minnet, utgjør steg på veien mot begjærets relative frihet, der reisen kulminerer på de udaterte dagboksidene. Dagbokfortelleren erkjenner også tidsepokenes sameksistens på det virtuelle nivået, etter hans utsettende bevegelse i jungelen og *Santa Mónica de los Venados*:

Alzo los ojos ardidados hacia la enseña floreada de *Los Recuerdos del Porvenir*. Dentro de dos días, el siglo habrá cumplido un año más sin que la noticia tenga importancia para los que ahora me rodean. Aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles (*LPP*: 272).

Jeg løftet mine brennende øyne mot det blomstrende skilt på *Minner om Fremtiden*. Om to dager ville århundret få et år mer, men dette ville ikke ha noen betydning for dem som levde rundt meg nå. Der kan det året vi lever i bli glemt, og de lyver de som sier at mennesket ikke kan rømme fra sin egen tidsalder. Steinalderen så vel som middelalderen er fremdeles innen vår rekkevidde. Romantikkens dunkle boliger står fremdeles åpne med all sin ulykkelige kjærlighet [...] (*DTS*: 271 - 272).

Gjennom den indre reisen dagbokfortelleren har foretatt, erkjenner han sameksistensen mellom fortid, nåtid og framtid på virtualitetens differerende nivå: Fortiden spiller med i enhver kreativ frambringelse i nåtiden, i en differerende bevegelse rettet mot framtiden. Det som kan virke overraskende på dette nivået i romanen, er den ”konklusjonen” dagbokfortelleren trekker i forhold til kunsten og kunstneren i forlengelsen av det foregående sitatet:

Pero nada de esto se ha destinado a mí porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otrod que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy (*LPP*: 272).

[...] men ingenting av dette var for meg. For den eneste menneskelige rase for hvem det er forbudt å løsrive seg fra tidens bånd, er den rase som befatter seg med den ting å skape kunst, og som ikke bare må ligge foran den umiddelbare gårdsdagen, representert ved håndgripelige vitnesbyrd, men må foregripe sang og form hos andre som vil følge dem og skape nye håndgripelige vitnesbyrd i fullt kjennskap til det som er blitt gjort opp til denne dag (*DTS*: 272).

På grunn av hans virke som kunstner kan han ikke løsrive seg fra ”historien”, ifølge ham selv. På bakgrunn av den ulykkelige utgang på hans egen indre reise inkluderer han hele ”kunstnerrasen” i sin konklusjon. Vi har imidlertid sett hvordan dagbokfortellerens tilbakeholdenhet i avgjørende øyeblikk nødvendiggjør tilbakereisen, og hvordan muligheten for overskridelse tydelig var til stede: Ved å ta livet av Nicasio (den spedalske mannen som forbryter seg mot den unge jenten) ville dagbokfortelleren åpnet for den monstrøse tilblivelsen. For at mennesket virkelig skal tape seg selv, må alt settes på spill ifølge Bataille, men dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* setter ikke alt på spill. I forkant av Nicasioscenen presenteres vi for en annen illustrerende scene, også dette på en av de udaterte sidene, idet Fray Pedro viser ham noen fjerntliggende områder:

”Esta es la vegetación diabólica que rodeaba el Paraíso Terrenal antes de la Culpa.” Inclinado sobre el caldero demoníaco, me siento invadido por el vértigo de los abismos; sé que si me dejara fascinar por lo que aquí veo, mundo de lo prenatal, de lo que existía cuando no había ojos, acabaría por arrojarme, por hundirme, en ese tremendo espesor de hojas que desaparecerán del planeta, un día, sin haber sido nombradas, sin haber sido recreadas por la Palabra [...] (*LPP*: 203).

”Dette er den djevlelske vegetasjon som omga Edens Hage før Syndefallet.” Jeg lente meg utover denne djevelens gryte og følte meg svimmel som ved en avgrunn. Jeg visste at hvis jeg lot meg fange inn av den trolldom som utstrålte fra det jeg så her, fra denne prenatale verden, ville jeg kaste meg ned i den og begrave meg i denne forferdelige floke av blad som en dag ville forsvinne fra planeten uten å ha fått navn, uten å bli gjenskapt av Ordet¹⁰¹ (*DTS* 201).

Ettersom han føler behov for å advare seg selv, føler dagbokfortelleren åpenbart allerede en fascinasjon for det ”prenatale” idet han ”invadido por el vértigo” [”svimmel”] står og skuer utover avgrunnen, men han holder tilbake overfor avgrunnserfaringen, og dermed mister han også sjansen til å tape sitt *jeg* i en slik grad at den monstrøse tilblivelsen kan være mulig.¹⁰²

¹⁰¹ Jeg har her oversatt “la Palabra” til “Ordet”, som er en bokstavelig oversettelse, heller enn “Verden”, som er Norums løsning.

¹⁰² I denne sammenheng er Batailles forord til *Madame Edwarda* forklarende: “Nous ne supportons pas ces sensations liées au vertige suprême [...]. Il existe un domaine où la mort ne signifie plus seulement la disparition, mais le mouvement intolérable où nous disparaissions *malgré nous*, ce *malgré nous*, qui distinguent le moment de l’extrême joie et de l’extase innomable mais merveilleuse. S’il n’est rien qui ne nous dépasse, qui

Etter å ha returnert til ”sivilisasjonen” leser han i en avis at Fray Pedro har reist inn i disse områdene, og med entusiasme forestiller han seg hvordan munken ble revet i stykker, noe som ville ha vært hans egen skjebne dersom ikke feigheten hadde holdt ham tilbake.¹⁰³ Hyllesten av ”det å ha gått døden i møte” får derfor et ytterst ironisk preg, ettersom dagbokfortelleren ikke ser ut til å oppfatte hvilken kløft som skiller hans egen feighet fra Fray Pedros mot. Det er likevel nyheten om Fray Pedros død som gjør at han bestemmer seg for å reise tilbake til jungelen, hvem vet, *kanskje* for å våge det steget han ikke våget da han hadde muligheten?

Dagbokfortelleren går ikke langt nok i sin overskridelse av sitt eget *jeg* til at han kan bli værende i den tidløse sfæren. I tillegg til å bunne i angst, henger denne tilbakeholdenheten sammen med at hans begjær fortsatt står *i gjeld* til en forfengelighet knyttet til å høre verket sitt framført i storbyen, en forfengelighet som binder ham til historien: Han når ikke det Zarathustra holder for å være den høyeste dyd, nemlig den *skjenkende* dyd, den som først er mulig når mennesket ikke lenger har et *jeg* som holder det fanget i stratifiserte strukturer, men snarere utgjør et åpent hylster, som beveger seg fra intensitet til intensitet, i en fri bevegelse mellom de platåene¹⁰⁴ dagbokfortelleren i en viss utstrekning fikk erfare. At han har erfart en grad av frigjørende bevegelse er det ingen grunn til å tvile på, selv om hans fortolkninger av den er av dubiøs karakter. Han erfarer forskjellenes nivå, musikkens polyfone ”opprinnelse”, men også når hans skaperkraft er på sitt mest intense i den ”tidløse” sfæren, er det tydelig at han ikke fører langt nok det spillet en slik erkjennelse åpner for: ”Así pensaba yo lograr una coexistencia de la escritura polifónica y la de tipo armónico, concertadas, machihembradas, según las leyes más auténticas de la música [...]” (*LPP*: 213) [”På den måten håpet jeg å komme fram til en kombinasjon av polyfon og harmonisk stil, samstemt og sammenkoblet, i

ne nous dépasse malgré nous, devant à tout prix ne pas être, nous n’atteignons pas le moment *insensé* auquel nous tendons de toutes nos forces et qu’en même temps nous repoussons de toutes nos forces“ (1957: 296).

¹⁰³ “Tal vez lo hayan castrado; tal vez lo hayan desollado, escuadrado, desmenuzado, como una res [...] Pero no acabo de hallar en su terrible muerte el horror que me causaron otras muertes de hombres que no sabían por qué morían, invocando a la madre o tratando de detener, con las manos, el desfiguro de un rostro ya sin nariz ni mejillas. Fray Pedro de Henestrosa había tenido la suprema merced que el hombre puede otorgarse a sí mismo: la de salir al encuentro de su propia muerte, retarla y caer traspasado en lucha que sea, para el vencido, asaeteada victoria de Sebastián: confusión y derrota final de la muerte“ (*LPP*: 257-258) [”Kanskje de kastret ham, kanskje de flådde ham og parterte ham og skar ham opp i stykker som en stut [...] Men hans fryktelige død fylte meg ikke med den redsel som andre menns død hadde gjort, menn som ikke visste hvorfor de døde, som ropte på sin mor og prøvde å hindre nye lemlestelser ved å legge hånden over et ansikt som allerede verken hadde nese eller kinn. Fray Pedro de Henestrosa hadde funnet den høyeste belønning som et menneske kan unne seg selv: det å ha gått døden i møte, utfordret den og falt i en strid som for den beseirede er St. Sebastians gjennompilede seier, og dødens siste knusende nederlag”] (*DTS*: 257). Fray Pedros skjebne bærer dermed likhetstrekk med den som ble Orfeus til del etter hans overskridelse av forbudet mot å vende seg mot Eurydike.

¹⁰⁴ I Deleuzes terminologi utgjør platåer intensive tilstander som muliggjøres gjennom deterritorialiseringen av det stratifiserte subjektet. For eksempel beveger nomaden og schizoen seg fra platå til platå, ved at begjæret deres er frigjort fra territoriets repressive strukturer (1980).

overensstemmelse med de mest autentiske lover i musikken, innen en vokal, symfonisk odes oppbygning og gradvis stigende i uttrykkets intensitet”] (*DTS*: 211). Ifølge González Echevarría utgjør *Los pasos perdidos* nettopp et slikt polyfont og harmonisk verk. Han skriver: ”En varios sentidos esta descripción del *Treno* parece corresponder a la novela misma: polifonía de voces alrededor de la del protagonista-narrador. Es decir, muchos textos que se entretejen alrededor de su voz” [”På mange måter virker det som om denne beskrivelsen av *Threnodien* korresponderer med romanen selv: polyfoni av stemmer rundt stemmen til hovedpersonen / fortelleren, det vil si, en mengde stemmer som innfletter seg rundt fortellerens stemme”] (referert i Millington 1996: 366). Denne tolkningen fungerer imidlertid svært reduktivt i forhold til polyfonibegrepet; dersom de andre stemmene organiseres rundt fortellerens, impliserer harmonien én dominerende stemme, som med nødvendighet er den som tilhører diskursens orden, det eneste strukturerende prinsippet mennesket har til rådighet. Til forskjell fra *flerstemtheten* som generelt begrep, kjennetegnes polyfonien nettopp ved at ingen stemmer danner sentrum for de andre.¹⁰⁵

I tillegg til at komposisjonen av *el Treno* skapes på bakgrunn av Odysseens tekst, et av de verker som danner vårt vestlige *territorium* og kanon,¹⁰⁶ blir det her tydelig at dagbokfortelleren fortsatt har en forestilling om en opprinnelig harmoni han skal vende tilbake til, slik hele hans reise har vært en reise tilbake til *naturens rytme*. Selv om den rytmen han til slutt absorberer har sitt utgangspunkt i et heterogent felt, avslører han her at hans blikk ikke er frigjort fra det vi innledningsvis, før han traff Konservatoren, fikk kjennskap til: ”Siempre que yo veía colocarse los instrumentos de una orquesta sinfónica tras de sus atriles, sentía una aguda expectación del instante en que el tiempo dejara de acarrear sonidos incoherentes para verse encuadrado, organizado, sometido a una previa voluntad humana, que hablaba por los gestos del Medidor de su Transcurso” (*LPP*: 18) [”Hver gang jeg så medlemmene av et symfoniorkester på plass bak notepultene, ventet jeg utålmodig på det øyeblikk da tiden var inne til at alle disse usammenhengende lydene skulle opphøre og forvandles til et organisert hele, underkastet en menneskelig vilje ved Dirigentens bevegelser”] (*DTS*: 12). Denne vektleggingen av harmonien og musikkens autentiske lover viser at dagbokfortelleren ikke har evnet å frigjøre sitt begjær fra en mangelposisjon: Det har hele tiden vært et sentrum til stede i de tegnfortolkningene som har gitt ham en følelse av

¹⁰⁵ Millington er inne på denne problemstillingen i artikkelen ”Gender Monologue in Carpentier’s *Los pasos perdidos*”, hvor han skriver: ”Now polyphonic music involves the combining of independent voices in a counterpoint: different lines sound together. In harmonic music one melodic line is complemented by other layers of sound which enhance or underpin its effect” (1996: 366).

¹⁰⁶ Som vi har sett, og skal se videre, ligger dessuten dagbokfortellerens handlingsmønster betydelig tettere opp til Odysseus’ enn Orfeus’.

frihet, han er fremdeles knyttet til den barokke harmonien, heller enn den nybarokke disharmonien.

Krukkeskårene – *Paradiso*

Også *Paradiso* utgjør i en viss forstand en søken etter den tapte tid; i romanens første halvdel blir vi kjent med Cemís barndom, der hans erfaringer er kjennetegnet av en umiddelbarhet han gjennom den poetiske rytmen søker å gjenskape. Det er nettopp denne umiddelbarheten som får Nietzsche til å la *barnet* fungere som overmenneske, i en kontekst der han ellers vektlegger livet som kunstverk, som estetisk objekt.¹⁰⁷ Og vi skal se at det nettopp er i nietzscheansk forstand at barnet får en sentral rolle i *Paradiso*.

Det finner sted en tiltakende grad av oppløsning også på det strukturelle plan i *Paradiso*, et faktum som skiller Lezamas verk ytterligere fra *Los pasos perdidos*: Slik Cemí våger et radikalt tap av sitt eget integrerte selv, slik våger Lezama å ta konsekvensene av den innsikten som gjør seg gjeldende på det tematiske nivået, ved å la den formelle strukturen dissemineres. Gjennom denne tematiske og strukturelle oppløsningen av faste entiteter blir barnet viktig: Barnet har den imaginasjonskraften den voksne må nærme seg, barnet har en mottakelighet for sanselige erfaringer som inviterer til imaginative reiser. Det er denne følsomheten mennesket må nærme seg for å bli skapende, og det er dette prinsippet som er styrende for *Paradisos* ”prosjekt”. I denne forstand utgjør kapittel 12 et viktig tekstuert intermezzo.

Kapittel 12 kan betraktes som en konsentrert bearbeidelse av den deterritorialiseringsprosessen som gjør seg gjeldende i hele romanen, der tidsaspektet blir av ytterste viktighet. Når det gjelder romanens narrative forløp utgjør kapitlet imidlertid et radikalt brudd. Den tematiske deterritorialiseringsprosessen splitter strukturen i fire drømmeaktige parallellhistorier, som hver og en er løsrevet fra de personene vi i de elleve foregående kapitlene er blitt introdusert for.¹⁰⁸ Det er samtidig fortellinger som hver på sin

¹⁰⁷ Nietzsche skriver i *Also sprach Zarathustra* om de tre forvandlinger som skaper overgang til overmennesket: kamel-, løve- og barnestadiet. Han skriver: “Unschuld ist das Kind und vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene“ (Nietzsche 2002: 31).

¹⁰⁸ Drømmen illustrerer på eksemplarisk vis det schizoide nivået Cemí beveger seg mot, og som han når kort tid etter. Også drømmen må imidlertid overskrides. Allusjonen til Dante er i denne sammenheng tydelig, for som Bejel skriver: ”The third part of the *Divine Comedy* explains that in order to achieve the vision of earthly paradise, the pilgrim must first experience a series of dreams that articulate a reality distinct from, if parallel to, the reality of the vigil. Thus in the *Paradiso* of Lezama, in order to arrive at the height of poetic understanding, the reader must also pass through dreams and fantastic stories that signal poetic reality beyond the realm of causality” (Bejel 1990: 98).

måte finner sin tilblivelse innenfor en realistisk ramme de i tiltakende grad overskrider, gjennom frambringelsen av *la imagen*. På denne måten styrkes romanens vektlegging av den kreative frambringelse, som framstår som romanens hovedfokus; det er samtidig den eruptive skapelseskraften som med nødvendighet får romanens struktur til å framstå i revet tilstand.

Blant de fire parallellhistoriene er det én som direkte omhandler *barnet*, en historie som samtidig reflekterer romanens fragmentariske struktur, og viktigheten av fortellingen understrekes av fortellerens plutselige skifte i fortellerposisjon, fra 3. person til 1. person. Barnet, en liten gutt, fascineres av bildene på en dansk krukke, som viser en sammenstilling av middelalder- og samtidsmotiver; disse fungerer som en imaginasjonsstimulus for gutten. Gjennom den danske krukken kobler han seg opp mot en fremmed verden, gjennom bilder som dessuten representerer en temporal sammenblanding av epoker. Det er en verden som skaper en revne i hans beskyttede familiesfære, en beskyttethet som understrekes gjennom den gjentatte bevegelsen *innover* mot husets gårdsplass.¹⁰⁹ Krukken skaper en utadrettet bevegelse, en imaginativ reise, før den en dag *knuses*. Heller enn på nostalgisk vis å beklage krukken tapte enhet, skaper dens skår enda større glede for barnet enn det den faste motiviske sammenstillingen kunne gi støtet til: ”Al despertar, la jarra danesa me pareció más importante que el astro de la mañana” (Psp: 348) [”Da jeg våknet, forekom det meg at den danske krukken var viktigere enn morgenstjernen”] (Pno: 452). Når han ser at bestemoren har limt skårene sammen igjen, blir han derfor dypt skuffet: ”Pero cuando estuve frente a la jarra, me sorprendió mi propia reacción, me sentí entristecido, como si de pronto hubiese surgido un obstáculo en mi camino. Me pareció que se había disipado un encantamiento” (Psp: 349) [”Men da jeg sto foran krukken, ble jeg overrumplet over min egen reaksjon, jeg følte meg bedrøvet, som om det plutselig hadde dukket opp en hindring midt i veien. Det kjentes som om en viss fortryllelse var gått tapt”] (Pno: 452).

Krukkeskårene har skapt en flenge i guttens lukkede sfære, en flenge som framviser tingenes skrøpeligheit, og som i ytterste konsekvens gir en erfaring av døden, den rene heterogenitet. Bestemoren forsøker ad flere veier å gjenskape hjemmets lukkede verden; i tillegg til å reparere krukken ønsker hun å lede gutten tilbake igjen til gårdsplassen: ”La abuela

¹⁰⁹ Fernando Ainsa viser i artikkelen ”Imagen y la posibilidad de la utopia en *Paradiso*, de Lezama Lima” [”Bilde og utopiens mulighet i *Paradiso*, av Lezama Lima”] hvordan denne innadrettetheten generelt uttrykker hjemmets beskyttede sfære i *Paradiso*, også i José Cemís tilfelle: ”El hogar de José Cemí [...] constituye un pequeño ”mundo cerrado”, como decía Proust de Combray. [...] Las habitaciones de la casa de los Cemí dan a un patio central clausurado. [...] Las ventanas no se abren directamente al exterior. Persianas filtran y atenúan la luz y su función es recordada en forma reiterada” [”Hjemmet til José Cemí [...] utgjør en liten ”innelukket verden”, som Proust sa om Combray. [...] Rommene i huset til familien Cemí er vendt mot en innelukket gårdsplass. [...] Vinduene kan ikke åpnes direkte mot omverdenen. Persienerer filtrerer og demper lyset, og lysets funksjon skapes gjennom dets iterative framreden”] (Ainsa 1984: 271).

redobló sus bríos y lanzó [la pelotilla] con más fuerza hacia el traspatio, pero entonces el garzón comenzó a gritar y a llorar, a darle la espalda a su abuela como si no le quisiese ver la cara” (Psp: 350) [”Bestemoren anspente seg ytterligere og kastet enda mer overmodig ballen i retning av den bakre patioen, men da satte guttungen i å skrike og gråte og vendte ryggen til bestemoren som om han ikke ville se henne”] (Pno: 452). Den flengen som er skapt i hjemmets homogene felt bejaes av gutten fordi den åpner for den radikale spredning av subjektet og dermed for en intensiv reise fra platå til platå.¹¹⁰ Gjennom å ville bevare bruddstykkene som bruddstykker, viser historien om gutten til den bevegelsen som i alle *Paradisos* deler gjør seg gjeldende: Dersom man skal kunne nå overnaturen må fragmentene bevares som fragmenter som man stadig på ny måte kan spille ut i en form for kunstverk, og som kan avstedkomme nye begivenheter. Verden må forbli molekylær, og det er bare gjennom en ødslende bevegelse dette er mulig, bare gjennom å tape seg i de flengene som åpner seg kan intensitetene erfares i en slik grad at det skapes *imagenes*.¹¹¹ Deleuze skriver: ”C’est seulement lorsque les contenus signifiants et les significations idéales se sont effondrés au profit d’une multiplicité de fragments et de chaos, mais aussi les formes subjectives au profit d’un impersonnel chaotique et multiple, que l’oeuvre d’art prend tout son sens, c’est-à-dire exactement tous les sens qu’on veut d’après son fonctionnement” (Deleuze 1996: 187). Multiplisiteten av fragmenter vil med nødvendighet bevare mellomrom som åpner for stadig nye koblinger, og dermed stadig nye erfaringsmodi. Slik ser vi en parallell til det avstandsfokuset som ble vektlagt i forbindelse med seksualiteten i *Paradiso*: Krukkeskårene danner parallell til Fronesis’ tøyestykke.

Det er av betydning at det er *barnet* som erfarer denne revnen; barnet har allerede en stor grad av nærhet til immanensplanet. Det beveger seg med sterk grad av letthet fra platå til platå, i en selvglemselens transversale bevegelse. Deleuze skriver: ”C’est [la transversale] qui permet dans le train, non pas d’unifier les points de vue d’un paysage, mais de les faire communiquer suivant sa dimension propre, alors qu’ils restent incommunicants d’après les

¹¹⁰ Olga Mendell skriver i artikkelen ”Cuatro ficciones y una ficción” [”Fire fiksjoner og en fiksjon”]: ”La ausencia es necesaria para la creación imaginativa; la jarra rota [...] es el comienzo de esa labor interminable de la imaginación que busca negar el vacío, edificar ese doble que es la imagen” [”Fraværet er nødvendig for den imaginative skapelsen; den knuste krukken [...] er begynnelsen på dette endeløse imaginasjonsarbeidet som søker å negere tomheten, bygge opp den fordobling som *la imagen* utgjør”] (Mendell 1983: 282). Det Mendell her kaller ”ausencia” er det jeg kaller revne eller flenge; jeg vil imidlertid hevde at Mendell her er festet i den metafysiske tradisjonen som har preget Lezamaforskningen, der det fokuseres på å ”negere tomheten” og å gjenreise en transcendent størrelse. Jeg vil derimot hevde at frambringelsen av *la imagen* nettopp finner sted gjennom det radikale selvtapet, gjennom de intensiteter selvets totale spredning avstedkommer.

¹¹¹ Mendell vurderer dette annerledes: ”La ausencia de la jarra lo hace fuerte, siente su propia identidad reafirmada” [”Fraværet av krukken gjør ham sterk, han føler at hans egen identitet affirmeres”] (Mendell 1983: 285). Der jeg fokuserer på subjekt oppløsningen vurderer Mendell guttens forsterkede sensibilitet som akkumulativ og identitetsbekreftende.

leurs” (Deleuze 1996: 202). Gjennom fragmenteringen av vasen erfarer imidlertid barnet enda større muligheter for koblinger på dette planet, og for de erfaringer disse koblingene kan gi støtet til. Gutten overskrider i en viss forstand seg selv som barn gjennom å erfare kunstens schizounivers, ved å våge å vende bestemoren ryggen, og åpne seg for den revnen i hans beskyttede sfære som fragmenteringen av vasen gir en erfaring av. Og det er i denne revnen personene i de andre parallellhistoriene kommuniserer med den lille gutten, ved at deres historier på ulike vis krysser den vi her har rettet fokus mot: Gjennom personenes respektive selvtap erfarer de en relasjon til barnets germinative sensibilitet i en heterogen sfære. I henhold til Blanchots fortolkning (1955) av Orfeusmyten må man imidlertid først oppholde seg i natten for å kunne skue inn i den andre natten, hvilket blir tydelig i historien om *midnattsvandrereren*:

Llegó a un foso, estaba rodeado de animales que parecían invencionados por el Bosco. Se sonrió, supo que no había llegado al paraíso, todos aquellos animales estaban enjaulados. El foso estaba rodeado de lanzas de hierro, separadas unas de otras por una anchura como de dos pulgadas, el grosor de las lanzas dificultaba la visión. Puso su rostro entre dos lanzas, abajo los animales dormían, pudo observar que en el extremo del círculo estaba un niño, como de tres a cuatro años, envuelto en un ropón de lana y con una capucha que sólo dejaba ver la cara, aunque él no la podía precisar por la distancia y la niebla de la madrugada. Cambió de posición en el círculo del foso, pero no podía ver el rostro, comenzaba por oscilar, hacerse borroso, después desaparecía. Entonces se le ocurrió poner su rostro entre dos lanzas y así recorrer el círculo. Pero cuanto más se acercaba al niño del ropón, más lejos se situaba este en la visión. Desaparecía” (Psp: 361).

Han kom til en vollgrav, og der var han med ett omgitt av dyr som kunne se ut som om de var oppdiktet av Hieronymus Bosch. Han smilte, han visste at han ikke var kommet til paradiset,¹¹² alle disse dyrene satt i bur. Graven var omgitt av jernlanser som var satt opp i en avstand på to tommer, og de var så tykke at det var vanskelig å skaffe seg innsyn. Han presset ansiktet mellom to lanser og så at der nede sov dyrene, han kunne skjelne at helt ytterst i ringen var det et lite barn i tre-fireårsalderen, viklet inn i en hvit ullslåbrok med hette, slik at det bare gikk an å se ansiktet, selv om han ikke helt kunne bedømme avstanden på grunn av morgentåken. Han flyttet på seg i forhold til den runde graven, men kunne likevel ikke se ansiktet, det var som det begynte å vakle, bli sløret, for så å forsvinne. Da var det han kom på tanken å stikke hodet inn mellom lansene, for dermed å få et overblikk over hele ringen. Men jo mer han nærmet seg barnet i slåbrok, desto fjernere befant det seg i synsfeltet. Det forsvant (Pno: 467).

Midnattsvandrereren er ikke i paradiset enda, fordi han ikke har ført selvtapet langt nok; han stikker hodet ned mellom lansene, for dermed å få et overblikk over hele ringen. Men barnet

¹¹² Her er det en oversettelsesfeil av Risvik, som skriver at han ”smilte fordi han visste at han var i paradiset”, hvilket uttrykker det motsatte av det som her er tilfelle. I den norske utgaven får dette betydelige konsekvenser for handlingens videre forløp.

kan ikke innhentes i ringen, det eksisterer i ringens randsoner. Dersom midnattsvandreren skal kunne opprette kommunikasjon med barnet i den kløften det befinner seg i, må han føre selvtapet lenger. Gjennom hans prosessuelle selvtap erfares samtidig tilblivelsens mulighet, slik at "[...] la costumbre se había transformado en una Navidad" (Psp: 367) ["[...] vanen¹¹³ var blitt forvandlet til en Fødselsfest"] (Pno: 475). Han mottar en pris for å drive denne midnattsvandringen til det ekstreme: "Su premio, antes de morir, había sido llegar a ese taller de cerámica, sentarse frente a una mesa llena de jarras danesas y pasarles por el vidriado una tela muy fina, para limpiarlas de toda adherencia, terror alado de los coleccionistas" (Psp: 367) ["Prisen var at han før sin død skulle komme til dette keramikkverkstedet, sette seg ved et bord som var fullt av danske krukker og tørke av glasseringen med et flortynt klede for å fjerne alt som klebet til dem, den bevingede gru for enhver samler"] (Pno: 475). Midnattsvandreren blir slik sittende og polere den danske krukken, som bærer de samme motivene som den lille guttens danske krukke. Når han har fullført poleringsarbeidet får han komme i kontakt med gutten: Han kan endelig gi gutten *gaven*, den danske krukken, den som oppretter kommunikasjon på erfaringsnivå i den heterogene sfæren. Han har trukket selvtapet til den totale spredning, til kommunikasjonen med barnet på immanensplanet, og dermed til en gjenvinning av den tapte tid. Han overskrider imidlertid også barnet: Barnet dør, og selv driver han mot det ytterste heterogene prinsipp, dødens golde landskap, til den ytterste transformative flammen: "Ya estaba otra vez de pie, la noche astillada mostraba su absorción en la otra ribera del río. Pudo llegar a la otra margen, dando saltos de piedra en piedra. Una inmensa estepa de nieve con sus márgenes azuladas lo esperaba con una hoguera crepitante. En aquella hoguera comenzó, lentamente, a calentarse las manos" (Psp: 369) ["Han sto igjen oppreist, den splintrede natten ga en oppvisning av sin sugekraft på den andre elvebredden. Han kom seg over ved å hoppe fra stein til stein. En veldig snøvidde med blåskimrende render ventet ham med et knitrende bål. Ved det bålet begynte han langsomt å varme hendene"] (Pno: 478). Vi skal se at også Cemí må overskride ringen for å stige opp til overnaturen.

Den poetiske oppstandelsen – *Paradiso*

Den "sobrenaturalidad", overnatur, Cemí når fram til, er det Lezama omtaler som "los orígenes", opprinnelsene. Han siterer Nietzsche i et intervju: "[...] el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos" ["[...] Den som vender tilbake til opprinnelsene møter

¹¹³ Risvik har oversatt "la costumbre" med "det alminnelige", men etter min mening blir "vanen" riktigere i dette tilfellet.

nye opprinnelser”] (Álvarez Bravo 1970: 39). På bakgrunn av dette sitatet er det av betydning at romanens avsluttende henvisning til den hesykastiske rytmen ender med ordene: ”[...] podemos empezar” [”[...] vi kan begynne”]. Gjennom Cemís ferd gjennom natten er begjæret frigjort fra den forutgående mangelposisjonen; han er nå i en skapende overskuddsdimensjon der enhver begynnelse åpner for nye begynnelser, der enhver fødsel avstedkommer nye fødsler, der man kan tillate seg å bejæ det terningkastet hvert øyeblikk utgjør.

Den øyen Cemí har steget i land på utgjør følgelig en privilegert posisjon, en ”ren tid” som ennå ikke har manifestert seg i konkrete tidsdimensjoner. Øyen, ”[...] donde los cervatos y los sentidos saltan” (*Psp*: 341) [”der hjortekalvene og sansene tumler fritt omkring”] (*Pno*: 441), er en absolutt begynnelse, en sammenvevning av det mangfoldige i det ene, i ”evighetens stjernekurv”, og en bekreftelse av mangfoldighetens enhet. Øyen utgjør dermed det virtuelle nivået: Fragmentene får eksistere som fragmenter, uten at de samles til et hele eller en enhet.¹¹⁴ Det ”Paradiso” Cemí kommer fram til gjennom sin poetiske oppstandelse utgjør selv denne øyen, for som Lezama skriver: ”Paradiso [que es un] mundo fuera del tiempo se iguala con la sobrenaturaleza, ya que tiempo es también naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobrenaturaleza. La liberación del tiempo es la constante más tenaz de la sobrenaturaleza” [”Paradiso [er] en verden utenfor tiden som man kan sammenligne med overnaturen, ettersom tiden også er tapt natur og *la imagen* er rekonstruert som overnatur. Frigjøringen fra tiden er overnaturens mest urokkelige konstant”] (Lezama 1988: 421).

Det er i denne sammenheng skrevet mye om Oppiano Licarios funksjon i *Paradiso*; noen hevder at han fungerer som et symbol på poesien, andre, som Emir Rodríguez Monegal, framhever hans funksjon som læremester, mens Gustavo Pérez Firmat sammenligner ham med Vergil i *Divina Commedia* (Junco 1979: 100). At han i en eller annen forstand fungerer som læremester, synes åpenbart. Han har en nærhet til det virtuelle nivået som gjør det fristende å betrakte ham som et uttrykk for dette nivået selv. Han har en sterk følsomhet; den minste bevegelse framskaper en form for ufrivillig minne: ”Frente a cada realidad, lograba sentirse a veces su persona en la momentánea pareja de hilos de araña formada con el hecho fugaz. Cuando un hecho cualquiera de su cotidianidad le recordaba una cita, una situación histórica, no sabía si sonreírse o gozarse de esa irrealidad sustitutiva, que a veces venía

¹¹⁴ Det er nettopp dette som utgjør Deleuzes fortolkning av Nietzsches evige gjenkomst: “Mais le *Tout est égal* et le *Tout revient* ne peuvent se dire que là où l’extrême pointe de la différence est atteinte. Une seule et même voix pour tout le multiple aux mille voies, un seul et même Océan pour toutes les gouttes, une seule clameur de l’Être pour tous les étants. A condition d’avoir atteint pour chaque étant. Pour chaque goutte et dans chaque voie, l’état d’excès, c’est-à-dire la différence qui les déplace et les déguise, et les fait revenir, en tournant sur sa pointe mobile” (Deleuze 1968: 389). Cemí har nådd dette “extrême pointe de la différence”.

mansamente a ocupar la anterior oquedad” (*Psp*: 391) [”Stilt overfor enhver virkelighet følte han iblant sin person i flyktig sammenkobling med de spindellevstråder som var skapt av en flyktig hendelse. Når en hvilken som helst hendelse i hans hverdagslige væren minnet ham om et sitat, om en historisk situasjon, visste han ikke om han skulle smile eller nyte denne surrogatvirkeligheten, som noen ganger kom så stillferdig og inntok det forutgående hulrommet”] (*Pno*: 506). Han er følsom for hvert lille vindpust: ”Licario podía adquirir esos listones o relieves cognoscentes gracias a un don de vaciedad para su contorno. Su cuarto parecía flotar sobre las aguas regido por el vientecillo del recordar y precisar” (*Psp*: 410) [“Licario kunne skaffe seg disse lister eller relieffer av erkjennelse takket være sin evne til å gjøre seg tom for sine omgivelser. Det var som om rommet hans svedde over vannene, styrt av en liten vind som førte med seg erindring og erkjennelse”] (*Pno*: 531). Licario utgjør en ”evig hukommelse”; ethvert sitat, enhver situasjon settes i relasjon til andre sitater og situasjoner i en skapende, assosiativ bevegelse. Likevel utgjør hans evige hukommelse en akkumulativ instans, hvilket underbygges av hans besettelse for poesiantologier som har klokken som motiv: Han er besatt av tiden. Han klarer derfor ikke selv å foreta det selvtapet han vet vil være nødvendig for Cemí dersom han skal nå overnaturen. Dersom Cemí skal nå overnaturen må han bli herre over tiden, og for å bli herre over tiden må selvtapet finne sted, et selvtap Licario ikke er i stand til å gjennomføre; også han beveger seg innenfor sirkelen. Licario forstår dermed at hans vei ikke kan tjene som rettesnor for Cemí; heller enn å forsøke å frigjøre seg gjennom den evige hukommelse, må frigjøringen finne sted gjennom oppøvingen av en sensibilitet i forhold til kunstens tegn, som nettopp løsriver begivenheten fra erindringens referent.¹¹⁵ Det kreves dessuten oppøvelse i å holde begivenhetens revne åpen.

Slik midnattsvandrereren må overskride barnet, må også Cemí overskride Licario dersom Cemís begjær fullstendig skal frigjøres fra enhver strukturell fastholdelse, og det er først ved Licarios død Cemí når overnaturen. Derfor kan vi med Junco Fazzolari si: “[...] el verdadero guía poético de Cemí ha sido la muerte, la del padre, del tío, de la abuela; de ahí las características tan fantasmales de Oppiano, de ahí su muerte final que las resumirá a todas [...]” [...]”Cemís egentlige poetiske veiviser har vært døden, farens, onkelens og bestemorens død; derav Oppianos sterkt spøkelsesaktige trekk, derav hans endelikt som sammenfatter alle disse dødsfallene [...]”] (Junco 1979: 101). Like før Oppiano dør, gjentar han tre ganger:

¹¹⁵ Mazzotta skriver i artikkelen ”*Paradiso en el Paradiso*”: ”Pero Licario también comprende que, para la búsqueda de Cemí, lo esencial no es recordar, sino descifrar signos y aprender cómo llegar a la verdad del arte por otros caminos” [”Men Licario forstår også at, i Cemís søken er ikke det essensielle å huske, men å dechiffre tegn og lære hvordan man kommer til sannheten om kunsten ad andre veier”] (2004: 160).

”*Davum, Davum esse, non Oedipum*”; idet han prøver å gjenta det en fjerde gang strekker pusten bare til for avslutningen: ”*Non Oedipum, non Oedipum*” (Psp: 418). Sett i lys av det vi har omtalt som ”drapet” på Laios utgjør dette en viktig passasje, også tatt i betraktning at det er Cemís læremesters siste ord. Ifølge Junco Fazzolari innebærer passasjen en erklæring og en avvisning:

La declaración es: el hombre es un esclavo en la tierra. Como Lezama no ha mencionado a Edipo más que en relación a la oscuridad (”¡Ah, oscuridad, mi luz!”), puede ser el rechazo a la oscuridad, a la ignorancia en que estamos sumidos en esta vida, o bien un adiós a la materia, ya que Edipo es el hombre casado con su madre, esto es, con la materia. Con estas palabras Oppiano nos quiere decir: somos esclavos de la materia; al morir nos liberamos y podemos llegar a la visión de la gloria y al conocimiento infinito (1979: 102).

[Erklæringen er: Mennesket er en slave på jorden. Ettersom Lezama ikke har nevnt Ødipus annet enn i forbindelse med mørket (”Ah, mørket, mitt lys!”), kan den utgjøre en avvisning av mørket, av den uvitenheten vi er underlagt i dette livet, eller den kan bety et farvel til materien, ettersom Ødipus er det mennesket som er gift med sin mor, det vil si med materien. Med disse ordene ønsker Oppiano å fortelle oss: Vi er materiens slaver; når vi dør frigjør vi oss, og vi kan nå salighetens syn og den uendelige viten].

Denne tolkningen er *svært* problematisk av flere grunner. At Licarios siste ord skulle peke mot en avvisning av mørket står i sterk kontrast til det vi har sett at utgjør *Paradisos* ”prosjekt”: Passasjen gjennom mørket er en nødvendig forutsetning for å kunne nå lyset, og José Cemís oppstigning i overnaturen betyr på ingen måte at mørket er *overvunnet*, og det er heller ikke noe mål. Vektleggingen av den orfiske nedstigningen innebærer tvert i mot at den poetiske oppstandelsen betinger en bejaelse også av mørket, av det tragiske, i en dionysisk bekreftelse av livet. Nietzsche skriver: ”Es wird ein höchster Zustand von Bejahung des Daseins konzipiert, aus dem auch der höchste Schmerz nicht abgerechnet werden kann: der tragisch-dionysische Zustand” (Nietzsche 1980: 578).

Jeg er heller ikke enig i at Ødipusavvisningen finner sted fordi moren representerer *materien*, men snarere fordi det ødipale begjæret retter seg tilbake mot familietrekanten, som i sin tur representerer en fastholdelse av det potensielt produktive begjæret. Vi har sett at Fronesis nettopp var en slave under sitt eget ødipale begjær etter sin mor; Foción erfarte derimot den ”aller mest paradisiske løsning” i en schizoincestuøs kopulasjon med et søskenpar. Det er schizoincesten som fører til subjektets spredning og nye koblinger i en intensiv individueringsprosess, der kreftene fungerer i en skapende overskuddsdimensjon.

Licarios ord utgjør dermed en advarsel til Cemí: Han må ikke reinvestere sitt frigjorte begjær ved å erstatte sin far, men heller følge Licario, og til slutt overskride også ham.¹¹⁶

¹¹⁶ Jeg er i denne forbindelse enig med Ada María Teja, som skriver: "Las formas de abolición de la causalidad necesaria, circular, tienen en *Paradiso* el objetivo de superar el conflicto padres/hijos que plantea el mito [de Edipo]. [...] Mientras el mito condena a la repetición, Lezama renueva" ["De ulike formene for avskaffelse av kausalitetens nødvendige, sirkulære karakter, har i *Paradiso* som mål å overkomme far/sønn-konflikten som [Ødipus]myten reiser. [...] Mens denne myten dømmer en til repetisjon, fornyer Lezama"] (2002: 222). Også Enrico Mario Santi er inne på beslektede tanker; Santi påpeker imidlertid det ironiske ved at Lezama tilskriver setningen Descartes, mens ordene egentlig stammer fra en hardnakket motstander av Descartes. Descartes' *cogito* er jo selve ødipaliseringens forskansning (1979: 358).

5. ROMANENES FORMELLE TREKK

Nybarokk skrivestil

Når vi nå skal se romanenes formelle sider i relasjon til deres respektive tematikk, vil jeg rette fokus mot de elementene Vilahomat deler inn i kategoriene ”barroco externo” og ”barroco interno”, barokkens ytre og indre trekk.¹¹⁷ Blant de ytre trekkene nevner han ”[...] las condensaciones, las enumeraciones caóticas, las escenas de montaje y los tópicos carnavalescos” [”[...] fortetningene, de kaotiske oppramsingene, montasjescenene og de karnevalske emner”] (Vilahomat 2004: 67), mens han blant de indre først og fremst vektlegger ”la metaforización” [”metafordannelsen”]¹¹⁸. Blant nybarokkens ytre kjennetegn vil jeg i det følgende vektlegge *montasjen*,¹¹⁹ som er sentral i begge romanene. Videre vil jeg fokusere på deres respektive bruk av metaforen og similen, som i begge romanene er omfattende, men som jeg vil hevde har svært ulik funksjon, nettopp med hensyn til nybarokkens ytre og indre trekk: Mens metaforen i stor grad blir ornamenterende i Carpentiers tilfelle, markerer den i Lezamas tilfelle en radikal språklig ødsling, en tømning av det diskursive språket, og følgelig muligheten for bildets tilsynekomst. Jeg vil i forlengelsen av dette perspektivet se på deres respektive allusjoner til andre tekster, og til ulike myter, og jeg vil i så måte hevde at Carpentier bevarer en nærhet til den funksjonen disse tekstene og mytene har innenfor kulturen, mens Lezama skaper mutasjoner som i stor grad tømmer tekstenes og mytenes relativt stabile kulturelle betydning.¹²⁰ Slik

¹¹⁷ Vilahomat skiller ikke barokk og nybarokk skrivestil. Jeg kommer til å bruke hans termer for å beskrive *nybarokke* trekk.

¹¹⁸ Vilahomat skriver: ”La perspectiva en Lezama hace que el uso barroco opere en el signo lingüístico. [...] Mientras que Carpentier opera mayormente en la estructura externa y a nivel simbólico. Quizás esta diferencia esté dada por el hecho de que Carpentier es básicamente narrador (relator), y Lezama poeta (*augur*)” [”Perspektivet hos Lezama gjør at det barokke er virksomt i det språklige tegnet. [...] Mens Carpentier hovedsakelig opererer i den eksterne strukturen og på det symbolske nivået. Kanskje denne forskjellen følger av det faktum at Carpentier først og fremst er en forteller (relator) og Lezama poet (augur)”] (Vilahomat 2004: 74).

¹¹⁹ Ifølge Vilahomat er en *montasje* [”...] una marca del neobarroco como método puramente fictivo. Se detiene abruptamente la acción dramática de la narración y retardando el tempo, comienza una descripción que abruma, que sobrecoge y carnavaliza” [”[...] et kjennetegn ved nybarokken som fullstendig fiktiv metode. Man stopper brått fortellingens dramatiske handling, og i et saktere tempo innledes en beskrivelse som overvelder, overrasker og karnevaliserer”] (2004: 94).

¹²⁰ Luis Duno-Gottberg peker i denne sammenheng på et sentralt moment: ”En conclusión, el barroco americano de Lezama Lima se vincula a la apropiación y al enriquecimiento de la lengua de los conquistadores, así como a la expresión de una naturaleza desbordante que ”reclama un estilo” [...]. Sin embargo, allí participa un sujeto cuya voluntad metafóricamente construye el paisaje de manera que la concepción lingüística de esta poética posee un carácter performativo o genésico y no es meramente referencial, lo que marca diferencias profundas con la poética de Carpentier” [”Vi kan konkludere med at Lezama Limas amerikanske barokk knytter seg til *conquistadorenes* tilegnelse og berikelse av språket, så vel som til et naturuttrykk som går over sine bredder, som ’forlanger en stil’ [...]. Hos Lezama deltar imidlertid et subjekt hvis metaforiserende vilje konstruerer

dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* ikke foretar den overskridelsen som er påkrevd for å tape den gamle kroppen, og slik kunne bli værende i *Santa Mónica de los Venados*, vil jeg hevde at Carpentier heller ikke foretar den transformasjonen på det formelle planet som skal til for at referenten tapes, og for at det nye bildets tilsynekomst kan muliggjøres. Som et utgangspunkt for dette kapitlet kan vi følgelig omtale *Los pasos perdidos* som et overveiende denotativt verk, mens *Paradiso* er overveiende konnotativt; vi skal imidlertid se at et slikt skille ikke kan settes absolutt.¹²¹

I forbindelse med de metaforiske forflytningene vil jeg trekke vekslers på Sarduys metaforbegrep (1987), som er basert på avstanden mellom signifikat og signifikant, og som danner en nybarokk parallell til den *coupure* som gjør seg gjeldende i Barthes' *Le plaisir du texte*.¹²² Det spillet på signifikanter som åpner seg er nettopp eksessenes spill, det er en kontinuerlig *dépense* som muliggjør *la imágen*, den monstrøse tilblivelsen. Spillet utgjør følgelig en form for erotisme som fungerer i relasjon til den vi har sett gjøre seg gjeldende på det tematiske nivået. Også på det språklige nivået handler det om å overskride slangeelementet for å åpne for drageelementet, gjennom referentens forsvinning og bildets tilsynekomst.¹²³ For å uttrykke dette spillets radikalitet er det imidlertid ikke nok å vektlegge avstanden mellom signifikat og signifikant, som Duno-Gottberg påpeker idet han framhever substitusjonen som et bærende element i Sarduys semiotiske teori om nybarokken:

En primer lugar, la sustitución, donde el significante que corresponde a determinado significado es sustituido por otro que se aleja semánticamente de él. La famosa

landskapet på en slik måte at denne diktekunstens språklige unnfangelse har en performativ eller vordende karakter; den er ikke bare referensiell, hvilket utgjør en dyp ulikhet i forhold til Carpentiers diktekunst" (1998: 314).

¹²¹ Rena Vázquez Daaz uttrykker det treffende: "Quizás la diferencia más palpable entre los máximos representantes de nuestro barroco insular esté en el hecho de que Carpentier se cuidó mucho de crear una literatura con una estructura gramatical impecable, cartesiana en el sentido de las ideas claras y distintas: el barroco de la descripción, la enumeración y las asociaciones, sí, pero por medio de la historia bien contada y las palabras ajustadas a su exacto significado. En Lezama, por el contrario, tenemos el barroco de las asociaciones infinitas mediante referencias insólitas, las imágenes que se autofecundan y que estallan dentro de una sintaxis inconexa y una estructura gramatical heteróclita, y a las veces impenetrable" ["Kanskje den tydeligste forskjellen mellom vår øys betydeligste barokkrepresentanter ligger i den kjensgjerning at Carpentier var svært omhyggelig med å skape en litteratur med en upåklagelig grammatikalsk struktur, cartesiansk i betydningen klare og tydelige ideer: den deskriptive barokken; oppramsinger og assosiasjoner, ja, men mediert av en velfortalt historie med ordene tilpasset sin nøyaktige betydning. Hos Lezama finner vi derimot de endeløse assosiasjonenes barokk, med usedvanlige referanser, selvbefruktende bilder som eksploderer i en sammenhengende syntaks og en heteroklitisk grammatikalsk struktur, som i noen tilfeller er ugjennomtrengelig"] (2004: 125).

¹²² Barthes skriver: "[...] ce qu'il veut [le plaisir], c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au coeur de la jouissance" (1973: 14).

¹²³ Sarduy skriver: "Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo "natural" de los cuerpos" ["Spill, tap, ødsling og lyst: det vil si, erotisme gjennom å være en absolutt ludisk aktivitet, en parodi på reproduksjonen, overskridelse av det nyttige, av kroppenes 'naturlige' dialog"] (1987: 210).

oposición entre clasicismo y barroco puede ser explicada entonces a partir de esta constitución del signo. Los mecanismos tradicionales del barroco conservan, y a veces amplían, la distancia entre significante y significado, mientras el arte clásico insiste en la estrecha adherencia de los mismos. La proliferación es el segundo mecanismo y consiste en obliterar un significante, reemplazándolo por una cadena de significantes que progresa metonímicamente en torno al significante ausente (Duno-Gottberg 1998: 316).

[For det første, substitusjonen, hvor signifikanten som korresponderer med et bestemt signifikat substitueres med en annen, som semantisk står denne fjernt. Den berømte opposisjonen mellom klassisismen og barokken kan forklares med utgangspunkt i denne tegnkonstitusjonen. De tradisjonelle barokke mekanismene bevarer, og i noen tilfeller utvider distansen mellom signifikanten og signifikatet, mens den klassiske kunsten insisterer på deres tette kobling. Mangfoldiggjørelsen er den andre mekanismen, og innebærer en utvisking av en signifikant, som erstattes av en signifikantkjede som metonymisk skrider fram rundt den fraværende signifikanten].

Ved å framheve ulikheten mellom ”el barroco”, hvor distansen mellom signifikat og signifikant er betydelig, og ”el arte clásico”, hvor denne distansen er liten, viser dette sitatet til et sentralt moment i forhold til mitt fokus: Bindingen mellom signifikat og signifikant er betraktelig sterkere i *Los pasos perdidos* enn i *Paradiso*, og jeg vil hevde at Carpentier i så måte opprettholder en stor grad av nærhet til ”el arte clásico”. Dette har fått Vilahomat til å konkludere: ”Carpentier explica, Lezama exhibe [...]” [”Carpentier forklarer, Lezama viser fram [...]”] (Vilahomat 2004: 75). I denne forbindelse vil jeg vektlegge *mangfoldiggjørelsen* som et viktig kjennetegn ved *Paradiso*, et element jeg ikke finner i *Los pasos perdidos*; i Carpentiers roman åpner ikke substitusjonen for den schizoide viften vi skal se gjøres gjeldende i *Paradiso*.

Montasjen – nybarokkens ytre trekk

Harmonien er et sentralt kjennetegn ved Carpentiers litterære univers, og vi har sett at denne vektlegges selv i møte med dødens heterogene sfære. Dette gjelder også for hans egen språkføring; slik dagbokfortelleren ikke våger å overskride drapstabuet, og slik han ikke våger å sette alt på spill idet han skuer ut over den indianerlandsbyen som ligger utenfor *Santa Mónica de los Venados*, slik risikerer Carpentier sjelden å tape referenten, uansett om det er i en metaforisk eller intertekstuell sammenheng.

Det har vært diskutert hvordan *Los pasos perdidos* plasserer seg i forhold til Carpentiers tanker om ”lo real maravilloso”, slik disse blant annet presenteres i essayet ”Lo barroco y lo real maravilloso”, der han skriver: ”Ahora bien, yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra” [”Når jeg snakker om *lo real maravilloso* refererer

jeg imidlertid til visse hendelser som har funnet sted i Amerika, til visse karakteristiske trekk ved landskapet, til visse elementer som har gitt næring til mitt verk”] (Carpentier 2003: 144).¹²⁴ Etter min mening finnes det tallrike passasjer som eksemplifiserer Carpentiers tanker om ”lo real maravilloso”, deriblant den følgende:

A poco dieron los relojes la hora del amanecer, pero no amaneció. Extrañados, salimos todos a la calle, a los patios. El cielo estaba cerrado, en donde debía alzarse el sol, por una extraña nube rojiza, como de humo, como de cenizas candentes, como de un polen pardo que subiera rápidamente, abriéndose de horizonte a horizonte. Cuando la nube estuvo sobre nosotros, comenzaron a llover mariposas sobre los techos, en las vasijas, sobre nuestros hombros. Eran mariposas pequeñas, de un amaranto profundo, estriadas de violado, que se habían levantado por miríadas y miríadas, en algún ignoto lugar del continente, detrás de la selva inmensa, acaso espantadas, arrojadas, luego de una multiplicación vertiginosa, por algún cataclismo, por algún suceso tremendo, sin testigos ni historia. El Adelantado me dijo que esos pasos de mariposas no eran una novedad en la región, y que, cuando ocurrían, difícil era que en todo el día se viese el sol (*LPP*: 132).

[Klokkene begynte å ringe daggryet inn, men det kom ikke noe daggry. Forbauset gikk vi alle ut på gaten eller ut i patioen. I de minuttene da solen skulle vist seg, ble himmelen dekket av en merkelig rødaktig sky, som røyk, som varm aske, som mørkt blomsterstøv som stiger lett opp i luften, og den strakte seg fra den ene horisonten til den andre. Da skyen beveget seg over oss, begynte det å regne sommerfugler på takene, vannkrukkene, skuldrene. Det var små, amarantrøde sommerfugler med fiolette striper. De måtte ha samlet seg i myriader et eller annet ukjent sted bak den veldige jungelen og kanskje blitt skremt, drevet vekk, etter en vanvittig formering, av en syndflod eller en eller annen fryktelig hendelse, som ingen visste noe om. Adelantado fortalte meg at disse sommerfuglsvermene ikke var noe nytt i denne egnen, og at solen var borte nesten hele dagen når de kom] (*DTS*: 131).

Referenten, det vakre og uventede ved naturfenomenet, er i seg selv så virkningsfull at en realistisk språkføring gir den ønskede effekten for Carpentier, og det finner følgelig ikke sted noen form for språklig ødsling. I likhet med Carpentiers *El reino de este mundo*, romanen som er blitt et emblematiske uttrykk for ”lo real maravilloso”, er også *Los pasos perdidos* strukturert rundt en ”sucesion de hechos extraordinarios” [”rekke ekstraordinære hendelser”] (Padura 2002: 291), der hovedpersonen ”enjuicia y reflexiona sobre la existencia de una realidad maravillosa, objetiva y contundente, típica solo de América” [”bedømmer og reflekterer over eksistensen av en vidunderlig, objektiv og slående virkelighet, som er unik for Amerika”] (Padura 2002: 293). Beskrivelsen av det ”barokke” landskapet er kanskje det mest

¹²⁴ Mens noen kritikere, deriblant González Echevarría (2004), hevder at *Los pasos perdidos* markerer et brudd med Carpentiers egne teoretiseringer knyttet til ”lo real maravilloso”, vil andre, som Leonardo Padura Fuentes, hevde at denne romanen er ”[...] la novela más ortodoxa del realismo maravilloso carpenteriano” [”[...] den mest ortodokse romanen i forhold til Carpentiers *realismo maravilloso*”] (Padura 2002: 291).

sentrale kjennetegnet ved hele Carpentiers forfatterskap, også den romanen vi her tar for oss. El Adelantados meget kjølige bemerkning introduserer oss imidlertid for et ironisk nivå som er gjennomgående i *Los pasos perdidos*, og som markerer et brudd med de tidlige verkene. Etter dagbokfortellerens eksalterte beskrivelse av en situasjon følger en kjølighet som skaper en revne mellom dagbokfortellerens blikk og de andre tilstedeværendes betraktninger. Kanskje åpner denne bemerkningen dermed for en distanse til Carpentiers ukritiske vektlegging av *lo real maravilloso* i de tidlige bøkene, der beskrivelser av den siterte typen aldri ble møtt av en korrigerende, ironisk stemme.¹²⁵

Til tross for den ironiske distansen som skiller *Los pasos perdidos* fra de tidlige verkene, utgjør naturbeskrivelsene et bærende element også i denne romanen; slik vises det også til en vesentlig ulikhet i forhold til *Paradiso*: Mens transformasjonene i *Los pasos perdidos* i stor grad finner sted i naturen, der en deskriptiv framstillingsform vektlegges, underlegges naturen selv en transformasjon gjennom språket i *Paradiso*.¹²⁶

Den transformative prosessen er imidlertid i begge tilfeller nybarokk; denne transformasjonen utgjør nettopp en form for ”camouflaje”, som Sarduy vektlegger som et sentralt kjennetegn ved nybarokken.¹²⁷ Naturens uopphørlige transformative kamouflasjeprosess får i *Los pasos perdidos* en svært eklatant litterær framstilling idet dagbokfortelleren reiser inn i jungelen. Carpentier skriver:

¹²⁵ Det ironiske elementet i *Los pasos perdidos* fortjener større oppmerksomhet enn jeg kan tillegge det her. González Echevarría behandler dette temaet blant annet i ”Ironía y estilo en *Los pasos perdidos*”, hvor han skriver: ”La función de la ironía es [...] destacar la autonomía del discurso del narrador con respecto a la realidad; apuntar al espacio que existe entre las palabras y las cosas. Hay en la novela evidente paralelismo y contraste que forman parte de ese código que, hablando por encima de la voz del narrador, se convierte en una escritura a contrapelo de la narración” [”Ironiens funksjon er [...] å framheve fortellerdiskursens autonomi i forhold til virkeligheten; peke på rommet som eksisterer mellom ordene og tingene. Det finnes i romanen en åpenbar parallellisme og kontrast som inngår i denne koden, som ved å tale over fortellerstemmen blir en skrift på tvers av narrasjonen”] (1976: 44).

¹²⁶ Det blir derfor for lite nyansert å konkludere slik Anke Birkenmaier gjør når han skriver følgende om Lezama og Carpentier (og den cubanske maleren Wifredo Lam): ”Concuerdan en el uso, si no en la teoría de la metáfora y la metamorfosis en que los tres aprecian la imagen por su fuerza momentánea evocativa que permite la síntesis de una cultura en un símbolo solamente” [”Selv om de ikke samstemmer i teorien, samstemmer de i anvendelsen av metaforen og metamorfosen, ved at de tre verdsetter *la imagen* på grunn av dens fremkallende, momentane kraft, som muliggjør en kulturs syntese i ett eneste symbol”] (2004: 87).

¹²⁷ Sarduy skriver: ”En definitiva, lo letal no es a su vez más que una forma extrema, el exceso del despilfarro de sí mismo, y si se tiene en cuenta que el mimetismo animal es inútil y no representa más que un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática [...] tendremos que aceptar, al proyectar este deseo de barroco en la conducta humana, que el travesti confirma sólo que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro [...] que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o de la selección natural” [”Når alt kommer til alt er ikke det dødelige på sin side mer enn en ekstrem form, en eksess av ødslingen av en selv, og hvis man tar i betraktning at den animalske mimetisme er nyttig og ikke representerer mer enn et ustyrlig begjær etter forbruk, etter farlig luksus, etter kromatisk pomp og prakt [...] vil vi måtte akseptere, gjennom å fremvise dette barokke begjæret i den mennekelige væremåte, at transvestitten bare bekrefter at det i livet på jorden eksisterer en ren forkleddningslov [...] som ikke kan reduseres til noen form for biologisk nødvendighet, avledet fra artenes kamp eller det naturlige utvalg”] (1987: 58).

Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho [...]. La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis. Mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larvacon carne de zanahoria y el pez eléctrico que fulminaba desde el poso de las linazas (*LPP*: 165).

Hva som forbauset meg mest var den uuttømmelige mimetismen i denne jomfruelige natur. Alt her så ut som noe annet, slik at det ble en verden av tilsynelatende ting som skjulte det virkelige og fikk en til å tvile på mange sannheter [...]. Jungelen er en verden full av bedrag, utflukter og dobbeltbetydninger. Allting er forkledning, krigslist, kunstighet og metamorfoser. En verden av firfisle-agurker, kastanjenøtt-pinnsvin, kokong-skolopendere, gulrot-larver og elektrisk fisk som nede fra det grumsete slimet dreper med elektrisitet] (*DTS*: 162).

Slik vi gjentatte ganger har vært vitne til dagbokfortellerens møte med et nivå av forskjeller, deriblant erfaringen av musikkens fødsel i dødens heterogene sfære, gjør han også her erfaringer som bryter ned hans dikotomiske virkelighetsinndeling: I likhet med storbyverdenen er også jungelen ”en verden full av bedrag”, der ”allting er forkledning”.¹²⁸ I jungelens sfære erfarer dagbokfortelleren hvordan alt er tegn, hvordan det som skulle utgjøre det autentiske også er tegnprodusenter og følgelig avhengig av fortolkerens koblinger. Heller enn å erkjenne at det ”autentiske” han søker er den polyfonien som omgir ham, heller enn å våge det selvtapet som i denne polyfonien kan utvide hans erfaringspotensial, søker han fortsatt etter et fast, uforanderlig fundament bak tegnenes labile nivå. Igjen: Dagbokfortelleren åpner seg ikke for det bekreftende spillet som de gjentatte erfaringene av forskjellsnivået muliggjør; i stedet for å bejæe den revnen som på denne måten åpner seg i logos, søker han tilflukt i et fastholdende sartreansk subjekt. På tilsvarende vis fastholdes den diskursive orden som er underlagt det ortodokse tankebildet, til tross for den grad av selvtap dagbokfortelleren erfarer på sin reise, og til tross for erfaringen av språktegnes frie spill: Det finner ikke sted noen bejaende transformasjonsprosesser på språkplanet. Det finner bare i liten grad sted noen form for språklig eksperimentering som kan avføde nye erfaringsmodi, til tross for erfaringen av de rhizomatiske koblingenes transfigurerende bevegelser, som her uttrykkes på metaforisk vis:

¹²⁸Lois Marie Jaeck skriver: “The terms common to his observations about imitations and deceit in nature and in civilization create a play of doubles that breaks down the classical hierarchical distinction between nature and culture: there is no longer an ‘object’ and an ‘image’, but only a play of reflections. The narrator may have rejected civilization for its depraved play of appearance and imitation, but nature too is a world of ‘deceit, subterfuge, duplicity, disguise, stratagem, artifice, metamorphosis’ [...] that obscures the ‘true’ nature of reality” (Jaeck 1992: 537).

A veces, luego de varios siglos de vida, uno de esos árboles perdía las hojas, secaba sus líquenes, apagaba sus orquídeas. Las maderas le encanecían, tomando consistencia de granito rosa y quedaba erguido, con su ramazón monumental en silenciosa desnudez, revelando las leyes de una arquitectura casi mineral, que tenía simetrías, ritmos, equilibrios, de cristalizaciones. Chorreado por las lluvias, inmóvil en las tempestades, permanecía allí, durante algunos siglos más, hasta que, un buen día, el rayo acababa de derribarlo sobre el deleznable mundo de abajo. Entonces, el coloso, nunca salido de la prehistoria, acababa por desplomarse, aullando por todas las astillas, arrojando palos a los cuatro vientos, rajado en dos, lleno de carbón y de fuego celestial, para mejor romper y quemar todo lo que estaba a sus pies [...] Y acababa por yacer sobre el humus milenario de la selva, sacando de la tierra unas raíces tan intrincadas y vastas que dos caños, siempre ajenos, se veían unidos, de pronto, por la extracción de aquellos arados profundos que salían de sus tinieblas destrozando nidos de termes, abriendo cráteres a los que acudían corriendo, con la lengua melosa y los garfios de fuera, los lamedores de hormigas (*LPP*: 164).

Etter å ha levet i mange hundre år mistet et slikt tre omsider løvet, mosen på grenene tørket ut, og orkidéene døde. Veden ble gammel og fikk farge som rød granitt, men treet sto hvor det sto som en monumentalt skjelett, taust og nakent, og formen ble mer og mer mineralsk. Symmetrien, rytmen, balansen, var ikke lenger treets, men krystallenes. I regn og storm sto det der urokkelig i enda mange hundre år inntil en lynstråle rammet det en dag og kastet det til jorden, og det forsvant i dypet. Og kolossen som hadde stått der siden førhistorisk tid, knuste alt med sine grener som hylte i fallet, splintret og forkullet av den himmelske ild, knusende og brennende alt på sin vei mot tilintetgjørelsen [...]. Treet endte sine dager i jungelens fruktbare jordsmonn oppdyngnet gjennom tusener av år. Fra jorden kom det fram røtter så veldige, så innfiltret i hverandre at to adskilte vannløp plutselig ble til ett, takket være disse skjulte plogskjær som kom fra dypet og ødela maurreir og åpnet kratere, hvor maurslukerne straks fant veien med sine trådaktige, klebrige tunger (*DTS*: 162).

Som vi har sett utgjør jungelen forskjellenes kaotiske nivå, i kontinuerlig metamorfose; etter noen hundre år mister imidlertid trærne sin friskhet, og stivner i en fast form: De blir til stein. Slik er det også med metaforene: Etter lang tids bruk stivner de i et begrep og visker ut sitt metaforiske opphav (Nietzsche 2001: 340). Gjennom kunsten kan begrepene imidlertid rives ned igjen til det metaforiske spillets forskjellsnivå, der ethvert tegn bare viser til andre tegn,¹²⁹ og der man kan bli sensibel for tegn i deleuziansk forstand, tegn som gir støt, som framkommer i begivenheten, som *ikke* umiddelbart viser til andre språklige tegn, men som åpner for *tilblivelsen*. Nietzsche skriver:

Metafordannelsesdriften, denne fundamentale menneskelige drift som man ikke kan neglisjere et øyeblikk fordi det ville være det samme som å neglisjere mennesket selv,

¹²⁹ González Echevarría skriver: "La naturaleza es un código, similar al de la escritura, en el que los sentidos siempre están cambiando y los signos sólo sirven para engendrar otros signos en una perpetua multiplicación" ["Naturen er en kode som ligner på skriftens kode, hvor betydningene stadig forandrer seg, og tegnene eneste funksjon er å vise til andre tegn i en uopphørlig multiplikasjon"] (González 2004: 235).

er i virkeligheten ikke overvunnet, knapt nok temmet, selv om dens svunne produkter, begrepene, bygget en stiv og regulær ny verden, lik en befestet borg, for å kue den. Den søker seg et nytt område for sin virksomhet, et annet elveleie, og finner den i myten og, fremfor alt, i kunsten. Den forvirrer stadig begrepenes rubrikker og celler ved å danne nye overføringer, metaforer og metonymier (2001: 340).

Det er metafordannelsesdriften som river ned det forstenede begrepet, og gjennom dette fallet skapes det nye rhizomatiske¹³⁰ koblinger, som i sin tur muliggjør atter nye koblinger. Slik ser vi i den siterte passasjen fra *Los pasos perdidos* at elver som aldri tidligere har vært berøring med hverandre, møtes og danner et nytt elveleie i nietzscheansk forstand: Det nyformede elveleiet vil deretter gjennom sin kunstneriske form skape nye koblinger i sin bevegelse innover i jungelen, koblinger som åpner kratere (som i ovenstående tilfelle), der et ynglende liv kommer til syne, som i sin tur skaper atter nye singulære koblinger.

Gjennom denne metalitterære passasjen vises det utover Carpentiers tidligere bøker, som gjennom å utgjøre rent (magisk-)realistiske, deskriptive verker, svarer til hans teori om ”lo real maravilloso”. Som González Echevarría påpeker: ”*Los pasos perdidos* conducía a reconocer la autorreferencialidad que velaba *El reino de este mundo*” [“*Los pasos perdidos* førte til en erkjennelse av den selvreferensialiteten *El reino de este mundo* skjulte”] (González 2004: 250). Gjennom denne selvreferensialiteten erkjennes språkets karakter av å være løsrevet fra den ytre virkeligheten, og følgelig åpnes muligheten for radikale tekstlige substitusjoner og proliferasjoner som i sin tur muliggjør nye erfaringsmodi. Gjennom denne erkjennelsen endrer også *montasjene* karakter. Fra å være av overveiende symbolsk art glir de i *Los pasos perdidos* i stor grad over i allegorien, og en større grad av frigjøring av signikanten. Likevel: I hvilken grad skapes det en revne mellom signifikat og signifikant i *Los pasos perdidos*’ allegorier? I denne forbindelse skal vi ta det eksterne nybarokke elementet *montasje* nærmere i øyesyn.

Montasjene i *Los pasos perdidos* er i flere tilfeller implisitt eller eksplisitt knyttet til ”la teatralidad”, som er et karakteristisk trekk ved nybarokken.¹³¹ Vi har allerede sett hvordan dagbokfortellerens skuespillerkone Ruth er fanget i den rollen hun har spilt i en årrekke, og den følgende scenen tar også form av en teateroppsetning, der landsbyen ”Los Altos” framstilles som en bildeserie opplyst av lykter som sammenlignes med teaterets spotlights:

¹³⁰ Rhizomene utgjør forbindelser som fungerer ulikt det ortodokse tankebildets arborescente struktur; rhizomene skaper koblinger på konsistensplanet, som ikke følger doxas kausale lover. Det er tilfeldige forbindelser, kommunikasjon mellom heterogene elementer som ikke gir seg til kjenne før det finner sted en ny aktualisering på virtualitetens nivå (det vi tidligere har kalt begivenhet).

¹³¹ González Echevarría skriver at ”[la teatralidad es] un rasgo [...] que atraviesa toda la literatura neobarroca” [”[det] teatraliske er et trekk [...] som gjennomløper hele den nybarokke litteraturen”] (González 1976: 131).

Pero aquellos quince focos, siempre aleteados por los insectos, tenían la función aisladora de las luminarias de retablos, de los reflectores de teatros, mostrando en plena luz las estaciones del sinuoso camino que conducía al Calvario de la Cumbre. Como los malos siempre arden abajo en toda alegoría de la vida recta y la vida pródiga, el primer foco alumbraba la pulpería de los arrieros, la de piscos, charandas y aguardientes de berro y mora, lugar de envites y mal ejemplo, con borrachos dormidos sobre los barriles del soportal. El segundo foco se mecía sobre la casa de la Lola, donde Carmen, Ninfa y Esperanza aguardaban, en blanco, rosa y azul bajo faroles chinos, sentadas en el diván de terciopelo raído que había sido de un Oidor de Reales Audiencias (66-67).

[Disse femten lyktene med svermer av insekter omkring spilte den samme isolerende rolle som en lampe hvis oppgave det er å belyse et enkelt bilde, eller som et spotlight på teatret, slik at det omkring hvert lys var som en stasjon på Lidelsens Vei som slynget seg opp mot Golgata på toppen. Som i enhver allegori av det gode liv og det dårlige liv, fant man også her det dårlige nederst. Det første lyset falt på vertshuset hvor muldyrkjøerne holdt til, vertshuset med rom og brandy, kortspill og dårlige eksempler og med fulle folk sovende på tønnene ved inngangen. Det andre lyset kastet sitt skjær over Lolas etablissement hvor Carmen, Ninfa og Esperanza i hvitt, lyserødt og blått satt under japanske lykter på en utslitt fløyelssofa som hadde tilhørt en av dommerne ved den Kongelige Høyesterett] (*DTS*: 63).

Det åpenbart teatraliske ved denne scenen understøttes av den direkte henvisningen til spotlightsen, i tillegg til passasjens henvisning til sin egen allegoriske status. Scenen utgjør dermed et eklatant eksempel på metafiksjon, der det vises til en bevissthet knyttet til romanens egen fiktive status. I overensstemmelse med Vilahomats beskrivelse av montasjen, bevirker scenen dessuten en narrativ rytmeendring som bryter med det dramatiske handlingsforløpet. Gjennom teaterallusjonen munner scenen ut i allegorien "[...] porque la metáfora del teatro, una vez que se le ha sustraído el plano referencial, se serializa – se convierte en un tejido de interrelaciones metafóricas" "[...] fordi teatermetaforen, med en gang den er trukket bort fra det referensielle planet, lager serier – den blir til et vev av metaforiske interrelasjoner"] (González 1976: 133). Gjennom den allegorien henvisningen til teateret avstedkommer, viser signifikanten ut over en ren representasjonsfunksjon; slik frigjøres det energi, som i sin tur utspiller seg i sporene mellom representasjonen og den allegoriske betydningen den peker hen mot. Det allegoriske spillet i den siterte passasjen fra *Los pasos perdidos* skaper en revne i representasjonen, og det skapes et mellomrom som åpner for nye koblinger. I denne framstillingen vil meningen vibrere i sporene mellom det signifikatet som rives og det som oppstår i allegorien, men den energien som har sluppet løs gjennom allegoriens riving av representasjonen, der signifikanten løsriver seg fra signifikatet, fører ikke til et radikalt meningstap i Sarduys forstand. Forflytningene lukkes inne i en *tve-*

tydighet der mulighetene eksisterer for en mer radikal polysemisk sprengning. Vilahomat kaller en slik montasje for en ”yuxtaposición cinematográfica” [”filmatisk sidestilling”] (Vilahomat 2004: 95) av bilder, der hvert bilde etablerer en stabil forbindelse til en ny referent. Bildene blir dermed ikke satt radikalt i spill gjennom noen form for karnevaleske forflytninger. Det reises en ny homogenitet, som riktignok ikke erstatter den konkrete referenten, men som likevel hindrer folden å løpe i det uendelige, mot den totale tømningen av det diskursive språket; montasjens allegoriske form endrer ikke syntaksens logikk.

Allegoriene i *Los pasos perdidos* får gjennomgående sin kraft gjennom metaforiske ”interrelaciones”, men mangel på metaforisk spredning gjør at det opprettholdes et tydelig spor til referenten: Dagbokfortelleren våger ikke å utfordre diskursens orden. Den teatraliske montasjen åpner for et mulig karnevalesk spill, men det er spill som ikke tillates å folde seg ut, verken på innholdsplanet eller det metaforiske planet. Dermed nektes en mulig åpning i forhold til en språklig ødsling i det heterogene feltet. Følgelig holder Carpentier seg i stor grad på et ytre nivå, ved at han ikke tar vare på den muligheten for språklig ødsling gjennom metaforen som erkjennelsen av tegnenes arbitrærhet og den metalitterære bevisstheten åpner for. Før vi går nærmere inn på metaforen og de indre nybarokke trekkene i *Los pasos perdidos* skal vi imidlertid se på de ytre nybarokke trekkene i *Paradiso*.

I *Paradiso* finner den polysemiske sprengningen sted gjennom kombinasjonen av ulike nybarokke elementer; gjennom hyppige konstruksjoner av montasjer passasjer viser også Lezama en forkjærlighet for en ”yuxtaposición cinematográfica”. Det mest eksplisitte montasjeuttrykket i *Paradiso* bærer sterke likhetstrekk med det vi har sett gjøre seg gjeldende i *Los pasos perdidos*: De refererer begge til den kreative, kunstneriske prosessen i en metalitterær dimensjon. Cemí går på kino for å se en filmversjon av *Tristan og Isolde*, og i tillegg til å se på filmen underholder han seg med å betrakte det erotiske forløpet som utspiller seg mellom Fronesis og Lucía, som befinner seg i samme kinosal. I likhet med den ovenstående Carpentiermontasjen utgjør denne ”superposición de imagenes” [”oppstabling av bilder”] (Vilahomat 2004: 94) et tydelig metafiktivt uttrykk: ”Cada vez que el proyector situaba un claro, Cemí miraba con cautela las lentas variantes en las posiciones de la pareja. Se veía que la hembra se subdividía y anegaba cada vez más por las hormigas del Eros. Sus labios iban trazando el ornamento de un círculo húmedo en la garganta de Fronesis” (*Psp*: 252) [”Hver gang fremviseren kastet et lyst bilde opp på lerretet, kikket Cemí forsiktig på parets langsomme forflytninger. Det var lett å merke at piken mer og mer ble stykket opp og klemt ned av Eros’ flittige maur. Leppene hennes tegnet nå en fuktig sirkel på halsen til Fronesis”] (*Pno*: 326). Gjennom Cemís blick skapes det en parallellhandling til den som

utspiller seg i filmen, og det åpnes følgelig for et intertekstuell spill mellom den kjærlighetshistorien som utvikler seg i kinosalen, og den emblematiske kjærlighetshistorien som vises på lerretet. Bare noen linjer lenger nede repeteres sirkelmotivet, men denne gang i forbindelse med Isolde: ”Al anterior claro del proyector, siguió un oscuro tempestuoso. Isolda corre a la orilla del mar [...] Su cuerpo reposa semidormido en la arena. Un cangrejo que no sabe disimular su asombro, no puede penetrar en el círculo que la rodea [...]” (Psp: 253). [”Etter dette lysblaffet fra fremviseren fulgte et heftig mørke. Isolde løper ned til havets bredd [...]. Kroppen hviler halvsovende i sanden. En krabbe som ikke er i stand til å skjule sin forbløffelse, makter ikke å trenge inn i sirkelen som omslutter den [...]”] (Pno: 326). Vi har tidligere sett hvilken funksjon sirkelen får i Fronesis’ og Lucías kjønnslige dialog; gjennom Cemís blikk skapes det dermed en parallell mellom to separate historier, og sporene fra Tristan og Isolde vil ubønnhørlig gjøre seg gjeldende i vår lesning av Fronesis’ og Lucías amorøse seanse.

Cemí blir dermed ”leseren” som skaper en kobling mellom en sekvens i hans omgivelser og et kjent kulturelt uttrykk, og der sporene mellom de to historiene setter sekvensen i et annet lys. Den metalitterære bevisstheten fører i Lezamas tilfelle imidlertid til en bejaelse av språkets nødvendige retorisitet: Han bejaer muligheten av å skape nye erfaringsmodi gjennom å radikaliserer det språklige spillet, gjennom å skape revner i diskursens orden. Slik han i denne passasjen på parodisk vis skaper koblinger mellom ulike *tekster* i vid forstand, framviser han hvilket potensial som ligger i koblingenes multiplisitet, i de endeløse kombinasjonsmulighetene, i et spill på fluktlinjer som kan bevirke vår diskursive horisonts sammenbrudd. Og det er på bakgrunn av det potensialet som i denne metalitterære montasjen blir tydelig at passasjen utvikler seg i en radikal allegorisk retning, med blant annet sterke allusjoner til Dante, slik vi så i kapitlet om seksualitetens rolle. Den spredningen som finner sted i passasjen mellom de intertekstuelle referansene, først til Isolde og deretter til Dante, utgjør en type spredning som i seg selv åpner for nye koblinger. Dersom vi følger dette allegoriske forløpet videre, kommer vi til et spredningspunkt der alle veier taper seg: *tøystykket*. Tøystykket involveres i den kopulative akten for å skape en avstand til Lucía, og her er vi ved avgrunnen, gjennom den tiltakende spredningen er vi ved det homogene feltets grense, en grense Fronesis overskrider gjennom en akt som aldri kan reduseres til en mening, men som bare gjør seg gjeldende som en intensitet. Allegoriens metaforiske og intertekstuelle

forløp taper seg i det heterogene feltet tøyestykket åpner for; overskridelsen av tøyestykket åpner for *la imagen*, samtidig som det lukker for metaforenes labyrinter.¹³²

Allegorien er svært sentral i *Paradiso*, men det er en allegori som får sin tilblivelse gjennom en dristighet i metaforer, similer og intertekstuelle referanser, elementer som alle skaper fluktlinjer og som mangfoldiggjør sporene mellom allegorien og dens referent; disse sporene medfører en spredning som holder allegorien radikalt åpen. Samtidig munner *Paradisos* allegorier ut i en *tematisk* overskridelse og romanpersonenes erfaringer av begivenheter.¹³³ Som vi har sett munner allegorien om Lucía og Fronesis ut i et seksuelt møte der Fronesis må ty til et tøyestykke for å skape den avstanden som ifølge Bataille er avgjørende for erotismen.

Det er følgelig i kombinasjonen av en overskridelse på det tematiske planet (gjørne knyttet til seksualiteten og det karnevaleske), en djerv metaforbruk og uvanlige intertekstuelle koblinger vi som lesere erfarer begivenhetene i *Paradiso*.¹³⁴ Dette er elementer som kommuniserer i vår lesererfaring gjennom den ødslingen de hver på sin måte avstedkommer. Ettersom metaforen kanskje utgjør den viktigste tropen både i *Los pasos perdidos* og i *Paradiso* skal vi ta den nøye i øyesyn i det følgende.

Metafor og intertekstualitet – nybarokkens indre trekk

I en passasje om dagbokfortellerens metalitterære jungelerfaringer skriver González Echevarría om Carpentier: "[...] ve la jungla como un caos de constantes transformaciones. Su prosa transmite este sentido de movimientos y cambio continuo apelando al símil y a la metáfora: el impacto de los troncos de árboles al romperse suena como 'cañonazos', los árboles inmensos son 'barcos'" ["[...] han ser jungelen som et kaos av uopphørlige transformasjoner. Prosaen hans overfører denne følelsen av bevegelser og stadige forandringer ved hjelp av similen og metaforen: Smadringer av trestammene lyder som 'kanonskudd', de enorme trærne er 'skip'"] (2004: 235). På dette punktet vil jeg hevde at

¹³² Junco Fazzolari skriver i denne sammenheng: "El conjuro sexual de Fronesis libera el poder creativo del hombre, esto es, de Cemí, que recupera – antes de zambullirse en la poesía – su unidad sicológica, al perder a sus dos amigos y quedar solo" ["Fronesis' seksuelle besvergelse frigjør menneskets kreative kraft, det vil si kraften til Cemí, som gjenvinner – før han kaster seg ut i poesien – sin psykologiske enhet, idet han mister sine to venner og står alene tilbake"] (Junco 1979: 156).

¹³³ Vilahomat skriver: "[...] lo que sucede [...] es que Lezama combina las estructuras alegóricas y simbólicas del texto con otros muchos recursos barrocos, entregando una suerte de "pastiche de estilos", si se quiere, que pertenece al postmodernismo y hace del estilo de Lezama un neobarroco en lugar de un barroco" ["[...] det som skjer [...] er at Lezama kombinerer de allegoriske og symbolske strukturene i teksten med en rekke andre barokke virkemidler, og overbringer slik en slags 'lappetteppe av stilarter', om man vil, som tilhører postmodernismen, og gjør Lezamas stil nybarokk heller enn barokk"] (Vilahomat 2004: 135).

¹³⁴ I tillegg kommer Lezamas språkføring: Det juridiske kansellispråket og vektlegging av vitenskapelige navn bidrar likeledes til å skape revner mellom *Paradiso* og vår kulturhorisonts forhold til de elementene romanen omhandler. Dette feltet kan vi imidlertid ikke tillate oss å ta nærmere i øyesyn i denne sammenheng.

González Echevarría overvurderer dristigheten i de metaforiske substitusjonene som her gjør seg gjeldende. Jeg vil snarere hevde at metaforbruken i *Los pasos perdidos* opprettholder en stabil kobling mellom signifikat og signifikant, til tross for de erfaringene den reisende gjør av denne relasjonens kontingente karakter. Følgende passasje er i så måte representativ for *Los pasos perdidos*' bruk av metaforen og similen:

Sobre una llanura pelada, era un vasto bailar de llamaradas que restallaban al viento como las banderas de algún divino asolamiento. Atadas al escape de gases de los pozos se mecían, tremolaban, envolviéndose en sí mismas, girando, a la vez libres y sujetas a corta distancia de los mechurrios – astas de ese fuego enjambre, de ese fuego árbol, parado sobre el suelo, que volaba sin poder volar, todo silbante de púrpuras exasperadas. El aire las transformaba, de súbito, en luces de exterminio, en teas enfurecidas, para reunir las luego en un haz de antorchas, en un solo tronco rojinegro que tenía fugaces esguinces de torso humano; pero de pronto se rompía lo amasado y el ardiente cuerpo, sacudido de convulsiones amarillas, se enroscaba en zarza ardiente, hincada de chispas, sonora de bramidos, antes de estirarse hacia la ciudad, en mil latigazos zumbantes, como para castigo de una población impía (*LPP*: 101).

[En stor, åpen slette utgjorde hele dekorasjonen for en veldig flammedans som knitret i vinden som gudenes vaiende ildbannere. Det strømmet brennende gass opp av oljehullene, og flammene spredtes og samlet seg, hvirvlet og tvinnet seg rundt seg selv, hang fritt i luften, for i neste øyeblikk å henge seg fast på gassrørene igjen, gassrørene som sto som flaggstenger i dette summende virvar av ild, disse trær av ild som vokste rett opp av jorden, som fløy opp i luften, men allikevel ikke kunne fly, et veldig hvin i rasende røde flammer. Luften forvandlet dem øyeblikkelig til dødsbluss, rasende fakler, for så å samle dem i bunter, til en enkelt rødsvart stamme som et øyeblikk hadde en viss likhet med en menneskelig torso. Med ett vred det brennende legemet seg i gule krampetrekninger, ble til en brennende busk, omgitt av gnister og var som et eneste brøl, idet det bøyde seg grådig mot byen som for å besøke dens syndige innbyggere med straff] (*DTS*: 99).

Denne veritable eksplosjonen av metaforer og similer er svært karakteristisk for Carpentiers stil i *Los pasos perdidos*. De utgjør en ”yuxtaposición barroca” [”barokk sideordning”] (Vilahomat 2004: 99), der bildene viser til konkrete referenter som presenteres i et ornamenterende språk, heller enn å skape åpninger for de *imágenes* som gjør seg gjeldende i begivenheten. Gjennom metaforenes og similenes interrelasjon i montasjen dannes det allegorier, i dette tilfellet en bibelsk allegori, som tydeligst kommer til uttrykk gjennom allusjonen til en ”brennende busk” og gjennom similen ”som for å besøke dens syndige innbyggere med straff”. Hvert enkelt bilde dannes imidlertid gjennom en svært lite dristig metaforisk og similisk forflytning. Således skapes det i liten grad en spredning, og de bildene som framkommer opprettholder en sterk relasjon til sin referent. Der muligheten for en

semantisk tømning muliggjøres, lukker Carpentier igjen ved å knytte de metaforiske flettverket sammen i en ny helhet.

De allegoriene som i en rekke tilfeller framkommer gjennom metaforenes interrelasjoner i *Los pasos perdidos* utgjør ingen radikal spredning, men snarere en ny, parallell totalitet på grunn av den sterke kulturelle korrespondansen mellom det som fortelles og det allegoriske bildet som dannes; det forekommer ingen språklig ødsling. Dette blir også tydelig gjennom de metaforene som ikke er vevd sammen til allegorier, som de følgende: ”No acepto ya la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-Ninguno, ni admito que el ritmo de mi existencia sea marcado por el mazo de un cómitre” (*LPP*: 251) [“Jeg godtok ikke lenger Menneskebiens, Intetmenneskets levetilstand, og heller ikke ville jeg gå med på at min livsrytme skulle bestemmes av klubben til slavedriverne på galeiene”] (*DTS*: 250). Selv på dette nivået i romanen, der dagbokfortelleren har erfart det han selv presenterer som en frigjøring fra den kronologiske tidserfaringen tar han i bruk ytterst klisjéfylte bibelallusjoner og stivnede metaforer (”Menneskebiens”, ”Intetmennesket”, ”Slavedriverne på galeiene”).¹³⁵

Signifikantens nærhet til signifikatet fungerer i relasjon til et innholdsplan der det ikke finner sted noen radikale overskridelser av det ortodokse tankebildet. Slik vi så i tilfellet med den bibelske allusjonen, utgjør de allegoriene som framkommer gjennom de metaforiske seriene tvert imot viktige elementer innenfor det ortodokse tankebildets konstitusjon. I denne sammenheng er det derfor interessant å ta romanens intertekstuelle referanser nærmere i øyesyn; disse referansene bevirker i liten grad noen form for spredning, gjennom å inngå i koblinger som radikalt utfordrer den funksjonen disse har innenfor vår kultur, men bygger snarere opp under den totaliserende strukturen ved å veve sammen mikro- og makroplan, ved å gjøre dagbokfortellerens *Bildungsgeschichte* til en *Universalgeschichte*. Vi har allerede sett hvordan metaforkjedene kan utvikle seg til bibelske allegorier. Vi har dessuten sett hvordan litterære henvisninger som den til Rimbauds *Bateau ivre* svarer til et nærmest stereotypt kulturelt referansepunkt. Allusjonen til *Don Quijote*, idet dagbokfortelleren igjen hører sin barndoms spanske språk, bidrar likeledes på utvetydig vis til å gjøre reisen til noe mer enn en individuell erfaring. *Der Kapellmeister*, som jobber på hotellet i den hovedstaden der dagbokfortelleren og Mouche innleder sin reise, siterer Goethe idet revolusjonen er i gang, samtidig som ”jungelen” begynner å invadere den siviliserte ”byen”: ”En su despacho evocaba una carta en que Goethe cantaba la naturaleza domada, ’por siempre librada de sus

¹³⁵ Det kunne naturligvis vært interessant å studere denne uttrykkslammelsen i forhold til romanens ironiske nivå, med tanke på distansen mellom et dyptfølt frihetsønske og det klisjéfylte språket ønsket uttrykkes i (og som tydelig viser i hvilken grad han er bundet til det ortodokse tankebildets strukturer).

locas y febriles conmociones'. '¡Aquí, selva!, rugía'" (*LPP*: 59) ["I sin vrede siterte han fra et av Goethes brev, hvor dikteren priser den temte natur, 'for alltid befridd for sanseløse febervillelser'. 'Her, jungel! Brølte han [...]" (*DTS*: 55). Goethereferansen konsoliderer grensesettingen mellom et *her* og et *der* i dagbokfortellerens dikotomiske virkelighetsinndeling, heller enn å skape noen form for deterritorialiserende spredning.

Det er imidlertid de gjentatte allusjonene til gresk mytologi som i størst grad fungerer som intertekstuell resonansbunn i *Los pasos perdidos*, og som samtidig best illustrerer dagbokfortellerens binding til det ortodokse tankebildet. I tillegg til det mer subtile spillet på Orfeusmyten, fungerer Sisyfosmyten, Odysseen og fortellingen om Promethevs som viktige, intertekstuelle referanser. Vi skal her se nærmere på de to førstnevnte. Allerede innledningsvis alluderes det til "mi piedra de Sísifo" (*LPP*: 35) ["min sisyfos-sten"] (*DTS* 31) i dagbokfortellerens beskrivelse av sin fastlåste storbytilværelse. I jungelen er det Mouche som utgjør sisyfosstenen (*LPP*: 60; *DTS*: 57), og etter å ha erfart en grad av frihet fra den kronologiske tiden avsluttes romanen med en konklusjon som uavvendelig knytter kunstneren til Sisyfos' skjebne: "Falta saber ahora si no será ensordecido y privado de voz por los martillazos del Comité que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo" (*LPP*: 272) ["Enda hadde jeg ikke sett om jeg skulle bli overdøvet og min stemme forstumme ved slavedriverens klubbeslag om bord på galeiene, for han ventet meg et eller annet sted. I dag var det slutt på Sisyfos' ferie"] (*DTS*: 272). Sisyfosmyten fungerer dermed strukturerende for verket: Den representerer det territoriet dagbokfortelleren ønsker å overskride, men som på grunn av hans tilbakeholdenhet innhenter ham, den utgjør romanens begynnelse og slutt. Sisyfosmytens funksjon i *Los pasos perdidos* er overensstemmende med den funksjonen den har i kulturen generelt; det gjøres ingen forsøk på å skape revner i mytens betydning, eller forårsake en spredning gjennom å la den inngå i overraskende koblinger. I tillegg til å fungere sementerende på innholds nivå får den dermed en sementerende funksjon også i leserens erfaring av verket. Sporene som leder til den mytiske referansen blir utvetydige og enkle å følge. Bruken av denne sentrale myten innenfor det ortodokse tankebildet bidrar dermed til å gjøre dagbokfortellerens personlige nederlag til et *nødvendig* nederlag for mennesket generelt, på grunn av de betingelser det som menneske er underlagt.

En tilsvarende betydning får allusjonene til *Odysseen*; også denne myten får en strukturerende funksjon på grunn av det iterative spillet den skaper. I likhet med Sisyfostilfellet er dette imidlertid et spill med et svært begrenset omfang. Dagbokfortelleren knytter gjennomgående sin egen reise til den som ble foretatt av hin rådsnare helt; om denne koblingen enn får et ironisk anstrøk er det symptomatisk for hans intensjoner at han baserer

sin *Treno* på Yannes' spanske oversettelse av *Odysséen*. Ikke bare konstruerer han *el Treno*, som skal være inspirert av møtet med sjamanen og musikkens fødsel i dødens heterogene sfære, på en av de mytiske bærebjelkene innenfor det ortodokse tankebildet, han viser samtidig hvordan hans reises utgang er knyttet til Odyssevs, heller enn Orfeus. Mens Orfeus våger å følge sitt begjær etter å overskride kunstverkets lov, beordrer Odyssevs sine menn til å binde ham til masten, slik at han kan unngå å følge begjæret etter sirenene. Som vi har sett våger ikke dagbokfortelleren å overskride drapstabuet, og han våger ikke å følge fristelsen til å utforske det området Fray Pedro viser ham utenfor *Santa Mónica*. Han velger Odyssevs løsning, og ødelegger dermed muligheten til å være kunstner, til å la seg fragmentere i den andre natten. Derfor fragmenteres vi heller aldri som lesere: Dagbokfortellerens vegring i forhold til å utsette sitt eget subjekt for noen form for risiko medfører en stor grad av nærhet mellom signifikat og signifikant og lite dristige intertekstuelle referanser.

Som vi skal se forholder dette seg annerledes i *Paradisos* tilfelle, som Vilahomat påpeker: "Lezama utiliza el material conocido por la cultura para garantizar otra vez la recepción; pero de ahí elabora su propia fábula" ["Lezama bruker stoff som er velkjent i kulturen for å sikre at det blir forstått; men derfra utarbeider han sin egen fabel"] (Vilahomat 2004: 118). Sarduy skriver: "Aquí el distanciamiento entre significante y significado, la falla que se abre entre las faces de la metáfora, la amplitud del COMO – de la lengua, puesto que ésta lo implica en todas sus *figuras* – es máxima" ["Her er avstanden mellom signifikanten og signifikatet, revnen som åpnes mellom metaforens ansikter, utstrekningen av SOM – av språket, ettersom denne avstanden ligger implisitt i alle språkets figurer – maksimal"] (1987: 278). Dette betyr imidlertid ikke at Lezama viker unna de virkemidlene som i stor grad gjør seg gjeldende i *Los pasos perdidos*, deriblant montasjen og allegorien, snarere tvert i mot. Men i *Paradiso* kobles disse virkemidlene opp mot en rekke andre, mer radikale virkemidler, og et fellestrekk ved disse er de overraskende koblingene som gjøres, enten det er på metaforisk eller intertekstuel plan. Det er disse elementene vi skal konsentrere oss om i det følgende.

Mens dagbokfortelleren konsekvent søker det autentiske bak forkledningene, hersker det i *Paradiso* en bejaelse av forkledningene, uansett om disse eksisterer på det tematiske planet eller som metaforer: Hvis alle tegn bare viser til andre tegn, noe også dagbokfortellerens jungelerfaringer tyder på, ligger muligheten for nye erfaringsmodi nettopp i forkledningens ekstremitet, der enhver pretensjon om en stabil referent mister sitt fotfeste. Der Carpentier presenterer en serie metaforer som enten er av ren deskriptiv art eller som sammen danner en allegori, benytter Lezama i stor grad metaforen for å *slippe løs fra*

metaforen. Mens Carpentier framskaper bilder hos leseren som utgjør en projeksjon av bevissthetsstrukturer, bilder som aldri ryster vår referanseramme, benytter Lezama metaforen for å skape revner i denne referanserammen: Bildet utgjør for ham en tilblivelse, ikke en projeksjon. Det er på bakgrunn av disse to ulike formene for bilder vi kan si at *Paradiso* er et nybarokt verk, mens *Los pasos perdidos* ligger nærmere barokken. Vi kan dermed si at Carpentier holder seg på det overflatenivået de ytre nybarokke kjennetegnene representerer, mens disse ytre trekkene for Lezama bare utgjør en nødvendig passasje mot strataenes sammenbrudd;¹³⁶ Lezama må prosjektere for å komme ut av prosjektet, slik Cemí må gjennom natten for å nå overnaturen. Carpentier på sin side makter ikke å forlate prosjektet, slik dagbokfortelleren heller ikke gjorde det.

Alle de tematiske nedslagsfeltene jeg har fokusert på i det foregående er elementer som fungerer i relasjon til Lezamas poetiske språk: De utgjør begivenheter, sanselige sjokk med en deterritorialiserende effekt. Samtidig vektlegges *avstanden* i alle disse tilfellene. Bildets frambringelse er avhengig av at krukken knuser, at totaliteten sprenses til fragmenter, og at disse fragmentene beholdes som singulariteter, slik at de kan kastes ut i stadig nye formasjoner. *Paradisos* egne formelle trekk må derfor likeledes sprenges det sammenhengende narrative, slik at fragmentene kan inngå i stadig nye koblinger. Slik har vi vært vitne til en tiltakende deterritorialisering på *Paradisos* strukturelle plan. Mens romanens første del på forholdsvis stramt vis beretter Cemís barndom og familiebakgrunn, fragmenteres den andre delen i tiltakende grad gjennom den orfiske nedstigningen og den poetiske oppstandelsen, til vi blir presentert for det tolvte kapittels fire oniriske parallellhistorier og det siste kapitlets radikale bildeproliferasjon. Vi blir med tiltakende tydelighet klar over at det er *la imagen*, eller begivenheten, som ”strukturerer” verket.

En teknikk Lezama gjennomgående benytter for å bryte ned diskursens orden og dermed framvise de singularitetene som på kontingent vis er syntetisert i det ortodokse tankebildet, er det vi med Vilahomat kan kalle ”la perspectiva microespacial” [”det mikrospatiale perspektivet”] (2004: 132). Dette perspektivet er knyttet til et fokus på elementer som gjennom overskridelse eller fragmentering kan skape åpninger i forhold til det heterogene feltet, og derigjennom *la imagen*. Dette har vi blant annet sett på ulike måter i forhold til seksualiteten, i forhold til Cemís mors fibrom og i forhold til den danske krukken.

¹³⁶ Bejel skriver: ”Lezama insists that his metaphor is not involved with transformation so much as transfiguration. Therefore its principal concern is not the transference of one form to another but the transfiguration, or transcendence, of a form beyond the limits of the natural” (1990: 25).

Alle utgjør de historier hvis drivkraft er begjæret etter det heterogene,¹³⁷ og mer spesifikt, imaginasjonskraftens behov for avstand dersom den skal kunne lede oss mot overnaturen. *Paradiso* er sammensatt av en mengde slike historier, som med utgangspunkt i en mer eller mindre realistisk beskrivelse overskrider det rommet beskrivelsen utspiller seg i, til de gjennom karnevaleske virkemidler eller usedvanlige assosiasjoner løftes over i et metafiktivt univers, dersom de ikke fullstendig tømmes i det heterogene feltet. Dermed består *Paradiso* av en mengde begivenheter som flyter sammen i en *confluencia* og som kommuniserer med hverandre i leserens erfaring på intensitetenes nivå.

Samtidig som dette mikrospatiale perspektivet muliggjør allegoriene gjennom den metaforiske utbyggingen, fungerer det samtidig utenfor det vi har navngitt ”allegorier” i det foregående. I en rekke tilfeller bidrar disse metaforene til å utbre romanens schizoide struktur, til å holde den på et horisontalt nivå gjennom stadige revner i det ortodokse tankebildet, gjennom små begivenheter. Cemís mentor Oppiano Licarios lærer ham at poesien skaper revner gjennom en substitusjon av det kjente med det ukjente; det er dette som danner hovedinnholdet i Licarios ”*Súmula, nunca infusa de excepciones morfológicas*” (Psp: 392) [”*Summering, aldri inngivelse, av morfologiske unntagelser*”] (Pno: 507). Gjennom å substituere det kjente med det ukjente vil det skapes en sammenligning der avstanden de to elementene imellom blir avgjørende for intensiteten av den monstrøse tilblivelsen sammenligningen avføder. Slik vi så det på det allegoriske planet, der hver allegori tømmes i det heterogene feltet og i dette feltet kommuniserer med andre ”tømte” elementer, vil hver lille revne kommunisere med enhver annen revne i leserens erfaring, uten at de dermed kan samles i en allegori.¹³⁸ Lezamas bruk av similen er illustrerende for skapelsen av disse revnene, slik som i følgende eksempel: ”El carbón al chocar con las losetas del suelo, no sonaba en directa relación con su tamaño, sino se deshacía en un crujido semejante a un perro danés que royese como un ratón blanco” (Psp: 194) [”Når kullet slo mot gulvflisene, sto lyden ikke i direkte forhold til størrelsen, men løste seg opp i en knasing som når en grand danois gnager som¹³⁹ en hvit mus”] (Pno: 248). Også løserevet fra sin kontekst impliserer denne

¹³⁷ Ifølge Bataille utgjør heterogeniteten et ekskludert felt, som tiltrekker seg vårt begjær nettopp gjennom å være ekskludert, forbudt.

¹³⁸ På bakgrunn av sin metafysiske vinkling ser Emilio Bejel annerledes på dette: ”Licario’s metaphors take as their basis the comparison of the Morphological Elements of two things, common reality and memory, and then transcend to a third element, the poetic extension that remains as a trace of the previous comparison” (1990: 101). For Bejel utgjør *Paradiso* en dialektisk, transcenderende bevegelse som kulminerer i et metafysisk prinsipp, heller enn en vedvarende tømning gjennom revnenes kommunikasjon, som i erfaringen åpner for det radikalt nye.

¹³⁹ Her har jeg gjort en forandring i forhold til Risviks oversettelse: “[...] som når en grand danois gomler på en hvit mus”.

substitusjonen en revne mellom den hendelsen som finner sted og assosiasjonen denne hendelsen bærer med seg for fortelleren. Det er imidlertid i kommunikasjonen med andre deterritorialiserende effekter, både på innholdsplan og det formelle planet, denne revnen åpner for en hyperbolsk virkelighet; det er dette som ligger i proliferasjonen. Denne observasjonen gjøres nemlig idet en kullkjeller er i ferd med å rase sammen, forårsaket av Farraluques retrospektive penetrasjon av skolemesteren, som ”[r]ecordaba esas estampas, donde aparece Bafameto, el diablo andrógino, poseído por un cerdo desdentado [...]” (Psp: 193) [”Han minnet om de kobberstikkene der den androgyne djevelen Baphomet blir tatt av en tannløs gris [...]”] (Pno: 247). Vi ser dermed en usedvanlig simile i kombinasjon med en karnevalesk utlegning, begge viktige nybarokke elementer som strømmer sammen gjennom deres respektive deterritorialiserende bevegelser, i det Lezama kaller ”confluencia”.¹⁴⁰

Kombinasjonen mellom det metaforiske spillet og det tematiske nivået blir spesielt tydelig i forhold til erotikken; når Lezama omtaler det mannlige kjønnsorgan som blant annet ”la vara de Aarón” (Psp: 184) [”aronsstav”] (Pno: 235), ”aquel improvisado Trajano columnario” (Psp: 185) [”den improviserte søyletrajanen”] (Pno: 236) og ”aquel tenaz cirio” (Psp: 185) [”det standhaftige talglyset”] (Pno: 236) er dette metaforiske substitusjoner som bare fjernt korresponderer med signifikatet. Disse substitusjonene bidrar til å skape den særegne schizoïde veven *Paradiso* utgjør: Spredningen på det formelle nivået spiller videre på den seksualitetsfokuserte karnevaleske oppløsningen på det tematiske nivået, og det er denne kombinasjonen som gjør *Paradiso* til et erotisk verk. Leserens subjekt dissiperes i den schizoïde teksten, hvilket utgjør en erotisk erfaring;¹⁴¹ revnenes heterogene samspill gjør det umulig for forståelsen å etablere en sikker grunn. Som et element i denne spredningen fungerer allusjoner og referanser til (kunst-)historien, til Velázquez, Bosch, Michelangelo, Rafael, og til egypterne, grekerne etc, som heller enn å gi oss et klarere bilde av det beskrevne skaper spor som etter hvert løser seg opp. Det blir umulig å finne tråden, og ironisk nok er det

¹⁴⁰ Følgende eksempel viser hvordan similen bidrar til å tømme enhver realisme: ”Era el encargado de vigilar el desfile de los menores por el servicio, en cuyo tiempo de duración un demonio priápico se posesionaba de él furiosamente, pues mientras duraba tal ceremonia desfilante, bailaba, alzaba los brazos como para pulsar aéreas castañuelas, manteniendo siempre toda la verga fuera de la bragueta” (Psp: 184) [”Hans oppgave var å overvåke de yngre elevenes ferd mellom klasseværelset og toalettet, og i løpet av den tiden det tok, ble han besatt av en priapisk demon, for så lenge det seremonielle opptoget varte, danset han, løftet armene som for å klapre med luftkastanjetter, og imens hadde han lemnet strittende frem fra buksesmekken”] (Pno: 234). Vi ser her hvordan den realistiske beskrivelsen av skolens ordensregel tømmes i det karnevaleske, understøttet av similens ”como”, som bidrar til en enda større grad av spredning gjennom en meget perifer sammenligning.

¹⁴¹ Roland Barthes tillegger denne tanken stor vekt: ”Betydningsprosessen [...] der subjektet utforsker hvordan det blir bearbeidet og oppløst av språket straks det går inn i det (i stedet for å holde oppsyn med det). [...] Den plasserer subjektet [...] som ”forsvinning” [...] og derfor kan den sammenlignes med orgasmen. Det er gjennom begrepet betydningsprosess teksten blir erotisk [...]” (1991: 77).

denne forsvinningen som utgjør den ariadnetråden som kan lede oss som lesere ut av labyrinten, der bildeprosjeksjonen må gi etter for *la imagen*, som fødes i erfaringen.

De historiske allusjonene følger hverandre med en stor grad av tetthet og med lange assosiasjonsmessige sprang, som i kombinasjon med en rekke andre intertekstuelle referanser og ulike usannsynlige assosiasjoner gjør at leseren taper seg i sporene referansene imellom. Dermed ser vi hvordan intertekstuelle referanser fungerer på flere nivåer; i tillegg til de mer subtile sporene som leder tanken hen mot Dante, Proust eller Isolde, fungerer en rekke allusjoner i samspill med metaforene og similen i en schizoïd bevegelse, der leseren gjennomløper en bildeseries forsvinning.

Hele romanens siste kapittel utgjør et dypdykk i metaforenes og allusjonenes spor, men framviser samtidig den overskridelsen av disse virkemidlene som jeg her har skissert. Selv om kløften mellom signifikat og signifikant er dyp gjennom hele *Paradiso*, er det interessant hvordan det finner sted en intensivering av diskursoverskridelser både på det tematiske og det formelle plan. Metaforen henviser per definisjon til en referent, som i en eller annen grad utgjør et slags sentrum. Dersom mennesket skal kunne leve ut sitt begjærsmessige overskuddspotensial må imidlertid den sentripetale strukturen overskrides og sentrifugeres i det schizoïde konsistensplanet: det må skapes revner i det ortodokse tankebildet, revner som møter oss som begivenheter.¹⁴² Det er dette som på det innholdsmessige planet skjer med Licario: Licario har oppnådd en mikrospatial følsomhet som åpner for begivenhetsproliferasjon; hans ”jeg” ligger som et molekylært felt med sterk grad av nærhet til konsistensplanet, slik at enhver hverdagslig hendelse kan utgjøre en form for begivenhet. Nye koblinger skapes gjennom en skapende erindrings produktivitet.¹⁴³ Vi har likevel sett at Licario ikke evner å ta det siste steget ut av ringen, hans tidsbesettelse hindrer ham i å gjøre seg gjennomgående tom for sine omgivelser. Tiden blir dermed det sentripetale

¹⁴² Junco Fazzolari er inne på lignende tanker når hun i den følgende passasjen benytter seg av Lezamas egne begreper: ”La vivencia oblicua y el súbito son dos movimientos opuestos: el primero va de lo material a lo incondicionado a través de la metáfora y el segundo viene de lo incondicionado a lo material a través de la imagen. Mientras uno es lento y procede al azar, el otro es brusco y directo; es una manera muy rápida de llegar al conocimiento, como una revelación” [“Den unnvikende opplevelsen og det plutselige utgjør to motstridende bevegelser: Den første går fra det stofflige til det ubetingede gjennom metaforen, og den andre går fra det ubetingede til det stofflige gjennom *la imagen*. Mens den ene er langsam og beveger seg på lykke og fromme, er den andre brå og direkte; det er en svært hurtig måte å nå kunnskap på, som en åpenbaring”] (1979: 158). Selv om jeg gjennomgående tillegger *Paradiso* en større grad av spredning enn det Junco Fazzolari gjør, viser hun her hvordan det metaforiske spillet tømmer det ortodokse tankebildets faste mønstre i *el súbito*, eller begivenheten.

¹⁴³ Denne påstanden understøttes av Lezamas egen parentes: ”(Fijemos ahora el inocente terrorismo nominalista. Oppiano, de Oppianus Claudius, senador estoico; Licario, el Ícaro, en el esplendor cognoscente de su orgullo, sin comenzar, goteante, a fundirse)” (*Psp*: 403) [“(La oss her se nærmere på det harmløse, nominalistiske skrekkerredømmet. Oppiano, av Oppianus Claudius, stoisk senator; Licario, Ikaros i sin stolthets erkjennende glans, uten å begynne å smelte, dryppende.)”] (*Pno*: 522). Licarios ”jeg” bærer allerede med seg spor til en kjent myte, og for de innvidde vil disse sporene danne resonansbunn for andre koblinger Licario måtte inngå i.

instans som hindrer folden å løpe i det uendelige, som holder tilbake den schizoide deterritorialiseringen.

Det er i forbindelse med den schizoide bevegelsen på innholdsplan det er interessant å legge merke til hvordan *Paradiso* i tiltakende grad også blir et ynglested for schizoide metaforavlede monstre, som gjennom å kommunisere på konsistensplanet bevirker en overskridelse av deres signifikatslåste opphav. I kombinasjon med intertekstuelle referanser og ulike former for assosiasjoner ledes vi som lesere av et metaforisk spill ut i en schizoïd bevegelse, der substitusjonene prolifere med en tetthet og en hurtighet som gjør at leseren gjøres lett i tapet av referenten, og der hun beveger seg i et intensivt, glatt felt på grunn av Lezamas *stil*.¹⁴⁴ Jeg forstår da stil i deleuziansk forstand: ”C’est cela le style [...] moment où le langage ne se définit plus par ce qu’il dit, encore moins par ce qui le rend signifiant, mais par ce qui le fait couler, fluer et éclater – le désir. Car la littérature est tout à fait comme la schizophrénie: un processus et non pas un but, une production et non pas une expression [...]” (Deleuze 1972: 158-159).

Lezamas radikaliserings av metaforbruken avføder intensiteter som ikke lenger kretser rundt et signifikat, men som er blitt produktive gjennom den tematiske og formelle framskapelsen av revner, og utholdenheten i forhold til å holde revnene åpne. Gjennom fluktlinjenes mangfoldiggjørelse deterritorialiseres leseren, og for hver lille begivenhet som avfødes i hennes erfaring blir hun mer radikalt skapende, ettersom hver begivenhet avføder ny tenkning. Jo mer hun klarer å få revnene til å kommunisere, jo mer sensibel blir hun overfor framkomsten av *la imagen*. Det er derfor det prosessuelle elementet som er så viktig i forhold til Cemís poetiske oppstandelse, også er viktig for leseren: Slik Licario ikke kan lede Cemí mot den poetiske oppstandelsen før sistnevnte har foretatt den orfiske nedstigningen, slik er heller ikke leseren radikalt åpen for *la imagen* før romanens tematiske og formelle deterritorialisering har gjort henne tom for sine omgivelser.

I *Paradiso* er metaforikken, ulike usannsynlige assosiasjoner og direkte eller indirekte allusjoner til andre litterære verker, myter eller religioner alltid vevd sammen i en radikal spredning, og den deterritoriserende lesererfaringen finner sted i fluktlinjenes

¹⁴⁴ Det er på grunn av den samme substitusjonsproliferasjonen *Paradiso* er et ytterst humoristisk verk, en side ved denne romanen jeg ikke har plass til å gå nærmere inn på i denne avhandlingen. Bataille vektlegger latteren som en erfaring av overskridelse; latteren river i oss når det skapes revner i den grunnen vi står på. Ada María Teja skriver: ”El humor es un eje estructurante de *Paradiso*, desarticula todo de su modo usual (rigidez de causa-efecto, tiempo y espacio cotidianos, identidad fija), lo reordena en otro modo y establece relaciones inesperadas, de donde emerge una realidad cómica, que Lezama pone en relación con lo invisible” [”Humoren utgjør en strukturerende akse i *Paradiso*, den vrir alt ut av sin vante form (strengheten i årsak-virkning, rom og tid, faste identiteter), den omorganiserer det i en annen form og etablerer uventede koblinger, og slik oppstår det en komisk virkelighet, som Lezama setter i forbindelse med det usynlige”] (2002: 213).

kombinasjoner. I romanens siste kapittel tar vi del i en rekke scener der alle disse komponentene fungerer sammen. Cemís poetiske oppstandelse må nødvendigvis bære med seg den spredningen poesien i ”evighetens stjernekurv” utgjør. Det er i siste kapittel Cemí når overnaturen, og overskridelsen av metaforen blir på denne bakgrunnen mer radikal, også på grunn av den polysemiske spredningen vi har gjennomgått som deltakere i Cemís nedstigning.

I kapittel 14 er Cemí selv blitt en fordobling av *midnattsvandrereren*, som vi ble kjent med i kapittel 12, og i midnattstimen makter han å overskride den første natten:

Sentía dos noches. Una, la que sus ojos miraban avanzando a su lado. Otra, la que trazaba cordeles y laberintos entre sus piernas [...].¹⁴⁵ Una era la noche estelar que descendía con el rocío. La otra era la noche subterránea, que ascendía como un árbol, que sostenía el misterio de la entrada en la ciudad, que aglomeraba sus tropas en el centro del puente para derrumbarlo (*Psp*: 419).

[Han følte to netter. Den ene, den som øynene hans så idet den rykket frem ved siden av ham. Den andre, den som tegnet tau og labyrinter mellom bena hans [...]. En ting var den stjernenatten som senket seg med duggen. En annen ting var den underjordiske natten, den som skjød opp som et tre, som bevarte mysteriet omkring inntoget i byen, som samlet troppene sine midt på broen for å få den til å styrte sammen] (*Pno*: 543).

Og på dette punktet i natten klarer Cemí å knuse broen: Han klarer å ta del i den andre natten. Musikken og rytmen får i tiltakende grad betydning etter hvert som overskridelsen finner sted. Innledningsvis fungerer musikken som ”compás de su trabajo sin tregua” (*Psp*: 421) [”takten i hans hvileløse arbeid”] (*Pno*: 546), ettersom Cemí fortsatt befinner seg innenfor sirkelen. Deretter drives han mot karusellens musikk: ”La noche se hacía cada vez más resistente, como si desconfiase del gran bloque de luz y de la musiquilla del tiovivo” (*Psp*: 421) [”Natten ytte stadig sterkere motstand, som om den så med mistro på den store blokken av lys og den dempede musikken fra karusellen”] (*Pno*: 547). Karusellen er her et bilde på det samme som sirkelen: Det ortodokse tankebildet som absorberer kimen. Karusellen erfares imidlertid her som en grense det er mulig å overskride, og ved denne grensen passerer han også barneparken karusellen er en del av. I likhet med den andre midnattsvandrereren overskrider han også barnet i sirkelens randzone. Etter at Cemí har trådt inn i *la casa lucifuga*, det lysskye huset, møter han Ynaca Eco Licario, Oppianos søster, som leder ham mot sin døde bror: ”Su cuerpo ya no paseaba por las azoteas, para fijar la errante lectura de los astros. Cerrados los párpados, en un silencio que se prolongaba como la marea, rendía la llave y el espejo” (*Psp*: 425) [”Kroppen hans vandret ikke lenger over takterrasser for å fastholde stjernenes flakkende skrift. Med

¹⁴⁵ Vi ser her hvordan ”den andre natten“ er den som både fører inn i labyrinten, og som ved hjelp av tauet, ariadnetråden, viser oss vei ut av den. Man må gjennom ”den andre natten“ for å slippe ut av labyrinten.

lukkede øyne, i en stillhet som videt seg ut som tidevannet, ga han fra seg nøkkelen og speilet”] (Pno: 552).

Denne passasjen markerer en overgang både på det innholdsmessige og det formelle plan: Cemí får nøkkelen og speilet i gave, men det er ikke et speil som lar tegnene fungere i relasjon til hverandres projiserte bilde. Broen tilbake til det ortodokse tankebildets tegnregime er sprengt, og metaforene er tømt ut i den revnen som skiller den første natten fra den andre. På dette nivået er ethvert tegn et tegn i deleuziansk forstand: Det er *sanselige* tegn som treffer Cemí som det tomme hylsteret han utgjør, etter at han har overskredet både tidens og rommets dimensjon, etter at han har steget i land på ”øyen”, der sansene tumler fritt omkring; hans ”subjekt” inngår i en individueringsprosess uten sentrum, og intet tegn henviser lenger til andre tegn, men fungerer som en ren intensitet. Når den hvite tigreren (symbol på den poetiske erfaring) derfor nærmer seg speilet, møter han intet speilbilde: ”Lamía sin descanso el tigre blanco en la médula del saúco; el espejo con una fuente en el centro levantaba un remolino traslaticio, llevaba al tigre por el ángulo del espejo, lo abandonaba, ya muy mareado, con el rabo enroscado al cuello” (Psp: 426) [”Den hvite tigreren slikket utrettelig i hylletreets¹⁴⁶ marg; speilet, med en fontene i midten, sendte opp en figurlig virvelvind, førte tigreren til speilets hjørner, slapp den der, allerede ganske svimmel, med halen rullet rundt halsen”] (Pno: 553).¹⁴⁷ Heller enn å bli reflektert i speilet, blir den hvite tigreren ”speilbilde” stjerneoppstigende, slik Daisy ble skapt som *la imagen* i speilet under Focións kopulative dialog med hennes bror. Speilbildets forsvinning åpner for *la imagen*; det språklige tegnet viser ikke lenger tilbake på seg selv, men tømmes i en ”figurlig virvelvind”, og en uopphørlig serie av begivenheter. Slik speilet skaper sanselige sjokk gjennom å absorbere tigreren, slik finnes det ikke lenger noe speil en metafor kan speile seg i: Alt er produksjon i dette schizoide landskapet, hvor ingen refleks er mulig. På bakgrunn av den proliferasjonsintensivering vi har erfart gjøre seg gjeldende i romanens siste kapitler, er romanens siste side derfor påfallende i sin knapphet og i sin hverdagslighet:

Apoyó la pala en la pared y se sentó en la cafetería. Saboreaba su café con leche, con unas tostadas humeantes. Comenzaba a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a

¹⁴⁶ Risvik har oversatt “médula de saúco” med “hyllens marg”, noe jeg mener blir tvetydig. Jeg har derfor endret det til “hylletreets marg”.

¹⁴⁷ Maximino Cacheiro Varela framhever disse metaforiske koblingene: ”La médula de saúco (lo sagrado de la poesía) y el espejo (que refleja la imagen del tigre blanco en la ascensión estelar hacia la inmortalidad)” [”Hylletreets marg (det hellige i poesien) og speilet (som reflekterer bildet av den hvite tigreren i den stjernestigende oppstigningen mot udødeligheten”) (2005: 23).

Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar (*Psp*: 427).

[Han støttet skuffen inntil veggen og satte seg i kafeteriaen. Der nôt han en café au lait med dampende toast til. Han begynte å banke med skjeen på glasset og virvlet langsomt opp innholdet. Drevet frem av klirringen kroppsliggjorde Cemí igjen Oppiano Licario. Stavelsene han hørte, var langsommere nå, men samtidig klarere og tydeligere. Det var den samme stemmen, men modulert i et annet leie. Så hørte han det igjen: Hesykastisk rytme, vi kan begynne] (*Pno*: 553).

Som vi ser er det den samme stemmen som høres, men modulert i et annet leie; Cemí har nådd overnaturen, men som med Nietzsches evige gjenkomst er det de samme tingene som kommer igjen, den samme stemmen. Men gjennom passasjen gjennom natten har Cemí tapt sin gamle kropp, og han er nå i stand til å oppfatte den samme verden modulert i et annet leie, modulert gjennom kroppens skjenkende kraftoverskudd. Slik stavelsene han hørte nå var klarere og tydeligere, slik er også Lezamas språk blitt enklere etter Cemís oppstigning til overnaturen; det har funnet sted en rytmisk overgang til et annet toneleie, et leie der den spredningen som har ført fram til dette nivået ikke lenger er nødvendig: Cemi har nådd et molekylært felt. Spredningen var et middel til å tømme bildene fra deres projiserende mangelposisjon. I det nye leiet finnes det ikke lenger noen harmoniserende melodi som holder tilbake den polyfone virkeligheten, og Cemí kan dermed leve ut enhver impuls før den blir underlagt en ressentimentsfylt mangelposisjon. På dette leiets sensible nivå erfares dermed monstrøse tilblivelser i den mest dagligdagse situasjon, ved at *la imagen* penetrerer naturen og skaper overnatur i den uopphørlige kommunikasjonen mellom begivenheter som finner sted på konsistensplanet, i denne schizoide passasjen mellom singulære fragmenter, på den andre siden av kløften.

6. AVSLUTNING

Deterritorialisering eller reterritorialisering?

Både dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* og José Cemí i *Paradiso* har tatt del i deterritorialiseringende bevegelser, i det som for dem begge har utgjort passasjer mot en form for *rytme* som kan frigjøre dem fra det ortodokse tankebildets takt. Mens dagbokfortelleren har villet nærme seg en ”naturlig”, opprinnelig rytme, har Cemí i sin ferd gjennom mørket søkt en *avstand* til det ”naturlige”; i Cemís visshet om at det naturlige er gått tapt, ligger kimen til et livsbejaende maskespill. I denne rytmiske bevegelsen fra tilstand til tilstand som deterritorialiseringen utgjør, har avhandlingen i særlig grad fokusert på *vannet*, *seksualiteten* og *tabuoverskridelser*, og *tiden* som tematiske nedslagsfelt. Disse elementene har i begge romanene en subjektsopløsende funksjon som muliggjør kreftenes frigjørelse fra den mangelposisjonen de innenfor territoriet er underlagt. I begge romanene spilles det på de renselsesritualene vannet har vært knyttet til i ulike religioner og mytologier, men mens det rennende vannet tilkjennes en utelukkende frigjørende valør i *Los pasos perdidos*, spilles det på en dobbelhet i *Paradiso*: Renselsen kan bevirke en frigjøring fra diskursens orden, men den kan også fungere ”rensende” i forhold til *avviket*, og dermed disiplinierende og innordnende i forhold til den samme diskursens orden.

Rytmen og vannet er elementer som også spiller med i tematiseringen av seksualiteten. I *Los pasos perdidos*' tilfelle handler det for dagbokfortelleren om å kunne tre inn i Rosarios rytme, som også er naturens egen, blant annet gjennom seksualakten. For Cemí åpner den seksuelle subjektsopløsningen for muligheten av *la imagen* framkomst; gjennom stadig dristigere tabuoverskridelser, og gjennom vektlegging av *begjærsutsettelsen* i de seksuelle eventyrene, åpnes det for en erotisme som gjør koblingen mellom seksualiteten og poesien sterk: Slik avstanden i seksualakten åpner for en begjærsutsettelse, åpner den metaforiske avstanden mellom signifikatet og signifikanten for *la imagen* i det erotiske selvtapet en slik revne bevirker for leseren. Mens denne revnen gjennomgående er dyp i *Paradiso*, er koblingen mellom signifikat og signifikant sterk i *Los pasos perdidos*, og det skapes ikke flenger i diskursen. Slik dagbokfortelleren ikke foretar de nødvendige tabuoverskridelsene som kunne frigjort begjæret fra mangelstrukturene, slik åpner heller ikke Carpentier dype revner som lesersubjektet kan forsvinne i.

I begge romanene erfarer hovedpersonene en frigjøring fra den kronologiske tiden, om enn i ulik grad. Denne frigjøringen fungerer i sammenheng med en erfaring av en form for poetisk tid (eller tidløshet). Dagbokfortelleren er på sitt mest skapende når hans subjekt er på

det mest oppløste, i regntidens *Santa Mónica*. Det er i denne regntunge, tidløse tilstanden tilblivelsen er mulig, for som Rosario sier: ”En tiempo de las aguas es cuando salen empuñadas las mujeres” (*LPP*: 226) [”Det er i regntiden kvinner unnfanger [...]”] (*DTS*: 225). På grunn av at dagbokfortelleren ikke foretar de nødvendige overskridelsene av sitt subjekt, uteblir imidlertid denne fødselen, og han må forlate den tidløse sfæren. José Cemí, derimot, foretar de nødvendige overskridelsene, og stiger opp i overnaturen, en poetisk erfaring av en ren tid.

Vi har sett at de formelle trekkene fungerer i relasjon med de tematiske. Selv om begge romanene setter i scene montasjer, som er et av nybarokkens ytre trekk, konstrueres disse med en større grad av metaforisk dristighet i Lezamas tilfelle enn i Carpentiers. Et tilsvarende mønster gjør seg gjeldende i forhold til ulike referanser og allusjoner i de to romanene, som sammen med metafordannelsen inngår i det vi har omtalt som barokkens indre trekk. Mens Carpentier opprettholder en sterk grad av nærhet til de tekstene han alluderer og refererer til, innlemmer Lezama tekstene i nye og usedvanlige koblinger som gjør at leseren mister fotfeste i sitt forsøk på å følge koblingenes spor.

Ordet rives ikke – *Los pasos perdidos*

Dagbokfortelleren i *Los pasos perdidos* evner ikke å overskride det representasjonsparadigmet det ortodokse tankebildet utgjør, han klarer ikke å sette sine perspektiver i spill på en radikal måte og erfarer derfor aldri sin egen subjektssitueringens kontingente karakter. Dette kommer kanskje best til uttrykk gjennom den fastholdelsen han gjør av *harmonien*, selv etter å ha gjort erfaringer som fullstendig bryter med en harmonisk livsanskuelse.

Vi blir innledningsvis gjort kjent med at han overfor et symfoniorkester alltid ”sentía una aguda expectación del instante en que el tiempo dejara de acarrear sonidos incoherentes para verse encuadrado, organizado, sometido a una previa voluntad humana, que hablaba por los gestos del Medidor de su Transcurso” (*LPP*: 18) [”ventet [...] utålmodig på det øyeblikk da tiden var inne til at alle disse usammenhengende lydene skulle opphøre og forvandles til et organisert hele, underkastet en menneskelig vilje ved Dirigentens bevegelser”] (*DTS*: 12). En slik passasje gir til kjenne det transcendentale blikket dagbokfortelleren møter sine omgivelser med: Selv om Gud er falt, er kreftene fortsatt kanalisert i retning av et harmonisk prinsipp, som også gjelder hans egen status som subjekt, der sansene er underlagt hans eget *cogito*. Gjennom reisen ut i jungelen gjør han erfaringer som bryter med denne harmoniske strukturen. I motsetning til hva han trodde, oppstår ikke musikken som en følge av et rent

nyttehensyn, men i dødens heterogene sfære, som nettopp impliserer oppløsningen av enhver harmoni. I jungelen, selve den uberørte naturen *par excellence*, eksisterer det på ingen måte noen harmoni, ingen samlende enhet bak det kamuflasjespillet som der gjør seg gjeldende. Heller enn å la seg føre i drift av den sanselige erfaringen som i et øyeblikk splitter hans *cogito*, underlegger imidlertid dagbokfortelleren også disse erfaringene den strukturen hans bevissthet utgjør, og ingen ny tenkning blir mulig: Alt reduseres til det samme. Dette blir spesielt tydelig idet han vil skape en symfoni på bakgrunn av den klagesangen, den *Treno*, han hørte ved erfaringen av musikkens fødsel: ”Así pensaba yo lograr una coexistencia de la escritura polifónica y la de tipo armónico [...]” (*LPP*: 213) [”På den måten håpet jeg å komme fram til en kombinasjon av polyfon og harmonisk stil [...]”] (*DTS*: 211).

Det paradokset som her kommer til uttrykk i ”kombinasjon av polyfon og harmonisk stil” er illustrerende: Det polyfone og det harmoniske er gjensidig utelukkende. Polyfonien kjennetegnes ved å ikke ha noen dominerende stemme, og svarer til erfaringer dagbokfortelleren gjør seg under sitt relative subjektstap. Erfaringen av jungelen er karakteristisk i så måte: Det eksisterer ingen dominerende instans som holder jungelens krefter samlet. At dagbokfortelleren ønsker å legge en dominerende stemme over sine erfaringer av kaos, over dødens heterogene felt som i tilfellet med *el Treno*, stenger for erfaringen av det heterogene, polyfone feltet og åpner for en projisering av *de samme* bildene, der glimtet av *la imagen* var mulig. For hvilken stemme skulle kunne legge seg over det polyfone nivået om ikke representasjonsparadigmets stemme, den eneste stemmen vi har?

Vi ser her at dagbokfortelleren ender opp samme sted som han startet: i troen på en bakenforliggende harmoni. Til tross for diverse erfaringer av *disharmoni*, våger han aldri å trekke det harmoniske bakteppet i tvil. For det er av frykt at den leibnizianske byen legges under enhver erfaring, der det kunne vært en åpning for en uopphørlig perspektivforflytning av nietzscheansk karakter. Denne frykten kan vi lese ut av hans møte med Nicasio og den ”humane” vegringen han har for å slukke to øyne (som ikke har noe med omtanken for Nicasio å gjøre): “[...] a partir del instante en que apretara el gatillo, algo hubiera de cambiar para siempre” (*LPP*: 227) [”[...] noe ville bli forandret for alltid fra det øyeblikk fingeren strammet seg om avtrekkeren”] (*DTS*: 227). Det er dette dagbokfortelleren frykter: den irreversible handlingen. På samme måte frykter han disharmonien i det området Fray Pedro viser ham utenfor *Santa Mónica*: ”sé que si me dejara fascinar por lo que aquí veo, mundo de lo prenatal, de lo que existía cuando no había ojos, acabaría por arrojarme, por hundirme, en ese tremendo espesor de hojas que desaparecerán del planeta, un día, sin haber sido nombradas, sin haber sido recreadas por la Palabra [...]” (*LPP*: 203). [”Jeg visste at hvis jeg

lot meg fange inn av den trolldom som utstrålte fra det jeg så her, fra denne prenatal verden, ville jeg kaste meg ned i den og begrave meg i denne forferdelige floke av blad som en dag ville forsvinne fra planeten uten å ha fått navn, uten å bli gjenskapt av Ordet”] (*DTS* 201). I en slik erfaring innrømmer han Ordet og Harmonien en utside, et heterogent felt som tiltrekker seg hans begjær gjennom å være ekskludert. Det er et begjær verken dagbokfortelleren eller Carpentier gir etter for, derfor finner det aldri sted noen radikal spredning verken av dagbokfortellerens kropp (slik som tilfellet var med Fray Pedro) eller av hans narrativ. Slik dagbokfortelleren unngår å sette sitt *cogito* i fare, unngår Carpentier å utfordre signifikantens binding til signifikatet, og leseren får dermed heller ikke sjansen til å kaste seg i den avgrunnen som eksisterer før Ordet, for Ordet *rives ikke* i tilstrekkelig grad. Det skapes ikke revner som er dype nok til at lesersubjektet kan tape seg i dem, og dermed løsriver heller ikke hennes begjær fra den mangelposisjonen det har innenfor det ortodokse tankebildet. Alt dette forholder seg annerledes i *Paradiso*.

Levighetens stjernekurv – *Paradiso*

I sterk kontrast til den harmonien som vektlegges i *Los pasos perdidos* framstår *Paradiso* allerede fra begynnelsen i revet tilstand, og handlingen er i liten grad kanalisert gjennom avgrensede subjekter; Cemís ferd mot overnaturen finner snarere sted gjennom subjektoverskridende passasjer *ulike* personer erfarer. Allerede her legger vi merke til en betydelig ulikhet i forhold til den vektleggingen av *bevisstheten* som finner sted i *Los pasos perdidos*. Heller enn bevissthetens projiserende bilder, er det *la imagen* som får ”strukturere” *Paradiso*: Den er bygget opp rundt episoder som åpner for *la imagens* tilsynekomst.

Av disse episodene har vi sett nærmere på flere som omhandler seksualitetens rolle, og det er spesielt her vi ser de radikale forskjellene mellom *Los pasos perdidos* og *Paradiso*. ”Alt transformerende arbeid må føres i dypet, i dets mørke skapende rom” (Lezama 1981: 90), sier Lezama. *Paradiso* utgjør nettopp en bevegelse mot dette ”mørke skapende rommet”, samtidig som det er dette rommet som danner utgangspunkt for romanens handling. Det er *den andre natten* Blanchot (1955) snakker om, kunstens kilde og dens ruin. For at man skal kunne få et glimt av den andre natten, er sansningens primat av avgjørende karakter. Man må la de sanselige møtene spille seg ut i begivenhetene, disse begivenhetene som nettopp kjennetegnes ved å splitte *cogito*strukturens *sens commun*, slik at sansene kan åpne for erkjennelser uavhengig av et samlende bevissthetssentrum. Selv om dagbokfortelleren erfarte begivenheter, ble de flengene som dermed åpnet seg hurtig lukket av en reterritoriserende

fortolkning. Han førte ikke arbeidet i dypet, ettersom bevisstheten hentet inn igjen erfaringene dem inn igjen under cogitostrukturen.

For at det virkelig transformerende arbeidet skal være mulig må man våge å sette subjektet radikalt i spill. På dette nivået skiller *Paradiso* seg fra *Los pasos perdidos*. Vi har sett at dagbokfortelleren *ikke* setter alt på spill, og hans hjemreise finner sted uten at han får skue inn i den andre natten; hans arbeid er heller ikke av transformerende karakter, ettersom han gjennom vektleggingen av harmonien reduserer alt til *det samme*. Gjennom et prosessuelt selvtap åpner Cemí seg imidlertid for natten i en slik grad at den endelige tabuoverskridelsen kan finne sted, nemlig overskridelsen av incesttabuet, den som gjør at han fullstendig taper den gamle kroppen. Gjennom det transformerende arbeidet i dypet tømmes Cemí som subjekt, og den poetiske oppstandelsen muliggjøres. I den poetiske tilstanden Cemí trer inn i, bejaes splittelsen av *cogito*, som nettopp muliggjør bevarelsen av fragmentene som fragmenter i ”evighetens stjernekurv”, ved at den reproduserende bevissthet ikke får redusere dem til en oversiktlig helhet.

Gjennom det transformerende subjektstapet i dypet, muliggjøres også den poetiske erfaringen av *la imagen* tilsynekomst. Vi har sett at *la imagen* nettopp muliggjøres idet alle projiserende bilder er tømt ut. På det formelle planet beveger Lezama seg mot nivået for *la imagen* fortrinnsvis gjennom en dristig metaforbruk og assosiasjonsrekker som får leserens bildeprosjeksjoner til å tømme seg ut: Gjennom den bokstavelige lesningen kommer man til et punkt hvor man mister fotfeste, og det er i det sensoriske rommet man da har åpnet at man kan få en erfaring av *la imagen*. I likhet med Cemí må leseren gjennom et prosessuelt selvtap i dypet, som for ham muliggjøres av en kommunikasjon mellom revner; hver gang leseren mister fotfestet i den revnen som oppstår mellom signifikat og signifikant, muliggjøres dypere erfaringer ved neste revne. Det handler derfor også for leseren om et prosessuelt selvtap. Det handler også for leseren om å oppnå en sensibilitet for kunstens tegn gjennom splittelsen av *cogito*, slik at hverdagserfaringen kan bli en begivenhet.

I forlengelsen av de perspektivene jeg her har presentert, må vi kunne konkludere som følger: *Paradiso* er en nybarokk roman, *Los pasos perdidos* er det ikke. Gjennom å være antihumanistisk har den nybarokke kunsten en mulighet til å løsrive vårt begjær fra det ortodokse tankebildets gjenkjennelsesstruktur. Dette har vi sett på det tematiske planet gjennom Cemís transformerende arbeid i det kroppslige dypet, som førte til en overskridelse av menneskets mest universelle tabu, incesttabuet. På et formelt nivå har vi sett hvordan den serien av revner som skapes gjennom et dristig metafor- og intertekstualitetsspill fungerer i relasjon til den tematiske dristigheten, og splitter lesersubjektets *cogito* gjennom sanselige

sjokk; på grunn av sansningens primat muliggjør slike sjokk ny tenkning. Slik fører den deterritorialiserende bevegelsen til et radikalt subjektstap. I *Los pasos perdidos* opprettholdes derimot den cogitostrukturen som den sartreanske humanismen støtter seg på. Dagbokfortelleren foretar ikke de overskridelsene som kunne ført til et ugjenkallelig tap av sitt subjekt, og han projiserer en harmonisk struktur over på enhver erfaring av det heterogene feltet. Carpentier skaper heller ikke store nok revner på det formelle planet til at vi som lesere kan erfare de begivenhetene som splitter cogitos *sens commun*, og som dermed kunne ført til radikale subjektsoverskridelser. Carpentier er Dirigenten som passer på at de usammenhengende lydene samles til en helhet.

BIBLIOGRAFÍ

- Ainsa, Fernando 1984: "Imagen y la posibilidad de la utopía en *Paradiso*, de Lezama Lima", i Vizcaíno, Cristina (red.): *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos.
- Alcántara, José Ramón 2003: "Transmutación textual: la lectura de *Paradiso* de José Lezama Lima como rito de iniciación", *AlterTexto* no. 1, vol. 1., enero-julio 2003, s. 41-55. México: Universidad-Iberoamericana.
- Álvarez Bravo, Armando 1970: "Interrogando a Lezama Lima", i *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Americas
- Arrom, José Juan 1975: "Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima", i *Revista Iberoamericana*, Nos. 92-93 (Julio-Diciembre de 1975), s. 469-477.
- Barthes, Roland 1973: *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland 1991 [1973]: "Tekstteori", i Kittang, Atle m.fl. (red.) *Moderne litteraturteori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bataille, Georges 1957: *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bataille, Georges 2004a [1957]: *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- Bataille, Georges 2004b [1943]: *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Bejel, Emilio 1990: *José Lezama Lima – Poet of the Image*. Gainesville: University of Florida Press.
- Birkenmaier, Anke 2004: "Negociaciones para un arte revolucionario: Carpentier, Lam y Lezama", i *Cuba: Un siglo de la literatura (1902-2002)*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Blanchot, Maurice 1955: "Le regard d'Orphée", i *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Cacheiro Varela, Maximino 2005: "El sentido de los sentidos en José Cemi", i *Letras de América*, juni 2005, s. 19-24. Madrid: Insula.
- Carpentier, Alejo 1958: *De tapte skritt*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Carpentier, Alejo 1991 [1953]: *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carpentier, Alejo 2002: *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carpentier, Alejo 2003: *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cortázar, Julio 1970: "Para llegar a Lezama Lima", i *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Americas.
- Deleuze, Gilles 1968: *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Deleuze, Gilles 1969: *Logique du sens*. Paris: Les Éditions du Minuit.
- Deleuze, Gilles 1972: *L'anti-Oedipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix 1975: *Kafka – Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix 1980: *Mille plateaux – capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles 1988: *Le pli*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles 1990: *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles 1993: *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles 1996 [1964]: *Proust et les signes*. Paris: Quadrige.
- Deleuze, Gilles 2006: *Forhandlinger*. København: Det lille forlag.
- Duno-Gottberg, Luis 1998: "(Neo)barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy", i Schumm, Petra (red.): *Barrocos y modernos*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- Egeland, Marianne 1988: "Myte og montasje i José Lezama Limas roman *Paradiso* (1966)", i Worren, Arne (red.): *Oligarkienes svanesang*. Gjøvik: Aschehoug.
- Eliade, Mircea 1959: *Cosmos and History. The myth of the Eternal Return*. New York: Harper and Row.
- Eliade, Mircea 1968: *Patterns in Comparative Religion*. New York: The World Publishing Company.
- Fernandez, Jesse 1983: "Varias manifestaciones del simbolismo acuatico en *Paradiso*", I *Explicación de textos literarios*, volum 12, hefte nr 2. Sacramento, California. S. 29-36.
- Foucault, Michel 1971: *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel 2001a: "Foucault répond à Sartre" i *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel 2001b: "L'homme est-il mort?" i *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel 2001c: "L'eau et la folie" i *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard.
- Gimbernat de González, Esther 1982: *Paradiso: entre los confines de las transgresión*. México: Universidad Veracruzana.
- González, Reynaldo 1994: Lezama Lima: *Lezama Lima: El ingenuo culpable*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- González Echevarría, Roberto 1976: *Relecturas*. Caracas: Monte Avila Editores.
- González Echevarría 2004: *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Madrid: Editorial Gredos.

- Hansen, Inger Elisabeth 1988: "Kunstneren og reisen som utopi. Reisen vekk og reisen hjem i *Los pasos perdidos* av Alejo Carpentier (1953)", i Worren, Arne (red.): *Oligarkienes svanesang*. Gjøvik: Aschehoug.
- Jacobs, Helmut C. 2000: "La función de la Novena Sinfonía de Beethoven en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier", i Gunia, Inke m.fl. (red.): *La modernidad revisitada*. Berlin: Verlag Walter Frey.
- Jaeck, Lois Marie 1992: "The Lost Steps: Goodbye Rousseau and into the Funhouse", i *Hispania*, Vol. 75, No. 3, sept 1992, s. 534-542.
- Junco Fazzolari, Margarita 1979: *Paradiso y el sistema poetico de Lezama Lima*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Kaup, Monika 2005: "Becoming-Baroque: Folding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier", i *The New Centennial Review*. East Lansing. Vol.5, Iss. 2.
- Lezama Lima, José 1970: "La imagen histórica", i *La cantidad hechizada*. La Habana: Editorial Unión.
- Lezama Lima, José 1981: "Temporada en el ingenio", i *Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lezama Lima, José 1988: *Confluencias – selección de ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lezama Lima, José 2002 [1966]: *Paradiso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lezama Lima, José 2002: *Paradiso*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni (red.) 1999: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Maravall, José Antonio 1983: "La cultura del barroco: una estructura historica", i *Histórica y crítica de la literatura española*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Mazzotta, Giuseppe 2004: "Paradiso en el *Paradiso*" i *Cuba: Un siglo de la literatura (1902 - 2002)*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Mendell, Olga Karman 1983: "Cuatro ficciones y una ficción: Estudio del capítulo XII de *Paradiso*", i *Revista iberoamericana*, vol. 49 No. 123/124, s. 279 – 293.
- Millington, Mark I. 1996: "Gender Monologue in Carpentier's *Los pasos perdidos*", i *Hispanic Issue* (March 1996), Vol 111, No. 2, s. 346 – 367.
- Morell, Hortensia 1986: "De *Los pasos perdidos* a *La consagración de la primavera* à través de Orfeo", i *Hispanic Journal*, vol 7, heftenr 4, s. 101-113. Indiana University of Pennsylvania.

- Nietzsche, Friedrich 1976 [1878]: *Menschliches, Allzumenschliches*, i *Werke I*. Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein.
- Nietzsche, Friedrich 1980: *Der Wille zur Macht*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Nietzsche, Friedrich 2001: "Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand", i Læg Reid, Sissel og Skrogen, Torgeir (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.
- Nietzsche, Friedrich 2002 [1887]: *Also sprach Zarathustra*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter.
- Padura Fuentes, Leonardo 2002: *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de cultura económica.
- Paz, Octavio 2001: *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Pedraza Jiménez, Felipe B m.fl. (red.) 2000: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, México, Buenos Aires: Editorial EDAF.
- Pettersen, Helge 1991: *Nietzsche – Lidelse og menneskedannelse*. Bergen: Ariadne forlag.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen 1980: *El "Paradiso" de Lezama Lima*. Madrid: Insula.
- Santi, Enrico Mario 1979: "Parridiso" i MLN, vol. 94, No. 2, Hispanic Issue (Mars, 1979), s. 343 – 365.
- Sarduy, Severo 1987: *Ensayos generales sobre el Barroco*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sartre, Jean-Paul 1940: *L'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul 1970 [1946]: *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel.
- Scott, Nina M. 1992: "El motivo del agua en *Los pasos perdidos*", i *Homenaje a Justina Ruiz de Conde*. Pennsylvania: ALDEEU.
- Souza, Raymond D 1983: *The Poetic Fiction of José Lezama Lima*. Missouri: University of Missouri Press.
- Teja, Ada María 2002: "Los múltiples estratos de Paradiso, genealogía, parodia y juego escondidos con la muerte", i *Annali Istituto Universitario Orientale*, Napoli, Sezione Romanza, vol 44, no. 1, s. 203 – 235.
- Vázquez Daaz, Rena 2004: "La totalidad hecizada: elementos de comparación entre Alejo Carpentier y José Lezama Lima", i *Foro hispanico: revista hispánica de los Países Bajos*. Volum 25, s. 119 – 130.
- Vilahomat, José R. 2004: *Ficción de racionalidad: La memoria como operador mítico en las estéticas polares de Jorge Luis Borges y José Lezama Lima*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

