

Hvad er revolutionær litteratur?

Om nybarokken som tænkning og litterært udtryk i lyset af Den cubanske revolution

Da Fidel Castro kom til magten på Cuba efter revolutionen i 1959, så det for en stund ud til, at “tusend blomster kunne blomstre frit i kunst, kultur og litteratur,” skriver professor Birger Angvik i *Sjå meg! Høyr meg!* (2008, 116). I løbet af 60'erne blev det imidlertid tydeligt, at antallet af blomster inden for det revolutionære projekt skulle begrænses til nogle få, mens de øvrige måtte finde grobund uden for revolutionen. I denne artikel skal vi ikke beskæftige os med årsagerne til denne polarisering, hvad der skyldes dogmer, og hvad der var uundgåelige konsekvenser af realpolitisk nødvendighed og ydre pres. Vi skal snarere se nærmere på et spørgsmål, som blev centralt i 60'ernes cubanske kulturliv: *Hvad er revolutionær litteratur i en cubansk kontekst?*

Mens den dominerende tendens i det cubanske litterære felt efter 1959 blev en type realistisk litteratur, der understøttede det politiske projekt gennem en direkte og episk tematisering af revolutionen, var 60'erne også den nybarokke litteraturs blomstringstid på Cuba, med udgivelser som *Paradiso* (1966) af José Lezama Lima, *De donde son los cantantes* (1967) af Severo Sarduy, *Tres tristes tigres* (1967) af Guillermo Cabrera Infante, *El siglo de las luces* (1962) af Alejo Carpentier og *El mundo alucinante* (1966) af Reinaldo Arenas.¹ På det teoretiske plan ledsages disse kontrasterende skønlitterære udtryk af på den ene side en temmelig dogmatisk marxisme, hvor Georg Lukács' tekster havde en central plads, og på den anden side en nybarok tænkning, som vi i denne artikel skal knytte til Sarduy og til Lezama Limas roman *Paradiso*. Sarduy betragtede *Paradiso* som en “revolution i revolutionen”, og på baggrund af denne roman skabte han et teoretisk fundament for nybarokken, et fundament, som samtidig var farvet af Sarduys position inden for den såkaldte *Tel Quel*-kreds i 60'ernes og 70'ernes Paris, der forbindes med blandt andre Roland Barthes, Julia Kristeva og Philippe Sollers. Sarduys teori om nybarokken som revolutionær skrift har måske imidlertid lige så meget til fælles med den tænkning, man finder hos en fransk filosof, der ikke var tilknyttet *Tel Quel*, nemlig Gilles Deleuze, som vi også skal trække vekslers på i det følgende.

Sarduys færd fra Cuba til Paris og tilbage til Cuba gennem Lezama og *Paradiso* bliver også vores bevægelse i denne artikel. Vi skal se på nybarokken i lyset af Den cubanske revolution – og som kontrast til denne – og vi skal se på, hvad der ligger i Sarduys påstand om, at *Paradisos* revolution er en *involution*, en tilbagevendende til noget, man fra et institutionaliseret revolutionært hold stod i fare for at fortrænge. I denne forbindelse vil vi knytte an til Antonio Benítez Rojas bog *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989) (Øen, der gentager sig selv. Caribien og det postmoderne perspektiv).

Lukács og 60'ernes cubanske polemikker

Når vi skal nærme os Den cubanske revolution og spørgsmålet om revolutionær litteratur, kan det være formålstjenligt at have Georg Lukács' "Forord til *Balzac og den franske realisme*" in mente, hvor han skriver, at "den proletære humanisme har mennesket i dets helhed som mål og søger at genskabe en helhedslig menneskelig tilværelse i dette liv, søger at ophæve den forkrøbling og opsplittning af den menneskelige tilværelse, som klassesamfundet har forårsaget" (Lukács, 305). Denne helhed fremkommer, paradoksalt nok, ifølge Lukács i sin mest komplette form i den borgerlige realistiske roman, og med dette som udgangspunkt spørger han:

“ Er det overensstemmelsen eller afstanden mellem den ydre og den indre verden, som er det samfundsmæssige grundlag for en romans kunstneriske styrke og evne til at gribe helheden? Er det med Gide, Proust og Joyce, at den borgerlige roman kulminerer, eller når den sit højdepunkt tidligere, med Balzac, Stendhal og Tolstoj – et højdepunkt, som i vor tid kun enkelte kunstnere som Thomas Mann, i hård kamp mod samtidens strømninger, når op imod? (303)

Spørgsmålet er naturligvis retorisk; det er åbenbart, at Lukács mener, at romanen kulminerer i Balzac, Stendhal og Tolstoj og ikke i Gide, Proust og Joyce, som ikke i tilstrækkelig grad formår at fremvise relationen mellem det, han kalder "menneskets indre, sjælelige liv" og "historiske og samfundsmæssige forhold" (308). For vi skal huske, skriver Lukács, at

“ [...] det realistiske litteratursyns centrale kategori er *typen*, som i relation til karakter og situation på en ejendommelig måde forener det almene og det individuelle organisk i en syntese. Den bliver det ved, at alle menneskelige og samfundsmæssigt væsentlige, bestemmende momenter i en historisk epoke løber sammen og finder sit krydsningspunkt i den, ved at typen fremviser disse momenter på deres højeste udviklingsniveau. (306)

Det er altså *menneskets totalitet*, som er det centrale for den realistiske litteratur og derigennem for den revolutionære roman. Denne totalitet kan kun genoprettes gennem en realistisk roman, der evner at sætte subjektive erfaringer i relation til den sociale og historiske kontekst, som erfaringerne har deres udgangspunkt i. Problemet med "associationsstrømmen hos Joyce" er, at den derimod "flyder i alle retninger, som en flod uden bredder"; det er en flod, som ikke kanaliseres ud gen-

nem en type, og som derfor ikke evner at udtrykke “epokens historiske sandhed” (312). I lighed med de avantgardistiske retninger i 20’erne er den udtryk for de kapitalistiske landes rådende fremmedgørelse, men snarere end at knytte den subjektive erfaring af splittelse til de skjulte sociale kræfter, som skaber denne erfaring, bliver Joyce stående på det subjektive niveau; han formår derfor ikke at fremvise splittelsens grundlag i den objektive kapitalistiske virkelighed.

Lukács skulle blive en vigtig reference i den cubanske intellektuelle sfære i 60’erne, hvor spørgsmålet om, hvilket litterært udtryk revolutionen skulle have, stod centralt. En emblematiske polemik er i så henseende den, som udspillede sig mellem litteraturkritikeren José Antonio Portuondo og forfatteren Ambrosio Fornet i tidsskrifterne *La Gaceta de Cuba* og *Cultura 64* i 1964. Her deler Portuondo Lukács’ kritik af den historiske avantgarde, som han betragter som et dekadencefænomen og en farlig blindgyde for de unge cubanske forfattere, der skulle forme den cubanske revolutionsroman for derigennem at give det nye samfund et nyt udtryk. Af samme grund er han yderst skeptisk over for Robbe-Grillet og den franske nyroman, der efter hans mening genspejler et dekadent kapitalistisk samfund, som man på Cuba har overvundet gennem revolutionen, og som dermed er blevet irrelevant for bygningen af den cubanske socialisme. Ifølge Portuondo skal man derfor “glemme, på dialektisk vis negere, de formalistiske måder at udtrykke det kapitalistiske menneskes fremmedgørelse på” (Portuondo, 277).²

Mod Portuondos synspunkt argumenterer Fornet, at

- “ a) Robbe-Grillet på kunstnerisk vis udtrykker en dehumaniseret verdens værdier ved at fjerne den magiske glorie, som borgerskabet forsøger at give den. B) Kunstværket er hverken et resultat eller et underprodukt af virkeligheden, men er, inden for denne, en ny virkelighed, som følger sine egne love. C) Et dekadent samfund producerer ikke nødvendigvis dekadent kunst. (283)

Ifølge Fornet er det Robbe-Grillet fortjeneste, at han gennem formeksperimenter evner at fremvise dehumaniseringen og fremmedgørelsen i det samfund, der omgiver ham, og netop dette er en styrke ved hans kunst; det er på denne måde, kunsten transcenderer omgivelserne, og det er dette, der gør, at den har overføringsværdi til et samfund af en anden støbning; det er overføringsværdien i den dristige måde, hvorpå han udforsker omgivelserne, som gør, at han forfører unge cubanske forfattere. Der er ikke dermed tale om, at man forsøger at kopiere ham, men man åbner for impulser, som kan skabe dynamik i den cubanske litteraturs måde at nærme sig revolutionen på, hvor ønsket om at skabe en radikalt ny udtryksform også kræver, at man eksperimenterer med formen. Ambrosio Fornets spørgsmål skal vise sig at blive centralt i vores sammenhæng: “Ophører fremmedgørelsen nødvendigvis i et samfund, som har bestemt sig for at konstruere en socialisme?” (289). Det er som et negativt svar på dette spørgsmål, at nybarokken gør sig gældende som revolutionær skrift;³ det er som en erkendelse af, at visse strukturer sidder dybt forankrede i individets krop, og at et radikalt nyt samfund kræver en dybtgående gennemgang af denne kropslige indskrift. Severo Sarduy skriver:

“ Det at være barok i dag betyder at true, dømmes og parodiere borgerskabets økonomi, som er baseret på en nærig forvaltning af goderne, midt i denne økonomis centrum og fundament: i tegnenes og sprogets felt, samfundets symbolske underlag og garanti for dets funktion og kommunikation. At sløse og bortødsle sproget udelukkende i nydelsesøjemed – og ikke med henblik på information, som tilfældet er med den tæmmede sprogbrug – er et attentat mod den sunde, moralistiske og ”naturlige” fornuft. (1975, 156)

Dette attentat er også rettet mod den realistiske roman, som fremhæves af Lukács, i og med at denne springer ud af borgerskabets symbolske økonomi, og fordi den gennem sproget opretholder troen på en givet menneskelig autenticitet med humanistiske rødder. Samtidig peger citatet på, hvordan det, Sarduy kalder “den barokke revolutionære maskine” (Fossey), rejser sig som kontrast til Castros institutionaliserede revolution, hvor den “sunde og moralistiske fornuft” skulle føre til eksklusion af forskellige sociale grupper hen mod slutningen af 60’erne. I sin berømte tale “Ord til de intellektuelle” (1961) siger Castro: “Vi, et revolutionært folk, værdsætter de kulturelle og kunstneriske frembringelser efter hvad de bringer mennesket, genoprettelsen af mennesket, frigørelsen af mennesket” (citeret i Fernández Retamar, 81). Citatet antyder det, der er en grundlæggende forskel mellem den humanistiske tradition, Castros revolution var baseret på, og den antihumanistiske tradition, Sarduy tager udgangspunkt i, efter at han kommer med i *Tel Quel*-gruppen i Paris i midten af 60’erne. Castro vil, i lighed med Lukács, genoprette det hele menneske ved at frigøre det fra tingsliggørelsen, men for Sarduy er mennesket selve *problemet*. I tråd med dette redegør Foucault i *Ordene og tingene* for, hvordan humanismen er en 1800-talskonstruktion, som opstod, idet man gjorde mennesket til objekt for viden, og idet man knyttede specifikke moralske egenskaber til det. Ifølge Foucault er det den dialektiske historieforståelse, der holder denne humanistiske forestilling oppe, og han skriver: “[...] dialektikken lover på sin vis mennesket, at det vil blive autentisk og sandt. Den lover mennesket til mennesket, og i denne forstand er den ikke mulig at skille fra en humanistisk moral. I denne forstand er Hegel og Marx åbenbart hovedansvarlige for dagens humanisme” (Foucault, 569). En frigørelse, som vil gøre os i stand til virkelig at skabe nye værdier, hinsides godt og ondt, kræver derfor ifølge Sarduy en “ødelæggelse af individet som metropol – bevidstheden eller sjælen – med dets kolonier: stemmen, seksualitet etc. Opløsning af jeget” (Fossey, 24). Snarere end at frigøre et menneske, som man tager for givet har specifikke egenskaber, vil Sarduy opløse det menneske, man har tillagt disse egenskaber, som han snarere betragter som repressive strukturer, formet som de er af en vilje til sandhed, til et sandt fundament. Sådan som vi så det i citatet ovenfor, skal dette selvtab tage udgangspunkt i det symbolske niveau ifølge Sarduy, som dermed vender om på Marx’ forhold mellem økonomisk base og ideologi:

“ Borgerskabets grundlag er ikke det økonomiske system, sådan som vi er blevet forledt til at tro gennem en direkte læsning [...] af Marx, men et skriftsystem [...]. Det vil sige, at der findes en type skrift, som fungerer som epistemisk underlag for borgerskabet [...]. Økonomien er ikke andet end et af de mest iøjnefaldende træk ved denne centrale kodeks. Ved at undergrave skriften, ved at overskride dens love, får vi hele den common sense-agtige konstruktion til at smuldre. (Citeret i Méndez Rodenas, 33)

I citatet genkender vi Foucaults forståelse af epistemet, som sætter grænser for, hvad det er muligt at tænke i en given periode. Inden for et samfunds episteme er man underlagt normer, der er så selvfølgelige, at vi ikke ser dem; det er disse blinde punkter, som styrer “den centrale kodeks”, det er disse, der danner centrum i strukturen, og det er disse, vi skal tømme ved at bryde med *common sense* både i skrift og handling; kun sådan kan vi åbne for nye billeder, for radikale tilblivelser. Kun ved at rive borgerskabets epistemiske underlag bort kan man ifølge Sarduy opnå en radikal ændring også på det økonomiske plan.

1969 – de revolutionære kontrasters år

Sarduys teorier bærer stærkt præg af en type tænkning, man særligt i Frankrig knytter til 1968 og studenteroprøret i Paris. 1968 var netop året, hvor den cubanske revolutionsavantgardes og den parisiske intelligentsias kontrasterende syn på overskridelsen af det borgerlige samfund mødtes ansigt til ansigt i deres mest ekstreme positioner, betinget som disse var af historiske faktorer. Allerede det tilnavn, dette år fik fra officielt cubansk hold, peger på et centralt brud i revolutionens endnu unge historie: “Año del Guerrillero Histórico”, den historiske guerillakrigers år. Che Guevara døde i Bolivia i oktober 1967, mens han forsøgte at udbrede revolutionen til resten af Latinamerika. Håbet om en fælles latinamerikansk front, som kunne være uafhængig af den kolde krigs supermagter, døde med ham. I august 1968 støttede Fidel Castro Sovjetunionens invasion af Tjekkoslaviet, en erklæring, der førte til, at en række intellektuelle fra Latinamerika, Europa og USA, som indtil da havde været positivt indstillede over for revolutionen, vendte den ryggen. Sovjet optrådte som den imperialistiske stormagt, Che havde hævdet, at den var; men Che, som også havde ironiseret kraftigt over den socialistiske realisme, var død, og hans død blev efterfulgt af begivenheder, der gjorde 1968 til polariseringens år for Cuba.

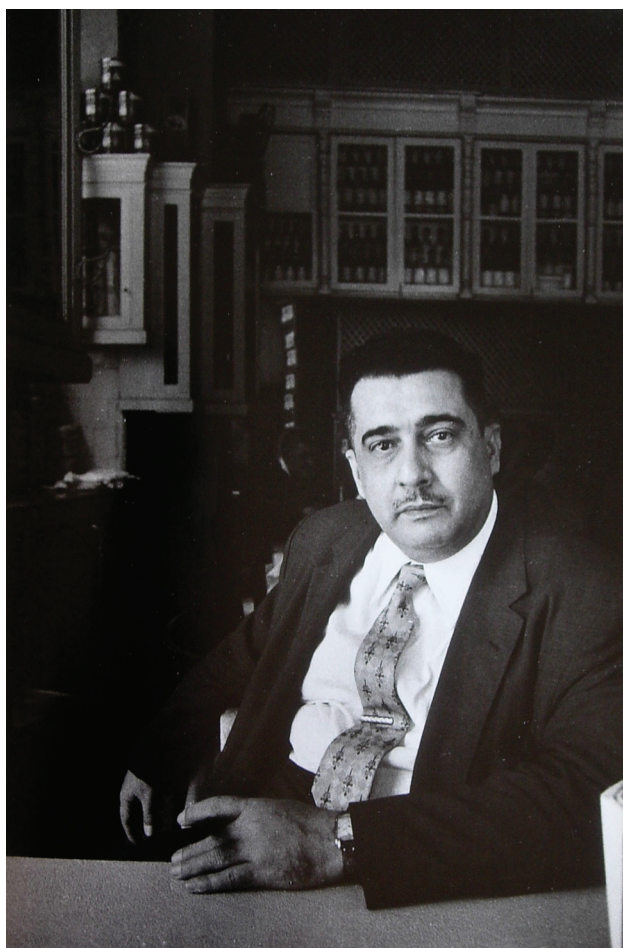
Afhængigheden af Sovjet var blevet tydelig for alle, både økonomisk og politisk; ønsket om en decentraliseret revolution havde mødt den benhårde virkelighed. Trusselbilledet af USA var vokset efter drabene på Kennedy-brødrene, Martin Luther King og Malcolm X; man følte sig som en belejret ø, noget, som forstærkede den retoriske front mellem “indenfor” og “udenfor”, “med os” og “mod os”. Forbuddene blev strengere: Alt udenlandsk blev mødt med mistanke – rock, jazz, hestehaler og miniskørter. Homoseksualitet og religion blev betragtet som laster, man havde arvet fra det forudgående kapitalistiske system, og diskrimineringen øgedes. En puritanisme, som var den cubanske tradition fremmed, blev spredt fra både radio, kateder og talerstole (Hernández, 85). Lige før Richard Nixon vandt valget i oktober 1968, brød stormen også ud i det kulturelle klima på øen. Forfatter- og kunstnerforeningen UNEAC havde givet en pris til poeten Heberto Padilla for bogen *Fuera del Juego*, Ude af legen, hvor han harcellerer over østbloksocialismen. Dårlig timing. Østbloksocialisterne havde indtaget kontorerne i det cubanske kulturbureaukratis navn, og bogen blev fordømt som “kontrarevolutionær”. 1968 markerede dermed begyndelsen på det, der skulle blive kaldt *el caso Padilla*, Padilla-sagen – som skulle vare i tre år – og på den periode i cubansk kulturliv, som Ambrosio Fornet gav navnet *el quinquenio gris*, den grå femårsperiode, som i virkeligheden skulle vare

i mere end ti år, og som mange oplevede som sort snarere end grå. Det var i dette polariserede kulturelle klima, at Retamar skrev sit berømte stridsskrift "Caliban" (1971), som han afslutter ved at citere Che Guevara: "Man må stige ned til folket, man må vibrere med folket, det vil sige med hele Cubas behov" (Fernández Retamar, 85).

Det blev mere og mere tydeligt, at de rigide strukturer, som havde sat sig på 70'ernes Cuba, vanskeligt kunne bære "hele Cubas behov", men Ches ønske om at "vibrere med folket" kunne lige så godt have været slagordet for en ganske anderledes revolutionær bevægelse, der tog til i gaderne samme år, som Cuba for alvor begyndte udgrænsningen af uønskede elementer: masseoprøret i Paris i maj 1968. Hvis 1968 var opstramningens år i cubansk revolutionshistorie, blev det nemlig ødselhedens og spillets år i Frankrig, et år, der er blevet stående som det tyvende århundredes radikale *événement* i fransk filosofi; maj-oprørene skabte et brud med den snævrere strukturalismes prætentioner om forudsigelighed og markerede for mange en overgang til det, der er blevet kendt som poststrukturalismen. Allerede året før havde Derrida publiceret artiklen "Struktur, tegn og spil i humanvidenskabernes diskurs", som først blev holdt som foredrag under et symposium i Baltimore, og som åbner med følgende ord: "Måske er der indtruffet noget i struktur-begrebets historie som man ville kunne kalde en 'begivenhed' hvis ikke dette ord medbragte en betydningsladning som det netop er det strukturelle – eller strukturalistiske – projekts funktion at reducere og mistænkeliggøre" (1986, 49). Den strukturalistiske stringens prætenderer at kunne kende en samfundsstruktur i en sådan grad, at man betvivler forekomsten af begivenheder, det vil sige radikalt omvæltende og uforudsigelige hændelser. Ifølge Derrida søgte man inden for indflydelsesrige strukturalistiske retninger, blandt andet hos Lévi-Strauss, fortsat nostalgisk efter strukturens centrum, længe efter at dens yderste garant, Gud, var død. Men, skriver Derrida, der findes egentlig

“to fortolkninger af fortolkningen, strukturen, tegnet og spillet. Den ene forsøger at dechiffre, drømmer om at dechiffre en sandhed eller oprindelse der undslipper spillet og tegnenes orden. Den anden vender sig ikke længere mod oprindelsen, men siger ja til spillet og forsøger at nå hinsides mennesket og humanismen; dette navn menneske der er navnet på det væsen der gennem hele metafysikkens og onto-teleologiens historie, dvs. hele sin historie, har higit efter nærværets fylde, det betryggende fundament, spillets begyndelse og afslutning. (Derrida, 65-66)

Mens Den cubanske revolution baserer sig på den første tolkning, menneskets og humanismens vej, har Nietzsche ifølge Derrida vist os vejen til den anden tolkning, "den glade bekræftelse af spillet i verden og af tilblivelsens uskyld, bekræftelsen af en verden af fuldkomne tegn, uden sandhed og oprindelse [...] *Bekræftelsen bestemmer altså ikke-centret på en anden måde end som tab af centrum*. Og der spilles uden sikkerhed" (65). Det er netop som bejaende spilbevægelse, Lezama Limas roman *Paradiso* kommer til syne, en bevægelse, der "prøver at komme forbi mennesket og humanismen", som Derrida skriver.



José Lezama Lima

Paradiso

Paradiso udkom i 1966 i en tid, hvor den kritiske – nogen vil sige socialistiske – realisme blev fremelsket i Cubas litterære sfære. Denne litteratur havde en genkendelig handlingsstruktur: Man fortalte om oprøret mod Batista, en kamp med apokalyptisk udfald i Fidel Castros sejr. Den historiske tematik kredser i de fleste tilfælde omen intellektuel af borgerlig herkomst, som bliver grebet af eksistentiel tvivl, da han står over for de revolutionære omvæltninger, i stærk kontrast til oprørslederen, som næsten altid er fra proletariatet, og som uden at tøve kaster sig ud i den væbnede kamp for at frigøre landet fra det undertrykkende tyranni: *El hombre viejo* møder *el hombre nuevo*, det nye menneske. Formelt set får vi dermed en type realisme, der er arvet fra den historiske roman, hvor den intellektuelle og den revolutionære fremstår som typer, sådan som disse blev beskrevet af Lukács, typer, der fremhævede de centrale konflikter i det revolutionære samfund. Det er imidlertid en typep fremstilling, der i sig bærer en vis sartresk indflydelse, som er tydelig hos blandt andre José Soler Puig, Noel Navarro, César Leante, Lisandro Otero og Edmundo Desnoes (Méndez Rodenas, 13-14).

På denne baggrund var det let at slå ned på José Lezama Limas *Paradiso*, hvor Castros revolution er fraværende, hvor der ikke bygges op til en apokalyptisk *historisk* begivenhed, og hvor det nybarokke sprog står i stærk kontrast til den typebaserede realisme og det dialektiske spil, vi finder i revolutionsromanen. Kort tid efter udgivelsen blev indholdet trukket tilbage fra boghandlerne på grund af angiveligt pornografisk indhold, en pornografi, som desuden havde stærke homoseksuelle

indslag. En måske lige så vigtig grund til denne tilbagekaldelse var dog, at romanen var skrevet i et sprog, som gav Lezama prædikatet “elitistisk” i en tid, hvor det glødede i folkedybet. Her ser vi, hvordan (homo)seksualiteten og sproget mødes som excesser i forhold til revolutionen og tingenes orden, som to beslægtede former for *erotisme*: i *Paradiso* overskrider de begge nyttens sfære og arbejdets akkumulative og reproducerende struktur, som beskyttes af tabuer, der udgrænser det, Bataille kalder *dépense*, den unyttige udgift. Eller mere specifikt i vores kontekst: De to former for erotisme bidrager til at sætte bygningen af den cubanske socialisme på spil.

Paradiso er historien om José Cemí, som vi følger fra barndommen til hans opstigning til en form for poetisk tilstand, som Lezama kalder *la sobrenaturaliza*, overnaturen. Det er imidlertid ingen klassisk dannelsesroman, vi taler om. Cemí's færd er en rejse fra den ene imaginære tidsalder, som Lezama kalder det, til en ny æra, fra en situation, hvor faderportrættet holder Cemí fanget i et givet perspektiv på verden, noget, der automatisk holder hans begær fanget i en mangelposition, til en begærmæssig overskudsdimension, hvor Cemí kan være skabende og fremkalde radikalt nye billeder. Der er tale om en overgang, ikke bare for individet, men for hele den cubanske kultur, som kan læses ind i Cemí og hans familie; en overgang fra kulturel reproduktion til en kulturel *produktion*. I modsætning til hvad tilfældet er i revolutionsromanen, er der imidlertid ikke tale om en kulmination i en bestemt ydre og historisk begivenhed, men snarere om en tiltagende tømning af nedarvede forestillinger for på denne måde at skabe rum for en kreativ nyskabelse af Cemí's og den cubanske kulturs identitet, ud fra hele Cubas kollektivt ubevidste. Den poetiske opstigning sker altså ikke gennem en specifik historisk hændelse, men gennem en serie kropslige erfaringer og en allegorisk nedstigning til underverdenen, alt sammen i tråd med det råd, Cemí fik af sin mor: “Forsøg altid det vanskeligste”. Sådan skabes Cubas nye imaginære tidsalder på baggrund af Cuba som heterogent felt, på baggrund af romanens overskridelser af de grænser, som er sat for at homogenisere samfundsdiskursen, og den rummer derfor hele øens begær. Dette sker ikke gennem en dialektisk *Aufhebung*, men gennem en deterritorialiserende spredning af den homogene diskurs. Det er af denne grund, Sarduy beskriver *Paradiso* som en “revolution i revolutionen, i fuldt dagslys slynger den en voldelig ‘involution’ ud; tilbagevending af det arkaiske, det glemte, det man har forkastet på Cuba” (Sarduy 2000a, 141), det vil sige: tilbagevending af den heterogene rest, som Bataille har vist os undslipper Hegels dialektik, og som er knyttet til begærmæssige forhold, vi ikke kan unddrage os. I forlængelse af dette udforsker nybarokken også den rest, som den realistiske revolutionsroman udgrænser, og som heller ikke lader sig *aufheben* i den marxistiske dialektik i Lukács' støbning: spillet og ødselheden, den unyttige udgift, alt det, som ikke går op i arbejdets nyttige sfære og i bygningen af den cubanske socialisme.

Rådet fra José Cemí's mor peger også på det grundlæggende ved nybarokkens revolutionære potentiale: Det handler om hele tiden at “forsøge det vanskeligste”. I Batailles terminologi indebærer dette at gøre selvet til *ipse* – et selv, som slår over i det, det ikke er, ved at åbne sig for angsten, som netop markerer grænserne for den trygge selvforståelse. Selvet som *ipse* overskrider samtidig tabuerne, der udgør samfundets beskyttende værn; gennem erfaringen af *rien*, *ingenting* – som også

overskrider det sartreske *néant* – kan selvet som *ipse* nå det, Bataille kalder “den indre erfaring”, og som Lezama kalder overnaturen: en kropslig overskudsdimension, som er skabelsens og indskriftens nulpunkt. Det er gennem denne overskridende ødselhed, mennesket kan erfare et nyt udgangspunkt, en ny begyndelse. I en smalle, cubansk kontekst sker ødselheden gennem udforskningen af det *rien/nada*, som Castro selv betegnede som det, der er uden for revolutionen, da han i “Ord til de intellektuelle” udtalte de berygtede ord: “Inden for revolutionen: alt. Uden for revolutionen: ingenting”. Den nybarokke revolutions felt er dette *ingenting*, som Castro placerer uden for Den cubanske revolution.

Hvad er nybarok litteratur?

Vi har set, hvordan den marxistisk baserede cubanske revolution opretholder et humanistisk ideal, som i sig bærer prætentioner om et fast fundament i mennesket; den viderefører dermed en vilje til sandhed, som hindrer den radikale spilbevægelse og ødselheden, hvor nye billeder og ny tænkning kan blive til. Mod denne vilje til sandhed gør nybarokken sig gældende som det, Derrida kaldte “bekræftelsen af en verden af fuldkomne tegn, uden sandhed og oprindelse”. Det er ikke tilfældigt, at denne spilbevægelse sker gennem tilbagevendingen af et barokt udtryk, og det er samtidig interessant, at indflydelsesrige tænkere som Sarduy og Deleuze vender blikket mod barokken for at forklare åbenbare antihumanistiske retninger i deres tids kunst og litteratur. Barokken går forud for den hegelianske dialektik, forud for humanismens opkomst, og som Foucault har vist, havde mennesket ingen plads i denne periode. Han skriver: “Kulturen var på denne tid domineret af Gud, af verden, af tingenes lighed, af rummets love, helt sikkert også af kroppen, lidenskaben, forestillingsevnen. Men mennesket i sig selv er fuldstændigt fraværende” (Foucault, 568). Samtidig er tilbagevendingen til barokken en måde at undslippe den hegelianske dialektik på i et forsøg på at beskrive decentrerende bevægelser i samtiden. Vi skal nu se nærmere på nybarokkens teoretiske fundament, som vi finder det hos Sarduy.

De decentrerende bevægelser, Sarduy så udfolde sig i sin samtids litteratur og kunst, knytter han til opkomsten af et nybarokt episteme. Dette stiller han op som en parallel til barokkens episteme ved at tage udgangspunkt i de to epokers kosmologiske teorier, som han ser som emblematiske for periodernes respektive epistemer. I den barokke epoke opdagede Kepler, at planeten Mars ikke bevægede sig i cirkler rundt om solen, men snarere i ellipser, hvilket brød med Galileo Galileis teorier. Troen på den cirkulære bevægelse var baseret på en overbevisning om cirkelns perfekte karakter, og inden for den klassiske forbarokke periode, som Foucault kaldte “l’âge de la ressemblance”, lighedens tidsalder, så man for sig et hierarkisk forhold mellem mennesket og himmellegemerne i universet, baseret på det, Sarduy kaldte “lighedens autoritet” (Sarduy, 75). Den kosmologiske teori *retombée*, det vil sige dens ekvivalent på det symbolske niveau, indebar dermed et koncentrisk verdensbillede og følger overbevisningen om et 1:1-forhold mellem ordene og tingene. Inden for litteraturen blev metaforen denne korrespondances figur i den klassiske epoke, i og med at metaforen får en ornamental funktion, som ikke ændrer det stabile

centrums mening: Signifianten opretholder en konstant afstand til signifiéen. Denne relation ændrer sig radikalt efter Keplers opdagelse af planeternes elliptiske bevægelse. Sarduy skriver: “Overgangen fra Galilei til Kepler er en overgang fra cirklen til ellipsen, passagen fra det, der bevæger sig rundt om det ene, til det, der bevæger sig rundt om det flerfoldige: fra klassicisme til barok” (36). Cirklen med et centrum er erstattet af den deformerede cirkel med to brændpunkter. På denne måde ændrer Kepler “det videnskabelige grundlag for en hel epokes viden” (88), og ellipsen skaber et epistemisk brud; den skaber en decentrerende bevægelse med tydelige konsekvenser for det litterære felt. I modsætning til den forbarokke periodes koncentriske metafor, som ikke udforskede nogen skjult signifié, inkluderer den elliptiske signifiant en fraværende eller ekskluderet Anden i sin bane. Det, den barokke ellipse gør, er derfor at udforske “det kulturelt ubevidste, som er skjult under naturaliseringsprocessen” (117), det vil sige det, cirklen og “lighedens tidsalder” havde undertrykt. Derfor “taber metaforerne deres metaforiske dimension: Meningen går ikke forud for metafordannelsen, men er det produkt, der kommer til syne” (118).

Skal vi tro Sarduy, er Big Bang-teorien i 1900-tallet analog med den, der gælder ellipsen i 1600-tallet. Ifølge denne teori er universet et resultat af en eksplosion, som satte partiklerne i bevægelse, og universet er nu “i voldsom udvidelse, uden grænser, uden nogen mulig form: et vanvittigt galaktisk kapløb mod intet” (15). Sarduy finder Big Bang-teoriens symbolske *retombée* i “det fonetiske og grafiske materiale, som udvider sig”, det vil sige i “en eksploderende nybarok, hvor tegnene flygter mod underlagets grænser, uden nogen opskrift, der gør os i stand til at følge tegnproduktionen til tænkningens grænse: til billedet af et univers, som eksploderer helt til det udtømmes” (20).

Selvom barokken indebar et brud med “lighedens tidsalder”, bevarede den et harmonisk verdensbillede. Efter Nietzsche og Guds død er den tilbagevendende barokke elliptiske bevægelse accelereret; vi har bevæget os fra “en harmonisk lukning til en åbning mod polytonaliteten, eller med Boulez’ ord, ‘en polyfoni af polyfonier” (Deleuze 1988, 112), som Deleuze skriver i *Le pli – Leibniz et le baroque*. Eller for at vende tilbage til Derrida: “Fraværet af en transcendental signifié udvider betydningens felt og spil i det uendelige” (Derrida, 19).

Inden for Sarduys poststrukturalistiske tilnærmelse udgør Lezamas værk det nybarokke kulmineringspunkt, på samme måde som Don Luis de Góngora udgjorde det barokke klimaks. Lezama bygger sproget op omkring serier, som giver sig ud for at være metaforer, men som taber deres metaforiske karakter, fordi signifianten ikke peger tilbage på en signifié; den peger snarere på en ny signifiant og så videre i endeløse substitutionsserier, som danner det, Derrida kalder “*suplementaritetens* bevægelse” (39). Gennem disse serier tømmes den kendte referenceramme, således at nye billeder kan skabes af fragmenterne fra de gamle referencer. Denne tanke danner også centrum i *Paradiso*, hvor beskrivelsen af José Cemís mors fibrom eller bindevævssvulst er udgangspunkt for en beskrivelse af kunstens funktion:

“Fibromet måtte altså eksistere som en monstrøsitet, der bevirkede, at organismen skaffede sig nye midler til assimilering af denne overraskende ting og søgte en højere og

strammere ligevægt [...]. På samme måde gælder det, i de legemer fantasien frembringer, om at ødelægge slangeelementet for at bane vej for drageelementet, en organisme, som er skabt for at fortære sig selv i ring, må ødelægge sig selv for at slippe et nyt dyr fri, som skyder op af svovlsøen og beder om at måtte låne de digre ådselsgribbes klør og kraniet af den trehovede hund, som vogter de underjordiske gemakker. (Lezama Lima 2002, 385)

Den cirkel, Lezama refererer til, repræsenterer det, Derrida kalder “den trykke grund og spillets oprindelse og slutning”, et menneske og et samfund, som reproducerer sig ved hele tiden at søge tilbage til deres eget udgangspunkt; “som fortærer sig selv i ring”. Poesiens billeder er monstre, der overskrider denne reproducerende bevægelse, de er bindevævsvulster, som dannes i menneskets krop for at få den til at bryde ud af den reproducerende homogenitet; den river kroppen med sig langs en flugtlinje, som tvinger den til at skaffe “nye midler til assimilering af denne overraskende ting”, med andre ord: til selv at blive monstrøs, til at blive *ipse*. I Sarduy's nybarokke teori bliver *tatoveringen* det emblematiske billede på en sådan kobling mellem kroppen og litteraturen, et billede, som spiller videre på det, vi finder i Lezama-citatet: Det at tatovere er en handling, som eksplicit udtrykker, hvordan vi inden for et episteme er udsat for kropslig indskrift. Samtidig peger tatoveringen på, hvordan den epistemiske historieforståelse – uden nogen grundlæggende sandhed på ydersiden af diskursens orden – åbner et rum for begærmæssig frigørelse: Der findes ingen subjektiv essens, ingen humanistisk kerne; alt, der er, er indskrift på overfladen af hudens skin(d)verden. Selv om indskriften kan være dyb, kan den gøres monstrøs, nye fibromer kan fæstne sig til den og skabe metamorfoser, hvor tatoveringens nye indskrift kobler sig på den forudgående, som et deformerende supplement. Både hos Sarduy og Lezama får den hvide farve i denne sammenhæng en central plads som kontrast til de metaforserier og det farvespil, som ellers præger deres litteratur. Den hvide farve peger hen mod den yderste overskridelse, døden, men dermed peger den også mod åbningen for en totalt ny indskrift: Den, der findes på de hvide sletter, mennesket som *ipse* bliver i stand til at skue, det menneske, som vover at sætte sit jeg radikalt på spil.

Men hvorfor fører denne monstrøse ting i *Paradiso*-citateret til, at kroppen opnår en højere og strammere ligevægt? Svaret finder vi senere i citatet. Poesien som monster skyder op fra svovlsøen og “beder om at måtte låne de digre ådselsgribbes klør og kraniet af den trehovede hund, som vogter de underjordiske gemakker”. Gennem hele *Paradiso* er underverdenen knyttet til kropslige kræfter, som undslipper bevidstheden. Idet det nye dyr beder om at måtte overtage kontrollen over begærproduktionen, beder det samtidig om at måtte overtage den kreative produktion, og den gør det i et brud med psykoanalysens fortolkningsregime, som fortsat befinder sig inden for signifiéens terror, ifølge Deleuze; psykoanalysen forankrer begærproduktionens billeder i familierammens ødipale trekant og “fortærer [derfor] sig selv i ring.” Psykoanalysens kausalrelation erstattes i nybarokken af det, Deleuze kalder en “og-og-derefter”-struktur (Deleuze 1972, 11), som netop er supplementaritetens bevægelse, hvor begærets billedproduktion får lov til at fungere frit, uden at underlægges fortolkningen; hvor den kropslige indskrift bevæger sig som i Big Bang-metaforens tegneeksplosion, hinsides tænkningens territorium, mod dannelsen af

nye referenceuniverser, der giver sig til kende som kropslige erfaringer. Ved at tage kontrol over de underjordiske gemakker skaber poesien en højere og strammere ligevægt, fordi den forhindrer fortrængningen i at finde sted; begæret får lov til at strømme, og sjælen bliver igen tynd som mellem to hudlag, som Nietzsche skriver. Det er denne nye lethed, som gør Cemí i stand til at stige op til billedets rige, til det suveræne punkt, som den radikale ødselhed kan lede mod, det, Deleuze kalder “un point de vue supérieur”, en højereliggende synsvinkel. Det vil sige: som gør ham i stand til at skrive *noget*, i stedet for at skrive *om* noget, som Sarduy påpeger; i stand til at skabe intransitive tegn (Sarduy 1987, 298).

Vi har kommenteret, at Cemí er et udtryk for Den cubanske kultur, og selvom Sarduys teori gælder en type nybarok, som han ser udfolde sig på begge sider af Atlanterhavet, forankrer han den samtidig specifikt i *Paradiso* og dens frigørende potentiale inden for en cubansk kontekst. På fællesskabets plan bliver der her snakket om at åbne den cubanske kulturs udtryk for øens underjordiske gemakker, dens kollektivt ubevidste – som Sarduy kalder “det kulturelt ubevidste, som er skjult under naturaliseringsprocessen” (Sarduy 1975, 117) – således at fortrængningen og udelukkelsen af sociale grupper og begærsformer ikke finder sted. Den poetiske opstandelse muliggør skabelsen af tegn, som oplyser det, Lezama selv kaldte “la noche insular”, øens nat, ved at åbne for perspektiver på Cuba, som har ligget i mørket, uden for den cirkel, som diskursens orden har trukket op. Sarduy skriver: “Lezama er fortolkeren af øens nat, af de natlige hieroglyffer, af de glødende kruseduller i arkipelagets tætte luft” (Sarduy 2000b, 168). Det er i denne sammenhæng interessant, at Cemí allerede i romanens første scene præsenteres på en måde, som alluderer til Cemís mors fibrombefængte krop, som vi har set også henviser til poesens kraft. Mens forældrene er ude, angribes den seks år gamle Cemí af vabler, til barnepigen Baldovinas store skræk: “Hvis drengen gjorde den allermindste bevægelse, slog voksskallen sprækker, og vablerne fremstod nye, morgenrøde, digre i deres infernalske hidsighed, som Baldovina så og fornemmede, de var ligesom dyr, der kunne hoppe ud af sengen og krybe op ad ryggen på hende” (Lezama Lima 2002, 7). Vablerne er, i lighed med fibromet, udvækster på kroppen, og de knyttes både til noget bestialsk og infernalsk, ligesom fibromerne knyttes til dyret, der skyder op af svovlsøen. Og ligesom det monstrøse dyr viser frem mod en tilblivelse i den tidligere citerede passage, knyttes det også denne gang til tilblivelse, til morgenrøden, som for Nietzsche er indbegrebet af den nye begyndelse. Scenen udgør Cemís første møde med en yderside, som forsøger at løsrive ham fra “naturaliseringsprocessen”, gennem en smertefuld oplevelse, der peger hen mod en poetisk erfaring, og det var derfor “som om der måtte en vældig kraftanstrengelse til for at komme ind i en naturlig åndedrætsrytme” (3). Åndedrætsrytmen er et tilbagevendende tema i *Paradiso* og sættes på spidsen, da José Cemís far forsøger at kurere sin søns astma gennem forskellige chokbehandlinger for på denne måde at få ham ind i den naturlige rytme igen. Men det fungerer ikke, for Cemí har erfaret noget, som naturaliseringsprocessen har undertrykt, han har erfaret muligheden af en anden type subjektivering, der kræver, at man åbner sig for det infernalske, det monstrøse, en form for underverden, som knyttes til en tabuiseret kropslighed, hvor homoseksualiteten er central. Således søger han en ny rytme, som også er en ny rytme for

Cuba, og den tvinges ikke ind gennem de vanlige kanaler, sådan som det antydes for os allerede gennem denne åbningsscene: “Mens vablerne underlagde sig hele kroppen, vidnede den hivende vejrtrækning om, at astmaen havde ophobet så meget luft inde i barnet, at den nu åbenbart prøvede at finde udløb gennem porerne” (3). Det er denne skizoide åbning gennem porerne, som udgør *Paradisos* revolution, og som skitserer en åbenhed, hvor alle individuelle begærsformer får mulighed for at skrive sig ind i samfundskroppen. Det er denne individuelle og kollektive overskridelse af en humanistisk orden, som bider sig selv i halen; dannelsen af monstrøse tilblivelser, som tvinger både deres egen og samfundets krop til at indtage en anden rytme ved at påføre den ny indskrift. Den kontinuerlige dannelse af fibromer opstår imidlertid ikke i et historisk vakuum, og vi skal se, at *Paradiso* i sig indoptager det, Antonio Benítez Rojo omtaler som en særegen caribisk rytme.

(Ny)barokken og Latinamerika i et dekoloniserende perspektiv

Da Cemí når overnaturen i slutningen af *Paradiso*, udgør opstigningen samtidig en tilbagevenden til en helt konkret caribisk kontekst; i denne dobbelte bevægelse mellem tilblivelsen og traditionen ligger Sarduys omtale af den lezamianske revolution som en involution. Ifølge Antonio Benítez Rojo kendetegnes Caribien – af mange betragtet som verdens første globaliserede region på grund af de tidlige møder mellem førcolumbianske, afrikanske, europæiske og asiatiske kulturer – af en vilje til at “afværge social vold” gennem kulturelle udtryk, der “forflytter deltagerne til et poetisk territorium, som kendetegnes af en nydelsæstetik, eller snarere, en ikke-voldsæstetik” (Benítez Rojo, xxvii). I en region med “de største sammenstød mellem racer og kulturer, som menneskeheden har set” (vi), har det ifølge Benítez Rojo været nødvendigt at udvikle kulturelle udtryk, der “kanaliserer voldsverskuddet” (xxviii), og når det gælder “Caribiens mest repræsentative romaner”, deriblandt *Paradiso*, sker dette ved, at “handlingen afbrydes kontinuerligt, indimellem udslettes den næsten helt, gennem heteroklitiske, fraktale, barokke og trælignende former, som fremstiller sig selv som køretøjer, der fører læseren og teksten til det marginale og indstiftende felt for voldens fravær” (xxxiii). I Cubas specifikke kontekst trækker de nybarokke flugtlinjer dermed veksler på en ikke-voldelig tradition; *Paradiso* indoptager deterritorialiserende strømme fra øens kollektive ubevidste, eller fra det, Sarduy kaldte dens kulturelt ubevidste, for på denne måde at kunne føre hele øens behov sammen.⁴

I forlængelse af dette formår *Paradiso* ifølge Sarduy også at “frigøre øerne fra myten, fra den europæiske drøm, fra det utopiske prisme, man har set dem igennem” (Sarduy 2000b, 168), for at give det en “anden intensitet”, et overskud til at producere sine egne billeder. Den cubanske revolution var blandt andet en dekoloniserende revolution, som netop havde dette som mål, noget, der særligt kommer til udtryk i Che Guevaras *El socialismo y el hombre en Cuba* (Socialismen og mennesket på Cuba). Som vi har været inde på, kan man imidlertid fra et nybarokt ståsted hævde, at det dekoloniserende perspektiv ikke i tilstrækkelig grad tog de kropsliggjorte strukturer, der fortsat gjorde sig gældende, alvorligt; man skabte snarere en ny utopi, der erstattede det europæiske, blandt andet gennem Che Guevaras egen

forestilling om “el hombre nuevo”, det nye menneske. Som Benítez Rojo påpeger, er Cuba ikke traditionelt dikotomiernes land, og de revolutionære slagord “fædreland eller død” og “socialisme eller død” svarer snarere til de europæiske koloniherrers binære logik. Snarere end at spille videre på den dikotomiske og konfronterende struktur, der også ligger nedfældet i Lukács’ litteratursyn – konflikten mellem typer – er nybarokkens mål hele tiden at deterritorialisere grundlaget for denne type træfninger ved at rive det med sig ud på de hvide sletter, som er den nye indskrifts territorium og feltet for voldens fravær. Ifølge Benítez Rojo svarer denne deterritorialiserende bevægelse til en caribisk rytme, som har nedfældet sig gennem områdets historie, “et overlappende *interplay* af signifianter, hvis ‘hovedcentre’ befinder sig i det førindustrielle Europa, i urbefolkningens undergrund, i Afrika syd for Sahara og på enkelte øer og i enkelte kystzoner i Asien” (Benítez Rojo, xxvii). Caribien, som i modsætning til mange andre latinamerikanske områder ikke har nogen urbefolkning af betydning at falde tilbage på – denne blev praktisk talt udryddet kort tid efter Columbus’ ankomst – og derfor heller ikke noget mægtigt symbolsk centrum, som kan erstatte det, koloniherrerne har prøvet at etablere, er et barokt felt med mange centre, som får deres udtryk gennem barokkens og nybarokkens deterritorialiserende bevægelse.⁵

Det faktum, at Lezama gennem den nybarokke form åbner for en tilbagevenden af en cubansk eller caribisk ikke-voldelig rytme, der undergraver den binære logik, udgør imidlertid ikke hele svaret på, hvordan Lezama bryder med den europæiske drøm. For at få en større forståelse af, hvordan dette brud sker både på form- og indholds niveau, kan vi tage vejen omkring et af Lezamas mest kendte essays, ”La curiosidad barroca” (den barokke nysgerrighed). Her omtaler Lezama selv barokken som “el arte de la contraconquista” (Lezama Lima 1988a), moderobringens kunst, en omskrivning af det mere kendte udtryk “el arte de la Contrarreforma”, modreformationens kunst, som betegner en barok reaktion på det, der blev betragtet som reformationens kætteri. I dette essay bliver *el señor Barroco* omtalt som den første amerikaner, som formår at blive herre over sine rigdomme, det vil sige, som formår at producere tegn fra en overskudsdimension, og på det symbolske plan gør han det ved at deformere koloniherrrens udtryk, ved at indgrave tegn fra andre kulturer. Som eksempel nævner Lezama den måde, hvorpå quechua-indianeren el indio Kondori indridsede Inka-traditionens sol- og månesymboler, Inka-sirener og engle med indianeransigter under bygningen af San Lorenzo-kirken i Potosí, og det er på en tilsvarende måde, at nybarokken også i dag fungerer som en deterritorialiserende praksis i en postkolonial sammenhæng: Den indridser eller tatoverer tegn på samfundskroppens hegemoniske udtryk, og således gøres dette udtryk monstrøst; det farer af sted langs en flugtlinje, der frigør et skabende begær.⁶

Vi har tidligere set, hvordan Lezama gør dette på mikroplan: gennem elliptiske substitutionsserier, der tager over for den metaforiske relation, og som dermed undergraver den hegemoniske diskurs. En tilsvarende bevægelse finder også sted på et mere distinkt handlingsniveau. *Paradiso* er en roman, der placerer sig i margen af Europa, ligesom også Cuba til en vis grad gør det. Lezamas værk henviser direkte til de store europæiske myter og desuden til græsk filosofi, kirkefædrene, de store epos, Pascal, Bach, Descartes, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Nietzsche og Gide,

for bare at nævne nogle, og selve romanens struktur følger i høj grad Dantes *Den Guddommelige komedie*, som den også har lånt sin titel fra, hvor en nedstigning til en form for underverden følges af en opstigning til en form for poetisk tilstand. Men til trods for det, der kan se ud som en europæisk dannelsesrejse, er Cemís opstigning ikke af europæisk karakter, og den cubanske indskrift i Europas kanoniske korpus er tydelig allerede i hovedpersonens navn: José Cemí, forkortet J.C., *Jesucristo*, men Cemí henviser samtidig direkte til de caribiske taínoindianeres betegnelse for guddom, *Cemí*, og det er desuden en allusion til *semen*, frø. Det er taínoguden, der overtager Kristus' initialer for at sprede nye, amerikanske frø, måske gennem en subtil henvisning til Cubas store poet og frigørelseskæmper José Martí, der afsluttede den berømte tekst "Vort Amerika" på følgende måde: "fra Río Bravo til Magellanstrædet, siddende på kondorens ryg over kontinentets romantiske nationer og over havets smertefulde øer, vandede den store Semí det nye Amerikas frø" (Martí, 504).⁷ Ved at låne den europæiske trehovedede hunds kranium vil Cemí skabe en ny begyndelse ved at overtage begærproduktionen fra europæerne for at vande sine egne frø, samtidig med at han frigør den rytme, Benítez Rojo omtalte som tilbagevendende i caribisk kultur, og som vi har set kan knyttes til Cemís egen vejrtrækningsrytme. *Paradiso* afsluttes med en henvisning til en ny rytme, og sidste sætning lyder: "Så hørte han det igen: Hesykastisk rytme, vi kan begynde" (Lezama Lima 2002, 553). Men denne sætning er en gentagelse af den, der afsluttede det næstsidste kapitel; begyndelsen er en repetition af en begyndelse, og den bliver formidlet af "den samme stemme, men moduleret i et andet leje" (553). Som Cuba skriver sig ind i Europa, trækker den nye cubanske begyndelse veksler på tidligere tilblivelser, men modulerer dem i et andet leje, skriver dem ind i sit eget sprog, den skaber ud fra en aktualisering af foregående elementer, som den sætter sammen på nye måder. På denne måde er den nye begyndelse altid en repetition, en evig genkomst af elementer, der kobles sammen på ny, og den skaber derfor nye udtryk med nye farver og toner. Det er derfor, Cuba er "la isla que se repite", øen, der gentager sig selv, som titlen på Benítez Rojas bog lyder. For González Echevarría gør følgende spørgsmål sig i denne forbindelse også gældende for Lezama og *Paradiso*: "Hvordan kan man grundlægge en tradition, der både er traditionsbundet og ny?" (González Echevarría, 35).

González Echevarría fokuserer på, hvordan præsentationen af de to familier, Cemí er et produkt af, svarer til sammenstrømningen af det europæiske og det mere "specifikt kreolske". I denne sammenhæng viser han, hvordan den ene del af familien har rødder inden for sukkerindustrien, mens den anden er knyttet til tobakken, og han viser, hvordan dette svarer til den indflydelsesrige antropolog Fernando Ortiz' *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Cubansk kontrapunkt mellem tobakken og sukkeret), hvor han – på en i cubansk sammenhæng utypisk dikotomisk vis – giver et billede af Cuba på baggrund af de to produkter, der har været vigtigst for den cubanske økonomi: sukker og tobak. Her beskriver Ortiz sukkeret som det hvide og raffinerede produkt, mens tobakken kommer lige fra jorden; mens sukkeret blev importeret af europæerne, var tobakken der ved europæernes ankomst. Men forskellene stopper ikke her: "Sukkerrøret og tobakken er kontraster [...] sukkerrøret var gudernes værk, tobakken dæmonernes; sukkerrøret er Apollons datter,

tobakken er Proserpinas skabning” (citeret i González Echevarría, 37). Tobakken er både det cubanske og det diabolske, det er poesien, og det er natten. Samtidig er det netop røgen, der udvider den astmatiske Cemís porer, og som dermed åbner en vej for en anden vejtrækningsrytme, en, der bryder med normaliteten, og som i en parallel bevægelse leder mod både poesien og mod Cubas fremtid; mod den rytme, som hen mod slutningen gør ham i stand til at begynde, til at genåbne Cuba for et strømmende begær, for dets kollektivt ubevidste. Sidste scene kombinerer tobakken, eller snarere “cigaretasken [som] gled ned ad det blå slips”, og sukkeret. Lezama skriver: “Han begyndte at banke med skeen på glasset og hvirvlede langsomt indholdet op. Drevet frem af denne klirren kropsliggjorde Cemí igen Oppiano Licario” (Lezama Lima 2002, 553). Kombinationen af sukkeret – som er det indhold, der hvirvles op i kaffen – og tobakken har gjort Cemí i stand til at kropsliggøre den, der ledsagede ham det sidste stykke vej mod overnaturen, ham, der frigjorde ham fra den fædrene arv gennem ordene: “Jeg så din far dø. Nå, Cemí, nu kan du snuble!” (2002, 553). Licario er også det yderste menneskelige punkt, Cemí må overskride: Han har fået navn efter *Ícaro*, Ikaros, som ved hjælp af sin far Daidalos formåede at komme ud af labyrinten, men som døde lige bagefter. Cemí træder derimod ud af labyrinten, over i en begærmæssig overskudsdimension, der giver ham en opløftet synsvinkel, en synsvinkel, der er skabt gennem kombinationen af sukkerets apollinske skin og tobakkens dionysiske kræfter. Den apollinske skinverden strækkes direkte hen over de dionysiske kræfter, begæret, sådan at fortrængningen undgås, og det er dette, der muliggør det nye cubanske toneleje, sådan som vi også så det antydet i åbningsscenen, da Cemís cubanske åndedræt søgte udløb direkte gennem hudens porer. Det er i denne sammenhæng også interessant, at sukkeret hvirvles op gennem et andet produkt, som har været centralt i den cubanske økonomi, kaffen, som efter sigende har sin oprindelse i den etiopiske Kaffa-region. Den cubanske nybarokke opstigning sker gennem sammenstrømningen af de elementer, som udgør landets kultur, dets rytme.

Afsluttende sammenstrømninger mod en ny begyndelse

Hvori består så det revolutionære ved nybarokken? Det er netop dannelsen af intransitive tegn – eller fibromer – som leder os mod det, Deleuze og Guattari kalder en *molekylær revolution*, hvor sådanne tegn, som endnu ikke er indskrevet i diskursens orden, retter begæret væk fra den hegemoniske diskurs og frigør det til at fungere skabende. Nybarokkens molekylære revolution er dermed en begærsrevolution, og det nye samfund, den søger, må besinde sig på nødvendigheden af at lade begæret strømme, sådan at det kan fungere aktivt. For at dette skal ske, må begæret frigøre sig fra samfundets overkodende greb for gennem flugtlinjer at skabe rum for ny indskrift. Disse flugtlinjer fører samtidig til en undvigelsens revolution, i kontrast til revolutionsromanens apokalyptiske, hvor den direkte konfrontation fører til en magtovertagelse, der ikke ændrer de grundlæggende strukturer, som hørte til det foregående regime. Hellere end sammenstød søger nybarokken dermed sammenstrømning.

kontekst, via den poststrukturalistiske tænkning, som i høj grad ligger til grund for Sarduy's barokteori, og knyttet den til specifikke historiske hændelser. Det er interessant, at Lezama selv omtalte Den cubanske revolution som indledningen til en ny imaginær tidsalder; men det var ved revolutionens begyndelse, før den på et grundlæggende plan havde vist sig mere som den cirkulære orden, Lezama ville bryde med, end som den monstrøse tilblivelse, der skulle udgøre bruddet. *Paradiso* viser, hvordan nybarokkens bevægelse åbner for begærets frigørelse, og hvordan den gør det i en specifik cubansk kontekst, som kontrast til Den cubanske revolution, der på flere måder viderefører den overkodning, som et europæisk kodeks udgør. I sit udtryk er *Paradiso* en tilbagevenden til barokken, samtidig med at romanen markerer en frigørelse af den rytme, som ifølge Benítez Rojo har været en ikke-voldelig løsning på mødet mellem radikalt forskellige kulturer på cubansk jord, og som undviger konfrontationerne og dikotomierne. Denne rytme er ikke konstant, men forandres af de forskellige strømninger, som til enhver tid gør sig gældende på Cuba, og Lezama knytter den selv til en gammel indisk legende:

“ En gammel indisk legende minder os om eksistensen af en flod, hvis tilstrømning man ikke kan angive nøjagtigt. I dens nederste ende bliver strømmen cirkulær og begynder at koge. Man lægger mærke til en umådelig sammenblanding i dens løb, forskelle, nedsænkede områder løber sammen med diamantsymmetrier og med sammenfaldende ømhed. Det er Puraná, alt river den med sig, den ser altid ud til at være sammenblandet, den mangler sin lige eller noget, som ligner den. Det er imidlertid denne flod, der fører til Paradisets porte. (Lezama Lima 1988b, 429)

Denne sammenblandede flod fører til paradiset – eller *Paradisos* – porte; den er revolutionær, fordi den fører mennesket fra en begærmæssig mangelposition til en skabende overskudsdimension, uden at ekskludere nogen. Hvordan bedre vise det forsonende ved dette billede end at afslutte med nogle kommentarer fra Cubas kulturminister, forfatteren og kritikeren Abel Prieto: “Udfordringen ved denne utrolige flod ligger i at skulle lede så mange og så forskellige livsattributter, disse nedsænkede områder, der lever sammen med diamantsymmetrier, uden koloniale hierarkier, uden dualismer, uden falske skel, mod en harmonisk verden, hvor modsætningerne dæmpes, og hvor mennesket ikke behøver at blive ydmyget foran labyrinter og ikoner” (Prieto, xxxix).

Oversat fra norsk af Tine Engel Mogensen

Noter

- 1 Det er dog værd at pointere, at ikke alle disse romaner udkom på Cuba.
- 2 Citater er oversat til dansk efter norske oversættelser – dels officielle, dels forfatterens egne (jf. litteraturlisten). En undtagelse herfor er Derrida-citaterne, hvortil der er benyttet en officiel dansk oversættelse. O.a.
- 3 Som Irleamar Chiampi har påpeget, blev nybarokken også direkte kritiseret for at være konservativ snarere end revolutionær i 60'ernes Cuba, nærmere bestemt for i sig at bære en

kolonial og "iberokatolsk" arv (Chiampi, 27), som ordlyden er i Leonardo Acostas artikel "El barroco americano' y la ideología colonialista" (1972). De nybarokke forfattere bliver af samme grund kritiseret for at vende tilbage til et udtryk, som er fra før oplysningstiden, en tilbagevenden, som for Sarduy netop bidrager til at gøre Lezamas skrift revolutionær. Kritikken baserer sig i høj grad på en typisk fremstilling af barokken som "modreformationens kunst"; det vil sige som en reaktionær udtryksform med stærke sanselige virkemidler, som gerne omhandlede religiøse temaer, og som det spanske monarki fremelskede for at overbevise folket om den katolske tros fortræffelighed. Side om side med det religiøse var også hensynet til en anden vertikal struktur vigtig: Man ville overbevise folket om den tryghed, det monarkiske regime kunne tilbyde Spanien, som i 1600-tallet var præget af social og åndelig krise (Maravall). De barokke virkemidler åbnede imidlertid også muligheder for at deformere det hegemoniske udtryk, og vi skal senere se, hvordan "el arte de la Contrareforma" (Weisbach) blev til "el arte de la contraconquista" (Lezama Lima), moderbringens kunst, i en latinamerikansk kontekst, og følgelig hvordan de nybarokke forfatters *involution* repræsenterer en tilbagevenden til en rebelsk snarere end reaktionær udtryksform.

- 4 Barokken regnes af mange også som Latinamerikas udtryk *par excellence*. Den cubanske forfatter Alejo Carpentier skriver: "Vor amerikanske verden er barok" (Carpentier, 149) og "beskrivelsen af en barok verden må nødvendigvis være barok" (153). Han skriver videre: "Hvorfor er Latinamerika barokkens lovede land? Fordi enhver symbiose, enhver *mestizaje* skaber noget barokt. Den amerikanske barok udvikler sig med kreolen [...], med den bevidsthed, som den amerikanske mand tilkæmper sig, uanset om han er søn af en hvid mand fra Europa, en sort afrikaner eller en indianer, som er født på kontinentet [...] Den kreolske ånd er i sig selv en barok ånd" (142).
- 5 Sarduy har selv fremstillet Cuba som et felt med flere geografiske og kulturelle centre i romanen *De donde son los cantantes*, hvor han i en note skriver: "Tre kulturer er lagt over hinanden for at danne den cubanske – den spanske, afrikanske og kinesiske –; denne bog udgør tre fortællinger, som alluderer til dem" (Sarduy 1997, 235). Det er bemærkelsesværdigt, at Sarduy helt har udelukket den præcolumbianske kultur i denne sammenhæng.
- 6 Et eksempel på et "nybarokt" slaveoprør er de afrikanske slavers indførelse af de katolske helgener, de var tvunget til at dyrke, i de religioner de bragte med sig fra Afrika, ved at knytte de kristne navne til trækk ved deres egne helgener. På denne måde blev de religiøse riters referent erstattet af tegn fra regioner, som var ukendte for koloniherrerne. De forskellige religiøse udtryk, der blev blandet på denne måde, går i dag under samlebetegnelsen *santería*.
- 7 I tamanacos-indianernes tradition var el Padre Amalivaca det, man kaldte el Gran Semí, menneskehedens skaber. Navnet skrives skiftevis Semí og Cemí.

Litteratur

Acosta, Leonardo (1972): "El 'barroco americano' y la ideología colonialista", i *Union*, Havana, årg. 11, nr. 2-3, september 1972, s. 30-63.

Angvik, Birger (2008): *Sjå meg! Høyr meg! Forteljekunst frå Cuba og Mexico 1950-2000*. Oslo: Spartacus.

Benítez Rojo, Antonio (1996): *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.

Carpentier, Alejo (2003): "Lo barroco y lo real maravilloso", i *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

- Chiampi, Irleamar (2000): *Barroco y modernidad*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (1972): *L'Anti-Oedipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1988): *Le pli – Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1986): "Struktur, tegn og spil i humanvidenskabernes diskurs", i *Semiotik* 12, pp. 49-64.
- Fernández Retamar (2006), Roberto: "Caliban", i *Todo Caliban*. Havana: Fondo Cultural del ALBA.
- Fornet, Ambrosio (2007): "Hablando en serio", i Pogolotti, Graziella (red): *Polémicas culturales de los 60*. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Fossey, Jean Michel (1976): "Severo Sarduy: Máquina barroca revolucionaria" (interview med Sarduy), i Julián Ríos: *Severo Sarduy*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Foucault, Michel (2001): "L'homme est-il mort?", i *Dits et écrits 1, 1954-1975*. Paris: Gallimard.
- González Echevarría, Roberto (1984): "Lo cubano en Paradiso", i *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Hernández, Rafael (2008): "El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968", i *Cine cubano* nr. 170, Havana, oktober-december 2008, s. 76-87.
- Lezama Lima, José (1988a): "La curiosidad barroca", i *Confluencias*. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Lezama Lima, José (1988b): "Confluencias", i *Confluencias*. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Lezama Lima, José (2002): *Paradiso*. Oslo: Pax forlag.
- Lukács, Georg (1991): "Forord til Balzac og den franske realismen", i Atle Kittang et al. (red): *Moderne litteraturteori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Maravall, José Antonio (1986): *Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martí, José (2007): "Nuestra América", i *Obras Escogidas*, bind 2. Havana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Méndez Rodenas, Adriana (1983): *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Portuondo, José Antonio (2007): "Respuesta a Fornet", i Graziella Pogolotti (red.): *Polémicas culturales de los 60*. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Prieto, Abel (1988): "Confluencias de Lezama", forord til José Lezama Lima: *Confluencias. Selección de ensayos*. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Sarduy, Severo (1975): *Barroco*. Paris: Gallimard.
- Severo Sarduy (1997): *De donde son los cantantes*, Madrid: Catedra.
- Sarduy, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el barroco*. Mexico/Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Sarduy, Severo (2000a): "La revolución al revés", i Severo Sarduy: *Antología*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo (2000b): "El heredero", i Severo Sarduy: *Antología*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- Weisbach, W. (1942): *El barroco: arte de la contrareforma*, Madrid: Espasa-Calpe.

APPAREIL NERVEUX

