



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der IV. Gesang von Pablo Nerudas *Canto General*:
eine Diskursanalyse“

Verfasserin

Sabine Wörndle

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 352 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Spanisch

Betreuerin / Betreuer:

O.Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin

Pablo le dijo entonces:

Busque, nomás capitán.

*Aquí hay una sola cosa peligrosa para
ustedes.*

El official dio un salto.

¿Qué cosa? – preguntó, alarmado

¡La poesía! – dijo el Poeta

(Zit. In Jorge Edwards: Adiós poeta, 1990)

Für meinen Vater

Danksagung

Ich danke meiner Mutter und meinem Vater, die meine Vorhaben immer unterstützten und für mich da waren. Ich danke meinem Mann Matthias für seine in jeder Hinsicht großartige Unterstützung in der Zeit des Abfassens dieser Arbeit und meinen Kindern Elias und Emma, die bereitwillig akzeptiert haben, dass ich plötzlich viel weniger Zeit für sie hatte.

Ich danke O.Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin für seine kompetente Unterstützung und Hilfsbereitschaft, ich habe viel von ihm gelernt. Vielen Dank auch an Margit Thir, sie hat mir in fachlicher und psychischer Hinsicht sehr geholfen.

Meine Freundin Sabine war in schwierigen Momenten immer für mich da, vielen Dank. Viele Menschen waren am Entstehen dieser Arbeit auf irgendeine Weise beteiligt, ich danke allen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	9
2	Der Autor Pablo Neruda: Leben und Werk.....	12
2.1	Kindheit in Temuco.....	12
2.2	Jugend in Santiago und im Ausland.....	14
2.3	Die Erfahrung des Spanischen Bürgerkrieges	17
2.4	„Die Entdeckung Amerikas“.....	20
2.5	Exil und Rückkehr nach Chile	25
3	Der Canto General	30
3.1	Entstehung	30
3.2	Texttyp	32
3.3	Aufbau und Thema des <i>Canto General</i>	34
3.3.1	Zusammenfassung.....	40
3.3.2	Das Thema des <i>Canto General</i>	41
4	Der IV. Gesang: <i>Los Libertadores</i>	43
4.1	Aufbau des IV. Gesangs	43
4.2	Einleitendes Gedicht: <i>Los Libertadores</i>	55
5	Die einzelnen Befreier	59
5.1	Cuauhtemoc und Fray Bartolomé de las Casas: Los vencedores cautivos	60
5.1.1	Cuauhtemoc.....	60
5.1.1.1	Textreferenz.....	60
5.1.1.2	Strukturanalyse	61
5.1.1.3	Diskursanalytische Interpretation:	65
5.1.2	Fray Bartolomé de las Casas	66
5.1.2.1	Textreferenz:.....	66
5.1.2.2	Strukturanalyse:	67
5.1.2.3	Diskursanalytische Interpretation:	71
5.2	Caupolicán und Lautaro: Die Beherrscher der Natur.....	73
5.2.1	Caupolicán	73
5.2.1.1	Textreferenz.....	73
5.2.1.2	Strukturanalyse (Toqui Caupolicán).....	73
5.2.1.3	Diskursanalytische Interpretation	74
5.2.1.4	Strukturanalyse (El Empalado)	75
5.2.1.5	Zusammenfassung	76

5.2.2	Lautaro	76
5.2.2.1	Textreferenz	76
5.2.2.2	Strukturanalyse:	77
5.2.2.3	Diskursanalytische Interpretation	82
5.3	Balmaceda de Chile und Sandino: Der Widerstand gegen ausländische Intervention	83
5.3.1	Balmaceda de Chile (1891)	83
5.3.1.1	Textreferenz	83
5.3.1.2	Strukturanalyse	86
5.3.1.3	Diskursanalytische Interpretation:	92
5.3.2	Sandino (1926)	94
5.3.2.1	Textreferenz	94
5.3.2.2	Strukturanalyse	96
5.3.2.3	Diskursanalytische Interpretation	101
5.4	Emilio Recabarren: Der Kommunismus als Instrument des Widerstandes	103
5.4.1.1	Textreferenz	103
5.4.1.2	Strukturanalyse	104
5.4.1.3	Diskursanalytische Interpretation	111
6	Schlussbemerkung	113
7	Zusammenfassung/ Resumen	115
8	Literaturverzeichnis	136

1 Einleitung

Menschen bilden Gemeinschaften, um die Sicherung von Ressourcen zu gewährleisten, welche die Kontinuität der Gruppe ermöglichen. Ressourcen sind meistens beschränkt und es ist notwendig, sie in irgendeiner Weise unter den Mitgliedern der Gruppe aufzuteilen. Die Regelung zwischenmenschlicher Beziehungen sowie Regelungen darüber, wer was produziert/ schafft und wer was erhält, führen zu einer Differenzierung der Gruppe und deren Machtstrukturen. Diese Machtverhältnisse sind meist hierarchisch organisiert. Wer die Aufgabe hat, zu bestimmen, an wen beziehungsweise wie Ressourcen verteilt werden, und die Position der Gruppenmitglieder festlegt, verfügt über Macht. Machtverhältnisse ziehen zwangsläufig Ungleichheit der Mitglieder einer Gruppe nach sich. Es wird aus diesem Grund immer auch Widerstand gegen aktuelle Machtverhältnisse geben, da der Zugang zu Ressourcen von einer bestimmten Gruppe von Personen als unbefriedigend erachtet wird. Macht und Widerstand können sich auf verschiedene Weisen manifestieren und unterschiedliche Ausmaße annehmen. Konflikte zwischen Mächtigen und Un-Mächtigen können durch Kooperation oder durch Kampf (mit dem Ziel der Ent-machtung des Gegners) gelöst werden. Eine Person/Gruppe verfügt nur eine begrenzte Zeit lang über Macht, sie setzt Maßnahmen, ihre Macht zu vergrößern und zu erhalten, denn Macht wird von anderen in Frage gestellt und den Mächtigen kann die Zustimmung entzogen werden.

Machtverhältnisse müssen, um wirksam werden zu können, mit Hilfe von semiotischen Mitteln sichtbar gemacht werden. Die Medialisierung von Macht erfolgt durch Riten und Sprache. Texte, die das Thema Macht behandeln, also in der Gesellschaft wirksam werdende Machtverhältnisse zeigen, in irgendeiner Weise bewerten oder propagieren, werden als Machtdiskurs bezeichnet. Der Machtdiskurs ist nicht an bestimmte Textsorten gebunden.

Die Grundfunktion von Sprache als Text ist die Konstitution von (semiotischer) Wirklichkeit. Die Wirklichkeit wird dabei so strukturiert, dass man sich ihrer bemächtigen, sie erfassen kann. Vertextung ist also in gewisser Weise immer ein Versuch, eine Form von Herrschaft auszuüben. Um diese Herrschaft zu erkennen und zu verstehen, ist immer wieder zu fragen, welche Wirklichkeit von wem wie warum für wen erfasst wird. Textbezogen lautet die Frage: Wie erkenne ich als Textempfänger die

Macht, deren Formen mir vorgeschlagen werden und die eventuell über mich ausgeübt werden sollen?¹

Macht hat immer einen statischen Aspekt, der den Zustand des Mächtigen ausdrückt <A + mächtig>, und einen modalen Aspekt <A + wollen/mögen/können/dürfen>, der verdeutlicht, dass Macht mit dem Modus des Sagens zu tun hat, der Mächtige befiehlt, die Un-Mächtigen folgen seinem Willen. Macht ist aber auch immer dynamisch <A + herrschen + über B>, das heißt, der Mächtige setzt Handlungen, welche Konsequenzen für das Leben der Un-Mächtigen haben. Der Herrscher befiehlt, setzt seinen Willen durch, beauftragt, belohnt, bestraft usw. Die Untertanen dagegen gehorchen, führen Befehle aus.

Lässt ein Machtsystem einer Gruppe von Menschen aber keinen Handlungsspielraum, wird diese revoltieren. Auch die gegen eine bestimmte Macht opponierenden Gruppen bedienen sich eines Machtdiskurses, um ihre Interessen zu vertreten, sie nehmen dabei aber eine andere Perspektive ein. Widerstandsdiskurse stellen die herrschenden Machtverhältnisse in Frage, sie bewerten sie negativ, versuchen sie zu stürzen oder zu verändern.

In der vorliegenden Arbeit werde ich mich mit dem IV. Gesang von Pablo Nerudas *Canto General* befassen und ihn auf seine Eigenschaft und Funktion als Widerstandsdiskurs hin untersuchen.

Ich werde Pablo Nerudas Werk zuerst kontextualisieren, es historisch-geographisch verorten, denn die Entwicklung Nerudas zum politisch engagierten Schriftsteller geht einher mit persönlichen Erfahrungen, die er im Laufe seines Lebens machte. Er war neben seiner Profession als Dichter immer auch politisch tätig. Seine linke politische Überzeugung spiegelt sich im *Canto General* wieder.

Ein Großteil des Werks ist in einer speziellen Lebenssituation Nerudas entstanden, in dem Jahr, in dem die Kommunistische Partei in Chile verboten wurde und Neruda, bevor er ins Exil ging, ein Jahr im Untergrund verbrachte. Ich werde aufzeigen, in welcher Weise sich dieser Umstand funktional-strukturell auf den Inhalt und Aufbau des *Canto* auswirkt.

Neruda hat für sein Werk die Textsorte des Epos gewählt. Stellt der Canto auch kein Epos im strengen Sinne dar, trägt es doch Kennzeichen dieser Gattung und dient, so

¹ Vgl. Metzeltin, Michael (Hrsg.) 2006. *Diskurs Text Sprache*. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens Verlag, S 228.

wie auch die Epen früherer Epochen der Mobilisierung des Zuhörers für bestimmte Ideen. Die Funktion des Canto als Propagandainstrument wird am gesamten *Canto General* deutlich, weswegen ich auch die anderen Gesänge in die Betrachtung einbeziehen werde. Erst nach der Sicht auf den ganzen Text wird es möglich sein, das Thema des *Canto General* zu besprechen.

Dann werde ich den IV. Gesang (*Los Libertadores*) fokussieren. Die Gedichte sind einer Vielzahl von Personen auf dem gesamten lateinamerikanischen Kontinent gewidmet, die erst nach einer chronotopischen Einbettung von Namen und Daten die vom Autor wahrscheinlich verfolgte Struktur erkennen lassen. Meiner Meinung nach kann man die vorgestellten Persönlichkeiten in Gruppen einteilen, was ich im vierten Kapitel zeigen werde. Grundlegend für die Gedichte über die einzelnen Helden des Widerstands ist das Einleitungsgedicht *Los Libertadores* am Anfang des IV. Gesangs. Neruda führt darin mit der Allegorie des Baumes ein Bild ein, das sich durch die nachfolgenden Gedichte zieht. Es ist zentral für das Verständnis der Geschichtsauffassung Nerudas und seine Argumentation des Widerstandes, die er dann anhand bestimmter Persönlichkeiten konkretisiert.

Die Untersuchung einzelner Gedichte hält sich an das von Metzeltin/Fellerer (2003) entwickelte Modell der Diskursanalyse. Diese schlägt nach erfolgter Kontextualisierung des gewählten Textes (Textreferenz), die auch eine Erklärung unbekannter Wörter bzw. Symbole miteinschließt, zunächst eine Strukturanalyse vor. Sie soll den Text äußerlich und inhaltlich erfassen, das Thema des Textes klären und die Aktanten mit ihren Prädikaten sowie die makrostrukturelle Entwicklung des Themas feststellen. Die Strukturanalyse umfasst außerdem die Feststellung der für den Text relevanten Strategien zur Herstellung von Kohärenz, Isemen beziehungsweise semantische Felder, und von Hervorhebungsstrategien, die den Leser/Hörer beeinflussen sollen.

Nach erfolgter Analyse kann das Gedicht diskursanalytisch interpretiert werden, wobei auch der Frage nachgegangen wird, inwiefern die untersuchten Texte teilhaben an einer größeren Textgruppe, einem allgemeineren Diskurs, und welche Identitäten in diesen Texten konstruiert werden.

2 Der Autor Pablo Neruda: Leben und Werk

2.1 Kindheit in Temuco

Pablo Neruda wird als Ricardo Elizier Neftalí Reyes Basoalto am 12. Juli 1904 in Parral (Zentralchile) geboren. Seine Eltern, José del Carmen Reyes und Rosa Neftalí Basoalto, sind kleine Weinbauern. Ricardos Mutter stirbt bald nach der Geburt des Kindes und sein Vater folgt einem Aufruf der chilenischen Regierung, die junge, kräftige Männer sucht, um den Süden des Landes zu kolonisieren. Er wird Eisenbahner in Temuco, Führer eines Schotterzuges. José heiratet Trinidad Candia Marverde und holt seinen zweijährigen Sohn zu sich. Dieser bekommt noch zwei Halbgeschwister. Neftalí, der sich zum ersten Mal 1920 Pablo Neruda nennt, wächst in Temuco auf, bis er nach seiner Matura nach Santiago de Chile geht, um dort zu studieren.

Temuco ist eine Grenzstadt, eine Pionierstadt, „in der Indios und Chilenen sich vorsichtig begegnen“², sie liegt in dem Gebiet, „welches die Araukaner, die kampftüchtigen und selbstbewussten Indianer Südchiles, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gegen die weißen Eindringlinge verteidigt haben.“³ Das Leben ist hart in dieser Pioniersgesellschaft, man lebt vorwiegend von Ackerbau und Viehzucht.

Das Klima und die Vegetation Südchiles beeindruckten Neftalí sehr. Seine 1974 posthum herausgegebenen Memoiren⁴ beginnt er mit einem Text über den chilenischen Wald: „Unter den Vulkanen, vor den Schneebergen, zwischen den großen Seen - der wohlriechende, der stille, der wilde chilenische Wald (...)“, um nach einer längeren Beschreibung zu schließen: „Von dieser Erde, diesem Lehm, von dieser Stille bin ich ausgezogen, um zu singen für die Welt.“⁵ In seinen Memoiren schildert Neruda auch ausführlich seine Expeditionen in den Urwald und nennt den Regen, die „einzige mir unvergessliche Persönlichkeit“⁶ der Kinderjahre.

² Vgl. Gottschalk, Maren 2003: *Es brennt das Leben*. Die Lebensgeschichte des Pablo Neruda. Weinheim, Basel, Berlin: Beltz u. Gelberg, S. 17.

³ Vgl. Garscha, Karsten 1981: „Pablo Nerudas Aufenthalt auf Erden“ in: *Der Dichter ist kein verlorener Stein*. Über Pablo Neruda. Hrsg.von Karsten Garscha, Darmstadt Neuwied (Luchterhand), S. 9.

⁴ Neruda, Pablo 2003 (1974,1989): *Ich bekenne, ich habe gelebt*. München, Luchterhand.

⁵ Ebd. S. 9f.

⁶ Ebd. S. 11.

Ab 1919 mietet die Familie ein Sommerhaus in Imperial und Neftalí erlebt zum ersten Mal das Meer. Zeit seines Lebens wird es für ihn wichtig sein, in seiner Poesie genauso wie im Leben. Als reifer Mann wird er sich am Meer niederlassen, in seinem Refugium aus Stein, das er Isla Negra tauft.

Als ich zum ersten Mal vor dem Ozean stand, war ich überwältigt. Dort tobte zwischen hohen Bergen [...] die Wut des großen Meeres [...] das Donnergetöse eines kolossalen Herzens, das Beben des Universums.⁷

Die Naturerfahrung der Kindheit wird für Neruda prägend sein, er stilisiert sie in seinen Erinnerungen, weist ihr einen hervorragenden Platz in seinem Leben und seiner Dichtung zu:

So begann auf endlosen Stränden oder in verschlungenen Bergen eine Verbindung zwischen meiner Seele, das heißt meiner Dichtung und der einsamsten Erde der Welt. Das ist Jahre her, doch diese Verbindung, diese Offenbarung, dieser Pakt mit dem Raum hat mein Leben lang gehalten.⁸

1910 tritt Neftalí ins Gymnasium ein und früh beginnt er zu schreiben. 1917 veröffentlicht er seinen ersten Artikel in einer Zeitung und 1920 zeigt er seine Poesie Gabriela Mistral, der neuen Schuldirektorin⁹. Sie ermutigt ihn und Neftalí schreibt unermüdlich weiter, schreibt für Jugendzeitungen – so wird er mit 15 Jahren schon Korrespondent für „Claridad“, das Organ des chilenischen Studentenbundes¹⁰ in Santiago - und nimmt an Dichterwettbewerben teil. Da sein Vater mit seinen literarischen Ambitionen nicht einverstanden ist, sucht sich Neftalí ein Pseudonym: Pablo, weil es ihm gefällt, und Neruda nach dem tschechischen Schriftsteller Jan Neruda, auf den er in einer Literaturzeitschrift gestoßen ist. Dieses wird er sein ganzes Leben nicht wieder ablegen.

1921 maturiert er und macht sich auf nach Santiago de Chile. Temuco wird immer seinen besonderen Stellenwert behalten:

Die Erde des Grenzlandes hat ihre Wurzeln in meine Dichtung gesenkt, und diese haben sie nie wieder verlassen. Mein Leben ist eine lange Pilgerschaft, die sich im Kreise bewegt, die stets in den australen Wald zurückkehrt, in den verlorenen Urwald.¹¹

⁷ Ebd. S. 23.

⁸ Ebd. S. 25.

⁹ Sie erhält 1945 den Literaturnobelpreis.

¹⁰ Dessen Sitz wird 1920 überfallen und demoliert, die Druckerei vernichtet. Studentenführer werden verhaftet.

¹¹ Neruda, Pablo 2003. a.a.O., S.259.

2.2 Jugend in Santiago und im Ausland

Neruda soll Französischlehrer werden, darauf konnte er sich mit seinem Vater einigen und er schreibt sich an der Universidad de Santiago ein.

In Chile herrschen zu dieser Zeit schwere Unruhen. Die Wirtschaft florierte dank des Abbaus der Bodenschätze Kupfer und Salpeter, das zur Produktion von Dünger und Schießpulver verwendet wird. Im Krieg um die riesigen Salzseen im Norden, die Atacamawüste (Salpeterkrieg 1879-1883), hatte sich Chile gegen Bolivien und Peru durchsetzen können. Gewinner waren dabei aber nicht nur die chilenischen Fabriken, sondern vor allem die englischen, nordamerikanischen, spanischen und deutschen Kapitaleigner der Salpeterwerke. Die Lebensbedingungen der breiten Masse, der Arbeiter im Norden und der landlosen Bauern - Ende des 19. Jahrhunderts beanspruchten einige wenige Familien 90% des Bodens für sich - waren miserabel:

Je mehr die Wirtschaft Chiles florierte, desto breiter wurde die Kluft zwischen Arm und Reich. Während die Unternehmer in der Salpeterbranche Millionen verdienten, hausten ihre Arbeiter in winzigen Quartieren und bekamen ihren kärglichen Lohn in Form von Wertmarken zugeteilt, die nur in den Salpeterstädten Gültigkeit hatten. Als Folge davon formierte sich eine politisch bewusste Arbeiterschicht im Norden des Landes, die ihren Interessen und Bedürfnissen mittels Gewerkschaften zunehmend Gehör zu verschaffen wusste. Doch die Streiks und Proteste wurden brutal unterdrückt, und zwar nicht durch die Polizei, sondern durch das Militär, das bald eine zentrale Rolle im Staat innehatte.¹²

1920 kommt der Liberale Arturo Alessandri Palma an die Macht, der mit seinen Plänen wie der Trennung von Kirche und Staat sowie der Einführung einer Sozialgesetzgebung sowohl von linker als auch rechter Seite angegriffen wird. Er kann die gravierenden Probleme seines Landes nicht lösen. Der Beginn seiner Amtszeit ist gekennzeichnet durch eine schwere Wirtschaftskrise, denn infolge der Erfindung von künstlichem Dünger in Europa brechen die Weltmarktpreise für Salpeter ein. Als Folge davon steigen die Arbeitslosenzahlen und die Misere der Arbeiter wird noch größer. Sicherheitskräfte schlagen Aufstände in den Salpeterminen von San Gregorio nieder, 70 Menschen kommen ums Leben („Massaker von San Gregorio“)¹³.

¹² Vgl. Gottschalk, a.a.O. S. 32.

¹³ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Portal:Chile/Artikel_%C3%BCber_Geschichte

Die Studenten unterstützen die Forderungen der Arbeiter, Neruda schreibt in der Studentenzeitung „Claridad“ wöchentlich scharfe Kommentare über die Ausbeutung der Arbeiter. Er schließt sich der anarchistischen Studentenbewegung an.¹⁴

Von dieser Zeit an mischte sich in Abständen die Politik in meine Dichtung und in mein Leben. Ich konnte meinen Gedichten nicht die Tür zur Straße verriegeln, wie ich meinem jungen Dichterherzen auch nicht die Tür zur Liebe verriegeln konnte, zum Leben, zur Freude oder zur Trauer.¹⁵

Neruda studiert nicht, er schreibt mehr als je zuvor, entdeckt die Liebe, ist ein Hungerkünstler und lernt andere Dichter und Intellektuelle kennen. Er lebt ein Leben der Bohème inmitten vieler genialer, auch skurriler, immer hungriger Gestalten.

1923 stellt er *Crepusculario*, seinen ersten Gedichtband, fertig und verkauft seine letzten Möbel, um die Drucklegung bezahlen zu können. Außerdem beendet er die Arbeit an zwei weiteren Gedichtbänden: *El hondero entusiasta*, der erst zehn Jahre später gedruckt wird, und 1924 *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, eines seiner am stärksten rezipierten Werke. Neruda bricht sein Studium ab, wird zu Lesungen eingeladen, gibt eine Literaturzeitschrift heraus, die er „Caballo de Bastos“ nennt, und arbeitet für andere Zeitschriften als Rezensent. Er hat erste Erfolge und erlangt einen gewissen Bekanntheitsgrad. Die Dichter Santiagos sind zu dieser Zeit vom ausklingenden Modernismus wie auch von der Avantgarde geprägt, so auch Neruda:

Neruda es un poeta de constantes rupturas consigo mismo, entre libro y libro [...]. La poesía de su primera etapa [...] resulta todavía deudora, relativamente hablado, de un modernismo renovado y de la poesía europea previa a la revolución estética.¹⁶

Ein Freund führt Pablo Neruda ins Außenministerium ein, denn der Dichter möchte in den diplomatischen Dienst eintreten, und die chilenische Regierung jener Zeit vergibt gerne den schlecht bezahlten Posten eines Honorarkonsuls an bedürftige Intellektuelle. Als er sich einen Außenposten aussuchen darf, entscheidet er sich für die Stadt, deren Namen er noch nie gehört hat¹⁷, Rangun, die Hauptstadt von Burma. Insgesamt bleibt er vier Jahre in Asien (1927-1931), als Honorarkonsul in Rangun, Colombo, Batavia und Singapur. Die wichtigste Erfahrung in dieser Zeit ist jene der Einsamkeit, der Zurückgezogenheit, er vermisst auch Chile. „Ich lebte

¹⁴ Vgl. Gottschalk, a.a.O. S. 35.

¹⁵ Neruda 2003, a.a.O. S. 70.

¹⁶ Teitelboim, a.a.O. S. 94.

¹⁷ Vgl. Neruda 2003, a.a.O., S. 88.

getrennt von meiner Welt durch die Entfernung und das Schweigen, ich war außerstande, wirklich in die fremde Welt einzudringen, die mich umgab.“¹⁸

Neruda beendet in diesen Jahren seinen Gedichtband *Residencia en la tierra I*, den viele Kritiker zum Besten zählen, das er geschrieben hat. Diese Gedichte unterscheiden sich stark von den bisher veröffentlichten, die Form ist aufgehoben, die Gedichte handeln von Einsamkeit, Schmerz, Scheitern, Auflösung, Tod. Der Pathosbruch durch die Kombination alltäglicher Objekte zu neuartigen Metaphern lässt avantgardistische Züge erkennen. Der Dichter und Diplomat Jorge Edwards, ein enger Freund Nerudas ab den 50er Jahren und erheblich jünger als der Poet, schreibt über die Wirkung dieses Buches auf seine Generation:

La gente de mi generación, recién salida de la adolescencia, se hallaba muy cerca de la vanguardia y del surrealismo. Adorábamos *Residencia en la tierra*, el gran libro de la primera madurez de Neruda; conocíamos casi todos sus poemas de memoria [...] y teníamos, a la vez, una marcada desconfianza, o al menos una distancia, frente al tono retórico, épico, hugoniano, de muchos de los textos mayores de *Canto general* [...].¹⁹

Residencia en la tierra I und *Canto general* sind Antipoden in Pablo Nerudas Leben. Sie markieren die Entwicklung Pablo Nerudas im Lauf der Zeit, vom jungen Pablo hin zum Kommunisten Pablo Neruda, den die Erfahrung des Spanischen Bürgerkrieges und des Lebens verändert hat:

El poeta de la tristeza se había transformado en el de la alegría; el de las sombras, el de las „alas negras del mar“, en el de los colores vivos y populares, desplegados en su propia mesa; el del ensimismamiento, que veía el mundo con la visión de „un parpado atrozmente levantado a la fuerza“, en el de la voz colectiva.²⁰

Neruda heiratet Maria Antonieta Hagenaar Vogelzanz und als er wenig später, in Folge der Wirtschaftskrise und der daraus resultierenden Einsparungsmaßnahmen 1931 nach Chile zurückkehren muss, tut er dies ohne Bedauern.

¹⁸Ebd. a.a.O., S. 130.

¹⁹Edwards, Jorge, 1990: *Adiós, Poeta...*Pablo Neruda y su tiempo. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.; S. 18f.

²⁰Ebd. S. 33.

2.3 Die Erfahrung des Spanischen Bürgerkrieges

Nach seiner Rückkehr nach Chile 1932 arbeitet Neruda im Außenministerium, er betreut dort die Bibliothek und beginnt mit der Arbeit von *Residencia en la tierra II*.

1933 werden *Residencia I* und *El hondonero entusiasta* veröffentlicht und Neruda wird zum Konsul in Buenos Aires ernannt. Im Gegensatz zur Einsamkeit der letzten Jahre in Asien steht nun das rege soziale Leben Nerudas in der argentinischen Hauptstadt. Er umgibt sich mit Intellektuellen und Künstlern aus Europa und Amerika und lernt Gabriel García Lorca kennen. Dieser inszeniert dort gerade *Bodas de sangre* und es entwickelt sich eine enge Freundschaft zwischen beiden.

1934 wird Neruda nach Barcelona versetzt und 1935 kommt der Autor als Konsul nach Madrid. García Lorca stellt ihn dem spanischen Publikum vor, er hat Kontakte zu namhaften Künstlern und Schriftstellern der Zeit und schließt wichtige Freundschaften.

Als ich nach Madrid kam, wie durch Zauberei von heute auf morgen als chilenischer Konsul in Spaniens Hauptstadt, lernte ich alle Freunde García Lorcás und Albertis kennen. Es waren viele. Nach wenigen Tagen war ich einer mehr unter den spanischen Dichtern.²¹

Er zählt zur Avantgarde der literarischen Szene und die spanischen Dichter feiern seine Anwesenheit. In seinen Memoiren zeichnet Neruda ein ausgelassenes, fröhliches, überschäumendes Bild dieser Tage, er beschwört die Leichtigkeit angesichts der kommenden Katastrophen. Er verliebt sich in seine spätere Frau, Delia del Carril, eine Malerin und Kommunistin und gründet 1935 eine Zeitschrift für moderne spanische Poesie „El caballo verde“. Darin veröffentlicht er auch sein poetisches Programm, das Manifest *Para una poesía sin pureza*:

So soll die Dichtung sein, die wir suchen, von Handarbeit abgenützt wie von einer Säure, von Schweiß und Dunst durchzogen, von dem Geruch nach Urin und Lilie, die befleckt ist von allen innerhalb und außerhalb des Gesetzes ausgeübten Berufen. Eine Dichtung, unrein wie ein Kleid, wie ein Körper, mit Essensflecken und obszönen Gesten, mit Falten, Beobachtungen, Träumen, durchwachter Nacht, Prophezeiungen, Liebes- und Haßerklärungen, Bestien, Stößen, Idyllen, politischen Überzeugungen, Verneigungen, Zweifeln, Bejahungen, Steuern.²²

²¹ Neruda 2003, a.a.O., S. 155.

²² „Poésie Impure“ In: Pablo Neruda 1980: Der gemordete Albatros. Essays und Reden, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, S. 161.

Spanien ist zu diesem Zeitpunkt politisch schon zutiefst gespalten und am 17. Juli 1936 erfolgt der Putsch gegen die spanische Regierung. Pablo Neruda hat am 19. Juli eine Verabredung mit García Lorca, zu der dieser nicht mehr erscheint, er ist bereits verhaftet. Programmatisch stellt Neruda in den *Erinnerungen* fest: „Der Spanienkrieg, der meine Dichtung veränderte, begann für mich mit dem Tode eines Dichters.“²³

Auch Neruda muss nun einen konkreten politischen Standpunkt einnehmen, er engagiert sich für die Zweite Spanische Republik. Vieles in seiner Dichtung war auch vorher schon politisch, aber jetzt steht er an vorderster Front der antifaschistischen Intellektuellen. Gegen die Schrecken und die Trauer kämpft er schreibend an und verfasst innerhalb weniger Monate den Gedichtzyklus *España en el corazón*, der später ein Teil von *Residencia en la tierra III* wird und seinen Wandel zum politisch engagierten Dichter manifestiert. Das Buch erscheint 1937 in Chile, Frankreich und Argentinien, in Spanien selbst wird es mitten im Krieg in einer stillgelegten Papierfabrik gedruckt, als Rohstoff dient alles, von Feldröcken über Fahnen. Flüchtende Soldaten nehmen die wenigen Exemplare mit.²⁴

„Wenn ich auch mein Parteibuch erst viel später, in Chile erhielt, als ich offiziell in die Partei eintrat, empfand ich mich doch während des Spanienkrieges schon endgültig als Kommunist. Vieles hat zu dieser tiefen Überzeugung geführt.“²⁵ Neruda erlebt in einer Zeit der Wirren die Kommunisten als einzige organisierte Kraft.

Schon 1936 wird Neruda aufgrund seiner Parteinahme für die Republikaner seines Amtes enthoben, er geht zusammen mit Delia nach Paris und engagiert sich dort zusammen mit anderen Intellektuellen für die spanische Republik. Gemeinsam mit Nancy Cunard gibt er einen Gedichtband heraus, den er selbst setzt: *Die Dichter der Welt verteidigen das spanische Volk*, zusammen mit Alberti betreut er den spanischen Teil. Neruda schließt Freundschaft mit Picasso, Eluard und Aragon, den er bei der Organisation des „Zweiten internationalen Kongresses antifaschistischer Schriftsteller“, der in Madrid²⁶ stattfindet, kennenlernt. Auf dem Kongress wird beschlossen, in möglichst vielen Ländern Allianzen zu bilden, und Pablo Neruda reist 1937 zurück nach Santiago, wo er die „Alianza de los Intelectuales de Chile“ gründet,

²³ Vgl. Neruda 32003, a.a.O. S. 162.

²⁴ Neruda erzählt in seinen Erinnerungen, dass er ein Exemplar in der Kongressbibliothek von Washington ausgestellt gesehen habe, als eines der seltensten Bücher unserer Zeit.

²⁵ Vgl. Neruda 32003, a.a.O. S. 183.

²⁶ Laut Gottschalk, a.a.O. S.96, findet der Kongress in Valencia statt.

deren Präsident er wird. Er „sieht sich nun als Motor einer großen intellektuellen Bewegung, einer Diskussion, in der sich Politiker und Literaten, Künstler und Wissenschaftler zusammengefunden haben, um die Kultur ihres Landes zu fördern.“²⁷ Die Allianz führt in der Folgezeit verschiedenste Aktionen durch. Neruda wird wieder Redakteur der Zeitung „Aurora de Chile“.

Politisch unterstützt Neruda die „Volksfront“²⁸ und ihren Kandidaten Pedro Aguirre Cerda, der im selben Jahr die Wahl gewinnt. Die Regierung gibt mehr Geld für Gesundheit und Bildung aus und öffnet sich den Problemen der Arbeiter. Wirtschaftlich aber gibt es keine Veränderungen, Chile befindet sich immer noch in Abhängigkeit von ausländischen Investoren.

1939 wird Neruda, auf seinen eigenen Vorschlag hin, als „Konsul und Beauftragter für die spanische Einwanderung“ nach Paris geschickt, um dort ein Schiff mit 3500 spanischen Flüchtlingen zu bestücken, die in Frankreich interniert sind, um ihnen in Chile eine neue Heimat zu geben. Pablo bezeichnet diesen Auftrag als „nobelste Mission meines Lebens.“²⁹

1939 kauft Pablo Neruda sein Haus in Isla Negra, ein Steinhaus am Ozean, das ihm als Rückzugsort dienen wird. Er finanziert es mit Hilfe von Vorschüssen seiner Verleger für sein Buchprojekt *Canto General*:

Ich gedachte mich meiner literarischen Arbeit mit mehr Hingabe und Kraft zu widmen. Die Berührung mit Spanien hatte mich gestärkt, und ich war gereift. Die bitteren Stunden meiner Dichtung mussten ihren Abschluss finden. Der schwermütige Subjektivismus meiner *Zwanzig Liebesgedichte* und die schmerzliche Leidenschaftlichkeit von *Aufenthalt auf Erden* gingen ihrem Ende zu. Mir schien, als wäre ich einer unterirdischen Ader auf der Spur, nicht im unterirdischen Gestein, sondern zwischen den Blättern der Bücher. Kann Dichtung unseresgleichen nützen? Kann sie die Kämpfe der Menschen begleiten? Lange genug war ich auf dem Gelände des Irrationalen und Negativen gewandelt. Ich musste einhalten und den Weg des Humanismus finden, der verbannt war aus der zeitgenössischen Literatur und doch so tief verwurzelt im Trachten des Menschen.

Ich machte mich an meinen *Großen Gesang*.³⁰

Es sei hier noch angemerkt, dass die Veränderung hin zur politischen Dichtung von einigen Kritikern und Künstlern sehr skeptisch wahrgenommen wird. In der Frage, ob Politik ein Thema für Gedichte sein soll, das heißt, soll Dichtung „rein“ bzw. darf sie „unrein“ sein, gehen die Meinungen auseinander, in der Rezeption Nerudas gibt es

²⁷ Vgl. Gottschalk, a.a.O., S. 96.

²⁸ Zusammenschluss von Kommunisten, Radikalen und Sozialisten.

²⁹ Vgl. Neruda 2003, a.a.O., S. 189.

³⁰ Ebd. S. 188.

immer ein Lager der „Nerudisten“ und der „Antinerudisten“, die sich der einen oder anderen Meinung verschrieben haben. Darüber kommt es auch zum Bruch zwischen Neruda und einigen seiner Kollegen, beispielsweise mit Octavio Paz.³¹

2.4 „Die Entdeckung Amerikas“³²

1940 wird Pablo Neruda Generalkonsul von Mexiko und unternimmt von dort aus Reisen nach Guatemala und Cuba. 1943 geht er zurück nach Chile und muss 1948 untertauchen, bis er nach einer abenteuerlichen Flucht, in der er die Anden überquert, nach Argentinien kommt, wo die Jahre des Exils beginnen. V. Teitelboim, K. Garscha und andere sprechen von einer Zeitspanne, in der Neruda Amerika entdeckt, sich Iberoamerika neuerlich aneignet³³. Diese Zeitspanne ist für uns besonders interessant, da Neruda in dieser den Hauptteil seines *Canto General* verfasst, den größten Teil im Jahr des Untergrunds 1948.³⁴

Pablo Neruda hält sich von 1940 bis 1950, also 10 Jahre, fast ununterbrochen in Amerika auf.

Zwei Erfahrungen bestimmen diesen Lebensabschnitt: Neruda „entdeckt“ Amerika, das umgekehrt in ihm seinen größten lebenden Dichter erkennt und ihm, als er 1943 von Mexiko nach Chile zurückkommt, einen wahren Triumphzug bereitet. Andererseits wird er das Opfer politischer Verfolgung und lernt das Leben im Untergrund, die Flucht ins Ausland und das Exil kennen, d.h. er erleidet das [...] Schicksal, der staatlichen Repression und der nackten Gewaltanwendung [...] ausgesetzt zu sein.³⁵

In Mexiko herrschen nach der mexikanischen Revolution (1910-17) relativ stabile politische Verhältnisse, der Begriff der „mestizaje“, der mestizische Charakter von Kultur und Bevölkerung steht im Zentrum der nationalen Ideologie. „Seit der mexikanischen Revolution wird der Zeit vor der Conquista und den vorspanischen Indianerkulturen – der Olmeken, Tolteken, Azteken, der Maya – ein breiter Raum in der Erziehung und in allen Manifestationen der mexikanischen Wirklichkeit

³¹ Vgl. dazu z.B. Gottschalk, a.a.O., S. 106 oder S.150 und auch Edwards, Jorge, a.a.O, S.16 oder S. 76f.

³² Vgl. Teitelboim, a.a.O, S. 221-297 und Garscha 1984, S. 510, welche diese Periode im Leben Nerudas so bezeichnen.

³³ Vgl. Garscha 1984, S. 514.

³⁴ Vgl. dazu Kapitel 3.1. dieser Arbeit.

³⁵ Garscha 1984,a.a.O., S. 510.

zugemessen.“³⁶ Diese Nationalideologie steht in krassem Gegensatz zur chilenischen, welche den mestizischen Charakter der eigenen Kultur möglichst verdrängt.

Gleichzeitig sammeln sich in dieser Zeit viele Emigranten und Flüchtlinge aus Europa in Mexiko und das Haus Pablo Nerudas, der sich gerne mit Menschen umgibt, ist wie immer ein Anziehungspunkt für Intellektuelle und Künstler aus der ganzen Welt. Neruda durchreist das große Land, dessen Märkte er besonders liebt, sooft es ihm möglich ist, und ist davon fasziniert:

Mexiko mit seinem Feigenkaktus und der Schlange, blühendes, stachliges Mexiko, trocken und orkanreich, gewaltig in Entwurf und Farbe, gewaltig in Eruption und Kreation, Mexiko hüllte mich ein in seine Zauberei und sein überraschendes Licht. [...] Mexiko, letztes der magischen Länder, magisch durch Alter und Geschichte, magisch durch Musik und Geographie.³⁷

Es beeindruckten den Dichter auch die mexikanische Wandmalerei und deren Maler, Orozco, Rivera und Siqueiros.

Neruda definiert in dieser Zeit Mexiko und Chile als Antipodenländer Amerikas, trifft aber auch eine für den Entstehungskontext des *Canto General* relevante Aussage:

Mexicanos y chilenos nos encontramos (tan sólo) en las raíces y allí debemos buscarnos: en el hambre y en la insatisfacción de las raíces, en la busca del pan y la verdad, en las mismas necesidades, en las mismas angustias, sí, en la tierra, en el origen y en la lucha terrestre nos confundimos con todos nuestros hermanos, con todos los esclavos del pan, con todos los pobres del mundo.³⁸

1941 reist Neruda nach Guatemala und lernt dort Miguel Angel Asturias kennen. Sie werden gute Freunde und Neruda lernt von Asturias - der als Anthropologiestudent in Paris an der Übersetzung des Maya-Weisheitsbuches *Popul Vuh* mitgewirkt und dort das mythisch-magische Denken der lateinamerikanischen Urbevölkerung kennengelernt hat - viel über die Weisheit und Kunst der altamerikanischen Kulturen.³⁹

³⁶ Ebd. S. 510.

³⁷ Neruda 2003, a.a.O. S. 205f.

³⁸ "Discurso", en: Tierra Nueva: Revista de Letras Universitarias, números 9 y 10, México, 1941. Zit. in: Teitelboim 2003, a.a.O., S. 242.

³⁹ V. Teitelbaum meint zur Faszination, die für Neruda von der alten Geschichte ausgeht: "Lo maravillaba ese mundo subterráneo de la prehistoria, que tenía más vida que ninguno. Sentía que por sus venas andaban las sílabas de ese pasado, que las llevaba en su respiración, con el deber de expresarlas." In: Teitelboim, 2003 a.a.O. S. 49.

Neruda widmet sich auch in Mexiko dem antifaschistischen Kampf und veröffentlicht das Gedicht *Canto a Stalingrado*, als Reaktion auf den deutschen Einmarsch in die Sowjetunion. Darin fordert er die Länder zum Eingreifen und zur Solidarität auf. Bald sieht man das Gedicht an vielen Hauswänden der Hauptstadt plakatiert. Die Reaktionen darauf sind geteilt. Auf den Vorwurf, Poesie gehöre nicht auf die Straße, antwortet Neruda mit dem Gedicht *Nuevo canto de amor a Stalingrado*.

1942 besucht er Cuba und beendet *Residencia en la tierra III*. Er schenkt seinen Freunden 1943 einige Exemplare von seinem *Canto general de Chile*, „que será la célula matriz del *Canto general*.“⁴⁰

Im selben Jahr legt er sein Amt nieder und verlässt Mexiko Ende August 1943.

Die Reise zurück nach Chile über Panama, Kolumbien und Peru dauert trotz Flugzeugs zwei Monate:

[...] porque quería absorber el país que visitaba. [...] Creía conocer poco América del Sur. Sentía que le había llegado el momento de saber más exacta y profundamente, de visu, que era su continente, cómo estaba constituido ese mundo. Hasta ahora había sido un chileno que cayó en bruces en el Oriente, abrió los ojos ante el fulgor de la llamada violenta de España y pasó un tiempo breve en Buenos Aires. Fue México el que le dió de veras la sensación perturbadora de una América casi desconocida. [...] Por eso, cuando llegó al territorio del otro imperio precolombino básico, supo que tenía que visitar el Cuzco y Macchu Picchu.⁴¹

Die Besichtigung der Ruinen von Macchu Picchu⁴² ist eines der stärksten Erlebnisse im Leben des Pablo Neruda. Sein Gedicht *Las Alturas de Macchu Picchu* wird später zum zweiten Gesang des *Canto General*. In seinen Memoiren beschreibt er diese essentielle Erfahrung. Er fühlt sich am „Nabel einer unbewohnten, stolzen, hervorragenden Welt, der [er] in irgendeiner Beziehung angehörte.“

Ich fühlte, daß meine eigenen Hände hier in längst vergangener Zeit gearbeitet, Furchen gegraben und Felsblöcke geschichtet hatten. Ich fühlte mich als Chilene, Peruaner, Amerikaner. Auf diesen schwer zugänglichen Höhen, zwischen den ruhmreichen, verstreuten Ruinen hatte ich ein Glaubensbekenntnis für die Fortsetzung meines Gesangs gefunden.⁴³

Die tote Stadt hat eine Botschaft. Neruda zieht eine Verbindung zwischen der präkolumbianischen Kultur und sich selbst, gleichzeitig zwischen dem einfachen Volk damals und heute. In den Mittelpunkt seines Gedichts stellt er diejenigen, welche die

⁴⁰ V. Teitelboim, 2003, a.a.O., S. 245.

⁴¹ Ebd. S. 251.

⁴² 1911 entdeckte Inkastadt in der Nähe von Cuzco, Peru.

⁴³ Neruda 2003, a.a.O., S. 227.

Stadt gebaut haben und welche heute so vergessen sind wie damals. Der Dichter möchte ihnen seine Stimme geben :“Acudid a mis venas y a mi boca/ Hablad por mis palabras y mi sangre“. Die leblose Stadt selbst wird zum Symbol für die Unterschicht, deren Sprecher Neruda sein will. Die Vergangenheit liefert auf diese Weise betrachtet Argumente für die aktuelle, revolutionäre politische Einstellung des Autors. „Señala con el puntero las lineas de fractura entre dos civilizaciones, entre poseedores y poseídos.“⁴⁴

Neruda schreibt – im Gegensatz zu seiner sonstigen z.T. sogar momentanen Verschriftlichung von Erlebnissen bzw. Eindrücken zu Lyrik - dieses Gedicht erst zwei Jahre später (August/September 1945), zu einer Zeit, in der er als gewählter Senator schon die Anliegen der Arbeiter im Norden Chiles vertritt. Sein formeller Eintritt in die kommunistische Partei (Juli 1945) fällt zeitlich auch mit dem Verfassen von *Las Alturas de Macchu Picchu* zusammen. „Son dos actos de un mismo tiempo. No solo casi simultáneos, sino mutuamente entrelazados y condicionados.“⁴⁵

1944 bekommt Neruda den Dichtungspreis der Stadt Santiago und 1945 den Premio Nacional, die höchste nationale Auszeichnung in Chile, welche für das Gesamtwerk eines Dichters vergeben wird. Im März 1945 wird er zum Senator der Republik für die nordchilenischen Provinzen Tarapacá und Antofagasta gewählt. Es ist das „härteste Gebiet Chiles“⁴⁶ in dem Kupfer und Salpeter abgebaut werden. Der Wahl gehen Reisen in diese Gebiete voraus, in denen die Arbeiter unter unmenschlichen Bedingungen leben. Nerudas Auftritte sind ungewöhnlich, anstelle von Wahlkampfreden trägt er Gedichte vor. Die Kommunisten haben ihren Kandidaten Neruda mit Bedacht gewählt: „Lo que queremos es que el poeta Neruda se una a Recabarren“⁴⁷ como símbolo de la unidad de los trabajadores manuales e intelectuales.“⁴⁸

⁴⁴ Teitelboim, 2003, a.a.O., S. 253.

⁴⁵ Ebd. S. 252.

⁴⁶ Neruda 2003, a.a.O., S. 228.

⁴⁷ Luis Emilio Recabarren (1876-1924), ursprünglich einfacher Arbeiteragitator, Anarchist, überzog das Land mit Gewerkschaften, Verbänden und Arbeiterzeitungen. Er gilt als Begründer der chilenischen Arbeiterbewegung und gründete die Partido Obrero Socialista (POS), die nach dem Zusammenschluss mit der wichtigsten Gewerkschaft 1920 in die *Kommunistische Partei* umbenannt wird. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren und Gran Referencia Anaya, 2000. Barcelona: Biblograf, S.A, S. 6371. Neruda besingt Recabarren in seinem *Canto General* im vierten Gesang: *Los libertadores*.

⁴⁸ Teitelboim, 2003, a.a.O., S. 259.

Neruda hat zu den Arbeitern, den „Leuten ohne Schule und Schuhe“⁴⁹, eine enge Beziehung und genießt große Popularität.

Die neue Volksfront einigt sich 1946 auf den Präsidentschaftskandidaten Gabriel Gonzalez Videla⁵⁰ und Neruda wird dessen Wahlkampfchef. Videla gewinnt, macht allerdings nach dem Sieg eine ideologische Kehrtwendung – inzwischen war der Kalte Krieg ausgebrochen – und gleicht seinen Kurs in allen Punkten der Position der USA an. Dies führt zur Konfrontation mit den Kommunisten, kommunistische Minister werden entlassen. Enttäuscht und wütend schreibt Neruda einen offenen Brief *Carta íntima para millones de hombres*, der Ende 1947 in der Zeitung „El nacional“ in Caracas veröffentlicht wird.

Am 6. Jänner 1948 hält Neruda vor dem Senat die Rede *Yo acuso*, in der er Videlas Kurswechsel verurteilt. Kurz darauf wird mittels eines Gerichtsprozesses die Immunität Nerudas aufgehoben und er wird polizeilich verfolgt, sein Haus in Santiago angezündet. Mit dem „Gesetz zur permanenten Verteidigung der Demokratie“⁵¹ werden Kommunisten die Bürgerrechte aberkannt. Wer dem Haftbefehl entgehen will, muss in den Untergrund oder ins Exil.

Auch Neruda versteckt sich gemeinsam mit seiner Frau Delia del Carril, bis ein Jahr später, nach einer Überquerung der Anden zu Pferd, sein Exil in Argentinien beginnt. Neruda muss seine Verstecke oft wechseln, er erlebt die Solidarität und Freundschaft vieler Chilenen, die ihn unter hohem persönlichen Risiko aufnehmen, Menschen, die er nicht kennt. Diese Bereitschaft, zu helfen, beeindruckt den Dichter, er fühlt sich dem Volk sehr verbunden. Neruda beschreibt die Erfahrungen dieser Zeit in seinem Gedicht *El fugitivo*, welches den zehnten Gesang des *Canto General* bildet. Sein großes Werk, der *Canto General*, wird in diesem Jahr des Untergrunds fertiggestellt. In der Nacht können sie ihre Verstecke kurz verlassen, am Tag arbeitet Neruda an seinem Epos. Das polizeiliche Sicherheitsnetz wird immer enger und man beschließt, Neruda außer Landes zu bringen. Da der Seeweg zu gefährlich scheint, entscheidet man sich für eine Flucht nach Argentinien im äußersten Süden des Landes. Neruda überquert mit seinen Helfern die Berge zu Pferd und erreicht im Februar 1949 die Grenze.

⁴⁹ Neruda 2003, a.a.O., S. 228.

⁵⁰ Auch ihn besingt Neruda in seinem *Canto general*: „Gonzalez Videla, Chiles Verräter“ im fünften Gesang: *La arena traicionada*.

⁵¹ Die Sozialisten unterstützen dieses Gesetz, nur Salvador Allende stimmt nicht zu. Er tritt aus und gründet die Sozialistische Volkspartei.

Seinen Helfern hinterlässt er die schwierige Mission, das Manuskript des *Canto General* zu veröffentlichen. Nur drei Menschen waren mit der Aufgabe betraut, das 468 Seiten starke Buch mit dem Format 19x37 herzustellen und zu vertreiben. Da die Polizei auf der Jagd nach unerlaubter Propaganda den Ursprung einer Veröffentlichung anhand der verwendeten Typographie nachvollziehen kann, wird der *Canto* mithilfe fünfzehn Jahre alter Linotypmatrizen von nur einem Mann gesetzt. Auf dem Einband des Buches steht ein falscher Titel und der Name eines fiktiven Autors. Es werden 5000 Exemplare gedruckt und auf dem Schwarzmarkt verkauft.⁵²

2.5 Exil und Rückkehr nach Chile

Seine Freunde helfen Pablo Neruda auch im Exil, er bekommt einen Pass und kann nach Frankreich ausreisen. Am 25. April 1949 erscheint er bei der Abschlusssitzung des Weltkongresses der Friedensfreunde und wird begeistert begrüßt. Die Zeit des Exils macht Neruda auch in Europa bekannt, er reist in den nächsten Jahren viel und knüpft neue persönliche Kontakte. 1949 reist er anlässlich des 150. Geburtstags Puschkins in die Sowjetunion und schreibt begeistert darüber, noch ist er ein überzeugter Anhänger Stalins. Im gleichen Jahr besucht er Mexiko, um dort als Redner beim Weltfriedenskongress aufzutreten, und bleibt zehn Monate. Er trifft Matilde Urrutia wieder und verliebt sich leidenschaftlich in sie. Die nächsten sieben Jahre führen die beiden aus Rücksicht auf Nerudas Frau Delia ein Doppelleben. Als „Rosario“ schmuggelt er Matilde noch im letzten Moment in den *Canto*, der 1950 in Mexiko-Stadt erscheint. Neruda erhält für das Buch den internationalen Friedenspreis.

Zwischen 1950 und 1952 unternimmt er weitere Reisen nach Guatemala, Prag, Paris, Rom, Neu-Delhi, Griechenland, in die DDR und die Mongolei, zum Teil in seiner Mission als Mitglied des Weltfriedensrates, natürlich aber auch als Dichter. Seine Reisen verarbeitet er im Gedichtband *Las uvas y el viento*. 1951 verbringt er längere Zeit mit Matilde Urrutia auf Capri, wo die Liebesgedichte für Matilde entstehen, die unter dem Titel *Versos del capitán* zuerst anonym veröffentlicht werden. Seine Popularität steigt ständig, seine Gedichte erscheinen in neuen Ausgaben und werden vielfach übersetzt.

⁵² Vgl. Teitelboim 2003, a.a.O., S. 298f und Gottschalk 2003, a.a. O., S. 137f.

Im August 1952 kehrt Neruda nach Chile zurück. Der Haftbefehl ist zwar noch nicht aufgehoben, es setzen sich aber so viele prominente Persönlichkeiten für seine Rückkehr ein, dass dieser nicht mehr ausgeführt werden kann. 1953 organisiert er den *Congreso Continental de la Cultura*, der die Künstler und Intellektuellen Chiles vereint, im selben Jahr erhält Neruda den Stalinpreis und reist aus diesem Grund in die Sowjetunion. Neruda befindet sich auf dem Höhepunkt seiner Popularität, dennoch gibt es auch viele Stimmen, die ihm vorwerfen, politisch zu einseitig zu sein beziehungsweise sich zu sehr von den Kommunisten vereinnahmen zu lassen.

1954 erscheint die erste Ausgabe von *Odas elementales* und von *Las uvas y el viento*, Gedichte, die Leser und Kritiker gleichermaßen verunsichern. Zeigt er sich in letzteren als kompromittierter Dichter, wenden sich die *Elementaren Oden* ohne große Gesten den einfachen Dingen des Alltags zu, die er poetisch überhöht.⁵³ Neruda sagt, er wollte ein einfaches Buch über einfache Dinge schreiben, kein Thema dürfe von der Literatur ausgeschlossen werden.⁵⁴ Als Antwort auf die Kritik verfasst Neruda in bekannter Manier wenig später zwei weitere Bände mit elementaren Oden.

1955 trennt er sich von seiner Frau Delia del Carril und lebt ab diesem Zeitpunkt bis zu seinem Tod mit Matilde Urrutia, zum großen Teil in ihrem Haus am Meer Isla Negra. Die folgenden Jahre verlaufen ruhig, es gibt kaum Veränderungen, sie reisen viel, Pablo nimmt Preise und Ehrungen entgegen.

Im Jahr 1956, am XX. Parteitag der KPdSU, werden die Verbrechen Stalins offenbar und die Phase der Destalinisierung beginnt. Auch Neruda ist aufgewühlt, er äußert sich nicht oft zu diesem Thema. Jorge Edwards, der in seinem Buch *Adiós poeta* die Jahre nach der Rückkehr Nerudas nach Chile beschreibt, kratzt aber am Bild des streng parteitreuen, über jeden Zweifel erhabenen Pablo Neruda, er zeichnet ein komplexeres Bild des Dichters: „Pablo Neruda iniciaría a partir de entonces una larga y compleja evolución, un proceso de conocimiento desengañado, seguido de un esfuerzo de voluntad y de disciplina que casi siempre se sobreponía, al fin, al desengaño.“⁵⁵

Neruda stellte sich weder während noch nach Stalin gegen den Kommunismus oder die Kommunisten

⁵³ Das bekannteste Beispiel hierfür ist wohl *Die Ode an die Zwiebel*.

⁵⁴ Teitelboim 2003, a.a.O., S. 352f.

⁵⁵ Edwards, Jorge 1990, a.a.O., S. 50.

y nunca, ni por asomo, entró en un proceso de disidencia intelectual abierta. No sentía la menor vocación para los ejercicios dialécticos, no podía “ser independiente”, como reconoció más de una vez [...], lo cual no le impedía, paradójicamente, en algunos aspectos, ser un poeta reflexivo y hasta filosófico.⁵⁶

Die Enttäuschung, welche die Offenbarungen über Stalin bei ihm auslösen, zeigt sich aber in der Entwicklung seiner Poesie, deren Stil sich verändert.

El poeta de *Las uvas y el viento*, de *Los versos del capitán*, de *Odas elementales*, escribía y vivía en función de una esperanza segura, de la idea reguladora, normativa, de la victoria final (...) de la causa del pueblo y de la humanidad. El autor del *Tercer libro de las odas*, publicado a fines de 1957, era ya, (...) un poeta eternamente diferente, (...) vuelve a fijarse en las cosas que lo rodean, pequeñas o grandes, en el paisaje inmediato, en la naturaleza omnipresente, hostil o enemiga, pero que no trae mensajes verificables.⁵⁷

Edward stellt dem linearen Zeitkonzept, wie es bei Neruda in der stalinistischen Phase zu finden ist, das zyklische im *Tercer libro de las odas* oder in *Estravagario* (1958) gegenüber. In diesen Werken wird deutlich, dass die Dinge keine einfache Botschaft mehr haben.

Nach Meinung Edwards kulminiert diese Phase des Revisionismus im Gedichtband *Memorial de la isla negra* (1964) „autobiografía en verso que hace las veces de un resumen, un balance de verdades e incertidumbres, una culminación y simultáneamente un epílogo.“⁵⁸

Der Dichter verfolgt die Ereignisse rund um die Revolution in Kuba sehr aufmerksam. Er schreibt 1960 sein Werk *Canción de gesta* und widmet es „den Befreiern von Cuba: Fidel Castro, seinen Kameraden und dem kubanischen Volk.“⁵⁹ Auf der anderen Seite steht er dem Personenkult um Castro, der Machtkonzentration in einer Person, kritisch gegenüber. 1966 kommt es zum Bruch mit Kubas Intellektuellen.⁶⁰

Mitte der Sechzigerjahre wird Neruda auch in Chile wieder politisch tätig, er unterstützt Salvador Allende in seinem Präsidentschaftswahlkampf 1964. Allende

⁵⁶ Ebd. S. 63.

⁵⁷ Ebd. S. 86f.

⁵⁸ Ebd. S. 136.

⁵⁹ Teitelboim 2003. a.a.O., S. 370.

⁶⁰ Neruda folgt einer Einladung des PEN Clubs nach New York und wird auf dem Rückweg vom peruanischen Präsidenten mit einem Orden geehrt. Die Reise in die Hauptstadt des Imperialismus und die Ehrung durch einen Staatschef, der in diesem Moment gegen von Havanna gestützte Guerillas kämpft, bildeten den perfekten Vorwand, sich von Neruda zu distanzieren, man schreibt ihm einen offenen Brief, in dem man ihm Anbiederung und Freundschaft mit dem Feind vorwirft. Der Neruda von heute wäre vom Autor des *Canto General* verurteilt worden. Der Brief trifft Neruda sehr und er sieht kaum Möglichkeiten, sich zu verteidigen.

verliert nach einer massiven Hetz- und Angstkampagne gegen den Kandidaten der Konservativen und Christdemokraten Eduardo Frei.

Die literarische Produktion nach *Memorial de la Isla Negra* (1964) beschränkt sich auf einige Titel, die nicht wirklich bekannt geworden sind.⁶¹ Neruda schreibt ein Theaterstück (*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*) und arbeitet für Zeitungen. Dann erscheint 1969 *Fin del mundo*, ein dem Titel und Inhalt nach klar apokalyptisches Buch, „donde la visión revolucionaria del término de la historia, del fin de la contradicción en la sociedad, del advenimiento del paraíso en la tierra, sería radicalmente reemplazada por la visión de la muerte propia y de la transformación, del apocalipsis personal.“⁶²

Ende der Sechzigerjahre nehmen die politischen Auseinandersetzungen in Chile an Schärfe zu. Vor der Wahl von 1970 stehen sich die Linke, mit einer Strategie des Volksaufstandes, und die Rechte, deren Reformmaßnahmen nicht wirklich gegriffen hatten und die zunehmend autoritäre und undemokratische Maßnahmen anwandte, unversöhnlich gegenüber. Vor den Wahlen kommt es zu Straßenkämpfen, es herrscht ein Klima der Gewalt und des Chaos.

1969 stellt die Kommunistische Partei Pablo Neruda als Präsidentschaftskandidaten auf. Die Linksparteien können sich nicht auf einen Kandidaten einigen und stellen drei Personen auf. Der gemeinsame Kandidat wird schlussendlich Salvador Allende, zu seinen Gunsten treten die beiden anderen zurück. Die aufgeheizte Stimmung im Land erlebt Neruda, als er Allende auf seinen Wahlkampfreisen begleitet. Salvador Allende gewinnt die Wahl, weiß aber nur einen Teil der Bevölkerung hinter sich und hat auch mit der Heterogenität seiner eigenen Partei zu kämpfen. Die Unidad macht sich sofort an Reformen, schafft sich aber vor allem mit der Verstaatlichung der Kupfer-, Eisen-, Stahl- und Salpeterindustrie mächtige Feinde.

Pablo Neruda wird im Jahr 1970 zum chilenischen Botschafter in Frankreich berufen. Neruda leistet erfolgreiche Arbeit, ist aber zunehmend von Krankheit gezeichnet und macht sich Sorgen um die Zukunft Chiles. Er erscheint zunehmend müde.

1971 erhält Pablo Neruda den Nobelpreis für Literatur und kehrt im Jahre 1972 aus gesundheitlichen Gründen nach Chile zurück. Der Umsturz steht bevor, die Regierung Allendes wird scheitern, das ist mittlerweile klar.

⁶¹ *Aú; Las manos del día; La barcarola; Arte de pájaros; Comiendo en Hungría.*

⁶² Edwards, Jorge 2003, a.a.O., S. 136f.

Am 11. 9. 1973 wird Salvador Allende gestürzt und stirbt während des Umsturzes. Neruda ist durch diese Nachricht gebrochen, er diktiert seiner Frau Matilde noch die letzten Seiten seiner Memoiren, sein Gesundheitszustand verschlechtert sich rapide. Er wird ins Krankenhaus nach Santiago gebracht, wo er am 23. September stirbt. Sein Begräbnis wird zur ersten großen Protestkundgebung gegen die Diktatur.

3 Der Canto General

3.1 Entstehung

Der *Canto General* wurde 1938 begonnen, 1949 beendet und kommt im gleichen Jahr in einer im Untergrund gedruckten Ausgabe von 5000 Stück zum ersten Mal auf den Markt (vgl. Kap. 2.4. dieser Arbeit).

Man kann die Entstehung einzelner Teile des *Canto General* auch noch genauer datieren⁶³:

Die ersten Gedichte, welche nach der neuerlichen Begegnung mit seiner Heimat Chile entstehen, schreibt Neruda im Jahre 1938, es ist auch das Todesjahr seiner Eltern. Nach der Rückkehr aus Frankreich, nach dem erfolgreich ausgeführten Auftrag, ein Schiff mit spanischen Kriegsflüchtlingsen für Chile zu organisieren, verfasst er das Gedicht *Himno y regreso*, ein Teil des *Canto General* (VII).

1942, im Jahr seiner Reise nach Kuba entsteht *América no invoco tu nombre en vano*, später Kapitel VI des *Canto*. Es wird hier schon deutlich, dass Neruda der Diversität Amerikas in einem einzigen Gedichtzyklus gerecht werden will, er beschreibt Menschen, Städte, Landschaften, Leiden, und auch verschiedenste Länder Amerikas werden erfasst: Kuba, Argentinien, Brasilien, Chile. Die Erde (*tierra*) hat hier schon einen zentralen Platz.

1942 werden einige Gedichte Nerudas unter dem Titel *Das Magellanische Herz* in der Zeitschrift *Cuadernos Americanos* veröffentlicht. Sie bilden im *Canto* einen Teil des III. Gesangs (*Los conquistadores*). Loyola unterstreicht den lyrisch chronistischen Charakter der in dieser Zeit entstandenen historischen Teile des *Canto*, dem die epische Perspektive noch fehlt.⁶⁴ Die Person des Dichters ist das einzige Verbindungsglied zwischen den der Vergangenheit gewidmeten Texten und jenen, welche die aktuelle Wirklichkeit Chiles, das Leiden des Volkes, sowie die tellurische, botanische und zoologische Größe beschreiben.

1945 entsteht das Gedicht *Las alturas de Machu Picchu* (vgl. S. 25 dieser Arbeit) und in den darauffolgenden Jahren bis 1948/49 verfasst Neruda nur mehr die Gedichte

⁶³ Vgl. Loyola, Hernán 1981: „Neruda und Lateinamerika. Zur Entstehung des `Großen Gesangs´“. In: Karsten Garscha 1981 (Hg.): *Der Dichter ist kein verlorener Stein. Über Pablo Neruda*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, S. 151-180.

⁶⁴ Ebd. S. 162ff.

des XI. Gesangs *Las flores de Punitaqui*. Seine Arbeit als Senator lässt Neruda nicht viel Zeit zum Schreiben.

Zwei Drittel des *Canto General* entstehen zwischen 1948 und 1949, dem Jahr des Untertauchens, in dem der Dichter vor die entscheidende Struktur für die Gesamtform seines Werkes findet, welche vorher noch unklar war. Nach Loyola ist das entscheidende Element, welches dem *Canto* seine definitive Struktur gibt, der Verrat von Gónzales Videla:

Denn erst in diesem Augenblick macht sich [...] [die] Auffassung energisch Platz, daß der *Baum des Volkes* nicht automatisch, sondern nur im Kampf mit seinen Feinden wächst [...] Dieses Element fehlte bisher: Es fehlten die *Verräter*. Vor 1948 fehlen die negativen Gestalten Amerikas noch im mythischen Bild des entstehenden *Großen Gesangs*.⁶⁵

Kapitel V des *Canto La arena traicionada* ist also ein entscheidender Moment für die Formgebung des Gesangs, er ermöglicht die von Neruda angestrebte epische Struktur. Als Folge davon werden auch die spanischen *conquistadores* Teil der epischen Schilderung. Der Bezug zwischen den Teilen, welche die Vergangenheit als Thema haben und jenen, welche sich auf die gegenwärtige Lage beziehen, „verlangt zwingend nach einer neuerlichen Grundlegung des zentralen mythischen Konzepts der *Mutter Erde*.“⁶⁶ Neruda verfasst also das Einleitungskapitel *La lámpara en la tierra* und die Kosmogonie des *El gran océano* (Kapitel XIV). Auf die Darstellung der Eroberer folgt die Darstellung der Widerstandskämpfer im IV. Gesang. Über die weitere Chronologie der Entstehung ist nichts Genaueres bekannt, der Zeitraum der Entstehung ist ja auch sehr kurz. Neruda beendet sein Werk - laut eigener Aussage am Ende des *Canto General* - am 5. Februar 1949.

Diese wenigen Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte des *Canto General* erscheinen mir aufschlussreich: Sie verdeutlichen einerseits gattungsspezifische Eigenheiten des Werks (die einzelnen Gedichte des Zyklus können auch für sich alleine stehen), zeigen die Entwicklung der Gesamtkonzeption von einzelnen lyrisch chronologischen Einfällen hin zur epischen Großform durch die Einführung der Ebene des Feindes und unterstreichen andererseits den außerordentlich engen Zusammenhang zwischen dem Text und dem Kontext seiner Entstehung.

⁶⁵ Ebd. S. 173f.

⁶⁶ Ebd. S. 175f.

3.2 Texttyp

Seit jeher gibt es in der menschlichen Gesellschaft Ereignisse, die als so bedeutsam erachtet werden, dass sie von Generation zu Generation weitergegeben werden. Diese Weitergabe wurde im Lauf der Zeit immer stärker formalisiert und in eine bestimmte Form gebracht, im Epos ist das die gebundene Sprache und die Einteilung in Verse. In archaischen Gesellschaften und in der Klassik wurden traditionellerweise heroische Themen besungen, angestrebt wird eine verherrlichende und idealisierende Darstellung von Menschen, Handlungen und historischen Ereignissen. Das für das Epos charakteristische Prinzip der semantischen Steigerung (Pathos) führte dazu, dass das Epos nach den großen Werken der Antike und der frühen germanischen und romanischen Kultur als Gattung in der Moderne an Bedeutung verliert.

Der *Canto General* wird immer wieder als Epos bezeichnet, fällt aber sicherlich nicht in die normative Kategorie des „idealen Epos“. Es ist aus diesem Grund vorteilhaft, das, was als Kennzeichen des Epischen gilt und auch für den *Canto General* charakteristisch ist, herauszustellen:

„1) Die Selbständigkeit der Teile und damit verbunden das Anreihen als wichtigstes Strukturprinzip der Epik, 2) der Kampf als ureigenster Gegenstand der Epik 3) die ausdrückliche Hinwendung des epischen Dichters zu einem zuhörenden Kollektiv.“⁶⁷

Außerdem enthält der *Canto General*, wie auch die meisten antiken Epen, einen Gründungsmythos über den Ursprung der Welt und der Menschen und ist, so wie auch die antiken Epen in Gesänge gegliedert wurden, selbst ein Gesang (*Canto*): Epen waren ursprünglich für die orale Erzähltradition bestimmt, Epitheta, Formelverse und die wiederkehrenden Szenen zur Grundaussage sollten die Überschaubarkeit und Einprägsamkeit des Stoffes fördern.

Neruda schreibt sein Epos dezidiert für das Volk, für das einfache Volk, dessen Zugang zur Schriftkultur limitiert ist, und welches er auch vorher schon mit dem mündlichen Vortrag seiner Lyrik erreicht hat. Neruda sieht sich als Sänger und Interpret der Geschichte, als Sprecher derjenigen, die selbst keine Stimme haben: „Hablad por mis palabras y mi sangre.“⁶⁸ Der politische Dichter Neruda verfolgt aber

⁶⁷ Siefer, Elisabeth 1970: *Epische Stilelemente im Canto General von Pablo Neruda*. München: Wilhelm Fink Verlag, S.15.

⁶⁸ Vgl. z.B. den letzten Vers von *Las Alturas de Macchu Picchu*.

mit seinem Epos, so wie auch schon andere Ependichter vor ihm, einen bestimmten Zweck:

The epic was used as a propaganda vehicle: the great deeds of former heroes were recounted in order to excite patriotic fervor and nationalistic zeal. The epic became the vehicle for putting forth a certain vision of reality, particularly in times of war, in order to spur on the listening public, to inspire its listeners to make great sacrifices and to perform acts of valor in the name of the realm.⁶⁹

Auch Neruda will mit seinem *Canto General* mobilisieren, das Buch soll politisch wirksam werden, helfen, den Kampf des Volkes weiterzutragen:

Libro común de un hombre, pan abierto es esta geografía de mi canto, y una comunidad de labradores/ alguna vez recogerá su fuego y sembrará sus llamas y sus hojas/ otra vez en la nave de la tierra.

So beendet Neruda sein Buch. Auch appellative Strukturen finden sich überall im *Canto General*. Die durchgehende Verschränkung von poetischer und politischer Sprache zeigen Neruda als politisch kompromittierten Dichter, der überzeugen will, was auch in der Makrostruktur des *Canto* festzustellen ist:

„El proceso de persuasión que debe tener lugar para que pueda haber movilización resulta de la clara macroestructuración argumentativa del *Canto General* a base de inducción. El poeta contrapone a figuras históricas positivas y negativas, construyendo un polarizante discurso de elogio y reprobación.“⁷⁰

Stereotypisierungen sind vor allem ein Mittel des politischen Diskurses, werden aber natürlich auch in der Dichtung angewandt. Das Epos *La Araucana* von Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), der die Feldzüge seines Vorgesetzten García Hurtado de Mendoza beschreiben soll, ist ein Werk, an welches Neruda mit seinem *Canto* anbindet. Ercilla prangert die Greueltaten der *conquistadores* an, anstatt die Taten der Spanier zu verherrlichen, zeigt deren Gier nach Geld und Macht und verherrlicht das Heldentum der einheimischen Araukaner. Ercilla wertet bewusst und stellt die Tugenden und Fähigkeiten der indigenen Bevölkerung dar. Die Hauptfigur der *Araucana* ist Caupolicán, ein Kriegshäuptling der Mapuche, den auch Neruda in seinem *Canto General* besingt.

⁶⁹ Durán, Manuel; Safir, Margery 1981: *Earth Tones*. The poetry of Pablo Neruda. Bloomington: Indiana University Press, S. 84.

⁷⁰ Frank, Anette; Meidl, Martina: „La poesía política de Pablo Neruda. Una lectura del *Canto General*.“ In: Metzeltin, Miguel; Thir, Margit, 2004: *El Poder*. Análisis del discurso político español e hispanoamericano. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen (=Cinderella Applicata Bd.6), S. 209.

Karsten Garscha verortet das Epos Nerudas in der mittelalterlichen Heldendichtung über Themen der nationalen Geschichte, der alten spanischen Form des *romance*. Die Romanzendichtung erfährt im spanischen Bürgerkrieg eine Wiederbelebung:

Man schätzt, daß ungefähr 15 000 bis 20 000 Gedichte von etwa 5000 Autoren in rund 500 Frontzeitungen und in 800 anderen Publikationen erschienen sind, davon zwei Drittel auf republikanischer Seite. 1937 wird der *Romancero General de la Guerra de España* [...] publiziert, und 1944 stellt Nerudas enger Freund Rafael Alberti im argentinischen Exil einen zweiten *Romancero General* für die gesamte Zeit des Bürgerkriegs zusammen.⁷¹

Der *Canto General* ist im *verso libre* verfasst. Das bedeutet den Wegfall der Bindung an ein bestimmtes Versmaß zugunsten einer freieren Gestaltung des Ausdrucks, erfordert dafür aber andere formale Strategien, welche Kohäsion herstellen. So lassen sich in diesem Werk Nerudas verschiedenste Mittel der Gliederung und Rhythmisierung feststellen: unterschiedliche Arten von Wiederholungen (v.a. anaphorische Konstruktionen) und der Parallelismus in syntaktischen Konstruktionen, Aneinanderreihungen und Wortvariationen sind zentrale sprachliche Gestaltungsmittel im *Canto General*.⁷²

3.3 Aufbau und Thema des *Canto General*

Das epische Werk ist in 15 Gesänge gegliedert, jeder einzelne Gesang besteht aus mehreren Gedichten, insgesamt umfasst der *Canto General* einen Zyklus von 300 mehr oder weniger locker verbundenen Einzelgedichten, von denen jedes aber auch für sich alleine stehen kann. Jeder Gesang ist sowohl inhaltlich als auch formal in sich geschlossen, steht aber in Beziehung zum gesamten Werk.

Das Epos ist chronologisch aufgebaut, es beginnt bei der Schöpfungsgeschichte und behandelt die präkolumbianische Zeit bis zum Jahr der Beendigung des Werkes 1949.

Bevor ich einige besondere strukturelle Merkmale des *Canto General* zusammenfasse, möchte ich, um größere Klarheit zu schaffen, die einzelnen Gesänge kurz inhaltlich kommentieren, um danach daraus Schlüsse zu ziehen:

⁷¹ Vgl. Garscha, Karsten 1984.a.a.O. S. 516.

⁷² Vgl. Schlager, Ilse 1986. *Stilformen im „Canto General“ von Pablo Neruda*. Wien: Diplomarbeit.

1. *La lámpara en la tierra* (I)

In diesem ersten Abschnitt erzählt Neruda (*Estoy aquí para contar la historia*) im Stil der biblischen Genesis die mythische Erschaffung Amerikas, eines noch namen- und zahlenlosen Landes (*Tu [...] sin nombre América*). Aus der Erde entstehen das Pflanzenreich, dann einige Tiere, die Vögel und die vier großen Flüsse: Orinoco, Amazonas, Tequendama und Bío Bío. Danach beschreibt er die Schönheit der mineralischen Welt und am Ende die Menschen. Von Beginn an werden auch zukünftige Konflikte vorweggenommen: der blutige Kampf um die Mineralien, die blutfarbene Geschichte, welche der Bío Bío erzählt, die Schmerzen, die vom Meer, kommen u.v.m.

2. *Alturas de Macchu Picchu* (II)

Neruda beschreibt seine Begegnung mit den Inkaruinen, sie konfrontieren ihn mit Tod und Vergänglichkeit. Die Stadt und ihre Bewohner sind tot, entscheidend ist aber, dass sie dennoch in irgendeiner Form weiterleben (*Pero una permanencia de piedra y palabra [...] El reino muerto vive todavía*). Er sieht sich die Ruinen sehr genau an und fragt nach ihren Erbauern (*Juan Cortapiedras [...] Juan Comefrío [...] Juan Piesdescalzos*), beschwört die Erinnerung und solidarisiert sich mit den Vergessenen (*Sube a nacer conmigo, hermano.*). Er möchte für sie sprechen wie für die Juanes seiner Zeit (*Acudid a mis venas y a mi boca./ Hablad por mis palabras y mi sangre.*).

3. *Los conquistadores* (III)

Neruda beschreibt in diesem Abschnitt die Eroberung Amerikas als totale Zerstörung (*Los carniceros desolaron las islas*), als Gewaltakt und Blutvergießen. Er reiht Personen und Ereignisse chronologisch aneinander, Cortés, Alvarado, Pizarro, Valdivia u.a., nennt aber auch Balboa und Ercilla (*Sonoro, sólo tú ne beberás la copa de sangre*). Am Ende dieses Zyklus steht trotz allem (*a pesar de la ira*) das Licht (*La luz vino a pesar de los puñales*), das Erbe der Renaissance, die Technik, die Malerei (*Así [...] no sólo llegó sangre sino trigo*).

4. *Los libertadores* (IV)

Auf die Eroberung folgt der Widerstand gegen die Eroberer. Dieser wird im IV. Gesang, dem umfangreichsten des *Canto*, in ähnlicher Form wie im III. Gesang, als

chronologische Aneinanderreihung von Taten bekannter Persönlichkeiten des Befreiungskampfes geschildert.

Auf den IV. Gesang wird in den nächsten Kapiteln dieser Arbeit detailliert eingegangen, er ist deshalb hier nur ganz kurz zusammengefasst.

5. *La arena traicionada* (V)

In diesem Zyklus nennt Neruda "die Henker" Lateinamerikas, er nennt einige Diktatoren des 19. und 20. Jahrhunderts. namentlich (Rodríguez de Francia, Juan Manuel de Rosas, García Moreno, Ubico u.a.) und beschreibt auch die Oligarchien, die jene unterstützen, sowie nordamerikanische Unternehmen, in deren Abhängigkeit die südamerikanischen Länder geraten sind und von denen sie ausgebeutet werden. Der Ton ist zum Teil scharf satirisch, sarkastisch oder anklagend. Erwähnen möchte ich hier auch noch das Gedicht *Los poetas celestes*, in dem er seinen Berufskollegen, die sein politisches Engagement kritisieren, Flucht und Verschleierung vorwirft und sich somit selbst noch einmal poetisch verortet (*Qué hicisteis vosotros gidistas/ intelectualistas, rilkistas,/ misterizantes, falsos brujos/ existenciales, amapolas/ surrealistas encendidas/ en una tumba, europeizados/ cadáveres de la moda*) Später bewertet er in der *Crónica de 1948* die aktuelle politische Situation in verschiedenen Ländern. Er beendet diesen Gesang mit einem Gedicht über *González Videla, el traidor de Chile*, und mit einem Appell an das chilenische Volk sich zu wehren (*Mi pueblo, pueblo mío, levanta tu destino!*).

6. *América, no invoco tu nombre en vano* (VI)

18 kürzere Gedichte, die zum Teil auf sehr lyrische Weise verschiedene Momentaufnahmen der Landschaft Südamerikas zeigen, geben Eindrücke des Autors wieder. Einige zeigen auch die Begegnung mit den leidenden Menschen des Volkes und die Solidarität, die Neruda mit ihnen empfindet. Deutlich wird auch Nerudas Pakt mit der Erde zum Ausdruck gebracht (*De tierra es la materia apoderada/ del fulgor y del pan de mi victoria,/ y no es sueño mi sueño sino tierra./ Duermo rodeado de de espaciosa arcilla/ y por mis manos corre cuando vivo/ un manantial de caudalosas tierras.*)

7. *Canto general de Chile* (VII)

Neruda beschreibt in diesem Abschnitt Chile, wobei er am Anfang über den Regen und den Wald des Südens spricht, seine Heimat. Er erzählt von Zoologie und Botanik, den Naturkatastrophen (Erdbeben, Überschwemmungen), dem Kunsthandwerk (Sattlerei, Töpferkunst, Webkunst), dem rauen Klima im Norden und er erinnert sich an einige seiner Freunde (Tomás Lago, Rubén Azócar, Juvencio Valle, Diego Muñoz), was den persönlichen Charakter dieser Beschreibung Chiles unterstreicht. Das Motiv des Wassers taucht hier wieder auf, Neruda besingt den Regen, die chilenischen Meere und den Mapocho-Fluss.

8. *La tierra se llama Juan* (VIII)

Hier identifiziert sich Neruda mit dem Volk, mit den einfachen Leuten. In personifizierter Form besingt er in wechselnder Erzählperspektive den Kleinbauern, den Arbeiter der Kupfer- und Salpeterminen, den Seemann, den Schuhmacher, den Fischer, den Bananenarbeiter und Personen, die unter den Repressalien der Regierung leiden, misshandelt werden, im Gefängnis sind. Die einzelnen stehen für viele, für *Juan*, ein Symbol für das Volk, das arbeitet und leidet, das aber auch groß, nicht zu vernichten ist, denn alles, was man ihm antut, macht es stärker (*Lo ataron, y es ahora decidido soldado./ Lo hirieron, y mantiene su salud de manzana./ Le cortaron las manos, Y hoy golpea con ellas./ Lo enterraron, y viene cantando con nosotros.*)

9. *Que despierte el leñador* (IX)

Neruda singt diesen Gesang für Nordamerika, das er preist (*Eres hermosa y ancha Norte América.*). Er richtet sich dabei aber an das einfache Volk Nordamerikas (*Por eso a ti, muchacha de Arkansas o más bien/ a ti joven dorado de West Point*) und stellt es gleich mit dem Südamerikas (*Mi hermano Juan vende zapatos/ como tu hermano John,/ mi hermana Juana pela papas,/ como tu prima Jane*). Der Mensch ist hier und dort unfrei und wird von den Mächtigen benutzt. Wie schon im IV. Gesang taucht Lincoln auf, der die Werte einer demokratischen Utopie symbolisiert, Gerechtigkeit und Frieden. Doch die positiven Möglichkeiten der USA können nur wirksam werden, wenn das Volk auch dort die Mechanismen der Macht versteht und sich solidarisch wehrt. Gleichzeitig warnt Neruda die USA vor (kriegerischer) Intervention, denn dann wird sich Südamerika wehren (*saldremos de las piedras y del aire/ para morderte*). Der Abschnitt endet mit einem Gebet für den Frieden.

10. *El fugitivo* (X)

Neruda verarbeitet in diesem Gesang autobiographisches Material aus seinem Jahr im Untergrund. Er beschreibt anekdotisch sein Leben zwischen Verstecken, beherbergt von Menschen, die ihm unbekannt sind, lobt ihren Mut und ihre Solidarität, bedankt sich bei ihnen und betont immer wieder seine Rolle als „einer von ihnen“. Brot, Wein und Wasser sind zentrale Motive dieses Abschnitts und evozieren die Passion Christi. Die erlebte Solidarität gibt Neruda Hoffnung für die Zukunft und er beendet das Gedicht pathetisch: *Pero el maíz vuelve a la tierra [...] Desde la muerte renacemos.*

11. *Las flores de Punitaqui* (XI)

Dieser Abschnitt entstand in der Zeit, als Neruda als Senator für die Kupfer- und Salpetergebiete im Norden war, und hat die dort gemachten Erfahrungen zum Thema: Neruda beschreibt die desolate Situation der Arbeiter und Bauern, die sich mit der Bitte um Hilfe an ihn, den Senator, *hermano Pablo*, wenden. Die Blumen der Armen, rote Geranien, sind ein Symbol für Solidarität und auch ein Symbol für die Hoffnung (*una corola/ de piedra que no muere.*) Das Gedicht über einen Streik in einer der Goldminen, in welchem der Dichter sich selbst unter den Streikenden nennt, preist einmal mehr das Volk: dessen Eintracht, dessen Entschlossenheit, dessen Mut.

12. *Los ríos del canto* (XII)

Fünf Briefe an Freunde des Dichters (Miguel Otero Silva, Rafael Alberti, González Carbalho, Silvestre Revueltas und Miguel Hernández), in denen über verschiedenste Themen reflektiert wird, bilden den zwölften Teil des *Canto General*. Alle Adressaten, welche die *ríos del canto* verkörpern, sind oder waren Dichter, Musiker oder Komponisten (S. Revueltas) und sie werden mit Wasser in Verbindung gebracht, seiner Macht, seiner Tiefe und Unveränderlichkeit: z.B. Carbalho, *este gran poeta fluvial* oder Alberti, der „Seemann“, mit dem Neruda gehen wird *para probar el agua [...] a mirar en la plata que navega [...] las sílabas azules de tu canto.*

13. *Coral de Año Nuevo para la patria en tinieblas* (XIII)

Neruda schickt aus dem Exil (1949) einen Neujahrsgruß an seine Heimat, *la patria en tinieblas*, dessen Schönheit er hymnisch preist. Er beschreibt die Leiden der Menschen in *Los hombres de Pisagua*, benennt die (ermordeten) Helden und klagt die Verräter und Lügner an und jene, die unsichtbar, von Nordamerika aus, die Fäden ziehen (*Así mandan de arriba, de la bolsa con dólares,/ así recibe la orden el enano traidor*). Er wird Videla niemals verzeihen und das chilenische Volk wird auch in diesem neuen Jahr weiterkämpfen: *Este año nuevo, compatriota, es tuyo* und wieder beschließt Neruda das Gedicht exhortativ: *Este tiempo, esta copa, esta tierra son tuyos:/ conquístalos y escucha cómo nace la aurora*.

14. *El gran océano* (XIV)

Dieser Gesang bildet einen weiteren Teil der Kosmogonie, die Neruda erzählt. Er besingt das Wasser als Urmaterie, Inbegriff der Energie, Macht, Einsamkeit, Reinheit. Es trägt Leben aber auch Tod in sich, darauf weist Neruda schon im ersten Satz hin (*tus dones y [...] tus destrucciones, Océano*). Auch das Salz des Meeres ist auf der einen Seite lebenswichtige, auf der anderen lebensfeindliche Substanz. Im Gegensatz zur Erde, auf der der Mensch entstanden ist, bleibt das Meer unveränderlich. Der Dichter erzählt von den Osterinseln, deren Monumenten und Bewohnern, vom Regen, den Küstenbewohnern, den Häfen, von Vögeln und Muscheln. Der Mensch erscheint als Eindringling, mit dem Menschen beginnen die Schifffahrt und der Handel und damit die Versklavung der Arbeiter, die Söhne der Küste (*hijos de la costa*) sind unfreie, abhängige „Lastenträger“ und die Häfen sind ein Bild für Leiden und Armut. Der Mensch ist auch der, der die Meeresvögel (*Hermoso río desde el mar plumas del viento*) misshandelt, sie tötet und ihre Nester ausraubt (*Llegó el hombre [...] la destrucción golpeó los nidos*). Schon an früherer Stelle heißt es: *La tierra hizo del hombre su castigo./ Dimitió bestias, abolió montañas,/ escudriñó los huevos de la muerte*. Den Abschluss dieses Teils bildet das Gedicht *Noche marina*, in dem er die als Geliebte personifizierte Meeresnacht (*estatua; sangrienta esposa; amada*), die der Dichter nicht fassen kann (*Quién eres?*), anruft, um ihr Geheimnis zu erfahren. Denn dann wird er vom Meer und seinem Wesen gelernt haben und kann vielleicht so werden wie das Meer: *pureza y destrucción contra toda muerte,/ distancia que no puede gastarse, música/ para los que duermen y para los que despiertan*.

15. Yo soy (XV)

Der letzte Gesang des Epos ist vor allem autobiographisch. Schon der Titel deutet den Endpunkt einer persönlichen Entwicklung an. Beginnend mit der Naturerfahrung der Kindheit, den Gedichten über die eigene Jugend, über die Reisen nach Asien, bis zur Erfahrung des Bürgerkrieges, der Liebe zu Mexiko und der Heimkehr nach Chile spannt sich der Bogen der autobiographischen Gedichte, die gleichzeitig auch den Weg vom Individuum zum Kollektiv nachvollziehen. Danach folgt eine Bestätigung seiner Bestimmung: *He visto al mal, y para/ destarrar esta pústula he vivido/ con otros hombres, agregando vidas,/ haciéndome secreta cifra, metal sin nombre,/ invencible unidad de pueblo y polvo*. Neruda streicht noch einmal den Adressaten seiner Lyrik heraus: *Escribo para el pueblo aunque no pueda/ leer mi poesía con sus ojos rurales*. Das Gedicht endet mit einer Hymne an die kommunistische Partei (*A mi partido*). Das Buch soll einen Beitrag zum Überleben des Baumes der Geschichte leisten: [...] *deseo/ que continúe como un árbol rojo/ propagando su clara quemadura*.

3.3.1 Zusammenfassung

Man kann nun, aufgrund der inhaltlichen Kurzdarstellung der einzelnen Gesänge, folgende Aussagen zur Struktur des *Canto General* treffen:

1. Es lassen sich zwei poetische Ebenen nachweisen, die das Werk beinhaltet, das ist zum einen die Ebene der Geschichte und Sozialgeschichte Lateinamerikas, zum anderen die mythische Ebene der Natur, welche zum einen Teil die Funktion einer Kosmogonie erfüllt, zum anderen eine Gegenwelt zu jener der Menschen bildet (die Welt vor dem Menschen bzw. ohne den Menschen, das verlorene Paradies). Natur bei Neruda hat also eine narrative und deskriptive Funktion.

Diese mythische Ebene findet sich in den Gesängen I, VII und XIV des *Canto General*, steht also am Anfang, in der Mitte und am Ende und bildet auf diese Weise gleichsam ein Gerüst.

2. Nach der Kosmogonie des ersten Gesangs folgt Neruda den Ereignissen chronologisch: er behandelt die präkolumbianische Zeit in den *Alturas de Macchu Picchu* (II), die Zeit der *conquistadores* im III. Gesang, den Widerstand gegen die *conquistadores* und deren „Nachfolger“ (IV) bis zu Nerudas eigener Gegenwart (Luis

Carlos Prestes). Der V. Gesang, in dem er die Verräter Amerikas nennt, endet bei González Videla, im Jahr 1949. Die ersten fünf Gesänge bilden also eine Art Einheit. Gesang VI (*América no invoco tu nombre en vano*) bietet Momentaufnahmen der südamerikanischen Landschaft und die Begegnung mit dem Volk, Gesang VII mit dem *Canto General de Chile* präsentiert die Heimat des Autors. Auch die folgenden drei Gesänge sind in der zeitlichen und räumlichen Gegenwart des Autors angesiedelt, sie entwickeln sich aber nicht so offensichtlich chronologisch, da sie eine viel kleinere Zeitspanne umfassen. Trotzdem kann man auch diese fünf Gesänge als zusammengehörig betrachten, sie enden in der jüngsten Vergangenheit, dem eben überstandenen Jahr des Untergrundes.

In den folgenden Gesängen geht es vor allem um die Erfahrungen Nerudas seit 1946, als er Senator im Norden Chiles wurde.

De Costa spannt, ausgehend von diesen Zuordnungen, den großen Bogen, den der *Canto General* beschreibt:

„Thus, *Canto general* moves from the most remote moment of time to the most actual, from the most general historical event to the most particular and personal, from the poet as seer to the poet as comrade.“⁷³

3.3.2 Das Thema des *Canto General*

Das Thema des Canto ist die Geschichte Südamerikas, beginnend bei der mythischen Erschaffung der Welt bis zum Jahr 1949. Er umfasst sowohl die historische Entwicklung als auch eine Beschreibung der Geographie, Fauna und Flora des Kontinents. Die Geschichte wird im Großen und Ganzen als Abfolge von Machtergreifungen sowie Widerstand gegen diese Macht realisiert und anhand von Aktanten exemplifiziert. Das Volk als Träger der Geschichte wird dabei großteils, bis auf jene Stellen, in denen es aktiv wird und sich auflehnt, leidend geschildert, der *Canto General* ist also auch eine Geschichte des unterdrückten und leidenden Volkes.

Es sei hier noch darauf hingewiesen, dass die Auswahl, die der Autor in Bezug auf historische Begebenheiten bzw. historische Persönlichkeiten trifft, selektiv, zum Teil

⁷³ De Costa, René 1979: „Epic Poetry. Canto general“ In: Ders.: *The poetry of Pablo Neruda*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, S 112.

grob vereinfachend ist. Neruda präsentiert hier seine persönliche Sicht auf die Geschichte Lateinamerikas, er ist Dichter, ein Sänger in epischer Tradition.

4 Der IV. Gesang: *Los Libertadores*

Der IV. Gesang folgt im *Canto General* dem Gesang: *Los conquistadores*. Nachdem Neruda einige der bekanntesten Eroberer Lateinamerikas dargestellt und angeklagt hat, besingt er nun die andere Seite, jene der Helden des Prozesses der Befreiung des Kontinents (*Los libertadores*). Auf welche historischen Figuren und Ereignisse Neruda sich bezieht, wie er sie anordnet, wie er Menschen und Territorien verbindet und welches Konzept von Geschichte er dieser Darstellung zugrunde legt wird im Folgenden untersucht.

4.1 Aufbau des IV. Gesangs

Dieser Gesang ist der umfangreichste des *Canto General*, er umfasst 44 Gedichte, 43 fortlaufend nummerierte und das Einleitungsgedicht *Los libertadores*. Die einzelnen Gedichte sind heterogen in ihrer Form: sie sind sehr unterschiedlich lang, folgen unterschiedlicher Metrik und vereinen unterschiedliche Erzählperspektiven. Durchgängiges Thema der Einzelgedichte ist der Kampf eines Protagonisten (A), der vom Autor mit positiven Attributen ausgestattet wird bzw. dessen Handlungen eine positive Bewertung erfahren, gegen einen, noch genauer zu definierenden Protagonisten (B), der mit negativen Attributen ausgestattet ist bzw. dessen Handlungen vom Autor negativ bewertet werden. Der Sender (Autor) tritt in den einzelnen Gedichten unterschiedlich deutlich hervor, die Bandbreite reicht dabei vom Autor als Chronisten bis zum Autor, der als weiterer Protagonist (D) mit A und B oder dem Volk (C) in Dialog tritt.

Der IV. Gesang beginnt mit dem einleitenden Gedicht *Los libertadores*, der Folie, auf dem sich das Geschehen der nachfolgenden Gedichte konkret entfaltet. Anhand der Allegorie des Baums (*el árbol*) konkretisiert Neruda den abstrakten Begriff der Geschichte, bestimmt das Volk (*el pueblo*) als Träger der Geschichte und die Helden als diejenigen, welche als Teil des Volkes mit ihrem Leben und Sterben die Dynamik der Geschichte exemplifizieren. Das Einleitungsgedicht hat gleichzeitig auch appellative Funktion, die Rezipienten sollen mobilisiert werden, Neruda ruft sie zum Handeln auf.

Mit den Gedichten zwei bis 42, welche größtenteils Personennamen, Jahreszahlen oder Ortsnamen im Titel tragen, bildet der Autor ein chronotopisches Netz, mit dem er seinen Diskurs örtlich und zeitlich verankert. Das Netz soll an dieser Stelle analysiert werden, um daraus Schlüsse über die Strukturierung und Kohärenz des IV. Gesangs zu ziehen:

Die ersten beiden Gedichte stellen zwei Personen vor, die beide in der Anfangszeit der *conquista* den Spaniern Widerstand entgegenbrachten: Cuauhtemoc (gest. 1525) war der letzte Herrscher von Tenochtitlan und Fray Bartolomé de las Casas (gest. 1566) war jahrelang Bischof von Chiapas, wo er versuchte, die *nuevas leyes*, zum Schutz der indigenen Bevölkerung durchzusetzen⁷⁴. Cuauhtemoc ist Azteke und de las Casas, der einzige spanische Held in diesem Gesang, setzt sich für den Schutz der Indianer ein. Eine Jahreszahl wird nur für Cuauhtemoc angegeben: 1520, es ist das Jahr, in dem Moctezuma II. stirbt und Cuauhtemoc die Macht übernimmt.

Als nächste zeitliche, räumliche und inhaltliche Einheit lassen sich die Gedichte III bis XIII zusammenfassen. Schon der Titel des 3. Gedichts *Avanzando en las tierras de Chile* gibt den Ort der folgenden Handlungen an: Chile (*el Sur del mundo*). Eine Spezifizierung erfolgt durch den Namen des Flusses *Bío Bío*: Dieser markierte über viele Jahrhunderte eine Grenze, die Nordgrenze der Mapuchestämme⁷⁵ gegen das Inkareich. Zudem wird typische Vegetation Südchiles genannt: *bosque de maitenes, alerce*. Sie alle zusammen werden personifiziert, sie stellen sich den Eroberern (*España*) entgegen (*Deténte; No sigas*). Doch die Spanier dringen weiter vor *hasta el fondo de la patria mía* bis zum Fluss *Imperial*. Die Natur *de la Araucanía* wird durch heimische Pflanzenarten (*Avellano, la topa-topa*) spezifiziert und evoziert durch das Ansprechen verschiedenster Sinne einen paradiesischen Zustand. In dieser Natur entstehen die Menschen (*Surgen los hombres* (IV)) und die *toquis*, das sind jene Mapuche, welche in Kriegszeiten zu Führern gewählt werden.

Die *toquis* werden exemplifiziert anhand von *Toqui Caupolicán* (V), der zusammen mit *Lautaro* den Spaniern Widerstand leistet und 1558 von ihnen gefählt wird (VII). Das Gedicht VI *La guerra patria* beschreibt die Verteidigung Araukaniens (*Arauco*

⁷⁴ De las Casas hat natürlich nur einen kleinen Teil seines Lebens in Mexiko verbracht, dennoch erscheint diese Periode als besonders wichtig. Im 2. Gedicht, wird vor allem auch auf den Widerstand der Konquistadoren und die darauffolgende Verleumdung (beim König) angespielt.

⁷⁵ In mapudungun bedeutet *Mapu* Erde und *Che* Mensch, sie bezeichnen sich also selbst als *gente de la tierra*. Vgl. de.wikipedia.org/wiki/Mapuche oder *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage 1986-1994. Mannheim: Brockhaus, S. 35 (Araukaner)

wird in diesem Abschnitt - einer Beschwörungsformel gleich - sieben Mal genannt), nachdem der Krieg angefangen hat: *La madre de la guerra saltó las piedras dulces de arroyo*, nachdem also der Krieg die Grenze, den Fluss, übersprungen hat. Die folgenden Gedichte (VIII-XII) erzählen die Geschichte *Lautaros* und seines Sieges gegen *Pedro de Valdivia*. Valdivia ist jener spanische Eroberer aus Extremadura⁷⁶ (*pensó en Extremadura pedregosa*), der als Generalkapitän und Gouverneur von Chile 1551 zum ersten Mal den Fluss Bío Bío überschreitet und weiter ins südchilenische Gebiet vordringt. Er wird 1553 in der Schlacht von Tucapel von Lautaro gefangen genommen und getötet. Neruda nennt in diesem Abschnitt zwei Jahreszahlen: *Lautaro* (1550) und *Lautaro contra el Centauro* (1554). 1550 bezeichnet das Jahr, in dem Lautaro von den Spaniern gefangen genommen wird, den Beginn seiner „Lehre“, in der er es bis zum persönlichen Diener Valdivias bringt und welcher er u.a. jene Kenntnisse verdankt, die ihn nach seiner Flucht und Rückkehr zu den Mapuche zu einem ihrer erfolgreichsten Führer machen. 1554 soll wahrscheinlich das Jahr der Schlacht von Tucapel markieren⁷⁷.

Das Gedicht XIII – *La Dilatada Guerra* – schließt an diesen Zeitabschnitt an. Es fasst ihn einerseits zusammen, der Beginn des Krieges von Araukanien wurde ja in den vorangegangenen Gedichten dargestellt, spricht aber auch gewollt lapidar (*Luego tierra y océanos, ciudades,/ naves y libros, conocéis la historia*) über den weiteren Fortgang dieses Krieges, der noch 300 Jahre dauern sollte: *tres siglos* bzw. *trescientos años* wird in vorangestellter Position sieben Mal wiederholt und damit ins Gedächtnis des Rezipienten gebrannt: 300 Jahre lang wird gekämpft, der Pflug verödet, die Festung des spanischen Hauptmanns wird beschossen: *trescientos años enterraron /como la boca del océano/ techos y huesos, armaduras/ torres y títulos dorados*. Immer wieder kehren die Eroberer (*ojos españoles*) nach Araukanien (*al duro territorio*) zurück (*las naves volvieron*). Araukanien (*Arauco*) aber bleibt unbesiegt, die Siedlungen der Spanier werden immer wieder zerstört: *cayó Imperial, cayó Santiago, cayó Villarica [...]/ rodó Valdivia sobre el río*) bis am Ende – und damit schließt sich der Kreis – der Fluss *Bío Bío* wieder stillsteht: *hasta que el reinado fluvial/ del Bío-Bío se detuvo*.

Als Beginn des als *guerra de Arauco* bezeichneten dreihundert Jahre andauernden, z.T. bewaffneten Konfliktes zwischen Spaniern bzw. Kreolen und den Mapuche und

⁷⁶ Aus dieser unwirtlichen Gegend Spaniens kamen viele der Eroberer.

⁷⁷ Historisch fand diese aber 1553 statt.

ihren Verbündeten nimmt man gemeinhin die Schlacht von Quilacura (1546), die von Pedro de Valdivia gegen die Mapuche geführt wurde, an. Diese zerstörten die im Lauf der Zeit angelegten spanischen Siedlungen immer wieder, was eine nachhaltige Kolonisierung Südchiles verhinderte.

Der andauernde Widerstand der Ureinwohner zwang die Spanier 1641 zur Anerkennung einer unabhängigen Mapuche-Nation im Vertrag von Quillín. Darin wurde der Bío-Bío-Fluss als faktisch schon seit 1602 bestehende Grenze zum Mapuchegebiet festgeschrieben und dem Volk der Mapuche Souveränität zugebilligt, ein in der Geschichte indigener Bevölkerungen in Südamerika einzigartiger Vorgang. Zwar kam es auch danach immer wieder zu kriegerischen Auseinandersetzungen und Eroberungsversuchen, doch hatte die Grenzziehung im Wesentlichen bis zum Ende der Kolonialzeit Bestand.⁷⁸

Erst Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Mapuchestaat gewaltsam an Chile angebunden („Befriedung Araukaniens“).

Die nächste Einheit im IV. Gesang bilden die Gedichte XIV bis XVIII. Sie umfassen den langen Zeitraum, der ungefähr mit der Kolonisierung Lateinamerikas gleichzusetzen ist (*La Colonia cubre nuestras tierras*). In diesem deskriptiven Abschnitt, werden in den ersten beiden Gedichten kaum ausdrücklich Personen oder Jahreszahlen genannt, allerdings Institutionen, Gegenstände, Menschengruppen und Erscheinungen, die diesen Zeitraum kennzeichnen und ihn damit doch wieder zeitlich und örtlich spezifizieren. Gedicht XIV (*Intermedio*) markiert den Anfang dieses Zeitabschnitts mit: *Cuando la espada descansó*, als es also keinen Krieg mehr gibt, die Eroberung abgeschlossen ist und die letzten Toten der *conquista* begraben sind: *y los últimos muertos fueron puestos/ dentro del ataúd*. Es regiert der (spanische) König (*reinos, trono, monarca, Toledo*) und das Land ist jetzt katholisch (*ataúd, procesiones, iglesias*). Als das alles passiert ist (die Spannung wird durch den vorangestellten Temporalsatz, der sich über 14 Verse zieht, erzeugt), kommt etwas Neues: das Gesetz und der Händler: *llegó la ley al mundo de los ríos y vino el mercader con su bolsita*. Der Händler und sein Geldsack sind die Protagonisten der neuen Zeit. Die Isotopien von Händlern/ Geld/ Besitzenden ziehen sich durch die weiteren Gedichte: *persiguiendo centavos, el oro, las minas de México dorado, el mercader, su reino, las señoras, haciendas, los mayorazgos de doblón en doblón, haciendas y encomiendas, chapetón, negrero, título, letras doradas, conde,*

⁷⁸ Vgl. www.de.wikipedia.org/wiki/Mapuche (10.08.08)

bastoncito de plata, virrey, bodegas imperiales, la conquista del almacén de ultramarinos, , mercado negro. Zu den Besitzenden stehen jene, die nichts besitzen, in Opposition, das ist das Volk, genannt wird explizit der Kreole: *el criollo esmirriado, lavando las acequias, un lazareto, hambre bailaba en las minas, llorado, frío, harapos, el criollo=un espectro desangrado, las migajas, pueblo hambriento, huyendo de los golpes, del gendarme, la rata, los piojos.* Die Atmosphäre der Zeit ist dunkel und krank. Die Dunkelheit wird sofort nach dem Erscheinen des Händlers mit seinem Geldsack zum ersten Mal genannt: *Se oscureció, la oscuridad, en voz baja, tosió, los paños negros, un crepúsculo, llagas, sombras, lazareto, el gusano, las pústulas, pus, sombras, día tenebroso, apenas alumbrado, carnaval tenebroso, hospital, envejecer, cayer muerto, la tumba.*

Eine weitere Isotopiekette bildet die Kirche. Die Besitzenden, die Armen, die Dunkelheit, die Krankheit und die Kirche bestimmen das Bild der beschriebenen Zeitspanne.

In der Struktur dem XIV. Gedicht entsprechend, wird auch im XVI. Gedicht, in dem am Anfang die Bewegungslosigkeit dieser Zeit hervorgehoben wird (*Así se estancó el tiempo en la cisterna*), plötzlich ein Spannungsbogen mit einem Temporalsatz aufgebaut: *Cuando ya todo fue paz y concordia*, welcher sich wieder über zwölf Verse erstreckt, um sich dann aufzulösen, denn dann kommt der Baske mit seinem Sack (*se asomó el vizcaíno con un saco*), mit seinen Waren beziehungsweise seinen zukünftigen Waren (*el Eyazaguirre, rey del calcetín*).

Am Ende folgt wieder eine Zusammenfassung dieses Abschnitts und gleichzeitig der Blick auf die zukünftige Entwicklung: *Pronto, de camiseta en camiseta,/ expulsaron al conquistador/ y establecieron la conquista del almacén de ultramarinos. [...] se adjudicaron/ haciendas, látigos, esclavos/ catecismos, comisarías, cepos, conventillos, burdeles,/ y a todo esto denominaron/ santa cultura occidental.*

Die alten Herrscher (*conquistadores*) werden abgelöst durch die neuen Herrscher, die Protagonisten der *conquista del almacén de ultramarinos*, welche sich ihre neue Umgebung genauso umfassend aneignen wie vor ihnen die spanischen Eroberer und sie bringen genauso wie vor ihnen die *conquistadores* die heilige westliche Kultur.

Die beiden folgenden Gedichte (*Comuneros del Socorro* (XVII) und *Tupac Amaru* (XVIII)) präsentieren zwei Helden, welche das Geschehen plötzlich dynamisieren. *Manuela Beltrán* ist die einzige weibliche Heldin im IV. Gesang. Sie ist eine fahrende

Händlerin, welche 1781 in Socorro öffentlich ein Edikt zerreißt, das die neuen Steuererhöhungen verkündet, worauf ein Aufstand ausbricht (Comuneros del Socorro). Tupac Amaru führt einen Volksaufstand in Peru an, der 1781 niedergeschlagen wird, Tupac Amaru wird gevierteilt. „Der Aufstand richtet sich weniger gegen die Krone als vielmehr gegen die koloniale Oligarchie und die bourbonische Reformpolitik. Parallel dazu erfolgt im heutigen Kolumbien der Aufstand der *Comuneros* aus ähnlichen Gründen“⁷⁹ und

El movimiento comunero ha sido visto por varios autores como un anticipo de la Independencia, en la medida que fue una expresin de furia popular contra los funcionarios espaoles y una aspiracin de tener gobiernos con participacin criolla. [...] es visto como un paso dado hacia un sentimiento nacionalista.⁸⁰

Die beiden Aufstände markieren den Beginn des Unabhngigkeitsprozesses.

In den folgenden Gedichten (XIX-XXVII) geht es um die Unabhngigkeitsbewegungen in Südamerika Anfang des 19. Jahrhunderts. *América Insurrecta* (1800) leitet diesen Zeitabschnitt ein. In diesem Gedicht wird – zum Teil mit Metaphern, die im Einleitungsgedicht *Los Libertadores* schon eingeführt wurden – das Entstehen der revolutionären Bewegung beschrieben, welche sich zuerst noch im Verborgenen verbreitet (*se pobl de rumores, bocas, una callada slaba iba ardiendo, congregando la rosa clandestina*), bis sie plötzlich in ihrer ganzen geballten Kraft erscheint (*las praderas trepidaron/ cubiertas de metales y galopes*). Die Wahrheit (gleichgesetzt mit *flor, rosa*) *fue dura como un arado*. Doch die Wahrheit kann sich durchsetzen (*rompi, estableci, naci, surgi*) und das Volk ist deren Gefäß, es nimmt sie auf, gibt sie weiter (*recibi, propag, machac, sali*) und geht seinen Weg. Dies passierte gestern und es soll auch heute passieren (*hora de hoy otra vez*). Neruda beschwört seine Heimat (*patria*): sie ist damals aus dem Volk entstanden und wird heute wiedergeboren werden (*Hoy nacers, hoy nacers, hoy saldrs, hoy llegars*), in der Ära der Lge, der Verräter und Kerkermeister. Heute wie damals sind die Leute unter ihren Lumpen bewaffnet (*armados bajo los harapos*) und werden für ihre Freiheit kämpfen.

⁷⁹ Vgl. Kahle, Günter 1989: *Lateinamerika-Ploetz*, Geschichte der lateinamerikanischen Staaten zum Nachschlagen. Freiburg, Würzburg: Verlag Ploetz, S. 57.

⁸⁰ Vgl. [www.es.wikipedia.org/wiki/Insurreccin_de_los_comuneros](http://www.es.wikipedia.org/wiki/Insurrecci%C3%B3n_de_los_comuneros) (10/08/08) oder Gran Referencia Anaya, 2000. Barcelona: Biblograf,S.A., S.1975

Die weiteren Gedichte führen dem Leser/Hörer die Helden des lateinamerikanischen Unabhängigkeitskrieges vor Augen, die „Libertadores“ und „Padres de la patria“, am Anfang sind es jene Helden, welche für die Geschichte Chiles historisch am wichtigsten waren:

Bernardo O'Higgins Riquelme (XX) und San Martín (XXI), sie ziehen mit ihren vereinigten Heeren von Argentinien über die Anden nach Chile und vertreiben die Spanier in der Schlacht von Chacabuco (1817) und in der Schlacht von Maipú (1818). Im selben Jahr wird in Chile die Unabhängigkeit ausgerufen.

Zwei weitere Helden, die für die Unabhängigkeit Chiles gekämpft haben, José Miguel Carrera und Manuel Rodríguez, erscheinen nicht gleich im Anschluss, sondern erst später, in den Gedichten XXIV und XXV. Der durch die Abfolge der Gedichte entstandene Abstand zwischen O'Higgins Riquelme/San Martín und Carrera/Rodríguez ist wahrscheinlich beabsichtigt und veranschaulicht eine historische Realität: Carrera und Rodríguez waren befreundet, stellten sich aber im chilenischen Unabhängigkeitskrieg zeitweise v.a. gegen O'Higgins und wurden beide am Ende auf dessen Anordnung hin getötet (Carrera 1821, Rodríguez 1818).

Zwischen den Chilenen stehen zwei Helden, die beide in der Anfangszeit der Revolution wirkten und deren Todesjahr von Neruda angegeben wird, Mina (*Mina* (1817), XXII) in Mexiko (er stirbt 1817) und de la Miranda, der vor allem in Europa für die amerikanische Unabhängigkeit wirbt und dann im venezolanischen Unabhängigkeitskrieg kämpft. Er ist mit Simón Bolívar befreundet, wird aber, als er vor den spanischen Truppen kapituliert, als Verräter bezeichnet und von Bolívar den Spaniern übergeben. Er stirbt im Gefängnis in Cádiz 1816 (*Miranda muere en la niebla* (1816), XXIII).

Es folgt ein Gedicht über Artigas, der auch als Vater der Unabhängigkeit Uruguays bezeichnet wird (*Artigas*, XXVI). Die Anordnung des Gedichts an dieser Stelle erscheint etwas unmotiviert, vor allem da im nächsten Gedicht, *Guayaquil* (1822), neben Simón Bolívar wieder San Martín auftaucht, der schon eingeführt wurde. Zu erklären ist die fehlende Kohärenz an dieser Stelle vielleicht damit, dass die beiden Gedichte *Artigas* und *Castro Alves de Brasil* in der ursprünglichen Ausgabe des *Canto General* (1950, 1950 2. Auflage mit 5000 Exemplaren, 1952 nochmals aufgelegt) nicht vorkamen. Diese wurde 1955 vom Verlag Editorial Losada in Buenos Aires in die Biblioteca Contemporánea aufgenommen und zwischen 1963 und 1971 mehrmals aufgelegt. „ Por último, lo presentó en su Colección Cumbre (1968),

mediante edición revisada por Hernán Loyola con la autorización del autor.”⁸¹ Die vorliegende Ausgabe des *Canto General*⁸² bleibt der ersten Ausgabe treu, nimmt aber auch die Veränderungen auf, die Losada in seiner Ausgabe von 1968 gemacht hat. Diese besteht vor allem in der Aufnahme der Gedichte *Artigas* und *Castro Alves de Brasil* in den *Canto General*.⁸³

Es folgt das Gedicht *Guayaquil* (1922), in dem das unter dem Namen *Conferencia de Guayaquil* berühmt gewordene Treffen zwischen San Martín und Simón Bolívar, über dessen Inhalt zwar viel spekuliert wurde, für das es aber keine Augenzeugen gibt, beschrieben wird. Simón Bolívar als *Libertador* kommt im *Canto General* nur an dieser Stelle vor. Neruda hatte sein Gedicht *Un canto para Bolívar* schon 1941 zum erstenmal öffentlich vorgetragen⁸⁴. Es wurde zwischen 1946 und 1974 vom Verlag Losada als ein Gedicht der Sammlung *Tercera residencia* veröffentlicht.⁸⁵ Es wäre an dieser Stelle zu hinterfragen, warum der Losada Verlag das Gedicht über Bolívar nicht in seine Ausgabe von 1968 aufgenommen hat. Das ist aber Gegenstand einer rezeptionswissenschaftlichen Arbeit und kann hier nicht weiter recherchiert werden.

Das nächste Gedicht, *Sucre*, schließt an *Guayaquil* insofern an, als Sucre im Unabhängigkeitskrieg an der Seite von Bolívar kämpft und unter dem nominellen Staatspräsidenten Bolívar in Bolivien Vizepräsident wird. Er wird als Parteigänger Bolívars auch von dessen Gegnern ermordet. In diesem Gedicht werden auch noch die Namen anderer Kämpfer genannt: Hidalgo und Morelos, beide Kämpfer im mexikanischen Unabhängigkeitskrieg, und Páez, ein Kampfgefährte Bolívars und 1830 der erste Präsident Venezuelas.

Die nächste Gruppe von Gedichten erfasst Helden, die nicht mehr unmittelbar in die Unabhängigkeitskriege Südamerikas involviert sind, sondern sich in der Zeit nach den Unabhängigkeitskriegen als Politiker oder politisch engagierte Dichter durch liberale Ideen und Maßnahmen oder durch ihren Kampf für die Freiheit bestimmter Gruppen auszeichnen. Die Protagonisten wirken in verschiedenen Regionen Lateinamerikas.

⁸¹ Neruda, Pablo 1981. *Canto General*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, S.XXVII.

⁸² Neruda, Pablo 1981. *Canto General*, a.a.O.

⁸³ In der deutschen Übersetzung von 1953, herausgegeben von Karsten Garscha 1984 im Luchterhand Verlag, fehlen diese beiden Gedichte folglich.

⁸⁴ Vgl. Teitelboim, Volodia 1987. *Pablo Neruda. Ein Lebensweg*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, S.342.

⁸⁵ Vgl. Neruda, Pablo 2003. *Tercera residencia*. Edición y Notas de Hernán Loyola, Prólogo de Homero Aridjia, Barcelona: Random House Mondadori, S.A., S.87.

Zu Beginn wird der brasilianische Dichter Castro Alves genannt (*Castro Alves del Brasil*, XXIX). Er ist überzeugter Gegner der Sklaverei und bringt das in seinen Gedichten zum Ausdruck. Toussaint L'Ouverture (*Toussaint L'Ouverture*, XXX) kämpft als freigelassener Sklave auch sein ganzes Leben lang gegen die Sklaverei und verabschiedet als Politiker eine fortschrittliche Verfassung. Das Engagement beider Helden gegen die Sklaverei erklärt wahrscheinlich auch die Anordnung des Gedichts über Castro Alves in der Ausgabe des *Canto* von 1968 an eben dieser Stelle.

Francisco Morazán wird als überzeugter Liberaler 1830 Präsident der zentralamerikanischen Föderation und verabschiedet eine große Anzahl liberaler Reformen. Die Jahreszahl am Ende des Titels (*Morazán (1842)*) markiert das Jahr seiner Hinrichtung. Mittelamerika als Ort des Geschehens stellt Kohärenz zum vorhergehenden Gedicht her.

Viaje por la noche de Juárez (XXXII) präsentiert den mexikanischen Präsidenten Benito Juárez (Präsident von 1858-1872), der in Mexiko eine liberale Ära mit weitreichenden Reformen einleitet (er gilt als der Begründer des modernen Mexiko). Dem Präsidenten Mexikos folgt im Zyklus der 16. Präsident der Vereinigten Staaten Abraham Lincoln (*El viento sobre Lincoln*). In der kollektiven Erinnerung des Volkes gelten beide Präsidenten als besonders verdienstvoll und werden besonders verehrt.⁸⁶

Die folgenden Helden passen zwar in oben definierte Gruppe, lassen aber ansonsten keinen engeren Zusammenhang erkennen. Es handelt sich um José Martí (*Martí (1890)*), den kubanischen Dichter, der neben seinen literarischen Werken vor allem politische Schriften veröffentlicht und 1892 die *Partido Revolucionario Cubano* gründet. Mit der Jahreszahl 1890 lässt sich kein bestimmtes Ereignis im Leben Martí's verbinden, relevant ist aber vielleicht, dass es im Unterschied zu den meisten anderen Jahreszahlen in den Gedichtüberschriften nicht sein Todesjahr ist.

Die nächsten drei Gedichte (XXXV-XXXVII) lassen sich meiner Meinung nach wieder zu einer Gruppe zusammenfassen. Es geht um Besitz von und damit Macht über Ressourcen, welche ein Akteur A sich mehr oder weniger unrechtmäßig angeeignet hat (Zustand 2) und welche der Akteur B auf irgendeine Weise zurückhaben will. Er

⁸⁶ In der spanischen Enzyklopädie *Gran Referencia Anaya* 2000 sieht man über dem Abschnitt über Benito Juárez den fotografierten Ausschnitt einer mexikanischen Wandmalerei (mural), welcher Juárez neben Lincoln zeigt. Vgl. Ebd. S. 4294.

möchte den Zustand (Zustand 1) wiederherstellen, der vor der Aneignung der Ressourcen herrschte. B handelt oder kämpft mit diesem Ziel.

Der chilenische Präsident Balmaceda (*Balmaceda de Chile*, XXXV) wehrt sich gegen den Einfluss ausländischer Kapitalträger auf die Hauptwirtschaftszweige Chiles, verkörpert durch *Mr. North* (John Thomas North, genannt auch „Salpeterkönig“⁸⁷). Balmacedas Idee der Verstaatlichung der Salpeterminen und der Eisenbahn führt letztendlich zum Bürgerkrieg, der z.T. auch mit ausländischem Kapital unterstützt wird und in dem Balmaceda unterliegt. Die Jahreszahl 1819, die im Titel genannt wird, verwundert, denn Balmaceda (1838–1891) ist in diesem Jahr noch gar nicht geboren⁸⁸.

Emiliano Zapata (1833-1919) kämpft als Anführer der Bauern für *libertad y tierra*, er verteilt enteignetes Land unter der landlosen Bevölkerung (*A Emilio Zapata con música de Tata Nacho*, XXXIV).

Augusto César Sandino (*Sandino* (1926), XXXV) kämpft gegen die nordamerikanische Intervention in Nicaragua, die schon 1909 massiv begonnen hatte und mit der Stationierung amerikanischer Truppen zur Beaufsichtigung der Wahl (1928) einen neuen Höhepunkt erreichte. Das von Neruda genannte Jahr 1926 ist jenes, in dem Sandino von Mexiko nach Nicaragua zurückkommt und mit dem Aufbau seiner Guerilla beginnt.

Die letzten beiden Helden des IV. Gesangs sind verbunden durch ihr Engagement und ihre Verdienste um die Kommunistische Partei. Emilio Recabarren (1876-1924), ein Arbeiterführer, gilt als Gründer der Kommunistischen Partei Chiles und Luís Carlos Prestes (1898-1990), auch Arbeiterführer, war jahrelang Generalsekretär der kommunistischen Partei Brasiliens. Im Zuge des Verbots aller linken Gruppierungen unter Präsident Getulio Vargas verbrachte er neun Jahre seines Lebens im Gefängnis. Auch Emilio Recabarren wurde immer wieder eingesperrt.

Das Gedicht XXXVIII besteht aus mehreren Abschnitten und bereitet die „Ankunft“ Recabarrens und der kommunistischen Partei vor:

Abschnitt 1 (*Hacia Recabarren*) macht das schon im Titel deutlich und beginnt mit der Betrachtung eines Ich-Erzählers, der zuerst das Erdreich beschreibt, die

⁸⁷ Ende der 80er Jahre des 19.Jhdts. schöpft North 60 Prozent des Gewinns aus Chiles Salpeterminen ab.

⁸⁸ Es war mir auch nach längerer Recherche nicht möglich, die Relevanz dieser Jahreszahl im Zusammenhang mit dem Gedicht über Balmaceda zu eruieren. Man kann aus diesem Grund annehmen, dass es sich um einen Druckfehler handelt. 1891 war das Jahr seines Selbstmords.

Schönheit und den Frieden des Gesteins, die Oberfläche der Salzgebiete, dann aber unterbricht: *Pero yo no sabía nada. [...] Cada pétalo de oro fue arrancado con sangre.* Was in den nächsten Abschnitten folgt, ist der Erkenntnisprozess des Individuums Pablo Neruda: Er kommt im 2. Abschnitt (*El cobre*) nach Chuquicamata⁸⁹ (*Yo llegué al cobre, a Chuquicamata*) und seine Erfahrungen (*infierno, su herida sin número, la costa cruel de la mina*) bringen ihn in Kontakt mit der Gewerkschaft (*Paso a paso, entonces, la sombra/ me llevó/ de la mano hacia el Sindicato./Era el mes de julio*), er geht nicht allein, andere gehen neben ihm (*Era una multitud grasienda,/ hambre y harapo, soledades*), und er positioniert sich noch einmal klar: *Pero yo fui de esos tormentos.* Der 4. Abschnitt (*Los chilenos*) ist dem Lob des Arbeiters gewidmet (*Todo eso fue tu mano*) und wie schon aus anderen Gedichten des *Canto* bekannt, wird wieder der Einzelne beschworen, der die Masse ausmacht: *hecha mano a mano por/ un tal Rodríguez, un tal Carrasco,/ un tal Díaz Iturrieta,/ un tal Abarca, un tal Gumersindo,/ un tal chileno llamado Mil.* Im 5. Abschnitt des Gedichts (*El héroe*) wird das Volk als Held dargestellt, jeder einzelne Arbeiter ist ein Held. *Oficios* (6) spricht über die Schaufel, Bild für die Kraft des Einzelnen und den, der sich über die Hölle erhebt und sie bändigt: *y apareció en camisa azul/ el capitán de dientes blancos,/ el conquistador de salitre.* Die folgenden drei Abschnitte (*el desierto, nocturno* und *el páramo*) beschreiben in eindringlichen Bildern die Natur des Nordens und das Leiden der Menschen. Als das Leiden schon unerträglich wird, erscheint – gleich einer Erlösergestalt – *Emilio Recabarren: vi venir del espacio puro/ de las pampas inabarcables /un hombre hecho de su misma arena, un rostro inmóvil y extendido,/ un traje con un ancho cuerpo, /unos ojos entrecerrados /como lámparas indomables.// Recabarren era su nombre.*

Im Gedicht XXXIX (*Recabarren (1921)*) wird in gleichsam liturgischer Form die Kommunistische Partei beschrieben und Recabarren in einer Form, die ein Gebet evoziert. 1921 (die erste Jahreszahl, die im Titel genannt wird) wird Recabarren Abgeordneter für Antofagasta und veröffentlicht die Schrift *Proyecto de Constitución para la República Federal Socialista de Chile*, die Recabarrens grundsätzliche Ideen und Forderungen in schriftlicher Form enthält⁹⁰. 1949, die zweite genannte Jahreszahl, ist das Jahr, in dem Neruda diesen Text verfasst: selbst in der Position

⁸⁹ Chuquicamata ist eine Stadt in der Atacama Wüste im Norden von Chile. Sie ist bekannt durch den größten Kupfer-Tagbau der Welt.

⁹⁰ Vgl. www.marxists.org/espanol/recabarren/1921.htm (14/08/08)

des Verfolgten, erinnert der Ich-Erzähler sich an Recabarren (*recuerdo la lucha terrible/ de tus prisiones, de tus pasos/ primeros, tu soledad*).

Im Jahr 1949, die Jahreszahl, die im Titel des Gedichts XXXVIII (*Prestes de Brasil*) vorkommt, leben sowohl Prestes als auch Neruda im Untergrund, nachdem die kommunistische Partei in beiden Ländern verboten worden ist. Und er bezieht sich in diesem Gedicht auch auf das Jahr 1945 (*Recuerdo que en 1945/ estuve con él en São Paulo [...] Por primera vez a su pueblo/ hablaba, en Pacaembú*), und zwar auf die Feier zu Ehren von Prestes nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis (15.7.1945), zu der auch Neruda geladen ist und auf der er, vor 100.000 Gästen sein berühmtes Gedicht *Saludo a Carlos Prestes* vorträgt, das unter dem Titel *Dicho en Pacaémbu (Brasil 1945)* das Gedicht XLI des IV. Gesangs bildet.⁹¹ *De nuevo los tiranos* (XLII) vergleicht die aktuelle Verfolgung der Linken in *Chile, en Brasil, en todas/ nuestras Américas arrasadas* mit der Menschenjagd der Sklavenhalter vorangegangener Jahrhunderte. Die Schuldigen sind die Mächtigen (*mercaderos y verdugos*), die dem Diktat der USA folgen (*en Wall Street decretaron*). Doch das Volk sei auf Seiten der Verfolgten, auf Seiten Nerudas und Prestes, es versteckt sie und hilft ihnen. Das Gedicht endet mit einem Wunsch an Brasilien: *Brasil, que te sea salvado tu capitán doloroso* und einer Mahnung, richtig zu handeln, d.h. Prestes nicht zu vergessen, sein Leben und seine Freiheit zu schützen. Denn die Freiheit (die es im Moment nicht gibt) kann Prestes Brasilien immer noch bringen.

Der IV. Gesang schließt mit dem programmatischen Gedicht *Llegará el día*, einem Aufruf zum Kampf: Neruda spricht die Befreier (*Libertadores*) direkt an und spezifiziert sie genauer: *Húsares, soldados, soldados de hoy, comunistas, combatientes herederos*. Ihnen übergibt der Erzähler die niemals fertige Liste (*la hoja infinita*) seiner Völker und seine Freude an jedem einzelnen Kampf (den er soeben erzählt hat). Niemals beendet ist der Kampf, da die Geschichte zyklisch ist, und Neruda veranschaulicht das hier an dieser Stelle mit der Allegorie des Samenkorns, welche er im Anfangsgedicht des IV. Gesangs schon eingeführt hat: *Recoged [...] el trigo de los suelos desgranados:/ algo germina bajo las banderas* und *Cada espiga nace de un grano entregado a la tierra*. Auch weitere Motive aus dem Anfangsgedicht tauchen hier wieder auf. Im Moment ist die Dynamik der Geschichte unterbrochen, es herrscht eine dunkle Zeit des Leidens und der Unterdrückung (*la*

⁹¹ Vgl. www.deanreed.de/people/neruda_pablo.html (15/08/08)

despoblada oscuridad, pueblo perseguido, la cueva sombría, tenebrosa vida, pueblo abandonado y sumergido, desolada sombra ciega, el dolor, los soledades), jemand hat die Frucht der Ernte (*los frutos de la cosecha*), also die Freiheit, gestohlen (*robó*). Das Volk soll dem Ich-Erzähler zuhören (*escuchad mi voz*), er ist Teil seines Volkes, aufgrund der gleichen Herkunft und Verfolgung, und er gibt auch einen Grund dafür an, warum er selbst die Stimme erhoben hat: *por simple deber amoroso*. Diese Verpflichtung hat folglich auch das Volk, denn Neruda ist Teil des Volkes. Wieder ist die Zeit des Kampfes gekommen (*la voz antigua nos llama de nuevo*), der Dichter appelliert an die Hörer, die vergangenen Kämpfe sollen nicht vergebens gewesen sein (*No renunciéis al día que os entregan los muertos que lucharon*). Aus jedem einzelnen Samenkorn wachsen unzählige Ähren, so, wie aus den einzelnen Menschen ein Volk, das einem gemeinsamen Ziel zustrebt: *subir a la claridad del universo* (im Gegensatz zur Dunkelheit der Epoche) an dem Tag, der sicher kommen wird: *Llegará el día*.

4.2 Einleitendes Gedicht: *Los Libertadores*

Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.

Dieses Gedicht führt nun ein in die lange Reihe der Versuche, sich gegen die Konquistadoren (und deren Nachfolger) zur Wehr zu setzen. Das Thema des Gedichts ist dabei noch nicht der Kampf, den die folgenden Gedichte vor Augen führen, „sino que éste versa en su mayoría sobre el espíritu de tradición y de revolución que precede al combate.“⁹²

Die feierliche Ankunft des Baums wird schon im ersten Vers eingeführt und schließt an den letzten Satz des III. Gesangs an: *La luz vino a pesar de los puñales*.

Der Baum wird gleich am Anfang spezifiziert als *árbol de la tormenta, árbol del pueblo* und wird somit mit dem Volk gleichgesetzt. Der Baum ist außerdem in Bewegung (*viene*), die noch verstärkt wird durch die Wiederholung des ersten

⁹² Frank, Anette; Meidl, Martina: *La poesía política de Pablo Neruda. Una lectura del Canto General*. In: Metzeltin, Miguel; Thir, Margit, 2004: *El poder. Análisis del discurso político español e hispanoamericano*. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen, S.207.

Verses am Anfang der drei folgenden Strophen. Das Volk ist der Träger der Geschichte (*árbol de la tormenta*).

„La reducción de realidades complejas por concretización o estereotipización es uno de los recursos que más acercan la poesía al género del discurso político y persuasivo.“⁹³

Die Blätter des Baums sind das Volk und die Helden, die im dritten Vers eingeführt werden, sind Protagonisten des Volkes (*de la tierra suben los héroes/ como las hojas por la savia*). Der Baum, der lebt (*cuyas raíces están vivas*), ernährt sich vom Leiden, vom Blut und den Tränen des Volkes (*sacó salitre del martirio,/ sus raíces comieron sangre, y extrajo lágrimas del suelo*), so, wie auch der gesamte *Canto General* eine Geschichte des Leidens und der Unterdrückung des Volkes darstellt. In der zweiten Strophe schon wird das Leiden des Helden durch die Aufzählung verschiedener Todesarten in der Struktur des vorangestellten Partizip Perfekts klar und drastisch vor Augen geführt: *el árbol/ nutrido por muertos desnudos/ muertos [...]/ muertos [...]/ empalados [...]/ desmenuzados [...]/ decapitados [...]/ descuartizados [...]/ crucificados [...]*.

Aber der Baum ist auch ein Symbol für permanente Entwicklung, für den Zyklus des Lebens, da er sich immer wieder regeneriert:

Symbole de la vie, en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque tout le symbolisme de la verticalité [...] D'autre part, il sert aussi à symboliser le caractère cyclique de l'évolution cosmique: mort et régénération, les feuilles surtout évoquent un cycle, eux qui se dépouillent et se recouvrent chaque année de feuilles. "⁹⁴

Der Baum ernährt sich von Schmerzen, aber auch von Blut, welchem der Kampf - also Aktion - vorausgeht, er schöpft daraus Kraft. Die Nahrung steigt bis in seine Äste, welche manchmal unsichtbare, manchmal strahlende Blüten hervorbringen. Die Menschen sammeln die Blumen ein und reichen sie weiter von Hand zu Hand (*las entregó de mano en mano*). Die Helden werden vom Baum genährt, der sich immer wieder regeneriert, der stark wird durch das vergossene Blut und die Tränen des Volkes, das ist ein Kreislauf, der nicht unterbrochen werden kann, die Helden können also nie vergebens sterben und sie können auch nicht wirklich besiegt werden :

By linking the image of the tree to the liberators here, Neruda establishes a continual time process in which each leaf is an individual liberator which may die or fall to the

⁹³ Ebd. S.203

⁹⁴ Chevalier, Jean et Gheerbrant 1982, Alain: *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, S. 62.

ground, but as it does so, it returns to the earth and becomes the seed and nurture for the eventual growth and further strength of the tree. Employing an image of Nature to paint those who fight for the authentic American heritage once again, Neruda paints a portrait in which the people can never be defeated, for as each individual falls, it is only to renew the life of the collectivity.⁹⁵

Das zweite Bild, das den ununterbrochenen Zyklus von Leben und Sterben evoziert, ist jenes des Samenkorns, das auch schon in der ersten Strophe gebracht wird: *hasta que cae la semilla/ del pan otra vez a la tierra*.

Doch es ist der Mensch, das Volk, welches Blüten und Granatäpfel weitergibt, das wird durch den Beginn des ersten Verses der 4. Strophe ganz deutlich gemacht: *Y el hombre (recogió)*, der Mensch ist ein Teil des Baums der Geschichte (*sus labios eran las hojas*), er gibt sie weiter.

Die Dynamik des Baums kann immer wieder unterbrochen werden, wie z.B. im Moment des Verfassens dieses Gedichts (*Lo ahoga el agua tormentosa/ de nuestra época nocturna*) oder zu anderen Zeiten, in denen er auf irgendeine Weise bedroht wird (*otras veces, de nuevo caen/ las ramas rotas por la cólera,/ y una ceniza amenazante cubre su vieja majestad*), doch wenn die Bewegung des Baums stockt, dann kommt das Volk, welches die Geschichte, die Tradition und auch den Kampfgeist wieder weitergibt (*una mano secreta, unos brazos innumerables, el pueblo, guardó [...], escondió*) und so den Baum aus seinem Todeskampf befreit (*así salió de la agonía*). Geschichte ist also dynamisch und statisch.

Die Bewegung der Ankunft des Baums zieht sich über fünf Strophen und löst sich erst dann auf. Er zeigt sich in seiner ganzen Pracht: *Este es el árbol de los libres./ El árbol tierra, el árbol nube. /El árbol pan, el árbol flecha,/ el árbol puño, el árbol fuego*. Der Baum ist Freiheit und Brot, aber auch Kampf. Die hier gestaltete Dichotomie des Baums ist die Dichotomie der Geschichte. „L'arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos: le souterrain [...]; la surface de la terre [...]; les hauteurs [...]. Il réunit tous les éléments [...]“⁹⁶: Die Isotopien von unten und oben durchziehen (*árbol tierra/ árbol nube*) das ganze Gedicht. Gleichzeitig ist der Baum aber auch Weltenbaum, die Achse der Welt, denn er steht in der Mitte der Welt (*el árbol, que crece en medio de la tierra*). Er verbindet als Schnittpunkt Gut und Böse, Himmel und Hölle, Feuer und Wasser.

⁹⁵ Duran, Manuel and Safir, Margery 1981: *Earth Tones. The poetry of Pablo Neruda*. Bloomington: Indiana University Press, S.97f.

⁹⁶ Vgl. Chevalier, Jean et Gheerbrant, a.a.O. S.62.

In der letzten Strophe des Gedichts appelliert der Autor direkt an seine Zuhörer, und zwar mithilfe von 12 performativen Verben im Imperativ (*asómate, toca, hunde, propaga, Levanta, participa, toma, monta, defiende, comparte, vigila, respira*). Die ersten Verben sind eine Aufforderung, sich dem Baum, also der Geschichte (und damit auch den folgenden Gedichten) zuzuwenden, sich mit ihm zu konfrontieren, dann wird Neruda ganz konkret in seiner Aufforderung zur Aktion, zur Wachsamkeit: *Toma tu pan y tu manzana,/ tu corazón y tu caballo/ y monta guardia en su frontera* und in seiner Aufforderung zur Verteidigung des Baums und zum Kampf: *Defiende el fin de sus corolas,/ comparte las noches hostiles*.

Neruda will die Geschichte aber nicht nur zeigen, er möchte vor allem auch von der Notwendigkeit des Kampfes überzeugen und zur Partizipation mobilisieren:

La visión sublime del „árbol del pueblo“, las acciones y cualidades ejemplares ilustradas [...] (*De la tierra suben sus héroes; su antigua majestad; participa de este esplendor*) corresponde a la estrategia aristotélica persuasiva del ethos y crea un foro de identificación. Además, el convencimiento se basa en la estrategia persuasiva del pathos – el poeta mira a conmover, provoca en el lector una disposición de ánimo emocional.⁹⁷

Der Leser als Teil des Volkes, für das Pablo Neruda schreibt, „es intimado a sacar las consecuencias de las premisas presentadas.“⁹⁸ und damit auch aufgefordert, die nun folgenden Erzählungen von Kampf und Auflehnung zu hören, zu lesen.

⁹⁷ Frank, Anette; Meidl, Martina, a.a.O. S.209.

⁹⁸ Ebd. S.211.

5 Die einzelnen Befreier

Ziel des folgenden Kapitels ist eine Untersuchung der Darstellung von Machtstrukturen, die von Pablo Neruda anhand einzelner wichtiger Personen der Geschichte Lateinamerikas exemplifiziert werden. Diskurse stiften Macht oder stellen Machtverhältnisse in Frage. Die Analyse der Texte folgt dem Modell einer angewandten Diskursanalyse von Michael Metzeltin und Jan Fellerer⁹⁹, die - anhand der Aufschlüsselung eines Textes durch Aktantenmodelle der Macht - folgende Fragen¹⁰⁰ fokussiert:

- Wer sind die angesprochenen Mächtigen? Was wollen/sollen die Mächtigen tun, wie wollen/sollen sie handeln und sich positionieren?
- Wer sind die angesprochenen Un-Mächtigen? Was tun/in welchem Zustand befinden sich die Un-Mächtigen? Was sollen/wollen die Un-Mächtigen tun, wie sollen sie handeln und sich positionieren?
- Welche neuen Machtverhältnisse/Ordnungen werden von aufkommenden Eliten suggeriert/offeriert?

Um Macht ausüben zu können ist die Konstituierung von Identität unabdingbar. Es ist daher notwendig, herauszufinden, wie Machtverhältnisse und Identitäten im Text vermittelt werden. Metzeltin/Fellerer erachten die folgenden Fragen¹⁰¹ dafür als am wichtigsten:

- Über welches Thema/welche Themenverbindung werden Machtverhältnisse angesprochen?
- Durch welche Grundargumentation wird das Thema an Machtverhältnisse geknüpft?
- Wie wird diese Grundargumentation entfaltet im Hinblick auf Vorteile und Nachteile für bestimmte Gruppen, wie werden Machtansprüche argumentativ legitimiert?
- Welche Argumente – und damit ihre Träger – werden wie in Frage gestellt?
- Welche Gruppen werden wie bewertet, eventuell über Stereotypen, um ihre Bedeutung innerhalb der Machtverhältnisse hervorzuheben oder zu relativieren?
- Was wird zu welchem Zweck außer den Bewertungen von Personen und Gruppen durch bestimmte pragmatische Strategien hervorgehoben und damit Macht oder Un-Macht modelliert?

⁹⁹ Vgl. Fellerer, Jan; Metzeltin, Michael 2006. „Diskursanalyse“. In: Metzeltin, Michael (Hrsg.) 2006: *Diskurs Text Sprache*. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens Studienbücher, Bd.1, S. 227-272 oder Metzeltin, Miguel; Thir, Margit (Hrsg.) 2004: *El Poder*. Análisis del discurso político español e hispanoamericano. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen, S. 65-87

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S.250f.

¹⁰¹ Vg. Ebd.

- Welche Schlüsse auf die Art und Weise, wie Machtverhältnisse textuell aufrechterhalten, in Frage gestellt oder verändert werden wollen, lassen die sprachlichen Eigenheiten des Textes zu?

Bei der Analyse der Texte geht es mir vor allem um die Untersuchung der Diskursivierung von Macht. Ich werde daher die Texte insofern sprachlich untersuchen, als sie mir für dieses Thema relevant erscheinen. Aufgrund des umfassenden Textkorpus und der Vielzahl an Personen, welche den IV. Gesang des *Canto General* ausmachen, würde eine Besprechung aller vorgestellten Persönlichkeiten den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Ich werde aus diesem Grunde eine meiner Meinung nach repräsentative Auswahl an Texten treffen.

5.1 Cuauhtemoc und Fray Bartolomé de las Casas: Los vencedores cautivos

5.1.1 Cuauhtemoc

5.1.1.1 Textreferenz

Die allgemeine Textreferenz ist die Eroberung Mexicos durch die Spanier unter Cortés. Die spezielle Textreferenz ist der Widerstand von Cuauhtemoc gegen die Spanier.

Cuauthemoc (nahuatl: “águila que descende”) 1495–1525, ist der letzte aztekische Herrscher von Tenochtitlan. Als Cousin von Moctezuma II. übernimmt er nach dessen Tod (1520) und nach einer kurzen Regierungszeit von Cuitláhuac die Herrschaft über die Azteken. Trotz aussichtsloser Lage leistet er hartnäckigen Widerstand gegen Cortés und verteidigt Tenochtitlan bis zum Schluss. Er wird gefangen genommen, anfangs als Herrscher der Azteken gut behandelt, dann als Geisel mit auf einen Kriegszug nach Honduras genommen und dort hingerichtet (gehenkt), vorgeblich aufgrund einer Verschwörung mit einem ansässigen Kaziken.

Die volkstümliche Überlieferung erzählt, Cortés ließ ihn foltern, um zu erfahren, wo der große Schatz des Moctezuma versteckt sei.¹⁰²

Anáhuac (náhuatl: das, was in der Nähe des Wassers ist): das Tal von Mexico heißt aufgrund der einstmals dort gelegenen und heute verschwundenen Seen auch Tal von Anáhuac. Der Name gilt auch als Synonym für Mexiko.

Moctezuma: Moctezuma II. (1466-1520) betreibt als Herrscher aktive Expansionspolitik. Er ist vor allem für die letzten beiden Jahre seiner Regierungszeit bekannt, in denen er mit den Spaniern unter Hernán Cortés konfrontiert ist, die er aufgrund von Prophezeiungen beschenkt und aufnimmt.

Mais: bei den mexikanischen Kulturen Ausdruck für die Sonne, die Welt und den Menschen. Fruchtbarkeitssymbol.

5.1.1.2 Strukturanalyse

Oberflächenstruktur:

Das Gedicht besteht aus 53 Versen, die in unregelmäßigen Strophen ohne Reim angeordnet sind (eine Strophe umfasst zwischen einem und zehn Versen). Werden am Anfang noch überwiegend Elfsilber verwendet, so wird die Verszahl ab dem zwölften Vers unregelmäßig.

Segment 1 (Vers 1-5):

Der Erzähler spricht Cuauhtemoc direkt an und bezeichnet ihn als Bruder (*joven hermano*). Es wird zum ersten Mal ein Ort genannt (*mexico, tu patria*) und der Erzähler stellt eine Verbindung zwischen sich selbst und Cuauhtemoc her (*en tu mano recibo el don de tu patria desnuda*).

Segment 2 (Vers 6-11):

Es ist optisch vom 1. Segment abgesetzt und zwei Verse werden jeweils zu einer Strophe zusammengefasst. Der 1. Vers bildet eine Verbindung zu Segment 1, da er an Mexiko anschließt (*en ella*). Mexiko wird genauer spezifiziert (*en ella nace y crece tu sonrisa*) und es wird klar, dass Cuauhtemoc tot ist (*tus labios unidos por la muerte*). Die Verben in diesem Abschnitt stehen im Präsens.

Segment 3 (Vers 12-28):

Das dritte Segment beginnt mit einer Geminatio (*oíste, oíste*). Dieser Abschnitt, in dem auch das Versmaß plötzlich unregelmäßig wird, evoziert mithilfe

¹⁰² Vgl. Selke, Rudolf: „Unter dem weißen Gipfel des Popocatepetl“ in: Die Zeit, 12.08.1954, Nr.32 (online) und *Gran Referencia Anaya* 2000. Barcelona: Bibliograf, S.A., S. 1638.

verschiedenster sprachlicher Mittel eine dunkle, angespannte, verwirrte Atmosphäre, welche der Situation vor der Schlacht entspricht. Cuahtemoc wird zu dieser Schlacht mit den Spaniern gerufen (*hacía Anáhuac lejano; te llamaba desde los nocturnos metales de tu patria*).

Segment 4 (Vers 29-38):

Es beginnt mit der adversativen Konjunktion *pero* und zeigt die Stunde des Kampfes, die gekommen ist (*ha llegado la hora señalada*). Nach Dunkelheit und Verwirrung folgt nun die Helligkeit. Der Erzähler führt Moctezuma als Ahnherrn ein, der nicht tot ist, sondern in dieser Schlacht weiterlebt, und beschreibt ihn. Cuauhtemoc ist Führer seines Volkes im Kampf gegen die Eindringlinge.

Segment 5 (Vers 39-53):

Das letzte Segment beginnt wieder mit der adversativen Konjunktion *pero* und schildert den Tod Cuauhtemocs durch Erhängen.

Thema:

Son tus labios unidos por la muerte/ el más puro silencio sepultado

Der Träger der Eigenschaften ist Cuauhtemoc: Cuauhtemoc sterben + Cuahtemoc schweigen (seine Lippen sind geschlossen). Das Thema des Gedichts ist folglich: Cuauhtemoc schweigt und stirbt deshalb beziehungsweise Cuauhtemoc schweigt und wird deswegen von den Spaniern getötet.

Makrostrukturelle Entfaltung des Themas:

Aktant A: Cuauhtemoc

Er ist jung (*joven hermano*), er lächelt (*tu sonrisa*), seine Lippen sind durch den Tod geschlossen (*labios unidos por la muerte*), seine geschlossenen Lippen sind das reinste Schweigen (C. schweigt, C. ist rein): *el más puro silencio sepultado*. Er flieht den Grenzen Mexikos zu, ist verwirrt (*en la noche huía/ tu corazón como un venado/ hacia los límites, confuso*), sein Herz ist das eines edlen Wilds (*tu corazón como un venado*), er wird gerufen (*te llamaba*), auf seiner Standarte ist kein Schatten, also Licht (*no hay sombra en tu estandarte*), er steht in der Mitte seines Volkes (*en medio de tu pueblo*) und ist dort Brot und Wurzel, Lanze und Stern (*pan y raíz, lanza y estrella*), sein Hals wird zusammengedrückt von einer harten Hand (*una mano dura apretó tu garganta*), er wird durch sein Reich geschleift (*te arrastraron por las distancias de tu reino*), er ist gefangen und er ist Sieger (*vencedor cautivo*), er ist wie

eine beständige Säule (*columna incesante*), d.h. er ist eine Säule und beständig, er ist wie ein schmerzvoller Zeuge (*un testigo doloroso*), er ist eine Säule aus Reinheit (*columna de la pureza*), er wird aufgehängt ([el enemigo] *colgó el cuerpo*).

- Aktant B: der Eindringling = *el invasor* (oder elliptisch: sie, die Spanier)

Der Eindringling wird nur ein Mal als solcher benannt. Im Kampf mit Cuauhtemoc und seinem Volk wird der Eindringling gestoppt: *el invasor ha detenido el paso*. Es ist auch davon auszugehen, dass sie (die Spanier) es sind, die Cuauhtemocs Hals würgen und die ihn aufhängen, die Oberflächenstruktur zeigt sie aber nicht als handelndes Subjekt (*una mano apretó, una soga enredó*). Die Eindringlinge werden auch sonst nur mit körperlicher Gewaltanwendung in Verbindung gebracht (*te arrastraron*).

Entscheidend ist vor allem, was der Eindringling *nicht* macht. Es werden zwei Dinge genannt:

1. *No cerraron tu sonrisa*
2. *No hicieron caer los granos del secreto maíz*

[- Aktant C: Moctezuma: (in Funktion von Cuauhtemoc)

Er ist nicht ausgelöscht, tot (*no es Moctezuma extinto*), ist Blitz und Panzer (*relámpago y armadura*), ist die Feder des Quetzalvogels (*pluma de quetzal*), ist Blüte des Volkes (*la flor del pueblo*).]

Versucht man nun die Gegenüberstellung von Cuauhtemoc mit seinem Volk und dem Eindringling (Spanier) dynamisch darzustellen, könnte folgendes Modell die Situation beschreiben:

A + wissen/haben Information (Zustand 1)

B + nicht wissen (Zustand 2)

B + (wollen) + dass B Zustand des Wissens erreichen (Z1)

B + foltern A + dass B Zustand des Wissens erreichen (Z1)

A + schweigen = leisten Widerstand

B + töten + A

B + nicht erreichen Z1

B möchte von A wissen, wo der Schatz der Azteken versteckt ist, A aber schweigt und leistet auf diese Weise konkreten Widerstand. A wird zwar getötet, das Geheimnis bleibt aber gewahrt, insofern war der Widerstand erfolgreich, denn B hat

sein eigentliches Ziel nicht erreicht. Und A wird auf diese Weise zum *vencedor cautivo*.

Isosemien und Hervorhebungsstrategien:

Es lässt sich eine Vielzahl von Parallelismen und Aufzählungen feststellen, die zum Teil auch parallel strukturiert sind.

- Isosemien und semantische Felder:

Hyperonym Licht: *luz – oro – ola blanca – no sombre = luz – estrella – relámpago – encendida*

Antonym Dunkelheit: *las tinieblas – la noche – la luna – la sombra – sombra – oscuro – vapor negro – nocturno*

Hyperonym Leben: *nace – crece – sonrisa – manantial – primavera – pan – raíz – la flor – sonrisa – granos – maíz*

Antonym Tod: *muerte – silencio – sepultado – destrozado – monumentos sanguinarios – zozobranter – negro – copa muerta – cautivo – doloroso – cuerpo suspendido – tierra desdichada*

Hyperonym Stille: *silencio – secreto – labios unidos*

Antonym Geräusche: *oíste – oíste – un rumbo de agua – un viento – la palabra del cedro – la ola – te llamaba*

Hyperonym Krieg und Leiden: *metálico – destrozado- huír- monumentos sanguinarios, pesadumbre – zozobranter – metales – estandarte – lanza – invasor – armadura – vencedor – cautivo – cadenas*

Hyperonym Körper: *desnudo – nacer – sonrisa – labios – bocas corazón – mano – el cuerpo*

Hyperonym Natur: *manantial – tierra – agua – viento – primavera – cedro – ola – luna – tierra – piedra – raíz – flor – estrella – relámpago – piedra – maíz – cascadas – arenales – agujones – tierra*

- Poetische Figuren/Hervorhebungsstrategien:

Vergleich:

Tu sonrisa = una línea entre la luz y el oro

Tus labios unidos = el más puro silencio sepultado

Tu corazón = venado

Tu (Cuauhtemoc) = vencedor cautivo

Tu (Cuauhtemoc) = una columna incesante, = un testigo doloroso, = columna de la pureza

Es lässt sich im Text außerdem eine Vielzahl von Anaphern und Personifikationen feststellen sowie ein Oxymoron (*vencedor cautivo*) und ein Pleonasmus (*puro silencio*)

Wichtige Metaphern:

No hicieron caer los granos del secreto maíz; no cerraron tu sonrisa; nace y crece tu sonrisa

5.1.1.3 Diskursanalytische Interpretation:

Der Text verfügt über zwei hauptsächliche Aktanten A und B. Die Spanier B sind die Aggressoren, charakterisiert durch ihre gewalttätigen Akte und die dunkle Atmosphäre, welche durch ihre Anwesenheit evoziert wird. Sie sind insofern mächtig, als sie körperliche Gewalt anwenden und schlussendlich auch Cuauhtemoc töten.

Cuauhtemoc ist mächtig, weil

1. er auch unter Folter die Lage des Schatzes der Azteken nicht verrät.
2. seine Vorfahren (Moctezuma) mächtig waren und ihn im Kampf unterstützen.
3. er noch in Verbindung mit der Natur steht : er wird mit einem Tier verglichen und er hört den Ruf der Bäume.

Cuauhtemoc ist aufgrund all dieser Eigenschaften der legitime Führer seines Volkes und ein Held. Er wird von den Spaniern getötet, was ihn aber nicht zum Un-Mächtigen macht, denn

1. haben die Spanier aufgrund des Widerstandes, den er geleistet hat, nicht bekommen, was sie wollten (Informationen über den Schatz).
2. ist die Macht der Spanier, welche sie durch die Ermordung Cuauhtemocs errungen haben, *nur momenta*, denn die Spanier *no cerraron tu sonrisa, no hicieron caer los granos del secreto maíz*. Das bedeutet, dass das Maiskorn als Samen wieder in die Erde fällt und dort neue Pflanzen wachsen (vgl. die Allegorie des Samenkorns im Einleitungsgedicht). Und dies bestätigt der Autor auch, wenn er zu Cuauhtemoc sagt: *En ella (= Mexiko) nace y crece tu sonrisa*. Cuauhtemoc ist also der gefangene/der getötete Sieger: *el vencedor cautivo*.

5.1.2 Fray Bartolomé de las Casas

5.1.2.1 Textreferenz:

Fray Bartolomé de las Casas (1484 (Sevilla) - 1566 (Madrid)), Dominikanerpater und Jurist, kommt 1502 zum ersten Mal nach Südamerika (Hispaniola), nimmt 1512 teil an der Eroberung Cubas und erlebt dort die prekäre Situation der indigenen Bevölkerung. Er kommt 1515 wieder nach Spanien und setzt sich für eine Reform der Indianerschutzgesetzgebung ein. Las Casas verfasst nach 1516 die *Historia general de las Indias*. 1522 tritt er in den Dominikanerorden ein. 1541/42 verfasst er das Werk *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*¹⁰³, welches die Grausamkeit der spanischen *conquistadores* zum Thema hat. Auf sein Betreiben hin werden 1542 die *Nuevas Leyes* erlassen, sie sollten die Indios unter den Schutz der spanischen Krone stellen und jegliche Gewalt der *encomenderos* verbieten.¹⁰⁴ 1544 wird Las Casas Bischof von Chiapas und versucht dort in seinem Einflussbereich die Schutzgesetze durchzusetzen. Das schafft ihm Feinde unter den Konquistadoren und er wird am spanischen Hof verleumdet, woraufhin Karl V. die neuen Gesetze widerruft und der Priester 1547 nach Spanien zurückkehrt. 1550 diskutiert er mit Juan Ginés de Sepúlveda in den *Disputaciones de Valladolid* über die Indiofrage und argumentiert dabei naturrechtlich gegen die Versklavung der Indios, die er als freigegeborene Menschen erachtet. Die aristotelische Definition von „Barbaren“ bzw. „natürlichen Sklaven“ sei auf die indigene Bevölkerung nicht anwendbar, da diese bereits zu vollem Vernunftgebrauch gelangt und deshalb ohne Zwang zum christlichen Glauben hinzuleiten sei.¹⁰⁵ Auch in Spanien setzt sich Bartolomé de las Casas weiter für die Rechte der Indígenas ein.¹⁰⁶

¹⁰³ Diese Schrift trug in Europa stark zur Propaganda gegen die spanische Politik bei (Leyenda negra)

¹⁰⁴ Diese Gesetze konnten sich allerdings, v.a. aufgrund der räumlichen Entfernung von Spanien, kaum durchsetzen.

¹⁰⁵ Bartolomé de las Casas ist aber auch eine umstrittene Figur: Er kämpft nicht gegen die Sklaverei an sich, nur gegen jene der Indios, die er als menschlich erachtet und deshalb offen für die Bekehrung zum christlichen Glauben hält. Er schlug anstelle der Versklavung der Indio vor, Afrikaner als Sklaven nach Lateinamerika zu bringen.

¹⁰⁶ Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*. 19., völlig neu bearb. Aufl. 1986-1994. Mannheim; Brockhaus, S. 98.

5.1.2.2 Strukturanalyse:

Oberflächenstruktur:

Das Gedicht hat 97 unregelmäßige Verse und 10 Strophen, wobei zwei Strophen von nur einem Vers gebildet werden.

Segment 1 (Vers 1-16):

Der Erzähler berichtet von jemandem (*uno*), der in der Nacht erschöpft von der Arbeit in der Gewerkschaft, dem Kampf (*lucha*) und dem Leid (*sufrimiento, congoja*), mit dem er dort konfrontiert wird, nach Hause kommt. Als er die Tür aufsperrt und die Angst vor dem Unterjocher (*encadenador*) mit ihm eintreten will, steigt plötzlich ein Licht auf (*antigua luz*), ein Stern: Bartolomé de las Casas. Der Erzähler bedankt sich bei las Casas dafür, dass der Faden seines Lebens bis heute nicht abgerissen ist.

Segment 2 (Vers 17-50):

Es wird geschildert, was mit dem Lebensfaden von las Casas (*hilo de la transparencia*) alles hätte passieren können, und dann werden Todesarten aufgezählt. Las Casas wird mehrmals als einzigartig unter den Menschen herausgehoben (*pocas vidas da el hombre como la tuya*), denn er kümmert sich um die leidenden Menschen (*tu sombra, en ella todas las ascuas vivas del continente acuden*). Die Ankunft von las Casas in Südamerika sei eine glückliche Fügung gewesen, denn er setzte sich gegen Verbrechen und Hass zur Wehr. Er ist ein nackter Sterblicher unter Bestien (*mortal desnudo entre los dientes de la furia*). Die Einzigartigkeit seiner Existenz wird zusätzlich mithilfe von drei rhetorischen Fragen herausgestellt.

Segment 3 (Vers 51-69):

Las Casas wird als Kämpfer dargestellt, seine Waffen sind Hoffnung und Verstand. Es wird betont, dass *piedad* (in diesem Zusammenhang als Mitleid oder Frömmigkeit zu übersetzen, beides wäre hier sinnvoll) nicht geholfen hat (Anapher: *No sirvió la piedad*).

Segment 4 (Vers 70-89):

Es wird beschrieben, wie abfällig die Konquistadoren las Casas behandeln und wie las Casas trotz allem (*pero*) seinen Kampf für die Verbesserung der Lage der notleidenden Bevölkerung, speziell der *indígenas* weiterführt.

Segment 5 (Vers 90-97):

Dieser Abschnitt ist eine Anrufung von las Casas. Der Ich-Erzähler lädt ihn ein, einzutreten, um ihm Briefe seines Volkes und damit dessen Schmerzen zu zeigen,

und hofft, etwas vom Geist (*dulzura*) des Paters möge auf ihn übergehen, um die Kraft zu haben, weiterzukämpfen.

Thema:

Das Thema ist der Widerstand von las Casas gegen die spanischen Eroberer, welche sein Projekt/die Realisation seiner Ideen verhindern wollen: *Fue tu invencible decision, la activa resistencia, el corazón armado*

Makrostrukturelle Entfaltung des Themas:

- Aktant A: Fray Bartolomé de las Casas

Er ist Licht (*luz antigua, suave y dura,*), ein Stern (*astro*), sein Lebensfaden ist unbesiegbar (*tu hilo fue invencible*), d.h. er ist unbesiegbar, er ist ein Schatten des Baums, alle Leidenden kommen zu ihm, er gibt Hoffnung (*fundas la esperanza*), er ist auf die Pflanzung gekommen, er zerbiss das Korn des Verbrechens und er trank den Becher des Zorns (*que mordieras los negros cereales del crimen, que bebieras la copa de la cólera*), er ist ein nackter Sterblicher, er ist/hat ein Samenkorn (*grano inmutable*), er ist Realität (*eras realidad*), er ist die Ewigkeit der Zärtlichkeit (*la eternidad de la ternura*), er hat eine Waffe, das ist die Hoffnung (*tu esperanza se convirtió en precisas herramientas*). Das Mitleid/die Frömmigkeit hilft ihm nicht (*no sirvió la piedad*), er trifft eine Entscheidung, diese Hoffnung ist der aktive Widerstand (*fue tu invencible decisión, la activa resistencia*), er wird beleidigt, er wird verleumdet (vgl. Segment 4), seine Hand ist ein Zeichen für das Volk (*tu mano adelantada [...] signo del pueblo*).

- Aktant B: Die spanischen Eroberer (oder allg. die Feinde von Las Casas)

Die Handlungen der Feinde stehen oft in direktem Bezug zu las Casas: sie behandeln ihn von oben herab (*desde arriba quisieron contemplarte*), sie stützen sich auf ihre Degen wie steinerne Schatten (*apoyándose como sombras de piedra sobre sus espadones*), sie sind sarkastisch und machen sich über las Casas lustig (*abrumando con sus sarcásticos escupos la tierra de tu iniciativa*), sie lügen (*mintiendo*), sie treten die Tränen mit Füßen (*pisoteó las lagrimas*), sie sind blutige Phantome (*fantasmas encarnizados*).

- Aktant C: Das Volk, dem las Casas hilft

Es leidet Qualen (*tormento*), es ist verfolgt (*hombre perseguido*), es hat alte Schmerzen (*antiguas dolores*), es hat zerstörte menschliche Anlagen (*arrasadas condiciones*), es hat zerstörte Dörfer (*aldeas exterminadas*).

- Aktant D: Der Erzähler (am Anfang „jemand“)

Er ist müde (*fatigado*), er kommt aus der Gewerkschaft (*a la salida del sindicato*), er denkt an das Erscheinen des Unterjochers (*piensa...del encadenador*), er hat Kummer (*pesadumbre*), er dankt las Casas (*gracias 2x*), er lädt las Casas ein, er bittet ihn um seine Unterstützung, er kämpft.

Wenn man die Beziehung von las Casas (A) und seinen Feinden (B) dynamisch darstellen möchte, könnte man folgendes Modell vorschlagen:

C + sich in einem unbefriedigenden Zustand Z1 befinden

B + verantwortlich, dass B in Zustand Z1 sein

A + wollen + dass C sich in befriedigendem Zustand Z2 befinden

A + setzen Maßnahmen + dass C Z2 erreichen

B + opponieren

A + kämpfen + gegen B

C + erreichen Z2

Das Erreichen von Z2 ist allerdings nur temporär, da las Casas (A), wenn man die Referenzebene betrachtet, schlussendlich beim spanischen König verleumdet wird, er aus Mexiko weggeht und die *Nuevas Leyes* wieder abgeschafft werden. Weiter müsste die Dynamisierung der Machtstrukturen also folgendermaßen aussehen:

B + wollen + dass C sich in unbefriedigendem Zustand Z1 befinden

B + setzen Maßnahmen + dass C unbefriedigenden Zustand Z1 wieder erreicht

B + wollen + vertreiben A

A + gehen

C + wieder erreichen unbefriedigenden Zustand Z1

Isosemien und Hervorhebungsstrategien:

Dieses Gedicht schließt strukturell an das vorige an. Gleich am Anfang ist das Erzähler-Ich wieder präsent und richtet sich direkt an den Pater (*Padre Bartolomé*)

und wie auch schon im ersten Gedicht bekommt das Erzähler-Ich etwas vom Befreier: *Padre Bartolomé, gracias por este regalo de la cruda medianoche* und spezifiziert das Geschenk auch genauer: *tu hilo (fue) invencible*. Zum Vergleich im Gedicht über Cuauhtemoc: *en tu mano recibo el don de tu patria desnuda*.

Auch die Isonomie des Lichts wird hier fortgesetzt: *luz- astro – estrella*, wird aber um eine Dimension erweitert, jene der Klarheit: *hilo cristalino – transparencia – decisión – la razón – estructura*. Die Semantik der Reinheit ist auch bei Cuauhtemoc angelegt: *la columna de la pureza*.

Ein neues Hyperonym ist die Lüge: *enmascarado- astuto – traición – mentira – fantasmas – mentira –mintiendo – traicionar*. Zum semantischen Feld der Lüge passt auch die Metapher: *el odio administrado con sonrisas*.

Semantisches Feld Kirche: *resurrección – Padre – eternidad – piedad – bendecir – manto –piedad – catedral – prédica – peregrino – Padre – vino – pan*

Hyperonym Unterdrückung: *sufrimiento – envilecida – encadenador – cadena – cerradura – aplastado – casa incendiada – arrasadas condiciones – aldeas exterminadas – agonía – crimen – castigo – pisoteó – quebrantó – hombre perseguido*

Antonym Kampf (die folgenden Lexeme sind immer den Aktanten A, C oder D zugewiesen, also denen, die Widerstand leisten): *sindicato – lucha – acción – combatiente – de combate en combate – precias herramientas – la solitaria lucha – partido – activa resistencia – el corazón armado – bosque combatido – mano adelantada – continuar luchando*

Es werden in beiden Texten zum Teil dieselben Lexeme verwendet, z.B. *cadena, encadenador* (vgl. C.: *cadenas*), *estrella, grano, columna*

Dem Hyperonym Wut (*el odio – la cólera – la furia*) werden eine Reihe von positiven abstrakten Begriffen gegenübergestellt: *transparencia, esperanza, eternidad, ternura, esperanza, piedad (2x), la razón, estructura, dulzura*.

Oxymoron: *vino errante* und *implacable pan*

Festzustellen ist auch eine große Anzahl von Vergleichen, welche vor allem las Casas betreffen: *las Casas = luz, astro, sombra, realidad, grano inmutable*. Es wird hier auch ein Vergleich mit dem Baum angestellt: *tu madera era bosque combatido* und auch an anderer Stelle wird noch einmal der Baum erwähnt, wenn es um die Wirkung von las Casas geht: *la solitaria lucha se hizo rama*.

Las Casas wird den Spaniern ausdrücklich gegenübergestellt:

Eras realidad entre fantasmas encarnizados, genauso wie: la eternidad de la ternura// la ráfaga del castigo

5.1.2.3 Diskursanalytische Interpretation:

Bartolomé de las Casas (A) wird in der Konfrontation mit den spanischen *conquistadores* bzw. allgemeiner mit seinen Feinden (B), welche die Umsetzung seiner Ideen behindern wollen, dargestellt.

Er wird durchgängig mit positiven Attributen versehen und mit positiv besetzten abstrakten Begriffen beschrieben bzw. mit ihnen verglichen: Er ist Licht, er ist Schatten, d.h. in diesem Falle er schützt Menschen, in seinem Schatten kann man sich ausruhen, er ist Hoffnungsträger, er hat Mitleid, er hat Verstand, er hat Struktur. Seine Einzigartigkeit wird als solche mehrmals hervorgehoben, sie umfasst einerseits seine besonderen Eigenschaften, gleichzeitig aber auch seine außergewöhnliche Stellung als Einziger unter den Spaniern, der sich nicht so verhält, wie sich die Spanier in Südamerika verhalten. Die Hervorhebung als einziger Mensch inmitten von Bestien wird auch durch konkrete Gegenüberstellung von las Casas (A) und seiner Umgebung (B) erreicht (s.o.).

Wie wir am Modell der Dynamisierung der Macht unter Einbeziehung der historischen Gegebenheiten gesehen haben, kann las Casas den von ihm erstrebten Zustand (Z2) nur kurze Zeit erreichen. Er muss sein Projekt (Durchsetzung der *Nuevas leyes* in seinem Einflussbereich) zweimal abbrechen und zurück nach Spanien gehen. Die Verleumdungen gegen ihn haben die Abschaffung der Schutzgesetze zur Folge.

Was im Modell jedoch auch deutlich wird, ist die Konstante des Widerstands, den las Casas und Cuauhtemoc ihren Feinden entgegenbringen. Im Gedicht über las Casas wird dieser auch zum ersten Mal explizit benannt (*resistencia*).

Die Mittel des Widerstandes sind unterschiedlich: Cuauhtemoc kämpft und schweigt im entscheidenden Moment, las Casas hat andere Werkzeuge: *tu esperanza se convirtió en precisas herramientas; fue la razón tu material titánico; fue flor organizada tu estructura* : Hoffnung, Vernunft und Struktur sind die Waffen von Las Casas, er wird als Krieger dargestellt (*el corazón armado*). Die Vernunft ist auch historisch betrachtet bei Las Casas in zweifacher Hinsicht wichtig. Er ist 1. ein Gelehrter und setzt 2. bei den *Disputaciones de Valladolid* (1550) das Argument der Vernunft der Indios ein, um für deren Anerkennung als Menschen zu plädieren und

deren Ungeeignetheit für die Sklaverei zu begründen. Die Vernunft wird auch durch die Gegenüberstellung der Frömmigkeit hervorgehoben und dadurch positiv bewertet: *No sirvió la piedad alta y vacía como una catedral abandonada*.

Was Cuauhtemoc und las Casas weiter verbindet ist ihre Beständigkeit (*columna incesante<>grano inmutable/implacable pan*) und ihre Rolle als Führer des Volkes (*eres lanza y estrella<>tu mano adelantada/ estrella zodiacal signo del pueblo*).

Entscheidend ist außerdem die grundsätzliche Unbesiegbarkeit von beiden Befreiern (*invencible*), auch wenn sie temporär unterliegen: Cuauhtemoc stirbt, las Casas geht aufgrund der Intrigen der *conquistadores* zurück nach Spanien. Die Siege der Widersacher sind immer nur *temporär*, eine Gruppe von Menschen hat Macht immer nur für eine begrenzte Zeit. Neruda hebt das dezidiert hervor, wenn er die Ewigkeit von las Casas der vorübergehenden Sturmgewalt der Spanier gegenüberstellt: *la eternidad de la ternura/ sobre la ráfaga del castigo*.

Entscheidend ist auch das Überleben der *libertadores* nach ihrem Tod, sie sterben nicht, was bei Cuauhtemoc durch die uns nun schon bekannte Symbolik des Maiskorns ausgedrückt wird, das zu Boden fällt. Bei las Casas findet sich auch das Symbol des Korns (*grano inmutable*), zusätzlich aber die Allegorie des Lebensfadens (*tu hilo fue invencible*), welcher nicht abgerissen ist und nicht abreißen kann, obwohl alles versucht wird, ihn zu zerstören (vgl. Aufzählung in Segment 2). Und auch las Casas wird mit dem Baum verglichen, er ist ein Schatten des Baums, somit ein Teil des Baums und schützt leidende Menschen, in seinem Kampf als Einzelperson wird er zum Ast (*la solitaria lucha se hizo rama*) und somit einer von vielen Ästen des Baums, er wird zum Symbol für den Kampf des Kollektivs (*el llanto inútil se agrupó en partido*), und sein Holz ist Eisen (*tu madera...hierro en su cepa natural*), welches ein Element der Erde ist, er ist also fest verankert, stark und unbesiegbar.

Die Niederlagen der beiden Befreier sind also nur momentan, beide werden mit Attributen eines Helden ausgestattet und das Vorbild ihres Widerstandes ist ein Zeichen für nachfolgende Generationen (*mano adelantada = signo del pueblo*), vor allem für den Ich-Erzähler selbst, welcher sich als ein im Arbeitskampf und im Kampf gegen das Leiden der Menschen Engagierter darstellt. Der Baum zieht seine Kraft aus dem Boden, welcher von den Tränen der Menschen und dem Blut der Helden getränkt ist, so heißt es im Einleitungsgedicht. Diesen Vorgang hat Neruda an dieser Stelle schon zweimal exemplifiziert.

5.2 Caupolicán und Lautaro: Die Beherrscher der Natur

5.2.1 Caupolicán

5.2.1.1 Textreferenz

Die engere Textreferenz ist der Kampf von Caupolicán gegen die spanischen Eindringlinge. **Toqui Caupolicán** (mapudungun: *Kallfülikan*, "pedernal azul") geboren in Palmaiquén, Chile (das genaue Geburtsdatum ist unbekannt)), gestorben 1558 in Cañete ist ein Kriegshäuptling der Mapuche, der zusammen mit Lautaro im *Guerra de Arauco* den Spaniern Widerstand leistet. In der Schlacht von Tucapel (1553) nehmen Caupolicán und Lautaro Pedro de Valdivia¹⁰⁷ gefangen und töten ihn. Aber García Hurtado de Mendoza fügt den Mapuche immer wieder Niederlagen zu und Caupolicán muss sich in gebirgigere Regionen zurückziehen, die für die Spanier nicht erreichbar sind. Alonso de Ercilla beschreibt Caupolicán in *La Araucana* als unglaublich starken und tapferen Mann, er erzählt, dass dieser bei der Wahl zum Toqui, bei der er sich gegen andere Mitbewerber durchsetzt, seine Stärke unter Beweis stellt, indem er einen schweren Baumstamm zwei Tage und Nächte, ohne müde zu werden, auf den Schultern trägt. Er wird 1558 von den Spaniern gefangengenommen und gepfählt.¹⁰⁸

5.2.1.2 Strukturanalyse (*Toqui Caupolicán*)

Caupolicán wird in zwei Gedichten dargestellt: *Toqui Caupolicán* und – nach einem weiteren Gedicht über den araukanischen Krieg (*La guerra patria*) - *El Empalado*.

Toqui Caupolicán besteht meiner Meinung nach aus nur einem Segment, welches 33 Verse umfasst. Es beschreibt die Geburt Caupolicáns aus dem Baum und den Marsch der *indígenas* gegen die Spanier, welcher als Marsch des Baumes (*el árbol de la patria*) realisiert wird.

Es überwiegen endecasílabos und es gibt eine Vielzahl an Parallelismen und Anaphern, welche den Marsch des Volkes rythmisieren, v.a. in den Versen 16-28 (*toda...todas...todo el; no es, no es, no es, no es; es un, un, una, una*).

¹⁰⁷ Vgl. Kapitel 5.2.2.dieser Arbeit

¹⁰⁸ Vgl. www.es.wikipedia.org/wiki/Caupolic%3%A1n (12/08/08) und *Gran Referencia Anaya*, 2000, S.

Das Thema ist der Marsch des Volkes unter der Führung von Caupolicán gegen die Spanier.

Entfaltung der Makrostruktur:

Toqui Caupolicán (A), der Baum (B) und die Invasoren (C) sind die Aktanten in diesem Gedicht:

Toqui Caupolicán (A) wird im Baum geboren, genauer im Raulíbaum, einem Baum der für die Region des südlichen Chile typisch ist.¹⁰⁹ Seine Geburt im Baum und seine Attribute zeigen, dass Caupolicán hier mit dem Baum gleichgesetzt wird, er ist quasi ein Baum: *un rostro del bosque,/ una fira rota por la lluvia,/ una cabeza con enredaderas*. Er ist eine Naturgewalt: *torso y tormenta; titán*. Und er ist Führer seines Volkes (*su pueblo dirigió*) gegen die Invasoren (*hacia las armas invasoras*).

Der Baum (B) ist in Bewegung (*anduvo el árbol, anduvo el árbol*) und er wird spezifiziert als Baum des Volkes (*árbol del pueblo*), es handelt sich also unverkennbar um den im Einleitungsgedicht präsentierten Baum. Der Baum wird detaillierter beschrieben und seine unzähligen Blätter (*innumerables hojas*) als Bedrohung(en) bezeichnet (*amenazas*). Caupolicán ist nicht der einzige Baum, ein ganzer Wald kommt auf die Spanier zu (*otros árboles con el vinieron*), ein Wald aus Schmerz und Hass (*las trenzas del dolor silvestre, todo el nudo del odio*).

Die Invasoren (C) sind im Angesicht dieser Übermacht verloren, sie wissen, dass ihre Stunde geschlagen hat: *supieron que la hora había acudido al reloj de la vida y de la muerte; el invasor perdido*; ausgedrückt auch durch die Verben: *vieron* und *supieron*.

5.2.1.3 Diskursanalytische Interpretation

Caupolicán wird also als Held kodiert, denn er hat Macht über die Natur und aus diesem Grund ist er ein legitimer Führer seines Volkes. Neruda stellt damit außerdem die mythische, naturverbundene Macht der indigenen Bevölkerung jener der Spanier und ihrer Zivilisation gegenüber (*las armas invasoras*) und bewertet erstere als überlegen, die Spanier damit als un-mächtig. Eine weitere Ebene erfährt der Text durch die Einführung des *árbol del pueblo*, welcher den Widerstand

¹⁰⁹ Se ubica en la Cordillera de los Andes, desde el sur del río Teno a más de 500 metros sobre el nivel del mar; y en la de la Costa, desde el río Itata. Su límite boreal es la zona de Valdivia; sin embargo, se encuentran también algunos ejemplares aislados en esa provincia.
(<http://www.elbosquechileno.cl/rauli.html>, 15/08/08)

Caupolicán in den Widerstand des Kollektivs einbindet, das unter Caupolicán Führung gegen die Eindringlinge marschiert.

5.2.1.4 Strukturanalyse (*El Empalado*)

Segment 1 (Vers 1-3):

Dieses Gedicht beginnt mit der adversativen Konjunktion *pero* und der Feststellung, dass der Protagonist gefoltert wird und stirbt. Das Gedicht strahlt im Gegensatz zum vorangegangenen Marsch Ruhe und Langsamkeit aus, und zwar ab dem ersten Vers (*pero Caupolicán llegó al tormento*). Und so, wie Caupolicán zur Folter kommt, geht er auch ein in den langsamen Tod der Bäume (*entró en la muerte lenta de los árboles*). Zwei Verben der Bewegung heben die Prozesshaftigkeit dieser Vorgänge hervor. Die Verse sind regelmäßig und haben 12 Silben.

Segment 2 (Vers 4-17):

Das 2. Segment des Gedichts beschreibt die Reaktion Araukaniens auf den Tod des Häuptlings in im Vers vorangestellten Verben (*replegó su ataque, sintió el escalofrío, clavó la cabeza, se agazapó con sus dolores*). Der Wald trauert (*bosque enlutado*), während Caupolicán stirbt (*el árbol que se desangraba*).

Im 3. Segment (Vers 15-25), wird vom Blut des Häuptlings gesprochen und es begegnet uns wieder die Allegorie des Samenkorns und des Blutes als Ernährer des Baums und der zukünftigen Helden.

Die Zeit scheint nach dem Tod Caupolicán's angehalten zu sein. Der Versbau in diesem Gedicht unterstützt die ruhige Atmosphäre, die Verse sind ziemlich regelmäßig und bestehen zum Großteil aus 9 Silben. Es wird ein semantisches Feld der Ruhe entwickelt: *la muerte lenta, dormía, los bosques enlutados, un sueño del bosque, se desangraban, las tierras sagradas, de silencio en silencio*. Die Stille wird nur durch die Spanier unterbrochen: *ruído de hierro, carcajadas extranjeras*, welche auf diese Weise als pietätlos konstruiert werden, sie respektieren die Trauer des Waldes nicht und stören die Ruhe, was durch ein späteres Bild noch verstärkt wird: das Eindringen der spitzen, mordenden Lanze in den geheiligten Boden: *entraba la punta asesina hiriendo las tierras sagradas*.

Der Häuptling wird nicht als tot, sondern als schlafend (im Tod) beschrieben: *El Toquí dormía en la muerte; era sólo un sueño del bosque*, er und der Wald (der Baum) können jederzeit wieder aufwachen, nach dieser Periode, in der alles stillsteht.

Gegen Ende des Gedichts beginnt auch wieder die Bewegung, das Blut tropft in die Erde. Der langsame Beginn dieser Bewegung wird ausgedrückt durch *la sangre [...] caía de silencio en silencio* und setzt sich fort, indem es tiefer und tiefer fällt, was Neruda in Form einer Steigerung vor Augen führt: *Caía abajo [...] mas hondo caía [...] hacia las raíces caía [...] hacia los muertos caía*, um dann am Ende sein Ziel zu erreichen: *Hacia los que iban a nacer*. Aus genau eben diesem Blut wird direkt im Anschluss Lautaro geboren.

5.2.1.5 Zusammenfassung

Neruda führt in diesem Gedicht die Dichotomie der Geschichte vor Augen: sie ist dynamisch (*Toqui Caupolican*) und sie ist statisch (*El Empalado*). Die im Einleitungsgedicht *Los Libertadores* dargestellte Auffassung von Geschichte als Sukzession von dynamischen und statischen Perioden, die gleichzeitig eine Abfolge von Widerstandskämpfen ist, welche nie abreißen kann, wird anhand von Caupolicán beispielhaft vorgeführt. Das Blut des einen Helden ist Nahrung für den nächsten Helden, es tränkt den Boden, aus dem er hervorgeht, ausgedrückt auch hier noch einmal in Verbindung mit der Allegorie des Samenkorns (*la sangre [...] caía [...] hacia donde está la semilla/ esperando la primavera*). Und so wird der nächste Held geboren: Lautaro.

5.2.2 Lautaro

5.2.2.1 Textreferenz

Lautaro (Leftrarú) (1535 (Tirúa) – 1557 (Peteroa)), Kazikensohn, wird etwa im Alter von elf Jahren von den spanischen Eroberern gefangen genommen und ist die nächsten sechs Jahre bei ihnen in Gefangenschaft. In dieser Zeit wird er persönlicher Diener von Pedro de Valdivia und die Spanier geben ihm den Namen Felipe Lautaro, da sie seinen Namen nicht aussprechen können. Zu seinen Aufgaben gehört es, sich um die Pferde zu kümmern und Valdivia bei Schlachten und militärischen Übungen zu begleiten, er lernt die taktische Kriegsführung der Spanier kennen. Lautaro wird im Lauf der Zeit aber auch Zeuge der Grausamkeiten

der Spanier gegen sein eigenes Volk¹¹⁰, und er flieht 1552. Lautaro kehrt zu seinem Volk zurück und nach anfänglichem Argwohn akzeptieren die Mapuche ihn als Führer. Er lehrt sein Volk, die Angst vor den Pferden zu verlieren, selbst zu reiten, und er führt es in die spanische Taktik der Kriegsführung und den Gebrauch neuer Waffen ein. Er verfügt über Führungsqualitäten und ist außerdem ein guter Militärstrategie. Lautaro führt sein Volk in mehreren Schlachten gegen die Spanier an, unter anderem in jener, bei der Pedro de Valdivia gefangen genommen und getötet wird. Lautaro wird bei einem Überraschungsangriff der Spanier getötet, mit dem Schwert Valdivias in seinen Händen.¹¹¹

Pedro de Valdivia (1500 (Extremadura) – 1553 (Tucapel)), wird 1520 Soldat und kämpft in Italien, 1536 gelangt er nach Südamerika, kämpft zuerst unter Francisco Pizarro und unterstützt ihn im Krieg gegen Diego Almagro. Pizarro betraut Valdivia zum Dank mit der *conquista* Chiles, damals noch *Chili* genannt und weitgehend unerforschtes Gebiet. 1540 beginnt seine Expedition, 1541 gründet er Santiago. Beharrlich und geschickt, aber auch mit Gewalt, setzt er sich gegen den Widerstand der Mapuche zur Wehr und gegen Meutereien in den eigenen Reihen. Er dehnt das frühkoloniale Chile im Süden bis zum Fluss Bío Bío aus.

Valdivia wird Generalkapitän und Gouverneur von Chile und dringt 1551 mit neuen Soldaten weiter nach Süden in die Araukania ein, er überquert die Grenze des Bío Bío und gründet dort Städte. Die Mapuche leisten heftigen Widerstand. In der entscheidenden Schlacht von Tucapel versucht Valdivia, angesichts der Aussichtslosigkeit seiner Lage, zu fliehen, wird aber gefangen und schließlich - wahrscheinlich unter Folter - getötet.¹¹²

5.2.2.2 Strukturanalyse:

Oberflächenstruktur:

Der Text, in dem Lautaro und Pedro de Valdivia im Mittelpunkt stehen, umfasst fünf Gedichte (VIII-XII), die strukturell-funktional jeweils ein eigenes Segment bilden:

Segment 1 (*Lautaro 1550*):

¹¹⁰ Die gefangenen Mapuche wurden verstümmelt (verschiedene Gliedmaßen wurden abgeschnitten) und dann zur Abschreckung wieder freigelassen.

¹¹¹ Vgl. www.es.wikipedia.org/wiki/Lautaro (12/08/08) und Gran referencia Anaya, 2000, S.4472.

¹¹² Vgl. www.de.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Valdivia (13/08/08)

Es beschreibt die mythische Geburt Lautaros aus der Erde (*así nace Lautaro de la tierra*), indirekt aber aus dem Blut Caupolicáns.

Segment 2 (*Educación del Cacique*):

In diesem Segment wird das Leben Lautaros bis zur Gefangennahme durch die Spanier erzählt, das heißt die Zeit der Kindheit bis zum Erwachsenenalter, in der er Kenntnisse erwirbt - die durch eine asyndetische Aufzählung vermittelt werden -, die ihn befähigen, Führer seines Volkes zu werden. Markiert wird das Ende seiner „Lehrzeit“ durch den hervorgehobenen Einzeiler: *sólo entonces fue digno de su pueblo*.

Segment 3 (*Lautaro entre los Invasores*):

Dieses Gedicht behandelt die Zeit Lautaros bei den Spaniern nach seiner Gefangennahme. Er begleitet Valdivia, sieht das Leiden seines Volkes und er sammelt/speichert seine Macht (*acumuló su poderío*). Er lernt auch, auf den richtigen Zeitpunkt zu warten (*aprendió la ley nocturna del horario*), denn es wäre ihm ein Leichtes gewesen, Valdivia nächtens umzubringen. Ein Einzeiler ist wiederum besonders hervorgehoben: *Veló a los pies de Valdivia*. Lautaros Beziehung zu den Pferden, die er betreut, wird besonders herausgestellt: *adivinó aquellos caballos*.

Segment 4 (*Lautaro contra el Centauro*):

Nachdem Lautaro zu seinem Volk zurückgekehrt ist, lehrt er es seine Kenntnisse (*disciplinó*), er lehrt sie, sich mithilfe der Taktik des Guerillakampfes zu wehren. Übergangslos und unvermittelt beginnt plötzlich der Kampf zwischen Lautaro und Valdivia. Einer filmischen Sequenz in Zeitlupe ähnlich wird das Aufeinandertreffen der beiden Männer vor Augen geführt, wobei Einzeiler und Disticha sich abwechseln, was die Spannung steigert. Der Name Lautaros wird in jedem Einzeiler genannt, was die Geschwindigkeit seiner Handlungen erhöht und ihn als noch bedrohlicher, unvermeidbarer erscheinen lässt. Die Befindlichkeit Valdivias und seiner Leute kommt in den Disticha zum Ausdruck: sie wollen fliehen, weichen zurück, aber Lautaro erreicht Valdivia (und nimmt ihn gefangen). Der letzte Vers gilt Lautaro (*era Lautaro*), was ihn wieder hervorhebt.

Segment 5 (*El corazón de Pedro de Valdivia*):

Der Ich-Erzähler stellt sich hier ganz deutlich auf die Seite der Mapuche, er ist ein Teil von ihnen, es wird in der 1. Person Plural weitererzählt. Eingebunden in eine rituelle Handlung (sie trinken, tanzen, es gibt Trommeln) wird Valdivia der Kopf abgeschlagen. Dann wird das Blut des Helden getrunken und sein Herz verteilt und

gegessen, wobei eine parallele und asyndetische Konstruktion mit der zwölfmaligen Wiederholung der Anapher *dame* das Ritual mit der mythischen Einverleibung der Qualitäten des Feindes abschließt.

Es fällt auf, dass die Argumentation von Macht im Text mithilfe einer Reihe von transformativen Textoiden entwickelt wird. Sie betreffen Lautaro, Valdivia bzw. die Spanier und die Beziehung von beiden:

Entfaltung der Makrostruktur:

- Aktant A: Lautaro

Die erste Transformation zeigt jene Lautaros vom Kind zum Mann, zum vollwertigen Mitglied der Gesellschaft, welche deutlich durch den Vers *Sólo entonces fue digno de su pueblo* abgeschlossen wird. Die Kenntnisse, die sich Lautaro in dieser Zeit aneignet, werden wieder in einer Reihe von parallelen, asyndetischen Sätzen, bei denen das Verb immer am Anfang steht, aufgezählt. Er entwickelt seine physischen Fähigkeiten und härtet sich ab, gewinnt vor allem aber – und das scheint mir hier entscheidend – Macht über die Natur, genauer die Elemente und die Tiere, die er verstehen und jagen lernt (*fue cazador*). Er übt sich auch in seinen kriegerischen Fähigkeiten. Die Vergleiche *era una flecha delgada* und *se preparó como una larga lanza* versinnbildlichen diese Transformation. Er wird zu etwas anderem als er vorher war: *se hizo velocidad, luz repentina; se hizo amenaza*. Er wird ein Krieger.

Die Macht über die Natur, die Lautaro erlangt hat, wird im zweiten Segment noch durch seine Beziehung zu den Pferden der Spanier exemplifiziert, denn Pferde kommen in der ursprünglichen Umgebung des Jägers nicht vor. Aber er gewinnt auch Macht über diese: *Adivinó aquellos caballos*. Diese Macht über die Tiere des Feindes macht ihn zum fähigen Anführer seines Volkes, das ist die zweite Transformation im Text, in der er vom Mann seines Volkes zum Führer seines Volkes wird. Er lernt mit den Waffen der Spanier umzugehen und er lernt, Valdivia und dessen Träume, also die Absichten der Spanier, zu verstehen. Deutlich markiert wird dieser Prozess durch die dreimalige vorangestellte Wiederholung des Lexems *adivinó*:

Adivinó aquellos sueños. (...) Adivinó aquellos caballos. (...) Adivinó las armaduras.

Lautaro ist nun fähig, als Anführer zu seinem Volk zurückzugehen, kann sein Wissen weitergeben, er ist Lehrer (*disciplinó*). Er könnte Valdivia in der Nacht auch einfach

ermorden, aber es geht nicht nur um eine simple Ermordung, denn das Thema des Textes ist die Transformation von Lautaro dem Jüngling in Lautaro den Mann und Anführer seiner Gruppe.

Die Argumentation des Autors schließt das Volk dezidiert mit ein, denn die Augen Lautaros sind immer auf sein Volk gerichtet, auch während der Zeit, in der er Macht erwirbt (*miraba más allá del aire/ hacia su raza desgranada*). Seine Macht und sein Heldentum entfalten sich also im Hinblick auf das Kollektiv.

Statisch kann man die Macht Lautaros folgendermaßen aufschlüsseln:

< A+mächtig> weil < A +stark>

<A + schnell>

<A + mutig>

<A + Wissen haben/Natur und Tiere und Spanier verstehen>

<A + Mitgefühl haben>

- Aktant B: Valdivia (z.T. auch gleichzusetzen mit seinem Volk)

In den ersten Segmenten tauchen die Spanier ohne namentlich erwähnt zu werden, nur indirekt auf, indem sie die Objekte sind, an denen Lautaro seine Fähigkeiten erprobt (*las aves crueles; las agresiones de la noche*). Sie haben Waffen, sie foltern (*examinandos los tormentos*), sie quälen sein Volk. Pedro Valdivia wird zumindest als Subjekt erwähnt, bleibt aber immer noch ungenau definiert: der träumt blutrünstige Traume, ist also blutrünstig (*sueño carnicero*) und er wird bezeichnet als unerbittliche Säule (*columna implacable*), er hat einen goldenen Bart (*dorada barba*). Am Ende des 3. Abschnitts werden die Spanier als *dioses cerrados* bezeichnet. Dieses Bilde evoziert (so wie auch der goldene Bart) die vollkommene Fremdheit der Spanier, die mit ihrem Aussehen und den in Südamerika vorher unbekannten Pferden immer wieder für Wesen aus einer anderen Welt, also für Götter gehalten werden. Erst ganz am Ende des letzten Segments, in dem die rituelle Tötung Valdivias erfolgt, werden die Qualitäten Valdivias genauer beschrieben: er ist kalt (*frío*), er ist böse (*malvado*), er ist mutig wie ein Tiger (*valor de gran tigre*), er ist zornig (*cólera*), er bringt mit sich den Tod, er führt Krieg, er hat ein Pferd und Macht über das Pferd (*dame la lengua del caballo*), er verbreitet Verwirrung und Finsternis (*tiniebla torcida*). Die zu respektierende Macht, über die Valdivia verfügt, wird in der Anrede *señor florido*, die letzten zwei Wörter im Text, zusammengefasst.

Die statischen Aspekte von Macht erlauben bei Valdivia also folgende Aufschlüsselungen:

- < B + mächtig > weil <B + böse/ gefühlskalt/ blutrünstig/ zornig>
- <B + mutig>
- <B + stark>
- <B + Wissen haben/ Tiere verstehen>
- <B + aus anderer Welt kommen/ Gott sein>

Ein weiteres transformatives Textoid beschreibt den Machtverfall Valdivias und der Spanier parallel zum Machtgewinn Lautaros und seines Volkes durch die Reaktion der Spanier auf das Näherkommen Lautaros: sie wollen umkehren (*quiso regresar*), sie haben Angst (*acongojado*), sie denken an die Heimat, haben also weitere Fluchtgedanken (*pensó en Extremadura pedregosa,/ en el dorado aceite,/ en la cocina,/ en el jazmín*), sie ziehen sich zurück (*hacia el regreso*), sie sind schwach und ausgeblutet und weichen zurück (*la capitanía iba retrocediendo desangrada*).

Um das Aktantenmodell der Macht zu dynamisieren, könnte man folgende Konstellation wählen:

- A + sich befinden im einem unbefriedigenden Zustand Z1
- B + verantwortlich sein + dass A in unbefriedigendem Zustand Z1 sein
- A + wollen + dass A sich in befriedigendem Zustand Z2 befinden
- A + kämpfen + B
- A + erreichen + Z2

Valdivia wird rituell hingerichtet, sein Blut und sein Herz werden gegessen. Diesem Ritual liegt anthropologisch die Vorstellung zugrunde, dass die Macht eines Toten durch die Einverleibung seiner Substanz auf einen anderen Menschen übergeht¹¹³. Die Mapuche haben also die Spanier nicht nur besiegt, sie haben sich auch ihre Macht einverleibt.

¹¹³ Daß der Initiand, nachdem er [...] ein Tier [...] oder ein Stück davon verzehrt hat, die Sprache der Tiere, insbesondere der Vögel versteht, ist ein Zeichen dafür, dass er die Fähigkeiten des Tieres, seines Totems oder seiner Ahnen erlangt hat. Vgl. Metzeltin, Michael; Thir, Margit ²1998: Erzählgenese. Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität. Wien: Eigenverlag 3 Eidechsen (=Cinderella Bd.2), S.75.

5.2.2.3 Diskursanalytische Interpretation

Die Darstellung der Lehrzeit Lautaros in seiner natürlichen Umgebung zeigt den Weg Lautaros vom Kind zum Mann. Er hat Macht über seine Umgebung, die Elemente und die Tiere gewonnen. Die Zeit bei den Spaniern hat Lautaro noch mächtiger gemacht, da er jetzt auch Macht über Pferde und Waffen hat und gelernt hat, die Spanier zu verstehen. Nachdem er Kenntnisse über Pferde, Waffen und Spanier (alle drei Dinge sind aus einer anderen Welt) erlangt hat, kann er der Führer seines Volkes sein. Die anfängliche Un-Machtposition der *inígenas* transformiert sich unter Lautaro zur Machtposition. Lautaro ist so mächtig, dass er Valdivia und die Spanier, welche auch als mächtig dargestellt werden, besiegen kann. Die Machtposition der Spanier transformiert sich in eine Un-Machtposition.

Interessant erscheint mir an dieser Stelle auch, dass beide Konfliktparteien als mächtig dargestellt werden, zum Teil sogar die gleichen Qualitäten besitzen: sie sind mutig, stark, kriegerisch und sie verfügen über Wissen (beide haben die mythische Macht über Pferde).

Nach dem Sieg können Lautaro und sein Volk ihre Macht sogar noch vergrößern, indem sie sich die Macht der Spanier rituell einverleiben.

Neruda modelliert die Macht der Einzelnen anhand verschiedener transformativer Textoiden. Er entwickelt zuerst den Helden mit den für sein Heldentum notwendigen Eigenschaften. Er zeigt dann, dass Machtverhältnisse veränderbar sind. Macht kann niemals dauerhaft von einer Gruppe beansprucht werden, sondern nur für einen bestimmten Zeitraum. Er exemplifiziert damit seine Auffassung von der Dynamik der Geschichte (vgl. Einleitungsgedicht) und suggeriert die Möglichkeit einer Veränderung der Machtverhältnisse durch Widerstand gegen bestehende Machtordnungen.

5.3 Balmaceda de Chile und Sandino: Der Widerstand gegen ausländische Intervention

5.3.1 Balmaceda de Chile (1891)

5.3.1.1 Textreferenz

José Manuel Balmaceda (1838–1891) war ein national-liberal eingestellter chilenischer Politiker. Als Abgeordneter und Minister (Außen- und Innenminister) setzt er sich für Religionsfreiheit, Bürgerrechte, eine Verfassungsreform und die Einschränkung der präsidentiellen Macht ein. Er wird 1886 Präsident Chiles, versucht anfangs, die liberalen Parteien zu einigen, und verhält sich dem Parlament gegenüber zurückhaltend. Seine Präsidentschaft fällt in eine Zeit der wirtschaftlichen Prosperität Chiles. Im Salpeterkrieg (1879-84) gegen Bolivien und Peru hatte Chile an Bodenschätzen reiche Territorien im Norden des Landes gewonnen.¹¹⁴ Die Gewinne aus dem Salpeter-Export fließen vor allem in den Ausbau der Infrastruktur (Straßen- und Brückenbau, Ausbau der Trinkwasserversorgung in den Städten), es wird ein neues Infrastrukturministerium notwendig. Auch das staatliche Finanzwesen wird umgebaut und modernisiert. Balmacedas politische Linie ändert sich im Laufe seiner Präsidentschaft vom Liberalen zum Etatisten, der Präsident will den staatlichen Einfluss weiter ausbauen. Er plant, die Salpeterminen und das damit verbundene Transportwesen zu verstaatlichen, und schlägt die Gründung einer Staatsbank vor. Diese Vorschläge sind mit den markoliberalen Vorstellungen seiner Parteifreunde und den ausländischen Kapitalinteressen nicht zu vereinbaren. Balmaceda findet sich auch in der paradoxen Situation, gegenüber dem Parlament keines seiner Vorhaben durchsetzen zu können, da wechselnde Koalitionen zwischen liberalen Gruppierungen und Konservativen im Parlament seine Vorschläge ablehnen und ihm auf diese Weise das Regieren unmöglich machen.

¹¹⁴ Im Vertrag von Ancón (1883) erhielt Chile die peruanische Provinz Tarapacá und dehnte sein Territorium bis nach Tacna aus, das jedoch knapp 50 Jahre später an Peru zurückgegeben wurde. Am 4. April 1884 kam zwischen Chile und Bolivien der Vertrag von Valparaíso zustande. Darin erhielt Chile die Küstenregion um Antofagasta, was Bolivien neben dem Verlust einer Provinz auch den Zugang zum Pazifik kostete. [...] Hafenstädte wie Antofagasta, Iquique und Arica wurden endgültig ins chilenische Staatsgebiet eingegliedert. <http://de.wikipedia.org/wiki/Salpeterkrieg> (10/08/08) Chile wird Ende des 19. Jhdts. zum weltweit wichtigsten Salpeterproduzenten.

Balmaceda greift zunehmend zu diktatorischen Mitteln und versucht, das Parlament zu übergehen, um seine Macht auszuüben. Anfang 1891 verkündet er den Haushaltsplan für das kommende Jahr, ohne dass das Parlament zugestimmt hätte, die Mehrheit im Parlament verlangt daraufhin seinen Rücktritt. Es kommt zu einer Erhebung der Marine (7.1.1891), die den Anfang des Bürgerkriegs zwischen Parlamentsanhängern und Präsidialen markiert. Dieser dauert fast ein Jahr und endet mit einer Niederlage für Balmaceda. Eine Junta unter dem Marinekapitän Jorge Montt Álvarez, die an der Spitze der Aufständischen steht, marschiert in Santiago ein. Balmaceda flieht in die argentinische Botschaft und begeht dort, nachdem er sein politisches Testament verfasst hat, in dem er seine Handlungen rechtfertigt, einen Monat später - am Unabhängigkeitstag Chiles – Selbstmord.¹¹⁵

José Manuel Balmaceda ist eine der umstrittensten politischen Figuren Chiles.

John Thomas North ("Salpeterkönig"), wird 1842 in Yorkshire geboren. Nach einer Lehre als Maschinenbauingenieur und langjähriger Arbeit in einer Konstruktionsfirma kommt er 1869 nach Chile. Er soll dort die Lokomotivenproduktion der Firma Fowlers überwachen, entschließt sich aber bald für den Einstieg in die Salpeterbranche und wird Angestellter eines Salpeterbüros in Iquique, wo er auch die Region von Tarapacá kennenlernt. Er macht in Iquique seine ersten Geschäfte mit Werkzeugen und Waren aus Europa und kauft mit diesem Kapital die ersten Salpeterbüros. 1878 pachtet er die Wassergesellschaft von Tarapacá, was dazu führt, dass er später als deren Besitzer während des Salpeterkrieges die Trinkwasserversorgung in Iquique kontrolliert. Während des Krieges verfolgt North den Plan, zu einem möglichst niedrigen Preis an die Eigentumspapiere möglichst vieler Salpeterbüros zu kommen. Die Preise sind immer dann niedrig, wenn Chile Siege erzielt und North ist durch seine Kontakte immer schon vorher über die militärischen Pläne Chiles informiert. 1881/82 "reconocieron [d.i.Chile] la deuda de los bonos del Perú y entregaron las salitreras a los tenedores de ellos. De esta manera North obtuvo el 60 % de las ganancias del salitre". North ist jetzt also Besitzer der wichtigsten Salpeterminen und errichtet ein Konglomerat aus Firmen für die Ausbeutung und Vermarktung von Salpeter und gründet auch eine Bank (Bank of Tarapacá and London Ltd). Ab 1882 lebt er hauptsächlich in London und verfolgt seine Pläne von dort aus. 1889 kommt

¹¹⁵Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Manuel_Balmaceda (15/08/08) und http://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Manuel_Balmaceda (15/08/08) und Gran Referencia Anaya 2000, a.a.O., S. 915.

er nach Chile zurück, um die verbleibenden Minen zu kaufen, und wird mit den Verstaatlichungsplänen von Präsident Balmaceda konfrontiert, der gegen die ausländischen Monopole vorgehen will, was er bei einer Ansprache in Iquique 1888 auch öffentlich verkündet:

A comienzos de 1889 [North] organizó y llevó a cabo una extensa travesía a lo largo de todo el país, emprendiendo una activa campaña de relaciones públicas y sociales, brindando banquetes e inaugurando diversas ceremonias en homenaje de las distintas localidades, con pomposa publicidad.¹¹⁶

Als er im selben Jahr nach London zurückgeht, hinterlässt er eine Gruppe von Rechtsanwälten, die seine Interessen vertritt. Eine Untersuchung von 1898 kommt zu dem Ergebnis, dass diese Rechtsanwälte hohe Geldsummen erhalten haben, um als Abgeordnete im Kongress und in der Presse gegen Balmaceda zu opponieren. North stirbt 1896 in London.¹¹⁷

Wurde der Bürgerkrieg über lange Zeit als Resultat des Konflikts zwischen Präsident und Kongress gesehen, wurde er im 20. Jhdt. von linken aber auch liberalen Historikern als von ausländischen Interessen provoziert und unterstützt interpretiert: „como una lucha entre un proyecto de país encarnado en el presidente Balmaceda, de corte industrialista, nacionalista y con fuerte intervención del estado en la economía, y los intereses del capital inglés y la oligarquía tradicional.“¹¹⁸ Die Meinungen der Historiker zu dieser Frage gehen immer noch auseinander.¹¹⁹

Rubén Darío, eigentlich Félix Rubén García Sarmiento, wird 1867 in Metapa (Nicaragua) geboren. Er gilt als Begründer und Hauptvertreter der literarischen Strömung des Modernismus, ist auch Diplomat und Journalist. Er lebt in verschiedenen Ländern (Chile, Guatemala, Costa Rica, Spanien, Paris, Buenos Aires). Er kommt 1886 nach Chile, schreibt dort seinen Roman *Emelina*, veröffentlicht sein Buch *Abrojos* und eines seiner wichtigsten Werke: *Azul....* Er arbeitet auch als Journalist für die Zeitung *La Época*. Rubén Darío wird im aufstrebenden Chile jener Zeit mit Luxus und Reichtum konfrontiert, die er, aus dem

¹¹⁶ Vgl. <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=ilustratedjohnthomasnorth> (12/08/08)

¹¹⁷ Vgl. http://es.wikipedia.org/wiki/John_Thomas_North (12/08/08)

¹¹⁸ Vgl. <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=autores> (12/08/08)

¹¹⁹ Vgl. dazu auch: Monteón, Michael 2003: *John T. North, The Nitrate King and Chile's lost future*. In: Latin American Perspectives, Issue 133, Vol.30 No.6, Nov. 2003: S.69-90

provinziellen Nicaragua kommend, nicht kennt. Er findet Zugang zur intellektuellen Elite und vornehmen Gesellschaft Santiagos. Die Freundschaft mit dem Sohn des Präsidenten, Pedro Balmaceda Toro, an dessen *tertúlias* er teilnimmt¹²⁰, bringt ihm die französische Literatur und die Lebensweise der besseren Gesellschaft näher, die sich für Neuheiten aus Europa und dem Orient interessiert. 1889 verlässt er Chile und unternimmt Reisen in Mittelamerika.

Neben seiner Tätigkeit als Dichter machen ihn ab 1889 auch seine in der Tageszeitung *La Nación* (Buenos Aires) veröffentlichten, Berichte bekannt, in denen er die imperialistische Haltung der USA kritisiert. Darío stirbt 1916 in Nicaragua.

5.3.1.2 Strukturanalyse

Oberflächenstruktur:

Das Gedicht besteht aus 109 unregelmäßigen Versen, wobei Neun- und Elfsilbler streckenweise eindeutig vorherrschen, was den Rhythmus des Gedichtes unterstützt. Es besteht aus 20 Strophen unterschiedlicher Länge, wobei sechs Strophen von nur einem - graphisch abgehobenen - Vers gebildet werden, der den Fluss des Gedichtes unterbricht. Es gibt drei Strophen, die Disticha sind, und ein Terzett. Alle anderen Strophen bewegen sich zwischen einer Anzahl von fünf und sechzehn Versen.

Segment 1 (1-12):

Das Gedicht beginnt damit, dass Mr. North eingeführt wird. Die Nennung des Namens an dieser Stelle, lässt auf diesen Protagonisten als Thema des Gedichtes schließen. Er wird sofort spezifiziert als *magnate del nitrato*. Diese ersten beiden Verse, die ohne Konjunktion nebeneinander stehen, weisen eine parallele Struktur auf und haben beide 9 Silben. Die wichtigste Information wird also schon in den ersten beiden Versen gegeben: *Mr. North a llegado de Londres. Es un magnate del nitrato*. Mr. North kommt also aus London nach Chile und er ist ein Salpetermagnat. Man erfährt, wo und als was er früher gearbeitet hat (*en la pampa, de jornalero*). Er ist weggegangen und zurückgekommen, er ist jetzt reich (*envuelto en libras*), er bringt Geschenke mit, zwei kleine Pferde und eine kleine Lokomotive aus Gold. Die Geschenke sind für den Präsidenten, *un tal Balmaceda*.

Am Schluss steht, aber vom Text abgesetzt, ein einzelner Vers, in dem irgendjemand seine Bewunderung für Mr. North in dessen Muttersprache ausdrückt: „*You are very*

¹²⁰ [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=rubendarioenchile\(1886-1889\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=rubendarioenchile(1886-1889)) (14/08/08)

clever, Mr. North.“ Meiner Meinung nach gehört dieser Satz, obwohl in abgerückter Position, zum 1. Segment, er fasst das Geschehene zusammen und kommentiert es. Segment 2 (13-19):

Rubén Darío wird vom Autor eingeführt, er geht im Haus des Präsidenten aus und ein. Er wird mit Mr. North verglichen: Die Stiege des Präsidentenpalastes ist für den einen leicht, für den anderen schwer zu besteigen.

Segment 3 (20-43):

Der Präsident kommt hier zum ersten Mal als Handelnder vor. Er ist vor kurzem aus dem Salpteergebiet im Norden zurückgekommen, wo er versprochen hat, dass dieser Landstrich wieder Chile gehören wird und dass er die wirtschaftlichen Erträge aus dem Salpeterabbau für die Verbesserung des Lebensstandards der Bevölkerung ausgeben wird (*en escuelas, en caminos, en pan*). Dieses Versprechen formuliert der Erzähler in der direkten Rede (Balmaceda an sein Volk). Jetzt (vergleichbar einer Filmsequenz, die auf das Gesicht des Darstellers zoomt) ist er alleine zwischen all seinen Papieren in seinem Palast und wird beschrieben. Er ist ernst und beunruhigt. Er hat das Geschenk von Mr. North nicht angenommen und ihm die gewünschten Zugeständnisse verweigert (direkte Rede, Balmaceda an Mr. North).

Segment 4 (44-56):

Dieser Abschnitt schildert die Reaktion von Mr. North, der sich im Club häuslich niederlässt und bestimmte Gruppen (*abogados, Parlamento, tradicionalistas*) großzügig einlädt. Er bezahlt Agenten, die mit englischen Pfunden eine Netz von Kontakten weben. Wieder schließt dieser Abschnitt mit dem einzelnen Satz: „*You are very clever Mr. North.*“, der die eben beschriebenen Handlungen kommentiert.

Segment 5 (57-74):

Dieses Segment zeigt Balmaceda im Kampf mit den Aristokraten und dem Parlament. Balmaceda selbst handelt nicht. Es wird klargemacht, dass die Feinde Balmacedas gewonnen haben (*han ganado*), es wird aber auch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass darüberhinaus auch noch die Geschichte verdreht wurde (*Pero no basta, hay que torcer la historia*). Es herrscht eine Atmosphäre des geplanten Chaos (*arroja los pianos desde los balcones*), als dessen Urheber zweimal die Aristokratie genannt wird. Im Club fließt Champagner und wieder wird das Geschehen kommentiert mit: „*You are very clever, Mr. North.*“

Segment 6 (75-109):

Es zeigt den Präsidenten, der in die argentinische Botschaft geflüchtet ist. Er schreibt sein Testament (*su doctrina traicionada*) und mit dem Revolver in der Hand denkt er noch einmal zurück an seine Heimat Chile, im Geiste reist er durch das Land, sieht die Landschaft und die Armut. An dieser Stelle schaltet sich der Erzähler ein, indem er das Lebensziel, den Traum Balmacedas aus einer auktorialen Erzählposition heraus zusammenfasst: *quiso cambiar el desgarrado/ paisaje, el cuerpo consumido/ del pueblo, quiso defenderlo*. Wieder Zoom auf Balmaceda, er hört Schüsse, den Lärm der Aufständischen auf der Straße und erschießt sich.

Entfaltung der Makrostruktur:

- Aktant A: Mr. North

Er kommt (*ha llegado*), er kommt aus London (*de Londres*), er ist ein Salpetermagnat (*magnate del nitrato*), er hat als Tagelöhner = Angestellter gearbeitet (*trabajó de jornalero*), er hat etwas bemerkt = es ist ihm etwas aufgefallen (*se dio cuenta*), er ist gegangen (*se fue*), er ist reich zurückgekommen (*envuelto en libras*), er bringt (Balmaceda) Geschenke aus Gold (*Trae [...] regalos [...] de oro*), es fällt ihm schwer, die Stiege zum Präsidenten hinaufzusteigen (*tan difícil subir*), er ist ein mächtiger Ausländer (*poderoso gringo*), er möchte Konzessionen, er bekommt die Konzessionen nicht (*no puedo entregarle estas concesiones*), er lässt sich im Club nieder (*se instala en el Club*), er lädt Leute ein (*cien whiskies van para su mesa, cien comidas [...] champaña*), er ist klug („*You are very clever, Mr. North.*“, 3x)

Mr. North ist mächtig. Für die Aufschlüsselung der statischen Aspekte seine Macht, schlage ich folgende Struktur vor:

<A + mächtig> weil <A + sehr reich/ Salpetermagnat>

weil <A + klug/raffiniert/schlau>

weil <A + großzügig/ Geschenke machen>

Mr. North wird als erste Person im Gedicht eingeführt, kommt aber nur bis zum 48. Vers vor (abgesehen von den Einzeilern: „*You are very clever, Mr. North.*“) Seine Macht zeigt sich in der Beurteilung durch andere: Als *poderoso gringo* wird er indirekt von Balmaceda bezeichnet und auch die dreimalige Wiederholung des Sprechaktes „*You are very clever...*“ zeigt zumindest einen untergeordneten Sender, wenn auch nicht klar wird, wer diesen Satz wirklich spricht. Er wird als mächtig beschrieben,

ohne viel zu handeln, seine einzigen Handlungen sind: Geschenke bringen, Menschen einladen. Ansonsten ist er gekommen und einfach hier (*llegó, instalarse*).

- Aktant B: Balmaceda

Balmaceda ist der Präsident (*el Presidente*), er ist vor kurzem aus dem Norden gekommen (*regresó hace poco del Norte salitroso*), er hat dort mit dem Volk gesprochen (*dijo*), er hat versprochen, dass er Salpeter in Schulen, Wege und Brot umwandeln wird (*convertiré en escuelas, en caminos, en pan*), er hat eine edle Gestalt (*fina forma*), er hat einen intensiven Blick (*intensa mirada*), er hat ein edles Gesicht (*noble rostro*), er ist ernst (*no sonríe*), er hat einen Kopf von bleicher Anmut (*cabeza de pálida apostura*), er hat die alte(rtümliche) Beschaffenheit eines Toten (*antigua calidad de un muerto*) und eines greisen Vorfahren der Heimat (*viejo antepasado de la patria*), sein Wesen ist feierliche/ ernste Prüfung (*su ser es examen solemne*), er ist nachdenklich (*pensativo*), er ist beunruhigt (*algo inquieta*), er weist die Pferde zurück (*rechazó los caballos*), er schaut die Pferde nicht an (*sin verlos*), er macht Mr. North keine Zugeständnisse (*no puedo entragarle estas concesiones*), er macht eine verächtliche Handbewegung, d.h. er drückt seine Geringschätzung für Mr. North aus (*movió apenas la desdeñosa mano*), er wird verspottet, verleumdet, geschmäht (*lo insultan, lo escarnecen, le ladran, lo fustigan, lo calumnian*), er verliert die Schlacht (*han ganado*), er schreibt (*escribe*), er hat eine elegante Hand (*mano fina*), er ist voller erschöpfter Unergründlichkeit = er ist erschöpft und er ist unergründlich (*profundidad fatigada*), er erhellt die dunkle Nacht (*ilumina la noche oscura*), er hat einen strahlenden Namen (*nítido nombre*), er hat einen Revolver in der Hand (*tiene el revólver en su mano*), er reist im Geiste durch sein Vaterland Chile, er hatte einen klaren Traum (*soñó und sueño preciso*), er wollte das Volk verteidigen (*quiso defender [...] al pueblo*), er hört Aufruhr auf der Straße (*escucha el último rumor*), er stirbt (*entra a la muerte*).

Will man nun die Macht Balmacedas statisch darstellen, ergibt sich:

<B + mächtig>+ weil <B+ Autorität haben/Präsident sein/edel/ernsthaft/nachdenklich besonnen sein)

Balmaceda wird vor allem über sein Aussehen beschrieben, welches Würde, Edelmut und Ernsthaftigkeit transportiert. Weiters zeigt sich seine Autorität daran, dass er spricht, verspricht, entscheidet, Zugeständnisse verweigert, also Sprechakte vollzieht (z.T. in direkter Rede), welche das Verfügen über Macht zur Voraussetzung

haben. Er ist auch in der Position, die Geschenke von Mr. Noth zurückzuweisen, und zwar mit einer verächtlichen Haltung. Dennoch wird seine Macht von Anfang an relativiert: Aus der Perspektive von Mr. North ist er irgendein Präsident, ein gewisser José Manuel Balmaceda (*un tal José Manuel Balmaceda*). Die Macht von Balmaceda gründet also nur auf seiner Autorität als Präsident. Sobald diese untergraben wird, wird Balmaceda vom Mächtigen zum Un-Mächtigen.

- Aktant C: Die Helfer von Mr. North (= die Rechtsanwälte, das Parlament, die Aristokratie, die Agenten)

Sie sind im Club, sie bekommen Essen und Trinken und Champagner von Mr. North, sie laufen in den Norden (*corren hacia el norte*), sie spinnen Fäden (*hebras van, vienen y vuelven*) = entfalten eine gewisse Art von Aktivität; sie beschimpfen, sie verspotten, sie schmähen, sie weisen zurecht, sie verleumden, sie liefern eine Schlacht, all das machen sie mit Balmaceda (*insultan, escarnecen, ladran, fustigan, calumnian, dan la batalla*), sie gewinnen (*han ganado*), sie verdrehen die Geschichte (*torcer la historia*), sie machen einen Aufstand (*los elegantes jovencitos/ marcan las puertas y una horda/ asalta las casas [...] aristocrático picnic/ con cadáveres en la acequia*).

Die Aktanten C entwickeln ihren Aktionismus nach den Einladungen von Mr. North (vgl. die Metapher der Fäden, die kommen und gehen und mit denen die Sterlingpfunde einen englischen Mantel nähen), nachdem sie also bezahlt worden sind. Sie sind die eigentlichen Aktionisten, welche Handlungen gegen den Präsidenten vollziehen, während Mr. North scheinbar nur anwesend ist und nicht handelt.

- Aktant D: Das Volk im Norden von Chile

Es ist arm (*pobreza*), es hat Schmerzen (*dolores*), es geht in Lumpen (*harapos*), es hat einen abgezehrten Körper (*cuerpo consumido*), es wird ihm vom Präsidenten eine Verbesserung seiner Lage versprochen.

Das Thema des Textes wird anhand folgender semantischer Makro-Struktur argumentativ entwickelt:

D + sich in unbefriedigendem Zustand Z1 befinden

Das Volk ist arm und die Gewinne aus dem Salpeterabbau fließen nur zu einem gewissen Prozentsatz an den chilenischen Staat.

B + (wollen) + dass D sich in befriedigendem Zustand Z2 befinden

Balmaceda will die Lebensbedingungen der Armen verbessern.

B + (wollen) + setzten Massnahmen + dass D in Z2 kommen

Balmaceda will eine Verstaatlichung der Salpeterminen.

A + (wollen) + dass D in unbefriedigendem Zustand Z1 bleiben

Mr. North will, dass die Minen in seinem Besitz bleiben. Um möglichst viel Gewinn zu machen, muss der Status quo beibehalten werden, das Volk D demzufolge natürlich weiterhin in Z1 bleiben.

A + Maßnahmen setzen + dass A einlenken

Er macht dem Präsidenten Geschenke (symbolisch die Pferde und die Lokomotive)

B + opponieren gegen A

Balmaceda stellt sich Mr. North in den Weg, er lehnt die Geschenke ab und verfolgt seinen Plan weiter.

A + bezahlen C + dass C kämpfen gegen/ entmachten A

Rechtsanwälte, Aristokratie, Parlament, Agenten werden von Mr. North bezahlt/bestochen/eingeladen, damit sie gegen Balmaceda Opposition machen. Sie sollen ihn entmachten.

C + kämpfen gegen A

C + entmachten A

D + in unbefriedigendem Zustand Z1 bleiben

Isosemien und Hervorhebungsstrategien:

Wieder findet sich eine Vielzahl an Parallelismen und Anaphern.

Metaphern/Personifikationen:

Mr. North = *envuelto en libras* vgl Rubén Darío = *envuelto en niebla*

- *Las hebras van, vienen y vuelven*, die gleiche Struktur findet sich bei Mr. North: *llegó – se fue – vuelve*

Las suaves libras esterlinas/ tejen como arañas doradas/ una tela inglesa, legítima,/ para mi pueblo, un traje sastre/ de sangre, pólvora y miseria.

Oxymoron: *suaves libras esterlinas*

Synästhesie: *arañas doradas*

Diese Metapher beinhaltet eine Grundaussage des Textes: Das ausländische Kapital webt ein Netz, dann einen festen Stoff guter Qualität (er kann nicht so leicht zerstört werden) und macht daraus ein maßgeschneidertes Kostüm für das chilenische Volk: Blut, Schießpulver und Leiden. Das leidende Volk ist das im Netz der Spinne gefangene Opfer, man kann dem Netz nicht entkommen, es ist solide gewoben.

Aristocrático picnic/ con cadaveres en la acequia/ y champagne francés en el Club.

Syntaktischer Parallelismus und Synästhesie (*cadaveres–champagne; en la acequia –en el club*)

5.3.1.3 Diskursanalytische Interpretation:

Neruda führt mit diesem Gedicht einen neuen, im Kontext Südamerikas sehr bekannten Antagonisten in den IV. Gesang ein: die Protagonisten der ausländischen Intervention, in diesem konkreten Fall die ausländischen Kapitalinteressen in Chile. Mr. North ist reich und schlau, ihm steht Balmaceda gegenüber, dessen Macht nur in seiner Autorität besteht. Die Figur von Balmaceda ist insofern interessant, als sie vom Autor zwar genau beschrieben wird, aus der antagonistischen Perspektive jedoch einen Unbekannten, einen mehr in der langen Reihe der Präsidenten Chiles darstellt. Balmaceda handelt nicht konkret, er handelt vor allem, indem er spricht. Und er hat zwar die Macht der Autorität (Edelmut, Nachdenklichkeit, Besonnenheit, Ernsthaftigkeit, feine Gesichtszüge), doch Balmaceda wird immer alleine dargestellt, es werden auch vor den geschilderten Entmachtungsversuchen des Parlaments und der Aristokratie keinerlei Loyalitäten mit Balmaceda zum Ausdruck gebracht. Die Macht des Präsidenten kann sich aber nur dann entfalten, wenn sie von einer exekutiven Macht unterstützt wird

Kurz vor seinem Sturz hat der chilenische Präsident Salvador Allende seine Parteifreunde auf Folgendes aufmerksam gemacht: „Algunos compañeros olvidan que una cosa es el Gobierno y otra, bien diferente, es el poder. Cuando la derecha gobierna, poder y gobierno coinciden. Pero la izquierda puede tener el gobierno, pero no tiene el poder.“¹²¹

Balmaceda hat also aufgrund der fehlenden Loyalität des Parlaments, welches dann auch konkret gegen ihn mobilisiert, trotz seiner Autorität keine Macht, er ist faktisch

¹²¹ Kommentar von Enrique Curiel in *La Razón* vom 12.9.99. Zit. in: Metzeltin, Michael (Hrg.), 2006: Diskurs Text Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens, S.83.

un-mächtig. Das Ziel der Mobilisierung gegen den Präsidenten erreicht Mr. North mit dem ihm zur Verfügung stehenden Kapital.

Neruda verfolgt die Argumentation, dass die Macht der sich bereichernden ausländischen Kapitaleigner über die bestehenden Ressourcen direkt für die Armut der Bevölkerung verantwortlich ist, das heißt im Umkehrschluss: wären die Ressourcen in diesem Fall in chilenischer Hand, würde das Volk über diese Ressourcen verfügen, würde dies zur Beseitigung der Armut und zu Wohlstand führen (*escuelas, caminos y pan*). Neruda schließt sich damit einer weit verbreiteten historischen Deutung der Ereignisse um Balmaceda an:

José Manuel Balmaceda is the "presidential martyr" of national development, the tragic figure of a once possible, but now lost future. Had he not been overthrown by a congressional rebellion, he might have set Chile on a very different course of national capitalism in which a fortune derived from nitrate revenues would have seeded education, economic diversification, and a national transport system. In short, Balmaceda's administration is seen as a lost opportunity to have modernized the country.¹²²

Balmaceda leistet Mr. North und seinen Interessen Widerstand, indem er seine Geschenke mit Geringschätzung zurückweist. Er kann sich in diesem Moment noch herablassend verhalten, weil er noch mächtig ist, obwohl er die Macht seines Gegners erkennt (*poderoso gringo*) und die Begegnung mit Mr. North schon seinen Frieden stört (*algo inquieta como una racha fría/ su paz*). Trotzdem setzt Neruda die Entmachtung des Präsidenten erst nach der Intervention von Mr. North an, und macht diesen damit voll verantwortlich.

Balmaceda und mit ihm das Volk werden als Opfer dargestellt, eine dem Widerstandsdiskurs eigene Strategie. Opfern und jenen, die angegriffen werden und sich wehren, wird Sympathie entgegengebracht. So verliert Balmaceda zwar seine Macht, kann aber aufgrund der Darstellung Nerudas immer noch mit Anteilnahme rechnen. Die Beschreibung seines edlen Körpers und Wesens verstärken diese Anteilnahme ebenso, wie die reduzierte Darstellung von Mr. North als Magnat, dem es um nichts anderes geht als die Vermehrung seiner englischen Pfunde.

¹²² Vgl: Monteón, Michael 2003: *John T. North, The Nitrate King and Chile's lost future*. In: Latin American Perspectives, Issue 133, Vol.30 No.6, Nov. 2003: S.69.

5.3.2 Sandino (1926)

5.3.2.1 Textreferenz

Als Textreferenz im weiten Sinne liegt dem Text die Kritik an den hegemonialen Bestrebungen der USA in Lateinamerika zugrunde. Die nordamerikanische Intervention hat seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem weit verbreiteten, von Presse als auch Dichtern getragenen Widerstandsdiskurs in den südamerikanischen Ländern geführt. Die Interventionspolitik der USA wurde vom Präsidenten James Monroe in der nach ihm benannten Doktrin (1823) grundgelegt, welche besagt, dass die USA sich nicht in europäische Angelegenheiten einmischen würde, Interventionen außereuropäischer Staaten auf dem amerikanischen Kontinent aber auch nicht dulden würde. Diese Doktrin wurde im Lauf der Zeit im Zuge der hegemonialen Außenpolitik der USA immer freier interpretiert und so verkündete Präsident Roosevelt kurz nach seiner Wahl 1903:

Wiederholtes Fehlverhalten oder eine generelle Unfähigkeit, die zur Auflösung des besonderen Zusammenhalts in einer zivilisierten Gesellschaft führt, kann es in Amerika wie auch anderswo erforderlich machen, dass eine zivilisierte Nation eingreift. In flagranten Fällen, wenn die Vereinigten Staaten in der westlichen Hemisphäre mit einem solchen Fehlverhalten oder einer solchen Unfähigkeit konfrontiert sind, können sie sich angesichts der Monroe-Doktrin gezwungen sehen, wie widerwillig auch immer, die Funktion einer Weltpolizei auszuüben.¹²³

Die USA intervenieren ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts massiv in verschiedensten lateinamerikanischen Ländern. Auch in Nicaragua, dem Geburtsland Sandinos, greift die „Dollar-Diplomatie“ hart durch:

Auch hier ging es um die Kontrolle eines Kanals zwischen Atlantik und Pazifik, dessen Verlauf freilich noch nicht feststand. Nach einer ersten Militärintervention (1853) tauchten 1912 abermals US-Kanonenboote vor der Küste des Landes auf. Diesmal war der Widerstand der Liberalen zu brechen, die sich weigerten, eine US-Anleihe zu unterzeichnen, mit der sich Washington die Kontrolle über das Finanzsystem Nicaraguas sichern wollte. An den Schalthebeln der Macht wurde Adolfo Diaz installiert, der die benötigte Anleihe sogleich abzeichnete. Er verpfändete die Zolleinnahmen des Landes als Kreditgarantie und akzeptierte die Oberaufsicht eines US-Zollinspektors, der von New Yorker Bankern ernannt und vom US-Außenministerium bestätigt wurde. Parallel dazu wurde in Managua eine

¹²³ Vgl. Maurice Lemoine: Herrliche kleine Kriege. Lateinamerika: Eine kurze Geschichte der US-Interventionen. Le monde diplomatique No. 7055 vom 16.05.2003, S 10.

Militärgarnison errichtet, die bis 1925 blieb. 1914 wurde der Bryan-Chamorro-Vertrag unterzeichnet, der den USA das exklusive Recht auf den Bau des Kanals sicherte.¹²⁴

Auf diese Weise erwerben die USA gegen eine Zahlung von 3 Millionen Dollar das Eigentumsrecht auf das Stück Land, das benötigt würde, um einen Kanal zwischen Atlantik und Pazifik zu bauen. Sie mieten die Große und Kleine Corn-Insel und errichten einen Marinestützpunkt im Golf von Fonseca.

Die engere Textreferenz bezieht sich auf den Konflikt zwischen General Sandino und den USA: nach dem Abzug der amerikanischen Truppen 1925 putscht der von den USA unterstützte konservative General Chamorro. Den ersten Aufständen gegen das Chamorro-Regime folgt wieder der Einmarsch der *marines*. Nach dem Rücktritt Chamorros wird wieder Díaz ohne Wahl vom Kongress zum Präsidenten bestimmt (1926). Um den anhaltenden Konflikten zwischen Liberalen und Konservativen entgegenzutreten, stimmen beide Parteien freien Wahlen zu, die 1928 unter Aufsicht der USA stattfinden sollen. Díaz fordert seine Truppen auf, die Waffen niederzulegen und sie den Amerikanern zu übergeben. Alle Generäle bis auf General Sandino stimmen dem Abkommen zu.

Sandino: Augusto César Sandino, geboren 1895 in Niquinohomo (Nicaragua), ist der uneheliche Sohn eines Plantagenbesitzers und einer Kaffeepflückerin, wächst bei seiner Mutter auf und lernt deshalb früh die Armut kennen. 1920 geht er nach Honduras, Guatemala und Mexiko und arbeitet bei großen Konzernen, u.a. der United fruit company. In Mexiko lernt er die Ideologie Zapatas kennen. 1926 kehrt er nach Nicaragua zurück und nimmt an den revolutionären Erhebungen gegen das konservative Regime teil, gründet aber bald seine eigene unabhängige Guerilla. Die USA intervenieren, es gibt ein Friedensabkommen zwischen Konservativen und Liberalen, das Sandino aber nicht akzeptiert, da es für 1928 Wahlen vorsieht, die von den USA beaufsichtigt werden sollen. Sandino leitet sechs Jahre lang den Guerillakrieg gegen die USA im Norden des Landes. Er erzielt dabei durch seine Hit-and-run-Taktik zahlreiche Erfolge. Die Wahlen werden abgehalten (1928) und im Jänner 1933 ziehen die nordamerikanischen Truppen ab. Nach Abschluss eines Friedensvertrages mit dem Präsidenten Sacasa legen Sandinos Truppen die Waffen nieder. Sandino wird im Februar 1934, auf dem Rückweg in seine Herberge vom Abendessen beim Präsidenten, von der Nationalgarde erschossen, der Befehl dazu

¹²⁴ Ebd.

kommt von General Somoza, der ab 1937 diktatorisch regierender Präsident ist. Die Familiendynastie Somoza wird das Land bis 1979 regieren.¹²⁵

Panamá, el canal: Im Hay-Brunau-Varilla-Vertrag von 1903 sichern sich die USA das zeitlich unbegrenzte Hoheitsrecht über den Kanal und einen acht Kilometer breiten Uferstreifen gegen eine einmalige Zahlung von 10 Millionen Dollar. Der Vertrag kam nur drei Wochen nach der Trennung Panamás von Kolumbien zustande, welche von den USA betrieben worden war, da Kolumbien gezögert hatte, den USA ein hundertjähriges Nutzungsrecht für die Kanalzone zuzugestehen.

Marcus Vafiades: geboren 1906 in Theodosia, heute Tosia (Türkei), immigriert im griechisch-türkischen Krieg nach Griechenland. Er wird Mitglied der Kommunistischen Partei (1927). Nach der deutschen Invasion in Griechenland 1941 wird er Kommandant des kommunistisch geführten Guerilla-Widerstandes der griechischen Befreiungsarmee (ELAS).¹²⁶

5.3.2.2 Strukturanalyse

Oberflächenstruktur:

Das Gedicht besteht aus 96 unregelmäßigen Versen und 15 Strophen, wobei vier Strophen nur aus einem Vers bestehen, der besonders hervortritt. Die restlichen Strophen sind unterschiedlich lang (zwischen 4 und 16 Versen).

Segment 1 (1-16):

Es schildert die Ankunft der Amerikaner, personifiziert durch den Dollar (*llegó el dólar*). Als Ort wird *tierra nuestra* angegeben, dann spezifiziert durch Panamá. Der Erzähler vergleicht den Dollar mit einem wilden Tier, das zubeißt. Mit dem Dollar kommt die Bestechung ins Land, ausgedrückt durch das tägliche Gebet eines Präsidenten in direkter Rede: “*Sea con nosotros el soborno de cada día*“. Der Erzähler ist Teil des Geschehens insofern, als er sich durch die Verwendung des Personalpronomens *nuestra* zu einem Teil des Kollektivs macht. Der Anfang dieses Segments hat die Struktur einer Geschichte, die erzählt wird: *Fue cuando...*

Segment 2 (17-78):

¹²⁵ Vgl. Kahl, Günter 1989 (Hg.): *Lateinamerika-Ploetz*. Geschichte der lateinamerikanischen Staaten zum Nachschlagen. Freiburg/Würzburg: Verlag Ploetz, S.82f. und Gran referencia Anaya, a.a.O, S. 6784.

¹²⁶ Vgl. <http://www.historyandtheheadlines.abcclio.com/ContentPages/ContentPage.aspx?entryId=1162494¤tSection=1130228&productid=4> (15/08/08)

Es behandelt die nordamerikanische Intervention in Nicaragua. Die *Bullets-and-Dollars* Strategie der Amerikaner wird dabei gleich am Anfang also solche benannt (*tirando dólares y tiros*). Sandino stellt sich den Invasoren entgegen (*Pero allí surgió un capitán que dijo: „No [...]“*) Die Amerikaner versuchen, ihn zu bestechen, er verweigert und geht anstattdessen in den Urwald, um gegen die Eindringlinge (*los „civilizadores“*) für die Freiheit zu kämpfen (*tiro a tiro, respondió*).

Die Reaktion der Amerikaner ist Raserei (*furia*). Diese äußert sich: 1. in einer Entfaltung diplomatischer Aktivitäten, welche das Vorgehen in Nicaragua vor der Welt rechtfertigen soll (*embajadores convencieron al mundo*), indem sie es als unabdingbar zur Herstellung von Ordnung darstellt (*el orden debía llegar*) und 2. als militärische Intervention. Der Widerstand Sandinos wird kurz und eindringlich in einem hervorgehobenen einzelnen Vers zusammengefasst: *Sandino colgó a los intrusos*. Das Gedicht erzählt weiter von den Niederlagen der Amerikaner (*héroes de Wall Street*), die gegen die Natur und die Guerilla, welche diese Natur benutzt, nichts ausrichten können, Sandino ist ein Gespenst des Urwaldes (*espectro de la selva*) und gleich einem Geist ist er auch überall (*estaba en el silencio,/ en la Plaza del Pueblo, en todas/ partes estaba Sandino*). Daraufhin verstärken die Amerikaner ihre militärischen Anstrengungen, sie setzen Flugzeuge und ein besser ausgerüstetes Heer ein (*vino la aviación/ la ofensiva de los ejércitos acorazados*), können aber Sandino, der mit der Natur gleichgesetzt wird, nichts anhaben.

Dieser Abschnitt schließt mit einer in Klammer gesetzten Strophe über Marcus Vafiades (*columna de Esparta*), Kommandant des Guerillawiderstandes gegen die deutsche Invasion in Griechenland.

Segment 3 (79-96):

Es erzählt vom Friedensschluss zwischen Sandino und dem Präsidenten und dem darauffolgenden Verrat, welcher zur Ermordung Sandinos führt. Der Verräter wird namentlich genannt: es ist Somoza, der bis heute (d.h. bis zur Fertigstellung des *Canto General*) in Nicaragua an der Macht ist. Die Geschichte schließt mit: *Esta es la historia* und verstärkt damit noch einmal den Eindruck einer beispielhaften Geschichte, die erzählt wird (vgl. Segment 1). Sandino wird zusammenfassend als Verkörperung der verratenen, überfallenen, zerteilten, gemarterten und ausgeraubten Erde Lateinamerikas präsentiert: *Encarnación ...de nuestra arena traicionada, dividida y acometida, martirizada y saqueada*.

Entfaltung der Makrostruktur:

- Aktant A: Sandino

Er ist Hauptmann (*capitán*), d.h. er befiehlt eine Armee, er sagt „Nein“ zu den Plänen der Antagonisten, stellt sich ihnen offen entgegen (*dijo: „No [...]“*); er zieht sich die Stiefel aus (*se quitó las botas*), er geht in die Wildnis (*la selva*), er bindet sich die nasse Schärpe der Freiheit um = Ziel seines Kampfes ist die Befreiung (*se terció la banda mojada/ de la libertad*), er antwortet den „Zivilisatoren“ mit Schüssen (*tiro a tiro respondió a los „civilisadores“*), er hängt die Eindringlinge auf (*colgó a los intrusos*); er ist omnipräsent (s.o.), er ist ein Geist des Waldes (*un espectro de la selva*), er ist ein Baum (*era un árbol*), er ist eine Schildkröte (*una tortuga*), er ist ein Fluss (*un río*), er wird „Bandit der Berge“ (*„bandolero de las montañas“*) genannt (von Antagonisten), er ist ein aufrechter Turm (*torre altiva*), er ist unzerstörbar (*fuego, sangre y dólar no destruyeron*), er macht Frieden; er verkörpert auf herzzereißende Weise (*encarnación desgarradora*) die Geschichte der Teilung, der Invasion, des Verrats des lateinamerikanischen Kontinents.

Auffallend ist, dass Sandino mit der Natur gleichgesetzt wird, das Hyperonym Natur ist vor allem ihm zuzuordnen. Er macht sich die Natur zunutze, die als gefährlich dargestellt wird, deren Bedrohung sich aber nur gegen die Invasoren richtet. Sandino stellt sich anfangs offen gegen die Invasoren und verweigert ihnen den Zutritt („No“), seine erste Handlung ist also ein Sprechakt, worauf die Amerikaner mit einem Bestechungsversuch antworten. Danach wird Sandino nur mehr als Kämpfer kodiert, seine Handlungen sind kriegerischer Natur, er übt Gewalt aus: *colgó a los intrusos, [...] matando norteamericanos,/ ajusticiando invasores*.

Sandinos Macht umfasst die folgenden statischen Aspekte:

<A + mächtig> + <weil A + gewalttätig/ kriegerisch/kampftüchtig>
+ <weil A + klug/schlau/ strategisch denkend>
+ <weil A Macht über die Natur haben/ naturverbunden>

- Aktant B: die Nordamerikaner (Diplomaten und Soldaten)

Sie werden mit dem Dollar (= Bestie) gleichgesetzt: sie sind aggressiv (*agresivos*), sie eignen sich Territorium an (*morder territorio*), sie haben sich Panama geholt (*agarró Panamá*), sie bringen Whiskey und Blut (*hundió en [...] whiskey, sangre*), sie eilen nach Nicaragua (*corrieron hacia Nicaragua*), sie sind weiß gekleidet (*vestidos*

de blanco), sie teilen Dollars und Schüsse aus (*tirando dólares y tiros*), sie machen Versprechungen (*prometieron un retrato de Presidente*), sie sind "Zivilisatoren", sie sind rasend vor Wut (*la furia norteamericana fue indecible*), sie haben beglaubigte Botschafter (*documentados embajadores*), sie überzeugen die Welt, dass sie Nicaragua lieben (*convencieron al mundo que su amor era Nicaragua*), sie müssen Ordnung bringen (*el orden debía llegar*).

Ab diesem Zeitpunkt folgt eine Aufzählung von Handlungen, die ihnen zustoßen: sie werden vom Sumpf gegessen (*comidos por la ciénaga*), vom Blitz getötet (*un relámpago los mataba*), Macheten verfolgen sie (*más de un machete los seguía*), ein Strang weckt sie (*una soga los despertaba*), sie werden auf einen Baum gehängt (*colgando de un árbol eran*), sie werden von Insekten und Lianen weggetragen (*acarreados por coleópteros azules y enredaderas*), sie werden getötet und gerichtet (*S. matando norteamericanos,/ ajusticiando invasores*).

Sie kommen mit Flugzeugen und besserer Ausrüstung, sie verfügen über vernichtende Mächte (*aplastadores poderíos*), sie können Sandino nicht zerstören (*no destruyeron la torre activa de Sandino*), deshalb schließen sie Frieden (*hicieron la paz*), sie laden Sandino ein, den Friedensschluss zu feiern (*invitaron a celebrarla al guerrillero*), sie mieten einen Verräter (*un traidor alquilado*), der Sandino erschießt.

Die Amerikaner werden mächtig und un-mächtig dargestellt:

< B + mächtig> + weil <B + sehr reich>

das entspricht dem modalen Aspekt von Macht: <B + mächtig> + weil B + (können) + kaufen Land und Menschen

+ weil <B + gute Waffen/Flugzeuge/gepanzertes Heer haben>

Sie werden aber auch temporär un-mächtig:

<B + schwach> + weil <B + keine Macht über Natur haben/ Feind der Natur sein>

Die Transformation der Macht der Nordamerikaner entwickelt sich im Angesicht der Natur, die sie in Nicaragua umgibt, und Sandino, der Teil dieser Natur ist, zur Un-Macht. Sie können nichts ausrichten.

Dynamisch kann man die dargestellte Argumentation von Macht folgendermaßen narrativisieren:

A + sich befinden in unbefriedigendem Zustand Z1

Z1 bedeutet die amerikanische Militärpräsenz und gleichzeitig auch die Macht der Amerikaner über einen großen Teil der Ressourcen in Nicaragua.

B + verantwortlich + dass A sich in unbefriedigendem Zustand Z1 befinden

A + setzen Maßnahmen/sprechen mit B + dass A in befriedigenden Zustand Z2 kommen

Sandino hält den Invasoren sein „Nein, hier führst du deine Konzessionen nicht ein“ entgegen.

B + nicht einlenken

Die Amerikaner antworten mit einem Bestechungsversuch.

A + kämpfen + gegen B

A + erreichen angestrebten Zustand Z2

Die Amerikaner ziehen ab, es erfolgt der Friedensschluss.

B + ermorden + A

B + erreichen wieder den Status quo Z1

Somoza regiert bis heute, das wird von Neruda betont.

Sandino durchläuft auch eine Transformation, er ist am Anfang Hauptmann und als solcher auch Adressat der Bestechungsversuche der USA. Dann aber zieht er sich die Reitstiefel aus (*se quitó las botas*) und geht barfuß in den Wald. Er entscheidet sich in diesem Moment gegen Handschuhe und Lackschuhe, und für die Natur. Er wird zum mit der Natur verbundenen Krieger.

Isosemien und Hervorhebungsstrategien:

Die Macht Nordamerikas und des Dollars wird als unkontrollierbare, wild gewordene Bestie personifiziert: sie hat aggressive Zähne, beißt, packt mit grausamem Schlund zu, hat Fangzähne, suhlt sich in Schlamm, Whiskey und Blut.

Die Darstellung gerät umso drastischer, als Lateinamerika ihr antithetisch gegenübergestellt wird: *la garganta pastoril de América* und *sus entrañas soñolientas*, es ist also beschaulich, friedvoll und bietet seinen Hals dar und es ist schläfrig, auf jeden Fall vollkommen aggressionslos.

Neruda entfaltet seine Argumentation vor allem anhand der Isosemien von Natur und Kultur/Zivilisation:

Hyperonym Natur: *garganta pastoril – quitarse las botas – los trémulos pantanos – mojado – en la selva – amor – entrañas soñolientas – ciénaga – relámpago – serpiente – la noche – árbol – coleópteros azules – enredaderas devorantes –*

*guerilleros – espectro de la selva – árbol – tortuga – río – árbol – tortuga – corriente-
la selva – araña – montes – pulpos - montañas*

Antonym Kultur/Zivilisation: *el dólar – whiskey – Presidente – levita – el acero – el
canal – el amo – servidumbre – vestidos de blanco - dólares – tiros –capitán -
concesiones – botellas (de whiskey) – guantes – zapatitos de charol – las botas –
tiro a tiro – “civilizadores” – documentados embajadores - el orden – Wall Street –
invasores – la aviación – ejércitos acorazados – sistemas - mercenarios del dólar –
Chicago – dólar – torre – Wall street – alquilado – treinta dólares*

Das Hyperonym Natur kann Sandino zugewiesen werden, jenes der Zivilisation den Amerikanern. Interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang das Oxymoron *sistemas de la selva*, welches der vorher wild und ungeordnet scheinenden Natur doch einen Plan, eine Ordnung unterstellt. Diese wird auch gleich spezifiziert: Baum, Schildkröte und Strom waren der rächende Tod, die Natur wird laufend personifiziert als Krieger gegen die Nordamerikaner.

Hyperonym Krieg/Kampf: *agresivo – tirando tiros – tiro a tiro – furia – colgó a los
intrusos – los heroes – un machete – matando – ajusticiando – la aviación – la
ofensiva – ejércitos – aplastadores – guerilleros – la muerte vengadora – mortals
síntomas – aracada – echo fuego – bandolero – fuego – sangre – los guerreros –
disparó – su carabina – dividida – acometida – martirizada – saqueada*

Das Antonym Friede kommt im Text nur einmal vor.

Die Lexeme der Lüge (*soborno, traidor*) werden mit den Amerikanern verbunden, *vestidos de blanco* unterstreicht die amerikanische Verstellung, denn die durch die Farbe Weiß suggerierte Unschuld steht in scharfem Gegensatz zu den vorhergehenden Versen, die die Gewalt der nordamerikanischen Dollars beschreiben. Ähnlich wirkt auch die Betonung der Beglaubigungen, über welche die Botschafter verfügen (*documentados embajadores*), welche damit die Beglaubigungen eigentlich in Frage stellen, und klarerweise ist auch die Liebe der Amerikaner zu Nicaragua (*su amor era Nicaragua*) eine offensichtliche Lüge.

5.3.2.3 Diskursanalytische Interpretation

Dieser Text ist einer mehr in der langen Reihe von Texten, die in der lateinamerikanischen Geschichte die Intervention Nordamerikas diskursivieren. Neruda nimmt mit der präsentierten Gegenüberstellung von Zivilisation/Kultur vs. Natur teil an einem typisch lateinamerikanischen Diskurs, jenem über Zivilisation und

Barbarei. Der Autor positioniert sich eindeutig auf Seiten der Natur und bekräftigt das noch, indem er betont, dass die Natur auch einer Ordnung folgt, den Systemen des Urwaldes (*sistemas de la selva*). Die Amerikaner werden als „Zivilisatoren“ und Invasoren bezeichnet, die ihre Intervention damit rechtfertigen, dem verschlafenen Südamerika (*soñoliente*) nun endlich Ordnung, die Zivilisation bringen zu müssen. Südamerika wird verglichen mit einem wehrlosen Lamm (*garganta pastoril*), welches von einer Bestie gebissen wird (*el dólar*).

Neruda zeigt am Beispiel Sandinos (dessen Beispielhaftigkeit durch die Einleitung und den Schluss des Gedichtes noch hervorgehoben wird), dass die bestehenden Machtverhältnisse für eine bestimmte Zeit umgekehrt werden können, wenn Widerstand geleistet wird. Er spezifiziert aber auch die Art des Widerstandes genauer: Gewalt darf mit Gewalt beantwortet werden, Protagonist und Antagonist versuchen, den Kampf mit kriegerischen Mitteln zu gewinnen. Gleichzeitig macht Neruda aus dem Kampf gegen Nordamerika aber einen Verteidigungskrieg und legitimiert ihn damit. Sandino stellt sich den Invasoren zuerst nur sprachlich in den Weg („*No, aquí no pones tus concesiones, tu botella.*“), greift noch nicht zu militärischen Mitteln. Erst nach der Reaktion der Amerikaner, die in einem Bestechungsversuch besteht, wird Sandino zum Guerillero. Die mit dem Bild des Hirten unterstrichene Unschuld und Wehrlosigkeit Lateinamerikas legitimiert den Kampf zusätzlich, es wird zum perfekten Opfer der Bestie. Die Sympathie des Rezipienten liegt klarerweise beim Opfer Südamerika und bei Sandino, der sich, so wird argumentiert, rechtens wehrt. Beispielhaft ist auch die Ermordung Sandinos, die nach dem Friedensschluss stattfindet und auf hinterhältige Weise passiert. Neruda prangert den schlussendlichen Sieg der Amerikaner an, die, nachdem sie die Ermordung Sandinos bezahlt haben, genauso wie vorher weiter die Einmischung in südamerikanische Angelegenheiten pflegen. Aber er muss deren Sieg auch zur Kenntnis nehmen und stellt fest, dass Somoza bis zum heutigen Tag regiert.

5.4 Emilio Recabarren: Der Kommunismus als Instrument des Widerstandes

5.4.1.1 Textreferenz

Luís Emilio Recabarren (1876, Valparaíso – 1924, Santiago de Chile), entstammt einer armen Familie und arbeitet als Schriftsetzer. Nach Reisen in den Norden, auf denen er mit der Misere der Arbeiter konfrontiert wird, gründet er in seiner Geburtsstadt die Zeitung *El trabajo*. Die dort veröffentlichten Artikel bringen ihn für 8 Monate ins Gefängnis. 1894 tritt er der Demokratischen Partei Chiles bei. 1905 zieht er mit seiner Familie nach Antofagasta im Norden und gründet die Zeitschrift *La Vanguardia*. 1906 wird er als Abgeordneter in den Nationalrat gewählt, kann seine Tätigkeit aber nicht ausüben, da er sich als Atheist weigert, auf die Bibel zu schwören. Infolge seines Engagements in der Arbeiterbewegung wird er von der Regierung verfolgt und geht nach Argentinien ins Exil. Recabarren unternimmt Reisen durch Europa und kehrt 1908 nach Chile zurück, wo er wieder für 18 Monate ins Gefängnis kommt. Nach dem Bündnis zwischen der Demokratischen Partei und den Konservativen gründet Recabarren zusammen mit 30 Gesinnungsgenossen die Partido Obrero Socialista (POS) in Iquique (1912). Er gründet weitere Zeitungen: *El Despertar de los trabajadores* und *El Socialista* sowie *La Justicia*. Er bereist ganz Chile und geht dann nach Argentinien, wo er auch die *Kommunistische Partei* Argentiniens mitbegründet. Nach seiner Rückkehr nach Chile bindet er die *Federación de Obreros de Chile* (FOCH) an die Partei. 1920 wird die Umbenennung der Partei in *Kommunistische Partei Chiles* beschlossen, deren Name aber erst 1922 im Zuge der 3. Internationalen offiziell wird. Recabarren ist ihr erster Vorsitzender. 1919 wird er wieder eingesperrt und verliert wahrscheinlich auch deshalb im Präsidentschaftswahlkampf gegen Arturo Alessandri Palma. Nach einer Reise in die Sowjetunion 1923 begeht er Ende 1924 Selbstmord. Die Gründe dafür werden zum einen Teil im persönlichen, zum anderen im politischen Leben Recabarrens (Divergenzen mit der Parteilinie) vermutet.¹²⁷

¹²⁷ Vgl. Gran Referencia Anaya, 2000, a.a.O., S.6371 und www.es.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren (09.08.2008), sowie www.de.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren (09.08.2008) und www.en.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren (09.08.2008)

Recabarren wurde von Neruda, vor allem nachdem er als Senator die Gebiete im Norde Chiles kennengelernt hatte, immer wieder beschrieben, so zum Beispiel in seinen Erinnerungen:

Das Vertrauen, das diese größtenteils analphabetischen Arbeitermassen in die Kommunisten setzten, ging auf Luis Emilio Recabarren zurück, der seine Kampftätigkeit in jenem Wüstengebiet begonnen hatte. Aus einem einfachen Arbeiteragitator, einem alten Anarchisten, war Recabarren zu einer imponierenden Gestalt von fast gespenstischer Tatkraft geworden. Er überzog das Land mit Gewerkschaften und Verbänden. Im Lauf der Zeit gab er mehr als fünfzehn Zeitungen heraus, die sich ausschließlich der Verteidigung der neuen, von ihm geschaffenen Organisationen widmeten. Und all das ohne einen Centavo. Die Arbeiter brachten aus ihrem neuen Bewußtsein heraus die Mittel auf.¹²⁸

5.4.1.2 Strukturanalyse

Gedicht XXXVIII *Hacia Recabarren*

Dem Gedicht XXXIX *Recabarren* (1921) geht das Gedicht *Hacia Recabarren* voraus, das in mehrere nummerierte Abschnitte unterteilt ist. Der erste Abschnitt trägt den Titel *Hacia Recabarre*, sein Name wird hier also zum ersten Mal genannt. Der Titel trägt in sich schon den Inhalt der folgenden Gedichte *El cobre* (2), *La noche en chuquicamata* (3), *Los chilenos* (4), *El héroe* (5), *Oficios* (6), *El desierto* (7), *(Nocturno)* (8), *El páramo* (9). Neruda vollzieht in ihnen eine Bewegung vom Individuum zum Kollektiv, die als Ausgangspunkt den Autor als naiven Betrachter der bizarren Schönheit der Abbaugebiete im Norden zeigt. Diese naive Betrachtungsweise wird aber vom Autor des *Canto* schon im ersten Gedicht relativiert: *Pero yo no sabía nada [...] Cada pétalo de oro fue arrancado con sangre*. Die Erfahrung der harten Lebensbedingungen in den Minen zieht sich durch die folgenden Gedichte. Es werden Natur, Mensch und die Arbeit des Menschen beschrieben. Und ähnlich wie im 2. Gesang des *Canto General* gibt er der Masse von Arbeitern, dem Menschenmaterial, eine Persönlichkeit, indem er den Einzelnen hervorhebt: *hecha mano a mano por/ un tal Rodríguez, un tal Carrasco,/ un tal Díaz Iturrieta,/ un tal Abarca, un tal Gumersindo,/ un tal chileno llamado Mil*. Neruda vollzieht in diesen Gedichten außerdem eine reale persönliche Erfahrung nach, seine Reise durch die Provinzen im Norden während seines Wahlkampfes zum Senator. Dies wird an den Orten und Namen, die er nennt, deutlich. So schreibt er z.B. im

¹²⁸ Vgl. Neruda, Pablo 2003: Ich bekenne, ich habe gelebt. München: Luchterhand Literaturverlag, S.231

sechsten Abschnitt (*Oficios*): *Otras veces con Lafertte [...]* und wenig später: *me mostró Elias [...]* und spricht dabei von Elias Lafertte, dem Vorsitzenden der Kommunistischen Partei, einem alten Salpeterarbeiter¹²⁹, der ihn auf dieser Reise durch den Norden begleitet hat. Auffallend ist, dass Neruda immer wieder betont, Augen- und Ohrenzeuge, selbst ein Teil des Kollektivs zu sein (*pero yo fui de esos tormentos*).

Die Menschenmenge ist die Lehre meines Lebens gewesen. Ich mag zu ihr kommen mit der angeborenen Schüchternheit des Dichters, mit der Scheu des Schüchternen, doch kaum bin ich in ihrer Mitte, fühle ich mich verwandelt. Dann bin ich Teil der wesenhaften Mehrheit, bin ein Blatt mehr des großen menschlichen Baums.¹³⁰

Die Transformation des Autors hat sich vollzogen, wenn er am Ende dieses Gedichts meint, alle Schmerzen und das Blut der Arbeiter in seine Seele aufgenommen zu haben: *Y cuando tantos dolores reuní, cuando tanta sangre/ recogí en el cuenco del alma*.

Er preist die Schönheit des Nordens immer noch, gleichzeitig kann er seine Betrachtung aber nicht mehr vom Leiden der Menschen, die dort leben, lösen, er ist jetzt ein kompromittierter Dichter.

In einer dramatischen Steigerung am Ende, als der Erzähler meint, alles aufgesogen zu haben, erscheint, einer Vision gleich, eine Gestalt aus Sand (*hecho de su misma arena*): Recabarren (*Recabarren era su nombre*).

Gedicht XXXIX Recabarren (1921)

Segment 1 (1-29) wird wieder mit Recabarren eingeführt und zwar mit einem Chiasmus, der den ersten Vers und den letzten des vorangegangenen Gedichts verbindet: *Recabarren era su nombre. Su nombre era Recabarren*. Es wird zuerst sein Äußeres beschrieben, seine Verbundenheit mit der ihn umgebenden Erde (*su ancha compostura cubría,/ como la arena numerosa,/ los yacimientos de la fuerza*), leitet dann aber über zu Chile. Von Chile, das der Erzähler mit einem vom Sturm abgebrochenen Ast vergleicht, kommt er zum Norden Chiles und dessen gewaltiger Natur, um schlussendlich beim Menschen zu enden, der armselig ist und im Elend lebt. Er ist der Arbeiter, der nur dann innehält, wenn er stirbt oder arbeitslos wird.

¹²⁹ und Überlebender des Massakers von Iquique (1907).

¹³⁰ Neruda, Pablo ³2003, a.a.O., S. 447.

Segment 2 (30-44) zeigt die Ankunft Recabarrens, der als Hauptmann des Volkes (*capitán del pueblo*) bezeichnet wird, in diesem Territorium. Er kommt mit Flugschriften zu den Ärmsten und fordert sie auf, sich zu vereinigen. Er spricht die Betroffenen direkt appellativ an : „*Junta tu voz a otra voz*“. Mit dieser Botschaft geht er in alle Winkel des Nordens.

Segment 3 (45-87) führt vor Augen, dass der vereinzelte, schwache Arbeiter durch den Kontakt mit Recabarren seine Würde findet und dass sich diese Verwandlung im ganzen Land ausbreitet. Recabarren organisiert, bringt Bücher und Lieder, und aus dem Sklaven wird ein Volk und schließlich die Kommunistische Partei. Die Lexeme *Partido Comunista* ziehen sich über zwei Verse und sind gesperrt gedruckt. Sie sind der Höhe- und Schlusspunkt einer Aufzählung der Attribute der Kommunistischen Partei, die sich über 16 Verse erstreckt, parallel aufgebaut ist und entweder von der Anapher *esta/este* oder *de lo* eingeleitet wird, was ihr gleichsam liturgischen Charakter verleiht.

Segment 4 (88-134) konfrontiert den Leser mit dem Widerstand gegen die Kommunisten, der von den Besitzern des Goldes (*dueños del oro*) ausgeht. Ihre Handlungen, die alle das Ziel haben, Recabarren und die Kommunistische Partei auszuschalten, werden aufgezählt. Diese Schilderung mündet in der Darstellung des Massakers von Iquique.

Segment 5 (135-159) stellt die weitere Entwicklung der kommunistischen Bewegung dar. Programmatisch beginnt der erste Vers mit der Aussage, dass der Widerstand trotz aller Anfeindungen überlebt hat (*Pero sobrevivió la resistencia*), und stellt die Geschichte des Kommunismus als eine Abfolge von Siegen und Niederlagen dar.

Segment 6 (160-174) hat einen eigenen Titel: *Envío (1949)*. Der Erzähler ruft Recabarren an und sagt ihm, dass er sich in seiner aktuellen Situation, jener der Verfolgung, an ihn erinnert. Diese Erinnerung an den Kampf Recabarrens hilft Neruda, die Gegenwart zu ertragen.

Segment 7 (175-193) trägt den Titel *Padre de Chile* und evoziert in den ersten beiden Versen ein Gebet, das *Vater Unser*: *Recabarren, hijo de Chile,/ padre de Chile, padre nuestro*. Der Erzähler huldigt Recabarren auch weiterhin, sagt ihm, dass in seinem Werk die Kraft der Zukunft liegt, und zählt auf, womit Recabarren gleichzusetzen ist. Die Struktur des Gebets wird beibehalten (*bajo tu mirada*) und Neruda schwört, gemeinsam mit dem Volk (*juramos*), die Verletzungen der Heimat

zu heilen und den Weg Recabarrens weiterzugehen bis zum Sieg des Volkes (*hasta la victoria del pueblo*).

Entfaltung der Makrostruktur:

- Aktant A: Recabarren

Sein Äußeres: Er ist gutmütig (*bonachón*), beleibt (*corpulento*), bedächtig (*espacioso*), er hat einen klaren Blick (*clara mirada*), eine feste Stirn (*frente firme*) und einen machtvollen Körperbau (*ancha compostura*).

Seine Handlungen: er bringt Flugblätter (*panfletos*), er geht zu den Verlassenen (*tomó el solitario*), er spricht mit ihnen, er fordert sie auf, sich mit anderen zusammenzuschließen (*le dijo: „Junta tu voz con otra voz“, „Junta tu mano a otra mano*), die Menschen kommen zu ihm und er gibt ihnen Würde (*salieron de sus manos con una nueva dignidad*), er verbreitet Zeitungen, er organisiert (*organizó*), er bringt Bücher und Lieder, er fügt eine Klage an die nächste (*juntó una queja y otra queja*), er wird verfolgt (*persiguieron a Recabarren*), er sammelt seine Leute (*él congregó su semilla*), er verteidigt sie und sich.

Zusammengefasst werden die Taten Recabarrens vom Autor noch einmal im Gedicht *Envío*: er hat einen entsetzlichen Kampf geführt, er war in Gefangenschaft, er war einsam, er war unbezwingbar und er wurde von immer mehr Menschen aufgesucht: *recuerdo la lucha terrible/ de tus prisiones, de tus pasos/ primeros, tu soledad/ de torreón irreductible,/ y cuando, saliendo del páramo,/ un hombre y otro a ti vinieron.*

- Aktant B: Das Volk > die Kommunistische Partei

Das Volk erfährt in diesem Text einige zentrale Transformationen. Am Anfang des Gedichts wird der Bewohner der Abbaugebiete, auch im Gegensatz zur landschaftlichen Monumentalität des Nordens, explizit als klein bezeichnet (*el pequeño habitante*), er lebt in elendem Durcheinander (*acumulado en el desorden*), er hat einen eilig gemachten Arbeitsvertrag (*un contrato apresurado*), er hat viele zerlumpete Kinder (*lleno de niños andrajoso*), er lebt verstreut über die Wüsten und Salzflächen (*extendido por los desiertos de la superficie salada*). Er ist einsam (*solitario*), und er nimmt die Ungerechtigkeiten, die ihm widerfahren, hin (*aceptaba la injusticias*). Dieser Zustand ändert sich mit der Ankunft Recabarrens, der zum Zusammenschluss des einzelnen Arbeiters mit anderen Arbeitern aufruft. Die

Transformation wird an einer Stelle des Textes genau beschrieben: Die Arbeiter kommen einzeln, einer nach dem anderen, zu Recabarren, sie haben Beschwerden, sie sind Gespenster mit matter und gequälter Stimme, und sie gehen aus seinen Händen mit einer neuen Würde hervor: *entaron como fantasmas/ de pálida voz triturada/ y salieron de sus manos/ con una nueva dignidad*. Er gibt den Getretenen zum ersten Mal eine Stimme (*que por primera vez llavaban la voz de los atropellados*) und das Phänomen des verwandelten Arbeiters pflanzt sich fort.

Der Gewinn an Würde des Einzelnen geht einher mit der Transformation des einsamen, verstreut lebenden Sklaven in das Mitglied einer Gruppe. War der Einzelne vorher namenlos (*el esclavo sin voz ni boca*), bekommt er durch den Zusammenschluss mit anderen Namenlosen einen Namen, er heißt Volk, Proletariat, Gewerkschaft (*se hizo nombre, se llamó Pueblo, Proletariado, Sindicato*). Was damit einhergeht, ist der Gewinn an Ansehen (*apostura*).

Die Transformation wird von Neruda im dritten Segment noch einmal klargemacht:

Y este habitante transformado, que se transformó en el combate - dann folgt eine Fülle von Gleichsetzungen: *salió de aquellos sufrimientos [...] y se llamó Partido. Partido Comunista*. Der verwandelte Mensch ist Kommunist.

Aktant B, das Volk, wird also zum Aktanten B, die Kommunistische Partei.

- Aktant C: die Gegner der Kommunisten

Als Antagonisten werden zunächst die Besitzer des Goldes (*dueños del oro*) genannt, um einige Verse später spezifiziert zu werden: es sind die nordamerikanischen und englischen Unternehmer, deren Rechtsanwälte, Senatoren, Abgeordnete und Präsidenten (*los empresarios/ norteamericanos e ingleses,/ sus abogados,/ senadores,/ sus diputados, presidentes*). Ihre Waffe ist die Verleumdung (*combatieron con la calumina*). Sie greifen die Druckereien an (*cayeron sobre las imprentas*), zerstören sie (*atacaron quebrándolas*), brennen sie nieder (*quemándolas*). Sie verfolgen Recabarren (*persiguieron a Recabarren*) und erteilen ihm Redeverbot (*negaron entrada y paso*). Da der Widerstand nicht nachlässt, beginnt das Blutvergießen (*vertieron la sangre en la arena*), sie nehmen Menschen gefangen (*amarraron*), sie morden (*asesinaron*), sie hinterlassen Leichenhaufen

(dejaron [...] cadáveres amontonados). Die Darstellung der vom Antagonisten ausgeübten Repression gipfelt im Massaker von Iquique.¹³¹

Will man die Machtverhältnisse und den Widerstand gegen diese wieder dynamisch darstellen, kann man das nun schon bekannte Modell vorschlagen:

B + sich befinden in unbefriedigendem Zustand Z1

A + (wollen) + dass B kommen in befriedigenden Zustand Z2

C + verantwortlich + dass B in unbefriedigendem Zustand Z1

A + setzen Maßnahmen + dass B kommen in befriedigenden Zustand Z2

C + nicht einlenken

(A + B) opponieren/kämpfen gegen C

B + erreichen erwünschten Zustand Z2

Entscheidend ist in diesem Gedicht, dass Neruda die Geschichte als Sukzession von Siegen und Niederlagen darstellt, die bis zum heutigen Tag andauern. Er narrativisiert also weiter folgende Struktur:

B + erreichen erwünschten Zustand Z2

C + (wollen) + dass B in unbefriedigenden Zustand Z1 zurückkehren

C + setzen Maßnahmen + dass B in unbefriedigenden Zustand Z1 zurückkehren

B + kämpfen gegen C

C + gewinnen gegen B

B + kehren in unbefriedigenden Zustand Z1 zurück

....

Diese Erzählung kann, immer wieder von vorne beginnend, ad infinitum fortgesetzt werden. Das formuliert auch Neruda, wenn er schreibt:

*Cuánto ha pasado desde entonces
Cuánta sangre sobre la sangre,
cuántas luchas sobre la tierra
Horas de espléndida conquista.
Triunfos ganados gota a gota,
Calles amargas, derrotadas*

¹³¹ „1907 protestierten Tausende Arbeiter der Salpeterwerke in Iquique gegen katastrophale Arbeitsbedingungen. Die Armee ging gegen sie vor, wobei bis zu 1000 Protestierende, darunter zahlreiche Frauen und Kinder, erschossen wurden“.

Vgl: www.de.wikipedia.org/wiki/Iquique#Geschichte (09.08.2008)

Isosemien und Hervorhebungsstrategien:

Es lässt sich eine große Anzahl von Parallelismen feststellen. Die Anaphern dienen wieder dazu, den Text zu rhythmisieren und einprägsamer zu machen, z.B.:

Es el chileno interrumpido/ [...] / Es el durísimo chileno/ [...] oder:

Junta tu voz [...] / Junta tu mano [...] oder auch in der oben zitierten Textstelle: Cuánto ha pasado [...] / Cuánta sangre [...] / cuántas luchas.

Eine besonders auffällige Verwendung der Anapher findet sich in der auch syntaktisch parallel gestalteten Aufzählung der Attribute der Kommunistischen Partei:

*Este organismo valeroso,
Esta implacable tentativa,
Este metal inalterable,
Esta unidad de los dolores,
Esta fortaleza del hombre,
Este camino hacia mañana,
Esta cordillera infinita,
Esta germinal primavera,
Este armamento de los pobres,
salió de aquellos sufrimientos,
De los más hondo de la patria,
De lo más duro y más golpeado,
De lo más alto y más eterno
Y se llamó Partido.*

Partido

*Comunista.*¹³²

Die Bilder, die zur Beschreibung der Partei herangezogen werden, sind: *Organismus, Erz, Einheit, Festung, Weg, Cordillere, Frühling, Bewaffnung* und evozieren im Zusammenhang mit den Appositionen *mutig, unveränderlich, unendlich, keimend* die Vorstellung von Leben, Zukunft, Stärke und Kampf. Die Bewegung der Kommunistischen Partei wird emotional aufgeladen, Neruda appelliert an die Gefühle des Lesers und bedient sich dabei offensichtlich der Überzeugungsstrategie des Pathos.

Zweimal wird ein Vers mit der adversativen Konjunktion *pero* eingeleitet. Diese Verse befinden sich strukturell immer nach einem Abschnitt, in dem die Erfolge der Antagonisten dargestellt werden. Der Standpunkt des „trotz allem“ ist die eigentliche Botschaft, die der Dichter seinen Lesern mitgeben will: *Pero sobrevivió la resistencia. [...] Pero la lucha permanece.*

Bilder, die der Leser aus anderen Gedichten des IV. Gesangs kennt, tauchen wieder auf: das Samenkorn (*semilla*), der Brotteig (*el amasijo del pan*), der Baum.

¹³² Im Original sind die Verse in normaler Schrift, *Partido Comunista* versetzt und kursiv gedruckt.

5.4.1.3 Diskursanalytische Interpretation

Dieses Gedicht ist eines der letzten im IV. Gesang. Neruda zeigt die Entstehung der kommunistischen Bewegung, konkretisiert am Beispiel des Arbeiterführers Emilio Recabarren und der Abbaugebiete im Norden Chiles. Unter der Führung von Emilio Recabarren findet eine Transformation des Arbeiters vom Sklaven ohne Stimme zu einem Arbeiter mit Würde und vom Einzelnen zum Mitglied einer starken Gruppierung statt. Die Konkretisierung erreicht einen Höhepunkt in der Darstellung des Massakers von Iquique, bei dessen Schilderung auch die Strategie der Stereotypisierung offensichtlich wird. Das Volk geht nach Iquique, um Schulen und Brot zu verlangen (*pedían escuela y pan*), eine absolut legitime, sogar bescheiden anmutende Handlung. Eingesperrt in einen Hof, sind sie den Waffen ihrer Henker hilflos ausgeliefert, sie sind verwirrt, eingeschüchtert (*confundidos*) und sie werden erschossen, während sie schlafen (*dormidos obreros*), was ihre Wehrlosigkeit und die Kaltblütigkeit ihrer Mörder noch stärker hervortreten lässt. Neruda spricht direkt die Emotionen des Hörers an, er will Anteilnahme für die Opfer erzeugen, Anteilnahme auch für die Kommunistische Partei, ihre Geschichte und ihre Gegenwart.

Der Autor Pablo Neruda weist mit diesem Gedicht stärker als mit den bisherigen auf die Zukunft und auf die aktuelle Situation der Kommunisten und damit auf seine eigene hin. Er ist hier auch als Person so präsent wie in keinem der vorangegangenen Gedichte. In der Anrufung Emilio Recabarrens, der mit einem Märtyrer gleichgesetzt wird (*Envío*), identifiziert sich Neruda mit dem Arbeiterführer, vergleicht dessen damalige mit seiner persönlichen Situation heute.

Neruda fasst die Geschichte des Kommunismus als eine Geschichte des legitimen, notwendigen Widerstandes auf. Dieser Widerstand war zum Teil erfolgreich, immer wieder musste man aber auch Niederlagen hinnehmen. Im Moment leiden die Kommunisten und leidet der Autor an Verfolgung, der Widerstand hat aber in der Vergangenheit immer überlebt (*Pero sobrevivió la resistencia*) und der Kampf findet immer noch statt (*Pero la lucha permanece*). Die Kommunistische Partei ist der Weg in die Zukunft, da ihre Verbreitung und ihre Vitalität den Kreislauf von Siegen und Niederlagen im Kampf um die politische und soziale Freiheit unterbrechen könnte.

Die Struktur des Gebetes, mit dem sich Neruda an Recabarren richtet (*padre nuestro [...] bajo tu mirada*), soll dem Leser klar machen, dass es nicht Gott ist, der die Welt

verändert, sondern Recabarren und sein Werk es sind. Wie Gott ist auch Recabarren ein Schöpfer: der Schöpfer des veränderten Menschen und der Kommunistischen Partei. Und eine sakrale Aura umgibt auch den pathetisch anmutenden Schwur, den Pablo Neruda in den letzten Versen dieses Gedichts leistet: *Juramos continuar tu camion/ hasta la victoria del pueblo.*

6 Schlussbemerkung

In der vorliegenden Arbeit wurde eine Untersuchung des Macht- und Widerstandsdiskurses im IV. Gesang des *Canto General* von Pablo Neruda vorgenommen.

Es zeigte sich, dass vor allem der Spanische Bürgerkrieg und die Dekade, in der sich der Autor fast ununterbrochen in Südamerika aufhielt, prägende Erfahrungen für Neruda waren und sich auf seine Textproduktion auswirkten. Die Überzeugungen, die auf diese Erfahrungen, sowie jene seiner politischen Tätigkeit als Senator und seines Lebens im Untergrund zurückgingen, konstituieren die Grundlage für den *Canto General*.

Neruda verfolgte mit der Form, die er wählte, dem Epos, die Absicht, wie auch die Ependichter vor ihm, sich direkt an sein Publikum zu wenden, ihm seine subjektive Sicht der Geschichte zu präsentieren, es zu emotionalisieren, es zu überzeugen und schließlich auch zu mobilisieren.

Die Analyse einiger ausgewählter Gedichte hat gezeigt, auf welche Weise Neruda versucht, sein Publikum zu überzeugen. Zusammenfassend kann man sagen, dass Neruda sich mit seinem IV. Gesang in allgemeinere, typisch lateinamerikanische Diskurse einreihet: jenen über den Widerstand gegenüber den spanischen Eroberern und später dem spanischen Kolonialsystem und jenen über die Dependenz und den Widerstand Lateinamerikas gegenüber den USA. Am Ende kommt mit *Recabarren* noch ein Widerstandsdiskurs hinzu, jener über den Widerstand der Kommunisten gegenüber den kapitalistischen „Unterdrückern“. Es wurde deutlich, dass für Neruda Geschichte vor allem die Geschichte des unterdrückten Volkes darstellt. Mit der Allegorie des Baums der Geschichte will er zeigen, dass die bestehende Situation durch Menschen, die den aktuellen Verhältnissen Widerstand entgegensetzen verändert werden kann. Diese Geschichte des Widerstandes ist nach Neruda unendlich, es wird und muss sie immer geben, solange es den Baum der Geschichte gibt.

Neruda arbeitet vor allem mit den Mitteln der Stereotypisierung und Konkretisierung, um seine Hörer/Leser zu überzeugen. Neruda argumentiert in lyrischer Form, die es ihm erlaubt, auf seine Zuhörer stark emotional einzuwirken, mithilfe von Rhythmus, Prosodie und rhetorischen Figuren. Der Autor nimmt unterschiedlichste Erzählperspektiven ein und ist an vielen Stellen als Sender sehr deutlich präsent. Er

fordert seine Zuhörerschaft auf, zu handeln, was bei Neruda bedeutet, zu kämpfen. Kampf, nicht Kooperation, ist bei Neruda meist die naheliegendste Form der Konfliktlösung, Widerstand per se ist das Thema der Gedichte. Derjenige, der Macht ausübt, um das Volk zu unterdrücken, muss beseitigt werden. Schlussendlich schlägt Neruda mit der Kommunistischen Partei eine konkrete Institution vor, welche die Macht übernehmen soll, die meisten der besprochenen Helden werden gleichsam zu ihren Vorläufern.

Die von Metzeltin/Fellerer (2003) entwickelte Methode der Diskursanalyse könnte auch auf die meisten anderen Teile des *Canto General* angewandt werden, es wäre interessant zu fragen, ob der Widerstandsdiskurs Nerudas in den übrigen Teilen des *Canto General* andere Formen annimmt.

Pablo Neruda hat sich vor Simplifizierungen nicht gescheut, es war ihm immer wichtig, verstanden zu werden. Und obwohl er sich bewusst war, dass der Widerstand vielerorts nicht zu einer langfristigen Veränderung der herrschenden Machtverhältnisse führt, hält er in seinen Erinnerungen fest:

La vida de los viejos sistemas nació de inmensas telarañas medievales...Telarañas más duras que los hierros de la maquinaria... Sin embargo, hay gente que cree en un cambio, que ha practicado el cambio, que ha hecho triunfar el cambio, que ha florecido el cambio... Caramba!... La primavera es inexorable!¹³³

¹³³ Neruda, Pablo ⁶2007. *Confieso que he vivido*. Edición y notas de Hernán Loyola, prólogo de Jorge Edwards. Barcelona: Random House Mondadori, S.A., S. 394.

7 Zusammenfassung/ Resumen

7.1. Zusammenfassung

Eine Gruppe von Menschen benötigt Ressourcen, um ihr Überleben, ihre Kontinuität zu gewährleisten. Da die Ressourcen aber meistens knapp sind, müssen sie zwischen den Gruppenmitgliedern verteilt werden. Um die Ordnung einer Gruppe aufrechtzuerhalten, müssen außerdem persönliche Beziehungen auf irgendeine Weise geregelt werden (z.B. die Beziehungen zwischen Männern und Frauen, Regierenden und Regierten, Erwachsenen und Kindern). Die Notwendigkeit, festzulegen, wer was schafft/produziert beziehungsweise wer was erhält, führt zu einer Positionierung und Kategorisierung der Mitglieder der Gruppe. Eine Gruppe tendiert dazu, hierarchisch organisiert zu sein. Derjenige, der über die Verteilung der Ressourcen bestimmt beziehungsweise die Position der Gruppenmitglieder festlegt, wird der Mächtige sein. Die Organisation der Macht kann aber, da die Verteilung der Ressourcen nicht gleichmäßig sein kann, in Frage gestellt werden. Wenn eine Gruppe mit den ihnen zugeteilten Ressourcen nicht zufrieden ist, wird sie sich gegen die momentan Mächtigen auflehnen, was zu einem Konflikt führt, der entweder durch Kooperation oder auf destruktive Weise, durch Kampf, mit dem Ziel der Entmachtung des Gegners, gelöst werden kann.

Macht kann nur wirksam werden, wenn sie sichtbar gemacht wird, d.h. wenn sich die Mächtigen adäquater semiotischer Mittel bedienen, sie wiederholt auszudrücken. Diese Medialisierung erfolgt mithilfe von Riten oder mithilfe von Sprache, von Machtdiskursen. Die Bezeichnung Machtdiskurs umfasst alle Texte, die Macht zum Thema haben, d.h. die in irgendeiner Weise die in einer Gesellschaft bestehenden Machtstrukturen zeigen, bewerten oder propagieren.

Die Grundfunktion von Sprache als Text ist die Konstitution von (semiotischer) Wirklichkeit. Die Wirklichkeit wird dabei so strukturiert, dass man sich ihrer bemächtigen, sie erfassen kann. Vertextung ist also in gewisser Weise immer ein Versuch, eine Form von Herrschaft auszuüben. Um diese Herrschaft zu erkennen und zu verstehen, ist immer wieder zu fragen, welche Wirklichkeit von wem wie warum für wen erfasst wird. Textbezogen lautet die Frage: Wie erkenne ich als Textempfänger die

Macht, deren Formen mir vorgeschlagen werden und die eventuell über mich ausgeübt werden sollen?¹³⁴

Wenn eine Gruppe unterdrückt wird oder nicht über lebensnotwendige Ressourcen verfügt, leistet sie den Mächtigen Widerstand und bedient sich dabei auch eines Machtdiskurses, allerdings aus einer anderen Perspektive. Die Widerstandsdiskurse hinterfragen Machtstrukturen, bewerten sie negativ oder versuchen sie zu verändern.

Das Ziel dieser Arbeit war eine Analyse des Widerstandsdiskurses in einem Teil von Pablo Nerudas Werk *Canto General*. Im speziellen wurde der IV. Gesang des Canto „Die Befreier“ (*los libertadores*) untersucht.

Zu Beginn der Arbeit wurde das Werk kontextualisiert, die Lebensgeschichte des Pablo Neruda sollte uns über die Bedingungen Auskunft geben, die zur Produktion dieses speziellen Textes geführt haben. Pablo Neruda, ein Pseudonym, das er in jungen Jahren gewählt hatte, wird 1904 in Parral (Zentralchile) geboren. Er verbringt seine Kindheit in Temuco (Südchile), ein dünn besiedeltes Gebiet, das bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts von den Mapuche-Indianern verteidigt wurde. Sein Vater arbeitet als Zugführer und Ricardo Elizier Neftalí Reyes Basoalto wächst in der Natur Südchiles auf, mit der er sein ganzes Leben lang verbunden bleiben sollte. Mit 15 Jahren beginnt er zu schreiben und nach der Matura geht er nach Santiago, um dort zu studieren. Er veröffentlicht seine ersten Werke und schließt sich den Protesten der Studenten an, die sich mit der Arbeiterbewegung solidarisieren. Die Arbeiter leben unter miserablen Bedingungen und partizipieren nicht am Gewinn, den der Abbau von Salpeter und Kupfer im Norden Chiles nach sich zieht. Ihre Proteste werden gewaltsam unterdrückt. Neruda verfasst scharfe Kommentare im Organ des Studentenbundes „La Claridad“. Er lebt das Leben eines Bohemiens, studiert wenig und schreibt unermüdlich, er verfasst unter anderem sein am stärksten rezipiertes Werk: *Zwanzig Liebesgedicht und ein Lied der Verzweiflung*. Zwischen 1927 und 1931 arbeitet Neruda als chilenischer Honorarkonsul in verschiedensten Ländern Asiens. Im Jahr 1934 führt ihn diese Funktion auch nach Madrid. García Lorca und Alberti, beide Freunde Nerudas, stellen ihn dem spanischen Publikum vor, er schließt Freundschaften und nimmt Teil an der spanischen Avantgarde. Er veröffentlicht in dieser Zeit auch sein poetisches Manifest *Para una poesía sin pureza*. Allerdings

¹³⁴ Vgl. Metzeltin, Michael (Hrsg.) ²2006. *Diskurs Text Sprache*. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens Verlag, S 228.

ändert sich das Leben des Dichters mit dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges schlagartig, García Lorca erscheint nicht mehr zu einem vereinbarten Treffen, er ist schon verhaftet und wird wenig später ermordet. Neruda ist zutiefst schockiert, in seinen Memoiren schreibt er: „Der Spanienkrieg, der meine Dichtung veränderte, begann für mich mit dem Tode eines Dichters.“¹³⁵ Der Dichter, der sich auch schon vorher politisch betätigt hat, muss sich jetzt für eine konkrete politische Haltung entscheiden und er kämpft engagiert für die Zweite Spanische Republik. Anfangs in Spanien selbst, wo mitten im Krieg sein Gedichtband „Spanien im Herzen“ erscheint, später von Frankreich aus, wo er mit anderen Intellektuellen zusammenarbeitet. Dieses Engagement für die politische Linke, der Kampf gegen den Faschismus und die Unterstützung der Arbeiterbewegung werden ihn sein Leben lang begleiten: „Wenn ich auch mein Parteibuch erst viel später, in Chile erhielt, als ich offiziell in die Partei eintrat, empfand ich mich doch während des Spanienkrieges schon endgültig als Kommunist. Vieles hat zu dieser tiefen Überzeugung geführt.“¹³⁶

Eine andere, für die Entstehung des *Canto General* entscheidende Erfahrung ist die Phase der so genannten „Entdeckung Amerikas“, sie umfasst jene zehn Jahre, in denen sich der Autor fast ununterbrochen in Lateinamerika aufhält. Diese Zeitspanne beginnt mit Nerudas Aufenthalt in Mexiko 1940, wo er als chilenischer Konsul arbeitet. Mexiko, mit seiner reichhaltigen Natur und mestizischen Kultur, beeindruckt Neruda sehr: „Mexiko, letztes der magischen Länder, magisch durch Alter und Geschichte, magisch durch Musik und Geographie.“¹³⁷ Mexiko konfrontiert den Dichter mit einem bisher ungekannten Amerika. Auch dort führt er seinen antifaschistischen Kampf weiter, viele europäische Einwanderer leben zu diesem Zeitpunkt in Mexiko.

Hasta ahora había sido un chileno que cayó en bruces en el Oriente, abrió los ojos ante el fulgor de la llamarada violenta de España y pasó un tiempo breve en Buenos Aires. Fue México el que le dió de veras la sensación perturbadora de una América casi desconocida.¹³⁸

¹³⁵ Neruda 2003. *Ich bekenne, ich habe gelebt*. München: Luchterhand Literaturverlag a.a.O. S. 162.

¹³⁶ Neruda 2003, a.a.O. S. 183.

¹³⁷ Neruda 2003, a.a.O. S. 205f.

¹³⁸ Teitelboim, Volodia 2003: *Neruda. La biografía*; La Ronda: ediciones Meran, p.245

Neruda hatte ursprünglich geplant, einen großen Gesang für Chile zu schreiben (*Canto General a Chile*). Dieser wird nun zum Ausgangspunkt für einen Gesang über den ganzen Kontinent, den *Canto General*. Neruda besucht in dieser Zeit auch Kuba und Guatemala, die Rückkehr nach Chile (1943), dauert zwei Monate. Auf dieser Reise besucht Neruda auch die Ruinen von Macchu Picchu, eine existentielle Erfahrung, welche er im Gedicht „Die Höhen von Macchu Picchu“ verarbeitet, es bildet später den zweiten Teil des *Canto General*. Zurück in Chile, wird Pablo Neruda zum Senator für nordchilenischen Gebiete Tarapaca und Antofagasta, die Gebiete, in denen Salpeter und Kupfer abgebaut wird. Neruda reist sehr oft in diese Gegend und erlebt die Misere der Arbeiter aus der Nähe. 1946 unterstützt Neruda den Kandidaten der Volksfront, Gabriel Gonzalez Videla, er wird dessen Wahlkampfleiter. Gonzalez Videla wird gewählt, macht allerdings kurz danach eine ideologische Kehrtwendung – der Kalte Krieg war inzwischen ausgebrochen – und gleicht seinen Standpunkt in allem der Position der USA an. Dies führt zum Konflikt mit den Kommunisten, kommunistische Minister werden entlassen. Neruda ist enttäuscht und wütend und hält im Senat eine Rede gegen Videla mit dem Titel „Ich klage an“. Seine Immunität wird aufgehoben und Pablo Neruda wird polizeilich verfolgt. Die Kommunistische Partei wird verboten. Neruda muss ein Jahr lang untertauchen, lebt in unterschiedlichen Verstecken, bis es ihm 1945 gelingt, im äußersten Süden Chiles mit dem Pferd die Anden zu überqueren und nach Argentinien zu flüchten.

Der größte Teil des *Canto General* entsteht in jenem Jahr des Untertauchens. Er wird zum ersten Mal illegal in Chile veröffentlicht, und kommt in einer Auflage von 5000 Stück unter falschen Namen auf den Schwarzmarkt.

In einem dritten Teil unserer Arbeit, versuchen wir den Entstehungsprozess der verschiedenen Teile des Canto nachzuvollziehen. Nach Loyola¹³⁹ führt das Jahr der Verfolgung zur Einführung der negativen Figuren, der Antagonisten in den großen Gesang und damit auch zu seiner endgültigen epischen Form.

Pablo Neruda bedient sich, um den gewünschten Inhalt zu vermitteln, einer alten und traditionsreichen Textsorte: des Epos. Ist der *Canto General* auch kein reines Epos im klassischen Sinne, trägt es doch Züge desselben (vgl. Kapitel 3) und zwar: „1) Die Selbständigkeit der Teile und damit verbunden das Anreihen als wichtigstes

¹³⁹ Vgl. Loyola, Hernán 1981: *Neruda und Lateinamerika. Zur Entstehung des „Großen Gesangs“*. in: Karsten Garscha 1981 (Hg.): *Der Dichter ist kein verlorener Stein. Über Pablo Neruda*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, S. 151-180.

Strukturprinzip der Epik, 2) der Kampf als ureigenster Gegenstand der Epik 3) die ausdrückliche Hinwendung des epischen Dichters zu einem zuhörenden Kollektiv.“¹⁴⁰ Der letztgenannte Punkt erscheint uns besonders wichtig. Das Epos war ursprünglich für die orale Erzähltradition bestimmt, und auch Neruda schreibt ausdrücklich für das Volk, das einfache Volk, dessen Zugang zur Schriftkultur beschränkt ist. Neruda versteht sich selbst als Sänger und Interpreten der Geschichte, er will für diejenigen sprechen, die selbst keine Stimme haben, so heißt es im Gedicht „Die Höhen von Macchu Picchu“: „Sprecht durch meine Worte und mein Blut.“ Neruda verfolgt in seinem Werk auch das Ziel, das Publikum für den politischen Kampf zu mobilisieren, Epen dienten immer auch als Propagandamittel:

The epic was used as a propaganda vehicle: the great deeds of former heroes were recounted in order to excite patriotic fervor and nationalistic zeal. The epic became the vehicle for putting forth a certain vision of reality, particularly in times of war, in order to spur on the listening public, to inspire its listeners to make great sacrifices and to perform acts of valor in the name of the realm.¹⁴¹

Neruda versucht, seine Zuhörer zu überzeugen, die Makrostruktur des *Canto* ist klar argumentativ.

Das Werk ist in freien Versen verfasst, was den Verlust einer metrischen Bindung zugunsten größerer Freiheit des Ausdrucks zur Folge hat. Die Kohäsion wird durch Rhythmus, Prosodie und zahlreiche rhetorische Figuren gewährleistet.

Um das Thema des *Canto General* zu definieren, war es nötig, zuerst alle 15 Teile des Werkes kurz zu besprechen. Wir haben dabei auch gesehen, dass der *Canto General*, so wie auch viele andere Epen, einen Gründungsmythos über die Entstehung der Welt enthält, ähnlich der Genesis. Es wurde außerdem offensichtlich, dass der Text unterschiedliche Ebenen umfasst: zum einen jene der Geschichte, insbesondere der Sozialgeschichte Lateinamerikas und zum anderen jene der mythischen Natur, die bei Neruda eine deskriptive und argumentative Funktion erfüllt. Wir schließen uns der Aussage René de Costas an, der zusammenfasst: „Thus, *Canto general* moves from the most remote moment of time to the most actual, from

¹⁴⁰ Siefert, Elisabeth 1970: *Epische Stilelemente im Canto General von Pablo Neruda*. München: Wilhelm Fink Verlag, S.15.

¹⁴¹ Durán, Manuel; Safir, Margery 1981: *Earth Tones. The poetry of Pablo Neruda*. Bloomington: Indiana University Press, S. 84.

the most general historical event to the most particular and personal, from the poet as seer to the poet as comrade."¹⁴²

Nachdem wir die Struktur des Werkes betrachtet haben, können wir nun das Thema des *Canto General* erkennen: es ist die Geschichte Lateinamerikas, beginnend bei der mythischen Erschaffung der Welt bis zum Jahr 1949. Es umfasst die geschichtliche Entwicklung, die Beschreibung von Geographie, Fauna und Flora des Kontinents. Das Volk, der Träger der Geschichte, wird größtenteils leidend dargestellt, es ist also auch die Geschichte des unterdrückten und leidenden Volkes. Im IV. Teil der Arbeit analysieren wir die Struktur des IV. Gesangs, „Die Befreier“, der im Werk dem Gesang „Die Eroberer“ (*Los conquistadores*) folgt. Der IV. Gesang ist der längste des *Canto General*, er umfasst 44 Gedicht mit unterschiedlicher Länge und wechselnder Erzählperspektive. Neruda präsentiert eine große Menge an historischen Persönlichkeiten und Daten, die aber, aus der Nähe betrachtet, ein Ordnungsprinzip erkennen lassen.

Am Beginn beschreibt Neruda Personen, die den Spaniern in der Anfangszeit der Eroberung Amerikas Widerstand leisteten. Es handelt sich um Cuauhtemoc, den letzten Herrscher der Azteken, der von Cortés getötet wurde, und Fray Bartolomé de las Casas, bekannt für seine Bemühungen um den Schutz der indigenen Bevölkerung.

Der zweite Teil des IV. Gesangs präsentiert bekannte Persönlichkeiten aus dem araukanischen Krieg, eine Krieg, der 300 Jahre dauerte (bis zur Unabhängigkeit Chiles) und zwischen den Indianern vom Stamm der Mapuche und den Spaniern ausgetragen wurde. Neruda stellt zwei Führer der Mapuche vor: *Caupolicán*, 1553 von den Spaniern gefählt und *Lautaro*, der seine Jugend als Gefangener der Spanier verbrachte und nach seiner Rückkehr zu den Mapuche sein Volk in vielen Schlachten gegen die Spanier anführte. Sein größter Erfolg war die Gefangennahme Pedro de Valdivias, ein Ereignis, das von Neruda narrativisiert wird.

Die Gedichte XIV bis XVIII bilden eine weitere Einheit, sie behandeln die lange Zeitspanne der Kolonisierung Südamerikas. Dieser Abschnitt wird mit zwei Personen abgeschlossen, die durch ihren Widerstand gegen die spanische Administration bekannt wurden und die als Vorboten der Unabhängigkeitsbestrebungen des Kontinents und der Entwicklung eines

¹⁴² De Costa, Rene 1979: Epic Poetry. Canto general. In: Ders.: *The poetry of Pablo Neruda*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, S 111.

Nationalgefühls gelten: *Manuela Beltran* und die *comuneros del Socorro* (1781) und *Tupac Amarú*, der einen Aufstand in Peru im selben Jahr anführt.

Die nächste Gruppe von Personen hat mit den lateinamerikanischen Unabhängigkeitskriegen zu tun, am Anfang steht Chile im Mittelpunkt, die „padres de la patria“ *San Martín* und *Bernardo O’Higgins Riquelme*. Ihnen folgt *Artigas*, der Vater der Unabhängigkeit Uruguays.¹⁴³ Das Gedicht *Guayaquil* erzählt die Geschichte des berühmten Treffens zwischen *San Martín* und *Simon Bolívar*.¹⁴⁴ Auch zwei weitere bekannte Kämpfer für die Unabhängigkeit Chiles werden vorgestellt: *José Miguel Carrera* und *Manuel Rodríguez*. Am Ende findet sich noch ein Gedicht über *Sucre*, ein Kriegsgefährte von *Bolívar* und erster Präsident Boliviens.

Es folgt ein Panoptikum von Persönlichkeiten, die durch ihre liberale Politik verbunden sind oder für die Rechte verschiedener unterdrückter Gruppen gekämpft haben. *Castro Alves*, ein brasilianischer Dichter, der sich für die Rechte der schwarzen Bevölkerung Brasiliens einsetzte, gefolgt von *Toussaint L’Ouverture*, ein befreiter Sklave, der gegen die Sklaverei kämpfte und als Politiker in Haïti liberale Reformen einführte. *Francisco Morazán*, Präsident der zentralamerikanischen Föderation, ebenfalls ein liberaler Reformator, folgen mit *Benito Juárez* und *Abraham Lincoln* zwei Präsidenten, die in der kollektiven Erinnerung der Bevölkerung einen besonders ehrenwerten Platz einnehmen. Neruda präsentiert auch noch *José Martí*, Dichter und politischer Denker, der 1892 die *Partido Revolucionario Cubano* gründet. Die folgenden Gedichte haben wieder eine ähnliche Struktur. Neruda nimmt mit diesen Gedicht an einem bekannten südamerikanischen Widerstandsdiskurs teil, jenem gegen die wirtschaftliche oder militärische Intervention des Auslandes, insbesondere Nordamerikas in Lateinamerika. Er führt zwei bekannte Beispiele vor Augen, nämlich zuerst den Konflikt zwischen dem chilenischen Präsidenten *José Manuel de Balmaceda* und dem englischen Salpetermagnaten John Thomas North am Ende des 19. Jahrhunderts, der ausbricht weil der chilenische Präsident die Salpeter- und Kupferwerke verstaatlichen will. Die zweite in diesem Zusammenhang vorgestellte Persönlichkeit ist *Augusto Sandino*, der in Nicaragua mit seiner Guerilla gegen die amerikanischen Militärs kämpft.

¹⁴³ Das Gedicht über Artigas scheint an dieser Stelle wenig motiviert. Wir konnten zeigen, dass die Gedichte Artigas und Castro Alves de Brasil, erst nachträglich (Mitte der sechziger Jahre) eingefügt wurde, und in den ursprünglichen Ausgaben nicht vorkamen. Das erklärt wahrscheinlich die fehlende Kohärenz in der Anordnung.

¹⁴⁴ Simón Bolívar ist mit keinem eigenen Gedicht im *Canto General* vertreten, was verwundert. Das Gedicht *Canto para Bolívar* wurde schon vor der Veröffentlichung des Canto im Gedichtband *Residencia en la tierra III* veröffentlicht.

Die letzten beiden Helden in diesem Gesang haben ihr Engagement für die Kommunistische Partei gemeinsam. *Emilio Recabarren* ist ein sehr wichtiger Arbeiterführer in Chile, der auch die Kommunistische Partei Chiles gründet. *Luís Carlos Prestes* nimmt ebenfalls eine führende Position in der Arbeiterbewegung Brasiliens ein, und war jahrelang Generalsekretär der Kommunistischen Partei seines Landes. Beide Personen litten unter der Verfolgung der Kommunistischen Partei in ihren Ländern und verbrachten einige Zeit ihre Lebens im Gefängnis, Prestes sogar neun Jahre. Diese beiden Persönlichkeiten sind auch die aktuellsten, Recabarren starb 1924, Prestes war Zeitgenosse von Neruda.

Im fünften, zentralen Teil der Arbeit wurden einige ausgewählte Gedichte auf ihre Eigenschaft und Funktion als Widerstandsdiskurs hin untersucht. Wir mussten dabei aus der Vielzahl der von Neruda präsentierten Persönlichkeiten eine Auswahl treffen. Wir haben uns für sieben Gedichte entschieden, die einerseits den Widerstand gegen die spanischen Eroberer zum Thema haben (*Cuauhtemoc, Fray Bartolomé de las Casas, Caupolicán und Lautaro*), andererseits den Diskurs gegen die Intervention des Auslands in Lateinamerika weiterführen (*Balmaceda de Chile und Sandino*) und schlussendlich den Kommunismus als neuen Weg preisen (*Recabarren*).

Im Einleitungsgedicht *Los Libertadores* kommuniziert Neruda dem Leser seine persönliche Sicht auf die Geschichte, grundlegend für das Verständnis der weiteren Gedichte, welche dieses Konzept konkretisieren. Pablo Neruda führt die Allegorie des Baums ein, des Baums des Volkes, welcher sich vom Blut der Helden und den Tränen des Volkes ernährt, die zur Erde fallen und dem Baum wieder Kraft geben. Die Dichotomie der Geschichte zeigt uns, dass statische Perioden auf dynamische folgen, entscheidend ist aber, dass der Baum des Volkes niemals sterben kann, er ist Teil des Kreislaufes des Lebens und befindet sich in einem Prozess kontinuierlicher Regeneration und Entwicklung. Wenn ein Held stirbt, stirbt er nicht umsonst, er ist also eigentlich unbesiegbar. Am Ende des einleitenden Gedichts wendet sich der Autor direkt an den Leser und fordert ihn auf, die Geschichte anzusehen und selbst aktiv zu werden, den Baum zu verteidigen und zu kämpfen.

La visión sublime del „árbol del pueblo“, las acciones y cualidades ejemplares ilustradas [...] (*De la tierra suben sus héroes; su antigua majestad; participa de este esplendor*) corresponde a la estrategia aristotélica persuasiva del ethos y

crea un foro de identificación. Además, el convencimiento se basa en la estrategia persuasivo del pathos – el poeta mira a conmover, provoca en el lector una disposición de ánimo emocional.¹⁴⁵

Bei der Analyse der Gedichte folgen wir der von Metzeltin/ Fellerer (2003)¹⁴⁶ entwickelten Methode der Diskursanalyse, deren Schritte wir hier beschreiben wollen.

1. Auswahl eines geeigneten Analyseobjekts
2. Kontextualisierung des gewählten Textes: jeder Text ist in eine geographisch-historischen Kontext eingebettet (Chronotopos). Um den Text verstehen zu können, muss sein Chronotopos rekonstruiert werden. Es ist außerdem notwendig, die Produktionsbedingungen des Textes zu verstehen, die Textgattung, den biographischen Kontext des Autors, das Thema sowie die intendierten und realen Adressaten des Textes. Alle diese Faktoren haben wir in den ersten vier Kapiteln dieser Arbeit untersucht.
3. Wörtliches Verständnis des Textes: Ziel ist das Verständnis aller Wörter und Sätze. Der semantische Reichtum, die syntaktische Komplexität des Textes sowie Symbole und Metaphern müssen decodiert werden.
4. Strukturanalyse des Textes: dieser Schritt führt zum Verständnis der Textstruktur und seines Inhalts so wie zum Verständnis der Mittel, die eingesetzt wurden, um Kohäsion und Kohärenz herzustellen. Zuerst wird die Oberflächenstruktur des Textes analysiert, dann sein Thema. Nach der Feststellung des Themas kann die makrostrukturelle Entfaltung des Themas in Form von narrativen, deskriptiven, argumentativen Schemata, ihren Prädikaten und Aktanten untersucht werden. Ebenso sollen semantische Felder (Isosemien), ihre Elemente und mögliche Antonyme gefunden werden. Die Makrostruktur kann sich im Falle eines Widerstandsdiskurses auf folgende Weise entfalten:

B + sich befinden in unbefriedigendem Zustand (Z1)

¹⁴⁵ Frank, Anette; Meidl, Martina: *La poesía política de Pablo Neruda. Una lectura del Canto General*. En: Metzeltin, Miguel; Thir, Margit, 2004: *El Poder*. Análisis del discurso político español e hispanoamericano. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen, p. 209.

¹⁴⁶ Fellerer, Jan; Metzeltin, Michael (Hrsg.) 2003. *Widerstandskonstruktionen*. Diskursanalytische Studien zu Österreich im 19. Jahrhundert. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen (= Cinderella applicata Bd.5).

- A + verantwortlich sein + dass B sich befinden in Zustand Z1
- B + wollen + dass B sich befinden in befriedigendem Zustand (Z2)
- B + fordern + von A + dass A Maßnahmen setzten, dass B Z2 erreichen
- A + zustimmen + dass A Maßnahmen ergreifen, dass B in Z2 kommen
- A + ergreifen Maßnahmen dass B in Z2 kommen

In den vorliegenden Gedichten finden wir meist eine andere Form der Narrativisierung:

- A + nicht akzeptieren die Vorschläge von B
- A + opponieren + B
- B + kämpfen gegen + A
- B + erreichen angestrebten Zustand Z2

Der erstrebte Zustand Z2 wird aber meist nur temporär erreicht.

Um einen Text diskursanalytisch interpretieren zu können, müssen auch die vom Autor vorgenommen Modalisierungen und Bewertungen untersucht werden (positiv oder negativ konnotierte Wörter, Adjektive, Metaphern, Vergleiche, Stereotypisierungen).

5. Suche nach der Textreferenz: man untersucht, auf welche konkreten Ereignisse, Umstände und Stituationen der Text sich beziehen könnte.
6. Diskursanalytische Interpretation des Textes: einen Text zu interpretieren heißt, seine Funktion zu verstehen, in unserem Falle, die Funktion die der Text hat, um eine bestimmte Machtsituation abzusichern, zu hinterfragen oder zu verändern. Metzeltin/Fellerer (2003)¹⁴⁷ schlagen folgende Fragen vor, um die Funktion eines Textes im Kontext von Macht zu ermitteln:
 - Wer sind die angesprochenen Mächtigen? Was wollen/sollen die Mächtigen tun, wie wollen/sollen sie handeln und sich positionieren?
 - Wer sind die angesprochenen Un-Mächtigen? Was tun/in welchem Zustand befinden sich die Un-Mächtigen? Was sollen/wollen die Un-Mächtigen tun, wie sollen sie handeln und sich positionieren?
 - Welche neuen Machtverhältnisse/Ordnungen werden von aufkommenden Eliten suggeriert/offertiert?

¹⁴⁷ Vgl. Fellerer, Jan; Metzeltin, Michael 2006. „Diskursanalyse“. In: Metzeltin, Michael (Hrsg.) 2006: *Diskurs Text Sprache*. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens Studienbücher, Bd.1, S. 227-272 oder Metzeltin, Miguel; Thir, Margit (Hrsg.) 2004: *El Poder*. Análisis del discurso político español e hispanoamericano. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen, S. 65-87

Nach der Analyse von sieben Gedichten aus dem IV. Gesang des *Canto General* können wir zusammenfassen: Neruda nimmt mit seinem Widerstandsdiskurs teil an bekannten Widerstandsdiskursen Lateinamerikas, erstens am Diskurs gegen die spanische Eroberung, zweitens am Diskurs gegen die ausländische Intervention in Lateinamerika und drittens am Diskurs der Kommunisten gegen die „kapitalistischen Unterdrücker“. Wir haben festgestellt, dass Neruda sich verschiedenster Mittel bedient, um seinen Leser zu beeinflussen, ihn auf seine Seite zu ziehen. Er präsentiert Beispiele, welche die Funktion haben, seine Auffassung von Geschichte zu konkretisieren: seine Helden gewinnen und wenn sie nicht gewinnen, dann nur für eine bestimmte Zeit. Wenn sie den angestrebten Zustand nicht erreichen, wird die Haltung des Widerstands per se positiv bewertet. Neruda will zeigen, dass Widerstand die Möglichkeit zur Veränderung herrschender Machtstrukturen bietet. Am Ende schlägt er den Kommunismus als Möglichkeit vor, die Geschichte von Herrschaft und Widerstand endlich zu beenden, der Kommunismus ist für Neruda der neue Weg, das sagt er auch ganz deutlich im letzten Satz des Gedichts über *Recabarren*: *Wir schwören, deinen Weg weiterzugehen/ bis zum Sieg des Volkes.*

7.2. Resumen

Para la supervivencia de un grupo, el disponer de recursos regulares es indispensable. Estos recursos aseguran la continuidad de la comunidad. Pero los recursos reales siempre son escasos, hay que distribuirlos entre los miembros del grupo. El orden del grupo también precisa de reglamentaciones de las principales relaciones entre las personas que pertenecen al grupo (p.ej. hombres – mujeres, gobernantes – gobernados, adultos – no adultos). El aprovechamiento de los recursos, la necesidad de reglamentar quien produce/crea que y quien recibe que cosa, llega a un posicionamiento y una categorización de los miembros del grupo y de ese modo a la formación de estructuras de poder institucionalizada. El grupo está estructurado de manera jerárquica. Él que determina la distribución de los recursos, y fija las posiciones de los miembros del grupo es el Poderoso. Pero, siendo la distribución raramente equilibrada, la organización del poder también se puede cuestionar. Si un grupo se encuentra en un estado no satisfactorio, va a resistirse a los poderosos actuales, lo cual lleva a un conflicto, que puede resolverse de forma

destructiva (lucha con el fin de quitarle su poder al poderoso) o de forma constructiva, que lleva a la cooperación.

El Poder solo es efectivo si toma formas expresivas, quiere decir si los que tienen el poder se sirven de medios semióticos adecuados. Esa mediatización, que tiene que ser repetida continuamente, puede expresarse en ritos o mediante la lengua, mediante un discurso del poder. Denominamos el discurso del poder a todos los textos que tratan del tema del Poder, quiere decir que demuestran, evalúan o propagan de algún modo las estructuras del poder existentes en una sociedad.

La función fundamental del lenguaje realizado como discurso es la constitución de una realidad semiótica. Ésta se estructura de tal manera que podamos comprenderla y apoderarnos de ella. Hasta cierto punto, toda teatralización es siempre una tentativa de ejercer cierto poder. Para reconocer y entender este poder tenemos que preguntarnos siempre qué realidad es constituida por quién, cómo, por qué y para quién. Ante un texto tengo que preguntarme como receptor: ¿Cómo reconozco el poder que se quiere ejercer sobre mí?¹⁴⁸

Si un grupo está reprimido por otro, si no dispone de recursos suficientes para vivir bien, se va a sublevar. Los que se resisten también se sirven de un discurso de poder, aunque desde una perspectiva diferente. Los discursos de resistencia cuestionan las estructuras del Poder existentes, las evalúan de manera negativa, intentan cambiarlas o quitarle el Poder al Poderoso.

El fin de este trabajo era analizar el discurso de resistencia en una parte de una obra importante de Pablo Neruda: *El Canto General*. Específicamente investigamos el cuarto Canto de ese poema épico, llamado *Los libertadores*.

Empezamos por contextualizar el texto, por preguntarnos quién era la persona que escribió ese texto, que circunstancias llevaron a la producción del *Canto General*.

Pablo Neruda, pseudónimo que adquirió en su juventud, nació 1904 en Parral (Chile Central) y pasaba su niñez en el Sur de Chile, en Temuco, territorio poco poblado, que fue defendido hasta mediados del siglo XIX por las indígenas mapuche. Su padre trabajaba para la compañía de ferrocarriles y Ricardo Elizier Neftalí Reyes Basoalto, crece allí. La naturaleza de esa región le marcó para toda su vida. A la edad de 15 años ya empieza a escribir. Para estudiar se va a Santiago de Chile, donde publica sus primeras obras y también toma parte en las protestas de

¹⁴⁸ Véase: Metzeltin, Miguel; Thir, Margit (ed.) 2004. *El Poder*. Análisis del discurso político español e hispanoamericano. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen, p.43.

estudiantes que se solidarizan con el movimiento obrero. Los trabajadores tienen condiciones de vida pésimas y no participan en las ganancias que se sacaban de la explotación de salitre y cobre en el Norte de Chile. Sus protestas son reprimidas de manera violenta. Neruda publica artículos de contenido político en el órgano de la federación de estudiantes "La Claridad". Lleva una vida de bohemia, estudiando poco y escribiendo mucho. En esa temporada también termina su obra más leída: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. De 1927 a 1931 Neruda trabaja como cónsul chileno en diferentes países asiáticos para después volver a Chile. En 1934 es nombrado cónsul en Barcelona, luego en Madrid. García Lorca, ya amigo de antes, y Alberti presentan a Neruda al público español, forma parte de la vanguardia y hace amistades importantes. También publica en aquella temporada su manifiesto poético "*Para una poesía sin pureza*". Pero con el comienzo de la guerra civil española la vida del poeta cambia de manera brusca. Su amigo Lorca falta a una cita, porque es asesinado, más tarde escribe Neruda en sus memorias: "Y de ese modo la guerra de España, que cambió mi poesía, comenzó para mí con la desaparición de un poeta."¹⁴⁹ Ahora Neruda, que también antes muestra interés político, tiene que tomar una postura concreta y empieza a luchar en primera fila en la II República Española. Primero en España, dónde se imprime en plena guerra su libro "*España en el corazón*", después desde Francia, dónde trabaja junto con otros intelectuales. Ese involucramiento en la izquierda política, la lucha contra el fascismo y su apoyo del movimiento obrero, le acompañan toda su vida. "Aunque el carnet militante lo recibí mucho más tarde en Chile" [Julio 1945], cuando ingresé oficialmente en el partido, creo haberme definido ante mí mismo como un comunista durante la guerra de España."¹⁵⁰ Otra experiencia esencial que llevó a la producción del *Canto General* es el llamado "descubrimiento de América" que marca los diez años que Neruda pasa casi sin interrupción en América Latina. Esa temporada empieza con su trabajo de cónsul chileno en México (1940), país, cuya cultura mestiza y naturaleza dejan fuertes impresiones en Neruda. "México, el último de los países mágicos; mágico de antigüedad y de historia, mágico de música y de geografía."¹⁵¹ Allí está confrontado con una América por él desconocida. También

¹⁴⁹ Véase Neruda, Pablo ⁶2007. *Confieso que he vivido*. Edición y notas de Hernán Loyola. Prólogo de Jorge Edwards. Barcelona: Random House Mondadori, S.A., p.153.

¹⁵⁰ Véase Neruda, Pablo, ed.cit. p.168.

¹⁵¹ Véase Neruda, Pablo, ed.cit. p. 187.

sigue con su lucha antifascista, México en esa temporada era destino de muchos emigrantes europeos.

Hasta ahora había sido un chileno que cayó de bruces en el Oriente, abrió los ojos ante el fulgor de la llamarada violenta de España y pasó un tiempo breve en Buenos Aires. Fue México el que le dio de veras la sensación perturbadora de una América casi desconocida.¹⁵²

Había planeado antes un *Canto General* de Chile, su perspectiva se amplía en los años siguientes. El *Canto General de Chile* será la célula matriz del *Canto General*, que será un canto de toda América Latina. Neruda viaja a Guatemala y Cuba.

El viaje de vuelta a Chile tarda dos meses, va por Panamá, Colombia y Perú, en todas partes es recibido entusiásticamente, ya es muy conocido.

Ese viaje también es importante porque en Perú visita las ruinas de Machu Pichu. Esa experiencia le lleva a la redacción del poema *Alturas de Macchu Picchu* unos años más tarde, será incluido en el *Canto General*.

De vuelta en Chile, Neruda es elegido senador para las provincias del Norte de Chile, Tarapacá e Antofagasta. Es la zona, donde se explota salitre y cobre. Neruda realiza muchos viajes allí y vive la miseria de los obreros de cerca. En la campaña electoral presidencial de Gabriel González Videla (1946) Neruda se encarga de la propaganda electoral. Pero después de su elección, Videla hace media vuelta ideológica – había estallado la Guerra fría – y toma la posición norteamericana. Eso lleva a un conflicto grave con los comunistas, Videla despide a ministros comunistas. Neruda queda desilusionado y furioso, y después de una conferencia en el senado, que tiene el título *Yo acuso*, su impunidad es anulada y la policía le persigue. El partido comunista queda prohibido. Neruda vive un año escondido, ayudado por mucha gente, hasta que logra huir a Argentina, cruzando a caballo la cordillera en el Sur de Chile.

Cabe destacar, que Neruda escribe la mayor parte del *Canto General* durante ese año. Es publicado por primera vez de manera ilegal en Chile y vendido en el mercado negro bajo un título falso y con un nombre ficticio de autor, en una edición de 5.000 unidades.

En una tercera parte de nuestro trabajo intentamos comprender el proceso de redacción de los diferentes partes del Canto. Hay partes que ya fueron escritos a partir de 1938 y mostrábamos como diversos poemas a través del descubrimiento de

¹⁵² Teitelboim, Volodia 2003. *Neruda. La biografía*; La Ronda: ediciones Meran, p.245.

América se convierten en un Canto general de América. El año de persecución lleva, según Hernán Loyola¹⁵³, a la introducción de los personajes negativos, los antagonistas, que lleva a la estructura lírica épica final de la obra.

Para comunicar su mensaje, Pablo Neruda se sirve de un género literario tradicional y antiguo: la epopeya. Aunque el *Canto General* no es un poema épico clásico, sin embargo lleva rasgos épicos importantes, que destacamos en el capítulo 3.

Los rasgos son los siguientes:

- 1) La independencia relativa de cada una de las partes del canto y el principio paratáctico como principio estructural más importante
- 2) La lucha como tema central de la épica
- 3) El poeta que se dirige de manera explícita a un auditorio.¹⁵⁴

Nos parece importante subrayar ese último rasgo. La epopeya en su origen fue hecha para la tradición oral y Neruda escribe para el pueblo, más bien para el pueblo sencillo, que tenía acceso limitado a la cultura escrita. Neruda se define a sí mismo como cantor e intérprete de la historia del continente y quiere prestar su voz a los que no tienen una voz para expresarse: “Hablad por mis palabras y mi sangre.”¹⁵⁵ Neruda con su obra también persigue el fin de movilizar el pueblo para la concreta acción política, las epopeyas siempre fueron utilizadas de vehículos de propaganda. En el canto se encuentran muchas estructuras apelativas y un enlazamiento entre el lenguaje político y poético. Neruda quiere persuadir a su público:

El proceso de persuasión que debe tener lugar para que pueda haber movilización, resulta de la clara macro estructuración argumentativa del *Canto General* a base de inducción. El poeta contrapone a figuras históricas positivas y negativas, construyendo un polarizante discurso de elogio y reprobación.¹⁵⁶

El Canto General está escrito en verso libre, no hay métrica como en las epopeyas clásicas, lo que significa que el autor recurre a otros medios que dan cohesión y ritmos al texto que presentamos en el capítulo de análisis.

¹⁵³ Véase Loyola, Hernán 1981. *Neruda und Lateinamerika. Zur Entstehung des „Großen Gesangs“*. en: Karsten Garscha 1981 (Hg.): *Der Dichter ist kein verlorener Stein. Über Pablo Neruda*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, p. 151-180.

¹⁵⁴ Vgl. Siefer, Elisabeth, 1970. *Epische Stilelemente im Canto General von Pablo Neruda*. München: Wilhelm Fink Verlag, S.15.

¹⁵⁵ Véase p.ej. el último verso de *Las Alturas de Macchu Picchu*.

¹⁵⁶ Véase Frank, Anette; Meidl, Martina. *La poesía política de Pablo Neruda. Una lectura del Canto General*. En: Metzeltin, Miguel; Thir, Margit, 2004: *El Poder*. Análisis del discurso político español e hispanoamericano. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen, p. 209.

Seguimos con la descripción del contenido del *Canto General* y sus partes (1-15). Vimos que la obra incluye una cosmología, parecida a la génesis de la Biblia. Vimos también que la obra tiene planos diferentes: El de la historia de América con un enfoque a la historia social, y el plan mítico de la naturaleza, que tiene una función descriptiva y argumentativa. El papel mítico que toma la naturaleza se encuentra al principio, en el medio y al final de la obra y de esta manera estructura el Canto. Tras haber situado los otros cantos en la estructura general de la obra, concluimos con René de Costa:

Thus, *Canto general* moves from the most remote moment of time to the most actual, from the most general historical event to the most particular and personal, from the poet as seer to the poet as comrade.¹⁵⁷

Aclarado el contenido y la estructura de la obra se hace posible resumir el tema del Canto: Es la historia de América Latina, partiendo de la creación mítica del mundo hasta el año 1949. Abarca la evolución histórica y la descripción de la geografía, la fauna y la flora del continente. El pueblo, como portador de la historia, está descrito en gran parte sufriendo, es decir el Canto es también la historia del pueblo reprimido y miserable.

En la cuarta parte del trabajo analizamos la estructura del IV. Canto: *Los Libertadores*, que en la obra está precedido del Canto III: *Los conquistadores*. Es la parte más extensa del Canto, está constituido por 44 poemas muy diferentes de estilo, extensión y perspectiva narrativa. Neruda presenta una multitud de personajes históricos y fechas, que, después de mirarlos de cerca, permiten constar un cierto orden:

Al principio Neruda describe a dos personas que opusieron resistencia a los españoles en los comienzos de la conquista de América: Cuauhtémoc, el último regente azteca, que fue asesinado por Cortés, y Fray Bartolomé de las Casas, conocido por sus intentos de proteger a las Indígenas.

Una segunda parte también sitúa los protagonistas en un ámbito temporal y local determinado: Son personajes que lucharon en la *guerra de Arauco*, una guerra que tardó 300 años (hasta la Independencia de Chile) entre los españoles y los mapuche, pueblo indígena en el sur de Chile. Neruda presenta a dos líderes

¹⁵⁷ De Costa, Rene 1979. Epic Poetry. Canto general. In: Ders.: *The poetry of Pablo Neruda*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, p 112.

mapuche: Toqui Caupolicán, empalado por los españoles en 1553 y Lautaro, indígena que pasó gran parte de su juventud siendo prisionero del enemigo y que después de su vuelta guió a su pueblo en muchas batallas. Su victoria más grande era aquella sobre Pedro de Valdivia, acontecimiento narrado por Neruda.

Los poemas XIV a XVIII constituyen otra unidad, porque están todos situados en el período largo de la colonización de América Latina. Concluye esta parte con dos personajes importantes de la resistencia contra la administración española, que ya pueden ser vistos como un anticipo de la Independencia, un sentimiento nacional: Manuela Beltrán y los comuneros del Socorro (1781) y Túpac Amaru, que dirige una insurrección en el Perú en el mismo año.

La siguiente parte del IV. Canto incluye muchas personas envueltos en el movimiento de la Independencia latinoamericano. Primero los chilenos, los padres de la Patria, Bernardo O'Higgins Riquelme y San Martín, seguidos por Artigas, el llamado padre de la Independencia de Uruguay¹⁵⁸. *Guayaquil* narrativita el famoso encuentro entre Simón Bolívar¹⁵⁹ y San Martín. Figuran también otros dos guerreros chilenos famosos: José Miguel Carrera y Manuel Rodríguez. Al final Neruda presenta a Sucre, compañero de Bolívar en la guerra independista de Venezuela y más tarde presidente de Bolivia.

Después emerge un panóptico de personajes que tienen como contexto su política liberal y modernizadora o que luchaban para los derechos de determinados grupos reprimidos en varios países de América latina: Castro Alves, el poeta brasileño, que tomó parte en la lucha para los derechos de los negros, seguido por Toussaint L'Ouverture, esclavo liberado, que luchó contra la esclavitud y como político en Haití impuso reformas liberales. Francisco Morazán, presidente de la federación de América central, un político liberal es seguido por dos presidentes: Benito Juárez, presidente de México que ha dado pasos importantes hacia la modernización de su país y el presidente norteamericano Abraham Lincoln, que - como Juárez –es valorado en la memoria colectiva del pueblo. En esa sección Neruda también presenta a José Martí, poeta y pensador político, que en 1892 funda el *Partido Revolucionario Cubano*.

¹⁵⁸ su colocación en este sitio en el canto parece poco motivado, mostramos, que es incoherencia tiene que ver con la historia editorial del Canto General. Artigas y Castro Alves no figuraban en las primeras ediciones del Canto.

¹⁵⁹ Cabe destacar que Simón Bolívar no figura con un propio poema en el Canto General. Neruda escribió un *Canto para Bolívar* que forma parte de residencia en la tierra III.

Los tres poemas siguientes otra vez muestran una estructura común. Neruda trata claramente de un problema muchas veces hablado en el discurso de la resistencia latinoamericano: la intervención extranjera, económica o militar, en los países latinoamericanos. Presenta tres casos representativos: Primero, el conflicto entre el Presidente chileno José Manuel Balmaceda y Mr. Thomas North, un magnate de nitrato inglés a finales del siglo XIX, surgiendo por la tentativa de Balmaceda de nacionalizar las minas en el Norte. El segundo personaje es Emilio Zapato, líder de una revolución de campesinos, que distribuye tierra expropiada entre los campesinos sin tierra.

El tercer conflicto mostrado estalla en Nicaragua en el siglo XX. Entre los norteamericanos y el capitán Augusto César Sandino, por una intervención militar norteamericana. Sandino organiza su guerrilla en la selva y lucha contra los Estados Unidos.

Los dos últimos héroes presentados tienen en común su posición importante en el movimiento comunista. Emilio Recabarren es un líder importantísimo del movimiento obrero chileno y fundador del partido comunista en este país. Luís Carlos Prestes, brasileño también envuelto en el movimiento obrero de Brasil fue durante muchos años secretario general del Partido comunista brasileño. Ambas personas sufrieron la persecución anticomunista de sus países y pasaron mucho tiempo escondidos, en el exilio o en la cárcel, Prestes pasó nueve años en prisión. Estos protagonistas son los más actuales en esa sección del Canto, Recabarren murió en 1924, Prestes era contemporáneo de Neruda.

Llegando a la sección principal de ese trabajo, el análisis del discurso llevado a cabo en los poemas, queremos destacar que hemos elegido algunos poemas representativos delante de la multitud de personajes y poemas figurando en esa parte del Canto. Elegimos primero los cuatro primeros poemas: *Cuauhtémoc*, *Fray Bartolomé de las Casas*, *Toqui Caupolicán* y *Lautaro*. Después analizamos el discurso de resistencia en los poemas de *Balmaceda de Chile* y *Sandino*, para mostrar al antagonista norteamericano y concluimos con *Recabarren*, persona muy valorada por Neruda, quien le dedica el mayor número de poemas en esta sección.

En el poema introductorio llamado *Los libertadores*, Pablo Neruda comunica al lector su visión personal de la historia, que es fundamental para comprender los siguientes textos, que tienen la función de concretizar esta visión. Introduciendo la alegoría del *árbol del pueblo*, Neruda iguala el pueblo con las hojas de un árbol, el árbol de la

historia que se alimenta de la sangre de los héroes y las lagrimas del pueblo, cayendo al suelo. La dicotomía de la historia nos enseña que hay períodos estáticos seguidas por períodos dinámicos. Pero es decisivo que el árbol nunca puede morir, forma parte del ciclo de la vida y se encuentra en un proceso de perpetua evolución y regeneración. Cuando se muere un héroe, no muere en vano y nunca puede ser vencido realmente, sólo vuelve a la tierra y se hace la semilla para la fuerza futura del árbol. Al final del poema Neruda se dirige directamente al lector, exhortándole a mirar la historia y tomar acción, defender el árbol y luchar.

La visión sublime del “árbol del pueblo”, las acciones y cualidades ejemplares ilustradas [...] (*De la tierra suben sus héroes; su antigua majestad; participa de este esplendor*) corresponde a la estrategia aristotélica persuasiva del etnos y crea un foro de identificación. Además, el convencimiento se basa en la estrategia persuasivo del pathos – el poeta mira a conmover, provoca en el lector una disposición de ánimo emocional.¹⁶⁰

Analizamos cada uno de las poemas según un método desarrollado por Metzeltin/Fellerer (2004)¹⁶¹, que propone los siguientes pasos de análisis:

1. Selección de un objeto de análisis
2. Contextualización del texto escogido: todo texto surge en un contexto histórico y geográfico (cronotopo). Para la comprensión del texto es indispensable reconstruir su cronotopo. Es también necesario investigar sus condiciones de producción y publicación, el género textual, el autor, el tema y los receptores intencionados y reales. Todo esto lo realizamos en los capítulos dos a cuatro.
3. Análisis literal del texto: tiene como fin la comprensión de todas las palabras y frases. Hay que descodificar la riqueza semántica y complejidad sintáctica de un texto, así como los símbolos y metáforas.
4. Análisis formal, semántico y pragmático del texto: ese paso del análisis lleva a la comprensión de la estructura del texto y su contenido, los medios de cohesión y coherencia utilizadas. Empezamos por el análisis de la superficie del texto, seguido por su temática. Desde ahí, se puede establecer el desenvolvimiento macro estructural en forma de esquemas narrativos, descriptivos y argumentativos con sus predicados y actantes. También se buscan los campos semánticos (isosemias) con sus elementos y posibles antonimias.

¹⁶⁰ Véase Frank, Anette; Meidl, Martina, ed. cit. p.209.

¹⁶¹ Vease Metzeltin, Michael 2004: El poder de la textualidad. En: Metzeltín, Miguel; Thir, Margit 2004. ed.cit. p.47-86.

El desenvolvimiento macro estructural típico del discurso de resistencia, puede ser el siguiente:

B + encontrarse en un estado E1 no satisfactorio

A + ser responsable de + B encontrarse en estado E1

B + querer + que B encontrarse en un estadio satisfactorio E2

B + exigir (con argumentos) + de A + que A tomar medidas apropiadas para B alcanzar E2

A + consentir + que A tomar medidas apropiadas para B alcanzar E2

A + tomar medidas apropiadas para B alcanzar E2

En los poemas presentes encontramos muchas veces otra posibilidad de resolver el conflicto:

A + no aceptar las propuestas de B

A + oponerse a + B

B + luchar contra + A

B + alcanzar E2

El estado E2 es alcanzado muchas veces solo por un tiempo determinado.

Para poder interpretar el texto de manera discursiva, también es necesario darse cuenta de las modelizaciones y valoraciones (palabras connotadas positiva o negativamente, adjetivos, metáforas, comparaciones, estereotipias) y los acontecimientos y los actantes del texto.

5. Búsqueda de la referencia textual: se busca la posible referencia del texto, es decir, los acontecimientos, las acciones, las circunstancias y situaciones a los cuales el texto se podría referir.

6. Interpretación discursiva del texto: interpretar un texto quiere decir comprender su función, lo que significa en nuestro contexto comprender la función que el texto tiene para asegurar, cuestionar, cambiar cierta situación de Poder.

Metzeltin/Fellerer (2004) proponen las siguientes preguntas para establecer la función de un texto en el contexto del Poder:

¿Quiénes y cómo son los Poderosos referidos en el texto? ¿Cómo tienen que actuar, cómo tienen que posicionarse?

¿Quiénes y cómo son los No poderosos referidos en el texto? ¿Cómo tienen que actuar, cómo tienen que posicionarse?

¿Qué estructuración del Poder/ qué orden proponen los poseedores del Poder en el momento? (perspectiva de los Poderosos)

¿Qué estructuración del Poder/ qué nuevo orden proponen las nuevas élites?
(perspectiva de los No poderosos, de los no todavía poderosos)

Hemos realizado este método de análisis recurrente a los siete poemas elegidos y podemos concluir que Pablo Neruda toma parte en el discurso de la resistencia latinoamericana primero en contra de los españoles, después en contra de los norteamericanos y al final en contra de los enemigos del Comunismo. Hemos visto también que se sirve de medios diferentes para influir a su lector, para aproximarle a su lado. Medios típicos que encontramos son la estereotipización y concretización para conmover al lector. Neruda presenta ejemplos que tienen la función de ilustrar su visión de la historia: sus héroes ganan y si no ganan es sólo por un tiempo determinado, si pierden y no pueden alcanzar el estado deseado, es su postura de resistencia en sí, la que está valorada de una manera positiva. Muestra que la resistencia tiene el poder de cambiar las estructuras del poder momentáneas. Neruda también quiere persuadir a su lector que el comunismo es la forma adecuada de llevar a cabo la resistencia en sus días, que el comunismo sería la posibilidad de terminar de una vez con la historia de dominio y resistencia, es el camino hacia el futuro. Esto queda claro en la última frase en el poema dedicado a Recabarren: *Juramos continuar tu camino/ hasta la victoria del pueblo.*

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Neruda, Pablo ²1981 (1976). *Canto General*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Neruda, Pablo ⁶2007 (1974). *Confieso que he vivido*. Memorias. Edición y notas de Hernán Loyola. Prólogo de Jorge Edwards. Barcelona: Random House Mondadori, S.A.

Neruda, Pablo 1984. *Der große Gesang*. Hrsg. Garscha, Karsten. (Übers. von Erich Arendt, 1953) Darmstadt und Neuwied: Sammlung Luchterhand.

Neruda, Pablo ³2003. *Ich bekenne, ich habe gelebt*. München: Luchterhand Literaturverlag.

Neruda, Pablo 1980. *Der gemordete Albatros*. Essays und Reden. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.

Neruda, Pablo 2003. *Tercera residencia*. Edición y Notas de Hernán Loyola, Prólogo de Homero Aridjia. Barcelona: Random House Mondadori.

Sekundärliteratur:

Aristoteles 1993. ⁴*Rhetorik*. München: Fink (=UTB für Wissenschaft 159)

De Costa, Rene 1979. *The poetry of Pablo Neruda*. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press.

Durán, Manuel; Safir, Margery 1981. *Earth Tones*. The poetry of Pablo Neruda. Bloomington: Indiana University Press.

Edwards, Jorge 1990. *Adiós, Poeta....Pablo Neruda y su tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

Feinstein, Adam 2004. *Pablo Neruda*. A passion for life. London: Bloomsbury.

Fellerer, Jan; Metzeltin, Michael (Hrsg.) 2003. *Widerstandskonstruktionen. Diskursanalytische Studien zu Österreich im 19.Jahrhundert*. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen (= Cinderella applicata Bd.5).

Garscha, Karsten 1981. *Der Dichter ist kein verlorener Stein*. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH&Co KG.

Gottschalk, Maren 2003. *Es brennt das Leben*. Die Lebensgeschichte des Pablo Neruda. Weinheim, Basel, Berlin: Beltz u. Gelberg.

Metzeltin, Michael; Thir, Margit ²1998. *Erzählgenese*. Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität. Wien: Eigenverlag 3 Eidechsen (=Cinderella Bd.2).

Metzeltin, Miguel; Thir, Margit 2004. *El Poder*. Análisis del discurso político español e hispanoamericano. Wien: 3 Eidechsen-Buchreihen (= Cinderella applicata Bd.6).

Metzeltin, Michael (Hrsg.) ²2006. *Diskurs Text Sprache*. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens Verlag.

Oberauer, Petra 1986. *Mensch und Natur im „Canto General“ von Pablo Neruda*. Wien: Diplomarbeit.

Riess, Frank 1972. *The word and the stone*. Language and Imagery in Neruda's *Canto General*. London: Oxford University Press.

Rovira Soler, José Carlos 1991. *Para leer a Pablo Neruda*. Madrid: Palas Atenea Ediciones, S.A.

Schlager, Ilse, 1986. *Stilformen im „Canto General“ von Pablo Neruda*. Wien: Diplomarbeit.

Siefer, Elisabeth, 1970. *Epische Stilelemente im Canto General von Pablo Neruda*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Teitelboim, Volodia 2003. *Neruda. La biografía*. La Ronda: ediciones Meran.

Teitelboim, Volodia 1987. *Pablo Neruda*. Ein Lebensweg (deutsch von Wilhelm Packmeyer). Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Nachschlagewerke:

Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage 1986-1994. Mannheim; Brockhaus

Bußmann, Hadumod ²1990: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner (=Kröners Taschenbuchausgabe; Bd.452)

Chevalier, Jean et Gheerbrant ²1982, Alain: *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter

Gran Referencia Anaya, 2000. Barcelona: Biblograf,S.A.

Kahle, Günter 1989. *Lateinamerika-Ploetz*, Geschichte der lateinamerikanischen Staaten zum Nachschlagen. Freiburg, Würzburg: Verlag Ploetz.

Rössig, Wolfgang 1995. *Hauptwerke der lateinamerikanischen Literatur*. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler.

Rössner, Michael (Hrsg.) ²2002. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Wilpert, Gero von ⁸2001. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.

Aufsätze und Zeitungsartikel:

Alegría, Fernando 1993: „La semilla en la sombra: el arte de Pablo Neruda“ In: Gómez, Juan Guillermo; Gutiérrez-Girardot, Bettina; Zuleta, Rodrigo (Hrsg.) 1993. *Caminos hacia la modernidad*. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. S.215-221.

Monteón, Michael: “John T. North, The Nitrate King and Chile’s lost future”. In: *Latin American Perspectives*, Issue 133, Vol.30, No.6, Nov. 2003, S.69-90. (online eingesehen)

Lemoine, Maurice: „Herrliche kleine Kriege. Lateinamerika: Eine kurze Geschichte der US-Interventionen“, in: *Le monde diplomatique*, No. 7055 vom 16.05.2003, S 10. (online eingesehen).

Selke, Rudolf: „Unter dem weissen Gipfel des Popocatepetl“, in: *Die Zeit* 12.08.1954, Nr. 32 (online eingesehen).

Online-Referenzen:

http://de.wikipedia.org/wiki/Portal:Chile/Artikel_%C3%BCber_Geschichte (05/08/08)

http://de.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren (09/08/08)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Mapuche> (10/08/08)

http://www.es.wikipedia.org/wiki/Insurrecci%C3%B3n_de_los_comuneros (10/08/08)

<http://www.marxists.org/espanol/recabarren/1921.htm> (14/08/08)

http://www.deanreed.de/people/neruda_pablo.html (15/08/08)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Caupolic%C3%A1n> (12/08/08)

<http://www.elbosquechileno.cl/rauli.html> (15/08/08)

<http://www.es.wikipedia.org/wiki/lautaro> (12/08/08)

http://www.de.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Valdivia (13/08/08)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Salpeterkrieg> (10/08/08)

http://de.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Manuel_Balmaceda (15/08/08)

http://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Manuel_Balmaceda (15/08/08)

<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=ilustratedjohnthomasnorth>
(12/08/08)

http://es.wikipedia.org/wiki/John_Thomas_North (12/08/08)

<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=autores> (12/08/08)

[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=rubendarioenchile\(1886-1889\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=rubendarioenchile(1886-1889))
(14/08/08)

www.es.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren (09/08/2008)

www.de.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren (09/08/2008)

www.en.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren (09/08/2008)

www.de.wikipedia.org/wiki/Iquique#Geschichte (09/08/2008)