Kunstuniversität Linz
Linz University of Arts

Ayer se fue, mañana no ha llegado. Narrative mexikanischer Vergangenheit und Zukunft.

Mag.[a] Dr.[in] Caroline Kodym

Masterarbeit im Fach Medienkultur- und Kunsttheorien (MKKT) zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (MA)

Betreut von: Univ.-Prof.[in] Dr.[in] Gudrun Rath

Linz, 2023

A mis dos Angelitos – con gratitud y muchisimo amor.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

(*¡Ah de la vida!*, Francisco de Quevedo)

Abstract

In jeder Kultur wird erzählt – sei es mündlich oder schriftlich, nach Vorbildern oder ganz frei –, von eigenen oder fremden Dingen und Erfahrungen. Die Erzähltraditionen liegen in der Vergangenheit, aber auch in der Gegenwart der jeweiligen Kultur begründet. Die Art, wie und wovon erzählt wird, lässt Rückschlüsse zu, die über die rein literarische Konzeption des Erzählens hinausgehen. Das Erzählen ist integrativer Teil von Kulturen. Dabei wird auch immer über die Kulturen selbst erzählt und somit etwas über sie preisgegeben. Dies wird durch die gewählten Motive und Narrative besonders augenscheinlich.

In der mexikanischen Literatur spielen verschiedene Narrative der Zeit eine besondere Rolle. Während ab Anfang des 20. Jahrhunderts die Vergangenheit als Narrativ immer wieder herangezogen wird, ist es ab dem 21. Jahrhundert vor allem die Zukunft bzw. die Nicht-Zukunft, die imaginiert wird. In all den Werken, die die Zeit als Narrativ behandeln – auch in jenen, die programmatisch eine Nicht-Zeit behandeln – geht es vor allem um die Gegenwart. Es geht um die Aufarbeitung der eigenen Geschichte, um Themen der Identität und der Mentalität und um die Möglichkeit, durch verschiedene Narrative bzw. daraus resultierende Themen Kritik zu äußern – an kolonialen Strukturen, an westlicher Bevormundung, an der Politik und der Regierung, an bestehenden gesellschaftlichen Strukturen und an der Marginalisierung subalterner Gruppen sowie ganz allgemein an Dingen wie der Korruption, dem Kapitalismus, der Globalisierung, der Ausbeutung etc. Die Art sowie die Tonalität der Kritik veränderten sich. Die Grenzen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft scheinen in der aktuellen mexikanischen Literatur immer mehr zu verschwimmen. Was war, ist nunmehr vergangen. Was sein wird, ist ungewiss. Die Kritik an der Gegenwart impliziert aber immer auch die Hoffnung auf Veränderung. Ayer se fue, mañana no ha llegado[1]. – Pero el tiempo es nuestro – y lo vamos a contar.[2]

[1] *Das Gestern ist vergangen, das Morgen ist (noch) nicht gekommen.* Gedichtzeile aus Francisco de Quevedos Gedicht *¡Ah de la vida!*, das das Verfliegen der Zeit thematisiert.
[2] dt. *Aber die Zeit gehört uns, und wir werden darüber erzählen*.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 6

1. Acto preparatorio: Präludium und Vorüberlegungen 8

1.1 Habia una vez …: Die Erzählung als Kulturgut 8

1.2 Auf der Suche nach der verlorenen Identität? – Identität, Hybridität und Postkolonialität 11

2. El pasado es nuestro: Narrative der Vergangenheit oder die Vergangenheit als Narrativ 18

2.1 Der mexikanische Revolutionsroman: Vom Mythos zur Revolution der Mexikaner*innen 20

2.2 Die Dokumentarliteratur: Fiktion, Wahrheit und Kritik auf Mexikanisch 25

2.3 Ayer, hoy y mañana: Der historische Roman als Korrektiv und als Instrument des Widerstandes 34

2.4. El momento en que estás: Die Vergangenheit als Spiegel der Gegenwart 42

3. ¡Volver al futuro! – Narrative der Zukunft oder die Zukunft als Narrativ 46

3.1 Y asi se acabó el mundo: Mexikanische Science-Fiction-Tendenzen, Strömungen und Entwicklungen 47

3.2 No sé ni como, ni cuándo, ni dónde: Vom Nicht-Ort und von der Nicht-Zeit in der mexikanischen Literatur 55

3.3 El futuro no es nuestro: Von einer Literatur, die keine Zukunft kennt 59

3.4 Que será, será …: Über ein schwieriges Heute und ein ungewisses Morgen in der zeitgenössischen mexikanischen Literatur 64

4. Ayer se fue, mañana no ha llegado: Zusammenschau und Ausblick 69

Quellenverzeichnis 71

Einleitung

Erzählungen sind immer Teil von Kulturen und implizieren ein besonderes kulturelles Selbstverständnis. Durch das Erzählen werden kulturelle Fäden gesponnen – Dinge können in Verbindung gebracht und Beziehungen hergestellt werden. Erzählungen machen aber auch sichtbar, wie Kulturen „funktionieren", weil sie Rückschlüsse auf Aspekte wie (kulturelle) Identität sowie auf die Gesellschaft der jeweiligen Kultur ermöglichen. Sich wiederholende (literarische) Motive und Narrative – der Begriff wird im Folgenden noch erläutert – sind demnach in den wenigsten Fällen zufällig gewählt, sondern behandeln Themen, die auch für die jeweiligen Kulturen relevant sind.

In der mexikanischen Literatur spielen verschiedene Narrative der Zeit eine besondere Rolle. Ausgehend von Überlegungen zur Rolle bzw. Funktion des Erzählens innerhalb von Kulturen lassen sich auch die verwendeten und stilisierten Narrative dahingehend analysieren und interpretieren. Überlegungen zur kolonialen Vergangenheit des Landes sowie zu Themen der Identitätsfindung und zur Relevanz der postkolonialen Studien für Mexiko bzw. für die mexikanische Literatur folgt die Beschäftigung mit den verschiedenen Narrativen der Zeit, die in der mexikanischen Literatur umgesetzt wurden: Das Narrativ der Vergangenheit dient ab dem 20. Jahrhundert zuerst der (nationalen) Identitätssuche und in Folge als Instrument der Kritik an bestehenden Hierarchien, gesellschaftlichen Strukturen und politischen Machenschaften. Geschichtliche Themen werden neu erzählt und ermöglichen dadurch neue Perspektiven. Ab Ende des 20. Jahrhunderts wird die Vergangenheit einerseits durch die bewusste Vermeidung von Ort und Zeit abgelöst. Andererseits wird die Zukunft als Nicht-Zukunft stilisiert oder dystopische Szenarien werden entworfen. Sowohl die erzählte Vergangenheit als auch die erzählte Nicht-Zukunft sind aber immer als Ausdruck der Krise und Kritik an der Gegenwart zu lesen.

Anhand von ausgewählten Werken der mexikanischen Literatur wird die Entwicklung der Narrative der Zeit – von der Vergangenheit über die Nicht-Zeit und die Dystopie hin zur Nicht-Zukunft – nachgezeichnet. Dabei werden immer wieder auch historische bzw. (sozio-) politische Ereignisse thematisiert, die den entsprechenden Kontext schaffen und so eine Erläuterung und Interpretation der verwendeten Narrative und Motive ermöglichen.

Die literarische Behandlung und die Entwicklung der Narrative sollen zeigen, inwiefern das Erzählen nicht nur Ausdruck einer bestimmten Kultur ist, sondern auch welche Funktion es innerhalb der Kultur bzw. innerhalb der Gesellschaft einnehmen kann.

Narrative sind Seismographen von gesellschaftlichen Strömungen. Sie dienen der Aufarbeitung, der Verwurzelung oder der Prävention. Sie können Dinge aufzeigen und dadurch vielleicht Veränderungen anstoßen – in der Wahrnehmung der Vergangenheit, der Bewältigung der Gegenwart und der Gestaltung der Zukunft.

1. Acto preparatorio: Präludium und Vorüberlegungen

1.1 Habia una vez …: Die Erzählung als Kulturgut

Da Menschen mehr oder weniger schon immer erzählt haben, ist unsere Kultur von Erzählungen durchdrungen. Erzählungen und erzähltheoretische Ansätze sind in den letzten Jahrzehnten auch in den diversen Kulturwissenschaften überaus populär geworden, haben aber auch in andere Disziplinen wie etwa die Soziologie und die Rechtswissenschaften Eingang gefunden. Das gilt etwa auch für den Begriff „Narrativ". Wolfgang Müller-Funk spricht von einer konstitutiven Bedeutung von Narrativen für Kulturen, die als mehr oder weniger geordnete Bündel von expliziten sowie impliziten, von ausgesprochenen wie auch verschwiegenen Erzählungen begriffen werden können:

> Das Naheliegende ist stets in Gefahr, übersehen zu werden. Naheliegend wäre es, die konstitutive Bedeutung von Narrativen für Kulturen ins Auge zu fassen und Kulturen womöglich als mehr oder weniger (hierarchisch) geordnete Bündel von expliziten und impliziten, von ausgesprochenen, aber auch von verschwiegenen Erzählungen zu begreifen. Denn zweifellos sind Narrationen zentral für die Darstellung von Identität, für das individuelle Erinnern, für die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Regionen, Nationen, für ethnische und geschlechtliche Identität.[3]

Ich verstehe und verwende den Begriff „Narrativ" im Folgenden als ein bestimmtes Erzählmuster bzw. Handlungsgerüst, das mit diversen Motiven und Handlungen gefüllt werden kann.

Das (literarische) Erzählen ist eine Kulturtechnik, die weit über das literarische Feld hinausgeht und wirkt. Auch in der Literaturwissenschaft ist man dazu übergegangen, das Erzählen nicht mehr nur als rein literarisches Phänomen zu sehen, sondern weiter zu fassen.
Ansgar und Vera Nünning führen in ihrem Werk *Neue Ansätze der Erzähltheorie* verschiedene Entwicklungstendenzen und Ansätze an. Was sie eint, ist, dass sie sich von der Prämisse der strukturalistischen Narratologie gelöst haben. In der strukturalistischen Narratologie wurden literarische Werke als in sich geschlossene Systeme betrachtet, die unabhängig von äußeren Umständen und Zusammenhängen gesehen wurden. So wurden etwa auch Hintergründe rund um die Entstehung der Werke bei deren Analyse nicht berücksichtigt.

[3] Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative*. Wien, New York: Springer Verlag 2002, S. 17. Müller-Funk folgt hier in seinen Ausführungen Currie, Mark: *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke: Macmillian 1998, S. 2

Demgegenüber fokussieren einige der neuen Ansätze in das einst so klar abgesteckte Feld Dinge wie Dimensionen der Geschichte, der Ethik, der Ideologie sowie soziokulturelle Dimensionen wie etwa die Kategorien *race, class* und *gender*[4].

Durch das Erzählen können Geschehnisse in einen Zusammenhang gebracht werden und so auch eine bestimmte Ordnung finden. Ebenso ist es ein Prozess, durch den soziale Beziehungen hergestellt werden. Es kann dementsprechend auch identitätsstiftend wirken. Denn Erzählungen sind für die Darstellung von Identität, für das individuelle Erinnern sowie die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Regionen und Nationen ebenso wesentlich wie für ethnische und geschlechtliche Identität.[5] Narrative stiften Sinn, laut Müller-Funk nicht auf Grund ihrer jeweiligen Inhalte, sondern durch ihre strukturelle Konstellation. Sie vermögen es, eine lineare Ordnung von Raum und Zeit zu etablieren. Die Linearität narrativer Grundmuster und die dadurch entstandene Kontinuität vermitteln uns Menschen eine stabile Identität, die die Angst vor dem Chaos nehmen kann.[6] Durch das Erzählen können wir unsere ganze Existenz in einen größeren weltzeitlichen und welträumlichen Zusammenhang stellen. Wir gründen dadurch eine Identität, die uns raumzeitlich übersteigt, und erfinden fantastische Subjekte, Nationen, Kulturen, die Geschichte etc.[7]

Der US-amerikanische Philosoph Nelson Goodman geht noch weiter, indem er das Erzählen in seinem Werk *Weisen der Welterzeugung* als unseren eigentlichen Zugang zur Welt versteht. Durch Komposition und Dekomposition, durch Zerlegung, Zusammenfügung und Etikettierung, durch Gewichtung und Ordnung sowie Tilgung und Ergänzung des Materials und auch durch Deformation machen wir uns unsere Welt erst zurecht, so entstehen unsere Weisen der Welterzeugung.[8]

Für den französischen Schriftsteller Michael Butor, der sich vor allem mit dem literarischen Erzählen beschäftigt, tragen Erzählungen wesentlich zu unserem Verständnis der Wirklichkeit bei. Sie umgeben uns ständig. Während die Erzählungen, die uns im Alltag umgeben, theoretisch überprüfbar wären, reicht es, dass ein Roman den Anschein des Wirklichen erweckt. Butor bezeichnet den Roman als besondere Art des Erzählens. Die Fiktionen, die in einem Roman entworfen werden, erfüllen eine bestimmte Funktion und entsprechen bestimmten Bedürfnissen. Die imaginären Personen können laut Butor die leeren Räume der Wirklichkeit

---

[4] Vgl. Nünning, Ansgar und Vera: „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen' Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen", in: Nünning, Ansgar und Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 20

[5] Vgl. Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 17f.

[6] Vgl. ibid. S. 29

[7] Vgl. ibid. S. 98

[8] Vgl. Goodmann, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2020[10], S. 20ff.

füllen und uns diese erläutern. Butor sieht den Roman ab dem 20. Jahrhundert als eine methodische Erfahrung, die eine wesentliche Rolle im Inneren des gesellschaftlichen Gefüges einnimmt.[9]

Geht man also vom Stellenwert und auch der konstitutiven Funktion des Erzählens innerhalb von Kulturen aus, ist nicht nur relevant, wie und wo, sondern auch was erzählt wird. Literarische Strömungen und Tendenzen können zufällig entstehen, oft jedoch sind sie eine (bewusste oder unbewusste) Reaktion auf gesellschaftliche Phänomene, historische bzw. politische Ereignisse oder auf andere literarische Bewegungen. Sie entstehen also ganz allgemein gesprochen aufgrund von bestimmten Bedürfnissen, Haltungen oder Befindlichkeiten. Dadurch lassen literarische Tendenzen und thematische Schwerpunkte innerhalb der Literatur auch oft Rückschlüsse auf die jeweiligen Kulturen bzw. Bereiche daraus zu. Dementsprechend aufschlussreich ist also auch ein Blick auf die Erzähltradition der jeweiligen Kultur bzw. des jeweiligen Landes.
Für Mexiko sowie für viele Länder Lateinamerikas gilt, dass neben den diversen prähispanischen literarischen Zeugnissen die Chroniken der frühen Kolonialzeit als erste bleibende literarische Dokumente gelten können. Obwohl viele der prähispanischen Gesellschaften sehr früh ein eigenes Schriftsystem entwickelten, gibt es nur wenige erhaltene literarische Zeugnisse. Mythen und Legenden, Rituale, Gedichte, Gesänge und Geschichten wurden vor allem mündlich erzählt und weitergegeben. Die wenigen Dokumente wurden durch die Kolonisierung zerstört. Die eurozentristisch dominierte Literaturgeschichtsschreibung beginnt neben einer kurzen Erwähnung der (oralen) indigenen und oralen hispanischen Literatur, die wie etwa die achtzeiligen spanischen Reconquista-Romanzen das Geschehen der Conquista thematisierten, mit dem Diskurs der Entdecker und Eroberer.[10] Sie ist demnach Teil des kolonialen Diskurses. Die Chroniken des Kolumbus wie auch alle weiteren folgenden Aufzeichnungen, vor allem die des Hernán Cortés, aber auch der conquista-kritische Diskurs des Geistlichen Bartolomé de las Casas prägen die mexikanische Literatur bis heute – und damit auch die Art, wie und was erzählt wird. Zusammen mit der Geschichte des Landes sowie mit politischen und soziopolitischen Ereignissen bilden sie die Basis für alle möglichen mexikanischen Erzählungen – der Begriff sei hier dementsprechend weit gefasst – aus denen wiederum Narrative entstehen können: Narrative der Vergangenheit, der Gegenwart und der

[9] Vgl. Butor, Michael. *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur.* Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990, S. 53ff.
[10] Vgl. Dill, Hans-Otto: *Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Phillip Reclam Junior 1999, S. 15ff.

Zukunft. Die Rolle und Funktion dieser Narrative sei auf den folgenden Seiten untersucht. Sie lassen – beachtet man die Rolle des Erzählens innerhalb von Kulturen – Rückschlüsse auf die Kultur selbst zu – auf die Vergangenheit und auf die Zukunft, aber, wie augenscheinlich werden wird, vor allem auf die Gegenwart.

1.2 Auf der Suche nach der verlorenen Identität? – Identität, Hybridität und Postkolonialität

Lange Zeit war das Thema der (nationalen) „Identität" ein wesentlicher Bestandteil der mexikanischen Literatur, was, betrachtet man die Geschichte des Landes, wenig verwundern mag.

Bis zur mexikanischen Unabhängigkeit 1821 war die Geschichte des Landes durch diverse Fremdherrschaften geprägt. Auch der mexikanisch-amerikanische Krieg von 1846 bis 1848, bei dem Mexiko die heute in den USA liegenden Bundesstaaten Kalifornien, New Mexico, Arizona, Nevada, Utah, Colorado und Texas an die USA verlor, die neue Verfassung von 1857 und der darauffolgende Bürgerkrieg bis 1861[11] sowie die sogenannte Französische Intervention 1857, bei der französische Truppen Mexiko-Stadt besetzten und den Habsburgerkaiser Maximilian als vermeintlichen Kaiser von Mexiko einsetzten, brachten keine Ruhe und Stabilität. Die mexikanische Revolution 1911, die mit dem Sturz des Langzeitpräsidenten Porfirio Diaz begann, kann – auch wenn teils sehr unterschiedliche Interessensvertreter*innen für unterschiedliche Dinge kämpften – insofern als Umschwung gelten, als in ihr eine tatsächliche soziale Revolution umgesetzt wurde. Die alte Oligarchie wurde abgeschafft und eine neue Regierung unter Francisco Maduro eingesetzt. Trotzdem existierten innerhalb des Landes weiterhin diverse lokale Autonomiebestrebungen. Eine staatliche Einheit war zu diesem Zeitpunkt also noch nicht gegeben und viele Dinge, die in der Revolution gefordert wurden, konnten daher zu diesem Zeitpunkt noch nicht umgesetzt werden. Diverse Reformen wurden teils erst zu einem viel späteren Zeitpunkt umgesetzt, viele davon unter Lazáro Cardénas del Rio, der von 1934 bis 1940 Präsident von Mexiko war.

Im offiziellen Diskurs Mexikos spricht man von der sogenannten Institutionalisierung der Revolution, wenn man von der garantierten und kontinuierlichen politischen Umsetzung der revolutionären Ideale bis in die heutige Zeit spricht. Von diesem Begriff leitet sich auch der

[11] Aufgrund diverser Reformen, eingeleitet durch den amtierenden Justizminister und späteren Präsidenten Benito Juárez, wurden der katholischen Kirche viele Rechte entzogen, was diese aber nicht akzeptieren wollte. Ein Bürgerkrieg zwischen Konservativen und Liberalen war die Folge. Die Liberalen konnten schließlich als Sieger aus dem Konflikt hervorgehen.

Name der Partei *PRI* (Partido Revolucionario Institucional) ab, die in Mexiko 71 Jahre lang an der Macht war. Grundlage dieses Revolutionsbegriffes ist laut dem Hispanisten Sebastian Thies die künstliche, entpolitisierte und entproblematisierte Vision desselben. Ziel war es, die verschiedenen Strömungen und Bestrebungen unter einem Revolutionsbegriff zu einen und so auch die Zielsetzungen zu vereinheitlichen, was fernab des öffentlichen Diskurses bzw. in den Köpfen der Menschen nicht wirklich gelungen war.[12] Umso verständlicher also, dass die Literatur im Anschluss an die mexikanische Revolution lange Zeit mit dem Thema „Identität" befasst war und Autor*innen bestrebt waren, ihre Version der mexikanischen Geschichte zu erzählen. Die Relevanz des Themas „Identität" wird bereits in dem 1950 erschienenen und berühmt gewordenen Essay *El laberinto de la soledad*[13] des mexikanischen Schriftsteller Octavio Paz augenscheinlich. Paz beschäftigt sich darin mit dem Prozess der Selbstfindung. Das *ser mexicano* ergebe sich vor allem aus der Geschichte Mexikos. Die Mexikaner*innen orientieren sich vorrangig an universalen Idealen und Konzepten, wodurch sie laut Paz nicht sie selbst sein können:

> Wie haben wir Mexikaner die universalen Ideen gelebt? […] Wir Mexikaner haben keine Form geschaffen, die Ausdruck unserer selbst wäre. Daher kann die Mexikanität mit keiner Form oder konkreten Richtung sich identifizieren: sie ist ein Schwanken zwischen verschiedenen universalen Entwürfen, die nacheinander uns aufgetragen oder auferlegt wurden, uns aber heute nichts mehr zu sagen haben. Die Mexikanität ist demnach eine „Weise, uns nicht selbst zu sein", die oft wiederholte Art, anders zu sein und anders zu leben.[14]

Viele Schriftsteller*innen orientieren sich an Paz und beschäftigten sich mit Mexiko bzw. mit ihrer Geschichte und ihrer Herkunft, wenngleich oft auf subtilere bzw. weniger programmatische Art und Weise. Der Schriftsteller Carlos Fuentes etwa orientiert sich zuerst stark an Paz und beschäftigt sich mit Themen wie der Geschichte und den Ursprüngen des Landes. Er – und mit ihm viele weitere Schriftsteller*innen – überwindet diese Themen jedoch zugunsten eines Universalismus, bei dem Mexiko zwar weiter eine Rolle spielt, sich aber ins Weltgeschehen eingliedert. Grundsätzlich entwickelt sich das Thema „Identität" zunehmend in die Richtung eines polykulturell begründeten Ordnungsmodells. Statt des Glaubens an eine abstrakte oder auch utopische Essenz des Lateinamerikanischen finden sich laut Hölz neue Formen der Selbsterfahrung, die auf die Festlegung allgemeingültiger Identitätszeichen

---

[12] Vgl. Thies, Sebastian: „Grundriß der Geschichte Mexikos im 20. Jahrhundert", in: Arbeitskreis Mexiko-Studien Münster (Hg.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin: edition tranvia – Verlag Walter Frey 1998, S. 15f.

[13] Dt.Titel *Das Labyrinth der Einsamkeit* (1970)

[14] Paz, Octavio: *Das Labyrinth der Einsamkeit*. Übersetzt von Carl Heupel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1998, S. 165. Nach Möglichkeit werden die literarischen Texte in deutscher Übersetzung zitiert. Wo dies nicht möglich war, werden sinngemäße Zitate in der Fußnote ergänzt.

verzichten. Auch diverse Ereignisse – ausgehend von der gescheiterten Revolution über das Massaker von Tlateloco[15] (1968) bis hin zu diversen Korruptionsaffären und nicht zuletzt die Massenentführung und Massenermordung von Ayotznipapa[16] – favorisieren ein Krisenbewusstsein und in weiterer Folge die Herausbildung einer neuen Art von Literatur. Darin findet sich verstärkt Kritik an der politischen und ökonomischen Führungsriege. Auch Probleme wie ethische Konfliktsituationen, die Migrationsthematik, Vermassung und Verstädterung sowie halbherzige Modernisierungen tragen zur Etablierung und Weiterentwicklung des Phänomens bei.[17] Hinzu kommen auch verschiedene feministische sowie postkoloniale Themen und Ansätze, die ab dem späten 20. Jahrhundert Eingang in die Literatur finden. Neben der gescheiterten Revolution wird auch die koloniale Vergangenheit des Landes immer wieder thematisiert und aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet.

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts findet in der mexikanischen Literatur eine (thematische) Emanzipierung gegenüber der offiziellen Geschichtsschreibung statt. Geschichtliche Themen wie z. B. die spanische Eroberung oder die mexikanische Revolution werden aufgegriffen und neu erzählt, indem neue Perspektiven beleuchtet und eingenommen werden. Narrative der Vergangenheit dienen den mexikanischen Schriftsteller*innen dazu, die eigene Geschichte neu zu erzählen, um eine Emanzipation anzustoßen, ein neues Selbstverständnis zu entwickeln, auf Missstände hinzuweisen und Kritik zu äußern – sei es an der Regierung oder an kolonialen Praktiken.

Ziel der postkolonialen Studien war die Beschäftigung mit postkolonialen Gesellschaften und sogenannten kolonialen Kontinuitäten. Die Fortführung imperialistischer bzw. kolonialer Strukturen in verschiedenen Bereichen wird dabei kritisch unter die Lupe genommen und Themen des Kolonialismus, Imperialismus und Rassismus sowie deren (ideologische) Rechtfertigungsdiskurse werden aufgearbeitet. Da die postkolonialen Studien die Kontinuität der imperialen Herrschaftsbeziehungen und Formen hervorheben, kommt ihnen eine epistemische Dimension zu. Kritisiert werden der Ethno- und Eurozentrismus, also die westlich dominierten sozialen, politischen und ökonomischen hierarchischen Machtverhältnisse sowie

---

[15] Am 2. Oktober 1968 wurden in Mexiko-Stadt, im Stadtteil Tlatelolco, ca. 300 friedlich demonstrierende Student*innen ermordet. Das Massaker war der Höhepunkt bzw. die Niederschlagung der damaligen Proteste durch Studierende und wurde vom mexikanischen Militär, der Polizei und weiteren Sicherheitskräften durchgeführt.

[16] Am 24. September wurden 43 Student*innen einer Hochschule in Ayotzinapa im Bundesstaat Guerrero entführt und anschließend ermordet. Die Student*innen hatten davor in Mexiko-Stadt gegen die Regierung protestiert. Hinter der Tat steckt die Polizei, das Militär und Mitglieder der lokalen Drogenmafia.

[17] Vgl. Hölz, Karl: „Das andere Mexiko. Tendenzen und Strömungen in der jüngeren Erzählliteratur“, in: Bernecker, Walther L.; Braig, Marianne; Hölz, Karl; Zimmermann, Klaus (Hg.): *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Biblioteca Ibero-Americana. Band 98.* Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2004, S. 727f.

das westlich dominierte kulturgeschichtliche Verständnis. Dabei wird ersichtlich, dass all diese Bereiche nicht natürlich gegeben, sondern konstruiert sind. In den postkolonialen Studien selbst gibt es verschiedene Ansätze. Das Konzept der Hybridität geht etwa von einer Vermischung der Kulturen als Folge des kolonialen Prozesses aus.

Der Begriff „Hybridität" meint allgemein gesprochen eine Mischform zweier davor getrennter Systeme. Im Kontext der postkolonialen Studien wird dadurch deutlich, dass durch den Kontakt verschiedener Kulturen immer etwas Neues entsteht, da sich Ansichten, Sprache und Mentalitäten nicht nur mischen, sondern auch in Konfrontation gehen können.

Vor allem der argentinische Anthropologe Néstor Garcia Canclini sowie der indische Literaturtheoretiker Homi K. Bhabha haben wesentlich zur Etablierung des Begriffes und des Ansatzes beigetragen. In dem 1994 erschienenen Werk *Die Verortung der Kultur* schreibt Bhabha, dass die Kolonialisierung sowohl beim Kolonisierten als auch beim Kolonialisierenden Spuren hinterlässt. Es vollzieht sich dabei ein Kulturtransfer in beide Richtungen. Beide Kulturen verändern sich, eine kulturelle Hybridität entsteht.[18] Wenn zwei Kulturen aufeinandertreffen, entsteht ein *dritter Raum*. Kulturen beeinflussen sich darin gegenseitig und verändern sich auch. Der dritte Raum ist der Ort, an dem Hybridisierung stattfindet. Auch Machtgefälle werden darin aufgelöst und es gibt folglich keine stärkere oder schwächere Kultur mehr.[19]

Garcia Canclini wirft in seinem Buch *Culturas híbridas* einen Blick auf die Hybridität in Lateinamerika sowie auf die kulturelle Entwicklung Mexikos. Die Hybridisierung zeigt sich laut Garcia Canclini in Lateinamerika in den vielen Kreuzungen von moderner Hoch- bzw. Avantgardekultur, der Volkskultur und der Populärkultur.[20] Durch soziokulturelle Kreuzungen wird zudem das Traditionelle mit dem Modernen vermischt. Die Modernisierungsprozesse können demnach nicht automatisch als Resultat hegemonialer Machtverhältnisse gedeutet werden, da nicht nur reproduziert wird, sondern auch die Entstehung neuer Identitäten und Lebensformen gefördert wird, die zwar oft aus einem Widerstand heraus entstehen, in denen sich jedoch immer traditionelle und moderne Elemente kreuzen und so etwas Neues entstehet. Die Hybridität Lateinamerikas wurzelt also in der eigenen Kulturgeschichte:

> Los paises latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indigenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones politicas, educativas y comunicacionales modernas.

---

[18] Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenberg Verlag 2011[2], S. 6f.

[19] Vgl. ibid. S.56ff.

[20] Vgl. García Canclini, Nestor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo 1989, S. 15

> Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones hibridas en todos los estratos sociales.[21]

Canclini beschreibt am Beispiel Mexikos, wie verschiedene Kulturinitiativen es nach der mexikanischen Revolution zum Ziel hatten, einerseits die autonome nationale Kultur weiterzuentwickeln bzw. zu etablieren und gleichzeitig Modernisierungsprozesse – wie etwa die Verbreitung der klassischen (westlichen) Kultur – in der Bevölkerung voranzutreiben. Er sieht Hybridität als Merkmal aller modernen Gesellschaften. Sie ist aber auch Ausdruck der lateinamerikanischen Gestalt der Moderne[22], in der die vielen Widersprüche als Ausdruck des Scheiterns einer (tatsächlichen) Modernisierung gedeutet werden können.[23]

Ein anderes Ziel wird mit den sogenannten dekolonialen Ansätzen verfolgt. Dabei sollen nicht nur Verstrickungen im kolonialen Machtgefüge sichtbar gemacht werden, sondern auch dekolonisierende Praktiken entwickelt werden. Dazu muss ein Prozess der Deprivilegierung angestoßen werden. Dabei werden eurozentristische Machtstrukturen, Wissensproduktionen und Denkansätze grundsätzlich in Frage gestellt bzw. abgelehnt. Hier seien exemplarisch ein paar Vertreter*innen genannt: Der peruanische Soziologe Aníbal Quijano vertritt die Position, dass Europa erst durch die Eroberung Amerikas seine Vormachtstellung erreichen und in Folge den Eurozentrismus als Modell der Macht und Vorherrschaft konstituieren konnte:

> Two historical processes associated in the production of that space/time converged and established the two fundamental axes of the new model of power. One was the codification of the differences between conquerors and conquered in the idea of »race«, a supposedly different biological structure that placed some in a natural situation of inferiority to the others. The conquistadors assumed this idea as the constitutive, founding element of the relation of domination that the conquest imposed. On this basis, the population of America, and later the world, was classified within the new model of power.[24]

---

[21] García Canclini: *Culturas híbridas, S.* 71
Die Länder Lateinamerikas sind aktuell als Resultat von Überlagerungen, Nebeneinander und Kreuzungen von indigenen Traditionen (vor allem in den Regionen Mesoamerikas und der Anden), kolonialem und katholischem Hispanismus und modernen (bildungs-)politischen und kommunikativen Initiativen zu verstehen. Trotz der Versuche, der Elite-Kultur ein modernes Profil zu verpassen, das auch das Indigene und Koloniale in die Volkskultur miteinschließt, hat eine klassenübergreifende Vermischung der Ethnien zu hybriden Formen und Ausprägungen quer durch alle sozialen Schichten geführt. [Alle Übersetzungen, sofern nicht anders gekennzeichnet, von C.K.]

22 Beatriz Sarlo spricht von einer periferen Moderne. Vgl. Sarlo, Beatriz: „Los debates sobre Modernidad periférica y escenas de la vida postmodera", in: de Mojica, Sara: *Culturas híbridas – No simultaneidad – Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2000

[23] Vgl. ibid. S.78

[24] Quijano, Aníbal: „Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", in: Dussel, Enrique; Jáuregui; Carlos A.; Moraña, Mabel (Hg.): *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham & London: Duke University Press 2008, S. 182

Der argentinische Philosoph und Historiker Enrique Dussel beschreibt in seinem Essay „Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity“ wie Europa sich und seine Geschichte in Autonomie zur restlichen Welt sieht. Für die Positionierung Europas als Zentrum der Welt spielte die Eroberung Amerikas eine entscheidende Rolle:

> Modernity is not a phenomenon of Europe as an *independent* system, but of Europe as “center”. This simple hypothesis absolutely changes the concept of modernity, its origin, development and contemporary crisis, and thus, also the content of the belated modernity and postmodernity. In addition, we submit a thesis that qualifies the previous one: the centrality of Europe in the “world-system” is not the sole fruit of an internal superiority accumulated during the European Middle Ages over against other cultures. Instead, it is also the fundamental effect of the simple fact of the discovery, conquest, colonization, and integration (subsumption) of Amerindia. This simple fact will give Europe the determining *comparative advantage* over the Ottoman-Muslim world, India and China. Modernity is the fruit of these events, not their cause. Subsequently, the *management* of the centrality of the world-system will allow Europe to transform itself in something like the “reflexive consciousness” (modern philosophy) of world history; […].[25]

Die Machtposition Europas stützt sich laut Dussel auf drei Säulen – auf den Kolonialismus, den dadurch erst angestoßenen Kapitalismus und den dann entstandenen Eurozentrismus. Dem dekolonialen Ansatz folgend kann nur durch eine Abwendung bzw. einen Bruch mit allen westlich motivierten Traditionen und Werten eine Veränderung im kolonialen Gefüge passieren. Dussel entwickelt dafür den Begriff der *Transmoderne* – eine Erweiterung der Moderne durch pluriversale und dezentrale Modernen, die über die europäische Geschichte hinausgehen.[26]

Der argentinische Literaturwissenschafter Walter Mignolo bezieht sich in seinem Werk *Epistemischer Ungehorsam* auf Dussels Konzept und entwickelt auf dessen Basis das Konzept eines Ungehorsams gegenüber allen von Europa vorgegebenen Wissensformationen und Doktrinen. Mignolos Ziel ist eine gänzliche Entkoppelung vom okzidentalen Denken. Zur Entkoppelung bzw. zur Dekonstruktion der Kolonialität muss mit allen europäischen Denktraditionen gebrochen werden. – Dies schließt auch kritische Strömungen europäischen Ursprungs mit ein.[27]

In der mexikanischen Literatur selbst finden die verschiedenen Ansätze insofern Niederschlag, als da, wo die mexikanische Geschichte neu erzählt wird, der hybride Charakter der mexikanischen Gesellschaft und die Koexistenz bzw. die Vermischung verschiedener Kulturen

---

[25] Dussel, Enrique: „ Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity”, in: Jameson, Fredric; Miyoshi, Masao (Hg.): *The Cultures of Globalization.* Durham & London: Duke University Press 1998, S. 4f.

[26] Vgl. ibid. S. 545

[27] Vgl. Mignolo, Walter: *Epistemischer Ungehorsam. Thetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität.* Aus dem Spanischen von Jens Kastner und Tom Weibel, Wien und Berlin: Verlag Turia + Kant 2012, S. 24f.

und Ethnien immer wieder hervorgestrichen wird und Kritik an offiziellen bzw. westlich geprägten Diskursen geäußert wird. Verschiedene Themen werden nunmehr aus einem neuen Blickwinkel erzählt, ohne dabei die geschichtlichen Verstrickungen außer Acht zu lassen. Erzählt wird nun jedoch nicht nur über die Menschen Mexikos, sondern vor allem auch aus deren Perspektive.

Mit fortschreitender Globalisierung verlieren nationalistisch motivierte Themen sowie auch das Thema der (nationalen) Identität an Relevanz. An ihre Stelle treten vielseitige Themen und auch neue Arten der (System-)Kritik. Mexiko ist nunmehr Teil eines größeren Ganzen – mit allen Vor- und Nachteilen, die das mit sich bringen kann.

2. El pasado es nuestro: Narrative der Vergangenheit oder die Vergangenheit als Narrativ

In der lateinamerikanischen Literatur findet ab dem Ende des 19. bzw. ab dem Anfang des 20. Jahrhunderts eine verstärkte Hinwendung zu geschichtlichen Themen statt. Historische Ereignisse und Motive werden aufgegriffen und neu erzählt bzw. als literarisches Narrativ stilisiert. Bestimmte Ausschnitte der Geschichte können auf diese Art neu begriffen werden, da sie nunmehr vom Ende aus bzw. aus der Gegenwart konstruiert werden. Da die Erzählung auch immer ein Mittel zur Aktualisierung der Vergangenheit ist und die Geschichte zumindest auf Papier neu geschrieben wird, kann ein neues kollektives Gedächtnis entstehen. Durch den akteurorientierten Zugang – im Zentrum stehen nunmehr Menschen als Teil der Geschichte und keine stilisierten Held*innen mehr – sind die verschiedenen Narrative der Vergangenheit auch, aber nicht nur, Teil des Identitätsfindungsprozesses.

Das besondere Interesse an historischen Themen bzw. an einem kritischen Dialog und einer kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist anfänglich – also in der ersten Phase des Revolutionsromans – eng an die revolutionären Prozesse geknüpft, die eine Auseinandersetzung mit Themen wie Identität und Nation bedeuten. Die Hinwendung zum Historischen zeichnet sich demnach durch ihren politischen Charakter und den Wunsch aus, die Debatten über nationale Identität durch eine neue Interpretation der Vergangenheit, die sich als Gegenentwurf zur offiziellen nationalen Geschichtsschreibung sieht, zu beeinflussen.[28] Dieses Phänomen ist vor allem ab der sogenannten zweiten Phase des Revolutionsromans zu beobachten, dessen Beginn oft mit Augustin Yáñez Werk *Al filo del agua* (1947) markiert wird. Octavio Paz erläutert in seinem Essay *El laberinto de la soledad* (1950) die Wichtigkeit der Revolution für die Mexikaner*innen. Diese sahen sich nach der Unabhängigkeit mit einer mehr oder minder liberal-demokratischen Verfassung konfrontiert, die vor allem dazu diente, die Überreste des Kolonialsystems modern zu verkleiden. Die Revolution war also vor allem ein Aufstand des Volkes gegen die kreolische Artistokratie.[29] Jede Revolution will laut Paz eine Welt schaffen, in der sich der Mensch, wenn er sich von den Fesseln des alten Regimes befreit hat, selbst verwirklichen und seine Conditio humana erfüllen kann. Oft sind Utopien, also die Idee eines vergangenen und goldenen Zeitalters, das den Menschen völlige Selbstentfaltung

[28] Vgl. Grinberg Pla, Valeria; Mackenbach, Werner: „La (re)escritura de la historia en la narrativa centroamericana", in: Ferman, Claudia; Leyva, Héctor M.; Mackenbach, Werner (Hg.): *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución. Hacia una historia de las literaturas centroamericanas – IV*. Guatemala: F&G Editores 2018, S. 341

[29] Vgl. Paz: *Das Labyrinth der Einsamkeit*. S. 123f.

und -verwirklichung bietet, die Triebfeder und Rechtfertigung hinter Revolutionen. Im Falle Mexikos begreift sich das Land nicht als Zukunft, die verwirklicht werden muss, sondern als Rückkehr zu den Ursprüngen. Der Radikalismus der mexikanischen Revolution besteht laut Paz in seinem Willen zur Rückkehr zu den Wurzeln und zu älteren und dauerhaften Traditionen, die durch die Missbräuche der Konservativen und Neokonservativen unterdrückt worden waren. Die Revolution wurde zu einem Versuch, die eigene Vergangenheit wieder einzugliedern und etwas Lebendiges aus der eigenen Vergangenheit – also eine Art vergegenwärtigte Vergangenheit – zu machen.[30]

Die Narrative, auf die die Schriftsteller*innen zurückgreifen, stehen meist in Opposition zur offiziellen, meist von der Regierung vorgegebenen Erinnerung bzw. Geschichtsschreibung. Eine solche Mikrogeschichte zu erzählen, bietet auch immer die Chance, eine neue Perspektive sichtbar zu machen und Menschen erzählen zu lassen, die sonst nicht zu Wort kommen. Es kann also nach der amerikanisch-indischen Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak eine neue *subalterne* Geschichte geschrieben werden.[31] Den Subalternen, die sonst nicht sprechen können, kann nun eine Stimme gegeben werden. Auf diese Art können auch unterschiedliche Arten der Kritik geäußert werden, z. B. postkoloniale Kritik, Kritik an aktuellen Machthabern oder an gängigen Machtstrukturen, aber auch Kritik aus einer bestimmten Perspektive, etwa der weiblichen oder der indigenen oder ganz allgemein aus jener von sozial benachteiligten Schichten. Die verwendeten Narrative der Vergangenheit beinhalten also nicht nur eine fiktive Neugestaltung der Geschichte und gehen über das Thema „Identität" im klassischen bzw. im nationalstaatlichen Sinne hinaus. Vielmehr wird die Geschichte nachgezeichnet und für das aktuelle Selbstverständnis fruchtbar. Die erinnernde Fiktion produziert ihrerseits ein neues Wissen und greift dadurch korrigierend in den deterministischen Lauf der Geschichte ein. [32] Die Strategie der Narrativierung ermöglicht es, Krisen zu bewältigen und Kritik zu äußern – an der Vergangenheit, an der Gegenwart und somit auch an der (potenziellen) Zukunft.

---

[30] Vgl. Paz: *Das Labyrinth der Einsamkeit*, S. 142ff.

[31] Die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak behandelt in ihrem 1988 erstmals erschienenen Werk *Can the Subaltern Speak?* die Situation der sogenannten *Subalternen*. Da sie gesellschaftlich marginalisiert sind, werden sie nicht gehört oder auch missverstanden. Sie sind insofern *sprachlos,* als sie aufgrund ihrer Position innerhalb der Gesellschaft nicht Teil eines Diskurses werden können, weil sie keine anerkannten Diskurspartner*innen sind. Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny: Wien und Berlin: Turia + Kant 2008

[32] Vgl. Hölz: *Das andere Mexiko*, S. 744. Hölz bezieht sich in seinen Ausführungen auf Certau, der wiederum betont, dass selbst in der Geschichtswissenschaft ein vermeintlich fiktionaler (und erzählender) Charakter nicht automatisch bedeutet, dass auf die Referenz zur Wirklichkeit verzichtet wird. Vielmehr handelt es sich um einen bestimmten Diskurstyp. De Certau, Michel: *Das Schreiben der Geschichte*. Aus dem Französischen von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1975, S. 62f.

2.1 Der mexikanische Revolutionsroman: Vom Mythos zur Revolution der Mexikaner*innen

Der Beginn der Mexikanischen Revolution 1910 war auch die Geburtsstunde des Revolutionsromans, er existierte jedoch noch über die eigentliche Revolution hinaus. Er kann grob in zwei Phasen untergliedert werden. In der ersten Phase dominiert eine Darstellung unmittelbarer Erfahrung. Neben der Schilderung bewaffneter Kämpfe und der Stilisierung verschiedener Revolutionsführer werden jedoch bereits erste kritischere Stimmen hörbar. Als erster Revolutionsroman gilt *Los de abajo* von Mariano Azuela. Anders als Azuela waren viele der Schreibenden keine Schriftsteller*innen, das Schreiben galt ihnen vor allem als Bewältigung der eigenen Erfahrung. Wie Thies anführt, handelte es sich bei den Texten der ersten Phase vor allem um konventionelle, lineare Erzählungen, bei denen der ästhetische Anspruch dem Kommunikationsbedürfnis untergeordnet war.[33] Trotz teils idealisierender Beschreibungen der Revolution innerhalb des Revolutionsromans wird deutlich, dass die Bewegung aktiv von Arbeiter*innen und indigenen Bäuerinnen und Bauern getragen wird, dies jedoch mehr aus einer allgemeinen Unzufriedenheit heraus als aufgrund klarer Zielsetzungen. Auch wenn einige Reformen, z. B. die Agrarreform, die Nationalisierung des Erdöls sowie diverse Alphabetisierungskampagnen, umgesetzt werden, mangelt es an einem konsistenten Plan und Konzept. In der Regierungszeit von Cárdenas erfährt Mexiko eine kurzzeitige wirtschaftliche Expansion. Versuche, sozial benachteiligte Gruppen ökonomisch zu integrieren, scheitern. Einer wachsenden Mittelklasse steht die fortschreitende Marginalisierung der großteils indigenen Landbevölkerung gegenüber. Aus diesen Entwicklungen entstehen in der Literatur kritische Strömungen. Statt des äußeren Revolutionsgeschehens geht es nun um die psychisch-mentalen Motivationen und Ereignisse der Revolution. In den Mittelpunkt rückt nun die Subjektivität der Mexikaner*innen und die Frage nach der eigenen bzw. der persönlichen Identität.[34]

Während also in der ersten Phase des Revolutionsromans die Revolution und ihre Träger*innen noch glorifiziert bzw. als Held*innen stilisiert werden, zeigt sich der Ton in der zweiten Phase des Revolutionsromans bereits verändert. Desillusionierung, Kritik an der Machtgier und der Korruption sowie Enttäuschung über den tatsächlichen Verlauf der Revolution schwingen nunmehr mit und prägen zumindest den Grundton diverser Werke. Die verschiedenen Romane

[33] Vgl. Thies: „Die mexikanische Literatur im 20. Jahrhundert“, in: Arbeitskreis Mexiko-Studien Münster (Hg.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin: edition tranvia –Verlag Walter Frey 1998, S. 29
[34] Vgl. Dill, Hand-Otto: *Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Phillip Reclam Junior 1999, S. 307

und der Rückgriff auf verschiedene persönlichere Narrative, die einzelne Menschen in den Blickpunkt rücken, öffnen und ermöglichen eine neue Sichtweise auf die Geschichte der Revolution. In der zweiten Phase des Revolutionsromans, die mit dem Roman *Al filo del agua* (1947) von Augustín Yañez beginnt, wird die Revolution psychologisch aufgearbeitet. Yañez leitet mit seinem Roman die moderne Phase des Revolutionsromans ein.

In seinem Text sowie in den folgenden Revolutionsromanen zeichnet sich ab den 1920er-Jahren eine historische sowie intellektuelle Distanz zu den tatsächlichen Ereignissen ab. Die Schilderungen treten in Opposition zum triumphalistischen Diskurs der Regierung. Im Zentrum stehen nunmehr Individuen und nicht mehr das Thema der (kollektiven) mexikanischen Identität bzw. das Bestreben, ein kollektives Nationalbewusstsein zu schaffen. Bereits der Titel, der sich auf eine volkstümliche Redewendung bezieht, die ein unmittelbar bevorstehendes Ereignis bedeutet, hat eine programmatische Bedeutung: Der Roman spielt am Vorabend der mexikanischen Revolution.[35]

Geschildert wird vor allem das Innenleben der Figuren in einem mexikanischen Provinzdorf in den letzten Monaten des sogenannten Porfiriats, also der autoritären Regierung unter José de La Cruz Porfirio Díaz Mori, unmittelbar vor der mexikanischen Revolution. Die Geschichte des Dorfes und der Menschen wird in verschiedenen Kapiteln und Kapitelskizzen ausgerollt. Dabei werden fragmentarische Passagen aus dem Leben einzelner Figuren erzählt, aber auch aus ihren Kontakten und Überschneidungspunkten. Die Hauptfigur des Romans ist das Volk. Ein kommentierender Erzähler existiert nicht. Die Handlung entwickelt sich dank bzw. aus der Perspektive der in den Traditionen verhafteten katholischen Dorfgemeinschaft. Es ist ein in sich abgeschlossenes Universum, geprägt von Monotonie, festgefahrenen starren Gepflogenheiten und provinzieller Enge. Collageartig wird die Innenwelt der Figuren erzählt und ausgebreitet, das Revolutionsgeschehen rückt dadurch vermeintlich in den Hintergrund.

Jedoch auch an den Charaktereigenschaften der Figuren bzw. an ihrem Agieren werden die Gründe für das Scheitern der Revolution selbst aufgezeigt. Yañez wendet avantgardistische Ideen auf Form und Inhalt an. Er überwindet einerseits den klassischen Revolutionsroman, indem er das Einzelschicksal diverser Figuren in den Mittelpunkt rückt. Andererseits gewinnt durch die collageartige fragmentarische Komposition des Plots, bei dem innerer Monolog und sprunghaft wechselnde Perspektiven sich abwechseln, auch die Form an Wichtigkeit. Auch sie

[35] „Al filo del agua es una expresión campesina que significa el momento de iniciarse la lluvia, y – en sentido figurado, muy común – la inminencia o el principio de un suceso." Yáñez, Augustín: *Al filo del agua*. México D.F.: Editorial Porrúa 2008 [1947], S. 2. Am Ende des Romans, als die bewaffneten Truppen bereits in der Nähe sind und einige Dorfbewohner*innen sich ihnen anschließen (wollen), kommt die Redewendung auch im Text selbst noch einmal vor. Vgl. S. 376

ist – neben dem Inhalt – *revolutionär*. Aus dem geschlossenen Universum des Dorfes, das Yáñez nicht näher benennt und es dadurch zu einem Ort des kollektiven Erinnerns macht, bricht niemand aus. Die, die es doch tun, wie z. B. die sogenannten norteños, die wie Damián Limónes mit neuen Ideen aus dem Norden in das Dorf zurückkehren, oder Micaela, die sich nicht den Regeln und Werten des Dorfes beugen will, verursachen Unruhe und eine Destabilisierung der vorherrschenden Ordnung. In seinem Vorwort lässt Yáñez die Leser*innen in dieses Universum eintreten:

> Pueblo de mujeres enlutadas. Aquí, allá, en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo rio de la mañana, bajo la lumbre del sol alto, a las luces de la tarde – fuertes, claras, desvaídas, agónicas –; viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, párvulas; en los atrios de iglesias, en la soledad callejera, en los interiores de tiendas y de algunas casas – cuán pocas – furtivamente abiertas. Gentes y calles absortas. Regulares las hiladas de muros, a grandes lienzos vacíos. Puertas y ventanas de austera cantería, cerradas con tablones macizos, de nobles, rancias maderas, desnudas de barnices y vidrios, todas como trabajadas por uno y el mismo artífice rudo y exacto. Pátina del tiempo, del sol, de las lluvias, de las manos consuetudinarias, en los portones, en los dinteles y sobre los umbrales. Casas de las que no escapan rumores, risas, gritos, llantos; pero a lo alto, la fragancia de finos leños consumidos en hornos y cocinas, envuelta para regalo del cielo con telas de humo. En el corazón y en los aledaños el igual hermetismo. Casas de las orillas, junto al río, junto al cerro, al salir de los caminos, con la nobleza de su cantería, que sella dignidad „a los muros de adobe.[36]

Durch diese Technik des Vorwortes tauchen die Leser*innen in einen Mikrokosmos ein, der laut Gutiérrez de Velasco einer Höhle gleicht: Durch das Eintreten findet man sich in einer eigenen Welt wieder und es können richtige Gemälde eines Dorfes entstehen, in denen das Volk als kollektiver Erzähler bzw. kollektives Gedächtnis die Aufgabe hat, die wesentlichen Merkmale der Region und der Atmosphäre durch ihre physischen und psychischen Charakteristika zu vermitteln und so einen imaginären Raum zu schaffen.[37] Ist man nun

---

[36] Yáñez: *Al filo del agua*, S. 3
Dorf der trauernden Frauen. Hier und dort in der Nacht, im Trubel des Sonnenaufgangs, im heiligen Fluss des Morgens, unter der Glut der hohen Sonne, im Licht des Abends – stark, klar, verblasst, agonisierend –; alte Frauen, reife Frauen, junge Mädchen, Kleinkinder; auf Kirchhöfen, in der Einsamkeit der Straßen, in den Innenräumen von Geschäften und einigen wenigen Häusern – heimlich geöffnet. Menschen und Straßen versunken. Regelmäßig aufgereihte Mauern mit großen leeren Wänden. Türen und Fenster aus schlichtem Stein, verschlossen mit massiven Brettern aus edlen, uralten Hölzern, ohne Lacke und Glas, alle wie von ein und demselben genauen und groben Handwerker bearbeitet. Patina der Zeit, der Sonne, des Regens, der gewohnten Hände auf den Toren, auf und über den Schwellen. Häuser, aus denen keine Geräusche, kein Lachen, keine Schreie, keine Tränen vernehmbar sind, aber in der Luft der Duft von feinem Brennholz, das in Öfen und Küchen verbrannt wird, verpackt in Rauchtüchern wie ein Geschenk für den Himmel. Im Herzen des Dorfes und in den umliegenden Gebieten die gleiche Verschwiegenheit. Häuser am Flussufer, am Hügel, am Ende der Wege, mit ihrer noblen Steinhauerkunst, die den Lehmwänden Würde verleiht.

[37] Vgl. Gutiérrez de Velasco, Luzelena: „De Yahualica a Comala: „Un camino entre la representación y la construcción simbólica", in: Jiménez de Báez, Yvette; Olea Franco, Rafael; Díaz Zavala, Ana Laura (Hg.): *Memoria e interpretación de Al filo del agua.* México: El Colegio de México 2000[1], S. 24f., https://doi.org/10.2307/j.ctv47w5b3

eingetaucht in die Welt von Yahualica, beginnt die Erzählung mit vier Figuren und ihren Erlebnissen und Sorgen in derselben Nacht.[38]
Verschiedene Vorkommnisse und Feste im Dorf werden beschrieben, wodurch sich ein immer deutlicheres und runderes Bild des Dorfes und seiner Bewohner*innen zeigt. Die Figuren, die die vermeintlich heile und intakte Welt des Dorfes *stören,* verursachen letztendlich auch die Katastrophe im Dorf. Der Roman endet jedoch mit dem Beginn der mexikanischen Revolution, der sich einige Dorfbewohner*innen anschließen.
Der Autor entwirft ein Bild einer Gesellschaft, die fernab von Bildung und Kultur lebt und ihre Kraft vor allem aus der Religion und dem (Aber-)Glauben an diverse Mythen schöpft. Die Situation, die der Autor entwirft, entspricht einer sehr konkreten sozio-kulturellen Realität der 1940-er Jahre. Durch die historische Einbettung sowie die Schilderung der Religion und ihrer Rolle innerhalb der Dorfgemeinschaft gelingt es Yañez, ein Stück Mexikos zu zeigen, das bisher im Verborgenen lag.[39]

Auch der Schriftsteller Juan Rulfo reduziert den Revolutionsroman mit *Pedro Páramo* (1955) laut Michi Strausfeld auf die thematische Essenz.[40] In beiden Romanen stehen die Themen Subjektivität und Identität im Vordergrund. In *Pedro Páramo* bilden die porfirianische Ära und das revolutionäre Geschehen ebenfalls den Rahmen der Handlung. Die Figur des Pedro Páramo repräsentiert einen typischen Großgrundbesitzer seiner Zeit, dem sein Profit, seine Macht und sein Ansehen am wichtigsten sind, sodass er dafür auch den Niedergang seines Heimatdorfes Comala in Kauf nimmt. Páramo wird am Ende von einem seiner unehelichen Söhne erschossen. In der Rahmenhandlung wird ein Erzähler namens Juan Preciado eingeführt, ebenfalls ein uneheliches Kind von Pàramo, der auf der Suche nach Informationen über seinen Vater ist, weil er seiner sterbenden Mutter versprochen hat, seinen Erbteil einzufordern. Er findet jedoch ein Geisterdorf vor, und im Laufe der Handlung stellt sich heraus, dass die Menschen, mit denen er Kontakt hatte, ebenfalls tot sind. Auch seine Reise endet mit dem Tod. Im zweiten Teil des Romanes werden die Kindheit und das Leben Pedro Páramos geschildert. Man erfährt von

[38] Don Timoteo, der sich um die Gesundheit seiner Frau sorgt, aber gleichzeitig die Möglichkeit in Betracht zieht, wieder zu heiraten; Leonardo Tovar, der mit der Krankheit seiner Frau konfrontiert ist und sich Sorgen um die Zukunft seines Sohnes macht; Merceditas Toledo, die einen unerwünschten Liebesbrief erhält, und Micaela Rodríguez, die nach einer Reise nicht mehr zurück in ihr Heimatdorf wollte.
[39] Vgl. Rodríguez Lozano, Miguel. G.: „Al filo del agua: entre la historia y la religión“, in: *Literatura Mexicana*, vol. 8. México: El Colegio de México 2. abril de 1997, S.269f., doi:10.19130/iifl.litmex.8.2.1997.292
[40] Vgl. Strausfeld, Michi: „Die lateinamerikanische Literatur auf dem Weg ins 21. Jahrhundert“, in: Bolte, Rike; Klengel, Susanne: Sondierungen. *Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2013, S. 36

seiner Beteiligung am mexikanischen Bürgerkrieg sowie die Gründe für seine Rache an seinem Heimatdorf, das letztlich seinetwegen untergeht.

Ähnlich wie bei Yáñez ist auch bei Rulfo die fragmentarische Struktur des Romanes progressiv und neu. Die Handlungsstränge werden immer wieder vermischt und einzelne Episoden werden ohne ersichtliche Chronologie aneinandergereiht. Zudem findet sich ein ständiger Wechsel von Perspektiven und Zeitebenen. Kursiv gesetzte Passagen scheinen Kommentare und Schilderungen verschiedener Personen oder eines nicht klar definierten Erzählers zu sein. Juan Preciado bleibt auch nach seinem Tod – wie auch die anderen Toten des Dorfes – insofern *lebendig,* als er weiter ihre Stimmen vernimmt und mit ihnen sprechen kann:

> Willst du mir weismachen, dass du erstickt bist, Juan Preciado? Ich habe dich auf der Plaza gefunden, weit weg von Donis' Haus und er war auch dabei und sagte, du stellst dich nur tot. Zu zweit haben wir dich in den Schatten der Arkaden geschleift, du warst schon ziemlich steif, verkrampft wie die Menschen, die in Todesangst sterben. Hätte es in jener Nacht, von der du sprichst, keine Luft zum Atmen gegeben, dann hätten wir beide nicht die Kraft gehabt, dich wegzuschleppen, und erst recht nicht, dich zu begraben." „Du hast recht, Doroteo. Du hast doch gesagt, dass du Doroteo heißt?" „Das ist egal. Mein Name ist zwar Dorotea, aber das ist egal." „Es stimmt, Dorotea. Mich hat das Geflüster umgebracht."
> *„Dort wirst du mein Zuhause finden. Den Ort, den ich geliebt habe. Wo ich vor lauter Träumen mager wurde. Mein Dorf, mitten in der Ebene erbaut. Mit Bäumen und Blättern gefüllt, wie ein Schatzkästlein, in dem wir unsere Erinnerungen aufbewahren. Du wirst spüren, dass man dort bis alle Ewigkeiten leben möchte. Der Sonnenaufgang, der Morgen, der Mittag und die Nacht, sie bleiben sich immer gleich, nur die Luft ist anders. Dort, wo die Luft die Farbe der Dinge verändert, wo das Leben hindurchstreicht, als wäre es nur ein Flüstern, als wäre es nichts als ein Flüstern vom Leben …"* – Ja, Dorotea, das Geflüster hat mich umgebracht. Aber die Angst trug ich schon lange in mir. Sie war langsam gewachsen, bis ich sie nicht mehr ertragen konnte. Und dieses Geflüster hat mir den Rest gegeben. Ich kam bis zur Plaza, du hast recht. Der Lärm hatte mich dorthin geführt, und ich glaube, dass dort wirklich Menschen waren. Ich war schon nicht mehr ganz bei mir; ich weiß noch, ich stütze mich an den Hausmauer ab, als ginge ich auf Händen. Und aus den Mauern schien das Flüstern zu kommen, es drang durch Ritzen und Risse.[41]

In beiden Romanen spielt die Raum-Zeit-Komponente eine wesentliche Rolle. Die Raum-Zeit-Gesetzlichkeit in den Romanen oder der literarische Chronotopos, wie ihn Michail Bachtin nannte, ist die künstlerische Aneignung dieser Ordnungsstruktur, also eines konkreten historischen Raumes und einer konkreten historischen Zeit. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich laut Bachtin im Raum; und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt. Ein spezielles Weltbild kann also in einem abgeschlossenen Mikrokosmos dargestellt werden.[42] Die Geschichte der Revolution wird bei Yáñez neu erzählt, er erzählt eine neue Geschichte der Revolution – die einer kleinen Dorfgemeinschaft in Jalisco – und sie hat wenig mit der offiziellen Version bzw.

---

[41] Rulfo, Juan: „Pedro Páramo", in: *Unter einem ferneren Himmel. Gesammelte Werke*. Neu übersetzt von Dagmar Ploetz. München: Hanser Verlag 2021, S. 247

[42] Vgl. Bachtin, Michail: *Chronotopos.* Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp Verlag 2021[5], S. 7

mit Glanz und Gloria zu tun. Rulfo beschränkt sich zwar ebenfalls auf eine örtliche und räumliche Situation, allerdings finden sich in seinen Texten keine weiteren Sicherheiten: Die Figuren können lebendig und tot sein, es können, neben einer Vielzahl an Perspektiven, auch Stimmen vorkommen, die nicht klar zuzuordnen sind. Durch die ständig wechselnden Perspektiven und Zeitebenen wird Comala zur Metapher der stillstehenden Zeit.[43] Comala ist ein Dorf, das in den Feudalstrukturen seiner Zeit erstarrt und untergegangen ist. Pedro Paramo ist ein Archetyp der politischen Geschichte Lateinamerikas, den Rulfo selbst, so Benjamin Loy im Nachwort, als Kaziken beschreibt, der an eine seit der Conquista existierende Herrschertradition anschließt, der auch die diversen Revolutionen und Revolten nichts anhaben konnten. [44]

Die Wichtigkeit des Revolutionsromans ergibt sich laut Thies aus der Tatsache, dass er einen Einbruch der kulturellen Peripherie – in Form von Provinzialität, Klasse und oralen Kommunikationsstrukturen – in das literarische Zentrum darstellt, das sich bisher eher bürgerlich gestaltet hatte. Zudem ist er Ausdruck einer volksverbundenen Literatur, die durch die Dokumentation des kollektiv Erlebten beabsichtigt, ein Nationalbewusstsein zu schaffen, welches nicht konstruiert bzw. von der Regierung vorgegeben ist. Die gegenwartsdokumentarische Funktion des Revolutionsromans ist ein zentrales Anliegen der Schriftsteller*innen.[45] Ein neuer Blick auf die Vergangenheit ermöglicht es, eine andere Perspektive zu schaffen und die Geschichte wieder aufzurollen und neu zu erzählen. Die Stilisierung gewisser Narrative der Vergangenheit macht deutlich, dass die mexikanische Revolution nicht bloß ein Mythos war, den die Regierung vor allem dazu benutzte, um ein konstruiertes Nationalbewusstsein zu verankern. Die mexikanische Revolution war eine Revolution des Volkes, die vor allem durch die Menschen und in der Bevölkerung stattgefunden hat, auch wenn die wichtigsten Ziele nicht umgesetzt wurden. Über die mexikanische Revolution können viele verschiedene (Lebens-) Geschichten erzählt werden. Aus den vielen Stimmen kann die Geschichte des Landes neu zusammengesetzt werden.

2.2 Die Dokumentarliteratur: Fiktion, Wahrheit und Kritik auf Mexikanisch

Die Stimmung der sozialen Umbrüche, die in den Studentenunruhen der 1960er-Jahre gipfeln, führt dazu, dass eine neue sozial engagierte Form der Literatur entsteht. Besonders nach dem Massaker von Tlateloco ist der Wunsch groß, anzuklagen und die politischen und sozialen

[43] Vgl. Hölz: *Das andere Mexiko*, S. 728
[44] Rulfo: „Pedro Páramo*"*, S. 530
[45] Vgl. Thies: „Die mexikanische Literatur im 20. Jahrhundert", S. 31

Umstände des Landes aufzuzeigen. Die Dokumentarliteratur, in der je nach Spielart die Berichte von Zeitzeug*innen als Textbasis verwendet oder in den Plot eingeflochten werden, bieten die Möglichkeit, einen alternativen und marginalisierten Diskurs zu artikulieren. Sie ist als Waffe im politischen Kampf zu sehen, durch die dort eine Gegenöffentlichkeit hergestellt werden kann, wo laut Hölz durch zensierte und manipulierte Berichte soziale und politische Brennpunkte aus dem Bewusstsein verbannt werden sollen. In dokumentarischer Form werden kollektive Wahrheiten aufgearbeitet, die im offiziellen Diskurs ausgegrenzt werden.[46]

Die Vorformen dieser Art der Literatur sind in den Chroniken der frühen Kolonialzeit zu finden und haben daher in Mexiko eine lange Tradition. Charakteristisch dabei ist der Anspruch, reale Lebensverhältnisse zu dokumentieren.[47] Wie Thies ausführt, ist die Abgrenzung der Gattung hin zur rein fiktionalen Literatur nicht ganz leicht. Gemein ist aber allen Formen der Dokumentarliteratur der Anspruch, eine alternative Geschichtsauffassung zu bieten. Für Lateinamerika lässt sich aber generell sagen, dass die meisten Autor*innen der Dokumentarliteratur ihre Ergebnisse rekontextualisieren bzw. literarisieren. Die ästhetische Wirkung des Textes verstärkt die Textaussage oftmals noch. Gerade durch bestimmte literarische Techniken wird der Text von den Leser*innen als wirklichkeitsgetreue Dokumentation wahrgenommen.[48]

Die bedeutendste mexikanische Vertreterin dieses Genres ist Elena Poniatowska, die durch ihren ersten Dokumentarroman *Hasta no verte Jesús mío* (1969)[49] das Genre entscheidend mitgeprägt hat. Poniatowska greift dabei auf das Verfahren der sogenannten *oral history* zurück. Sie erzählt die Lebensgeschichte einer Frau aus der mexikanischen Unterschicht und verbindet dabei die Geschichte der Frau mit der des Landes, wobei Letztere aus der marginalisierten Perspektive der Frau erzählt wird. Die Protagonistin Jesusa Palancares – den Namen hat die Autorin erfunden, um die Zeitzeugin Josefina Bórquez zu anonymisieren – erlebte diverse wichtige Stationen der mexikanischen Geschichte am eigenen Leib. Durch ihre desillusionierenden und direkten Schilderungen der Begebenheiten wird eine neue Sicht auf die historischen Begebenheiten geboten und der offizielle Geschichtsdiskurs untergraben. Poniatowska beginnt mit einem Vorwort, das insofern an Yáñez erinnert, als sie die Leser*innen durch die Art ihrer Schilderungen und Beschreibungen in eine ganz bestimmte Welt eintauchen lässt:

> Dort, am Rand von Mexico City, wo die Straßen sich verlaufen und sich auflösen und immer verlassener wirken, dort wohnt Jesusa. Durch die Straßen macht die Polizeistreife langsam ihre

[46] Vgl. Hölz: *Das andere Mexiko*, S. 751
[47] Vgl. ibid. S. 67
[48] Vgl. ibid. S. 71ff.
[49] Dt. Titel *Allem zum Trotz … Das Leben der Jesusa* (1982)

> Runden, den ganzen Tag über streifen die von der Hitze schläfrigen Polizisten durch die Straßen und verweilen oft stundenlang an einer Straßenecke. Dieses Chaos heißt: „*El Apenitas*“. Die Polizisten entsteigen ihrem Auto, um eine Limonade zu trinken; das Eis in den Eisboxen der Victoria und Superior ist nur noch Wasser, in dem Bier- und Limonadenflaschen schwimmen. Das Haar klebt den Frauen schweißnaß im Nacken. In dem gleichen Maße, wie die Hitze sirrt, sirren auch die Fliegen. Wie klebrig und schmutzig doch die Luft in jenen Teilen der Stadt ist! Die Menschen essen aus den gleichen Tiegeln, in denen sie mit Kartoffeln oder Kürbisblüten gefüllte Tortillas zubereiten, dieses tägliche Brot, das die Frauen an den Straßen auf wackeligen Tischen auftürmen.[50]

Poniatowska gibt an, das journalistische Vorgehen des Interviews benutzt zu haben, um das Buch der Jesusa zu schreiben. Sie führt diesbezüglich aus, dass sie eineinhalb Jahre mit dem nordamerikanischen Anthropologen Oscar Lewis arbeitete und diesbezüglich einiges vom ihm lernte, ergänzt aber, dass sie immer wieder auch auf die Technik der Rekonstruktion zurückgriff und sich in Jesusas Stimme alle Stimmen von Frauen der Unterschicht vereinigen würden.[51] Durch die Art der Sprache, die Poniatowska verwendet, sowie durch die verschiedenen dialogartigen Szenen wird der Figur eine authentisch klingende Stimme gegeben. Würde Poniatowska ihre Art der Komposition im Vorwort des Romans jedoch nicht erwähnen, würde man als Leserin bzw. Leser nicht auf die Idee kommen, dass Jesusa nach einem realen Vorbild erschaffen wurde. Lagos Pope spricht von einer kreativen Art der Dokumentarliteratur, da Poniatowska etwa die Sprache ihrer Figur selbst gestaltet und auch einige historische Daten dazuerfindet, die der Geschichte einen besonderen Charakter geben. So etwa hat die Begegnung zwischen Emiliano Zapata und Jesusa niemals stattgefunden.

Die Entscheidung dafür, eine reale Person als Vorbild für die literarische Figur zu nehmen und dies an diversen Stellen zu betonen, ist auch eine Strategie, da Poniatowska, die selbst einer höheren Klasse angehört und ähnliche Umstände nicht selbst erlebt hat – auf diese Art und Weise – eben durch die vermittelte Authentizität ihrer Darstellungen, eine größere soziale Wirkung erreichen kann. Durch die historische Einbettung ist Poniatowskas Roman nicht nur eine Kritik an dem patriarchalen Klassensystems Mexikos sowie der Rolle der Frau innerhalb der Gesellschaft. Auch die mexikanische Revolution und ihre Mythen werden sichtbar gemacht und so missbilligt.[52]:

> Der mexikanischen Politik gegenüber reagierte sie wütend und enttäuscht: ‚Derart viele Bankette! Warum lädt der Präsident nicht die Unmengen von Bettlern ein, die durch die Straßen ziehen? Eh, warum? Alles nur Scheißrevolutionäre! Jeden Tag stecken wir tiefer in der Patsche, und jeder, der

[50] Poniatowska, Elena: *Allem zum Trotz … Das Leben der Jesusa*. Aus dem Spanischen von Karin Schmidt. Bornheim-Merten: Lamuv Verlag 1982, S. 7
[51] Vgl. ibid. S. 22
[52] Vgl. Lagos Pope, María Ines: „El testimonio creative de *Hasta no verte Jesus mio*”, in: *Revista iberoamericana.* Vol. LVI, Núm. 150, Enero-Marzo 1990, S. 250f., https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1990.46825

> herkommt, beißt uns etwas ab, reißt uns Zähne aus, läßt uns hinkend zurück, und aus unseren Stücken baut er sich ein Haus.[53]

Die narrative Strategie der Dokumentarliteratur ermöglicht es Poniatowska, eine radikale, aber indirekte Kritik an der mexikanischen Gesellschaft zu äußern. Ihre Art der Komposition bzw. die metafiktionale Aussage des Werkes gehen über den Anspruch der einfachen Realitätsdokumentation hinaus. Immer wieder reflektiert die Protagonistin Dinge ihres Lebens wie ihren Aberglauben und ihre Sündhaftigkeit und hinterfragt Dinge, die ihr in ihrem Leben passiert sind. Thies sieht in dieser Art des Romaneinstieges – er beginnt mit der Offenbarung der spiritistischen Weltsicht der Protagonistin – Anleihen an die pikareske Literatur mit ihrem genrespezifischen Lebensrückblick des reumütigen Schelms.[54] Diese Tatsache stellt den dokumentarischen Anspruch des Werkes jedoch nicht in Zweifel. Der amerikanische Historiker Hayden White geht in diesem Kontext davon aus, dass jeglichem Erfassen von geschichtlichen Ereignissen eine literarische Plotstruktur zugrunde liegt. Für White ist ein historischer Text ein literarisches Kunstwerk, und Geschichtswerke schöpfen einen Teil ihrer Erklärungswirkung daraus, dass es ihnen gelingt, aus bloßen Chroniken Geschichten zu machen. Die dahinter liegende Technik bezeichnet er als „emplotment" – also die Verleihung einer Plotstruktur.[55] Da die Geschichtsschreibung von einer figurativen Sprache abhängig ist, gibt es auch in historischen Darstellungen Elemente der Dichtung. Die alte Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität, in der die Fiktion als die Darstellung des Vorstellbaren und die Realität bzw. die Geschichtsschreibung als die Darstellung des Tatsächlichen verstanden wird, funktioniert als solche nicht mehr, weil wir laut White das *Tatsächliche* nur erkennen, wenn wir es mit dem *Vorstellbaren* kontrastierend vergleichen. Auch in der Geschichtsschreibung wird die reale Welt auf die gleiche Weise *sinnvoll* gemacht wie auch Romanautor*innen dies versuchen, indem sie dem, was ursprünglich geheimnisvoll oder problematisch erscheint, eine erkennbare bzw. vertraute Form geben. Es macht für ihn keinen Unterschied, ob die Welt dabei real oder nicht real ist – die Art der Sinnstiftung sei immer die gleiche.[56]

In *La noche de Tlatelolco* wählt Poniatowska multiple Erzählperspektiven, um das Massaker nicht auf ein Einzelschicksal reduzieren zu müssen, welches das ganze Volk bzw. alle Schichten

---

[53] Poniatowska: *Allem zum Trotz,* S. 25

[54] Vgl. Thies, Sebastian; Wilmanns Knop, Thesa: „Dokumentar-Literatur in Mexiko. Das Werk der Elena Poniatowska.", in: Arbeitskreis Mexiko-Studien Münster (Hg.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin: edition tranvia –Verlag Walter Frey 1998, S. 80

[55] Vgl. ibid. S. 126f.

[56] Vgl. White, Hayden: „Der historische Text als literarisches Kunstwerk", in: Conrad, Christoph; Kessel Martina (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. 1994, S. 154

gleichermaßen betraf. Einerseits dokumentiert Poniatowska im ersten Teil die Studentenbewegungen, andererseits stehen im zweiten Teil die unmittelbaren Geschehnisse im Vordergrund. Mit *Testimonios de historia oral*, dem Untertitel des Werkes, wird die Intention, die Poniatowska verfolgt, bereits deutlich: Die mündliche Geschichte soll dazu beitragen, den offiziellen (schriftlichen) Geschichtsdiskurs aufzubrechen bzw. zu untergraben. Die Kritik an der Staatsmacht ist hier weniger indirekt bzw. wird von der Autorin als Dokumentatorin z. B. im Vorwort selbst vorgebracht, die Verurteilung des Vorgehens der Staatsmacht wird auch explizit formuliert.[57] Durch die verschiedenen Stimmen der Zeitzeug*innen entsteht eine Art dokumentarische Collage. Die Autorin greift also stärker in den Text ein, da sie die kurzen Textausschnitte der Zeitzeug*innen auswählt und Akzente setzt. Sie schlüpft auch selbst in die Rolle der Zeitzeugin, da sie insofern direkt betroffen ist, als sie in Tlateloco ihren Bruder verlor. Sie gliedert sich demnach selbst in die kollektive Stimme des Volkes ein bzw. wird eine der vielen Stimmen, die erzählen und anklagen. Die Veränderung des Autorenkonzepts zeigt sich aber noch deutlicher in ihrem dritten dokumentarischen Werk *Stark ist das Schweigen,* das vier Reportagen zu verschiedenen Themen des mexikanischen Lebens zeigt. Die Reportagen verleihen Menschen eine Stimme, die im normalen Leben keine haben: „Die Berichte in diesem Buch stammen von denen, die keine Stimme haben, den ärmsten Mexikanern. Aber auch von Demonstranten, die mit der Zeit zu sozialen Kämpfern, zu den Emilio Zapatas von heute wurden.“[58] Poniatowska geht hier dazu über, alltägliche Situationen und Dialoge nachzubilden. Sie schafft durch stereotype Situationen eine anekdotische Kritik des politischen Geschehens in Mexiko. Es handelt sich um keine testimoniale Collage mehr, sondern vielmehr um einen Rückblick der Autorin, die eine stark sarkastische Sprache benutzt, um ihre gesellschaftliche Kritik so pointiert zum Ausdruck zu bringen. Poniatowska befreit die Dokumentarliteratur dadurch von den selbst auferlegten Beschränkungen einer mündlichen Testimonialliteratur, die im Gegensatz zur bürgerlichen Schriftkultur steht.[59]

Neben den Zeitzeugenberichten arbeitet Poniatowska in *La noche de Tlateloco* auch mit anderen intertextuellen Bezügen. Sie zitiert etwa den kubanischen Schriftsteller José Martí; aber auch Juan Rulfo bzw. eine berühmte Passage aus dessen Erzählung „Luvina“, in der die ablehnende Haltung gegenüber einer Regierung sichtbar wird, die sich nie für diese Menschen interessierte: „—¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al gobierno? —

[57] Vgl. Thies, Sebastian; Wilmanns Knop, Gesa: „Dokumentar-Literatur in Mexiko. Das Werk der Elena Poniatowska.“, in: Arbeitskreis Mexiko-Studien Münster (Hg.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin: edition tranvia –Verlag Walter Frey 1998, S. 81

[58] Poniatowska, Elena: *Stark ist das Schweigen. Vier Reportagen aus Mexiko*. Aus dem Spanischen übersetzt von Anna Jonas und Gerhard Poppenberg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987, S. 8

[59] Vgl. Thies; Wilmanns Knop: „Dokumentar-Literatur in Mexiko“, S. 90

Les dije que sí. —También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno. Yo les dije que era la Patria."[60]

Cervera Salinas sieht eine Parallele zwischen der Montagetechnik von Elena Poniatowska und Juan Rulfo, dem es gelungen war, durch die Stimmen Einzelner die Atmosphäre von Gewalt, Verrat und Ressentiments der Zeit der mexikanischen Revolution in seinem Erzählband *Der Llano in Flammen* und seinem Roman *Pedro Páramo* einzufangen.[61] Poniatowska zitiert aber auch aus der *Vision de los vencidos: Relaciones indigenas de la Conquista* (1959), einer Auswahl an Texten[62] über die spanische Eroberung des Aztekenreichs, übersetzt aus dem Nahuatl und erzählt aus der indigenen Perspektive:

Gusanos pululan por calles y plazas
y en las paredes están salpicados los sesos …
Rojas están las aguas, están como teñidas
y cuando las bebimos
es como si bebiéramos agua de salitre.
Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo,
pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad.
Hemos comido palos de colorín,
hemos masticado grama salitrosa
piedras de adobe, lagartijas,
ratones, tierra en polvo, gusanos …
Comimos la carne apenas,
sobre el fuego estaba puesta.,
Cuando estaba cocida la carne, de allí la arrebataban,
en el fuego mismo, la comían.

TODOS
¡Han aprehendido a Cuauhtémoc!
¡Se extiende una brazada de príncipes mexicanos!
¡Es cercado por la guerra el tenochca,
es cercado por la guerra el tlatelolca!
SOLISTA
El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco
¿A dónde vamos?, ¡oh amigos! Luego, ¿fue verdad?
Ya abandonan la ciudad de México:

---

[60] Poniatowska, Elena: *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral.* México D.F.: Biblioteca Era 2001[4], S. 136
„Du sagst, die Regierung wird uns helfen, Herr Lehrer? Kennst du denn die Regierung nicht?" Ich sagte, doch. „Auch wir kennen sie, zufälligerweise. Wir wissen aber nicht, wer die Regierung erzogen hat." Ich sage ihnen, die Regierung ist immerhin das Vaterland." Vgl. Rulfo, Juan: „Luvina", in: *Unter einem ferneren Himmel. Gesammelte Werke.* Neu übersetzt von Dagmar Ploetz. München: Hanser Verlag 2021, S. 112

[61] Vgl. Cervera Salinas, Vicente: „Elena Poniatowska y la polifonía nocturna de Tlateloco", in; *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*. vol. 6, diciembre de 2009, S. 54
https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/91501

[62] Dt. *Sicht der Besiegten*. Zusammengestellt von Miguel Leon-Portilla und übersetzt von Ángel Maria Garibay Kintana.

el humo se está levantando; la niebla se está extendiendo.
Motelhuihtzin
el Tailotlacall Tlacotzin
el Tlacatecuhtli Oquihtzin
Llorad, amigos míos,
tened entendido que con estos hechos,
hemos perdido la nación mexicana.

SOLISTA
El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco
¿A dónde vamos?, ¡oh amigos! Luego, ¿fue verdad?
Ya abandonan la ciudad de México:
el humo se está levantando; la niebla se está extendiendo.
Motelhuihtzin
el Tailotlacall Tlacotzin
el Tlacatecuhtli Oquihtzin
Llorad, amigos míos,
tened entendido que con estos hechos,
hemos perdido la nación mexicana.
¡El agua se ha acedado, se acedó la comida!
Esto es lo que ha hecho el Dador de la vida en Tlatelolco.
Y todo esto pasó con nosotros.
Nosotros lo vimos,
nosotros lo admiramos.
Con esta lamentosa y triste suerte
nos vimos angustiados.
En los caminos yacen dardos rotos,
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.

TODOS
Es cercado por la guerra el tenochca,
¡es cercado por la guerra el tlatelolca!63

---

63 Poniatowska: *La noche de Tlatelolco*, S. 158ff.
Auf den Straßen und Plätzen wimmelt es von Würmern,
und die Wände sind mit Hirnmasse bespritzt ...
Die Wasser sind rot, sie sind wie gefärbt,
und wenn wir sie trinken,
ist es, als ob wir Salzwasser trinken würden.
Wir schlugen auf die Luftziegel-Wände ein,
und unser Erbe war ein Netz aus Löchern.
Mit Schilden schützten sie sich,
aber selbst mit Schilden kann ihre Einsamkeit nicht beibehalten werden.
Wir haben rote Stiele der Colorín-Blume gegessen,
salziges Bermudagras, Lehmsteine,
Eidechsen, Mäuse, staubige Erde, Würmer ...
Wir haben das Fleisch kaum gegessen,
es war über dem Feuer gekocht.
Wenn das Fleisch gar war, wurde es direkt aus dem Feuer gerissen und gegessen.
ALLE
Sie haben Cuauhtémoc gefangen genommen!
Ein Zug von mexikanischen Prinzen breitet sich aus!
Der Tenochca ist vom Krieg umzingelt, [Bewohner von Tenochtitlan, Anm.]
der Tlatelolca ist vom Krieg umzingelt! [Bewohner von Tlateloco, Anm.]

Durch die Einbettung dieses Zitats bzw. die Bezugnahme auf die Conquista wird laut Hölz ein historischer Parallelismus erschlossen, da der koloniale Machtmissbrauch der Konquistadoren mit dem der Soldaten des Diaz Ordaz-Regimes während der Studentenunruhen gleichgesetzt wird.[64] Erzählungen aus der Perspektive der Opfer haben in Mexiko eine lange Tradition bzw. gehen auf die Conquista zurück, durch den historischen Rückgriff bzw. den dadurch hergestellten Bezug wird dieser Tradition Rechnung getragen.

In der Dokumentarliteratur geht es darum, denen eine Stimme zu verleihen, die eigentlich keine haben, und so die offizielle Geschichtsschreibung zu untergraben bzw. eine neue und alternative Version der Geschichte publik zu machen. Dabei werden Themen der Vergangenheit wieder aufgegriffen, um Kritik an der Regierung oder an bestimmten Machtstrukturen zu äußern und in Folge eine alternative Perspektive bzw. eine neue Sicht der Dinge zu entwickeln. Je weiter der historische Bogen gespannt wird, wie bei Poniatowska deutlich wird, desto umfassender kann die neu entwickelte Perspektive sein. Mit der Dokumentarliteratur soll ein neues kollektives Erinnern favorisiert werden, wodurch eine neue kollektive Identität in der mexikanischen Bevölkerung entstehen kann. – Der Blick zurück ermöglicht einen neuen Blick nach vorne.

Der Trend zur Dokumentarliteratur bzw. zur journalistischen Literatur bleibt bis in die heutige Zeit bestehen. Strausfeld erwähnt in ihrem Abriss zur lateinamerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert auch das Genre *Faction*, bei dem Fakten und Fiktion gemischt werden und das sich

---

SOLIST
Das Weinen breitet sich aus, die Tränen tröpfeln in Tlatelolco.
Wohin gehen wir, oh Freunde! War es wirklich wahr?
Und sie verlassen Mexiko-Stadt:
Der Rauch steigt auf; der Nebel breitet sich aus.
Motelhuihtzinel
Tailotlacall Tlacotzinel
Tlacatecuhtli Oquihtzin. [Wichtige Personen des Stammes der Azteken, Anm.]
Weint, meine Freunde,
versteht, dass wir mit diesen Ereignissen
die mexikanische Nation verloren haben.
Das Wasser ist trüb geworden, das Essen ist verdorben.
Das ist das, was der Geber des Lebens in Tlatelolco getan hat.
All dies geschah bei uns.
Wir haben es gesehen, wir haben es bewundert.
Mit diesem traurigen Schicksal sahen wir uns konfrontiert.
Auf den Wegen liegen gebrochene Pfeile,
die Haare sind verstreut.
Die Häuser sind zerstört,
rot sind ihre Wände.
ALLE
Der Tenochca ist vom Krieg umzingelt,
der Tlatelolca ist vom Krieg umzingelt!

[64] Vgl. Hölz: *Das andere Mexiko*, S. 752

auch deswegen großer Beliebtheit erfreut, weil viele Autor*innen ihren Lebensunterhalt als Journalist*innen verdienen bzw. auch als Journalist*innen tätig sind.[65] Da das Thema „Identität" – zumindest im Sinne bzw. im Kontext von Heimat und Nation – im 21. Jahrhundert kaum mehr eine Rolle spielt, verändert sich auch die Art der Dokumentarliteratur. Historische Themen rücken in den Hintergrund. Kritik wird nunmehr offener geäußert, wie etwa die Werke zeigen, die rund um den Fall von Ayotzinapa erschienen sind. Zwar werden historische Bezüge, etwa im Titel *La noche más triste*[66] von Esteban Illades immer wieder genutzt, um auf die Vergangenheit des Landes hinzuweisen bzw. die aktuellen Ereignisse mit historischen Bezügen zu versehen und so auch implizite Kritik zu äußern. Im Zentrum der Werke stehen jedoch die Ereignisse rund um die Entführung und die Ermordung der Student*innen. Dadurch soll ein neues Bewusstsein gegenüber dem Staat geschaffen werden, so etwa Illades und Tryno Maldonado in den Einleitungen zu ihren Werken:

> El control de México por los cárteles, la pobreza del país, la historia de los movimientos sociales, la impunidad y podredumbre del gobierno contextualizan lo sucedido. Es por esto que escribo este libro: para buscar entender las causas y motivos que hicieron posible que 43 personas pudieran desaparecer sin dejar rastro; para entender qué sucedió y cómo, y para no olvidarlo.[67]

> Este libro fue construido a partir de unos cien testimonios directos recabados durante mi estancia de cuatro meses en la Normal de Ayotzinapa. […]Éstos son los rostros de nuestros 43 normalistas desaparecidos. Éstas son sus historias. Este libro es para que los mexicanos y las mexicanas del futuro conserven memoria de uno de los más obscenos episodios de violencia que ha perpetrado el Estado contra sus jóvenes. Este libro busca arrojar luz a esa verdad velada por el Estado. Este libro anhela una justicia siempre negada. Este libro es para incitar a quien lo lea a luchar para que una „atrocidad como la ocurrida el 26 de septiembre de 2014 en la ciudad de Iguala nunca se repita. Vivos se los llevaron. Vivos los queremos.[68]

---

[65] Vgl. Strausfeld, Michi: „Die lateinamerikanische Literatur auf dem Weg ins 21. Jahrhundert", S. 35

[66] Dt. *Die traurigste Nacht*. Der Titel erinnert an den Begriff „la noche triste", der die Nacht vom 30. Juni 1520 bezeichnet, als Cortès und seine Männer aus der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlán fliehen mussten. Dabei verloren viele Hundert Spanier ihr Leben.

[67] Illades, Esteban: *La noche más triste. La desapración de los 43 estudiantes de Ayotzinapa*. México D.F.: Penguin Random House Grupo Editorial 2015, S. 10.
Die Kontrolle Mexikos durch die Kartelle, die Armut des Landes, die Geschichte der sozialen Bewegungen, die Straflosigkeit und Korruption der Regierung kontextualisieren die Geschehnisse. Deshalb schreibe ich dieses Buch, um die Ursachen und Motive zu verstehen, die es möglich gemacht haben, dass 43 Menschen spurlos verschwinden konnten; um zu verstehen, was passiert ist und wie es dazu kommen konnte, und um es nicht zu vergessen.

[68] Maldonado, Tryno: *Ayotzinapa: El rostro de los desaparecidos*. México D.F.: Editorial Planeta Mexicana 2015, S. 9. Dieses Buch wurde aus etwa hundert direkten Zeugenaussagen erstellt, die während meines viermonatigen Aufenthalts in der Hochschule zur Ausbildung von Lehrer*innen in Ayotzinapa gesammelt wurden. [...] Dies sind die Gesichter unserer 43 verschwundenen Schüler*innen. Dies sind ihre Geschichten. Dieses Buch ist dafür da, dass die Mexikanerinnen und Mexikaner der Zukunft Erinnerungen an eine der obszönsten Gewalttaten bewahren, die der Staat gegen seine Jugendlichen begangen hat. Dieses Buch soll Licht auf die vom Staat verhüllte Wahrheit werfen. Dieses Buch strebt nach einer immer verweigerten Gerechtigkeit. Dieses Buch soll alle, die es lesen, dazu anregen, dafür zu kämpfen, dass eine Grausamkeit, wie sie sich am 26. September 2014 in der Stadt Iguala ereignet hat, nie wieder passiert. Sie wurden lebendig genommen. Wir wollen sie lebendig zurück.

2.3 Ayer, hoy y mañana: Der historische Roman als Korrektiv und als Instrument des Widerstandes

Das Neuerzählen der eigenen Geschichte hat, wie bereits gesehen, auch mit der Suche nach der Identität und dem Eigenen zu tun. Nicht verwunderlich ist es daher, dass Themen wie die Revolution, die Unabhängigkeit, aber vor allem auch die Eroberung und die darauffolgende Kolonialisierung Mexikos durch Spanien im 20. Jahrhundert ins Zentrum der (literarischen) Interessen rücken. Die spanische Eroberung Mexikos im 16. Jahrhundert veränderte die sozialen, politischen und ökonomischen Umstände des Landes gänzlich – und das bis heute. Noch im 20. Jahrhundert litten viele lateinamerikanische Staaten – besonders auch im weltwirtschaftlichen Verbund – unter ihrem kolonialen Status. Daher ist es nachvollziehbar, wie Domschke in seiner Dissertation zur Fiktionalisierung der Conquista im 20. Jahrhundert betont, dass zeitgeschichtliche Themen einen entsprechend relevanten Stellenwert in der lateinamerikanischen Literatur einnahmen.[69] Die eigene Geschichte wiederaufzurollen dient dazu, die Ursprünge der eigenen Kultur zu beleuchten und indirekt Fragen zur eigenen Identität zu stellen und zu beantworten. Durch die historische Neubewertung wird ein Perspektivenwechsel ermöglicht. Es geht nunmehr um die Geschichte Mexikos und der Mexikaner*innen und nicht mehr um die Geschichte jener, die Mexiko besiegten. Das Interesse an der Conquista hat, so auch Kohut, wesentlich mit der Suche nach den Ursprüngen der eigenen Kultur zu tun.[70]

Die Beschäftigung mit den eigenen Ursprüngen geht aber über die reine Identitätssuche hinaus. Sie ermöglicht es auch, Krisen der Gegenwart zu begreifen und in Folge zu überwinden. Neben historischen Themen wird auch auf ältere ästhetische Formen wie etwa auf Legenden und Mythen zurückgegriffen, die integriert bzw. aktualisiert werden. Das zeigt sich teilweise mitunter in der Komposition der Texte, in denen Formen und Stile gemischt werden. Charakteristisch sind auch Stilmittel der Groteske sowie der Ironie, durch die eine Dekonstruktion und folglich eine Aktualisierung bestehender Mythen und Glaubenssätze der Vergangenheit möglich wird.[71]

---

[69] Vgl. Domschke, Rainer: *Fiktionalisierungen der Conquista im 20. Jahrhundert. Studien zum historischen Roman in Spanischamerika.* Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1996, S. 1f.

[70] Vgl. Kohut, Karl: „Die Conquista als Gegenstand der Literaturwissenschaft", in: Kohut, Karl (Hg.): *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas.* Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1991, S. 31

[71] Vgl. Aínsa, Fernando: „La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", in: *Cuadernos Americanos*. 28/4, julio-agosto 1991, S. 14

Carlos Fuentes ist laut dem spanisch-uruguayischen Literaturkritiker Fernando Aínsa einer der Ersten, der den klassischen und traditionellen historischen Roman programmatisch überwindet. In seinem Roman *Cambio de piel* (1967)[72] unterläuft er die Gattung durch Ironie und Groteske sowie durch eine anachronistische Handlungsführung. Während Fuentes sich in seinen früheren Romanen stärker mit Mexiko, dessen Geschichte und Identität beschäftigt, zählt *Hautwechsel* bereits zu den Romanen, in denen sich universale und mexikanische Themen mischen, ergänzen und bedingen. Der Roman erzählt die Geschichte eines mexikanischen Schriftstellers namens Javier und seiner Frau Elizabeth, die sich gemeinsam mit einem Mann namens Franz und einer jungen Mexikanerin namens Isabel auf den Weg nach Veracruz machen, um dort ihren Urlaub zu verbringen. Franz stammt ursprünglich aus der Tschechoslowakei und flüchtete nach Mexiko, da er am Bau des Konzentrationslagers Theresienstadt beteiligt war. Isabel ist Javiers Schülerin und Geliebte. Sie besuchen Cholula, ihr Auto wird sabotiert und so müssen sie die Nacht dort verbringen. Der Charakter und die jeweiligen Schicksale der Protagonist*innen entfalten sich mit der Handlung nach und nach. Bis auf Isabel sind sie alle auf der Suche nach Erneuerung – eben einem *Hautwechsel*: Javier, der ein gescheiterter Schriftsteller ist und glaubt, durch seine junge Geliebte auch schöpferisch zu neuen Ufern aufbrechen zu können; Elizabeth, die ihre Jugend wiederaufleben lassen will, und Franz, der seine NS-Vergangenheit abschütteln möchte. Auch der Tod von Franz und Elizabeth und der Mord an Isabel durch Javier sind Teil dieser Erneuerung.

Fuentes legt verschiedene geschichtliche Ereignisse und Zeitebenen übereinander, die dadurch ineinandergreifen und auch verwischen. Dadurch wird deutlich, welche Auswirkungen die Vergangenheit hat und wie sehr sie in die Zukunft hineinspielt. Die ärmliche Situation in Cholula und die dort herrschende Gewalt wurzeln in der Vergangenheit, wie gleich auf den ersten Seiten des Romans deutlich wird. Der Erzähler, ein gewisser Freddy Lambert, der sonst nicht näher beschrieben wird, schildert das Ankommen der Figuren in der Stadt:

> Als ihr vier heute ankamt, saht ihr nichts als die schmalen schmutzigen Straßen und die gedrängten einstöckigen Häuser, [...]. Cholula, heute eine Stadt des Elends, die an diesem Sabbath dem 11. April 1965, von kranken Hunden wimmelt und von Frauen mit geschwollenen Leibern, die barfuß den Staub treten und lautlos lachen, während sie einander ihre spaßigen Geheimnisse und geheimen Späße erzählen – fast unhörbar, mit dürftig modulierten Worten, verschliffenen Ketten lautloser Silben. Der Spanier Hernán Cortés beobachtet die vier Indigenen aus Cholula, die statt Proviant die dürre Antwort bringen: Unsere Kaziken bedauern, daß sie dir heute nicht ihre Aufwartung machen können. Cortés hört sich an, wie ihn die vier Indianer verspotten und die Männer aus Tlaxcala, seine einstigen Feinde und jetzigen Verbündeten, runzeln die Stirn und flüstern. Hüte dich vor Cholula und der Stadt Mexiko, warnen sie. Sie bieten ihm zehntausend Krieger an. Er lächelt. Er wird die Straße des Friedens gehen. Der Marsch der Spanier kündet Frieden. Sie schlagen am Ende des Tages

[72] Dt. Titel *Hautwechsel* (1990)

> neben dem Fluss ihr Lager auf, eine knappe Meile nur von Cholula entfernt. Ihre Indianer bauen ihnen Hütten und halten Wache mit ihnen. Geräusche im Dunkeln, Rascheln, etwas bewegt sich unsichtbar im Unterholz. Kalt ist die Nacht. Und noch ehe es tagt, kommen Abgesandte aus der Stadt mit Hühnern und Maisbrot, die sich um das Feuer von Cortés Hütte häufen. Mit zerzaustem Haar und offenem Hemdkragen befiehlt Cortés, für die Geschenke zu danken. […] Jerónimo de Aguilar: kurze Stiefel, Baumwollhose. Malinche, des Hauptmanns Geliebte und Dolmetscherin: schwarze Zöpfe und ironisches Lächeln.
> Heute hast du ihre Kinder gesehen, Isabel. Frauen mit niedriger Stirn, kurzen Zöpfen und kleinen Zehen im dicken Zahnfleisch, vorzeitig gealtert, in Schals gehüllte junge Frauen, deren Bäuche das nächste Kind wölbt, während sie das jüngste an der Hand halten, in den Armen oder auf dem Rücken im Schultertuch tragen. Männer mit weißen Hemden, Drillichhosen und steifen, gelackten Strohhüten, die langsam auf Fahrrädern vorbeifahren oder mit Werkzeugen in der Hand daherkommen. Junge Männer mit glatter Schokoladenhaut und borstigem dunklen Haar. Dicke Männer mit gelichteten Schnurrbärten, abgenutzten Stiefeln und gestärkten Hemden. Und Soldaten: die Pistole im Gürtel, die Mütze schräg auf dem Kopf, eine blasse Messernarbe quer über der Wange, der Schläfe oder am Hals; mit ausrasiertem Nacken und einem Zahnstocher zwischen den Zähnen lehnen sie an den Arkadensäulen gegenüber dem großen, leeren, verwahrlosten Platz. Ihr vier besucht die Plaza, doch ihr bliebt nicht lange. Ein verdorbener Garten. […]
> In der Stadt hält Cortés eine Ansprache. Sie sollen Götzendienst und Menschenopfer aufgeben und nicht länger das Fleisch von ihresgleichen essen. Sie sollen der Sodomie und anderen Verwirrungen entsagen und wie so viele mächtige Kaziken vor ihnen dem König von Spanien Gehorsam geloben. Die von Cholula erwidern: Wir werden deinem König gehorchen, aber von unseren Göttern lassen wir nicht. […] Lächelnd führen sie den Hauptmann und sein kleines Heer zu geräumigen Quartierhallen. Du gingst unter Arkaden, von deren Mauern die Farbe abblättert, Isabel, neben dir Franz, es folgten Elizabeth und Javier grün, blau, blaßgelb. Aus einem kleinen Krämerladen roch es nach Seifen und ranzigem Käse. […] Keiner von euch sprach. Das lebendige Sterben der Stadt hatte euch, und der widersinnige Lärm des Lautsprechers machte die Starre noch fühlbarer.[73]

Fuentes stellt das Thema der Eroberung Mexikos dem Holocaust gegenüber. Das Thema „Gewalt" ist für ihn ein zeitloses Thema, das sich dank der Menschen im Laufe der Geschichte immer wiederholt.[74] Die Gewalt der Spanier in Cholula sowie die Gewalt der Hippies, auf die Franz in der Pyramide trifft und die ihn bedrohen, aber auch die Gewalt der Nazis gegenüber der jüdischen Bevölkerung ist für ihn ein und dieselbe Gewalt.[75] Fuentes Blick auf diese komplexe Materie und Fragestellung erscheint sehr fokussiert und dadurch etwas eingeschränkt. Er reduziert die Thematik auf diesen einen Aspekt und macht das auch im Text selbst deutlich: „Oder glaubt ihr wirklich, es wäre besser gewesen, wenn die Spanier besiegt worden wären und wir weiter unter dem aztekischen Faschismus gelebt hätten? Wer war Cuauhtémoc? Baldur von Schirach, Brüder, Führer der Tenovjtitlán-Jugend."[76]

---

[73] Fuentes, Carlos: *Hautwechsel.* Aus dem Spanischen von Christa Wegen. Berlin: Verlag Volk und Welt 1989, S. 9ff. Der Begriff *Indianer* wurde im Zitat durch *Indigene* ersetzt.
[74] Vgl. Ordiz Vázquez, Francisco Javier: „Carlos Fuentes y la identidad de México", in: *Revista Iberoamericana*. Vol. 58 No. 159 1992, S. 532, Doi: 10.5195/reviberoamer.1992.5050
[75] Rodríguez Monegal, Emir: „Carlos Fuentes", in: Helmy F., Giacoman (Hg.): *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno de su obra*. New York: Las Américas 1972, S. 42
[76] Fuentes: *Hautwechsel*, S. 467

Fuentes hat, so Hölz, in beinah allen Erzählwerken die innere Einheit von mythischem Erkenntnismodell und realhistorischer Erfahrung durchgespielt. Dahinter steckt der human-politische Anspruch, die Geschichte Mexikos im nationalen und kosmopolitischen Zusammenhang nachzuzeichnen und für das aktuelle Selbstverständnis aufzubereiten.[77]
Fuentes nutzt im Roman *Hautwechsel* die historische Einbettung der Handlung auch dazu, um die modernen Mythen einer neo-imperialistischen nordamerikanischen Konsumgesellschaft zu kritisieren, unter der Mexiko am meisten leidet und die auch die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturen des Landes prägt. Auch in seinem Text bzw. Kapitel „Vom Quetzalcóatl zum Pepsicóatl" aus *Tiempo mexicano* (1971)[78] kritisiert Fuentes den Kapitalismus als dominante Gesellschaftsstruktur. Der Einfluss der USA wird dabei bereits im Titel bzw. durch den fiktiven Gott *Pepsicóatl*[79] versinnbildlicht. Im Roman verweist der Autor ebenfalls auf die neue *Religion* der Nordamerikaner*innen, die zunehmend auch Mexiko erfasst:

> [….] und als wir mit nahezu hundert Stundenkilometern durch die Aprilnacht brausen, sehen wir meine Landsleute, die ihre Karren durch die Gänge hell erleuchteter Supermärkte schieben und Lebensmittelkonserven kaufen, damit die Bomben ein wenig früher auf Peking fallen und die Welt ein wenig früher für Freiheit und Palmolive-Seife gerettet werde, die mit Hähnchen unter dem Arm vor langsam sich drehenden Bratspießen stehen, damit die behelmten Marines den Rio Grande im Norden und den Bio-Bio im Süden überqueren und wir selbst die letzten *Viets* werden; wir sehen sie mit einem neuen Staubsauger aus Sears & Roebuck quellen, damit die Welt ein einzig brennendes Napalmfeld werde, sehen sie in ihre Chryslers Plymouths und Dodges steigen, damit das Universum die Neue Ordnung des Friedens, der Ruhe und der Wohlanständigkeit verwirkliche, ohne all die beunruhigenden Spektren von Gelb, Schwarz und Rot und all die verwirrenden Erscheinungen wie ihr, meine Mönchristen, Möncholeriker, Mönchronisten, Mönchimären.[80]

Wenn, wie in diesem Fall, auf Narrative der Vergangenheit zurückgegriffen wird, kann die Vergangenheit ausgehend von den Notwendigkeiten der Gegenwart neu gelesen und interpretiert werden. Durch eine Neuschreibung der Geschichte werden etwa Aspekte beleuchtet, denen bisher keine Bedeutung zugemessen wurde. Die Geschichte des Landes wird somit greifbar und zur eigenen Geschichte bzw. zur Geschichte einer bestimmten Person oder einer bestimmten Gruppe. Während Fuentes die mexikanische Geschichte zur Weltgeschichte machen will, haben die Schriftstellerinnen Elena Garro und Carmen Boullosa die Methode genutzt, um eine weibliche Perspektive der Geschichte miteinzubringen.

---

[77] Vgl. Hölz: *Das andere Mexiko*, S.730
[78] Fuentes, Carlos: *Tiempo mexicano.* México: Cuadernos de Joaquín Mortiz. IV edición 1972
[79] der *Cóatl*, also der Gott, von Pepsi Cola
[80] Fuentes: *Hautwechsel*, S. 456

In Garros Erzählung „La culpa es de los Tlaxcaltecas“ (1964)[81] erzählt die Protagonistin Laura ihrer Hausangestellten Nacha, wie sie mit ihrer Schwiegermutter Margarita nach Guanajuato fährt. Auf der Brücke über dem Lago de Cuitzeo geht ihnen das Benzin aus und Margarita macht sich auf den Weg, um welches zu besorgen. Während der Abwesenheit wird Laura, so hat es den Anschein, vergewaltigt, denn als die Schwiegermutter zurückkehrt, ist ihr weißes Kleid mit Blut befleckt und ihre Haare sind voll mit Erde. Die genauen Vorkommnisse werden nicht aufgeklärt, aus dem Text kann man aber darauf schließen: „“¡Estos indios salvajes …! ¡No se puede dejar sola a una señora!“, exclama el mecánico.“ und an anderer Stelle: „Mas tarde Josefina le contó que en la mesa el señor se le quedó mirando malhumorado a su mujer y le dijo: “¿Por qué not e cambiaste? ¿Te gusta recordar lo malo? ‘“[82]

Laura flüchtet sich in eine Art Wahnsinn, denn ihre Erinnerung an den Vorfall gestaltet sich gänzlich anders. In ihrer Vorstellung verbringt sie die Zeit, in der ihre Schwiegermutter abwesend ist, mit ihrem so betitelten ersten Ehemann. Dieser gehört dem Stamm der Mexica an und stammt demnach aus der Zeit der Eroberung Mexikos. In ihrem zweiten Leben ist sie mit Pablo verheiratet und lebt im 20. Jahrhundert. Laura fühlt sich schuldig und hin- und hergerissen zwischen ihren zwei Leben. Ihr Ehemann Pablo hält sie für eine Verräterin und reagiert aggressiv auf ihr Verhalten. Trotzdem entschließt sie sich, wieder zu ihrem ersten Ehemann zurückzukehren, der verwundet ist und Kriegsverletzungen erlitten hat. Am Ende der Erzählung entschließt sich Laura, mit ihrem ersten Ehemann zu gehen. Das Aufeinandertreffen von Laura mit dem geheimnisvollen Fremden, den sie als ihren ersten Mann bezeichnet, ist, so Linhard, die Kollision und gleichzeitig die Versöhnung mit der konfliktreichen Vergangenheit, da der Betrug von Laura – anders als der Betrug des Volkes von Tlaxcala und anders als der der Malinche[83], nunmehr ein umgedrehter Betrug ist, da Laura der Mittelklasse und nicht der indigenen Bevölkerung angehört. Als Betrügerin steht sie nun auch nicht auf der Seite der Eroberer, sondern auf der der Eroberten.[84] Unterstrichen wird ihre Position und Herkunft auch durch das Adjektiv „weiß“, das an vielen Stellen auftaucht: eine weiße Tasse, weißer Zucker,

---

[81] Dt. *Die Schuld haben die Bewohner*innen von Tlaxcala*. Während der Eroberung Mexikos durch die Spanier schlossen sie einen strategischen Pakt mit den Spaniern, wodurch sie eine Sonderrolle einnahmen und gewisse Privilegien genossen.

[82] Garro, Elena: „La culpa es de los tlaxaltecas“, in: *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. Veracruz: Unversidad Veracruzana abril-junio 1997, no. 102, S. 126f.
„Diese wilden Indigenen ...! Man kann eine Dame nicht allein lassen!“, ruft der Mechaniker aus. Und an anderer Stelle: „Später erzählte Josefina, dass der Mann am Tisch seine Frau missmutig betrachtete und sagte: „Warum hast du dich nicht umgezogen? Gefällt es dir, dich an das Schlechte zu erinnern?“

[83] Die Indigene Malinche beschaffte Cortés durch ihre Dienste als Dolmetscherin wesentliche Informationen, die ihm letztlich auch zu seinem Sieg verhalfen.

[84] Vgl. Linhard: „Una historia que nuna será la suya: feminismo, poscolonialismo y subalternidad en la literatura feminina mexicana“, S. 151

die weiße Brücke von Cuitzeo, das weiße Licht und ihr weißes Kleid. Der Betrug Lauras ist ein doppelter Betrug, da sie beide Männer betrügt, indem sie sich zwischen den Zeiten bewegt. Der Betrug ist, so Linhard, nicht zu vermeiden, da sich Laura nur dadurch in die kolonialen und postkolonialen Mythen einfügen kann. Die Schuld ist auch bereits durch ihr natürliches Geschlecht gegeben. Durch die symbolische Gegenüberstellung der Schuld der Bewohner*innen von Tlaxcala, der Schuld der Malinche und Lauras Beharren, sich mit der Geschichte des Landes auseinanderzusetzen, indem sie eine Chronik der Eroberung, nämlich die *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*[85] von Bernal Díaz del Castillo liest, wird eine Versöhnung mit der Vergangenheit und eine Artikulation und Sichtbarmachung einer weiblichen Perspektive und Subjektivität möglich.[86] Dass Laura gerade Díaz de Castillo liest, verdeutlicht auch ihre Situation: Sie ist in einer patriarchalen Welt gefangen und durch ihre fast obsessive Lektüre wird die maskuline Perspektive auf Frauen und auf die Geschichte augenscheinlich. Garro verdeutlich dadurch nicht nur die Wirkungsmacht der Geschichte und ihren Einfluss auf die moderne Gesellschaft, sondern sie macht auch sichtbar, inwiefern dominante Diskurse frühere Stimmen auslöschen können. Die Malinche z. B. existierte nur mehr in der Erinnerung bzw. in der männlichen Perspektive spanischer Chroniken. Wie Malinche wird auch Laura zum Subjekt männlicher Dominanz.[87] Die Geschichte bzw. die Auseinandersetzung damit macht deutlich, dass es zumindest zwei Versionen gibt. Daraus resultieren auch verschiedene Diskurse und verschiedene Arten, die Welt zu interpretieren. Durch den Rückgriff auf die Geschichte und auf die Figur der Malinche gelingt es Garro, nicht nur auf die Unterdrückung der (indigenen) Frau in einer patriarchalen Gesellschaft hinzuweisen, sondern eine Brücke zur Gegenwart zu schlagen.[88]

In *Son vacas, somos puercos* (1991)[89], in der Boullosa eine Piratengeschichte in den Kolonien Amerikas des 17. Jahrhunderts erzählt, wendet die Autorin eine dekonstruktive Strategie weiblicher Abgrenzung von männlicher Geschichte an.[90] In *Duerme* (1994)[91] beleuchtet die

---

[85] Dt. *Wahrhafte Geschichte der Eroberung Neuspaniens*
[86] Vgl. Linhard: „Una historia que nuca será la suya“, S. 152
[87] Vgl. Lanza, Erin M.: „La culpa es de los tlaxcaltecas”: *Gender, the Burden of Blame, and a Re-examination of the Myth of La Malinche* (2018). *Student Publications*. 619, S. 12. https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/619
[88] De Benito Mesa, Iris: „(No) Me declaro culpapble. La conquista de la voz en `La culpa es de los tlaxcaltecas´“, in: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos, vol. 19. Reescrituras del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Barcelona: Universitat autónoma de Barcelona 2019, S. 382. https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.592
[89] Dt. Titel *Sie sind Kühe, wir sind Schweine* (1993)
[90] Vgl. Hölz: *Das andere Mexiko*, S.754
[91] Dt. Titel *Der fremde Tod* (1998)

Autorin Aspekte der Kolonie *Neuspanien*[92] fernab der existierenden Chroniken und 80 Jahre nach der Eroberung des Landes durch die Spanier. Seydel spricht von einer nicht offiziellen Version der Geschichte der Besiegten und der Subalternen.[93] Erzählt wird aus der Perspektive der Protagonistin Claire Fleur(cy) – einer Abenteurerin, die nach Mexiko kommt, um dort auch Abenteuer zu erleben. Das Thema „Identität" spielt eine wesentliche Rolle, da die Protagonistin ihre weibliche Identität ablegt und nunmehr als Mann bzw. als Pirat verkleidet lebt. Durch ihre Wandlung entsteht eine neue Existenz, sie wird zu ihrem eigenen Sohn: „Sie haben mich betäubt, damit ich meinen Sprößling nicht verteidigen kann: mich selbst, denn ich bin mein eigener Sohn, die zum Mann gewordene Claire"[94].

Durch ihre Metamorphose bricht die Protagonistin aus der stereotypen weiblichen Rolle aus, was ihr ein anderes Leben und auch eine neue Perspektive auf die Dinge ermöglicht. Claires Verwandlung gleicht einer Mimikry.

Der Begriff „Mimikry" stammt ursprünglich aus der Biologie und meint die visuelle und auditive Nachahmung zum eigenen Schutz. Sie ist laut Bhabha auch Teil des Kolonialisierungsprozesses. Durch Reform, Regulierung und Disziplin passiert eine Aneignung des *Anderen*. Dabei ist die Mimikry, so Bhabha an Lacon erinnernd, gleich der Tarnung keine harmonisierende Form der Unterdrückung von Differenz, sondern eine Form von Ähnlichkeit, die sich von der Präsenz dadurch unterscheidet, dass sie diese metonymisch zur Schau trägt.[95] Die Anpassung erfolgt demnach lediglich äußerlich – sie dient als Tarnung auf der (äußeren) Oberfläche. Im Falle von Claire hilft sie ihr, ein anderes Leben zu führen – und letztlich auch aus ihrem subalternen Status auszubrechen und sich gegen die Kolonialisierer zu erheben.

Sowohl die Frauen als auch die indigene Bevölkerung werden im Roman in einem Zustand der Unterlegenheit und als koloniale Subjekte dargestellt.[96] Alle indigenen Figuren an einem Hof heißen z. B. Cosme, um den Patrón nicht mit verschiedenen Namen zu verwirren und zu belästigen. Als die Protagonistin sich als Indigene verkleiden muss, um flüchten zu können, reflektiert sie ihre marginalisierte Rolle in der Gesellschaft: „Mich als Indiofrau gekleidet zu sehen, macht mich in ihren Augen zu einem Wesen ohne jede Bedeutung."[97] Die Welt ist

---

[92] Das Vizekönigreich umfasste Mexiko, Belize, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, El Salvador, Honduras, Venezuela und die Karibischen Inseln.

[93] Vgl. Seydel, Ute: *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid und Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2007, S. 263

[94] Boullosa, Carmen: *Der fremde Tod*. Aus dem Spanischen von Susanne Lange. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 15

[95] Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, S. 127ff

[96] Vgl. ibid. S. 440

[97] Vgl. ibid. S. 61

unterteilt in Weiße und Indigene, in Männer und Frauen, in Europäer*innen und Nicht-Europäer*innen:

> Die Welt teilt sich in zwei Hälften: in die alte und die der neuen Länder. Licht und Dunkelheit. Schweigen und Lärm. Weiß und Schwarz. Wasser und Land. Gut und Böse. Männer und Frauen. Europäer und andere Völker. Von letzterer Teilung erfährt nur etwas, wer seine Welt verläßt, denn sonst wird er weiterhin an eine breite Vielfalt, an Engländer Franzosen, Flamen, Chinesen, Portugiesen, Katalanen glauben. Doch jeder, der wie ich Indiokleidung trägt, soll mir geradeheraus sagen, in wie viele Teile sich die Menschheit spaltet. „In zwei", wird die Antwort lauten, „in Weiße und in Indios".[98]

Claire wird durch die Salbung einer Indigenen unverwundbar gemacht, darf das Tal von Mexiko aber nicht verlassen, da sie ansonsten in einen tiefen Schlaf verfällt. Am Ende der Geschichte führt sie ein Heer von Indigenen an, das die Spanier besiegen möchte. Sie, die ihre alte Identität abgelegt hat, könnte dem Land also zu einer eigenen Identität verhelfen: „Natürlich wird Claire die Spanier besiegen, ihr Heer wird besser sein als das ihre, daran zweifle ich nicht, aber wird sich dann eine Nation mexikanischer Sprache bilden?"[99]
Durch die historische Einbettung der Handlung gelingt Boullosa hier eine Polemisierung und kritische Beleuchtung und Gegenüberstellung von Themen wie Kolonialität vs. Postkolonialität sowie Subalternität vs. Geschlecht bzw. Ethnie, da sie nicht nur eine fiktive Geschichte erzählt, sondern an Dinge erinnert, die so oder in ähnlicher Art passiert sein könnten. Sie kritisiert in ihrem Text binäre, der Gesellschaft eingeschriebene Strukturen wie etwa weiß/indigen, Zivilisation/(vermeintliches) Barbarentum sowie männlich/weiblich.[100] Der Körper der Protagonistin selbst wird durch seine multiplen Facetten zur Allegorie des kolonialen Mexikos, indem er das Schicksal eines ganzen Landes repräsentiert.[101]

Bei der Inszenierung der Geschichte wird oft auf die Technik der Karnevalisierung zurückgegriffen. Laut Bachtin ist der Karneval die umgestülpte Welt. Gesetze, Verbote und Beschränkungen werden für die Zeit des Karnevals außer Kraft gesetzt, auch hierarchische Strukturen werden dabei aufgelöst. Er bietet den Menschen eine Möglichkeit, dem Alltag zu entfliehen, da er in einem Mischbereich von Realität und Spiel einen neuen Modus der Beziehung zwischen Mensch und Mensch ermöglicht, der sich den sozialhierarchischen

---

[98] Vgl. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, S. 48
[99] Vgl. ibid. S. 125
[100] Vgl. Linhard, Tabea Alexa: „Una historia que nuna será la suya: feminismo, poscolonialismo y subalternidad en la literatura feminina mexicana", in: *Escritos*. *Revista del Centro de Ciencies del Lenguaje*. México: Número 25 Ene.–Jun. 2002, S. 148
[101] Seydel: *Narrar historia(s),* S. 266

Beziehungen des alltäglichen Lebens entgegensetzt.[102] Auch in der Literatur hat die Lachkultur einen besonderen Einfluss, und es entwickelten sich verschiedene Gattungen, in denen Asymmetrien und Widersprüchlichkeiten bzw. die Kollidierung unvereinbarer Elemente dargestellt wurden. Das Karnevaleske kann aber auch in der literarischen Motivik Ausdruck finden, indem es sich auf Ambivalenzen gründet. Das passiert etwa durch Erniedrigung und Erhöhung von Figuren oder durch besondere Identitätskonstrukte. Im Zentrum steht auch hier der Wechsel der Weltordnungen.[103] Ironie, Satire, Parodie und Groteske erlauben es, die Geschichte neu zu erzählen. Wenn gängige Hierarchien umgedreht werden und Positionen hinterfragt oder Sachverhalte auf eine andere Weise dargestellt werden, können bestehende Werte und Beziehungen dadurch aktualisiert werden. Die Geschichte wird so zum Kritikinstrument – mitunter auch zur postkolonialen oder feministischen Allegorie – aber immer zu einer Strategie des Widerstands. Durch das Gestern wird auch das Heute kritisiert – und das Morgen, so hofft man, vielleicht so ein anderes sein.

2.4. El momento en que estás: Die Vergangenheit als Spiegel der Gegenwart

Auch wenn der historische Roman als Strömung in Mexiko ein Ende fand, werden Narrative der Vergangenheit von manchen Schrifsteller*innen weiter verwendet, um die gegenwärtige Situation des Landes zu thematisieren und direkt oder indirekt zu kritisieren. Ein Beispiel dafür sind etwa die Romane von Paco Ignacio Taibo II. Der Journalist, Soziologe und Historiker nutzt die Gattung des Krimis, um sich in der mexikanischen Geschichte zu bewegen und sich so diverser Narrative zu bedienen. Wie er selbst in verschiedenen Interviews anführt, ist die heutige mexikanische Gesellschaft sehr komplex, daher bietet die Vergangenheit mehr Sicherheit. Auch ist es, wie bereits beim Revolutionsroman gesehen, so möglich, Kritik zwar indirekter, aber dadurch nicht weniger deutlich zu formulieren – geht man davon aus, dass historische und gesellschaftliche Entwicklungen das heutige Mexiko prägen bzw. zu dem gemacht haben, was es ist. Taibo betont außerdem, dass gerade Krimis sich besonders gut eignen, den Alltag Mexikos zu beschreiben, da das Land stark von Korruption, Verbrechen und Machtmissbrauch geprägt ist. Durch den Krimi wird es möglich, eine Art Landkarte der Gesellschaft zu zeichnen. So können Dinge ausgesprochen werden, die sonst niemand

[102] Vgl. Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996, S. 48
[103] Vgl. ibid. S. 54

auszusprechen wagt.[104] Im Roman *Sombra de la sombra* (1986)[105] kombiniert der Autor fiktive Ereignisse und Figuren mit realen Personen und Begebenheiten der mexikanischen Geschichte rund um die mexikanische Revolution. Diese endet 1917, der Roman spielt 1922. Durch diese Technik der Collage kann Taibo recht offen Gründe für das Scheitern der Revolution aufzeigen, indem er seine vier Protagonisten – den Journalisten Pioquinto Manterola, den Chinesen Tomás Wong, den Dichter Fermín Valencia und den Anwalt Alberto Verdugo – durch Zufall auf die Spur von Machenschaften zwischen dem mexikanischen Militär, Ölförderfirmen und US-amerikanischen Politiker*innen kommen lässt, an denen auch die mexikanische Regierung maßgeblich beteiligt ist:

> „Das Ganze scheint mir äußert brisant, schließlich kommen hier die Regierung und die Verhandlungen mit den Ölgesellschaften ins Spiel. Sind Sie sich darüber im Klaren, dass wir die nordamerikanischen Ölkonzerne beschuldigen, eine Revolution anzetteln zu wollen, um die Erdölregion vom Rest des Landes abzutrennen? Diese drei Obersten sind mir egal. Selbst wenn einer Oberst der Gendarmarie von Mexiko-Stadt ist. Was mir Sorgen macht, ist die Position der Regierung in dieser Angelegenheit.[106]

Taibo mischt Elemente experimenteller Literatur mit Elementen der dokumentarischen Zeugnisliteratur, wie man sie vor allem von Elena Poniatowska kennt.[107] Durch die Mischung von Fiktion, authentischen und dokumentarischen Abschnitten mit historischen Ereignissen kann Taibo Kritik an den aktuellen Verhältnissen des Landes äußern, die als Folge der Geschichte gelten können: „‚Es liegt nicht am Blei, es liegt am Mangel am Blei', sagte der Dichter. ‚Es ist das Schicksal halber Revolutionen. Sie sind wie Bäume ohne Blätter. Das Land hat verloren, wir haben alle verloren.'"[108] Taibo wählt bei seiner Kritik oft Mexiko-Stadt als paradigmatisches Beispiel für die herrschenden Zustände des Landes:

> Im Laufe seiner acht Jahre als Reporter hatte Manterola sich eine sehr präzise Meinung über den Charakter der aus der Revolution hervorgegangenen Polizisten gebildet. Sein Urteil ließ sich in einem einzigen Satz zusammenfassen: Sie waren zu nichts nütze. Wenn sie ein Verbrechen aufklärten, so war dies dem puren Zufall zu verdanken. Ihre Kontakte zur Unterwelt Mexikos waren so ausgedehnt und intim, dass die Grauzone, die eigentlich die Grenze markieren sollte, das normale Ambiente war, in dem Polizei und Delinquenten zusammenlebten und den gleichen Aktivitäten

---

[104] Vgl Ehring, Max: „Eine Landkarte der Gesellschaft", in: *Weltsichten*. 20. März 2014. „Eine Landkarte der Gesellschaft" | Page 3 | Welt-Sichten

[105] Dt. Titel *Schatten des Schattens* (1997)

[106] Taibo II, Paco Ignacio: *Der Schatten des Schattens*. Aus dem Spanischen von Harry Stürmer. Berlin/Hamburg: Assoziation A 2010, S. 197

[107] Vgl. Leinen, Frank: „Paco Ignacio Taibo II und die Mexikanisierung des Kriminalromans. Interkulturelle Spielformen der nueva novela policíaca zwischen Fakt und Fiktion", in: Blaser, Jutta; Lang, Sabine; Lustig, Wolfgang (Hg.): *Miradas entrecruzadas – Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung. Beiträge eines hispanoamerikanistischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janik* [September 1999, Mainz]. Frankfurt am Main: Vervuert 2002, S. 259, https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001525

[108] Vgl. Taibo II: *Der Schatten des Schattens*, S. 96

> nachgingen. Aber während die Polizei unfähig war, hatte die Unterwelt von Mexiko-Stadt, seit die Revolution die Hauptstadt ab 1916 in Ruhe gelassen hatte, sicherlich dazugelernt.[109]

Im Fortsetzungsroman *Retornamos como sombras*[110] (2001) treten die vier Figuren wiederum als Kämpfer gegen soziale Ungerechtigkeit auf. Dieses Mal sind sie mit einem Nazi-Komplott konfrontiert, das bis zur Kaffeeindustrie in Chiapas reicht. Hitler scheint von mexikanischem Kaffee abhängig geworden zu sein, den er sich täglich als Injektion verabreicht. Neben diesem fiktionalen Plot werden die historischen Ereignisse rund um den Kriegseintritt Mexikos beschrieben und dabei auch die Spannungen zwischen Mexiko und den USA zum Thema gemacht. Im Unterschied zu Paz, der eine kollektive Identitätsbestimmung der Mexikaner*innen anstrebt, differenziert Taibo laut Leinen durchaus: Bei Taibo tragen nur die Verbrecher*innen und bestimmte Personen des Establishments Masken. Taibo gibt den von Paz so benannten „máscaras mexicanas" eine politische und eine auf das kriminelle Umfeld limitierte Auslegung.[111]

In seinem Roman *Cuatro manos*[112] (1990) verdichtet der Autor die Handlungscollage und entwirft rund um fiktive nicht berühmte und berühmte Persönlichkeiten wie Stan Laurel, Pau Klee, Leo Trotzki und zwei Journalisten, die zu zweit – also mit vier Händen – den perfekten Revolutionsroman schreiben wollen, dann aber in einer Operation des US-Geheimdienstes landen, die Geografie und die Revolutionsgeschichte Mexikos. Die Geschichte tritt hier zwar zurück bzw. wird weniger vordergründig behandelt, bettet aber die Handlung und die persönlichen Geschichten der Figuren ein und schafft so ein vielseitiges Porträt des Landes. Die historische Einbettung ermöglicht dem Autor wiederum, Kritik zu üben, da durch sie ein realistisches Szenario geschaffen wird. Die Geschichte dient als Anknüpfungspunkt und schafft einen Bezug zur Realität, auch wenn sie mit Fiktion gemischt wird, etwa als der Schauspieler Stan Laurel zufällig Zeuge der Ermordung Pancho Villas wird:

> In weniger als einer Minute waren zweihundert Schüsse auf den Dodge Brothers mit Nummernschild aus Chihuahua abgefeuert worden. Plötzliche Stille. Niemand im Wagen rührte sich mehr. Drei Heckenschützen kamen heran und entluden ihre Winchester-Gewehre auf die leblosen Körper. Die Mörder holten ohne Eile und unmaskiert ihre Pferde von den Höfen der Häuser und stiegen auf. Ein Mann näherte sich und überreichte ihnen dreihundert Pesos pro Kopf. Dann trabten sie seelenruhig aus Parral fort. Von seinem Fenster aus beobachtete Stan mit aufgerissenen und geröteten Augen ihren Abgang. Er war unfähig, sich zu rühren. […] Ein Kind lief auf das Auto

[109] Vgl. Taibo II: *Der Schatten des Schattens*, S. 152
[110] Dt. Titel *Die Rückkehr der Schatten* (2004)
[111] Vgl. Leinen: „Paco Ignacio Taibo II und die Mexikanisierung des Kriminalromans. Interkulturelle Spielformen der nueva novela policíaca zwischen Fakt und Fiktion", S. 273
[112] Dt. Titel *Vier Hände* (1996)

> zu und betrachtete den Toten. „Sie haben Pancho Villa umgebracht!“, schrie es. […] Es war zwei Minuten nach acht am Morgen des 20. Juli 1923.[113]

Im Unterkapitel mit dem Titel „Fabrikation der Legende eines Drogenbosses“ lässt Taibo die fiktive Person eines möglichen Drogenbosses entstehen. Dank der historischen Bezüge des Buches lesen sich die Kapitel nicht nur als Teil einer Geschichte, sondern in ihnen wird auch die Kritik an der Korruption und den vorherrschenden Zuständen des Landes rund um den Drogenhandel sichtbar.

In jüngeren literarischen Werken steht die Geschichte Mexikos nicht mehr so stark im Vordergrund und dient vor allem nicht mehr der Suche nach der Identität und den eigenen Wurzeln. Sie dient jedoch dazu, einen (fiktionalen) Plot zeitlich und örtlich zu verorten, und durch die historischen Bezüge, die dadurch gesetzt werden können, steht er stärker im Bezug zur mexikanischen Realität, die so beschrieben, hinterfragt oder auch kritisiert werden kann. Die Geschichte bleibt nur eine Geschichte, durch bewusst gesetzte historische Bezüge wird sie jedoch auch zum Spiegel der Gegenwart.

[113] Taibo II, Paco Ignacio: *Vier Hände.* Aus dem Spanischen von Anette Schönfeld. Berlin/Hamburg: Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Straße 1996, S. 14

3. ¡Volver al futuro! – Narrative der Zukunft oder die Zukunft als Narrativ

Narrative sind, wie bereits gesehen, in gewisser Weise Seismographen von gesellschaftlichen Strömungen – von Befürchtungen und Krisen, aber auch von Träumen und Hoffnungen. Sie können daher eine wichtige Rolle beim Auslösen und Leiten von Veränderungsprozessen spielen. Oft haben Schriftsteller*innen gesellschaftliche Ängste und Hoffnungen in die Zukunft projiziert. Zukunftsnarrative sind immer Geschichten über einen Wandel. Sowohl Utopien als auch Apokalypsen beziehen sich auf etwas Neues, etwas noch nicht Dagewesenes. Thematisiert wird der Zusammenbruch einer alten Ordnung bzw. die Entstehung einer neuen.

Erzählungen über die Zukunft können Verhaltensänderungen auf gesellschaftlicher und individueller Ebene auslösen und steuern. Eine besonders gängige Gattung der Zukunftserzählung ist Science-Fiction. Die erzählte Wirklichkeit baut dabei auf unserer realen Welt auf. Die erzählte Welt und der Kosmos basieren auf uns bekannten Regeln, nur werden dabei mehr oder weniger die Grenzen des Möglichen ausgelotet. In Dystopien werden z. B. auch bestimmte Horrorszenarien entworfen, die realistisch genug zu sein scheinen, um zur Gegenwart zu werden.

Im letzten Jahrzehnt erfreut sich das Genre Science-Fiction besonderer Beliebtheit. Wir befinden uns, wie Eva Horn in ihrem Werk *Zukunft als Katastrophe* anführt, an einem Wendepunkt, da in uns das Bewusstsein schlummert, dass die Stabilität unseres Alltags – im Sinne von Gesellschaft, Markt, Ökosystem und Klima – nicht immer so weitergehen kann und eher in Richtung eines katastrophischen Bruchs steuert.[114] Dieses Bewusstsein favorisiert die Hinwendung zum Genre der Dystopie. Imaginationsformen der Katastrophe im Sinne eines Raumes, in dem fiktive Bilder, Narrative, Szenarien und Fantasie ihren Ausdruck finden können, formatieren und bestimmen unser Verhältnis zur Zukunft. Sie sind, wie Horn ausführt, somit ein Teil einer Dimension des Sozialen, die als das *kollektive Imaginäre* gefasst wurde. Bilder, Mythen und Geschichten seien nicht nur ein sozialer Überbau, sie prägen die Art und Weise, wie sich Menschen ihre soziale Existenz vorstellen und ihr Zusammenleben mit anderen regeln. Die Zukunftsvisionen, die uns in der Literatur, im Kino oder in der Populärkultur begegnen, sind demnach Inszenierungen, in denen nicht nur ausgemalt, sondern auch ausgehandelt wird. Es handelt sich dabei also um Interventionen.[115] Wenn die Zukunft detailliert beschrieben werden kann, passiert sie möglicherweise nicht in dieser Form. Eva Horn

[114] Vgl. Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014, S.19ff.
[115] Vgl. ibid. S. 22f.

spricht in diesem Kontext von *narrativer Prävention*. Wenn Zukunft als radikaler Bruch, als künftiger Schaden oder gar Desaster gedacht wird, dann kann der Bezug zu ihr nur ein negativer sein: „*Diese* Zukunft muss verhindert werden.“[116] Laut Horn ist die Prävention demnach auf ein Narrativ angewiesen, das einen Ablauf der Dinge schildert, wie er nicht geschehen soll. Sie leistet eine Interpretation der Gegenwart, die ein Mittel gegen diesen Ablauf anbietet. Der fiktionstheoretische Kern im Zukunftsverhältnis der Prävention liegt darin, dass die Gegenwart zum Verzweigungspunkt von mehrfach alternativen Geschichten wird, von denen eine verwirklicht, die andere verhindert werden sollte.[117]

In Mexiko ist sowohl die Beziehung zur Vergangenheit als auch die zur Gegenwart nicht unproblematisch. Die Schwierigkeiten der Gegenwart lassen es oft kaum zu, sich ein realistisches Bild der Zukunft zu machen. Wenn eine negative Zukunft imaginiert wird, kann diese vielleicht nicht nur etwas an der Zukunft selbst ändern, sondern eventuell auch die Gegenwart beeinflussen. Die Kritik an der Zukunft impliziert immer auch eine Kritik an der Gegenwart. – Das mögliche Ende der Welt impliziert auch den Wunsch nach einem Wandel der gegenwärtigen Verhältnisse.

3.1 Y asi se acabó el mundo: Mexikanische Science-Fiction-Tendenzen, Strömungen und Entwicklungen

Science-Fiction wurde als Genre in den letzten Jahren nicht nur thematisch wieder besonders aktuell und populär, es entwickelte sich mitunter auch als Instrument des postkolonialen Widerstandes. Ein Beispiel dafür ist der sogenannte *Afrofuturismus.* Darunter versteht man eine globale literarische und kulturelle Bewegung, die Elemente der Science-Fiction mit historischen Ereignissen sowie magischem Realismus und Afrozentrizität mischt. Unter Afrozentrizität versteht man das Bestreben bzw. den (wissenschaftlichen) Ansatz, die kulturellen, historischen und (sozio)politischen bzw. gesellschaftlichen Erfahrungen der Afrikaner*innen bzw. der afrikanischen Diaspora zu untersuchen und zu thematisieren.
Nichtwestliche Kosmologien werden präsentiert und dem Eurozentrismus – als fiktionaler Plot – gegenübergestellt. Der Afrofuturismus imaginiert in Literatur, Film, Musik etc. eine Gesellschaft, in der people of colour gleichberechtigt leben können. Er ist also eine Bewegung des Widerstandes gegen die Bilder von einer weißen Zukunft und einer weißen Geschichte. Der Begriff wurde 1994 vom amerikanischen Kulturkritiker Mark Dery geprägt. In seinem

[116] Vgl. Horn: *Zukunft als Katastrophe,* S. 298
[117] Vgl. ibid. S. 304f.

Essay *Black to the Future* fragt er sich, warum es bisher so wenige afroamerikanische Science-Fiction-Autor*innen gibt, wo doch die Afroamerikaner*innen in den USA Expert*innen auf dem Gebiet der Science-Fiction sind, da sie als „Aliens" in einer westlichen Gesellschaft leben. Der Musiker und Schriftsteller Greg Tate bezeichnet im Interview mit Dery das Leben der Afroamerikaner*innen selbst als Science-Fiction: „Being black in America is a science fiction experience."[118]

Das lateinamerikanische Pendant – der Latinfuturismus – konnte sich als Bewegung und auch als literarische Strömung nie wirklich etablieren, aber auch die Kolonialisierung in Lateinamerika unterschied sich in vielen Aspekten von jener Afrikas, auch wenn es Gemeinsamkeiten wie etwa den transatlantischen Sklavenhandel gibt, der Afrika und Lateinamerika gleichermaßen betraf. In Lateinamerika vollzog sich größtenteils eine Hybridisierung und eine sogenannte Mestizierung, bei der sich europäische, afrikanische und indigene Ethnien und Kulturen vermischten. Diese „Vermischungen" bedeuteten allerdings nicht, dass die lateinamerikanischen Gesellschaften dadurch frei von Rassismus oder von Diskriminierungen – basierend auf verschiedenen sozialen Klassen – waren. Die Trennung zwischen den Ethnien oder Klassen bzw. die Sehnsucht nach einer eigentlichen, aber fernen Heimat existierte nicht in der Form, in der sie infolge der afrikanischen Kolonialisierung existierte. Eine Trennung in verschiedene Ethnien und Klassen, wie sie im Afrofuturismus vorgenommen wird, bzw. eine Welt fernab einer weißen Hegemonie wäre im lateinamerikanischen Kontext kaum möglich. Interessant ist aber, dass sich eine Strömung eines sogenannten Chicanafuturismus[119] herausgebildet hat, was nicht verwundert, bedenkt man die Lebensumstände und die marginalisierte gesellschaftliche Position vieler Mexikaner*innen bzw. vieler Latinas und Latinos in den USA. Der Begriff geht auf Catherine S. Ramirez zurück.[120] Ramirez schreibt, dass sie dank des Afrofuturismus und der Arbeit der Künstlerin Marion C. Martinez auf das Konzept des Chicanafuturismus kam. Sie definiert ihn als „cultural production that attends to cultural transformation resulting from new and everyday technologies (including their detritus); that excavates, creates, and alters narratives of identity, technology,

[118] Dery, Mark: „Black to the future: Interview with Samuel A. Delany, Greg Tate and Tricia Rose", in: Dery, Mark (Hg.): *FLAME WARS. The Discourse of Cyberculture*. Durham und London: Duke University Press 1994, S. 181 bzw. S. 208

[119] Chicanos: Bezeichnung für in den USA lebende Mexikaner*innen

[120] Vgl. Ramirez, Catherine S.: „Deus ex Machina: Tradition, Technology, and the Chicanafuturist Art of Marion C. Martinez", in: *Atzlán: A journal of Chicano Studies* 29, no.2, 2004, S.55–92

and the future; that interrogates the promises of science; and redefines humanism and the human".[121]

Durch die Unterschiede in den sozialen und gesellschaftlichen Strukturen spielt die Gattung Science-Fiction in Mexiko selbst nach wie vor eine untergeordnete Rolle. In der ersten Anthologie mit dem Titel *Más allá de lo imaginado*[122], die 1991 erschien, führt der Schriftsteller Gabriel Trujillo in den einleitenden Worten an, dass das Genre gerade erst in Mexiko angekommen ist und noch eine geringe Verbreitung gefunden hat, dass es aber den Autor*innen bisher vor allem als Art soziales Arbeitsgerät nützt, um neue Ideen und Konzepte in die Literatur einzubringen: Nach der mexikanischen Revolution und der Gewalt, die sie mit sich brachte, und nachdem sich eine mehr oder weniger stabile soziale und politische Ordnung etabliert hatte, war die Literatur weiterhin durch den Realismus als vorherrschende Strömung geprägt. Das Interesse am Genre wuchs jedoch zunehmend und das intellektuelle Klima des Landes veränderte sich ab den 1960er-Jahren dahingehend, dass Science-Fiction zumindest als Subgattung akzeptiert und als neue expressive Form angenommen wurde, um etwa den neuen Herausforderungen der Realität entgegenzutreten. Trujillo weist darauf hin, dass typische Themen – etwa jenes einer apokalyptischen Zukunft – auch von den wichtigsten Autor*innen der mexikanischen Literatur aufgegriffen wurden, z. B. in *La sangre de Medusa* von José Emilio Pacheco (1958) oder in *Cristóbal Nonato* (1987) von Carlos Fuentes. Die Bücher zeugen von einer wachsenden Angst vor der Zukunft des Landes – vor einer sozialen, ökonomischen, politischen und ökologischen Katastrophe, die nur durch eine kollektive Verantwortung verhindert werden kann.[123]

Schaffler schreibt in der Einleitung der Anthologie, dass die mexikanischen Science-Fiction-Autor*innen sich vor allem dadurch charakterisieren, dass sie das Genre dazu nutzen, um Geschichten zu erzählen, in denen es um den Menschen und seine Reaktion auf unerklärliche Phänomene oder besonders fortschrittliche Technologien geht. Da die technische Bildung in Mexiko damals eher limitiert war und aufgrund der fehlenden technologischen und wissenschaftlichen Basis, verzichteten die Autor*innen auf bestimmte Themen, was der mexikanischen Science-Fiction jedoch eine eigene Ausrichtung gab.[124] Ein Beispiel dafür ist

---

[121] Ramirez, Catherine S.: „The Time Maschine: From Afrofurism to Chicanafuturism and Beyond", in: Merla-Watson, Cathryn Josefina; Olguín, B.V. (Hg.): *Altermundos. Latin@ Speculative Literature, Film and Popular Culture. Atzlán Anthology Series, Volume 4*. Los Angeles: UCLA Chicano Research Center Press 2017, S. Xf.
[122] Dt. *Jenseits des Vorstellbaren*
[123] Vgl. Trujillo, Gabriel: „Prólogo", in: Schaffler González, Federico (Hg.): *Más allá de lo imaginado I.* México D.F.: Fondo editorial tierra adentro 1991, S. 11ff.
[124] Vgl. Schaffler González, Federico: „Introducción", in: *Más allá de lo imaginado I*, S. 19f.

die Erzählung „Fase Durango“ von Juan Armenta Camacho, in der die USA einen Angriff auf Russland planen, da sie sich von Russland bedroht fühlen. Russland plant ebenfalls einen Überfall auf die USA, da eine durch den Klimawandel ausgeläste Hungersnot herrscht und sich die USA weigern, Russland Weizen zu verkaufen. Es kommt jedoch alles anders, als eine Kältewelle hereinbricht, große Teile der Welt vereist und alle Bewohner*innen tötet:

> A muchos kilómetros de altura, flotando en la soledad donde ya no hay gravedad, los tripulantes de los satelites de observación se negaron a creer lo que veían. Pues en una ancha franja que circundaba la América del Norte, el centro de Europa y grandes extrensiones de Asia, todo apareció cubierto por una dura losa de hielo, que brillaba como húmedo esmalte. [125]

Parallel zur Haupthandlung wird die Geschichte einer Familie im Süden Mexikos erzählt, die in großer Armut lebt, da sich dort die Lebensbedingungen durch Hitze und Trockenheit zugespitzt haben. Ein Teil der Familie überlegt daher, in die USA auszuwandern. Der Großvater ist bereit, in die Stadt aufzubrechen, um dort zu betteln, damit seine Familie nicht verhungert. Durch die tödliche Kältewelle im Norden, von der die Familie nichts ahnt, fällt im Süden nach Ewigkeiten nun endlich wieder Regen – die Familie ist gerettet. Die Großeltern danken Gott dafür, dass er sie gerettet hat:

> Mirando el aguacero, lo único que hacía era apretar el rosario con fuerza. Melesio se le acercó y, sin mirarlo, buscó su mano con muda comprensión. Ninguno de los dos necesitó de palabras para expresar lo que sentía. Tampoco necesitaron de palabras para dirigirse a Dios y, con las cabezas inclinadas, elevaron su callada gratitud por lo bien que había arreglado todas las cosas.[126]

Während Mauricio-José Schwarz eine apokalyptische Geschichte erzählt, die vom Leben einiger Figuren handelt, nachdem „es“ passiert war, erschafft Gabriel Trujillo das Bild eines totalitären futuristischen Staates. Arturo Arredono erzählt von einer subtileren, aber dadurch nicht weniger mächtigen Form einer autoritären Diktatur, bei der die Figuren mehr oder weniger als Arbeitsmaschinen fungieren, die in einer Umgebung leben, wo Schlaf, Essen und Unterhaltung perfektioniert und systemoptimal geregelt sind. Schaffer hingegen kreiert in „El Delito“ ein persönlicheres Bild einer nicht ganz alltäglichen Beziehung zwischen Vater und Kind und zeigt damit, was er auch schon in der Einleitung betont, nämlich dass mexikanische

---

[125] Armenta Camacho, Juan: „Fase Durango“, in: *Más allá de lo imaginado I*, S. 40
In großer Höhe, fernab von allem, was an Schwerkraft erinnert, weigerten sich die Besatzungsmitglieder der Observations-Satelliten zu glauben, was sie sahen. Denn in einem breiten Streifen, der Nordamerika, Mitteleuropa und weite Teile Asiens umgab, war alles von einer harten Eisschicht bedeckt, die wie eine glänzende Glasur schimmerte.
[126] Armenta Camacho: „Fase Durango“, S. 42
Als sie den Regenschauer betrachtete, war das Einzige, was sie tat, den Rosenkranz fest zu drücken. Melesio näherte sich ihr und ohne Blickkontakt aufzunehmen ergriff sie in stillem Einvernehmen seine Hand. Keiner von beiden brauchte Worte, um auszudrücken, was sie empfanden. Auch brauchten sie keine Worte, um sich an Gott zu wenden und mit gesenkten Köpfen ihre stille Dankbarkeit dafür auszudrücken, wie gut er alles geregelt hatte.

Science-Fiction nicht mit ihren (vor allem) englischsprachigen Vorbildern verglichen werden kann. Die Erzählung beginnt, als der Ich-Erzähler, der Sohn, vor dem geöffneten Grab seines Vaters in Teneriffa steht, das er jedoch leer vorfindet. Er erinnert sich an seine Kindheit und daran, wie sein Vater plötzlich aus seinem Leben verschwand. Als er die Chance bekommt, seinen Vater wiederzusehen, stirbt dieser jedoch unerwartet. Daher reist er von Mexiko nach Teneriffa, um ihm die letzte Ehre zu erweisen. Im Traum erscheint dem Protagonisten sein Vater, der die Wörter *Solo* und *Teide* wiederholt. Der Protagonist entschließt sich dazu, den Teide[127] zu besteigen. Beim Aufstieg trifft er auf einen Mann, der sich als Botschafter bezeichnet und ihm mitteilt, dass er, wie auch sein Vater, nicht von dieser Welt sei, letzterer nun aber in seine ursprüngliche Heimat zurückgekehrt sei. Auf die Frage, warum er die Erde verlassen habe, antwortet der Botschafter, dass er seine Strafe nun abgesessen habe, die er bekommen habe, weil er in seiner ursprünglichen Heimat seine Familie verlassen habe.

Ein gänzlich anderes, aber nicht minder dystopisches Szenario entwirft Mario Bellatin in seinem 1994 entstandenen Buch *Salón de belleza*. Der Protagonist und Erzähler arbeitet als Prostituierter und kann sich dadurch seinen Traum erfüllen, einen eigenen Schönheitssalon zu eröffnen. Doch als immer mehr Menschen Anzeichen ein und derselben Krankheit aufweisen und sie von den Krankenhäusern abgewiesen werden, beschließt er, seinen Schönheitssalon in ein Sterbehaus umzuwandeln.

Auch in Bellatins Werk kommen verschiedene Arten von Transmutationen vor: Der Schönheitssalon wird in ein Sterbehaus umgewandelt und die Figuren – letztlich auch der Protagonist – werden von gesunden zu kranken Menschen und verlieren dadurch ihre Stellung in der Gesellschaft. Die Kranken werden von den Krankenhäusern abgewiesen, da sie nicht mehr in der Arbeitswelt eingesetzt werden können. Sie verlieren demnach ihre Wertigkeit und Wichtigkeit für das System. Die entworfene Dystopie kann als Kritik an der biopolitischen Bewertung von Menschen innerhalb der Gesellschaft bzw. für den Markt gelesen werden. Anders als bei Arredono ist die Kritik weniger subtil und auch durch die Themen „Krankheit“ und „Tod“ expliziter. Bellatin erwähnt nicht, um welche Art Krankheit es sich handelt. Er zeichnet das Bild einer „Seuche“, die große Teile der Stadt bzw. zumindest seiner eigenen Umgebung befällt und die zu einer Stigmatisierung führt. Zwischen dem Protagonisten und einem jungen Patienten kommt es zu körperlicher Nähe. Da der Protagonist in Folge selbst erkrankt, lassen sich Parallelen zu HIV ziehen: „Cuando tuve aquel acercamiento con el muchacho que murió de tuberculosis, aún no había perfeccionado del todo mi técnica. Aunque

[127] Pico de Teide: höchster Berg auf Teneriffa

esté mal decirlo, me arrepiento de haber caído sentimentalmente en aquella oportunidad.“[128] Der Protagonist verheimlicht seine Krankheit, solange es geht, zieht am Ende jedoch resignativ Bilanz:

> Creo que antes nunca me detenía tanto a pensar. Más bien actuaba guiado por mis impulsos. De esa forma conseguí, durante mi juventud, el dinero necesario para instalar el salón de belleza y empecé en las noches a salir vestido de mujer. Pero a partir de la transfornación del local, se produjo un cambio en mi interior. Por ejemplo, hoy siempre reflexiono antes de hacer alguna cosa. Analizo luego las consecuencias. Antes no me hubiera preocupado, entre otros asuntos, el futuro de este Moridero tras mi desaparación.[129]

Der Schriftsteller Galindo Cáceres führt in seinem Artikel über mexikanische Science-Fiction an, dass die mexikanische Kultur vor allem durch Religion und Aberglauben geprägt ist, die Wissenschaft daher als etwas Fremdes und Eigenartiges erscheint. Dass Science-Fiction in Mexiko so wenig verbreitet ist, begründet er einerseits mit der Armut des Landes und den daraus resultierenden Folgen für die Wissenschaft und das Bildungssystem. Auch die Literatur habe keinen wesentlichen Platz in der Gesellschaft, da viele Mexikaner*innen wenig oder gar nicht lesen könnten.[130] Galindo Cáceres wünscht sich mehr Science-Fiction für sein Land, da durch die Lektüre ein Reflexionsprozess und folglich auch ein Prozess des Umdenkens angestoßen werden kann. Science-Fiction hat für ihn nicht nur mit der Zukunft zu tun, sondern auch mit der aktuellen sozialen Ordnung und den Möglichkeiten, die sich darin verbergen. Es können so alternative Diskurse und alternative Versionen der Geschichte und der Realität entworfen werden. Die Gegenwart ist dabei ein Fixpunkt, von dem aus die Zukunft, aber auch die Vergangenheit gestaltet werden können. Die Verbreitung von Science-Fiction ist ein Anzeichen für einen kollektiven sozialen Wandel und könnte ein Signal für ein neues Mexiko sein.[131]

---

[128] Bellatin, Mario: *Salón de belleza*. México D.F.: Penguin Random House Grupo Editorial 2016, S. 49
Als ich diese Begegnung mit dem jungen Mann hatte, der an Tuberkulose verstorben ist, hatte ich meine Technik noch nicht vollständig perfektioniert. Obwohl es nicht richtig ist, muss ich sagen, dass ich es bereue, mich damals emotional auf ihn eingelassen zu haben.
[129] ibid. S. 91
Ich glaube, dass ich mich früher nie so damit aufgehalten habe nachzudenken. Ich handelte eher impulsiv. Auf diese Weise konnte ich, während meiner Jugend, das notwendige Geld für die Einrichtung des Schönheitssalons beschaffen und begann nachts als Frau gekleidet auszugehen. Aber seit der Umgestaltung des Geschäfts hat sich etwas in meinem Inneren verändert. Ich denke zum Beispiel heute immer nach, bevor ich etwas tue. Ich analysiere dann die Folgen. Früher hätte ich mich nicht darum gekümmert, unter anderem auch nicht um die Zukunft dieses Sterbehauses nach meinem Verschwinden.
[130] Vgl. Galindo Cáceres, Luis Jesús: „La literatura de ciencia ficción en México. Igeniería en comunicación social de la literatura y los mundos posibles en un eterno contemporáneo“, in: *alter. Enfoques críticos*. Año V. Núm. 9. Ene. – Jun. San Luis Potosí: Universidad del Centro de México 2014, S. 42
[131] Vgl. ibid. S. 45ff.

Trotz der verschiedenen Initiativen wie etwa Science-Fiction-Preise oder Wettbewerbe und trotz der Entstehung verschiedener Zeitschriften bleibt das Genre eine Randgattung, die vor allem in diversen Anthologien existiert. Wer sich mit Science-Fiction in Lateinamerika beschäftigt, hat es, so auch Rosas Mendoza, mit einer Erzähltradition zu tun, die nicht dem kollektiven Gedächtnis der Leserschaft entspricht. Dies trifft vor allem für Mexiko zu, wo Science-Fiction teilweise nicht einmal als relevanter Teil des literarischen Feldes erachtet wird. Laut Rosas Mendoza ist es paradox, dass Science-Fiction zwar als Gattung – vor allem in den Bereichen Kino, Fernsehen und Comics – bekannt ist, aber im kollektiven Gedächtnis als etwas existiert, das jenseits der Grenze produziert wird und einer technisierten und wissenschaftlichen Welt entspricht, die wenig mit der mexikanischen Realität zu tun hat. Die soziale Realität Mexikos lässt es nicht zu, dass Science-Fiction als etwas Plausibles akzeptiert wird, das auch das eigene Umfeld betrifft.[132]

Die Tatsache, dass es vor allem Anthologien sind, in denen Science-Fiction in Mexiko erscheint, erscheint insofern nachvollziehbar, als sie eine Möglichkeit bieten, Science-Fiction zu publizieren und bekannt zu machen. Parallelen zum Feuilleton können gezogen werden, da Texte erscheinen, die vielleicht unter anderen Umständen nicht veröffentlicht würden. Dadurch kommen auch neue Stimmen zu Wort, die aktuelle soziale und politische Probleme auf andere Art behandeln. Science-Fiction vermag es, aktuelle Probleme zu thematisieren und ein mögliches (drohendes) Zukunftszenario zu skizzieren – im Falle Mexikos in vielen Fällen ohne das Thema „Fortschritt", das so wenig in die mexikanische Realität passt.

In der 2012 erschienenen Anthologie *Asi se acaba el mundo*[133] geht es, wie der Titel schon erahnen lässt, auch um verschiedene mögliche Weltuntergangsszenarien. In der ersten Erzählung „Se hace tarde" von Augustín Fest verbringt der Protagonist Ablanedo seine letzten Stunden damit, zu essen und Computer zu spielen. Er weiß, dass die Welt untergehen wird, möchte zum Schluss aber einfach noch ein Level weiterkommen, als eine Explosion seinem Leben, der Welt und auch der Geschichte ein Ende setzt.[134]

Die entworfenen Untergangsszenarien sind äußert vielseitig, dabei mischt sich Science-Fiction oft auch mit Fantasy, wie etwa in „El Ataque de los Zombis"(2020) von Raquel Castro. In der ersten Erzählung „El plan perfecto" erzählt die Autorin die Geschichte einer jungen Frau und

---

[132] Vgl. Rosas Mendoza, Rodrigo: „Espacios de resistencia: antologías de ciencia ficción mexicana", in: *Mitologías h*oy, 2020, Vol. 22, S. 210. https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.704

[133] Dt. *So geht die Welt unter*.

[134] Vgl. Fest, Augustín: „Se hace tarde", in: Aldán. Edilberto (Hg.): *Así se acaba el mundo. Cuentos mexicanos acopalíptico*. México: ediciones sm 2016, S. 7ff.

ihres fanatischen wie arbeitsversessenen Chefs, der seine Angestellte ausbeutet. Er glaubt an einen bevorstehenden Weltuntergang, über den er die Presse und die Welt informieren will. Ihr Arbeitsvertrag, den sie erst dann genauer anschaut, als sie bereits im Arbeitsnetz gefangen ist, besagt, dass sie sich für immer an ihren Chef gebunden hat und er keine Verantwortung übernimmt, falls ihr dabei etwas zustößt. Die Protagonistin schafft es mit einem Trick, sich von ihrem Chef zu lösen, auch wenn „die Welt untergehen wird", wenn sie seine Anrufe ignoriert, wie ihr neuer Freund anmerkt: „¿No le vas a contestar al loco de tu jefe? ¡Se va a acabar el mundo!"[135] Das Ende der Geschichte bleibt offen, die Protagonistin erscheint jedoch gelöst und entschlossen, ihren Chef zu ignorieren und ihre Arbeit nicht wieder aufzunehmen.
In den weiteren Erzählungen finden sich jeweils übernatürliche Elemente: etwa eine Schaukel, die sich nachts immer geräuschvoll vor dem Fenster der Protagonistin bewegt, ohne dass diese es wagt nachzusehen, wer oder was dahintersteckt; ein Verkäufer von Enzyklopädien, der von Tür zu Tür geht und eigentlich Seelen verkauft, oder aber Zombies, die auf die eine oder andere Weise den Weltuntergang einläuten bzw. die Weltherrschaft an sich reißen. In allen Erzählungen geht es um eine Transmutation der Figuren. Sie brechen aus ihrer alten Welt und dem sozialen Gefüge aus, in dem sie bisher gelebt haben, und bewegen sich dabei an der Grenze zwischen Sein und Nicht- Sein – zwischen Leben und Tod.

Mit den vielen Arten, den Untergang der Zivilisation zu beschreiben, kann auch eine indirekte und implizite Kritik an der Gegenwart geäußert werden. Das kann im Sinne eines generellen Überdrusses gegenüber den gesellschaftlichen und (sozial-)politischen Strukturen passieren oder, wie im Falle Bellatins, sich auf biopolitische Gepflogenheiten innerhalb eines neoliberalen Staates beziehen. Auch die Ausbeutung der Menschen innerhalb eines neoliberalen Wirtschaftssystems, wie sie sich in Raquel Castros Text „El plan perfecto" findet, kann Thema und Kritikpunkt sein.
Dystopien zeugen in jedem Fall davon, dass sich die Gegenwart in einer Krise befindet. Für die ungarischen Philosophin Ágnes Heller impliziert die Dystopie die Einsicht, dass die Gegenwart und die Zukunft keine Sicherheit liefern und ihnen keine Garantien abverlangt werden können. Die Dystopie ist also ein Aufruf zum Aktionismus:

> Das utopische Moment setzt den Glauben an sozialen und historischen Fortschritt voraus, die Möglichkeit der Perfektion – das dystopische Moment bringt den Verlust dieses Glaubens zum Ausdruck. Das ist etwas anderes als die Enttäuschung über die Ergebnisse der Revolution (die

[135] Castro, Raquel: *El ataque de los zombies*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 2020, S. 26. Wirst du deinem verrückten Chef nicht antworten? Die Welt wird untergehen!

verratene Revolution), denn die Träger des dystopischen Moments haben den Glauben an Revolutionen überhaupt verloren wie auch an den Fortschritt im Allgemeinen.[136]

Wenn die Zukunft der Gegenwart in Werken der dystopischen Literatur vorkommt, erscheint diese, so Heller, entweder als Fortschreibung oder als Spekulation.[137] Was die verschiedenen Werke dystopischer Literatur eint, ist die Formbarkeit des Menschen, der bereit und fähig ist, unter fast allen Umständen zu leben, jede Art von Leben als die einzig mögliche anzunehmen und an alles zu glauben, woran die anderen glauben.[138]

In Mexiko wird Science-Fiction zu einem alternativen Diskurs, der die sozialpolitische Realität in eine fiktive Zukunft projiziert. – Dabei erscheint aber, so Rosa Mendoza, das Grau der Zukunft ebenso grau wie das der Gegenwart. Science-Fiction zu schreiben ist auch zu einer Art Widerstand gegen traditionelle und folkloristische (Literatur-)Traditionen sowie eben auch gegen kompromittierende politische Strömungen geworden.[139]
Es ist daher wenig verwunderlich, dass auch Autor*innen, die an sich nicht dem Genre zugerechnet werden, immer wieder auf Elemente und Motive aus Science-Fiction zurückgreifen.

3.2 No sé ni como, ni cuándo, ni dónde: Vom Nicht-Ort und von der Nicht-Zeit in der mexikanischen Literatur

In den 1960er- und 1970er-Jahren kam es zur ersten globalen Verbreitung der lateinamerikanischen Literatur. Der sogenannte lateinamerikanische Boom war diversen historisch-politischen, literaturbetrieblichen und kulturpolitischen Aspekten geschuldet. Die Globalisierung war ein wichtiger Aspekt, der diesen Übersetzungs- und Auflagenboom für Lateinamerika vorantrieb. Auch historische Motive wie die kubanische Revolution 1959 sowie diverse lateinamerikanische Militärregime bzw. deren Sturz lenkten Europas Blick und Aufmerksamkeit nach Lateinamerika. Literarisch war die geschenkte Aufmerksamkeit jedoch ein paar wenigen Autor*innen vorbehalten, die dem sogenannten *magischen Realismus* zugeordnet werden können. Bis heute ist man sich nicht einig, wer nun tatsächlich zu der Generation des Booms gezählt werden soll und darf, auch gibt es mehrere Definitionen des Phänomens bzw. des Begriffes. Wesentlich ist aber vor allem, dass Lateinamerika erstmals als

[136] Heller Ágnes: *Von der Utopie zur Dystopie. Was können wir uns wünschen?* Wien, Hamburg: Edition Konturen 2016, S. 54
[137] Vgl. ibid. S. 69
[138] Vgl. ibid. S. 73
[139] Vgl. ibid. S. 218f.

eine Einheit wahrgenommen wurde und die lateinamerikanische Literatur über die Grenzen Lateinamerikas hinaus große Erfolge verbuchen konnte. Durch die Romane lateinamerikanischer Autor*innen wurde Lateinamerika für Europa zur exotischen, neuen und anderen Welt, in der sich das Mythisch-Magische und die Realität vermischen.

Gesellschaftlich veränderte sich Lateinamerika in den folgenden Jahrzehnten stark. Bereits die verschiedenen brutalen Militärregime der 1970er- und 1980er-Jahre schmälerten den Glauben an soziale Utopien, die Folgen von neoliberalen Strukturreformen und der Globalisierung prägten das Leben und das Straßenbild Lateinamerikas. Die nachfolgende Generation der Autor*innen wehrte sich gegen die stilistische Hegemonie des magischen Realismus – die Realität erschien mittlerweile alles andere als magisch.

An den Boom anschließend bzw. als Bruch mit dem Post-Boom etablierte sich in Mexiko die literarische Strömung *El Crack*. Die fünf Autoren Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Ricardo Chávez Castañeda, Eloy Urroz und Pedro Ángel Palou veröffentlichten 1996 ein Manifest, in dem sie ihr Konzept präsentierten und darlegten. Sie plädierten vor allem für thematische Freiheit und stellten sich gegen die Standardisierungen des magischen Realismus. Auch in Chile entstand zeitgleich eine ähnliche Strömung. Die Schriftsteller Sergio Gómez und Alberto Fuguet machten es sich zur Aufgabe, eine Anthologie zu publizieren, die für eine neue Ästhetik sowie einen neuen Stil stand und sich vor allem gegen eine einheitliche politische Linie stellte, wie sie im magischen Realismus vertreten wurde. Der Titel *McOndo* war eine bewusste Provokation, da er eine Mischung aus den Wörtern *Mc Donald´*s und *Macondo*, dem fiktiven Ort des Romans *Hundert Jahre Einsamkeit* von Gabriel García Márquez war. Die Autor*innen sahen sich in den Fußstapfen von Gabriel García Márquez und Co, waren aber Kinder ihrer Zeit und von aktuellen Themen wie Globalisierung, Verkehr, Umweltverschmutzung, Korruption und Kriminalität beeinflusst.

Sowohl für die chilenischen als auch die mexikanischen Autor*innen stand die individuelle und thematische Freiheit im Zentrum. Politisch, aber auch literarisch werden und wurden eigene Perspektiven vertreten. *El Crack* wurde von der Kritik negativ aufgenommen und als anti-nationalistische Strömung abgestempelt, die sich gegen die Autor*innen des Booms stellte. Die Vertreter*innen von *El Crack* selbst jedoch gaben an, dass sie sich vielmehr als Fortführung verstanden.

Die behandelten Themen waren zu unterschiedlich, um von einer einheitlichen Strömung sprechen zu können. Die Autor*innen selbst sprachen von einer gemeinsamen Haltung, in der es darum ging, eine neue kosmopolitische literarische Welt schaffen zu wollen, die thematisch frei gestaltbar war, formal jedoch gewisse Kriterien zu erfüllen anstrebte. Pedro Ángel Palau

etwa sprach von multiplen Stimmen, durch die autonome Welten geschaffen werden sollen. Die Sprache sollte nicht der standardisierten Variante entsprechen, die durch das Fernsehen verbreitet wurde. Vielmehr sollte sie sich, so Palau, mitunter am französischen Schriftsteller Marcel Proust orientieren, also durchaus stilistisch anspruchsvoll sein.[140] Die Sprache sollte erneuert werden, indem sie auf der Asche der vergangenen Literaturen aufbaut – *Crack* war und ist gleichzeitig Bruch und Kontinuität.[141] Er steht gleichermaßen in der Tradition von Dante, Faulkner, Thomas Mann sowie in der eines Carlos Fuentes und Gabriel Garcia Márquez, um hier nur einige Namen zu nennen, auf die sich die Autor*innen beziehen, und vereint in sich mexikanische, lateinamerikanische und universelle Traditionen. Die Autor*innen wollen, so Christiane Quandt, vielstimmige Universen schaffen und die Leser*innen in parallele Realitäten eintauchen lassen, dabei sollen sie aber auch durch die formale wie inhaltliche Komplexität der Texte gefordert werden.[142] Auch dem Begriff „Heimat" gaben die Autor*innen eine gänzlich neue Bedeutung, indem sie sie in einer vielstimmigen Sprachlichkeit suchten.[143] Während im magischen Realismus Lateinamerika selbst eine besondere Rolle spielte, führt Ignacio Padilla an, dass bei den Romanen des *Crack* der Chronotopos null entsprechen sollte. Es sollen also Nicht-Orte bzw. eine Nicht-Zeit vorkommen, die gleichzeitig alle Orte und alle Zeiten implizieren. Diese Art der Dezentralisierung ist deshalb relevant, da so eine persönliche Referenzialität vermieden werden kann. Dies wird dadurch möglich, dass die Realität entweder gänzlich verschwindet oder aber durch Parodie oder Ähnliches überzeichnet wird.[144] Während Jorge Volpi seinen Roman *En busca de Klingsor*[145] (1999) in den USA und in Deutschland spielen lässt und dabei Themen wie Quantenphysik, die NS-Zeit sowie Liebe und Leidenschaft behandelt und Fakten und Fiktion auf sehr anspruchsvolle Art verwebt, lässt Ignacio Padilla seinen Roman *Amphytrion*[146] (2000) in Österreich, Deutschland und der Schweiz handeln. Der Plot deckt die Zeitspanne vom Ersten bis nach dem Zweiten Weltkrieg ab. Gleich zu Anfang des Romans tauschen ein österreichischer Soldat, der an die Ostfront geschickt werden soll, und

---

[140] Palou, Pedro Ángel: „La feria dela Crack (una guía)", in: Chávez Castañeda, Ricardo; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel ; Urroz, Eloy; Volpi, Jorge (Hg.): *Manifesto del Crack.* Miami: La Pereza Editiones 1996, S. 15ff.
[141] Vgl. Padilla, Ignacio: „Septenario de bolsillo", in: *Manifesto del Crack*, S.28ff.
[142] Vgl. Quandt, Christiane: „Fragmentarisches Erzählen, zerstückelte Erinnerung und hybride Identitäten in Ricardo Chávez-Castañedas *La conspiración idiota*", in: Bolte, Rike; Klengel, Susanne (Hg.): *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2013, S. 192f.
[143] Bolte, Rike; Klengel, Susanne: „Vom Topos zum Terrain", in: Bolte, Rike; Klengel, Susanne (Hg.): *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2013, S. 10
[144] Mora, Edgar Adrián: „Cuando el Aleph Conoció al cronotopo cero,.in: *Nostromo. Revista critica latinoamericana*. 15. Dezember 2008, S. 3, Cuando el Aleph conoció al Cronotopo Cero | Édgar Adrián Mora - Academia.edu
[145] Dt. Titel *Das Klingsor-Paradoxon* (2001)
[146] Dt. Titel *Schatten ohne Namen* (2007)

ein Weichensteller die Identität. Zweiterer macht als Offizier Thadeus Dreyer bei den Nazis Karriere, wobei er sich, wie sich nach und nach herausstellt, weiterhin anderer Identitäten bedient. Am Ende wird Dreyer getötet, ein anderer hat sich davor aber schon seiner Identität bedient bzw. ist in seine Rolle geschlüpft. Bezeichnenderweise arbeitet Dreyer auch mit den Nazis an einem Doppelgänger-Programm mit dem Namen „Amphitryon", bei dem für alle führende Nazis dementsprechende Doppelgänger ausgebildet werden sollten. Dreyer ist bestrebt, dieses Projekt zu unterlaufen bzw. es zum Sturz der Nazis zu nutzen, weswegen er letztlich verhaftet wird bzw. flüchten muss. Der Identitätstausch vollzieht sich immer wieder während des Schachspielens. Bei jedem Spiel kann eine Identität gewonnen oder verloren werden.

Die Komposition des Romans selbst ist an mehrere Figuren geknüpft, die zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten handeln und erzählen, wodurch sich der Plot bzw. der Identitätsverlust erst nach und nach in seiner Gänze zeigt. Padilla spielt in seinem Roman mit dem Thema „Identität" – nicht nur die Zeit und der Ort, sondern auch die Figuren scheinen austauschbar zu werden, wie der Protagonist Dreyer anführt: „‚Ich bin alle und keiner gewesen', sagte er mit der Traurigkeit eines geständigen Verbrechers. ‚Ich habe so viele Namen und so viele Leben gestohlen, dass selbst Sie sie niemals zählen können. Das letzte war das eines armen Rekruten aus Vorarlberg namens Thadeus Dreyer.'"[147]

Ricardo Chávez-Castañedas lässt in seinem Werk *La conspiración idiota*[148] (2003) eine namenlose, fast anonyme Erzählfigur einen Einblick in die kollektive Erinnerungskultur einer Gruppe vermitteln.[149] Die Figuren, die sich im Laufe ihrer Kindheit kennengelernt haben, treffen sich im Haus von Tante Daniela, um über Paliuca zu sprechen, der vor Jahren verschwunden ist. Vergangenheit und Gegenwart überlagern sich dabei immer wieder, und dank der Analepsen wird allmählich klar, was das mysteriöse „*lo del mar*-Ereignis" war, das mit dem Verschwinden Paliucas zusammenhängt.

Wie Quandt anführt, finden sich sowohl mögliche strukturelle Vergleiche wie auch explizite Anspielungen auf den Roman *La casa verde*[150] *(1966)* des peruanischen Autors Mario Vargas Llosa. Beide Werke lassen durch die zeitliche wie räumliche Fragmentierung eine unhintergehbare Realität unwahrscheinlich werden. Chávez' pessimistische Entwicklung der Figuren sowie der fehlende Bezug zu einem nationalen oder ideologischen Kollektiv können

---

[147] Vgl. Padilla, Ignacio: *Schatten ohne Namen*. Aus dem Spanischen von Frank Wegner. Berlin: Tropen Verlag 2007, S. 83

[148] Dt. *Die idiotische Verschwörung*

[149] Vgl. Quandt: „Fragmentarisches Erzählen", S. 194

[150] Dt. Titel *Das grüne Haus* (1968)

zudem als Hinweise auf die Unmöglichkeit gedeutet werden, lateinamerikanische Romane als nationale Allegorien zu sehen.[151]
Von Paliuca, der bei einem Ausflug ans Meer stirbt, als er versucht, seinen Bruder zu retten, bzw. seinem Scheitern sowie dem Scheitern der Gruppe als konstruierte Familie wird losgelöst von einer außerliterarischen Geografie erzählt. Auch die Zeit scheint keine besondere Rolle zu spielen. Was passiert ist, kann sich zu jeder Zeit wiederholen. Das Scheitern an sich kann laut Quandt als erschreckende Seite einer (post-)postmodernen Freiheit gedeutet werden, an der vielleicht nicht nur die literarische Welt scheitert.[152]

Mit der fortschreitenden Globalisierung verlieren bzw. ändern Themen wie „Nationalität" und „Identität" weiter ihre Bedeutung, ohne dass der Verzicht auf sie weiter programmatisch besetzt ist. Der Nicht-Ort und die Nicht-Zeit koexistieren mit Zeiten und Orten innerhalb und außerhalb Lateinamerikas. Vergangenheit und Gegenwart werden thematisch an verschiedensten Orten der Welt angesiedelt – nur die Zukunft scheint nicht (mehr) existent zu sein.

3.3 El futuro no es nuestro: Von einer Literatur, die keine Zukunft kennt

Die Protesthaltung der Generation, die auf den sogenannten lateinamerikanischen Boom folgt, wird in der Folgegeneration durch eine neue Souveränität abgelöst. Die Autor*innen haben nicht mehr das Gefühl, sich gegen die Vergangenheit abgrenzen zu müssen, und fühlen sich nicht mehr nur als lateinamerikanische Schreibende, sondern als Schriftsteller*innen und Weltbürger*innen, die durch ähnliche Themen, Tendenzen und Krisen verbunden sind.[153] Wie der peruanische Herausgeber Diego Trelles im Vorwort der Anthologie zu *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana* (2008) schreibt, nimmt der Titel bereits eine Antwort über die literarische Zukunft des Landes vorweg. Die Anthologie versammelt sogenannte Nachwuchsschriftsteller*innen aus ganz Lateinamerika, die alle in den 1970er-Jahren geboren sind. Auffallend ist die stilistische Vielfalt fernab von Exotismus oder anderen Etikettierungen. Es handelt sich um eine desillusionierte Generation, die um ihre Zukunft betrogen wurde und die daher, nüchtern und oft auch zynisch, unter anderem Themen wie Gewalt, diverse Krisen, Korruption und politischen Stillstand behandelt. Trelles führt an, dass die Aussage, die Zukunft gehöre den Jungen, nicht zutreffe, da die Gegenwart absolut trostlos sei – katastrophal, was Gleichheit und soziale Gerechtigkeit betrifft, unheilvoll in Bezug auf die Menschenrechte,

[151] Vgl. Quandt: „Fragmentarisches Erzählen", S. 202f.
[152] Vgl. ibid. S. 203f.
[153] Vgl. Strausfeld: „Die lateinamerikanische Literatur auf dem Weg ins 21. Jahrhundert", S. 35

apokalyptisch in Anbetracht der ökologischen Gesundheit des Planeten und zynisch für die weniger gut Gestellten, umgeben von einem neoliberalen Fundamentalismus eines Marktes, der sich quasi im freien Fall befindet.[154]

Die Themen der Erzählungen können unterschiedlicher nicht sein und variieren von Gewalt über Erotik bis hin zu verschiedenen Spielarten der literarischen Ästhetik. Was die Texte vereint, ist die Überwindung der sogenannten „novela total", die die Autor*innen des Booms vertraten und deren Ziel es war, eine ganze Epoche in ihrer Totalität abzubilden sowie alle historischen Ereignisse darin mehr oder weniger wahrheitsgemäß darzustellen. Die neuen Autor*innen verzichten, so Trelles weiter, nicht gänzlich auf historische Themen, aber der Umgang damit ist nunmehr ein anderer. Es geht nicht mehr darum, die eigene Geschichte im Sinne von Traditionen und Wurzeln zu legitimieren oder zu deformieren. Dinge wie die Heimat oder der Nationalismus sind nicht länger Komponenten, die die Autor*innen in ihrer Arbeit konditionieren. Zudem können historische Themen nunmehr in anderen Genres behandelt werden, die bisher kaum Anerkennung fanden.[155] Beispiele dafür sind die Kriminalliteratur, wie bereits bei Paco Ignacio Taibo II gesehen, oder auch Science-Fiction und Fantasy.

Die zwei mexikanischen Schriftsteller, die in der Anthologie vertreten sind, sind Antonio Ortuño, der in seinem Text „Pseudofedrina" Themen wie Familie, Beziehung, Eifersucht und Erotik vereint, und Tryno Maldonado, dessen Erzählung „Variación sobre temas de Murakami y Tsao Hsueh-Kin" eine Art Fabel für Erwachsene ist und mit Variationen spielt. Maldonado ist auch der Herausgeber einer Anthologie mit dem Titel *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos* (2008). In der Einleitung fragt er sich, wonach die gegenwärtige mexikanische Literatur klinge: Nach mexikanischen Volksliedern oder nach Revolutionsmusik? Oder ob beide nun durch die Gewalt des Hip-Hop und von typischer Narco-Musik[156] ersetzt wurden?

Die Autor*innen dieser Anthologie gehören laut Maldonado zu einer verwaisten Generation von Enttäuschten, die zwar nicht mehr gegen etwas oder jemand Bestimmten ankämpfen muss und die der nationalen Tradition des Landes weder besonders positiv noch besonders negativ gegenübersteht, die aber Zuflucht in Zynismus und Gleichgültigkeit sucht, um nicht noch einmal betrogen zu werden. Diese Generation glaubt an nichts mehr, weil sie ihr ganzes Leben lang betrogen wurde. Es handelt sich um eine Generation, die mit vielen Versprechungen ihres Landes aufgewachsen ist, die allesamt nicht eingehalten wurden und die daher eher einem Witz

---

[154] Vgl. Trelles Paz, Diego: „Prólogo", in: Trelles Paz, Diego (Hg.): *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editoria 2009, S. 14

[155] Vgl. ibid. S. 20ff.

[156] Narco: Abkürzung für *Narcoraficante*: dt. *Drogenhändler*

entsprechen, der nicht zu enden scheint. Zu den Versprechungen zählen z. B. eine gerechte soziale Ordnung, die es nicht gibt, oder aber eine Revolution, die paradoxerweise damit endete, dass eine Partei[157] an die Macht kam, die sieben Jahrzehnte regierte. Ihnen wurde, so Maldonado weiter, versprochen, dass Dank der Tugend des Neoliberalismus eine neue Weltordnung Einzug halten würde, die alles ein bisschen schöner, mehr nach „fashion" und weniger schmutzig aussehen lassen würde. Aber nichts davon ist eingetreten. Die hier vertretene Generation ist eine Generation, die in eine bereits bestehende Welt hineingeboren ist, in der, so hat es den Anschein, nichts Neues mehr entstehen kann. Alle Präfixe mit „Post-" wie etwa Post-Humanismus, Post-Punk etc. erscheinen dem Autor suspekt.[158]

Die Autor*innen mischen Radikalität mit Traditionen. Gerade was das Formale betrifft, greifen sie auf traditionelle Gattungen und Genres zurück. Mexiko selbst ist kein wirkliches Thema mehr. Es kommt laut Maldonado nur mehr als Auslassung vor. Die neue Literatur Mexikos ist eine Literatur fernab von Ideologien und Patriotismus. Erzählt wird von den neuen Dynamiken, mit denen sich der Mensch in einer globalen Weltordnung konfrontiert sieht. Anders als in der Revolutionsliteratur bis zu Carlos Fuentes geht es nicht mehr darum, die eigene Identität mit Scheuklappen im eigenen Bauchnabel zu suchen. Die verwendeten Dispositive sind nunmehr um einiges subtiler. Dabei geht es laut Maldonado vor allem auch um die Beziehung zu anderen Menschen und die Wechselwirkungen, die daraus entstehen.[159] Dementsprechend vielseitig gestalten sich die Texte, die sich in der Anthologie finden. Alberto Chimal beschreibt in seinem Text „Un esclavo"[160] ein Paar, das eine Beziehung lebt, die sich über die gängigen moralischen und gesellschaftlichen Normen hinwegsetzt und von Dominanz und Unterwerfung geprägt ist. Julieta García González erzählt die Geschichte eines Mannes, dessen Leben und Alltagsroutine von einem Hund gestört und durchbrochen wird. Der Hund, der auf dem gegenüberliegenden Grundstück lebt und quasi unentwegt bellt, bringt den Protagonisten an den Rand des Wahnsinns. Er verliert beinahe seinen Verstand und in weiterer Folge auch fast sein Leben. Am Ende der Geschichte erinnert er sich nicht mehr, was passiert ist, aber instinktiv erinnert ihn die Narbe auf seinem Kopf an den Hund und dessen Besitzer. Beide sieht er nach seiner Rückkehr aus dem Krankenhaus nur einmal aus der Ferne. Er grüßt sie aber seitdem innerlich aus Angst und Respekt, wenn er sich ihrem Grundstück nähert.

---

[157] gemeint ist hier die Partei *PRI: Partido revolucionario institucional*
[158] Vgl. Maldonado, Tryno (Hg.): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Almadía 2008, S. 7ff.
[159] Vgl. ibid. S. 14f.
[160] Dt. *Ein Sklave*

Sozialkritischer gestaltet sich die Erzählung „Bajo un cielo ajeno“[161] von Bernardo Fernández, die von Arbeitsmigrant*innen handelt, die nun nicht mehr nur in Richtung USA, sondern zum Mars aufbrechen, von dem es aber keine Rückkehr gibt. Der Hauptbahnhof am Mars wird als Ort beschrieben, an dem vor allem nicht-weiße Menschen aufeinandertreffen:

> Caminó por los pasillos entre milliones de hombres y mujeres; era un sujeto menudo y moreno que se diluía entre una multitid de piel oscura y algunos pocos de tez clara, en un lugar donde el color era casi un indicador económico.[162]

Juán und Wilson, zwei der Arbeitsmigranten, hoffen, dass auch für ihre Familien demnächst Visa ausgestellt werden, damit sie ihnen auf den Mars folgen können. Das dystopische Szenario, das Fernández entwirft, zeigt eine in der Zukunft gelegene Welt, in der sich die Arbeitsmigration innerhalb eines neoliberalen Wirtschaftssystems noch einmal verschärfen wird: Die Arbeiter*innen wandern an einen fernen Ort aus, an dem sie bis ans Ende ihrer Tage ausharren müssen. Dort gibt es abgesehen von ihrer Arbeit keine Betätigung für sie, sie schlafen in sogenannten Sarkophagen, und vor dem Einschlafen bietet ihnen das Betriebssystem eine Schlafpille an, die jedoch, sollte sie in Anspruch genommen werden, von ihrem Lohn abgezogen wird.

Eine Dystopie der anderen Art entwirft Martín Solares in seiner Erzählung „El planeta Clorálex“. Mexiko wird darin als gigantischer Mülleimer dargestellt. Der Protagonist der Erzählung, Cormac Mc Cormick, ein Mitglied des FBI, kommt, als er in einem Naturschutzgebiet schwimmt und ihm eine Flasche Clorálex entgegentreibt, zu dem Schluss, dass die Mexikaner*innen nur deswegen alles so massiv verschmutzen, weil sie eigentlich außerirdische Wesen sind, die sich nur auf der Durchreise befinden:

> […] los mexicanos ensucian todo porque son extraterrestres. Vienen de una galaxia muy remota y están convenvidos de ques u paso por la república mexicana es apenas una estación momentánea en su vida: ¿Para qué limpio el eterno, se preguntan, si al rato llega por mí la nave nodriza?[163]

---

[161] Dt. *Unter einem fremden Himmel*

[162] Fernández, Bernardo: „Bajo un cielo ajeno“, in: Maldonado, Tryno (Hg.): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Almadía 2008, S. 60
Er ging durch die Korridore zwischen Millionen von Männern und Frauen; er war ein kleines und dunkelhäutiges Individuum, das sich in einer Menge von dunkler Haut und einigen wenigen hellhäutigen Menschen auflöste, an einem Ort, wo die Hautfarbe fast ein wirtschaftlicher Indikator war.

[163] Solares, Martín: „El planeta Clorálex“, in: Maldonado, Tryno (Hg.): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Almadía 2008, S. 308
[…], die Mexikaner verschmutzen alles, weil sie Außerirdische sind. Sie kommen aus einer weit entfernten Galaxie und sind überzeugt, dass ihr Aufenthalt in der mexikanischen Republik nur ein vorübergehender Halt in ihrem Leben ist: Wozu ständig sauber machen, fragen sie sich, wenn mich das Mutterschiff ohnehin bald abholt?

Die mexikanischen Außerirdischen scheinen den Müll für ihren Organismus und zum Überleben zu benötigen:

> En México, decía el explorador, los basureros son el alfa y el omega. Uno sale a la calle y encuentra basura, viaja al extremo del país, al sitio más apartado del mundo, y cuando cree haber llegado a un sitio virgen, siempre encontrará más basura, porque un mexicano ya estuvo allá. Bolsas de fritagas y de pan Bimbo parecen seguirlos por doquier, como si fueran más necesarios que el aire o el agua. El punto más accesible y el más recóndito que uno puede imaginar siempre serán basurerus. Los mexicanos no pueden vivir sin basura, su organismo no se lo permitiría.[164]

Am Ende der Erzählung verschwindet der Protagonist selbst; davor erzählt er seinem Assistenten jedoch, dass „sie" nun bald kommen würden, da er eine Flasche Clorálex unter seinem Auto gefunden hat: „Iba vestido con un traje huichol y repetía con insistencia. ‚Ya van a venir.' Como es bien sabido, una botella olorosa a desinfectante fue encontrada bajo la llanta delantera de su auto."[165]

In Heriberto Yépez Text „Next (mex) world" ist es möglich, seine Nationalität selbst zu wählen und auch immer wieder zu wechseln. Die mexikanische Staatsbürgerschaft steht nicht sehr hoch im Kurs und wird kaum gewählt. Keiner lehnt sich mehr gegen irgendetwas auf, auch weil die Macht zerstreut scheint und auf verschiedenen (medialen) Ebenen wirkt.
Während in einigen Erzählungen vor allem der Mensch als Individuum und Teil eines größeren Ganzen dargestellt wird, in dem er entweder ein Spielball der Macht oder zumindest ein recht unwesentlicher Teil ist, werden in anderen diverse Untergangsszenarien bzw. wenig rosig anmutende Zukunftsvisionen geschildert. Während also teilweise die Gegenwart herangezogen wird, um zu verdeutlichen, dass die Zukunft wenig erfreulich sein wird bzw. man sich nichts von ihr zu erwarten hat, wird diese anderseits stilisiert, um Kritik an den gegenwärtigen Verhältnissen auszudrücken. Das, was kommt, erscheint tendenziell als noch schlimmer als das, was jetzt ist. Sowohl die Ökologie als auch die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse der Gegenwart lassen zu wünschen übrig und halten keine Zukunft bereit, in der sich diese

---

[164] Solares: „El planeta Clorálex", S. 309
In Mexiko, sagte der Entdecker, sind die Mülldeponien das Alpha und das Omega. Man geht auf die Straße und findet Müll, man reist bis ans andere Ende des Landes, an den abgelegensten Ort der Welt, und wenn man glaubt, einen unberührten Ort gefunden zu haben, wird man immer noch mehr Müll finden, weil ein Mexikaner bereits dort gewesen ist. Tüten mit frittierten Lebensmitteln und Bimbo-Brot scheinen ihnen überallhin zu folgen, als wären sie wichtiger als Luft oder Wasser. Der zugänglichste und abgelegenste Ort, den man sich vorstellen kann, wird immer noch eine Mülldeponie sein. Mexikaner können nicht ohne Müll leben, ihr Organismus würde es ihnen nicht erlauben.
[165] Ibid. S. 311
Er trug eine Huicholen-Tracht [Tracht einer indigenen mexikanischen Ethnie aus Zentralmexiko, Anm.] und wiederholte hartnäckig: „Sie werden bald kommen." Wie allgemein bekannt ist, wurde unter dem vorderen Reifen seines Autos eine Flasche mit stark riechendem Desinfektinsmittel gefunden.

Generation der Autor*innen gerne sehen möchte. Die Zukunft gehört nicht ihnen – die Gegenwart jedoch auch nicht. Dies zu verdeutlichen, ermöglicht es, Kritik zu äußern – an der Gegenwart und an der Zukunft, die, auch wenn sie ihnen nicht gehört, ein wesentliches Instrument dafür wird, zu kritisieren und so eine Veränderung anzustoßen – der Gegenwart und der Zukunft.

3.4 Que será, será …: Über ein schwieriges Heute und ein ungewisses Morgen in der zeitgenössischen mexikanischen Literatur

Das 20. Jahrhundert war geprägt von Literaturströmungen, die sich mit der Zeitgeschichte und den wichtigsten Problemen des Landes auseinandersetzten. Michi Strausfeld erwähnt für Mexiko zuerst den Revolutionsroman und dann auch den sogenannten Narco-Roman oder Drogenroman; in anderen lateinamerikanischen Ländern kommt noch der Diktatorenroman dazu. Viele dieser Romane sind Kriminalromane. In Bezug auf die Literatur des 21. Jahrhunderts stellt sie die Prognose auf, dass die Beschäftigung mit der Problematik des Kontinents bzw. des Landes fortbestehen wird – lediglich in abgewandelter Form. Auch das politische und moralische Engagement wird weiterexistieren, jedoch weniger explizit und nicht unter diesem Etikett. Themen wie die Identitätsfindung oder die Debatte um „Zivilisation vs. Barbarei“ sowie Gattungen wie der sozialkritische Roman oder die traditionelle „novela testimonio“ scheinen nicht mehr wirklich interessant zu sein bzw. kommen als solche kaum mehr vor. Auffallend ist eher die freie Themenwahl, die sich nicht mehr nur auf lateinamerikanische Nationen bezieht, sondern die ganze Welt betrifft. Auch die Schauplätze werden dementsprechend gewählt.[166]

Dies gilt auch für die mexikanische Literatur: Schauplatz kann Mexiko sein – oder irgendein anderer Ort dieser Welt. Während es bisher oft Kriminal- bzw. Drogenromane waren, die die Atmosphäre des Landes einfingen, fügen sich nunmehr auch neue Themen, Formen und Genres in die Literaturlandschaft ein. Die Themen sind vielseitig, in vielen Texten schwingt auch Sozialkritik bzw. eine Kritik an den aktuellen Zuständen des Landes oder der Welt im Allgemeinen mit. Wie bereits erwähnt und bei Paco Ignacio Taibo II gesehen, geschieht dies oft in Form einer Karnevalisierung bzw. durch Einsatz von Parodie und Groteske und durch die bewusste Übersteigerung gewisser Dinge und Elemente. Ähnliches lässt sich z. B. auch beim mexikanischen Autor Juan Pablo Villalobos feststellen. Eine besondere andere Art der Kritik

[166] Strausfeld: „Die lateinamerikanische Literatur auf dem Weg ins 21. Jahrhundert“, S. 36ff.

äußert der Autor in seinem Roman *Fiesta en la madriguera*[167](2010). Aus der Perspektive des Halbwüchsigen Tochtli, Sohn des Drogenbosses Yolcaut, auch „El Rey" genannt, wird auf naive Weise über die Welt der mexikanischen Drogenmafia erzählt. Die kindliche Perspektive benutzt der Autor zur Verfremdung. Jedoch gerade dadurch, dass der Protagonist Dinge und Episoden aus seinem Leben auf arglose und unaufgeregte Weise schildert, werden seine Schilderungen eindringlich und die Welt der Drogenmafia – voll von Gewalt und übersteigertem und exzentrischem Reichtum – besonders anschaulich. Der Protagonist erzählt etwa davon, wie er im Fernsehen sieht, dass französische Könige viele Leute geköpft haben und die Köpfe dann in einem Korb gelandet sind. In Mexiko jedoch werden beim Köpfen keine Körbe verwendet:

> Wir Mexikaner benutzen keine Körbe für die abgeschnittenen Köpfe. Wir liefern sie in Kisten für alten Brandy ab. Das scheint sehr wichtig zu sein, denn der Mann von den Nachrichten wiederholte pausenlos, dass der Kopf in einer Kiste für alten Brandy verschickt worden war.[168]

Im Text bzw. durch die Beschreibungen des Protagonisten werden verschiedene Dinge kritisiert bzw. verschiedene Arten der Kritik ausgedrückt – etwa am vorherrschenden gesellschaftlichen Rollenbild:

> Aber eins bin ich mit Sicherheit, nämlich ein Macho. Zum Beispiel: Ich flenne nicht die ganze Zeit, nur weil ich keine Mama habe. Alle glauben, dass du ständig heulen musst, wenn du keine Mama hast, literweise Tränen, zehn oder zwölf am Tag. Aber ich heule nicht, denn wer heult, ist eine Schwuchtel. Wenn ich traurig bin, sagt Yolcault, dass ich nicht heulen soll, er sagt: „Reiß dich zusammen, Tochtli, wie ein richtiger Macho."[169]

Auch die Rolle der Politiker*innen des Landes und ihre Verbindungen zur Drogenmafia werden im Text angesprochen und so indirekt kritisiert:

> Politiker sind Leute, die komplizierte Geschäfte treiben. Und nicht etwa, weil sie frühreif sind, im Gegenteil. Yolcaut sagt, man muss nicht ständig das Wort Demokratie wiederholen, nur um ein paar Millionen Pesos zu verdienen. Heute habe ich meine vierzehnte oder fünfzehnte Person kennengelernt, einen Politiker, genannt der Regierende. […]. Der Regierende ist ein Herr, der glaubt, er würde über die Leute eines Staats regieren. Youlcaut sagt, der Regierende regiert über niemanden, nicht einmal über seine verdammte Mutter. Jedenfalls ist der Regierende ein netter Herr, auch wenn mitten auf seinem Kopf ein weißes Haarbüschel wächst, das er aber nicht abschneidet. Ich fand es super, dass ich Yolcaut und dem Regierenden zuhören durfte. Im Gegensatz zum Regierenden. Sein Kopf wurde knallrot als würde er jeden Moment platzen, und das nur, weil ich ein paar Maisfladen aß, während sie den grünen Pozole aßen und sich über Kokaingeschäfte unterhielten. Yolcaut sagte, dass er sich beruhigen soll, ich wäre alt genug, wir wären eine Bande und in einer Bande gäbe es keine Geheimnisse. Da hat mich der Regierende nach meinem Alter gefragt und als ich es sagte, meinte er, ich wäre noch zu jung für so was. Das war der Moment, als

[167] Dt. Titel *Fiesta in der Räuberhöhle* (2011)
[168] Villalobos, Juan Pablo: *Fiesta in der Räuberhöhle*. Berlin: Berenberg Verlag 2011, S. 29
[169] Ibid. S. 8

> Yolcaut fuchsteufelswild wurde und ihm einen Haufen Dollars, die er aus einem Koffer nahm, ins Gesicht schleuderte. Viele Dollars, Tausende. Und dabei brüllte er: „Halt's Maul, Regierungsarsch, was für einen Scheiß weißt du schon? Verdammter Schwachkopf, los, nimm dein Almosen und verpiss dich, du Wichser." Dann hat er zu mir gesagt, dass unser Geschäft dazu da ist, sich Schwachköpfe wie ihn zu halten. Der Kopf des Regierenden wurde noch röter, als würde er jetzt wirklich platzen, aber dann hat er nur gelacht.[170]

Durch die Art der Darstellung gelingt es dem Autor, eine Welt, die schwer zu begreifen und zu beschreiben ist, durch Witz und Ironie greifbar zu machen. Trotz der vordergründigen unterhaltsam und humoristisch anmutenden Handlung wird eine dunkle Unterwelt offenbart, die wesentlicher Bestandteil des Landes ist bzw. es in Teilen sogar dominiert. Durch die spezielle Art der Schilderung bzw. der Perspektive gelingt eine subtile Kritik, wodurch die Leser*innen dazu anregt werden, sich eine eigene (kritische) Meinung der Verhältnisse zu bilden.

Villalobos Roman *Si viviéramos en un lugar normal* (2012)[171] ist eine Parodie auf die mexikanische Kultur. Aus kindlicher Perspektive wird die Geschichte einer Familie erzählt, die in Lagos de Moreno im Zentrum von Mexiko lebt. Sie bewohnt ein Haus, das einem Schuhkarton gleicht und das der Vater einfach auf einem Grund errichtet hat, der ihm eigentlich nicht gehört. Als neue Nachbarn aus Polen ein Haus auf dem Grundstück nebenan errichten, gerät das Selbstbild der Familie ins Wanken, da ihre Armut nun offensichtlich wird. Die Nachbarn kommen zu Besuch, um sich vorzustellen, sitzen jedoch nur am äußersten Rand des Sofas, um sich nicht schmutzig zu machen.
Die Hauptmahlzeit der Familie besteht aus Quesadillas, um die sich die vielen Kinder täglich bei jeder Mahlzeit streiten. Die Quesadillas, die sie jeweils essen, sagen auch immer etwas über die aktuelle Situation der Familie sowie der Lage der Nation aus:

> Inflationsquesadillas waren enorm dick, damit der Käse nicht schlecht wurde, den meine Mutter nach Bekanntgabe der neuesten, nie anders als gestiegenen Lebensmittelpreise und der drohenden Aussicht, die Supermarktrechnung könne sich statt Billionen auf Trillionen belaufen, in einer Art Panikhandlung gehamstert hatte. Normaloquesadillas waren solchen wie wir sie täglich aßen, als lebten wir in einem ganz normalen Land, aber wenn wir ein ganz normales Land wären, würden wir keine Maisfladen essen, weshalb wir sie auch Möchtegernquesadillas nannten. Abwertungsquesadillas waren Quesadillas der chronischen nationalen Krise – und daher die gängigste bei mir zu Hause. Blieben die Armeleutequesadillas, bei denen die Präsenz von Käse eher

[170] Villalobos: *Fiesta in der Räuberhöhle,* S. 18f.
[171] Dt. Titel *Quesadillas* (2014)

> literarischer Natur war: Man schnitt eine Tortilla auf und stieß anstatt auf geschmolzenen Käse auf das Wort Käse, das meine Mutter in den Teig geritzt hatte.[172]

Anhand der Geschichte der Familie wird ein besonderes Bild Mexikos gezeichnet, das Armut, Klassenkämpfe, Vetternwirtschaft, Gewalt sowie soziale Ungleichheit sichtbar werden lässt und den Charakter der Mexikaner*innen erahnen lässt, die auch dann noch auf ein Wunder hoffen, wenn sie praktisch schon alles verloren haben. Der Autor lässt in seinem Werk diverse aktuelle Themen aufblitzen wie etwa das Thema Wahlbetrug[173], die Entführung der Zwillinge (durch Außerirdische), die Themen Kapitalismus und Korruption – nicht zuletzt repräsentiert durch die Nachbarn, wegen denen die Familie letztlich auch ihr Haus verliert. Villalobos überzeichnet Situationen und stellt diese bewusst grotesk dar. Hinter der vordergründigen unterhaltsamen und auch witzigen Handlung verbergen sich jedoch bitterer Ernst und eine Kritik an Themen und Dingen, die das Land umtreiben. Surrealistische Elemente wie etwa die Entführung der Zwillinge durch Außerirdische lassen die Tatsache – schließlich handelt es sich um Kindesentführung – auf den ersten Blick harmloser wirken als sie ist. Das Ende des Romans ist fast versöhnlich, denn als ein Raumschiff landet und die Zwillinge wieder auftauchen, räsoniert der Protagonist: „Leben wir etwa nicht in dem Land, in dem wir leben? Passieren uns nicht ständig sonderbare, fantastische Dinge? Sprechen wir nicht mit den Toten? Heißt es nicht überall auf der Welt, wir seien ein surrealistisches Land?“[174]
Wunder geschehen in Mexiko also doch – vielleicht. Zumindest bleibt die Hoffnung darauf bestehen. Villlalobos bedient sich der mexikanischen Geschichte, indem er konkrete Personen nennt wie etwa José López Portillo, der von 1976 bis 1982 Präsident war und dessen Regentschaft von einer Hyperinflation geprägt war, oder Luis Echevvería Álvarez, der von 1970 bis 1976 Präsident war und für die schlechteste Wirtschaftspolitik in der Geschichte Mexikos bekannt wurde[175]. Durch die konkrete geschichtliche Einbettung der Handlung wird Villalobos Satire zu einer realen Kritik an den Zuständen des Landes.

Die zeitgenössische mexikanische Literatur gestaltet sich sehr vielseitig und individuell, wodurch eine Kategorisierung daher nicht nur schwerfällt, sondern auch – vor allem im Hinblick auf eine nationale „Kategorisierung“ – wenig sinnvoll erscheint.

---

[172] Villalobos, Juan Pablo: *Quesadillas.* Aus dem Spanischen von Carsten Regling. Berlin: Berenberg 2014, S. 10
[173] Erzählt wird hier vom wiederholten Wahlbetrug des PRI.
[174] Villalobos: *Quesadillas*, S. 128
[175] Vgl. ibid. S. 139

Die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft scheinen insofern zu verschwimmen, als sie als ausschließende Kategorie oft ihre Relevanz verloren haben. Vielmehr greifen sie ineinander. – Sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft werden verwendet, um die Krisen der Gegenwart zu thematisieren bzw. um Kritik zu üben. Dystopische Elemente fungieren weiter als narrative Prävention, oft ist jedoch die Literatur in der Gegenwart verwurzelt oder ist vordergründig atemporal und andere Wege einer (subtileren) Kritik werden gefunden.

Auch wenn viele Kategorien in unserer Zeit immer mehr an Bedeutung verlieren, verschwimmen oder gar verschwinden, ist die Zeit etwas, das nicht an Aktualität verlieren kann und wird. Sie wird, das lässt sich annehmen, auch in Zukunft Teil der mexikanischen Literatur sein. Ein Blick zurück kann immer auch Halt und Orientierung bedeuten, er kann ein Ausgangspunkt für etwas Neues sein. Ein Blick nach vorne impliziert – bei aller Schwierigkeit und Kritik – immer auch das Prinzip „Hoffnung". – Und so werden das Gestern, das Heute und das Morgen auch in Zukunft Teil der mexikanischen Literatur sein, wie sie es bis heute sind: Das, was sein wird, wird sein. Das, was war, ist vergangen, aber meist noch auf irgendeine Art präsent. Das, was ist, ist – und wird vielseitig beschrieben. Es sind die Krisen, die Ängste, aber auch die Hoffnungen der Gegenwart, die zum Thema werden, aber das Heute existiert nicht ohne das Gestern und das Morgen. Auch wenn die Zukunft nicht viel Positives bereitzuhalten scheint, impliziert die Kritik an der Gegenwart auch immer die Hoffnung auf Veränderung. Erzählungen können nicht nur Sicherheit geben und Kritik sichtbar machen, sie öffnen auch neue Denkräume und können ein Umdenken bewirken. Qué será, será … Die Gegenwart ist in der Krise und die Zukunft ist ungewiss, aber vielleicht hilft es, darüber zu erzählen …

4. Ayer se fue, mañana no ha llegado: Zusammenschau und Ausblick

Warum ist in Mexikos das Gestern vergangen und das Morgen (noch) nicht gekommen? In dem Gedicht von Francisco de Quevedo, aus dem die Gedichtzeile stammt, geht es um etwas ganz anderes, nämlich um das Leben, das so schnell verfliegt. Dennoch ist die Phrase – darum habe ich sie als Titel gewählt – auch passend für die (Literatur-)Geschichte Mexikos. Die mexikanische Vergangenheit ist vorbei, dennoch hat sie Spuren hinterlassen. Spuren, deren kolonialer Fußabdruck teilweise noch immer sichtbar ist – in gesellschaftlichen Strukturen, in politischen Hierarchien und nicht zuletzt in der Geografie des Landes. Verständlich also, dass in der Literatur zu Narrativen der Vergangenheit gegriffen wurde und historische Ereignisse – im Sinne eines neuen nationalen Selbstverständnisses bzw. im Sinne einer nationalen Identität – neu erzählt wurden und so neue Perspektiven und Sichtweisen ermöglichten. Auch wenn Themen wie das der nationalen Identität heute keine Rolle mehr spielen, können historische Themen aufgegriffen werden, um etwa Positionen zu hinterfragen und Hierarchien umzudrehen. Die Vergangenheit als Narrativ bleibt also ein Kritikinstrument, mit dem auch aktuelle Missstände kritisiert werden können.

Dass die Zukunft in Mexiko nicht gekommen ist, lässt sich mit der Gegenwart erklären, die in der Krise steckt. Neben Narrativen und Motiven der Nicht-Zeit und des Nicht-Ortes wie die der literarischen Crack-Bewegung, die als Antwort auf den lateinamerikanischen Boom und die Stilisierung Lateinamerikas bzw. der lateinamerikanischen Vergangenheit innerhalb des magischen Realismus zu lesen ist, ist die entworfene Zukunft des Landes wenig verheißungsvoll: Entweder existiert sie nicht, da sich viele junge Schriftsteller*innen des 21. Jahrhunderts als Generation ohne Zukunft sehen, oder sie wird als dystopisches Weltuntergangsszenario imaginiert. Science-Fiction wird dabei zu einem alternativen Diskurs, der dazu dient, die soziopolitische Realität der Gegenwart in eine fiktive Zukunft zu projizieren, wobei sich die Szenarien wenig unterscheiden bzw. die Zukunft nur noch bedrohlicher wirkt, da sie ungewiss ist. Die entworfenen dystopischen Welten sind demnach als Kritik an der Gegenwart zu verstehen, dabei schwingt aber die Hoffnung mit, dass sich – eben weil man, quasi im Sinne einer Prävention, darüber erzählt – vielleicht doch noch etwas ändern kann.

Neben der subtilen Kritik durch historische Themen und der schon etwas deutlicheren Kritik durch entworfene Untergangsszenarien wird in der zeitgenössischen Literatur oft eine eindeutigere Missbilligung sichtbar. Reale Situationen werden überzeichnet bzw. parodiert oder aber Kritik wird klar und deutlich geäußert – und das nicht nur an Mexiko, sondern z. B. an den

Machenschaften einer globalisierten und vom Kapitalismus gesteuerten, korrupten, ausbeuterischen Welt.

Narrative bilden gesellschaftliche Wünsche und Nöte ab. In den Erzählungen wird sichtbar, was einen Kulturraum beschäftigt und was ihn umtreibt. Erzählungen können nicht nur Dinge sichtbar machen, im besten aller Fälle können sie auch eine Veränderung anstoßen.

Die Zukunft Mexikos ist noch nicht gekommen, weil die Gegenwart in der Krise steckt und die Menschen damit beschäftigt sind, mit der Krise zu leben bzw. sie zu überleben und zu überwinden. Heute darüber nachzudenken, kann aber für morgen eine Änderung bringen.

Erzählen kann Mängel, Hoffnungen, Ängste und Träume einer Kultur sichtbar machen. Durch Narrative in Erzählungen bekommt der Wunsch nach Veränderung eine konkrete Form. Durch die Form werden Veränderungen oft bereits angestoßen. Die Vergangenheit hat die Gegenwart geformt, vielleicht kann die Gegenwart nun die Zukunft formen, indem man heute über sie erzählt …

Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

Armenta Camacho, Juan: „Fase Durango“, in: *Más allá de lo imaginado I*. México D.F.: Fondo editorial tierra adentro 1991

Bellatin, Mario: *Salón de belleza.* México D.F.: Penguin Random House Grupo Editorial 2016

Boullosa, Carmen: *Der fremde Tod*. Aus dem Spanischen von Susanne Lange. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998

Castro, Raquel: *El ataque de los zombies*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 2020

Fernández, Bernardo: „Bajo un cielo ajeno“, in: Maldonado, Tryno (Hg.): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Almadía 2008

Fest, Augustín: „Se hace tarde“, in: Aldán. Edilberto (Hg.): *Así se acaba el mundo. Cuentos mexicanos acopalípticos*. México: ediciones sm 2016

Fuentes, Carlos: *Hautwechsel*. Aus dem Spanischen von Christa Wegen. Berlin: Verlag Volk und Welt 1989

Fuentes, Carlos: *Tiempo mexicano.* México: Cuadernos de Joaquín Mortiz. IV edición 1972

Garro, Elena: „La culpa.es de los tlaxaltecas“, in: *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. Unversidad Veracruzana abril-junio 1997, no. 102, S. 123–136

Illades, Esteban: *La noche más triste. La desapración de los 43 estudiantes de Ayotzinapa*. México D.F.: Penguin Random House Grupo Editorial 2015

Maldonado, Tryno: *Ayotzinapa: El rostro de los desaparecidos*. México D.F.: Editorial Planeta Mexicana 2015

Maldonado, Tryno (Hg.): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Almadía 2008

Padilla, Ignacio: *Schatten ohne Namen*. Aus dem Spanischen von Frank Wegner. Berlin: Tropen Verlag 2007

Paz, Octavio: *Das Labyrinth der Einsamkeit*. Übersetzt von Carl Heupel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1998

Poniatowska, Elena: *Allem zum Trotz … Das Leben der Jesusa*. Aus dem Spanischen von Karin Schmidt. Bornheim-Merten: Lamuv Verlag 1982

Poniatowska, Elena: *Stark ist das Schweigen. Vier Reportagen aus Mexiko*. Aus dem Spanischen übersetzt von Anna Jonas und Gerhard Poppenberg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987

Poniatowska, Elena: *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral.* México D.F.: Biblioteca Era 2001

Rulfo, Juan: „Pedro Páramo”, in: *Unter einem ferneren Himmel. Gesammelte Werke*. Neu übersetzt von Dagmar Ploetz. München: Hanser Verlag 2021

Rulfo, Juan: „Luvina“, in: *Unter einem ferneren Himmel*. Gesammelte Werke. Neu übersetzt von Dagmar Ploetz. München: Hanser Verlag 2021

Solares, Martín: „El planeta Clorálex“, in: Maldonado, Tryno (Hg.): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Almadía 2008

Taibo II, Paco Ignacio: *Der Schatten des Schattens*. Aus dem Spanischen von Harry Stürmer. Berlin/Hamburg: Assoziation A 2010

Taibo II, Paco Ignacio: *Vier Hände.* Aus dem Spanischen von Anette Schönfeld. Berlin/Hamburg: Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Straße 1996

Villalobos, Juan Pablo: *Quesadillas.* Aus dem Spanischen von Carsten Regling. Berlin: Berenberg Verlag 2014

Villalobos, Juan Pablo: *Fiesta in der Räuberhöhle*. Berlin: Berenberg Verlag 2011

Yáñez, Augustín: *Al filo del agua*. México D.F.: Editorial Porrúa 2008

Sekundärliteratur:

Aínsa, Fernando: „La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana“, in: *Cuadernos Americanos*, 28/4, julio-agosto 1991, S.13-31

Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996

Bachtin, Michail: *Chronotopos.* Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp Verlag 2021[5]

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenberg Verlag 2011[2]

Bolte, Rike; Klengel, Susanne: „Vom Topos zum Terrain“, in: Bolte, Rike; Klengel, Susanne (Hg.): *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2013, S.7-26

Butor, Michael: *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur.* Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990

Cervera Salinas, Vicente: „Elena Poniatowska y la polifonía nocturna de Tlateloco”, in; *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*. vol. 6, diciembre de 2009 S.47-55, https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/91501

De Benito Mesa, Iris: „(No) Me declaro culpapble. La conquista de la voz en `La culpa es de los tlaxcaltecas´“, in: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 19. *Reescrituras del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Universitat autónoma de Barcelona 2019, S.369-382, https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.592

De Certau, Michel: *Das Schreiben der Geschichte*. Aus dem Französischen von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1975

Dery, Mark: „Black to the future: Interview with Samuel A. Delany, Greg Tate and Tricia Rose“, in: Dery, Mark (Hg.): *FLAME WARS. The Discourse of Cyberculture*. Durham und London: Duke University Press 1994, S. 179-222

Dill, Hans-Otto: *Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Phillip Reclam Junior 1999

Domschke, Rainer: *Fiktionalisierungen der Conquista im 20. Jahrhundert. Studien zum historischen Roman in Spanischamerika*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1996

Dussel, Enrique: „ Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity”*,* in: Jameson, Fredric; Miyoshi, Masao (Hg.): *The Cultures of Globalization.* Durham und London: Duke University Press 1998, S.3-32

Dussel, Enrique: „ Transmodernity and Interculturality: An Interpretation from the Perspective of Philosophy of Liberation”*,* UAM-Iztapalapa Mexico City, 347.2004_ingl.pdf (enriquedussel.com)

Ehring, Max: „Eine Landkarte der Gesellschaft“, in: *Weltsichten*. 20. März 2014. „Eine Landkarte der Gesellschaft“ | Page 3 | Welt-Sichten

Galindo Cáceres, Luis Jesús: „La literatura de ciencia ficción en México. Igeniería en comunicación social de la literatura y los mundos posibles en un eterno contemporáneo“, in: *alter. Enfoques críticos*. Año V. Núm. 9. Ene. – Jun . San Luis Potosí: Universidad del Centro de México 2014, S.38–49

García Canclini, Nestor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo 1989

Goodmann, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2020[10]

Grinberg Pla, Valeria; Mackenbach, Werner: „La (re)escritura de la historia en la narrativa centroamericana”, in: Ferman, Claudia; Leyva, Héctor M.; Mackenbach, Werner, (Hg.): *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución.Hacia una historia de las literaturas centroamericanas – IV.* Guatemala: F&G Editores 2018, S. 341379

Gutiérrez de Velasco, Luzelena: „De Yahualica a Comala: Un camino entre la representación y la construcción simbólica”, in: Jiménez de Báez, Yvette; Olea Franco, Rafael; Díaz Zavala, Ana Laura (Hg.): *Memoria e interpretación de Al filo del agua.* México: El Colegio de México 2000[1], S. 19–30, https://doi.org/10.2307/j.ctv47w5b3

Heller Ágnes: *Von der Utopie zur Dystopie. Was können wir uns wünschen?* Wien, Hamburg: Edition Konturen 2016

Hölz, Karl: „Das andere Mexiko. Tendenzen und Strömungen in der jüngeren Erzählliteratur“, in: Bernecker, Walther L.; Braig, Marianne; Hölz, Karl; Zimmermann, Klaus (Hg.): *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Bibliotheca Ibero-Americana. Band 98.* Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2004, S.725–759

Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014

Quijano, Aníbal: „Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”, in: Dussel, Enrique; Jáuregui; Carlos A.; Moraña, Mabel (Hg.): *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham & London: Duke University Press 2008, S.181-225

Kohut, Karl: „Die Conquista als Gegenstand der Literaturwissenschaft“, in: Kohut, Karl (Hg.): *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1991, S.31–54

Lagos Pope, María Ines: „El testimonio creativo de *Hasta no verte Jesus mio*”, in: *Revista iberoamericana.* Vol. LVI, Núm. 150, Enero-Marzo 1990, S. 241–253, https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1990.4682

Lanza, Erin M.: „La culpa es de los tlaxcaltecas”: Gender, the Burden of Blame, and a Re-examination of the Myth of La Malinche“ (2018). *Student Publications*. 619. https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/619

Leinen, Frank: „Paco Ignacio Taibo II und die Mexikanisierung des Kriminalromans. Interkulturelle Spielformen der nueva novela policíaca zwischen Fakt und Fiktion“, in: Blaser, Jutta; Lang, Sabine; Lustig, Wolfgang (Hg.): *Miradas entrecruzadas - Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung. Beiträge eines hispanoamerikanistischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janik*; [September 1999, Mainz]. Frankfurt am Main: Vervuert 2002, S. 241–279, https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001525

Linhard, Tabea Alexa: „Una historia que nuna será la suya: feminismo, poscolonialismo y subalternidad en la literatura feminina mexicana“, in: *Escritos*. *Revista del Centro de Ciencies del Lenguaje*. México: Número 25 Ene. –Jun. 2002, S. 135–156

Mignolo, Walter*: Epistemischer Ungehorsam. Thetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Aus dem Spanischen übersetzt und eingeleitet von Jens Kastner und Tom Waibel. Berlin und Wien: Berlag Turia + Kant 2012

Mora, Edgar Adrián: „Cuando el Aleph Conoció al cronotopo cero“, in: *Nostromo. Revista critica latinoamericana* 15. Dezember 2008, S. 51-57, Cuando el Aleph conoció al Cronotopo Cero | Édgar Adrián Mora - Academia.edu.

Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative*. Wien, New York: Springer Verlag 2002

Nünning, Ansgar und Vera: „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen' Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen", in: Nünning, Ansgar und Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2002

Ordiz Vázquez, Francisco Javier: „Carlos Fuentes y la identidad de México", in: *Revista Iberoamericana*. Vol. 58 No. 159 (1992), S. 527-538, Doi: 10.5195/reviberoamer.1992.5050

Padilla, Ignacio: „Septenario de bolsillo", in: Chávez Castañeda, Ricardo; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel ; Urroz, Eloy; Volpi, Jorge (Hg.): *Manifesto del Crack*, Miami: La Pereza Editiones 1996

Palou, Pedro Ángel: „La feria de la Crack (una guía), in: Chávez Castañeda, Ricardo; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel ; Urroz, Eloy; Volpi, Jorge (Hg.): *Manifesto del Crack.* Miami: La Pereza Editiones 1996

Quandt, Christiane: „Fragmentarisches Erzählen, zerstückelte Erinnerung und hybride Identitäten in Ricardo Chávez-Castañedas La conspiración idiota", in: Bolte, Rike; Klengel, Susanne (Hg.): *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2013, S. 191–205

Ramirez, Cathrine S.: „Deus ex Machina: Tradition, Technology, and the Chicanafuturist Art of Marion C. Martinez", in: *Atzlán: A journal of Chicano Studies* 29, no.2, 2004, S.55–92

Ramirez, Catherine S.: „The Time Maschine: From Afrofurism to Chicanafuturism and Beyond", in: Merla-Watson, Cathryn Josefina; Olguín, B.V. (Hg.): *Altermundos. Latin@ Speculative Literature, Film ans Popular Culture. Atzlán Anthology Series, Volume 4*. Los Angeles: UCLA Chicano Research Center Press 2017, S. IX–XI

Rodríguez Lozano, Miguel. G.: „Al filo del agua: entre la historia y la religión", in: *Literatura Mexicana*, vol. 8. México: El Colegio de México 2. abril de 1997, S.263-671, https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.8.2.1997.292

Rodríguez Monegal, Emir: „Carlos Fuentes", in: Helmy F., Giacoman (Hg.): *Homenaje a Carlos Fuentes*. *Variaciones interpretativas en torno de su obra*. New York: Las Américas 1972

Rosas Mendoza, Rodrigo: „Espacios de resistencia: antologías de ciencia ficción mexicana", in: *Mitologías hoy*, 2020, Vol. 22, S. 209-221, https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.704

Sarlo, Beatriz: „ Los debates sobre Modernidad periférica y escenas de la vida postmodera", in: de Mojica, Sara: *Culturas híbridas – No simultaneidad – Modernidad periférica Mapas culturales para la América Latina*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2000, S.7–23

Schaffler González, Federico (Hg.): *Más allá de lo imaginado I.* México D.F.: Fondo editorial tierra adentro 1991

Seydel, Ute: *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid und Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2007

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny: Wien und Berlin: Turia + Kant 2008

Strausfeld, Michi: „Die lateinamerikanische Literatur auf dem Weg ins 21. Jahrhundert", in: Bolte, Rike; Klengel, Susanne: Sondierungen. *Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2013, S.27-44

Thies, Sebastian: „Grundriß der Geschichte Mexikos im 20. Jahrhundert", in: Arbeitskreis Mexiko-Studien Münster (Hg.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin: edition tranvia – Verlag Walter Frey 1998, S.13-21

Thies: „Die mexikanische Literatur im 20. Jahrhundert", in: Arbeitskreis Mexiko-Studien Münster (Hg.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin: edition tranvia –Verlag Walter Frey 1998, S. 22-43

Thies, Sebastian; Wilmanns Knop, Thesa: „Dokumentar-Literatur in Mexiko. Das Werk der Elena Poniatowska.“, in: Arbeitskreis Mexiko-Studien Münster (Hg.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin: edition tranvia –Verlag Walter Frey 1998, S.75-91

Trelles Paz, Diego (Hg.): El *futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editoria 2009

White, Hayden: „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“, in: Conrad, Christoph; Kessel Martina (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. 1994

CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International