

# Magischer Realismus und Postkolonialismus in *Treinta años* (1999) von Carmen Boulosa

KATHARINA VON SCHÜTZ

Die mexikanische Schriftstellerin Carmen Boulosa (geb. 1954) veröffentlicht seit den 80er Jahren Lyrik, Prosa und Theaterstücke, international bekannt wurde sie jedoch durch ihren neuen historischen Roman *Son vacas, somos puercos. Filibusteros del mar Caribe* (1991). Experimentelle historische Romane sind auch *Llanto. Novelas imposibles* (1992), *Duerme* (1994) und *Cielos de la Tierra* (1997) über die Conquista bzw. die Anfänge der Kolonialisierung Mexikos. In *Cielos de la Tierra* setzt sich Boulosa explizit mit der literarischen Tradition des Boom auseinander. Estela, die Übersetzerin der (fiktiven) lateinischen Memoiren von Hernando de Rivas, indianischer Schüler am 1536 gegründeten Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, formuliert in dem Roman ein Resümee der Erfahrungen der Post-68er Generation, die in den 70er Jahren um die zwanzig ist. Hernandos Memoiren bilden als Buch im Buch den Hauptteil von *Cielos de la Tierra*.

## 1 Rückblick auf den Boom in *Cielos de la Tierra*

Estelas Rückblick konzentriert sich auf die Lektüre von *Cien años de soledad* (1967) als das Schlüsselerlebnis einer Jugend, die sich von der Prüderie einer altmodischen katholischen Erziehung befreit und überkommene Rollendiktate und Hierarchien über den Haufen wirft. Die kollektive sexuelle und politische Euphorie im Mexiko der 70er Jahre spiegelt sich in dem Erfolg von García Márquez' karnevalesker Utopie. Der Boom der 'nueva novela' wird zum Markenzeichen einer kulturellen, sozialen und politischen Aufbruchstimmung – neben García Márquez revolutionieren "la Era Donoso, la Era Puig, la Era Fuentes"<sup>1</sup> das Weltbild der jungen Mexikaner.

Die Mädchen tauschen das Chanel-Kostüm, Statussymbol ihrer Mütter, gegen Miniröcke und den Frida-Kahlo-Look – der von den Großmüttern gehütete helle Teint ist out, indianische Folklore in. Der Griff zu bestickten Blusen aus Chiapas erweist sich jedoch als eine Mode, die kommt und geht, denn "el 'asunto indio' no era una verdadera preocupación, o no lo era

<sup>1</sup> Boulosa 1997:199. Seitenangaben im folgenden direkt nach den Zitaten im Text.

tanto como el 'asunto negro', *Black is beautiful*, pero no 'Lo indio es lo bello'" (198<sup>2</sup>). Im Nachhinein bewahrheitet sich die pessimistische Seite von *Cien años de soledad*: Die unbändige Erzählflut sagt ihr eigenes Ende voraus, Macondo geht unter wie Oberst Aurelianos (und Fidel Castros) Traum von einer gerechten Regierung. "Los liberales, hacedores de disparates cuando parecen ir ganando la guerra contra los conservadores, van 'avanzando en sentido contrario a la realidad', como el sueño cubano" (203), zitiert die Übersetzerin Estela den Roman.

Boullosa erklärt das Scheitern der lateinamerikanischen Utopie, im Roman wie in der Realität, mit dem Sündenfall der Buendía, dem Inzest der Weißen, die nur untereinander heiraten und die Indios auch sonst aus ihrer Welt ausschließen. Die gesellschaftliche Utopie von *Cien años de soledad* greift zu kurz und führt daher auf den Boden der Wirklichkeit zurück. Selbst die in dem Roman gefeierte Sinnlichkeit hat dreißig Jahre später ihre Unschuld verloren: "El SIDA y la desilusión están aquí" (204).

Im Vorwort erklärt die Autorin, daß sie das Buch unter dem Einfluß der in ihrer Umgebung allgegenwärtigen 'destruktiven Gewalt' geschrieben habe: "Cada línea sabe atrás de sí a la destrucción" (9). Dementsprechend zeichnet Estela das Porträt eines Landes in einer desolaten Lage, beherrscht von Gewaltkriminalität, Korruption, Armut und Rassismus. Estelas nüchterer Rückblick auf den Boom, die Ära eines 'neuen' Menschen und eines 'neuen' Romans, ist repräsentativ für die Post-Boom-Literatur – im Zeichen von Aids, dem Fall des Ostblocks und den anhaltenden wirtschaftlichen, politischen und sozialen Problemen Lateinamerikas zieht man Bilanz und überdenkt die Utopien der 60er Jahre:<sup>3</sup>

No voy a contar más mi historia. Me contento con traducir los fragmentos de Hernando. Me siento culpable ante él, y ante mi presente de mayor manera. Me siento culpable porque pequé al soñar. No soñé, ni yo, ni mi generación, con un sueño que borrara la estructura suicida de nuestro pasado colonial. (204f.)

## 2 Magischer Realismus und Postkolonialismus

Der utopische Diskurs des Magischen Realismus wird auch in der lateinamerikanischen Postkolonialismus-Diskussion energisch kritisiert. Bekanntlich wurde die Boom-Literatur auf Anregung von Carpentier und García Márquez international als Spiegel einer Wirklichkeit rezipiert, die sich einen ursprünglichen, mythischen Charakter bewahrt habe.<sup>4</sup> Die vermeintliche Allgegenwart Macondos in der lateinamerikanischen Kunst und Wirklichkeit hat die

<sup>2</sup> Herv. Boullosa.

<sup>3</sup> Vgl. Shaw 1998.

<sup>4</sup> 1949 entwirft Alejo Carpentier als Antwort auf den Surrealismus die Utopie des 'real maravilloso americano' als eine 'andere' Wirklichkeit, die sich der westlichen Rationalität entzieht. Die lebendige Präsenz des Mythos in Natur und Kultur, Vergangenheit und Gegenwart Lateinamerikas sei für Außenstehende unfaßbar, offenbare sich einem dafür aufgeschlossenen Bewußtsein hingegen als gleichsam natürliche, ontologische Dimension seiner Umgebung (vgl. Carpentier 1987). Diese Theorie begründet die Prämisse einer kulturellen Authentizität Lateinamerikas in Opposition zur abendländischen Welt. Sie wird zum kleinsten gemeinsamen Nenner einer breiten internationalen Forschung über die Literatur des Magischen Realismus, die den neuen Stil zum Inbegriff der kulturellen Emanzipation von der Alten Welt erklärt. Dabei sind die Begriffe 'real maravilloso' und 'realismo mágico' durch ihre unreflektierte, inflationäre Verwendung austauschbar geworden. Vittoria Borsò beschließt ihre begriffsgeschichtliche Aufarbeitung der beiden Konzepte mit dem Aufruf, die "Begriffspolemik" über die Verwendung von 'real maravilloso' und 'realismo mágico' abzubrechen, die die Lektüre der fiktionalen Texte mit den Vorannahmen der jeweiligen Begriffe überlagere (vgl. hierzu Borsò 1994:88-96).

Komplexität sowohl der 'nueva novela' als auch der Realität sträflich reduziert.<sup>5</sup> Der Glaube an ein 'magisches Amerika' erscheint als zeitgemäße Variante des Topos eines amerikanischen Anderen – je nach Blickpunkt zivilisiert oder barbarisch, auf jeden Fall aber irrational und aus der Sicht des Westens letztlich nicht ernstzunehmend.<sup>6</sup> Im Gemeinplatz des Magischen Realismus setzt sich die dichotomische Struktur des kolonialen Diskurses fort, der die Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Anderen nur als eine binäre Opposition denken kann.

Die Deutung des Magischen Realismus als kongenialer Ausdruck einer mythischen Weltansicht erweist sich bei einem unvoreingenommenen Blick auf die Texte als obsolet. Im Zuge der Postkolonialismus-Diskussion setzt sich eine differenziertere Interpretation des Magischen Realismus durch. Jean-Pierre Durix beschreibt ihn als ein hybrides Genre, das die koloniale Opposition Ratio vs. Primitivität in Frage stellt:

'Magic realism' may owe as much to surrealism and to the European learned traditions than to 'traditional cultures'. [...] In the form illustrated by García Márquez, it constitutes a counter-discourse which uses fantasy in a manner reminiscent of indigenist literature while subverting its premises. Where primitivists provide a vision of a magic world which is organic and unproblematic, rooted in a made-up authenticity, García Márquez confronts the logic of fantasy to that of the positivist conception of realism. The presence of the two radically antithetic – but nevertheless equally essentialist – discourses in the same fictional structure results in a mutual questioning of each one's pretensions to totality and unproblematic sense.<sup>7</sup>

Durix' Konzeption des Magischen Realismus orientiert sich explizit an *Cien años de soledad* sowie an *Midnight's Children* (1981) und *Shame* (1983) von Salman Rushdie. Als grundlegende Charakteristika des Genres nennt er die allegorische Darstellung der Entwicklung postkolonialer Nationen gepaart mit groteskem Realismus und barocker Eloquenz à la Rabelais.<sup>8</sup> Die Lust am Erzählen in *Cien años de soledad* und ähnlichen Romanen, überschäumend von Phantasie, Sinnlichkeit, Komik und derber Sprache, wird allenthalben als Befreiung vom europäischen Literaturkanon und von den sprachlichen Tabus empfunden, mit der die gebildeten Machteliten ehemaliger Kolonialreiche sich von der Masse der Analphabeten und ihrer einfachen Sprache abgrenzten. Durix nimmt die Metapher einer sprachlichen Befreiung der Massen jedoch wörtlich und verfällt damit wiederum in eine ontologische Bestimmung des Magischen Realismus als Ausdruck der unterdrückten Stimme des Volkes:

Post-colonial discourse has been suppressed, constricted in the strait-jacket of metropolitan speech forms. Once the liberation process starts, it is not easy to put an end to this protean outpouring of voices and peoples. [...] Perhaps the iconoclastic spirit is given a freer rein because of the international climate prevailing since the 1960s. But, more probably, the silent multitudes of the Third World which were kept silent for too long cannot come to life in an ordered manner and post-colonial writers naturally turn to more baroque artistic models.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Es entsteht dabei, wie Christian Wentzlaff-Eggebert es formuliert hat, "statt eines rational konturierten Bildes von der Wirklichkeit des Subkontinentes, ein die Probleme und Widersprüche stärker zu- als aufdeckender, allzu einheitlicher und geschlossener neuer Mythos von 'Lateinamerika', der uns hindert, die Vielfalt und die Komplexität der tatsächlichen Verhältnisse zu erkennen" (Wentzlaff-Eggebert 1989:XIV).

<sup>6</sup> Vgl. Castro-Gómez 1998:17.

<sup>7</sup> Durix 1998:187f.

<sup>8</sup> Vgl. Durix 1998:146.

<sup>9</sup> Durix 1998:143.

Die Definition des Magischen Realismus als postkolonialer Diskurs par excellence droht, sich zu einem neuen Gemeinplatz zu entwickeln, der von dem kanonisierten Muster abweichende literarische Formen ignoriert oder sie sich einverleibt und ihre Eigenart dadurch nivelliert.<sup>10</sup> Die Festlegung postkolonialer Literatur auf magisch-realistische Ausdrucksverfahren bildet per se eine Paradoxie, denn das Wesen des postkolonialen Diskurses besteht in der Ablehnung essentialistischer Definitionen. So kritisiert Erna von der Walde, daß Fredric Jameson und Gayatri Spivak lateinamerikanische Kunst, Magischen Realismus und Allegorie gleichsetzen und auf diese Weise die "mirada macondista" übernehmen, "que tiende a leer a América Latina desde sus productos culturales, desprovistos de contexto".<sup>11</sup>

Von der Walde begründet den Erfolg von *Cien años de soledad* in Lateinamerika ähnlich wie Durix und Boulosa damit, daß der Roman mit dem normativen Diskurs der 'ciudad letrada' gebrochen habe.<sup>12</sup> Dem gespreizten Diskurs der konservativen politischen Elite der kolumbianischen Hauptstadt Bogotá, die Ende des 19. Jahrhunderts unter Ausschluß der liberalen Opposition und regionaler Kulturen Katholizismus und korrekten Sprachgebrauch zum Fundament der nationalen Identität erklärt, setzt *Cien años de soledad* die volkstümliche Tradition des kolumbianischen Karibikraums entgegen. Die Verspottung der lebensfernen, 'offiziellen' Kultur der gebildeten Oberschicht – personifiziert durch Fernanda del Carpio, die Frau mit dem goldenen Nachtopf – hat in Lateinamerika über Kolumbiens Grenzen hinaus einen Nerv getroffen und ein neues Selbstgefühl begründet bzw. befestigt, den 'macondismo'.

Der 'macondismo' kehrt die Hierarchie zwischen Rationalität und Irrationalität um und etabliert an Stelle des Ideals sprachlicher und rassischer Reinheit Volkstümlichkeit und 'mestizaje' als neue Metapher lateinamerikanischen Wesens. Parallel zu der Vermarktung von *Cien años de soledad* als Bild einer exotischen Wirklichkeit führt dieser neue Identitätsdiskurs zur Verharmlosung der Zustände in einem Land wie Kolumbien, das von Drogenmafias und Guerrillakrieg terrorisiert wird. Er unterstützt das Fortbestehen von Gewalt und Unterdrückung durch ihre Mythisierung.<sup>13</sup> Letzlich hat er die Emanzipation der Subalternen, deren Stimme er nach Durix freien Lauf gibt, wohl eher behindert als gefördert.

<sup>10</sup> Borges' Rezeption der abendländischen intertextuellen Tradition, seine Weigerung, in Kategorien der Authentizität zu denken – programmatisch ausgeführt in *Pierre Menard, Autor del Quijote* (1939) –, und seine Problematisierung des Verhältnisses zwischen der Realität und ihrer sprachlichen Abbildung galten lange Zeit als unvereinbar mit dem Magischen Realismus. Neuere Arbeiten bezeichnen Borges und García Márquez nun umgekehrt als gleichermaßen 'magisch realistische' Autoren. Scott Simpkins z.B. reduziert das Verhältnis von Sprache und Realität im Werk von García Márquez und Borges auf die pauschale Formel einer "magical supplementation" (Simpkins 1995). Man erkennt Borges jedoch, wenn man ihn auf den Autor metaphysischer Erzählungen reduziert und die realistischen, u.a. auch spezifisch lateinamerikanischen bzw. argentinischen Bezüge in seinem Werk übersieht. Vgl. hierzu Balderston 1996 und Barili 1999.

<sup>11</sup> Von der Walde 1998:3.

<sup>12</sup> Vgl. von der Walde 1998:8. Als 'ciudad letrada' bezeichnet Ángel Rama die gebildete Minderheit Lateinamerikas, die die Schriftkultur von der Kolonialzeit bis ins 20. Jahrhundert als Mittel zur Machtausübung benutzt. Vgl. Rama 1984:23ff.

<sup>13</sup> Vgl. von der Walde 1998:7: "La forma peculiar como el macondismo allana los desencuentros entre tradición y modernidad, pasado y presente, mito y realidad, se ha encontrado con la 'subcultura del narcotráfico', caracterizada por fuertes alianzas familiares, machismo, culto a la madre, religiosidad supersticiosa y violencia". Wie von der Walde erläutert, verführt *Cien años de soledad* dazu, den realen Hintergrund des Romans zu übersehen, da er keine genauen Zeit- und Ortsangaben enthält und durch diese Unbestimmtheit über seinen unmittelbaren Kontext hinausweist. Aber der Text erlaubt es dennoch, konkrete Bezüge zur Realität herzustellen: "Hay un problema interpretativo serio cuando se lee de la misma manera el pasaje que narra cómo la gente de Macondo acepta la versión oficial de la matanza de las bananeras, que niega que haya sucedido, y el pasaje que cuenta cómo se indigna ante la 'mentira' del cine. No son los mismos órdenes de verdad, y tampoco corresponden a las mismas épocas en la temporalidad de la novela" (von der Walde 1998:7f.).

### 3 Magischer Realismus und Ideologiekritik in *Treinta años*

Die postkoloniale Kritik am Magischen Realismus spiegelt sich in Carmen Boulosas Roman *Treinta años* (1999). Hier vertieft die Autorin die in *Cielos de la Tierra* begonnene Auseinandersetzung mit *Cien años de soledad*. Boulosa läßt das Erscheinen des Bestsellers im Jahre 1967 mit der Ausreise der 15-jährigen Mexikanerin Delmira ins europäische Exil zusammenfallen. Schon der Titel des Romans ist eine Anspielung auf *Cien años de soledad*, für die 15-jährige eine enttäuschende Lektüre – "diciéndome a mí misma, si dejo Agustini no es para encontrar pueblos que se le parezcan".<sup>14</sup> Der Blick aus dem Ausland bildet den Rahmen des Romans: Im eiskalten Berliner Frühjahr 1997 erinnert sich Delmira an ihre Kindheit in Tabasco. Die Jahre 1997, 1961, 1965, 1967 und wieder 1997 bilden die Stationen von *Treinta años*. Dabei gilt der überwiegende Teil des Buches Delmiras Erlebnissen im Alter von acht und zwölf Jahren.

Der Schauplatz des Romans, der fiktive Ort Agustini, ist ein zweites Macondo, allerdings mit signifikanten Abweichungen, denn was bei García Márquez Befreiung verhieß, wird hier zum Zwang: Delmira Ulloa wächst im Hause ihrer Großmutter auf, die ebenso energisch, arbeitsam und eigensinnig ist wie Ursula Buendía, aber außerdem streng und reaktionär. Wie die Buendía gehören die Ulloa als Gründer des Ortes zu den angesehensten Familien am Platz. Hier verlebt das ungeliebte Kind "una infancia no vista" (35), ohne Zuwendung von Mutter oder Großmutter. Wo Geborgenheit fehlt, gehört Magie dagegen zum Alltag. Umgeben von Dschungel bildet Agustini einen zeitlosen Mikrokosmos, den Naturgesetzen enthoben: Im ganzen Ort schweben die Dinge knapp über dem Boden, "inmóviles aunque no se posaran nunca, aunque no se fincaran, aunque no arraigaran, tensamente inamovibles, dolientemente inflexibles, rasposamente idénticas a sí mismas" (193f.).

Am Vorabend des Erdölbooms ist hier alles noch so, wie es immer war. Die Nähe des Dschungels, der Markt, die regionale Küche und der dörfliche Lebensstil im allgemeinen erfüllen den Ort mit exotischen Farben, Gerüchen und Geräuschen. Die Haziendabesitzer der Region im Südosten von Mexiko-Stadt, unweit der Atlantikküste, beziehen ihren Reichtum aus Kaffee- und Kakaopflanzungen, bewirtschaftet wie eh und je von Indios und Schwarzen. Immer wiederkehrende Ereignisse regeln den Ablauf von Tag und Jahr: Delmiras Großmutter erzählt jeden Abend eine Geschichte, jeden Sonntag frühstückt die Familie Ulloa beim Pfarrer, zu Beginn der Regenzeit im Juli kommt die Kirmes, usw. Es überrascht daher nicht, daß Agustini an sechs aufeinanderfolgenden Sonntagen von Plagen heimgesucht wird: Es regnet gelähmte Vögel oder Frösche, ein Vulkan spuckt beißenden Rauch, die Kaffee- und Kakaofrüchte fallen unreif vom Strauch, die Erde bebzt und Militär besetzt das Dorf. Das Motiv der Plage gehört zum Arsenal der mythischen Weltsicht und trifft den tragikomischen Ton von *Cien años de soledad* ebenso wie zahlreiche andere groteske oder phantastische Begebenheiten: Die aus unerfindlichem Grund angerückten Soldaten brechen in der Mittagshitze reihenweise unter ihren Stahlhelmen zusammen; eine auf der Kirmes installierte Regenmaschine erzeugt eine riesige Überschwemmung; eine uralte Köchin löst sich eines Tages, von Stigmata gezeichnet, in Urin auf und gerät in den Ruf der Heiligkeit; Delmiras melancholische Mutter zeigt sich nackt am Fenster, verführerisch abwesend wie die schöne Remedios, etc.

Delmira ist ein Teil dieser Welt, betrachtet sie aber aus der skeptischen Distanz des einsamen Kindes. Im Gegensatz zu *Cien años de soledad* mit seinem allwissenden Erzähler, der die

<sup>14</sup> Boulosa 1999:255. Seitenangaben im folgenden direkt nach den Zitaten im Text.

Figuren nur grob charakterisiert und die Handlung unbeteiligt schildert, verleiht die Perspektive der Ich-Erzählerin *Treinta años* den Charakter eines Bildungsromans. Während ganz Agustini im Einklang mit den überkommenen Verhältnissen lebt, ein paar Idealisten ausgenommen, verstößt Delmira gegen die ländlichen Sitten, da sie liest und nach Bildung verlangt anstatt nach einem präsentablen Ehemann. Für die Liebe zur Literatur hat in Agustini nur der Lehrer der staatlichen Schule Verständnis. Gemeinsam mit dem Pfarrer und einem Gewerkschaftler bildet er eine Bastion der Vernunft, Aufklärung und Humanität in einer archaischen Welt, die den Indios als "gente sin razón" die Menschenrechte abspricht. Nur im Haus des "maestro" gehorchen die Dinge dem Gesetz der Schwerkraft, daher funktioniert ein Plattenspieler auch nur bei ihm: In der volkstümlich-konservativen Atmosphäre des Ortes bildet sein Haus eine weltoffene Oase der Kultur. Hier entdeckt Delmira die Musik der 60er Jahre und damit ein neues, idealistisches Lebensgefühl.

Der Magische Realismus bildet in *Treinta años* keine Entsprechung, sondern einen Gegenpol zu den revolutionären 60er Jahren. *Cien años de soledad* selbst läßt offen, ob eine irrationale Weltsicht die Rettung Lateinamerikas oder sein Verderben bedeutet. Der Roman läßt sich deuten als Befreiungsschlag gegen die 'ciudad letrada', als reaktionäre Mythisierung sozialer Mißstände oder auch als Kritik ebendieser Mythisierung.<sup>15</sup> Boullosas Version des Magischen Realismus ist dagegen unmißverständlich: Der Geist Macondos erscheint in *Treinta años* als ein hartnäckiger Anachronismus – hier dient Magie der verbohrt kreolischen Oligarchie zur Rechtfertigung und Bemäntelung der Fortdauer kolonialer Strukturen. Wie in Macondo gibt es auch in Agustini keine soziale Mobilität, doch Boullosa bringt auf den Punkt, was García Márquez kommentarlos übergeht:

Podría la gente volar, los pájaros venirse al piso, pero no se podía cambiar ni un ápice el orden social: yo seguiría siendo una Ulloa pasara lo que pasara, Dulce sería siempre nana, el meón el meón. (194)

Die folgende Episode aus dem Roman veranschaulicht die Aneignung von Mythen und Aberglaube durch die Oberschicht: Eines Tages bietet in Agustini eine barbusige indianische Schönheit geräucherten Fisch feil. Als die teure, aber verlockende Ware verkauft ist und die Männer schon Anstalten machen, der Unbekannten gegen Gefälligkeiten oder mit Gewalt auf den Leib zu rücken, löst sie sich in Luft auf, taucht am Fluß wieder auf und fährt auf einem herbeigezauberten Boot davon, während die Fische zu neuem Leben erwachen und in ihr angestammtes Element zurückfliegen, ihrer Herrin hinterher. Delmira traut jedoch ihren Augen nicht und übernimmt die Theorie des Lehrers, der die vermeintliche Hexe als das personifizierte Schuldgefühl der selbsternannten "gente de razón" (173) entlarvt:

Los blancos del Sureste tienen tanto miedo de que algún día se vengue contra ellos el indio, que inventan estos churros apenas alguno sabe cómo tomarles el pelo con cierta gracia, dotándolo con poderes mágicos, para que, por una parte, ningún otro indio lo imite, y por la otra represente o encarne el terror que les tiene, y que, mira, si algún día despierta el indio, se verá que no era pura loquera. (174)

Scheinbar harmlose Legenden offenbaren hier einen ideologischen Hintergrund. Dabei bringt Delmiras Skepsis die "máquina de maravilla" (174) erst richtig auf Touren. Das phantastische Treiben läßt sich jedoch kontrollieren: Beherzt macht die Großmutter die Verwandlung ihrer

unteren Körperhälfte in die eines Huhnes rückgängig, "espantándose la conversión con pura fuerza de voluntad que evocó con gritos gordos y abundantes" (175). Die Bewohner Agustinis pflegen ihre magischen Visionen wie ein harmloses privates Laster, das nur dann gefährlich wird, wenn man zuläßt, daß es überhand nimmt. Auf den feinen Gesellschaften, wo man US-amerikanischen Schick imitiert, hat die Phantastik ebensowenig Zugang wie die indianische Dienerschaft. Regnet es Frösche, holt man die Indios von den Plantagen, läßt sie den Dreck von den Häuserwänden waschen und anschließend wieder aus dem Ort verschwinden.

*Treinta años* erweist der volkstümlichen Einbildungskraft eine Hommage, kritisiert aber ihre Vereinnahmung durch Ideologien jedweder Couleur. Der Magische Realismus erscheint hier einerseits als künstlerischer Ausdruck des 'mestizaje', personifiziert in der 'nana' von Delmiras Urgroßvater, "un poco negra, un poco chole, un poco zapoteca, y otro poco blanca" und außerdem eine große Erzählerin, "siendo en todas sus descripciones igualmente convincente y detallada, y al mismo tiempo fantasiosa y desconfiable de pe a pa, a los ojos de la razón y a los de los adultos" (133). Die weiße Oberschicht benutzt ihn jedoch, um die Unterdrückung der Subalternen durch ihre imaginäre Anerkennung zu kompensieren und das eigene Minderwertigkeitsgefühl gegenüber dem modernen Westen zu überspielen. So bilden die abendlichen Erzählungen von Delmiras Großmutter, das Zerrbild einer lebenswürdigen Scheherazade, einen Gegenpol zur volkstümlichen Tradition. Auch ihre Geschichten enthalten phantastische Elemente, vertreten aber immer die Perspektive der 'gente de razón', die streng darauf achtet, sich von den Indios und anderen Gruppen abzugrenzen, die ihre gesellschaftliche Vormachtstellung bedrohen könnten wie z.B. die englischen Protestanten, nach der 'abuela'

[...] unos señores que abandonaron a su Santidad porque su rey quería que le hiciera inválido un matrimonio, sin tener motivo mayor que su lascivia, esto es – no me salgas con preguntas – un mal comportamiento, y como nuestra religión tiene prohibido el divorcio, el Papa le dijo que no, que de por sí ya había abandonado a siete mujeres [...] y que se había hecho hasta este momento de la vista gorda, pero que de ninguna manera le iba a desolver el matrimonio que lo ataba con la que era hermana del católico rey de España, hombre impecable, un verdadero santo, con el temor de Dios bien acomodado en su pecho. (165f.)

Dieses vermeintlich volkstümliche Geschichtsbild ist ebenso politisch gefärbt wie der Geschichtsunterricht der Nonnen, die Hitler, Luther und Zapata in einem Atemzug nennen und Kuba von der Landkarte radieren. Aber nicht nur der konservative Flügel, sondern auch die Linke vereinnahmt die Indios für ihre Zwecke. Motiviert durch "ideas revolucionarias que oía yo de tercera mano" (220) kleidet sich die 15-jährige Delmira 1967 demonstrativ in bunte Indiotracht, die ihre indianische 'nana' abends vom Boden aufließt und wäscht. Bewußt wird ihr dieses Mißverhältnis erst anlässlich einer Protestkundgebung gegen den Mord an dem örtlichen Gewerkschaftler, bei der sie als Verfasserin eines Flugblatts in die Schlagzeilen kommt.

Delmiras politisches Engagement endet, bevor es richtig beginnen kann: Am Morgen nach der Kundgebung rächt sich der Staat durch ein Massaker an den Demonstranten, und nur die Beziehungen eines reichen Onkels ermöglichen ihre Entlassung aus dem Gefängnis und die Flucht ins Ausland. Das Massaker verweist auf die gewaltsame Unterdrückung der Studentenunruhen in Tlatelolco ein Jahr später. Ebenso wie in *Cien años de soledad* führt der Machtmißbrauch durch den Staat in *Treinta años* die Utopie eines 'anderen', 'magischen'

<sup>15</sup> Vgl. Swanson 1995:12.

Amerikas ad absurdum. In Handschellen abgeführt erfährt Delmira diese Ernüchterung am eigenen Leib:

Agustini no alzaba la voz por mí. Éste no parecía ser el mismo pueblo del día anterior, donde todos, solidarios, acogían la protesta por el asesinato del Pelón de la Fuente. [...] ¿Qué te pasó esa mañana, Agustini? ¿La sangre de los forasteros y la de los propios te nubló la razón? ¿Ese día tu magia consistió en amarrar a tu gente al tornillo del miedo? (237f.)

#### 4 Die 'nueva novela' jenseits des Magischen Realismus

Das Jubiläum ihres erst erzwungenen, später freiwilligen Exils im Jahre 1997 wird für Delmira zum Anlaß einer Reflexion über ihren Standpunkt zwischen Mexiko und Europa. Als Schülerin träumt sie von Abenteuern auf allen Kontinenten, idealisiert London als Nabel der modernen Welt und entwirft das Projekt eines Romans ohne Handlung. In Europa angekommen, stellt sie fest, daß die westliche Welt sich nach dem sehnt, was sie selbst hinter sich gelassen hat: "Los primeros años fue fascinada por su sensatez, mientras miraba a los europeos de mi generación ser masivamente seducidos por nuestra aparente ausencia de lógica" (253f.). In Berlin arbeitet sie an einer Ausgabe der Werke Lope de Vegas für das deutsche Publikum. Doch spielt ihr die anarchische Phantasie Agustinis einen Streich: "por rebelión y fastidio" (257) schreibt Delmira Lopes Werke um und macht ihr eigenes Leben zu einem konfusem Spiel mit wechselnden Identitäten.

Ihr Traum vom Schreiben droht an einem Konflikt zwischen Europa und Lateinamerika zu scheitern: Einerseits orientiert sie sich an der westlichen Kultur, "donde fabular no era una necesidad sino un oficio de pocos, abocados a examinar con pausa el rigor de los afectos y del mundo" (218); andererseits ist sie nach wie vor von der mündlichen Erzähltradition ihrer Heimat fasziniert. Ihr politisches Engagement, besiegelt durch die Unterschrift auf dem Flugblatt als "Delmira, la de Agustini", verurteilt sie nun als "el pecado imperdonable de usar sin saberlo el nombre de la gran poeta uruguaya" (219), die ihr vielleicht als Vorbild auf dem Weg zur Schriftstellerin hätte dienen können. Mit der Verarbeitung ihrer Erinnerungen in einem autobiographischen Roman – dem vorliegenden Buch – hofft sie, sich von ihrer Vergangenheit sowohl persönlich als auch künstlerisch zu emanzipieren, um dann andere Geschichten zu schreiben,

[...] que no sean un recuento personal, que no hayan ocurrido, historias donde la fantasía tenga una razón de ser, donde responda a la mecánica de la metáfora y la comprensión, donde imaginar obligue, irradie sentido. Historias lejanas a Agustini, pertenecientes únicamente al territorio de la página y la fantasía. (256)

Delmiras zwiespältiges Verhältnis zur Welt ihrer Kindheit, schwankend zwischen Sehnsucht und Ablehnung, erweist sich als eine Obsession, die ihrer schriftstellerischen Entwicklung im Wege steht. Margo Glantz hat darauf hingewiesen, daß das Werk der Mexikanerinnen Elena Garro, Rosario Castellanos und Elena Poniatowska, alle drei europäischer Herkunft und mit indianischen Ammen – 'nanas' – aufgewachsen, geprägt sei durch ein Schuldgefühl gegenüber der indigenen Welt, der sich die Autorinnen durch ihre Kindheit verbunden fühlten.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Vgl. Glantz 1991.

Dieses Schuldgefühl führe zu einer Identifikation mit der Malinche, Cortés' Übersetzerin und nationales Symbol weiblichen Verrats, und erschwere es den Schriftstellerinnen, ihren Platz innerhalb der literarischen Tradition Mexikos zu bestimmen. Auf der Suche nach einer persönlichen und literarischen Selbstbestimmung widmen mexikanische Autorinnen seit den 50er Jahren dem Thema von Kindheit und Familie eine Vielzahl von Romanen.

Carmen Boullosa knüpft mit ihren ersten beiden, kurzen Romanen *Mejor desaparece* (1988) und *Antes* (1989) an diese Tradition an und kommt mit *Treinta años* darauf zurück. Delmiras Kindheit, gespalten zwischen kreolischer Familientradition und Sympathie für die Indios, steht gleichbedeutend für den Magischen Realismus. Als Schriftstellerin muß sie ihre nostalgische Bindung an die Vergangenheit überwinden und sich der Gegenwart stellen. *Treinta años* endet mit einem Panorama der Modernisierung, die Mexiko in den letzten Jahrzehnten radikal verändert hat:

¿Podré hacerme una escritora, desertando de mí? Por el momento, no me atrevo a responderlo. No sé qué seré. No sé si me atreveré a volver a mi tierra, abandonando estas otras, si habrá un solo centímetro reconocible en el Agustini hoy arrasado por el petróleo y la modernidad, no sé cómo será el cielo donde la tierra ha borrado la selva, supliéndola por potreros o pozos. No sé que será de mí, dónde viviré cuando vuelva de la playa, si tendré valor para regresar a Agustini y volver a mirar la casa donde fui niña, [...] las calles plagadas de coches, Agustini crecido, habitado por cien veces más habitantes, los edificios de departamentos (que construyó Gustavo) bordeándolo por toda la orilla. [...] No hay dónde volver, Delmira, has vuelto al único sitio que quedaba: al recuerdo. (257 u. 259)

Die Frage "cómo será el cielo donde la tierra ha borrado la selva" spielt an auf den Roman *Cielos de la Tierra*. Nach der Ära des Magischen Realismus eröffnet die 'nueva novela histórica', neben der 'novela testimonio' ein grundlegender Trend des Post-Boom, eine alternative Form der Auseinandersetzung mit der lateinamerikanischen Wirklichkeit. Im Zeitalter der Globalisierung erscheint die Vermittlung zwischen Tradition und Moderne, jenseits politischer Orthodoxien und der Opposition zwischen 'civilización' und 'barbarie', mehr denn je als eine Aufgabe lateinamerikanischer Literatur und Gesellschaft. Eine traditionsbewußte Modernisierung könnte die Grundlage für eine Überwindung der kolonialen Strukturen schaffen, die in Lateinamerika bis heute nachwirken.<sup>17</sup>

#### Bibliographie:

- Balderston, Daniel (1996): *¿Fuera de contexto?: referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario, Viterbo.
- Barili, Amelia (1999): *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Borsò, Vittoria (1994): *Mexiko jenseits der Einsamkeit: Versuch einer interkulturellen Analyse: Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*. Frankfurt/M., Vervuert.
- Boullosa, Carmen (1997): *Cielos de la Tierra*. México, Alfaguara.
- Boullosa, Carmen (1999): *Treinta años*. México, Alfaguara.

<sup>17</sup> Vgl. Moraña 1998 sowie Von Schütz.

- Carpentier, Alejo (1987): "De lo real maravilloso americano". In: Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza & Janés, S. 66-77.
- Castro-Gómez, Santiago (1998): "Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón". In: Castro-Gómez, Santiago; Mendieta, Eduardo (Hrsg.): *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México, Miguel Ángel Porrúa, S. 1-21 (Seitenangaben nach der Internet-Ausgabe: <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/castroG.htm>).
- Durix, Jean-Pierre (1998): *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*. Houndmills (UK), Macmillan Press.
- Glantz, Margo (1991): "Las hijas de la Malinche". In: Kohut, Karl (Hrsg.): *Literatura mexicana hoy*. Frankfurt/M., Vervuert, S. 121-129.
- Moraña, Mabel (1998): "Indigenismo y globalización". In: Moraña, Mabel (Hrsg.): *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, S. 243-252.
- Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte.
- Shaw, Donald L. (1998): *The post-boom in Spanish American fiction*. Albany, State University of New York Press.
- Simpkins, Scott (1995): "Sources of Magic Realism / Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature". In: Faris, Wendy B.; Parkinson Zamora, Lois (Hrsg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham/London, Duke University Press, S. 145-159.
- Swanson, Philip (1995): *The new novel in Latin America: politics and popular culture after the boom*. Manchester/New York, Manchester University Press.
- Von der Walde, Erna (1998): "Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad". In: Castro-Gómez, Santiago; Mendieta, Eduardo (Hrsg.): *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México, Miguel Ángel Porrúa, S. 1-14.
- Von Schütz, Katharina: *Indio und Konquistador in der hispanoamerikanischen 'nueva novela histórica' (1978-1999). Postkoloniale Strategien der Erinnerung*. Frankfurt/M., Vervuert.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian (1989): "Lateinamerika, Mythos und Realität". In: Wentzlaff-Eggebert, Christian (Hrsg.): *Realität und Mythos in der lateinamerikanischen Literatur (Akten des Internationalen Literatursymposiums in Lindau, 22.-24.3.1984)*. Köln/Wien, Böhlau, S. IX-XIV.