

**Das experimentierende Mexiko in der Erzählliteratur der 30er Jahre:
Jaime Torres Bodet.**

VITTORIA BORSÒ-BORGARELLO

Desvíase y buscando sus desvíos ...
(Góngora, zit. nach Torres-Bodet,
in: *Margarita de Niebla*)

**I. Die kulturwissenschaftliche Relevanz einer Untersuchung der mexi-
kanischen Literatur in den 30er Jahren**

Ein Versäumnis der bisherigen Literaturforschung liegt in der z.T. mangelhaften Aufarbeitung der lateinamerikanischen Literatur unter länderspezifischen und historischen Gesichtspunkten, die es erlauben, die ästhetischen Entwicklungen des sog. "Booms" durch kulturinterne Kategorien zu erklären. Die historische Fragestellung soll u.a. einen Beitrag zur Revidierung der Dependenzthese leisten, die bspw. die mexikanische Literatur nach dem Modell der Übertragung und Variation europäischer Kultur zu definieren sucht.¹ Das Dependenzmodell scheint mir für das Verständnis kultureller Prozesse Mexikos inadäquat, wenn man Mexiko als eine besonders radikale Form von Polykultur² ansieht, in der die kulturelle Mestizierung eine konstitutive

-
- 1 Ein vergleichbares Ziel haben z.B. die Untersuchungen zu Altamirano durch Karl Hölz. Eine kontrastiv angelegte Analyse soll bei Berücksichtigung der unterschiedlichen Vergleichsvoraussetzungen nicht nur thematische Eigenständigkeit, sondern auch die "eigens motivierten Darbietungsformen" bestimmen lassen (1985, S. 420 ff.).
- 2 Ich verweise auf die Theorie der "Literarischen Evolution" vom russischen Formalismus (Tynjanov), insbesondere wie sie in kulturwissenschaftlicher Hinsicht durch Itamar Even-Zohar weiterentwickelt worden ist (1980). Die Inbeziehungsetzung von Zentrum (Kanon) und Peripherie kultureller Traditionen sowie von Diachronie und dem synchronen Schnitt einer Epoche zeigen im Sinne der Evolutionstheorie ein komplexes Bild. In diesem ist bspw. für das Mexiko der Jahrhundertwende die kulturelle Abhängigkeit von der französischen Literatur lediglich ein Element im Spiel der Kräfte, die das literarische Profil bestimmt haben. Es geht vielmehr darum, die Verarbeitung des französischen Modells im jeweiligen geistesgeschichtlichen Kontext zu untersuchen; ein Kontext, in dem die sog. "Intrahistoria" (Octavio Paz 1985: S. 109 nach Unamuno), d.h. die von literarischen Kanon mehr oder weniger unterdrückten Traditionen - bspw. einer Mestizenkultur - aufgearbeitet werden. Unter diesen Prämissen ist das Verstehen mexikanischer Literatur aus der reinen Sicht eines Dependenzmodells die Anwendung eines zentristischen Standpunktes, dessen Angemessenheit heute schon im Bereich europäischer Literatur kritisiert wird (vgl. bspw. die reduktionistische Betrachtung geistesgeschichtlicher Phänomene in Europa unter dem Maßstab eines "Francozentrismus" (Navarro, 1982)).

Rolle spielt.³ Die Lateinamerika-Forschung ist mit Octavio Paz auf die Bedeutung der "otredad" für die Ästhetik dieser Kultur gestoßen (Hölz, 1982). Doch folgt man verbreiteten Thesen der Dependenztheorie, bekommt man den Eindruck, als hätte der Sprung von der Abhängigkeit zur eigenständigen Realisierung einer Literatur der "otredad" Mitte des XX. Jahrhunderts gleichsam "ex nihilo" stattgefunden. Die Ästhetik der "otredad" läßt sich indes als kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem "Fremden im Eigenen" sehen. Die besondere Situation kultureller Heterogenität⁴ prägt von Anfang an die literarische Landschaft Mexikos,⁵ und zwar mehr oder weniger intensiv, entsprechend dem jeweiligen geistesgeschichtlichen Kontext einer Epoche. Als identitätsstiftendes Element beginnt die kulturelle Mestizierung Anfang des XX. Jahrhunderts bewußt zu werden. Hatte das Emanzipationsbewußtsein, das sich im XIX. Jh. ausbildet, mit den Unabhängigkeitsidealen (Altamirano) noch eine utopische Komponente im Hinblick auf die Prägung einer eigenen, authentischen Identität, so wird zu Beginn des XX. Jahrhunderts dieser Entwurf selbst zur Diskussion gestellt. Die Begründung ist naheliegend: Einerseits bewirkt die postrevolutionäre Krise ein allgemeines kritisches Bewußtsein unter den Intellektuellen Mexikos; andererseits ist man nach den modernistischen und avantgardistischen Bewegungen bereit, sich kosmopolitisch zu verstehen. Nicht nur Kulturinnovation und Identitätssuche werden zum Thema, sondern sowohl das Dependenz- als auch das Unabhängigkeitsmodell werden hinterfragt. Man beginnt langsam, Einsicht in das energetische Moment der Mestizierung zu gewinnen; eine Einsicht, die sich freilich auf dem Wege einer experimentell-poetischen Schreibpraxis nur leise ankündigt.

3 Octavio Paz' Auseinandersetzung mit diesem Problemkomplex ist schon einer der Leitgedanken des *Laberinto de la soledad*, später wieder aufgenommen in *Postdata* (1970) und *Los hijos del limo* (1979). In seiner neueren Studie zu Sor Juana Inés de La Cruz (1982) legt Paz anhand der Mestizierungen in der Epoche und in den Werken dieser zentralen Figur des mexikanischen Barocks deutliche Momente dieses Prozesses offen.

4 Unter diesen Voraussetzungen befindet sich Lateinamerika nicht in Opposition zu Europa, sondern vielmehr in vergleichbarer, wenn auch radikalisierte Lage. Der fremde Text, das kulturell "Andere", ist Bestandteil des Eigenen. Dieses in der französischen Moderne, die mit Flaubert und Baudelaire eingeleitet wird, schon zentrale Merkmal wird zum Motor jener Entwicklung, die in Frankreich in dem metanarrativen Status des Erzählens im XX. Jahrhundert kulminiert. Die kulturelle Vergleichbarkeit setzt jedoch bestimmte entscheidende Akzente. Die Präsenz des Fremden im Eigenen ist für Mexiko eine Situation des kulturellen Ursprungs, der ein noch werdender, u.a. literarisch zu verarbeitender Prozeß ist (vgl. Borsò, 1987).

5 Alfonso Reyes beschreibt in lebendigen Farben das Entstehen einer babelinischen Vielfalt von Sprachen, Texten und Genres in der Kolonialzeit; eine Vielfalt, die neben den literaturhistorisch tradierten "crónicas" die "erste" Literatur Mexikos dargestellt hat ((1946)1986, S. 27-45). Es wäre lohnenswert, die Untersuchung der Mestizierung europäischer Traditionen in Mexiko über das von Octavio Paz mit Sor Juana analysierte XVII. Jahrhundert hinaus auch auf das XVIII. und XIX. Jahrhundert zu erstrecken, so wie dies in dem Beitrag von K. Hölz über Francisco Zarco in diesem Band geschieht.

Eine experimentelle Prosa zu Beginn des XX. Jahrhunderts in Mexiko meint selbstverständlich nicht Paradigmenwechsel und Innovation, wie sie Proust oder Joyce für die internationale Erzählliteratur eingeleitet haben. Die Schriftsteller, um die es hier geht, stellen den intellektuellen Durchschnitt Mexikos in den 20er bzw. 30er Jahren dar. Sie sind nur mit äquivalenten europäischen Schriftstellern zu vergleichen (S. 3), an denen sie sich orientieren.

II. Die "experimentelle" Erzählliteratur Mexikos zu Beginn des XX. Jahrhunderts

Torres Bodet, ein Mitglied der Gruppe der Contemporáneos, zusammen mit Ortiz de Montellano Mitherausgeber der Zeitschrift "La Falange" (1925), Sekretär Vasconcelos', später selbst Erziehungsminister, Dichter und Romancier, setzt das obige Zitat Góngoras als Motto eines der experimentelleren Kapitel seines Romans *Margarita de Niebla*. Das Erscheinungsjahr dieses Textes, 1927, fällt mit dem 300. Todesjahr Góngoras zusammen. Sicherlich nimmt Torres Bodet, der 1929 in seiner Eigenschaft als Mitherausgeber der Zeitschriften "Revista de Occidente" und "La Gaceta Literaria" mit García Lorca zusammentrifft, Notiz vom Góngora-Kult im Spanien dieser Zeit. Doch entstammen die literarischen Vorbilder von Torres-Bodet und der anderen Mitglieder der Gruppe der französischen Literatur, vor allem Gide, Giraudoux, Mauriac. Die "großen" Modelle wie Proust, oder auch berühmte Autoren anderer Länder wie Joyce, Rilke, Pirandello interessieren die Contemporáneos offenbar weniger.⁶

Die literarischen Modelle, an die sich das Mexiko der 20er-30er Jahre anlehnt, sind vielfältig. Salvador Novo, Mitherausgeber von "Ulises" (1925-27), später Mitarbeiter im "México Moderno" und "El Mundo" von Martín Luis Guzmán, bildet neben Salomón de la Selva eine sog. "otra vanguardia",⁷ die sich im Anschluß an den Aufenthalt von Henríquez Ureña an der University of Minnesota von den nordamerikanischen Studien seiner Schüler inspirieren läßt und als alternatives Programm das nordamerikanische Modell, insbesondere Thomas Eliot,

6 José Emilio Pacheco reiht auch Gide in die Serie derjenigen Autoren, die Bodet und den Contemporáneos nicht als Modell gedient haben sollen (1976: 9). Dies ist m.E. nicht richtig (Vgl. Pkt. IV dieses Artikels). Castro Leal gibt als Modelle, die von den Contemporáneos gewählt wurden, folgende Autoren an: André Gide, Paul Claudel, Jean Cocteau, Henri de Regnier und Jean Moréas sowie außerhalb Frankreichs Thomas S. Eliot (1979: 107).

7 Belege dafür, daß sich Salvador Novo selbst als "otra vanguardia" angesehen hat, die sich an keine literarische Schule anlehnt, findet José Emilio Pacheco (1979: 328) in folgenden Quellen: Novo, *Continente vacío, Viaje a Sudamérica* (Madrid: Espasa-Calpe, 1933), sowie im Gesamtwerk (Toda la prosa, México: Empresas Editoriales, 1965 S. 663-666 ff.); Emmanuel Carballo, [Entrevista con] Salvador Novo, *El trato con escritores* (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1961 S. 176-178).

aber auch Ezra Pound⁸ wählt. Eine direkte Übernahme des Modells erfolgt im sog. "Konversationsstil" und in der "antipoesia", d.h. einer prosaistischen Prosa.⁹ Die Orientierung am amerikanischen New Poetry bedeutet jedoch nicht Nachahmung von Formen oder Übernahme von Themen, sondern das Modell einer Haltung und eines speziellen Umganges mit überlieferter Kultur und Tradition: Nordamerika hatte sich, wie Mexiko, vor dem Problem der Identitätsfindung trotz Dependenz von europäischer Tradition befunden. Durch eigenständige Verarbeitung der vielfältigen europäischen Wurzeln hatte es einen eigenen Entwurf erreicht.¹⁰ Novos Bewunderung für das kreative Potential aus der Mestizierung von angelsächsischen Kulturen in Nordamerika wird deutlich in seinem Roman *El joven*, der 1923 geschrieben und 1933 publiziert wurde. Mexiko und die Langeweile seines intellektuellen Lebens werden in diesem Roman mit den intellektuellen Bewegungen des angelsächsischen Nordens verglichen. *El joven*, dessen Rekonvaleszenz nach schwerer Krankheit der Roman darstellt, symbolisiert die Situation Mexikos unmittelbar nach der Revolution. Durchgängiges Motiv des Romans ist der *Wechsel*, ausgedrückt im wiederholten Vergleich zwischen früher und jetzt, im Hinweis auf das Aufeinanderfolgen des technisch stets Neuen - vor der Revolution das Fahrrad, danach das Automobil, usw. Wiederkehrend ist die Mestizierung von Kultur auf allen Ebenen: vom Lexikon ("Con la revolución, por fin, hubo tantos autos - ya rápidos y yanquis -, como generales" (S. 23, S. 24)) bis hin zur Graphie (der Erzähler beginnt mit der kastilischen Graphie von Automobil (/v/, S. 22), um dieses Phonem durch das europäische /b/ zu ersetzen, wie auch "policías" mit "policeman" ausgetauscht wird). "Cambio" ist das Thema des Romans nicht nur auf der Ebene der Story, sondern auf der symbolischen Ebene, in der es um die Geschichte Mexikos geht. Der ironische Umgang mit den französischen und italienischen Modellen vollzieht eine Kritik der reinen *Dependenz* von den literarischen Darstellungen dieser Kulturen und zeigt gleichzeitig die Mestizierung als Weg zur Identitätsfindung an.

El joven ist der mexikanische Staat nach der Revolution. In der besonders empfindlichen Situation der Rekonvaleszenz nach der Krise (Krankheit/Revolution) öffnen sich ihm mehrere Wege: Das Haften an der Vergangenheit (starre Übernahme fremder Kunstrichtungen und Kano-
nons), die Utopie einer Zukunft (die futuristische Utopie der Estridentisten) oder die Mestizierung der Gegenwart, die gelebt werden muß, um kreativ zu sein. Es steht außer Zweifel, daß Novo sich für letzteres entscheidet. Auffällig ist in diesem Roman die Perspektive: Über den modernistischen Gebrauch der Perspektive hinaus (fragmenta-

8 Vgl. Castro Leal, (1979: 107). Das nordamerikanische Modell ist in der mexikanischen Prosa auch später wirksam. Bspw. Dos Passos' *Manhattan Transfer* wird allgemein für Yáñez *La vuelta al tiempo* als Intertext angesehen (geschrieben 1948-51, publiziert 1973).

9 Der "prosaismo" ist natürlich nicht von Novo erfunden, sondern schon in Silva (*Gotas amargas*) oder auch beim letzten Neruo u.a. zu finden (vgl. Pacheco 1979: 328).

10 Im ersten Kapitel von *Sor Juana Inés de la Cruz* (1982) vergleicht Paz Nordamerika und Mexiko unter diesem Gesichtspunkt.

rische Wahrnehmung und personale Perspektive zur Modellierung der psychischen Instabilität des Protagonisten) wird die Erzählinstanz im Laufe des Erzählprozesses in das Geschehen involviert. Der "cambio", wovon in der Geschichte die Rede ist, hat auch im Erzähler, der sich in den Strom des Mestizierungsprozesses einbeziehen läßt, stattgefunden.¹¹ Die ausgeprägte Vielstimmigkeit bewirkt, daß die Sprachmischungen (s.o.) auch auf Erzähler-Kommentare übergehen und das Erzählerbewußtsein in ein Stimmenwirrwarr auflösen.

Daß die Perspektive ins Zentrum von Romanen gestellt und zum Thema wird, hat im Mexiko des frühen XX. Jhs. auch eine kulturhistorische Begründung: Die Suche nach einer Identität, die zu Beginn des Jahrhunderts nach der erkenntnistheoretischen, psychologischen und phänomenologischen Verunsicherung allgemein primäre Bedeutung erlangt (Thematisierung der Erinnerung, Fragmentierung der Wahrnehmung etc.), findet in Mexiko einen besonders virulenten Boden nach den Revolutionsjahren. Die Notwendigkeit des Entwurfs einer neuen Identität, wie ich am Fall von *El joven* angedeutet habe, wird äußerst brisant. Die Suche nach einer Selbstdefinition wiederholt sich in vielen Romanen, in denen der Protagonist ein Jugendlicher ist, dessen Unsicherheit u.a. die Krisen des junggebildeten revolutionären Staates Mexiko repräsentiert. Das Thema des Heranwachsenden, der in der Pluralität der kulturellen Anlagen eine Identität sucht, hat darüberhinaus eine kulturbezogene Funktion, die über die historischen Gegebenheiten der postrevolutionären Zeit hinausgeht. Es bezeichnet das Selbstbewußtsein des Mexikaners als noch nicht geformtes Subjekt und kennzeichnet damit eine grundlegende Situation fehlender "eigener" Vergangenheit und Geschichte, die noch Thema der zeitgenössischen Literatur ist.¹²

Die These einer "experimentellen" Literatur im mexikanischen Roman des frühen XX. Jahrhunderts möchte ich am Beispiel des Contemporeanisten Jaime Torres Bodet vertiefen, dessen explizite Orientierung an der französischen Literatur ich bereits erwähnt habe. In *La educación sentimental* nimmt Torres Bodet Bezug auf Flaubert. Der Übergang vom traditionellen Roman des XIX. Jahrhunderts zum modernen (nicht modernistischen) Text findet sich auch in diesem Roman von Torres Bodet in der Diskursstruktur: Das Ereignis verschiebt sich von der Ebene der Fabel auf die Ebene des Erzählens, dessen Selbstbezüglichkeit wichtiger wird als die Modellierung der Welt. Nach einem traditionellen Einstieg, der die Normen der Exposition respektiert, wird der Roman zunehmend fragmentarisch. Die Hauptfiguren (Eltern und Freund) treten nicht auf. Die Handlungslogik ist nicht respektiert, sondern es werden Eindrücke aneinandergereiht, deren Verbindung ei-

11 Dies ist dokumentiert u.a. durch einen Tempuswechsel von den Vergangenheitszeiten der epischen Distanz auf die Unmittelbarkeit des Präsens.

12 Vgl. Margo Glantz' Studie zum "yo adolescente", das weiterhin das Subjekt der gegenwärtigen Romangeneration darstellt (1979).

ner anderen Logik gehorcht, nämlich der psychischen Bedeutsamkeit für den Erzähler selbst. Dieser verläßt seine anfängliche maximale Distanz, um sich zunehmend vom Akt des Schreibens involvieren zu lassen, bis die Memoiren zur unbeantworteten Grundfrage seiner Biographie werden. Die Geschichte ist in diesem Roman gegenüber dem im Erzähler stattfindenden Ereignis von untergeordneter Bedeutung geworden. Meine Analyse wird nur insoweit eine thematische Lektüre vornehmen (III.1), als sie für den Nachvollzug der Prozesse im für diesen Roman zentralen Bereich der Perspektive nötig ist.

III. *La Educación Sentimental* von Torres Bodet: Das Thema der Identitätssuche

Bei *La Educación Sentimental* handelt es sich um einen kurzen autobiographischen Roman, der die Erinnerungen eines Gymnasiallehrers an seine Erlebnisse als fünfzehnjähriger Schüler am gleichen Gymnasium schildert. Im Mittelpunkt der Geschichte steht die Beziehung des Protagonisten zu seinem vierzehnjährigen Schulfreund Alejandro. Der Herausgeber, der sich im Vorwort als Ex-Schulkamerad ausgibt, kündigt an, daß das Buch, das er nur als eine biographische Kuriosität publiziert, nichts Neues zu sagen haben wird. Vielmehr handle es sich nach Selbstaussage des Verfassers der Memoiren um eine Anlehnung an den Roman Flauberts *L'éducation sentimentale* (1869). Die Erzählung in autobiographischer Perspektive schildert a) die Kindheit des namentlich nicht benannten Protagonisten im Licht der Freundschaft zu Alejandro und die Einflußnahme des Letzteren auf den Protagonisten; b) den Versuch, sich nach Krankheit und Trennung während des Ferienaufenthalts auf dem Land von dieser Abhängigkeit zu befreien; c) die durch den Befreiungsakt möglich gewordene und unerwartete Entdeckung der bis dahin verborgen gebliebenen sozialen Verhältnisse und des Ursprungs Alejandros. Dieser geniale, abstrakte, formal perfekte, überlegene Freund ist Sohn einer Prostituierten.

Bzgl. des Freundesschemas läßt die Konstellation in der Tat Analogien mit Flauberts gleichnamigem Roman erkennen. Die Naivität des Protagonisten, die an die Naivität Frédéric's erinnert, geht im Roman von Torres Bodet bis zur einfältigen Ahnungslosigkeit. Auch Flauberts Kritik der klischeehaften Aktualisierung romantischer Muster, die Frédéric zum Scheitern führt, wird von Bodet übernommen. Der Versuch des Protagonisten der *Educación*, sich durch eine erste, romantische Liebe in der ländlichen Idylle vom Freund zu emanzipieren, wird vom stilisierenden Diskurs unmittelbar als Fiktion entlarvt. Doch ist dies im Text Bodets nur Teil einer übergeordneten Auseinandersetzung mit verschiedenen literarischen Modellen, in deren Umgang der Erzähler selbst diejenige Identitätssuche fortsetzt, die er im jungen Protagonisten zu illustrieren vorgibt.

III.1 Die Frage der Identität in der Konstellation

Die Parallelen zwischen den Romanen beschränken sich auf die Freundeskonstellation. Zwar ist auch der Protagonist von *La Educación Sentimental* von Anfang an von der morbiden Welt, die er im Geheimnis um Alejandros Mutter erahnt, angezogen, doch ist der Konflikt zwischen der Fiktionalität hoher Ideale und der Realität nicht thematisiert. Für den Jungen in Torres Bodets Roman bleibt die Realität bis zum Schluß eine Leerstelle - die Leerstelle des Geheimnisses von Alicia, der Mutter Alejandros. Die Anziehungskraft dieses Geheimnisses ist der rote Faden der Geschichte, die sich als eine Reihenfolge verschiedener Verhaltensmodelle präsentiert, zwischen denen der Heranwachsende steht. Das aufklärerische Modell seiner Mutter französischer Abstammung, das romantische der Idylle auf dem Lande und das modernistische der reizbaren und eklektischen Sensibilität seines Vaters, der mit einem ästhetisch überhöhten (Sammel-)Trieb narzistischen Interessen nachgeht. Schauen wir kurz die Konstellation von *La Educación Sentimental* an.

Die strenge Mutter repräsentiert offensichtlich eine versteinerte französische Kultur, deren Wertesysteme Vernunft und Wohlverhalten sind. Mit der Charakterisierung dieser kulturellen Komponente wird ein Klischee abgerufen, das der Erzähler als solches stilisiert:

Descendiente de una familia francesa establecida en México algunos años antes de la intervención, mi madre había recibido de sus antepasados ese rigor de la buena prosodia que hace, de cada francés, el candidato de un excelente académico. (S. 38)

Diese Mutterfigur wiederholt sich auch in anderen Romanen wie bspw. *Margarita de Niebla*, wobei dort mit Señora Millers eine Auseinandersetzung mit der kulturellen Komponente der deutschen Romantik ausgetragen wird. Die Leerstelle von Alejandros Mutter wird diesem Frauentyp als Träger einer erstarrten europäischen Kultur gegenübergestellt. Dabei gilt das Begehren des Protagonisten der Begegnung mit dem Geheimnis, auch dann, wenn am Schluß diese Rolle von einer Prostituierten eingenommen wird.¹³ Das Geheimnis der Konstellation ist zwar am Ende gelüftet, nicht jedoch die Haltung von Protagonist und Erzähler gegenüber dem plötzlich entdeckten "bastardismo" Alejandros, seines Vorbildes. Der Anblick von dessen Mutter Alicia in intimer, weicher Atmosphäre auf dem Schoß ihres Liebhabers gleicht einer Vision, wie auch das darauffolgende Verhalten des Protagonisten ungeklärt bleibt, wenn der Erzähler ein Fragezeichen zum Ende des Romans macht: "¿Fue junto a ella, precisamente, donde me senté?" (S. 149).

¹³ In *Margarita de Niebla* ist diese Stelle der Konstellation durch die "Gegenliebe" zu Señorita Millers, das Mestizenmädchen Paloma eingenommen.

Die kulturelle Symbolik des dritten Elements der Konstellation, des Vaters mit modernistischer Sensibilität, habe ich schon erwähnt. Im Gegensatz zur Mutter, die die Vernunft vertritt, kommt dem Vater imaginatives Vermögen zu. Diese Umkehrung der typischen Rollenverteilung weist darauf hin, daß durch diese Elternrollen weniger der bürgerliche Konflikt zwischen Phantasie und Gefühl vs. aufgeklärter Rationalität dargestellt werden soll. Es geht vielmehr um die Phasen der Entstehungsgeschichte einer literarischen Tradition Mexikos.¹⁴ Das dekadente und modernistische Modell des Vaters, für das auch im Erzähler offenkundige Sympathie vorliegt, folgt im Laufe der Erzählung naturgemäß am Schluß. Die sukzessive Beschäftigung mit verschiedenen Kulturmodellen betrifft den Schriftsteller selbst, und zwar in dem Maße, in dem der autobiographische Erzähler auch historisch aufeinanderfolgende stilistische Etappen zu übernehmen versucht.

Weder das erste übernommene Modell der französischen Literatur (die Mutter gibt ihm Jules Vernes (S. 57) und Feuillet (S. 58) sowie La Bruyère (S. 58) zu lesen) noch die modernistische Folie des Vaters¹⁵ helfen dem Protagonisten, eine Identität zu finden. Beide Bildungsvarianten sind kulturelle Überlagerungen, die dem Jungen kaum Selbständigkeit verleihen, so daß die Anziehungskraft des "bastardismo" Alejandros und seiner Mutter auch in der scheinbaren Ablösungsphase, nach der Rückkehr vom Landaufenthalt, wirksam bleibt. Die Annahme des "bastardismo" statt der Übernahme fremder Vorbilder kann sich als ein Weg anbieten, nachdem auch für den involvierten Erzähler kein Modell eine Antwort zu leisten vermag. Am Schluß des Romans befindet sich der erwachsene Erzähler der Memoiren vor der Urfrage eines Geschehens, dessen Ordnung er zu Beginn zu beherrschen vorgegeben hatte.

Werden die Eltern zu Versatzstücken von Kulturmodellen stilisiert, kontrastiert mit ihnen eine zweite Figurengruppe, für die der Erzähler eine lyrische Sprache findet. In diesen Passagen scheint der Erzähler den Versuch zu unternehmen, eine unmittelbare Wahrnehmung

14 Die Spannung zwischen aufklärerischem, romantischem, modernistischem Muster wiederholt sich im Chronotopos: Der Junge befindet sich zwischen dem zu der Jahrhundertwende mit französischer Tradition befrachteten Stadtleben der "capital" und dem Gegenmodell des "campo", wo er in den Aufhalten von Cuautla eine eigene Definition sucht. Damit ist auch die Entstehungsgeschichte einer kulturellen Identität Mexikos gemeint. In dieser Gestaltung der Makrostruktur in Funktion einer klaren Symbolik erkennen wir ein Verfahren, das Fuentes später (Interview mit Carballo, 1965) "realismo simbólico" nennen wird und bspw. in *Agua quemada* (1979) in ausgeprägter Weise realisiert.

15 "Después de comer, mi padre me llevaba a examinar las plantas que atendía personalmente en sus invernaderos. Tenía los ejemplares más raros [...] y graduaba sobre cada una de sus hojas cada rayo de luz con una deferencia en que no se sabía qué preferir, si la previsión pragmática del químico o la vaguedad efectista del escénografo. He conservado los nombres de todas aquellas plantas [...], pero me gustan, precisamente porque no las entiendo y porque pienso que, combinadas con elegancia, podrían servir de ejemplo a algunos poetas suprarrealistas (S. 97, S. 98)."

ohne den Umweg über das intertextuelle Modell auszudrücken. Zu diesem Paradigma gehören neben der Prostituierten auch die Arbeiter, die der auf den Vater am ländlichen Bahnhof von Cuautla wartende Junge zum ersten Mal bewußt wahrnimmt (S. 96). Im Lichte dieses Paradigmas ist auch das Land als Gegenpol zur Stadt und zu deren französisch-europäischen Kultur gesehen. Auf dem Land versucht der Protagonist, sich vom Freund zu emanzipieren, wie auch der Erzähler Einsicht in die Bedeutung des Barock als eines der französischen Kultur entgegengesetzten Bewußtseinsmodells erhält. Es scheint zumindest, als würde der Erzähler, der hier die Serie der literarischen Zitate durchbricht, im Zusammenhang mit dem Barock einen möglichen Weg der eigenen "escritura" erproben. Bezeichnenderweise ist es auch Alejandros geistige "educación", von der die Analogie zum barocken Modell ausgeht:

Y es que la educación, un poco escolástica, en que las conversaciones con Alejandro me habían ido envolviendo estaba tan llena de incoherencias y de contradicciones sutiles que yo mismo me extraviaba en ella como en el plano de esas ciudades del centro de España con cuyo trazo, de musicales arabescos, no pude abstenerme de comprarla cuando las conocí. Antiguas, abandonadas y en desorden, ninguna simetría las contiene, pero ningún sistema las sacrifica [...]. Un solo paso liga, en efecto, en ciertos lugares, las mismas calles - las mismas vidas - que, en otros, no podría reunir una legua. Y, en algunos sitios, una plaza barroca, con osadías [...]. (S. 109, S. 110)¹⁶

Der Erzähler setzt die Entdeckung der barocken Kultur mit Alejandro in Verbindung und stattet die Umgebung Alicias durchaus mit den obigen Merkmalen aus. Dieses Paradigma von Figuren und Orten, zu denen Cuautla sowie Alicia, die Arbeiter und z.T. Alejandro gehören, der im 2. Romanteil nicht mehr auftaucht, ist gleichsam das Paradigma der "Abwesenden" in der Geschichte. Sie treten jeweils einmal auf.

16 Die Identifizierung einer "lateinamerikanischen" Identität mit dem "barroco americano" ist ein Weg, den die Autoren der sog. 1. Generation gegangen sind. Nicht nur Lezama Lima, sondern auch Carpentier hat die Verbindung des amerikanischen Barocks mit dem "real maravilloso" in Essays sowie Romanen vertieft (vgl. Márquez-Rodríguez, 1982). Octavio Paz wählt die wichtigste Gestalt des "barroco mexicano" (Sor Juana Inés de la Cruz) zum Symbol der "mexicanidad" und macht sie zum Untersuchungsgegenstand einer umfassenden Studie der Kulturspannungen (op.cit. 1982). Bei Torres Bodet nimmt die Beschreibung einer barocken Kirche in *Primero de Enero* eine zentrale Rolle an. Eine barocke Fassade ist der erste Gegenstand, den der unter dem Druck sozialer Muster sinnlich verkümmerte und nun zum Wechsel entschlossene Protagonist entdeckt. Es ist bedeutsam, daß die erste Wahrnehmung nach seiner "Wiedergeburt" im Zusammenhang mit barocken Formen steht ("La miró atentamente. ¡Qué despilfarro de formas! Bajo la ducha rápida de la luz, la fachada entera ondulaba. Cada detalle de la escultura se estremecía. Cada ángel hablaba solo, en voz alta, para sí mismo. Cada lirio, cada manzano de la pesada ornamentación se desprendía del conjunto: tenía prisa por entregarse. Parecía como si la savia religiosa de que aquellos adornos se alimentaron hubiese dejado de circular, de improviso, por las arterias del templo. El concierto de las hojas y las espigas, de los arcángeles y las santas, había cesado. No se escuchaba ya, en el conjunto, sino una confusión de monólogos" (S. 63, S. 64).

Doch würdigt der Erzähler ihre "Stille" und Abwesenheit durch die poetische Art ihrer Darstellung. Im Kontrast zum vorausgehenden stilisierten oder ironischen Diskurs, weist der Text in solchen Augenblicken eine Fülle von poetischen Figuren, wie Alliterationen, Binnenreimen und Metaphern auf, die ein engagierteres Schreiben verraten, wie in der nachfolgenden Textstelle, die vom Namen Alicias inspiriert ist:

Lo único, en efecto, que había conseguido saber de ella era el nombre: Alicia. Un nombre que, acaso por su aspecto de rima obligatoria con delicia, me ha parecido siempre un poco ridículo. El [Alejandro] debía tenerlo en cambio, en rara consideración, pues no oí jamás que lo pronunciase en voz alta. A su juicio, aquellas tres sílabas estaban hechas de una materia especialmente frágil, que el sonido hubiera podido quebrar. O, acaso, lo que temía era que el solo vaho de la voz desprendiese, de la superficie de su silencio, mojándola, el revestimiento de una calcomanía. (S. 46)

Wie Alicia, fesselt auch Alejandros Name den Protagonisten, ein Name, der eine Persönlichkeit verbirgt, die die Identitätsmodelle des Protagonisten, aber auch die Erklärungsversuche des Erzählers transzendiert:

Pronunciado en voz alta, contra la almohada en que lo repetía, su nombre mismo me pareció sin ecos, lejano, súbito, deliberadamente hostil [...] ¿Cómo esperar que coincidiese en lo próximo con ninguna de las realidades en que me reconocía? (S. 103, S. 104)

Alicia und Alejandro sind - neben der romantischen Liebe auf dem Land (Atala) - die einzigen Figuren der Konstellation, die Namen tragen. Entgegen der Faszination Alicias und Alejandros, erscheint Atala wie eine anachronistische Parodie (S. 84). Alicia und Alejandro stehen am Anfang des Alphabets - eine Allusion auf das kabalistische Rätsel, dem nachzugehen es sich lohnt? Doch ist das Rätsel kein thematisches in diesem Roman, sondern es betrifft das Erzählen selbst.

III.2 Ansätze zur Auflösung des traditionellen Erzählers - Die Infragestellung der Perspektive durch den Prozeß der Erinnerung

Der prinzipielle Unterschied zwischen der angeblichen Folie des Romans Flauberts und dem Roman Bodets ist struktureller Art. Flauberts äußerst komplexe Diskursstruktur dient noch der Modellierung der konfliktreichen Psyche einiger Beteiligten an der Juli-Revolution (vgl. insb. Kap. II.). Der referentielle Gestus des Romans bleibt dominant, denn die Suche einer Identität im romantischen Modell seitens Frédéric's führt zur Entlarvung einer "falschen" Realisierung der Ideale der französischen 48er Revolution. Die mit Flaubert gemeinsame thematische Relevanz der Identitätssuche ist dagegen im Roman Bodets nur noch der Ausgangspunkt für einen Prozeß, der sich

auf den Akt des Erzählens selbst verschiebt.¹⁷ Dieser Unterschied zwischen den Romanen findet den Ausgangspunkt in der Verschiebung von der neutralen Perspektive, die bei Flaubert vorliegt, auf die autobiographische von *La Educación Sentimental*. Diese wird zunächst durch mehrere Verfahren als selbstidentische, übergeordnete und kommentierende Instanz (ein "prophetischer" autobiographischer Erzähler) konstituiert, was den Sprung von dieser maximalen Allwissenheit und Stabilität in das staunende Unwissen der Identifikation mit dem Jungen am Schluß des Romans am wirksamsten gestaltet. Die Infragestellung der Allwissenheit beginnt mit dem Erscheinen des Namens Alicia (s.o.), während davor die pedantische Beflissenheit des Gymnasiallehrers und dessen manieristischer Stil ungebrochen herrscht:

Ein Herausgeber versucht, im Vorwort eine Distanzierung vom Erzähler vorzutäuschen:

breve talento de poeta [...] su estilo, como su sonrisa, como sus corbatas plagadas de patéticos laberintos, derivaba de una cultura tan hecha a los aciertos y a los compromisos de la represión exterior que no comunica hoy, a los especialistas, otro matiz que el de una honorable pobreza. (S. 15)

Der manieristische und zugleich ironische Stil dieses Vorwortes verrät die Identität der Feder des Herausgebers mit der des Erzählers, womit die Präsenz des allwissenden Autors zu Beginn des Romans übermäßig deutlich wird. Der 50-jährige Erzähler führt sodann kommentierend (auch S. 45) die Konstellation seiner Eltern ein, ordnet die Zeitachse durch Vor- und Rückgriffe (S. 45, S. 48) und baut damit die zeitliche Distanz zum Geschehen auf. Die Perspektive ist hier eindeutig die des Erwachsenen, der sich des medizinischen Vokabulars bedient ("Un desarreglo del aparato circulatorio", S. 25) und die Handlungslogik respektiert (S. 29). Stimme und Perspektive entsprechen hier beide der vorgegebenen Sicht des Autors. Die Stimme zeigt allerdings Inkohärenzen in der Artikulationsart.¹⁸ Sind Auf-

-
- 17 Der strukturelle Unterschied zwischen den Romanen von Flaubert und Bodet ergibt sich auch in der Handlung. Zeigt die Geschichte im Roman Flauberts eine Entwicklung, die zum kritischen Entwurf eines Psychogramms seitens des Erzählers führt, wiederholt sich in diesem Roman die stets gleiche Handlung, nämlich das Erproben der Modelle seitens des Protagonisten, aber auch seitens des am Schluß verwirrten Erzählers. Die Geschichte scheint in Digressionen und Beschreibungen zu stagnieren, in denen die durch den erwachsenen Erzähler gestiftete Kohärenz zunehmend verloren geht.
- 18 Genette unterscheidet zwischen "voix" und "perspective" und kann damit die Spannungsverhältnisse zwischen der Seh- und der Sprecherinstanz im narrativen Text unterscheiden. Ich ziehe weitere heuristische Trennungen in Betracht, die im Rahmen eines DFG-Forschungsprojektes unter Leitung von Rolf Klopfer auf den französischen Roman angewendet worden sind (erscheint 1988). Die Artikulationsart bezeichnet bspw. die mikrostrukturelle Gestalt der Stimme (im obigen Beispiel handelt es sich um das kontrollierte Vokabular eines Erwachsenen), die in Kontrast zum Artikulationsmodus stehen kann (traumähnliche Bewunderung). An anderen Textstellen handelt es sich um den umgekehrten Kontrast: ungeordnete Wahrnehmung verrät das Vokabular, während sich der Artikulationsmodus durch den Kommentar-Typus überlegen geben möchte. Diese

takt der Erzählung und Exposition überwiegend ironisch, wird die Sprache regelmäßig lyrisch in Verbindung mit Alejandro, teilweise mit dem Vater, vor allem aber mit Alicia und den seltsam verbotenen Straßen, in die die Schuljungen sich auf dem Heimweg zu verirren pflegen. Das Vokabular, d.h. die Artikulationsart ist zwar die des Erwachsenen (bspw. die Beschreibung Alejandros: "Sostenia una cabeza [...] por la lluvia de una niñez reciente" (S. 20)), doch nicht mehr der Artikulationsmodus, der die uneingeschränkte traumähnliche Bewunderung und Liebe für den jungen Freund zum Ausdruck bringen kann. Die Wahrnehmung des Beschriebenen scheint unvermittelt und direkt. Dies macht sich besonders in der Beschreibung der Straßen bemerkbar. Entgegen der Gewohnheit des Erzählers, durch Vor- und Rückgriffe das Geschehen zu ordnen, ist hier keinerlei Zeitorientierung möglich. Auch die räumlichen Verhältnisse sind vage. Indizien, wie etwa ein bestimmtes Lächeln Alejandros oder dessen Augenkontakte mit den weiblichen Gestalten, die an der Türschwelle stehen, ersetzen das Wissen um den Ort. Der erwachsene Erzähler rekonstruiert die Wahrnehmung in der Vergangenheit in einer Art, daß die Distanz zum Schreibmoment zurücktritt. Die Intensität der Wahrnehmung bspw. einer stickigen Brillantine-Atmosphäre leistet die Koinzidenz zweier Erinnerungen (die der Straßen mit der noch früheren Erinnerung an die Körpernähe seiner Amme) und erfäßt den Erzähler während des Schreibens:

Al dar en ella el primer paso me aturdió el volumen de un aroma untuoso, parecido al de la brillantina con que, de niño, mi criada me alisaba el cabello los domingos para llevarme a jugar a la Alameda. El recuerdo me avergonzó como a los quince años nos avergüenzan, entre las entonaciones viriles con que hemos aprendido a educarla, esas exclamaciones de la voz, demasiado agudas en que la inestabilidad del acento nos traiciona, descubriendo de pronto, con el temblor de una camisa alzada, el pudor de una desnudez infantil. (S. 70)

Diese Passage ist exemplarisch für die diskursstrukturelle Entwicklung im Textganzen. Vom distanzierten und überlegenen Bericht über das Ereignis (hier die Erinnerung) ausgehend ("me aturdió"), geht die "Erzählung" auf das gegenwärtige Erlebnis über (Übergang auf Präsens), das der bewußten Steuerung des Erzählers entgeht. Etwa wenn die Verbindung von Augenblicken kindlicher und pubertärer Erotik zu Kondensationen führt ("voz aguda"/"temblor de camisa alzada"/"desnudez infantil"), wo die Motivation des Erzählens allein darin liegt, auf diesem auch in der Gegenwart intensiven Erlebnis zu verweilen.

Der Name Alicia ist für den Erzähler der Beginn jener Bewegung, die eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Stimme und Perspektive herbeiführen wird. Vor allem im Zusammenhang mit diesem Namen verge-

heuristischen Trennungen können in der Analyse insoweit nützlich sein, als sie erlauben, die Perspektive nicht als einheitlichen Block eines bestimmten Standpunktes, sondern als ein Spannungszentrum zu erfassen.

genwärtigt der Erzähler die Erinnerung so, daß die Artikulationsart mit der jugendlichen Wahrnehmung und damit die Zeit des Erzählens mit der Zeit der Erinnerung zusammenfallen. Dies bringt diskursstrukturelle Konsequenzen mit sich. Wußte der Erzähler logische Zusammenhänge bisher klar zu definieren und die Erinnerung zu ordnen, so läßt er die Frage nach dem Geheimnis Alicias gegenwärtig entstehen (S. 46). Diese Verschiebung macht sich auch im Gebrauch des Tempus bemerkbar. Nicht das iterative Imperfekt, sondern das das Ereignis anzeigende Perfekt definiert den präzisen Augenblick der Vergangenheit, in dem sich der Erzähler (und Protagonist) selbst überrascht, Farben und Gestalten zu erfinden, die die Leerstelle der Geschichte Alicias füllen sollen:

¿Quién podría explicarme por qué razón, al reflexionar sobre estos asuntos, me sorprendí imaginando, más de una vez, los personajes desconocidos, pero salvajemente impuros que, dentro de mi sueño, los colores de aquella calcomanía inventaban? (S. 46, S. 47)

Die vage Deixis in den vorausgegangenen Zeilen ("o, a caso, lo que temía" entspricht 1. oder 3. Person?) hinsichtlich des Autors dieser Kalkomanie, die von Alejandro ausgeht (S. 46) und sich dann nahtlos auf die eigenen Projektionen des Erzählers bezieht, steht jetzt anstelle der präzisen Logik der Erzählung, die die ersten Seiten kennzeichnete. Anzeichen der gewonnenen Nähe des Erzählers zum Gegenstand der Erinnerung häufen sich nach der langen Reflexion über den Freund Alejandro. Die Anfänge der einzelnen Abschnitte sind nicht mehr bedingt durch die Logik der Handlung, sondern sind direkte Antworten auf die Ereignisse oder auf Aussagen der Eltern, die ein innerer Monolog ins Gedächtnis gerufen hatte (bspw.: "¿Abogado? ¿Doctor? ¿Por qué no mejor marino ... o afinador de pianos?" (S. 52)). Die Spiegelfunktion Alejandros, dessen überragende Fähigkeiten dem ein Jahr älteren Protagonisten helfen, die eigenen schulischen Mängel zu verbergen, beunruhigen den erzählenden Gymnasiallehrer. Etwa, wenn er den Heften wieder begegnet, die er unter dem Diktat Alejandros in unmittelbarer Übernahme von dessen kargen, bescheidenen, klaren Stil geschrieben hatte. Die Vergangenheit wirkt hier direkt in die Gegenwart des Schreibens :

Lo que me turba es, sobre todo, la idea de peligro que aventurábamos ante nuestros profesores y la ocasión, demasiado frecuente, que les dimos para el descubrimiento de nuestro fraude. (S. 64, S. 65)

Der Artikulationsmodus ist zwar der der Reflexion, doch der Artikulationsart fehlt die für den Modus der Reflexion typische Distanz. Nicht nur die Tatsache, daß die Betroffenheit sich auf die Gegenwart bezieht ("me turba"), sondern auch die indirekte mikrostrukturelle Vergegenwärtigung der Situation zeigt eine unmittelbare Beteiligung an dem Ereignis der Jugend. Assonanzen unterstreichen bspw. eine annähernde Bewegung des Erzählens zum erzählten Augenblick.

Das Organisationsprinzip des Erzählers ist nicht der Versuch einer hermeneutischen Interpretation der Vergangenheit seitens des Erzählers, sondern vielmehr die progressive Auslieferung seiner Perspektive als Schriftsteller an die Konfrontation mit einem Ereignis, das sein Schreiben angreifen wird. Der Erzähler retardiert den Augenblick dieser Konfrontation. Auffälligerweise unterbricht er die Erzählung der Exkursionen in die verbotenen Straßen seiner Kindheit gerade in dem Augenblick, in dem die Gefahr dieser Faszination am größten ist. Die Unterbrechung der Phantasien erlaubt es ihm, seine Kontrolle als Erzähler zurückzugewinnen.

III.3 Die Identitätssuche als Problem des Schreibens: Die Autoreferentialität der Perspektive

Auf dem Land, in der Distanz von Alejandro und Alicia, verhält sich der Erzähler wieder allwissend gegenüber seiner Figur und dem Geschehen in der Vergangenheit. Es gelingt ihm bspw., die Krankheit (Röteln) als das Psychogramm einer Krise zu beschreiben und deren stabilisierende Wirkung in der instabilen Pubertätszeit zu betonen. Was der Erzähler nicht kommentiert, ist die parallel erfolgende eigene Suche nach einem Schreibstil; eine Suche, die interessanterweise in dem Augenblick beginnt, in dem der Erzähler nicht mehr unter dem Einfluß der Erinnerung an das Diktat Alejandros steht (s.o.). In dieser Phase geht die Artikulationsart zur Stilisierung über, womit verschiedene literarische Richtungen erprobt werden. Im Gegensatz zu den unmittelbaren Wahrnehmungen der Straßen, die ihn nach der Schule in die Nähe des Geheimnisses Alicias bringen, überwiegen hier die Stilisierungen. Etwa wenn der Erzähler den narzistischen Versuch des Jungen beschreibt, eine Identität zu finden:

Una siesta a la sombra de los plátanos me inventó la pereza. El círculo de un pozo y, en el fondo, la monedita de mi semblante, acuñada por lo más profundo de su frescura, me hizo sentir - Narciso- la Mitología. (S. 79, S. 80)

Die Phasen der Erfahrungen des Jungen sind die Entwicklungsphasen der Literaturgeschichte Mexikos. Das Mädchen, das er glaubt zu lieben, heißt Atala, wobei Chateaubriand direkt benannt wird. Auf die Überwindung der Romantik durch den Naturalismus weist die darauffolgende Allusion auf Maupassants *Une Partie de campagne* (S. 89) hin. Schließlich ist die Auseinandersetzung mit dem eigenen Vater der Weg, in dem der Erzähler versucht, aus modernistischen Wurzeln eine neue Form zu finden. Die Frage nach der Identität des Protagonisten koinzidiert hier mit der des Erzählers. Diese Suche wird auch dadurch angezeigt, daß, wie auch an anderen Stellen, Kommentare durch Fragen ersetzt werden, bis hin zum expliziten Hinweis auf die Darstellungsschwierigkeiten hinsichtlich eines Gegenstandes, für den keine Modelle existieren:

Reflexiono en lo difícil que sería explicar todo esto en el capítulo de una novela. Mis indecisiones, mis ansias se me ofrecían desnudas, sin la menor condición literaria, sin un relieve de que adherir el idioma, en un balance tan brusco como el de una liquidación. (S. 107)

Eine Repräsentation durch literarische Muster, wie sie bei den Eltern und Atala möglich gewesen war, scheitert bei Alejandro. Nicht nur paßt der Freund in keinen Typus, sondern er ist darüberhinaus eine Mischung von "contradicciones sutiles" (S. 109), wie der Barock in Spanien, mit dem der erwachsene Erzähler, der am Ende seiner Suche angelangt ist, Alejandro verbindet.

Diese Figur tritt im letzten Teil des Romans nur noch als Faszinationsobjekt auf, der den Protagonisten und den Erzähler zur Konfrontation zwingt. Nach vielem Zögern entscheidet sich schließlich der Protagonist dazu, den rekonvaleszenten Alejandro zu Hause zu besuchen. Der Weg zur Wohnung von Alejandro und Alicia ist ein Irrweg von Indizien, denen eine vage Deixis auch im Diskurs entspricht (der "desencanto" bzgl. Alejandro als Freund wird zugleich auch "desencanto", weil er fehlt (S. 117)). Die tropische Natur in der Umgebung des Freundes erinnert den Erzähler, wie selbstverständlich, an Cuautla (S. 123). Alicia wohnt in einem Haus im Kolonialstil.

Der Weg zu ihr ist eine Rückkehr zum Beginn der Geschichte des unabhängigen Mexikos, aber auch zum Ursprung des Schreibens ("fondo de página colonial" (S. 129)). Der Buchbinder, der im gleichen Haus niedergelassen ist, repräsentiert die in Mexiko hergestellten Bücher. Die Kultur Mexikos steht am Ziel der Suche des Erzählers vor dem Hintergrund der Identitätssuche des Protagonisten. Wenn dieser schließlich vor der Tür der Wohnung steht, an der Wand unter den vielen Adressen seine eigene entdeckt und sich seiner Unwichtigkeit bewußt wird ("la presión de una uña [la] hubiera podido borrar" (S. 135)), findet er sich vor der Lösung des Rätsels. Im Spiegel der Wohnung dieser Prostituierten, wo die sicheren Zeichen der Zugehörigkeit Alejandros in den Schulbüchern zu erkennen sind, entdeckt er auch die eigene Bedeutungslosigkeit. Interessant ist, daß erst an dieser Stelle, wenn sich nun der Erzähler zur Aufklärung und zur Akzeptanz des "bastardismo"¹⁹ seiner Kultur entschlossen hat, er dann erstmals die Szene mimetisch repräsentieren kann. Alle Regeln der Wahrscheinlichkeit sind beachtet. Es fehlt jede kommentierende, stilisierende oder ironische Distanz. Der Erzähler, der hier mit dem Protagonisten zusammenfällt, identifiziert sich mit dieser Schluß-

19 Das Problem des Ursprungs sieht Carlos Fuentes als ein den lateinamerikanischen Roman kennzeichnendes Moment, das er "bastardismo" nennt und in repräsentativen Texten des "Booms" (z.B. Vargas Llosa's *La casa verde*) realisiert sieht. Fuentes erklärt den internationalen Erfolg dieser Romane dadurch, daß mit dem "bastardismo" ein Universalsymbol für die grundlegende Erfahrung des XX. Jahrhunderts seitens der lateinamerikanischen Literatur geschaffen wurde (1969).

szene. Angesichts der "gefundenen Identität" erübrigen sich nun die illusionsstörenden Experimente.

Während der Weg zu einer mexikanischen Identität thematisch dargestellt wird, hinterfragt die Diskursstruktur die Möglichkeiten des Schreibens. Der Roman verweist auf die eigenen Konstruktionsprinzipien und macht diese Verweisgeste zur dominanten Struktur.

Für Torres Bodet hat das Thema des Sehens, das die Kritik bislang entweder nur allgemein festgestellt oder unter psychoanalytischen Blickpunkten gesehen hat,²⁰ allgemein interessante Implikationen im Hinblick auf die Erzählperspektive. Ich verweise nur als weiteres Beispiel auf den letzten Roman *Primero de Enero* (1935), der teilweise zu den experimentelleren und bedeutsameren Romanen Bodets gerechnet wird (Merlin Forster, 1976:71). Die Geschichte behandelt die Krise des prominenten Chefs einer "Multigesellschaft", der den 1. Januar wählt, um sein Leben radikal zu ändern. Auf der Liste der Möglichkeiten stehen Selbstmord oder Rücktritt aus seinem vielbegehrten Amt. Der Held wählt letzteres. Die Geschichte könnte die Fortsetzung von *La educación sentimental* sein. Der Irrweg von Gonzalo an diesem ersten Tag des Jahres führt ihn über das Gefängnis bis zur Adoption des Sohnes von Rosa, einer Prostituierten, die als Tochter des 20 Jahre zuvor hingerichteten Anarchisten Schnicker selbst vom Gefängnisfotografen adoptiert worden war. Hatte der autobiographische Erzähler von *La educación sentimental* aus der Geschichte des Jungen ein radikales Erzählerlebnis gemacht, inszeniert hier ein neutraler Erzähler die Krise eines Erwachsenen. Die Entscheidung des Helden zu Beginn des Romans, jede Form von Gesetz zu durchbrechen, sowie sein wahnsinniger Akt der totalen Aufgabe sind Mittel für die Thematisierung der perspektivischen Orientierung überhaupt. So sieht sich der Protagonist jeweils anders im Spiegel der Augen der Leute, denen er zum ersten Mal ohne den Schirm seiner sozialen Position

20 Bspw. bringt Beth Miller das Sehen in Verbindung mit dem Spiegel-Thema und interpretiert es sowohl im Erzähl- als auch im poetischen Werk Bodets als Identitätssuche im Zusammenhang mit einer obsessiven Existentialismus-Problematik (1976, S. 103 ff.). Estelle Irizarry zieht bei der Analyse der avantgardistischen Elemente in den Erzählungen von Torres Bodet vornehmlich die Bildlichkeit und deren Analogie zum Kino in Betracht. Merlin Forster stellt zwar Erneuerungstechniken in den Romanen Bodets fest (autobiograph. Perspektive, Manipulation der Zeit und Montage, freie Ideenassoziation usw. (1976, S. 68, S. 69)), doch sind nicht nur diese Behauptungen sehr allgemein, sondern auch die Funktion dieser Techniken wird an der klassischen Norm der ästhetischen Einheit gemessen und verworfen ("pero al mismo tiempo es muy difícil imponer en una narración tan atomizada el orden de una unidad artística" (S. 68)). Der innovative Charakter kann - ähnlich wie die Ablehnung der Avantgarde seitens Lukács - nicht erfaßt werden. Bspw. entgeht M. Forster der Bedeutungsprozeß von *La Educación Sentimental*. Der Roman wird verurteilt, weil die Figuren die Verkörperung von ideologischen Positionen seien ("la oposición dependencia-independencia se ve bien en el narrador y su amigo Alejandro, pero el estilo es todavía un poco obtuso y las referencias autobiográficas están expuestas demasiado artificialmente"). Die Spannung zwischen verschiedenen diskursiven Modi wird bei dieser rein thematischen Lektüre nicht erfaßt.

begegnet. Dies kulminiert im Blick des Gefängnisfotografen; ein Blick der nicht komponiert, wie der der symmetrischen und wohlgeformten Pressebilder, sondern ein forschender Blick, dem Gonzalo sich ausliefert wie dem Tod selbst (S. 113, S. 114). Die Erzählperspektive und deren manipulierende Wirkung auf die Erinnerung wird hier thematisiert. Das Sehen findet im System des Helden keine festen Bezugspunkte. Die übergeordnete Instanz liegt beim Außenseiter, dem Gefängnisfotografen. Parallel dazu verzichtet der Erzähler auf den Versuch, in realistischer Manier die Geschichte als wahr zu präsentieren. Im Gegenteil, er zerstört die Illusion der Wahrheit des Gesehenen durch Einschub von Kommentaren, Klammeraussagen, metaperspektivischen Feststellungen. Die Hinterfragung der Perspektive betrifft schließlich das Erzählen selbst. Der Fotograf - den der Erzähler das Auge Gottes oder Prousts nennt (S. 114) - erweist sich am Schluß als fehlerhaft. Seine Adoptivtochter ist nicht die dekadente Prostituierte, die der extravagante Gefängnisünstler imaginiert hatte, sondern eine langweilige, normale Gestalt.

Mit der Thematik des Romans ist offensichtlich auch eine gesellschaftskritische Darstellung des postrevolutionären Mexiko geschaffen. Die Orientierungslosigkeit des fortschrittlichen Mexiko der 30er Jahre wird durch die gesellschaftlichen Pole von Gonzalo und Rosa repräsentiert. Wie in *La educación sentimental* ist aber die Autoreferentialität der Perspektive dominant. Hier häufen sich die intertextuellen und metaliterarischen Aussagen (Quijote, Baudelaire, Thomas Mann), die schließlich bei der Kamera des Gefängnisfotografen in der Problematisierung des perspektivischen Standpunktes konvergieren.

IV. Die Modernität des perspektivischen Ereignisses

Irlemar Chiampi zeigt in ihrer umfassenden und kritischen Studie zum "realismo mágico", den sie "realismo maravilloso" nennt, daß sich die Erneuerung des lateinamerikanischen Romans in der Problematisierung der Perspektive vollzogen hat. Das Interesse des Textes verschiebt sich von der Geschichte auf die Diskursstruktur und damit auf das Subjekt des Erzählens selbst (1983, S.86). Dabei werden die Techniken, die im traditionellen Roman die ordnende Präsenz des Erzählers zu verschleiern suchten (etwa die neutrale Perspektive eines Zola (S. 88)), ins Gegenteil umgekehrt. Die Existenz eines Standpunktes wird hervorgehoben, und das Erzählen erhält eine metadiegetische Funktion. Die divergente Entwicklung von Stimme und Perspektive - eine Spannung, die mit den Kategorien von Artikulationsmodus und -medium weiter vertieft werden kann (vgl. III.2) -, ist ein Merkmal modernen Erzählens. Chiampi sieht den "realismo maravilloso" in der lateinamerikanischen Literatur u.a. dadurch erzeugt, daß die "performance" der Perspektive durch die zuwiderlaufende Stimme in Frage gestellt wird (S. 94). Dies ist besonders interessant im Falle

der autobiographischen Perspektive, die nach Todorov im traditionellen Roman die Instanz des Erzählers, der hinter den Protagonisten zurücktritt, nur noch verschleiert. Eine umgekehrte Funktion hat die autobiographische Perspektive in *La educación sentimental*. Sie ist nicht nur autoreferentiell, sondern das Geschehen, bestehend in diesem Roman aus dem Geheimnis von Alicia und Alejandro, wirkt auf den Erzählakt ein und zerstört das traditionelle Verhältnis zwischen Erzähler und Objekt des Erzählens. Beherrschte der traditionelle Erzähler trotz verschiedener Spannungsmöglichkeiten und polyphonischer Offenheit dennoch das Objekt, verliert hier der Erzähler Orientierung und perspektivische Stabilität in Abhängigkeit von der Kraft des evozierten Gegenstandes.²¹ Hier sucht Bodet, unabhängig von den gängigen Modellen seiner Zeit, etwas Spezielles. In dem im Verhältnis zu den großen Erneuerungen von *La recherche* bescheidenen Rahmen eines kurzen Romans wirft Bodet in prägnanter Weise Fragen auf, die die französische Erzählliteratur im XX. Jahrhundert verarbeitet. Nach Flauberts *Bouvard et Pécuchet* kann Erzählen als Schaffung einer (makrostrukturellen) Ordnung nur noch eine Form des intertextuellen Umgangs mit Klischees sein. Der Glaube an eine unmittelbare Wahrnehmung des Ereignisses ist nicht mehr möglich, während der Versuch einer direkten Rekonstruktion von Wahrnehmungsmomenten zur Auflösung der traditionellen Erzählperspektive führt. Das "Experimentelle" an Bodets Romanen ist vor dem Hintergrund ähnlich gelagerter Romane zu sehen, die Bodet beeinflusst haben könnten oder thematisch vergleichbar sind. Ich möchte nur auf die mögliche Richtung solcher Analysen hinweisen. In Mauriacs *Le noeud de vipères* (1932), in dem ebenfalls das Verhältnis zwischen erinnerndem Ich und Ich der Erinnerung behandelt wird, unterliegen die perspektivischen Spannungen dem Prinzip der Modellierung eines Persönlichkeitskonfliktes, zu dessen Lösung das Schreiben einen Weg darstellen soll, was sowohl für das Ich des Protagonisten als auch für den Erzähler gelingt. Das erinnernde Ich ist involviert, doch nicht der Erzähler, der es erreicht, die Krise einer Konversion in der Zeitachse eines Lebens darzustellen. Der Akt des Erzählens wird nicht in Frage gestellt, sondern dient der Modellierung eines konfliktreichen psychischen Geschehens. Zu ähnlichen Befunden kommt man bei Gides *La porte étroite* (1909), von der Bodets "Margarita de niebla" thematisch beeinflusst sein könnte, wobei die Allusion auf diesen Roman Gides explizit ist (S. 79). Die autobiographische Perspektive modelliert bei Gide den Konflikt und ermöglicht die erfolgreiche Ablösung vom protestantischen Glauben des Autors.²² Ähnliches könnte zu Sartres

21 Dies ist in diesem Roman besonders bedeutsam, da mit dem Thema der Erinnerung auch Erinnerung als historische Gegebenheit thematisiert wird.

22 Gide erprobt im späteren *Les faux-monnayeurs* (1925) eine Art Autonomie der Figurenkonstellation. Strukturell sind aber die Romane nicht vergleichbar, vor allem nicht im Hinblick auf die Auflösung der autobiographischen Perspektive durch das erinnerte Ereignis.

L'enfance d'un chef (1942) gesagt werden, in dem sich ein psychoanalytisch versierter (neutraler) Erzähler, zugleich existentialistischer Philosoph und Gesellschaftskritiker, durch die jeweilige Stimme des Protagonisten während seiner verschiedenen Entwicklungsstufen artikuliert und den "Protagonisten" zur Gesellschaftskritik "mißbraucht". Mit der Verkümmern des Protagonisten, der im Roman als Opfer des Sozialisationsprozesses dargestellt wird, verwirklicht sich auch der existentialistische Philosoph Sartre, der sich hinter dem neutralen Erzähler verbirgt.²³

Im Rahmen solcher Vergleiche zeigt sich bei Bodet ein eigenständiger Umgang mit der Tradition und mit dem intertextuellen Netz vergangener und zeitgenössischer Texte. In Bodets Romanen fehlt bspw. der modernistische Anspruch auf Originalität und Kreation. Der Text ist nüchtern, der Glaube an den Moment der Epiphanie gehört bereits zum vergangenen Klischee. Bodet, wie manche der anderen Autoren ziehen vielmehr einen distanziert ironischen Umgang mit dem literarischen Klischee vor. Das Neue ist dabei die gleichzeitige Akzeptanz der Realität des Klischees ohne die kritischen Implikationen, die bei Flaubert noch von einem Authentizitätsanspruch der Kunst bestimmt waren.

In ihrer Studie geht Chiampi auch auf den mexikanischen Roman ein und dokumentiert die parallel zum französischen Roman erfolgte Entwicklung der Perspektive von der "auktorialen", die eine "umgekehrte Illusion"²⁴ erzeugt, wie sie im traditionellen Roman des XIX. Jahrhunderts stattfindet (Altamirano), zur naturalistischen "neutralen" Erzählhaltung, die den Objektivitätsbeweis in die konstruierte Welt selbst verlagert (Azuela). Nach ihrem Befund erreicht auch der innovatorische Versuch des Modernismo die Überwindung des Naturalismus nicht.²⁵ Erst in den 50er Jahren findet die Autorin Beispiele für innovative Spannungen zwischen Geschichte und Erzählen (Makro- und Diskursstruktur), die zu einer Umkehrung der traditionellen Verhältnisse führen: Das Erzählsubjekt wird zum Objekt der Evaluation;²⁶ ein Experiment, das bei den Boom-Autoren Cortázar, Rulfo etc. radikalisiert wird.

23 Ich verweise auf unsere vergleichenden Analysen französischer Romane im Rahmen des DFG-Projektes "Semiotische Tiefe" unter der Leitung von Rolf Klopfer.

24 Mit "umgekehrter Illusion" meint die Autorin, daß der auktoriale Text die Illusion der unhinterfragten Allwissenheit des Erzählers statt der "objektiven" Realität des Erzählten aufzubauen versucht. Die Autorin bezieht sich auf Genettes extradiegetische Perspektive oder auch auf die nach Pouillon genannte "visión por detrás" (S. 91).

25 Bspw. verstärkt zwar der modernistische Roman die Spannung zwischen Perspektiven und damit zwischen Welten, wie sie in Sarmientos *Facundo* (1847) eingeführt war, doch die Diskursstruktur wird nicht autoreferentiell und erreicht nicht die Infragestellung des Erzählens an sich (Chiampi bezieht sich bspw. auf Rómulo Gallegos' *Doña Bárbara* (1929); Chiampi, S. 91, S. 92).

26 Z.B. der Stimmen der Helden in *Gran Sertón: veredas* (1956) von Guimarães Rosa (Chiampi, S. 95 f.).

Einem solch generalisierenden Blick, mit dem Chiampi einen allgemeinen Paradigmenwechsel "des lateinamerikanischen Romans" zeitlich in die 50- bzw. 60er Jahre situiert, kann in dieser Ausschließlichkeit nicht zugestimmt werden. Die vertiefende Analyse der Literatur eines einzelnen Landes - hier etwa Mexiko - zeigt ein anderes Bild. Wir finden im mexikanischen Roman des Jahrhundertanfangs auch bei anderen Autoren Beispiele für perspektivische Experimente in der oben angeführten Art.²⁷ Freilich war mit den angedeuteten Vergleichen mit dem französischen Roman des Jahrhundertanfangs nicht beabsichtigt, die Dependenz durch eine Dichotomie zwischen experimenteller (mexikanischer) und traditioneller (französischer) Erzählliteratur zu ersetzen. Wohl aber kann behauptet werden, daß das französische Modell nicht mehr eine Folie ist, sondern Teil jener bewußt werdenden kulturellen Heterogenität, auf deren Basis der mexikanische Autor Eigenständiges sucht. Die französische literarische Tradition ist hier eben Teil jenes *anderen*, von dem man weder abhängig ist, noch sich abzusetzen hat. Im Bewußtsein und in den Werken der 30er Jahre wird die französische Literatur vielmehr zu einem der Elemente, die in der literarischen Verarbeitung der fremden Tradition als Teil der eigenen entdeckt werden und als energetisches Moment eigenständiger kultureller Schöpfung wirken.

Bibliographie:

- Jaime Torres Bodet: *Margarita de niebla*. México: Editorial cultura, 1927.
 - *La educación sentimental*. Madrid: Ediciones de Espasa-Calpe, 1929.
 - *Primero de Enero*. Madrid: Ediciones de Espasa-Calpe, 1935.
 Salvador Novo. *El Joven*. México: Imprenta mundial, 1933.
 Borsò-Borgarello, Vittoria: "Die dezentrierte Kultur Lateinamerikas oder ein alternativer Weg zu postmodernen Fragen", in: *Akten des V. Intern. Kongresses der Semiotik*, 1987, vorauss. 1988.
 Carballo, Emmanuel: *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965.
 Castro Leal, Antonio: "El escritor", in: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, hrsg. von Beth Miller. México: UNAM (Colección Poemas y Ensayos) 1976, S. 107-120.

²⁷ Die vorgespiegelte naturalistische Neutralität des Erzählens ist bspw. schon bei Azuela instabil: die Fragmentierung des Tagebuchs verunsichert die Logik der Handlung und die Hierarchie der Standpunkte selbst in *Los de abajo*, während bei *Luciérnaga* echte ästhetische Sprünge vorliegen. Eine detaillierte Analyse der Prosa der 30er Jahre in Mexiko wäre lohnenswert. Sofern die Analysen nicht allein thematische Rückgriffe auf vorangegangene Literatur berücksichtigen, sondern sich auf die Diskursstruktur erstrecken, können hier vielfache Formen experimenteller Ansätze gefunden werden.

- Chiampi, Irleamar: *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983.
- Eco, Umberto: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984.
- Even-Zohar, Itamar: "Polysystem Theory", in: *Poetics Today I*, 1, 1980, S. 287-310.
- Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- Forster, Merlin H.: "La obra novelística de Jaime Torres Bodet", in: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, op.cit., 1976, S. 61-72.
- Glantz, Margo: "Onda y escritura en México", in: *Repeticiones, Ensayos sobre la literatura mexicana*. Xalapa: Universidad veracruzana 1979, S. 89-115.
- Hölz, Karl: "Lateinamerika und die Suche nach dem 'Verlorenen Paradies'. Zur Theorie und Poetik eines Erlösungsmythos bei Octavio Paz", in: *Romanistisches Jahrbuch*, 33, 1982, S. 336-354.
- "Ancianos y Modernos in Mexiko. Ein post-romantischer Konflikt und seine nationalliterarischen Folgen", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3/4, 1985, S. 415-442.
- Irizarry, Estelle: "El vanguardismo humanístico de los cuentos de Jaime Torres Bodet", in: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, op.cit., 1976, S. 18-42.
- Miller, Beth: "La desmitificación de la mujer en las obras de Jaime Torres Bodet en los años treinta", in: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, op. cit., 1976, S. 95-106.
- Márquez-Rodríguez, Alexis: *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI editores, 1982.
- Navarro, Desiderio: "Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina y Europa", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 16, 1982, S. 7-26.
- Pacheco, José Emilio. E.: "Torres Bodet, 'Contemporáneo'", in: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, op.cit., 1976, S. 5-12.
- "Nota sobre la otra vanguardia", in: *Revista Iberoamericana* S. 106-107 (Enero-Junio 1979), 327-334.
- Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- *Pasión crítica*. México: Seix Barral, 1985.
- Reyes, Alfonso: *Letras de Nueva España*. (1946), México: Fondo de Cultura Económica, 1986, S. 24-46.