

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde

der Neuphilologischen Fakultät

der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Romanisches Seminar

**KONSTRUKTION VON WEIBLICHKEIT
IN DER HISPANOAMERIKANISCHEN BOOM-LITERATUR**

vorgelegt von Johanna Barbara Söller

Disputation: 13.12.2019

Erstgutachter: Prof. Dr. Robert Folger

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gerhard Poppenberg

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	3
I.1 Problemstellung	3
I.2 Textkorpus	6
I.3 Forschungsstand.....	16
II. Theoretische Verortung	20
III. Doing gender in Literatur und Gesellschaft	30
IV. Konstruktion von Weiblichkeit in der hispanoamerikanischen Boom-Literatur	43
IV.1 <i>La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada</i>	43
IV.1.1 Stand der Forschung.....	44
IV.1.2 Die Figur der Prostituierten bei García Márquez	48
IV.1.3 Die Kategorie <i>gender</i> auf der narrativen Ebene.....	50
IV.1.4 Konstruktion von Weiblichkeit	57
IV.1.5 Gesellschaftliche Realität in der Fiktion.....	76
IV.1.6 Konstruktion von Männlichkeit.....	78
IV.1.7 Annäherung an eine neue Konzeption von Weiblichkeit	89
IV.2 <i>El lugar sin límites</i>	96
IV.2.1 Stand der Forschung.....	98
IV.2.2 Die Kategorie <i>gender</i> auf der narrativen Ebene.....	103
IV.2.3 <i>Gender performance</i> im fiktiven El Olivo.....	109
IV.2.3.1 Konstruierte Weiblichkeit.....	110
IV.2.3.2 Konstruierte Männlichkeit	125
IV.2.4 Transvestismus als Reidealisierung von <i>gender</i> -Normen	139
IV.3 <i>Juntacadáveres</i>	143
IV.3.1 Stand der Forschung.....	145
IV.3.2 Die Kategorie <i>gender</i> auf der narrativen Ebene.....	147
IV.3.3 <i>Gender</i> und Geschlechterstereotype im fiktiven Santa María.....	154
IV.3.4 Konstruktion von <i>gender</i> durch gesellschaftliche Mechanismen.....	184
IV.4 <i>Pantaleón y las visitadoras</i>	189
IV.4.1 Stand der Forschung.....	193
IV.4.2 Die Kategorie <i>gender</i> auf der narrativen Ebene.....	199
IV.4.3 <i>Gender</i> und Sexualität im fiktiven Iquitos.....	212
IV.4.4 Die Figur der Frau bei Vargas Llosa	237
IV.4.5 Gesellschaftskritik durch Hypokrisie und Androzentrismus.....	241
V. Doing gender bei García Márquez, Donoso, Onetti und Vargas Llosa – ein Resümee	244
VI. Literatur	252
VI.1 Primärliteratur	252
VI.2 Sekundärliteratur	253

I. Einleitung

I.1 Problemstellung

„[S]i se extirpa de ella [la literatura latinoamericana, Anm. d. Verf.]
al burdel y a la fauna asociada a él,
quedaría desnaturalizada y raquítica.“¹

Der peruanische Literaturnobelpreisträger Mario Vargas Llosa illustriert, wie essentiell das Motiv des Bordells für die hispanoamerikanische Literatur ist. Untrennbar mit dem Schauplatz des Bordells verbunden, ist die Prostituierte eines der häufigsten Motive in Kunst und Literatur und kann auf eine lange Tradition als fiktive Figur in der romanistischen Literatur- und Kulturwissenschaft zurückblicken – man denke an die zahlreichen Dirnen, Huren und Kurtisanen² der französisch- und spanischsprachigen Literaturgeschichte.³ Auch in den Literaturen Hispanoamerikas hat die Rolle der Prostituierten als Motiv eine lange Tradition. Die Anfänge der Prostituierten als literarische Figur liegen bereits in den ersten Berichten über die Kolonialisierung. Malinche, die je nach Lesart der Kolonialgeschichte als Gründungsmutter oder als Verräterin an Volk und Heimat interpretiert wird, ist als fiktive Figur mit historischer Vorlage die erste Prostituierte und Vorbild für zahlreiche fiktive Frauenfiguren in der hispanoamerikanischen Literaturgeschichte. Da die Prostituierte eine besondere Form von Weiblichkeit darstellt, soll anhand dieses Motivs in der folgenden Arbeit die Konstruktion von Weiblichkeit in der hispanoamerikanischen Boom-Literatur untersucht werden.

Die Analyse dieser Arbeit basiert auf der Prämisse Judith Butlers, dass ‚Geschlecht‘ als Geschlechtsidentität (*gender*) ein soziales Konstrukt ist und nicht durch körperliche Geschlechtsmerkmale (*sex*) determiniert wird. Geschlechtsidentität ist das Ergebnis performativer Akte und damit eine rhetorische und veränderbare Kategorie, so Butler.⁴ Literatur repräsentiert und inszeniert nicht nur Vorstellungen von Geschlecht, sondern bringt sie auch aktiv hervor, d. h. Erzählen ist ein performativer Akt. Grundannahme dieser Arbeit ist, narrative Formen als

¹ Vargas Llosa, 2008, S. 170.

² Laut Duden sind die Termini „Dirne“ („Dirne“. In: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch.*) und „Hure“ („Hure“. In: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch.*) Synonyme für „Prostituierte“, und werden nicht diaevaluativ markiert, d. h. es erscheint keine Angabe zur Konnotation der Begriffe. Der Begriff der ‚Kurtisane‘ recurriert hingegen auf ein Motiv, das vor allem in der Literatur des 19. Jahrhunderts prominent ist.

³ An dieser Stelle seien exemplarisch Delicados andalusische Prostituierte Aldonza in *La Lozana Andaluza* (1528), Victor Hugos Marion (*Marion Delorme*, 1831), Dumas *La dama aux camélias* (1848), der die Oper *La Traviata* gewidmet wurde, oder Zolas bekannte Edelkurtisane Nana (*Nana*, 1880) genannt.

⁴ Die US-amerikanische Philosophin und Philologin Judith Butler negiert in ihren sozialwissenschaftlich-philosophischen Arbeiten *Gender trouble* (1999) und *Undoing gender* (2004) den Zusammenhang von sozialer Geschlechtsidentität (*gender*) und körperlichen Geschlechtsmerkmalen (*sex*).

Ausdruck und als Teil der gesellschaftlichen Konstruktion von Geschlecht zu verstehen. Die Analyse der ausgewählten literarischen Werke möchte nachzeichnen und darlegen, wie Literatur die traditionellen maskulinen und femininen⁵ *gender*-Rollen in Hispanoamerika konstruiert und reproduziert.

Der Themenkomplex dieser Arbeit beinhaltet nicht nur die Debatte um Geschlechtsidentitäten, heteronormative Gesellschaften und Androzentrismus; auch die Kontroverse um die Bezeichnung und Bewertung von Sex gegen Bezahlung wird evaluiert. Susanne Koppe fasst die aktuelle gesellschaftliche Debatte zusammen:

Die einen sehen Prostitution als einen besonders abscheulichen Auswuchs der patriarchalen Ordnung und plädieren deshalb für ihre Abschaffung. Die anderen betrachten das Sexgewerbe nicht als grundsätzlich problematisch, sondern betonen vielmehr das Selbstbestimmungsrecht eines jeden Menschen und fordern verbesserte Arbeitsbedingungen für Huren und vor allem auch ein Ende der gesellschaftlichen Stigmatisierung eben dieser.⁶

Sie weist auch auf die Heterogenität des Phänomens hin, die es unmöglich macht, allgemeingültige Aussagen zu treffen. Einerseits werden Prostituierte in dieser Arbeit nicht per se als Opfer des Patriarchats verstanden; andererseits wird Prostitution nicht als potentiell subversiver Akt, der die Logik der patriarchalen Ausbeutung auf den Kopf stelle, begriffen, sodass keinerlei Wertung stattfindet.

Um die imaginierte Weiblichkeit in der hispanoamerikanischen Boom-Literatur aufzeigen zu können, wird das Motiv der Prostituierten dargestellt, analysiert und interpretiert. Dabei wird folgendermaßen vorgegangen: Zunächst müssen die theoretischen Prämissen erläutert werden. In Kapitel II werden deshalb die zugrundeliegenden Theorien skizziert. Anschließend an die Darstellung der theoretischen Grundlagen werden die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Literatur und Gesellschaft mit Hilfe der anthropologischen Konzepte *marianismo* und *machismo* sowie mit Octavio Paz' nationalpsychologischem Essay *El laberinto de la soledad* (1950) analysiert (Kapitel III). Im Hauptteil der Arbeit (Kapitel IV) erfolgt die Analyse der vier ausgewählten Texte, um abschließend in Kapitel V ein Fazit zur Konstruktion von Weiblichkeit in der hispanoamerikanischen Boom-Literatur ziehen zu können. Obgleich die Methodik der Analyse insofern feministisch ist, als dass die Außerachtlassung der weiblichen Figuren in der Boom-Forschung dekonstruiert wird, bleibt die Interpretation textimmanent, i. e. objektiv nachvollziehbar. Erst in einem zweiten Schritt kann eine *gender*-kritische Bewertung der Texte stattfinden. Obwohl eine Konzentration auf *gender*-

⁵ Bewusst werden die *gender*-Rollen an dieser Stelle binär formuliert, da in den Texten der Boom-Literatur – wie die folgende Analyse zeigen wird – eine Binarität hinsichtlich der Geschlechter vorliegt.

⁶ Koppe, 2008, S. 193.

Fragen stattfindet, werden die Ebenen der Deskription und der Evaluation der ausgewählten Texte in dieser Arbeit zugunsten der Objektivität getrennt.

Basis für die Analyse der Texte ist die in der Erzähltheorie übliche Differenzierung von Kommunikationsebenen, i. e. die Unterscheidung zwischen Inhaltsebene und Vermittlungsebene der Texte.⁷ Bei der Analyse werden sowohl die *histoire*, d. h. die Inhaltsebene der Texte, als auch die Vermittlung und Perspektive der Erzähltexte (*discourse*) untersucht, um sowohl das erzählte Geschlecht als auch das erzählende Geschlecht zu berücksichtigen. Die Kategorie ‚Geschlecht‘ ist in Erzähltexten in mehrerlei Hinsicht von Bedeutung: Figuren, Erzählinstanz, Raum- und Zeitgestaltung sowie Handlungsmuster können geschlechtsspezifisch sein. Außerdem sind Produktion und Rezeption von Literatur durch das Geschlecht geprägt. Mit Hilfe der literatur-wissenschaftlichen *gender studies* soll analysiert werden, inwiefern Literatur als Teil eines Diskurses zu performativen Geschlechtsidentitäten beiträgt. Basierend auf der Annahme, dass Geschlecht als Ergebnis performativer Akte ein gesellschaftlich-kulturelles Phänomen ist, soll die Konstruktion von *gender* in den ausgewählten Texten analysiert werden – daraus ergeben sich folgende Fragen: Wie materialisieren sich die Gesellschaft und ihre diskursive Ordnung im Text? Durch welche performativen Akte entstehen im Text Geschlecht und Geschlechtsidentität? Wie positioniert sich der Text im *gender*-Diskurs? Welche Varianten der Geschlechteridentitäten präsentiert der Text und wie bewertet der Text diese Alternativen? Und außerdem: Wie konstituieren sich das hegemoniale Machtverhältnis und die damit einhergehende Subalternität in der Literatur hispanoamerikanischer Autoren⁸?

Durch die Schließung der Forschungslücke wird erstmals das fiktive Geschlecht ‚Frau‘ analysiert und es entsteht endlich ein vollständiges Bild der hispanoamerikanischen Boom-Literatur, die durch das Motiv der Prostituierten geprägt wird. Erst dadurch wird die Entwicklung von *gender*-Rollen durch die Literatur in Hispanoamerika evident und ein Vergleich dieser Geschlechterrollen respektive des Motivs der Prostituierten mit anderen literarischen Epochen wird möglich.

⁷ Siehe dazu: Chatman, 1978.

⁸ In Bezug auf die Boom-Autoren kann von ausschließlich männlichen Autoren gesprochen werden, wie in Kapitel I.2 erläutert wird.

I.2 Textkorpus

Die hispanoamerikanische Prosa der 1960er und -70er Jahre wird sowohl in der Fachliteratur als auch im allgemeinen Sprachgebrauch als ‚Boom‘-Literatur tituliert. Dieser Terminus ist als Epochenbezeichnung jedoch kritisch zu bewerten, da er in erster Linie auf medialer und ökonomischer Basis begründet ist, i. e. die Etymologie des Terminus fußt nicht auf literarischen Kriterien, wie auch Ángel Rama feststellt:

Ella [la denominación, Anm. d. Verf.] no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del *marketing* moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo.⁹

Der plötzliche Anstieg der Verkaufszahlen von hispanoamerikanischer Literatur dieser Jahre stellt ein gemeinsames Kriterium dieser Texte dar; dieser Aspekt kann jedoch nicht auf eine literarische Analogie der Werke hinweisen. Einer der bedeutendsten Boom-Autoren Vargas Llosa formuliert seine Zweifel über die Existenz eines Booms als einheitlicher literarischer Strömung und äußert Kritik an dieser Epochenbenennung:¹⁰

Lo que se llama *boom* y que nadie sabe exactamente qué es – yo particularmente no lo sé – es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica.¹¹

In der Zeit von 1963 bis 1978 zentriert sich die Aufmerksamkeit des weltweiten Kritiker*innen- und Leser*innenpublikums auf die Erzählwerke einiger hispanoamerikanischer Schriftsteller*innen, zu denen unter anderem Mario Vargas Llosa (Peru), Carlos Fuentes und Juan Rulfo (Mexiko), Julio Cortázar (Argentinien) und Gabriel García Márquez (Kolumbien), gezählt werden.¹²

Da der Boom ein Phänomen auf medialer und ökonomischer Ebene ist, das sich durch textimmanente Aspekte schwerlich definieren lässt, muss im Falle der Boom-Literatur die Fremdbestimmtheit der Werke thematisiert werden: Ende der 1950er Jahre floriert der Kulturbetrieb von Presse, Verlagen und Universitäten in Hispanoamerika; Bücher werden einem breiteren Publikum zugänglich gemacht und ein neues Rezeptionsinteresse führt zu weltweiten Bestsellern. Diese Entwicklung illustriert, dass die Anzeichen schon vor dem großen kommerziellen Erfolg für ein literarisches Massenpublikum auf dem hispano-

⁹ Rama, 1985, S. 269. Hervorh. im Orig.

¹⁰ Julio Cortázar kritisiert, dass ein englisches Wort zur Epochenbezeichnung gewählt wurde: „[E]s lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa.“ (Zitiert nach: Rama, 1985, S. 273)

¹¹ Zitiert nach: Rama, 1985, S. 271. Hervorh. im Orig.

¹² Vgl. Siebenmann, 2003. S. 222.

amerikanischen Markt sprechen.¹³ Die Suche nach einer eigenen Identität limitiert sich nicht nur auf die Autor*innen und ihre Werke – auch das hispanoamerikanische Lesepublikum setzt sich mit diesem genuin hispanoamerikanischen Problem auseinander, stellt Julio Cortázar fest: „Finalmente, ¿qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?“¹⁴ Die Suche nach der eigenen Identität wird durch den Kauf von Werken hispanoamerikanischer Autor*innen befriedigt. Die Verkaufszahlen steigen – auch dank des Verlages Sudamericana, der einer der wichtigsten Verleger von Autor*innen und damit „weniger Anstifter als Nutznießer“¹⁵ des internationalen Boom wird, so Burkhard Pohl. Nach den Erfolgen in Hispano- und Lateinamerika wird auch der europäische Literaturbetrieb auf die Werke aufmerksam. Verlagswesen und Buchhandel in Europa, vor allem in Spanien, beeinflussen den Erfolg der hispanoamerikanischen Literatur in den 1960er und -70er Jahren signifikant.¹⁶ Beispielhaft hierfür ist die Arbeit des spanischen Verlages Seix-Barral und der Verlegerin Carmen Balcells. María Rosa Olivera-Williams arbeitet die Rolle der Frauen in der Boom-Literatur heraus und demonstriert, dass der Erfolg der ausschließlich männlichen Autoren während des Boom in den Händen dieser Frau liegt: Die Literaturagentin trägt mit Carlos Barral im Verlagshaus Seix-Barral zum Erfolg der hispanoamerikanischen Autoren in Europa bei. Paradoxerweise haben die ausschließlich männlichen Boom-Autoren mit Carmen Balcells eine „strong symbolic mother“¹⁷, so Olivera-Williams. „However, as a product of her time, she was not ready to see that Latin American women authors had been writing equally compelling fiction since the 1950s, although their production remained isolated.“¹⁸ Der Verlag Seix-Barral aus Barcelona hat in den 60er Jahren in Spanien ein Monopol auf hispanoamerikanische Literatur.¹⁹ Während sich das von Franco geprägte Madrid national orientiert und die Zensur diejenigen Autor*innen, die mit der kubanischen Revolution sympathisieren, in Spanien verbietet, fördert der Barceloner Verlag die hispanoamerikanische Literaturproduktion. Ein Abkommen zwischen dem spanischen Verlag

¹³ Vgl. Pohl, 2003, S. 227.

¹⁴ Julio Cortázar zitiert nach: Rama, 1985, S. 272.

¹⁵ Pohl, 2003, S. 229.

¹⁶ Wiese problematisiert das Phänomen des Boom und nennt zwanzig „negative Seiten“ (Wiese, 1992, S. 47) des Boom, darunter die Reduzierung und Konzentrierung auf einige wenige Autoren, den Einfluss der Massenmedien auf den literarischen Betrieb, die Beschränkung auf ausschließlich narrative Genera und den Ausschluss weiblicher Autorinnen. (Siehe dazu: Wiese, 1992, S. 47-50.)

¹⁷ Olivera-Williams, 2016, S. 278.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Eine ausführliche Darstellung der Strategie des Verlags Seix-Barral und dessen Einfluss auf den Boom in Spanien und Europa liefert Pohl: Pohl, 2003.

und dem in Mexiko ansässigen Verlag Joaquín Mortiz sieht vor, dass in Spanien aufgrund der Zensur verbotene Titel in Hispanoamerika veröffentlicht werden und wiederum die Autor*innen des mexikanischen Verlages in Spanien publiziert werden.²⁰ Das literarische Programm des Verlages bestimmt den Boom der hispanoamerikanischen Literatur maßgeblich.²¹ Anschließend an García Márquez' Erfolg mit *Cien años de soledad* im Jahr 1968 wollen auch andere kleinere Verlage die erfolgversprechenden Werke aus Hispanoamerika verlegen. Claudia Wiese erläutert das Phänomen des Boom anhand der Rezeption von García Márquez:

Der Höhepunkt in der Auflagenentwicklung von García Márquez im *boom* ist mit *Cien años de soledad* erreicht, 1967 mit 25.000 Exemplaren erschienen und anschließend mit 100.000 Exemplaren jährlich neuaufgelegt! In zwei Jahren wurden 200.000 Exemplare abgesetzt. Die 50.000 Exemplare der spanischen Lizenzausgabe waren schon 1969 vergriffen, die kubanische Lizenzausgabe (20.000 Exemplare) gar in zwei Tagen verkauft! Das kam einer Revolution der Verkaufszahlen des Subkontinents gleich und beflügelte Neuauflagen und Verkauf seiner älteren Werke wie *Los funerales de la Mamá Grande* oder *La hojarasca*.²²

In Deutschland entwickelt sich das Interesse an der hispanoamerikanischen Literatur 1966 mit der Übersetzung von Vargas Llosas *La ciudad y los perros*, der Höhepunkt wird 1970 mit *Cien años de soledad* von García Márquez erreicht. Sechs Jahre später ist Lateinamerika Schwerpunktthema der Frankfurter Buchmesse. Eine Reihe von Literaturnobelpreisen an hispanoamerikanische Autor*innen illustriert das über mehrere Jahre hinweg ansteigende internationale Interesse: 1945 Gabriela Mistral (Chile), 1967 Miguel Ángel Asturias (Guatemala), 1971 Pablo Neruda (Chile), 1982 Gabriel García Márquez (Kolumbien), 1990 Octavio Paz (Mexiko). Außerdem erhalten Jorge Luis Borges und andere Autor*innen zahlreiche andere, europäische Buchpreise, wie beispielsweise den des Verlages Seix Barral, den Vargas Llosa 1963 in Barcelona erhält.

Neben dem Interesse der Editor*innen und Verlage werden der hispanoamerikanische Literaturmarkt und dessen kommerzieller Erfolg durch die gesellschaftliche Rezeption weltweit gesteuert. Die Politisierung der 68-Generation lenkt ihre Aufmerksamkeit auf Hispanoamerika. „Auch die allgemeine Kritik der 68-Generation an den bestehenden Verhältnissen im eigenen Land [Deutschland, Anm. d. Verf.] ließ das Interesse für das völlig Fremde und Exotische, das die lateinamerikanische Literatur bot, steigen.“²³ Die studentische Linke kritisiert den Vietnam-

²⁰ Vgl. Olivera-Williams, 2016, S. 232.

²¹ Vgl. Strosetzki, 2010, S. 186.

²² Wiese, 1992, S. 45. Hervorh. im Orig.

²³ Strosetzki, 2010, S. 16.

Krieg der USA, stellt sich auf die Gegenseite und macht revolutionäre Kämpfer wie Che Guevara und Fidel Castro zu Kultfiguren.²⁴ Das Interesse an hispanoamerikanischer Literatur steigt in ganz Europa, erklärt Michael Rössner:

So ist Lateinamerika und seine Literatur mit einem merkwürdig vorgeprägten Erwartungshorizont gelesen worden, der einen Cocktail aus karibischer Exotik, marxistisch-idealistischem Engagement und Evasionsbedürfnis aus einer allzu gut funktionierenden kapitalistischen Welt darstellte.²⁵

Borsò und Gerling analysieren die Konstruktion einer Alterität Lateinamerikas während der Kolonisierung und erläutern, dass „der Kultur der Stempel des Exotismus aufgedrückt [wird], dessen Wirkung insbesondere außerhalb Lateinamerikas ungebrochen ist“²⁶. Sie übertragen ihre Hypothesen auf den Erfolg der lateinamerikanischen Literatur in Europa:

Auch die europäische Rezeption trägt ihre Verantwortung. [...] Nicht zufällig hat sich fast ausschließlich eine Literatur wie die von García Márquez oder Isabell Allende auf dem europäischen Literaturmarkt durchgesetzt, wobei die literarischen Institutionen – insbesondere der literarische Markt, der auch heute auf den exotischen Charakter der angebotenen Werke anspielt – dafür sorgen, dass im Bewusstsein der Europäer für die Exotik dieser Bücher noch reger Bedarf existiert.²⁷

Die neue Wahrnehmung des hispanoamerikanischen Kontinents in der Gesellschaft fördert den weltweiten kommerziellen Erfolg der Literatur. Zeitgleich hat in Spanien zwischen 1939 und 1975 das Regime des Diktators Francisco Franco die Macht inne. Während die Literaturproduktion innerhalb des Landes aufgrund der Zensur unter erschwerten Bedingungen stattfindet, suchen viele spanische Autor*innen Zuflucht im Exil, um dort weiterschreiben zu können. Nach dem Ende der Diktatur kommt es in Spanien zu einer politischen Demokratisierung und gesellschaftlicher und kultureller Modernisierung. Nach 1975 findet im spanischen Roman eine Dekonstruktion der traditionellen Geschlechterrollen statt: „Grenzüberschreitungen begleiten das neue Freiheitsgefühl. Bislang tabuisierte Themen treten in den Vordergrund.“²⁸ Die 60er Jahre bedeuten in ganz Europa einen Modernisierungsschub; die Jugend sucht nach neuen Idolen, traditionelle Kunstformen werden infrage gestellt. Die hispanoamerikanische Literatur scheint die gesuchten Innovationen bieten zu können.

Der Terminus ‚Boom‘ ist auf der inhaltlichen Ebene irreführend, denn er entsteht nicht – wie der Name suggeriert – ex abrupto und ohne inhaltliche Interferenzen. Die Literatur der

²⁴ Vgl. Strosetzki, 2010, S.16.

²⁵ Rössner, 1993, S. 16.

²⁶ Borsò und Gerling, 2007, S. 85.

²⁷ Ebd.

²⁸ Strosetzki, 2010, S. 135.

60er und 70er Jahre entwickelt sich in divergierenden Entwicklungslinien aus ihren Vorläufern vom Modernismo bis zu Jorge Luis Borges. Verschiedene Impulse führen zum für den Boom charakteristischen innovativen Umgang mit Literatur: Das lineare Erzählen wird erstmals in Rulfos *Pedro Páramo* (1955) aufgebrochen, die Erzählungen von Borges sind wegweisend für die fantastische Literatur des Boom und Carpentiers Identitätssuche ist nur die erste von vielen in der hispanoamerikanischen Literatur der 60er und 70er Jahre. Nordamerikanische Autor*innen der Moderne und europäische Autor*innen des 19. und 20. Jahrhunderts üben großen Einfluss auf die Boom-Autoren aus, sodass die hispanoamerikanischen Traditionen mit den Erwartungen der internationalen Literaturszene verknüpft werden.²⁹ Die Autoren kreieren einen Gegenentwurf zum *Nouveau Roman* aus Europa, sodass der hispanoamerikanische Roman das Interesse eines breiten Publikums trifft.

Bisher kann resümiert werden, dass die Literatur des Boom sich zwar durch einige textimmanente Aspekte zusammenfassen lässt, die Epochenbezeichnung fußt jedoch in erster Linie auf medialer und ökonomischer Basis. Es gibt weder eine literarische Schule und abgesehen von einigen unregelmäßigen Treffen der Autoren – die ebenfalls aufgrund ökonomischer Beweggründe wie Preisverleihungen o. Ä. stattfinden – kommt es nicht zur Bildung einer literarisch gleichgesinnten Gruppe. Gleichwohl verbindet die Boom-Autoren eine tiefe Freundschaft, die María Pilar Serrano, Ehefrau von José Donoso, in *El boom doméstico* (1983) beschreibt. Sie gewährt dem*der Leser*in Einblicke in das Leben der Boom-Autoren und erzählt von der Silvesternacht 1971 in Spanien: „El Año Nuevo [...] pasamos en casa de los García Márquez, que invitaron sólo al pequeño grupo de los ‘íntimos’, todos americanos: Carlos Fuentes, Rita y la hija de éstos, que ya habían llegado, los Vargas Llosa, nosotros y nadie más.“³⁰ Aus ihrem Bericht wird die Freundschaft innerhalb der Gruppe der Autoren und ihren Ehefrauen deutlich: „Cenamos, bailamos y nos abrazamos con sincero cariño prometiéndonos sinceramente ser amigos siempre y los hombres augurándose, sinceramente también, grandes éxitos literarios.“³¹

Diejenigen, die für eine Kohärenz und Kontinuität innerhalb der Literatur sorgen, sind die Verleger*innen der Romane. Dennoch lassen sich einige Aspekte in den Werken finden,

²⁹ Gabriel García Márquez werden Einflüsse von Franz Kafka und William Faulkner nachgesagt: Aufgrund der magischen Elemente, einer Ähnlichkeit zwischen Macondo und Yoknapatawpha, dem Fortführen von Orten und Figuren in späteren Texten etc. wird García Márquez' Stil häufig mit der Schreibweise Faulkners verglichen.

³⁰ Serrano, 1983, S. 109.

³¹ Ebd., S. 110.

die die neue Schreibweise charakterisieren, die mit dem kommerziellen Boom honoriert wurde.

Carlos Fuentes schildert das Phänomen des Boom:

Amplió espectacularmente los recursos técnicos de la narrativa latinoamericana; radicó sus efectos sociales en los dominios del lenguaje y la imaginación y alentó una extraordinaria individualización de la escritura, más allá de la estrechez de los géneros. Por si fuera poco, el boom amplió espectacularmente el mercado de la lectura en América Latina e internacionalizó la literatura escrita desde México y el Caribe hasta Chile y Argentina.³²

Die Neuerungen der hispanoamerikanischen Literatur sowohl auf der erzählerischen und als auch auf der inhaltsbezogenen Ebene charakterisieren die neue hispanoamerikanische Schreibweise und heben sie von anderen Literaturen ab. Diese Modernisierungen, die über die Gattungsgrenzen hinausgehen, erklären den weltweiten Erfolg der Literatur von Mexiko und der Karibik bis zu Chile und Argentinien. Formale Neuerungen zeigen sich vor allem im Erzählstil der Romane. „Formal ist all diesen Erzählern des hispanoamerikanischen ‚Höhenkamms‘ ein im Vergleich zu den Spaniern gelockertes Verhältnis gegenüber den sprachlichen Normen eigen, nebst dem [...] freieren Umgang mit neuen Erzählverfahren.“³³ Dieses innovative Erzählverfahren manifestiert sich in der nicht-linearen Darstellung der Zeit: Die Ereignisse werden aus unterschiedlichen Perspektiven mit komplexen Erzählstrukturen und häufig in losen Erzählsegmenten erzählt, wie Klaus-Dieter Ertler erläutert:

Die Schriftsteller suchten alle Möglichkeiten des Erzählens auszuloten und bauten Elemente in ihre Texte ein, die den eigenen Erzählprozeß häufig ad absurdum führten. Man richtete sich konsequent gegen das etablierte Literatursystem und benötigte dafür eine selbstkritische Perspektive, die über das experimentelle Schreiben zum Ausdruck kam.³⁴

Vargas Llosa perfektioniert in *La casa verde* diesen chaotischen Erzählprozess mit seinen losen Handlungssegmenten und verschiedenen Erzählsträngen: Verschiedene Handlungsstränge handeln von den Nonnen in der Missionsstation Santa María de Nieva, den Abenteuern von Fushía, von Don Anselmo und seinem Bordell, vom Kautschukhändler Julio Reátegui und von Sergeant Lituma und seinen Freunden. Diese fünf Handlungsstränge sind auf vier Teile des Romans verteilt, innerhalb derer sie vermischt und achronologisch angeordnet sind. Pro Kapitel wiederholt sich jedoch eine Struktur, die dem*der Leser*in eine gewisse Ordnung anbietet: Der erste Teil ist jeweils dem Handlungsstrang um die Nonnen in Santa María de Nieva gewidmet, der zweite kreist um Fushía, der dritte erzählt von Don Anselmo, etc. Mit ihrer Erzählstruktur stellen die Texte der Boom-Literatur hohe Anforderungen an den*die Leser*in.

³² Fuentes, 2011, S. 291.

³³ Siebenmann, 2003. S. 222.

³⁴ Ertler, 2002, S. 200.

Der Erzählstil des *Realismo mágico* stellt einen weiteren wichtigen Bestandteil der Texte der Boom-Literatur dar. Diese literarische Form lässt die Grenzen zwischen Realität und Phantasie verwischen, sodass magische Elemente natürliche Bestandteile der Erzählung über das alltägliche Leben werden. Das populärste Werk des Magischen Realismus ist García Márquez' *Cien años de soledad*, der epochale Roman über die Familie Buendía und das mythische Dorf Macondo. García Márquez kombiniert in der Fiktion übernatürliche Ereignisse mit realen Tatsachen: Die Himmelfahrt Remedios löst beispielsweise keine Verwunderung aus, während José Arcadios Behauptung, die Erde sei rund wie eine Orange, als unerhört abgetan wird – dadurch schafft er die Integration von Magie im Realismus. Müller fasst die Neuerungen der Boom-Literatur zusammen: „Die *Boom*-Romane können gelesen werden als Versuch, Epen zu schreiben, ein Eigenes zu begründen im Sinne einer lateinamerikanischen Identität, und damit gleichzeitig als Bewegung, die sich von den Vorgaben des abendländischen Diskurses befreit.“³⁵

Die internationale Nachfrage an hispanoamerikanischer Literatur nimmt in den 1990er Jahren ab, sodass ein Ende der Epoche des Boom proklamiert wird. Unter den Boom-Autoren findet ein literarischer Paradigmenwechsel statt: Während sich die Autoren individuell entwickeln, entstehen in den verschiedenen Werken auch parallele Entwicklungslinien, wie beispielsweise der Rückblick auf das eigene Schreiben, ein neuer, positiver Bezugsrahmen zu Europa oder der spielerische Einsatz von intertextuellen Elementen, die alle den Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen des Boom bedeuten.³⁶ Seit Ende der 70er Jahre entwickelt sich außerdem der sogenannte Post-Boom, der nicht temporär nachgeordnet ist, sondern dessen Werke in erster Linie inhaltlich und formal gegenläufig konzipiert sind. Olivera-Williams nennt den Post-Boom einen „Boomito“ der weiblichen Autorinnen, die den Magischen Realismus García Márquez' verändern und feminisieren und nennt als Beispiele Isabell Allendes *La casa de los espíritus* (1982) und Laura Esquivels *Como agua para chocolate* (1989).³⁷ Sie erläutert die Spezifika dieser weiblichen Schreibweise: „The fact that Boomito's writers chose discourses that were outside the canon and associated with women's experiences is revolutionary.“³⁸ Sie räumt allerdings auch ein, dass diese Texte aus *gender-*

³⁵ Müller, 2004, S. 231.

³⁶ Siehe hierzu: Müller, 2004.

³⁷ Vgl. Olivera-Williams, 2016, S. 287.

³⁸ Ebd., S. 288.

kritischer Perspektive keine Revolution bedeuten: „Nevertheless, the structures of Esquivel and Allende’s novels are solidly based on binary gender oppositions.“³⁹

Während in Hispanoamerika neue Themen Eingang in die literarischen Werke finden und sich eine neue Autor*innengeneration herausbildet, verlagert sich das Interesse des Lesepublikums in Deutschland auf andere Exoten.

Anstatt vermehrt andere Strömungen zu berücksichtigen, hat man sich „anderen Exoten“ zugewandt, die eher den Prinzipien des vielgeliebten Magischen Realismus zu entsprechen schienen: von Albanern bis Tadschiken, von Kongolesen bis zu dem zu tragischer Berühmtheit gelangten Salman Rushdie: alle werden sie uns in den Klappentexten und Rezensionen als „magische Realisten“ nahegebracht, so daß der Boom einer bestimmten Schreibweise oder auch nur Marketingstrategie erscheint, die als solche noch immer boomt und bloß den Kontinent gewechselt hat.⁴⁰

In den 90er Jahren sind diese Veränderungen auf dem internationalen Buchmarkt festzustellen. Dass der Boom als kurz und heftig wahrgenommen wird, liegt einerseits daran, dass Europa erst spät auf die schon zuvor florierende hispanoamerikanische Literatur aufmerksam geworden ist und andererseits daran, dass der Boom sowohl von den Verlagen als auch von den Autoren selbst⁴¹, die zu unerwarteter Popularität gefunden haben, propagiert wurde.⁴² Der Boom erscheint als ein kurzes, aber erfolggekröntes Phänomen; die Erfolge der nachfolgenden hispanoamerikanischen Autor*innengeneration sind – bis auf wenige Ausnahmen – auf dem weltweiten Literaturmarkt doch gering. „Del boom al búmerang: salvo casos excepcionales, como los de Laura Esquivel, Isabel Allende o Luis Sepúlveda, la novela latinoamericana hoy se queda en su gueto nacional.“⁴³

Aus historischer Perspektive wird heute konstatiert, dass der Erfolg der Boom-Werke nicht nur auf die schnelllebige Begeisterung des Leser*innenpublikums zurückzuführen ist, sondern auf deren literarische Qualität. „Der Boom war zwar, wie sich heute zeigt, temporär, doch die hohe Wertung dieser innovierten Erzählliteratur scheint von Dauer zu sein.“⁴⁴ Aufgrund dieser Wertschätzung der hispanoamerikanischen Literatur der 60er und 70er Jahre

³⁹ Ebd., S. 289.

⁴⁰ Rössner, 1993, S. 19.

⁴¹ Vor allem Carlos Fuentes setzt sich für die Verbreitung der hispanoamerikanischen Literatur ein und trägt mit seiner theoretischen Abhandlung *La nueva novela latinoamericana* (1969) zur Popularität der hispanoamerikanischen Literatur bei.

⁴² Vgl. Siebenmann, 2003, S. 222.

⁴³ Fuentes, 2011, S. 295.

⁴⁴ Siebenmann, 2003, S. 222.

wendet sich die Literaturwissenschaft mehr und mehr von der ökonomischen Epochenbezeichnung ab und titulierte die Romane des Boom nunmehr lieber als *nueva novela*.⁴⁵

Das Textkorpus für die Analyse der Konstruktion von Weiblichkeit setzt sich aus vier ausgewählten Werken der hispanoamerikanischen Boom-Literatur zusammen. Wie dargestellt wurde, läge es allein aus rezeptionsorientierter Perspektive nahe, die Bestseller der Boom-Literatur für die Analyse heranzuziehen; die textuelle Basis dieser Arbeit begründet sich allerdings auf den Gemeinsamkeiten der Texte auf literarischer Ebene: Sowohl inhaltlich als auch formal manifestiert sich die Suche nach einer spezifisch hispanoamerikanischen Identität in den Werken des Boom, wie Gesine Müller zusammenfasst: „Die *Boom*-Romane entsprechen einem befreiungsphilosophischen Entwurf, dessen Anliegen darin besteht, die verschüttete Authentizität der eigenen Kultur erfahrbar zu machen, die an eigener, originärer Erfahrung in Lateinamerika vorhanden ist.“⁴⁶ Diese Werke gelten in der Literaturgeschichte Hispanoamerikas als sowohl eigenständig als auch kanonisiert und sind deshalb geeignet, um eine repräsentative synchrone Analyse dieser Epoche der hispanoamerikanischen Literaturgeschichte durchzuführen. Aufgrund der zahlreichen literarischen Verarbeitungen nicht nur innerhalb der Boom-Literatur, sondern im Paradigma der hispanoamerikanischen Literatur insgesamt, fiel die Entscheidung auf das Motiv der Prostituierten, um die Konstruktion von Weiblichkeit zu analysieren. Die Prostituierte ist als fiktive Figur, deren Geschlechtlichkeit im Zentrum ihrer Konzeption steht, ein Beispiel par excellence für konstruierte Femenität. Sie gehört innerhalb der verschiedenen traditionellen Konzeptionen von Weiblichkeit in der Literatur, zu denen unter anderem die Jungfrau, der Archetyp der Großen Mutter und die Frau als Hexe oder Zauberin zählen, zu jenen, deren Geschlechtsidentität (*gender*) eine extreme Form des Frau-Seins darstellen. Um die *performance* von Weiblichkeit evident zu machen, eignet sich die Prostituierte deshalb mehr als solche weiblichen Figuren, bei denen der Fokus auf Aspekte wie Mutterschaft oder Metaphysik respektive Magie gelegt wird. Die Figur stellt in der weiblichen Dichotomie, die häufig für die hispanoamerikanische Literatur konstatiert wird, die sexualisierte und sinnliche Konzeption von Weiblichkeit dar, während ihr Antonym, die Jungfrau, Ehefrau oder Mutter, nicht derart auf ihr Geschlecht und ihre Sexualität reduziert wird. Kriterium für die Auswahl der Autoren und Werke sind die Relevanz der Autoren für die

⁴⁵ Strosetzki, 2010, S. 188.

⁴⁶ Müller, 2004, S. 230. Hervorh. im Orig.

hispanoamerikanische Boom-Literatur und die literarische Verarbeitung des Themas Prostitution, wie wir sie bei García Márquez, Donoso, Onetti und Vargas Llosa finden.

Ziel dieser Analyse ist, die Texte für eine neue, *gender*-kritische Lesart zu öffnen. Dabei wird allerdings nicht der Anspruch erhoben, ein Gesamtbild der unterschiedlichen Weiblichkeitskonzepte in der Boom-Literatur nachzuzeichnen. Die ausgewählten Werke dienen vielmehr als Beispiele der vielfältigen Boom-Literatur, sie zeigen exemplarisch das Paradigma ihrer Fülle an fiktiven Personen und bilden jeweils unterschiedliche Aspekte des Geschlechterdiskurses ab:

Gabriel García Márquez skizziert in seiner Kurzgeschichte *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) den weiblichen Körper als käufliches Objekt: Seine Protagonistin Eréndira ist eine unfreiwillige und minderjährige Sex-Sklavin, die jedoch im Verlauf der Handlung eine Emanzipation durchlebt und sowohl die unfreiwillige Prostitution als auch soziale Zwänge hinter sich lassen kann. Mit dieser Geschichte nähert sich García Márquez dank seiner Protagonistin an eine neue Konzeption von Weiblichkeit an. Die Figur der Prostituierten begegnet dem*der Leser*in in einigen der literarischen Texte von García Márquez (*Cien años de soledad* (1967), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985)). Während in diesen Texten die Prostituierte nur als Nebenfigur auftritt, erzählt García Márquez auch in *Memoria de mis putas tristes* (2004) die Geschichte einer jungen Prostituierten. Der autodiegetische Erzähler berichtet von der Jungfrau, die er sich selbst zum 90. Geburtstag schenkt. Der Text fällt jedoch aufgrund der zeitlichen Eingrenzung dieser Arbeit auf die Epoche des Boom aus der Auswahl.

Mario Vargas Llosa kritisiert in *Pantaleón y las visitadoras* (1973) nicht nur das peruanische Militär, indem er seinen Protagonisten Hauptmann Pantoja komisch und ironisch scheitern lässt, sondern in erster Linie die übergeordneten gesellschaftlichen Strukturen Lateinamerikas. Aufgrund dieses Androzentrismus entsteht im fiktiven Iquitos ein mobiles Militärbordell, dessen Prostituierte von Vargas Llosa als Kontrast zu den Gegenfiguren Ehefrau, Mutter, Jungfrau angelegt sind. Vargas Llosas Roman *La casa verde* (1966) erzählt ebenfalls die Geschichte eines Bordells in der Selva. Der Text gilt als eines der bedeutendsten Werke der Boom-Literatur und kann deshalb eine lange und ausführliche Forschungstradition nachweisen. Da beide Texte zur Zeit des Boom entstehen, fiel die Wahl im Rahmen dieser Arbeit auf den weniger rezipierten Roman *Pantaleón y las visitadoras*, der ein Desiderat sowohl in der Boom-Forschung als auch in der *gender*-Forschung darstellt.

Juan Carlos Onetti erzählt in *Juntacadáveres* (1964) die Geschichte von stereotypen Prostituierten: María Bonita, Nelly und Irene eröffnen mit ihrem Zuhälter Larsen im Provinznest Santa María ein Bordell. Aufgrund der gesellschaftlichen Moral- und Normvorstellungen der fiktiven Stadt Santa María, die Onetti in seinem Roman-Zyklus darstellt, schlagen ihnen jedoch Ablehnung und Hass entgegen. Der Text kontrastiert die beiden Weiblichkeitsmodelle Heilige versus Hure und eignet sich deshalb für eine Analyse von Geschlechtskonstruktion in der Gesellschaft.

Während García Márquez, Onetti und Vargas Llosa die Handlung ihrer Texte in einem heteronormativen Kontext stattfinden lassen, bricht José Donoso mit dieser Tradition. Sein Roman *El lugar sin límites* (1966) steht bei der Nennung *gender*-kritischer Texte häufig im Schatten von Manuel Puigs *El beso de la mujer araña* (1976), obwohl er bereits zehn Jahre zuvor eine Kontroverse über *gender* und *sex* skizziert. Donoso variiert in seinem Roman das Motiv der Prostituierten: Hauptcharakter ist ein verliebter, alternder Trans-Mann und Bühnenkünstler. Diese Figur ist für die Entstehungszeit des Romans unkonventionell und präsentiert ein Verständnis von Geschlecht als soziales Konstrukt, wie es die *gender studies* und Judith Butler entwerfen. Jedoch skizziert Donoso durch seine Protagonistin und ihren Wunsch nach sozialer Akzeptanz in *El lugar sin límites* die Reidealisierung von *gender*-Normen.

Die Auswahl der Autoren und Werke bildet sowohl ein Paradigma des Motivs der Prostituierten als auch eine regionale Literatúrauswahl ab, wodurch eine fundierte Basis für die Analyse des Themengebietes in der Boom-Literatur gewährleistet wird. Eine exemplarische Betrachtung der Boom-Werke ermöglicht neben der Analyse von Weiblichkeit als sozialem Konstrukt außerdem einen Vergleich der Weiblichkeitsbilder in Werken von unterschiedlichen Schriftstellern. Dabei wird auch die Frage nach narrativen Darstellungsformen von Geschlecht beantwortet.

I.3 Forschungsstand

Während *gender*-kritische Lesarten literarischer Texte in der Forschung boomen und die *gender*-Debatte thematisch Eingang in die Literatur des 21. Jahrhunderts findet, erfahren die Darstellung der Frau in der Boom-Literatur und der Aspekt Prostitution sowie das Motiv der Prostituierten trotz des kommerziellen Erfolgs der Werke der Boom-Literatur und des großen Forschungsinteresses an der hispanoamerikanischen Literatur kaum Beachtung in der literaturwissenschaftlichen Forschung. Da weder das Motiv der Prostituierten noch die

Konstruktion von *gender* durch die Literatur in der bisherigen Auseinandersetzung mit der Boom-Literatur das Forschungsinteresse geweckt haben, entsteht an dieser Stelle ein Desiderat.

Die literarischen Frauenfiguren der Boom-Literatur charakterisiert die Forschung als typisch weibliche Charaktere in einer Literatur von und für Männer.⁴⁷ Sie werden zu stereotypen Nebenfiguren degradiert und nicht weiter beachtet, fasst Erna Pfeiffer zusammen:

Das erste, was bei einer kritischen Revision bisher fast kulinarisch genossener lateinamerikanischer Literatur ins Auge fällt, ist der Umstand, daß weibliche Romangestalten kaum je zur Reife echter Charaktere mit unverwechselbarer Individualität gelangen – wie dies bei den männlichen Helden großteils sehr wohl der Fall ist –, sondern daß sie uns eher als vorgefertigte Typen, als Klischeefiguren, als Stereotypen und Mythen präsentiert werden.⁴⁸

In der gesamten hispanoamerikanischen Literatur lässt sich, so der Konsens in der Forschung, nur ein weiblicher Dualismus finden: Das Gegensatzpaar von Jungfrau und Hure – geformt nach den Modellen zweier historischer Vorbilder: Was in abendländischen Kulturen Eva und Maria darstellen, wird in Lateinamerika durch die *Virgenes*⁴⁹ und Malinche repräsentiert. Erklärt wird diese einseitige Darstellung damit, dass es in der hispanoamerikanischen Geschichtsschreibung zahlreiche männliche Symbolfiguren gäbe, die als Vorlage für die Literatur dienen können – jedoch kaum Frauenfiguren, die zu Identifikation und Phantasie anregen, so die Forschungsliteratur.⁵⁰ Auch wenn die Texte des hispanoamerikanischen Boom ihre fiktiven Frauenfiguren auf sekundäre Rollen im Handlungsverlauf limitieren, sollte sich aus Gründen der Objektivität diese Degradierung der Frau auf fiktiver Ebene nicht auf die Ebene des Forschungsinteresses ausweiten. Es ist an der Zeit, die bipolaren Kategorien ‚Heilige‘ und ‚Hure‘ für die literarische Frauenfigur zu revidieren und den – wenn auch auf Ebene der Handlung im Schatten der maskulinen Figuren stehenden – Frauenfiguren eine Stimme zu geben.

Zum Bild der Frau als Motiv in der hispanoamerikanischen Literatur liegen verschiedene Einzelstudien vor. Einen fundierten Beitrag leistet Michaela Peters Arbeit *Weibsbilder*. Sie analysiert in ihrer 1999 publizierten Dissertation Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur (die Frau als Naturwesen, der Archetyp der Großen Mutter, der Dualismus von Dämonisierung und Idealisierung der Frau, etc.).⁵¹ Die verschiedenen Modelle

⁴⁷ Vgl. Pfeiffer, 1991, S. 140.

⁴⁸ Ebd., S. 134.

⁴⁹ Z. B. Virgen de Guadalupe (der Legende nach eine Erscheinung der Gottesmutter Maria in Guadalupe (Mexiko) im Jahr 1531) und Virgen de Andacollo (Chile).

⁵⁰ Vgl. Bandau, 2001, S. 174.

⁵¹ Peters, 1999.

von Weiblichkeit wendet sie als Analysekatoren auf Texte von Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Elena Garro, Jorge Ibarguengoitia und Carmen Boullosa an und kommt zu folgendem Fazit: „Im Kanon des sozialen Wissens steht der Literatur ein Reservoir an Weiblichkeitskonzeptionen zur Verfügung, das Stoff für unendlich viele, verschiedene Übernahmen, aber auch Neuschöpfungen auf der Basis des Vorhandenen bietet.“⁵² Ihre Ergebnisse, die sich auf die mexikanische Erzählliteratur beziehen, lassen sich größtenteils auf die hispanoamerikanische Literatur übertragen und werden auch in der folgenden Analyse berücksichtigt.

Neben länderspezifischen Betrachtungen existieren auch Arbeiten bezogen auf die Frauenfiguren im Werk einzelner Autoren: Zu Onettis Frauenfiguren liegt eine Arbeit von Rodríguez Alonso (1990) vor und zu Vargas Llosas Frauenfiguren die Arbeiten von Janku (2008) und Henighan (2009). Eine synchrone Analyse des Motivs in der hispanoamerikanischen Literatur, wie sie diese Arbeit abbildet, liefert Bettina Gutiérrez-Giradot. Sie analysiert in ihrer Arbeit das Motiv der Prostituierten in der hispanoamerikanischen Literatur zum historischen Zeitpunkt der Jahrhundertwende anhand der Werke von Federico Gamboa, Manuel Gálvez, Augusto D’Halmar u. A..⁵³ Obwohl Gutiérrez-Giradots Arbeit und die vorliegende thematisch verwandt sind, setzt sich die vorliegende deutlich von Gutiérrez-Giradots Arbeit ab. Sie kontextualisiert ihre Analyse mit den sozialhistorischen Voraussetzungen der Jahrhundertwende und wählt außerdem für ihre Analyse – wie sie selbst einräumt – einen ungeeigneten Zeitpunkt in der Literaturgeschichte.⁵⁴ Im Gegensatz zu den von ihr untersuchten Romanen, die „am Anfang einer Entwicklung der hispanoamerikanischen Literatur stehen, die ihre Wege noch sucht“⁵⁵, sind die für diese Arbeit ausgewählten Werke auf einem der Höhepunkte der hispanoamerikanischen Literatur verfasst und kanonisiert worden.

Eine weitere Betrachtung der Frauenfiguren in der ‚aktuellen‘ – sie grenzt die Auswahl ihres Textkorpus‘ nicht weiter ein – hispanoamerikanischen Literatur präsentiert Carol Wasserman (2000): Sie gliedert ihre Analyse nach Weiblichkeitstypen und untersucht korrespondierende Texte von Juan Rulfo, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Isabel Allende, Gabriel García Márquez u. A.. Allerdings konzentriert sie ihr Interesse auf die unterschiedliche Repräsentation von Weiblichkeit je nach Geschlecht des Autors respektive der Autorin. Außerdem fehlt ihrer Betrachtung die theoretische Fundierung, wie sie die *gender studies* und

⁵² Peters, 1999, S. 260.

⁵³ Gutiérrez-Giradot, 1990.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 6.

⁵⁵ Gutiérrez-Giradot, 1990, S. 6.

eine *gender*-orientierte Narratologie bieten. Ihr eher unbefriedigendes Fazit kann deshalb nur folgendermaßen lauten: „Afortunadamente, en el mundo, sobre todo en el mundo de hoy, hay hombres que también escriben ‘bien’, sin prejuicios, sobre las mujeres.“⁵⁶ Ihre Arbeit bleibt deshalb nur ein Versuch, zu einer feministischen Literaturwissenschaft beizutragen.

Wie in Ansätzen skizziert wurde, fehlt eine Gesamtbetrachtung der Boom-Literatur unter Berücksichtigung der Kategorie *gender* bislang völlig, sodass diese Arbeit einen Beitrag zur *gender*-kritischen Betrachtung bietet und einen Raum für anschließende Forschungsfragen eröffnet.

⁵⁶ Wasserman, 2000, S. 216.

II. Theoretische Verortung

Diese Arbeit verbindet den Themenkomplex der literarischen Konstruktion des Geschlechts ‚Frau‘ mit der Epoche der hispanoamerikanischen Boom-Literatur – eine Kombination, auf welche die Forschung bisher kaum eingegangen ist. Diese Herangehensweise stellt eine Schnittstelle von verschiedenen soziokulturellen und literaturwissenschaftlichen Forschungsaspekten dar. Ziel der Arbeit ist es, die bislang vorherrschende unvollständige Betrachtung zu komplettieren, indem eine neue Perspektive in den literaturwissenschaftlichen Diskurs eingebracht wird. Auf diese Weise soll die literaturwissenschaftliche (Frauen-)Forschung der Boom-Literatur kritisch hinterfragt werden und damit zur Entwicklung einer feministischen Literaturwissenschaft beigetragen werden. Diese per se literaturwissenschaftliche Arbeit soll gegenüber anderen Disziplinen geöffnet werden, deren Funktionen für die Analyse der Kategorie *gender* im Folgenden erläutert wird.

Da *gender* als das Ergebnis diskursiver Zuschreibung durch die Gesellschaft verstanden wird, müssen die Diskurse und ihre Mechanismen, die zu einer bestimmten Vorstellung von Geschlecht führen, untersucht werden. Die Diskursanalyse macht es möglich, die Mechanismen der Macht sowohl sprachlich als auch im menschlichen Handeln zu illustrieren – in der vorliegenden Arbeit werden daher nicht materielle Bedingungen und Faktoren, sondern die sprachliche Dimension des Diskurses untersucht. Die diskursive Praxis besteht sowohl aus sprachlichen als auch aus nicht-sprachlichen Aspekten und – in Butlers Geschlechtstheorie – aus bestimmten körperlichen Darstellungsweisen. Ebenso wie Butler betrachtet Michel Foucault, mit dessen Namen das Diskurskonzept untrennbar verbunden ist, Subjekt, Identität und Geschlecht als Ergebnis von abgelagerten Diskursen. Foucault schließt Literatur in die Grenzen des Diskurses mit ein. Fiktive Texte werden einerseits durch den herrschenden Diskurs strukturiert und sind andererseits Bestandteil desselben. Das bedeutet auch, dass die Urheber*innen von Texten nicht relevant sind, da der Diskurs die Ordnung der Texte bestimmt. Die Funktion der Autor*innen diskutiert Foucault in *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969).⁵⁷

⁵⁷ Foucaults Vortrag bezieht sich auf Roland Barthes literaturtheoretischen Aufsatz *La mort de l'auteur* (1968), der dem*der Autor*in keine Bedeutung für die Literatur zuschreibt, sondern diese den Lesenden überträgt. Für Foucault ist der*die Autor*in jedoch vorhanden; die Eigenschaften der Autor*innenfunktion sind folgende:

[L]a fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs

Innerhalb der Diskurstheorie Foucaults ist es irrelevant, wer der*die Autor*in eines Textes oder einer Aussage ist: „Qu‘importe qui parle.“⁵⁸ Der*Die Autor*in verschwindet im Diskurs, „dans l’anonymat du murmure“⁵⁹. Weder ein*e Autor*in noch ein Text kann einen Diskurs autonom generieren; beide erfüllen lediglich eine Funktion innerhalb eines bereits bestehenden Diskurses.⁶⁰ Die Leistung von Literatur liegt folglich darin, dass in literarischen Texten Segmente von Diskursen analysiert werden können, denn sie bilden Ausschnitte eines herrschenden Diskurses ab. Für die Analyse der Herstellung von *gender* in literarischen Texten bedeutet dieses Verständnis von Literatur folgendes:

Da es nicht mehr um die realen Lebensbedingungen tatsächlich lebender Frauen, sondern Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit geht, werden literarische Texte nicht mehr als Überlieferungsträger sozialgeschichtlicher Artefakte gelesen, sondern mit Hilfe diskursanalytischer Verfahren auf die in ihnen vorhandenen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit befragt. [...] Wenn Shakespeare oder Goethe, Zola oder Dostojewski über Männer und Frauen schreiben, dann beschreiben sie nicht die tatsächlich gelebten Wirklichkeiten von Männern und Frauen, sondern lediglich die Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die ihnen in ihrer Zeit zur Verfügung stehen.⁶¹

Während 1995 Renate Hof in *Grammatik der Geschlechter*⁶² *gender* als Analysekategorie ablehnt – und damit bereits damals anachronistische Ansichten vertritt – ist die Kategorie Geschlecht im 21. Jahrhundert innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung etabliert. Es ist längst überfällig, sich mit der Boom-Literatur aus der Perspektive der *gender studies* auseinanderzusetzen, denn Literatur erschafft eine Realität, wie Carlos Fuentes in seinem Essay *La gran novela latinoamericana* feststellt: „La novela no refleja: crea realidad.“⁶³ Literatur bildet Geschlecht nicht nur ab, sondern erzeugt *gender* als soziale Geschlechtsidentität. Gegenstand der literaturwissenschaftlichen *gender studies* ist deshalb die Frage, inwiefern Literatur als Teil eines Diskurses zu performativen Geschlechtsidentitäten beiträgt.⁶⁴ Laut Butler ist Sprache konstitutiv, d. h. sie erzeugt das, was sie bezeichnet. Die Literatur – als Teil der Sprache

ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d’individus peuvent venir occuper. (Foucault, 1994, S. 803.)

⁵⁸ Ebd., S. 812.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Einige Autoren wie Karl Marx oder Sigmund Freud haben nach Foucaults Ansicht jedoch die Macht, einen neuen Diskurs zu begründen: „Ces auteurs ont ceci de particulier qu’ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus: la possibilité et la règle de formation d’autres textes.“ (Ebd., S. 804.)

⁶¹ Wende, 2002, S. 141.

⁶² Hof, 1995.

⁶³ Fuentes, 2011, S. 292.

⁶⁴ Die linguistische Geschlechterforschung untersucht Repräsentation und Konstruktion von *gender* in der Sprache. Siehe hierzu: Hellinger, 2002, S. 235.

– hat einen besonderen Stellenwert für gesellschaftliche, soziale und kulturelle Systeme: „Literarische Texte konstituieren fiktive Räume.“⁶⁵ Durch Literatur festigen sich Rollenzuweisungen und Geschlechtsidentitäten. Literatur kann aber auch Freiräume und Ermöglichungsspielräume eröffnen, in denen neue Entwürfe entstehen können.⁶⁶ Das Textkorpus soll deshalb in einer interdisziplinären Auseinandersetzung mit *gender studies* und Literaturwissenschaft hinsichtlich der Konstruktion von Weiblichkeit betrachtet werden. „Gender Studies in der Literaturwissenschaft analysieren, wie kulturelle Entwürfe von Weiblichkeit oder Männlichkeit in der Literatur und ihrer Lektüre konstituiert, stabilisiert und revidiert werden.“⁶⁷ Einerseits geht es im Sinne des „Tod des Autors“ nicht darum, die männlichen Boom-Autoren der Misogynie zu beschuldigen, andererseits soll auch nicht die dargestellte Fiktion auf die Lebenswirklichkeit von Frauen übertragen werden.⁶⁸

Die in dieser Arbeit postulierte Differenzierung zwischen *sex* (biologisches Geschlecht) und *gender* (soziales Geschlecht) kommt in den 1970er Jahren – zunächst im englischen Sprachraum, später in Deutschland – auf: *Gender* ist die kulturelle Konfiguration des Körpers auf Basis einer Dichotomievorstellung. Basierend auf der Annahme, dass Geschlechtsidentität ein soziales Konstrukt ist, soll in dieser Arbeit die Konstruktion von *gender*, insbesondere von Weiblichkeit, in der Boom-Literatur untersucht werden. Dabei sollen folgende Fragen an die Texte gestellt werden: Wie wird Weiblichkeit im Text konstruiert? Welche Variationen der Geschlechteridentitäten präsentiert der Text und wie bewertet der Text diese Alternativen?

Die US-amerikanische Philosophin Judith Butler negiert den Zusammenhang von sozialer Geschlechtsidentität (*gender*) und körperlichen Geschlechtsmerkmalen (*sex*). Sie spitzt die vielzitierte These Simone de Beauvoirs „On ne naît pas femme, on le devient.“ aus ihrem Werk *Le Deuxième Sexe* (1949, *Das andere Geschlecht*) zu und postuliert, dass der Mensch lediglich als Körper geboren wird und die geschlechtliche Zuschreibung über kulturelle Codes geschieht. Sie legt in *Gender trouble* (1990) dar, dass *sex* (Geschlecht) schon immer *gender* (Geschlechtsidentität) gewesen ist:

⁶⁵ Leutner und Bronfen, 2003, S. 12.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Feldmann und Schülting, 2002, S. 143.

⁶⁸ Letztere Vorgehensweise wählt in den 1970er Jahren die US-amerikanische *Images of Women*-Analyse. (Siehe dazu: Koppelman Cornillon, 1972.) Sie geht damit von einem „undifferenzierte[n] realistisch-didaktische[n] Literaturbegriff“ (Zens, 2005, S. 166.) aus: Beispielsweise wird das Geschlecht des Verfassers berücksichtigt, um einerseits Frauenbilder männlicher Autoren zu kritisieren und andererseits die besseren oder angemesseneren Frauenfiguren weiblicher Schriftstellerinnen zu betonen. (Vgl. ebd., S. 167.)

No longer believable as an interior “truth” of dispositions and identity, sex will be shown to be a performatively enacted signification (and hence not “to be”), one that, released from its naturalized interiority and surface, can occasion the parodic proliferation and subversive play of gendered meanings.⁶⁹ Geschlechtsidentität ist laut Butler nicht die Selbstpräsentation, die vom Individuum ausgedrückt wird, sondern im Gegenteil: die Geschlechtsidentität als soziale Rolle ist das Ergebnis performativer Akte und damit eine rein rhetorische Kategorie. Weil die Gesellschaft Geschlecht binär denkt, kann sie auch nur zwei Geschlechter wahrnehmen. Die binäre gesellschaftliche Ordnung der Geschlechter ist phallogozentrisch⁷⁰, d. h. maskulin determiniert und hierarchisch strukturiert. Butler macht darauf aufmerksam, dass in unserer Gesellschaft eine Zwangsheterosexualität herrscht, d. h., dass eine Dualität der biologischen Geschlechter konstruiert wird.⁷¹ Mit ihrer Kritik eröffnet sie eine Trans-Perspektive, welche die Existenz anderer Identitäten möglich macht.⁷²

So weist Judith Butler in *Gender Trouble* (1990) darauf hin, daß nicht einmal eine heuristische Trennung von *sex* und *gender* möglich sei, da sich die Biologie des Körpers der authentischen Wahrnehmungsmöglichkeit entziehe und immer nur als sozio-kulturelle Geschlechtszuschreibung erfaßt werden könne.⁷³ Die Bedeutungen von Geschlecht, Sexualität und Identität erhält der menschliche Körper durch verschiedene Prozesse und Praktiken des Diskurses, so Butler. Symbolisch-sprachliche Prozesse und materielle Praktiken haben die Macht, durch ständige Wiederholung eine Wirkung zu erzielen, d. h. sie sind performativ. Das Konzept der Performativität ist entlehnt aus der Sprechakttheorie und bezieht sich dort auf die Synthese von Sprechakt und darauffolgender Handlung.⁷⁴ Butler verwendet den Begriff der Performativität, um darzustellen, dass geschlechtliche Identität durch menschliche Handlungen hergestellt wird. Sie erklärt, wie Performativität funktioniert: „A felicitous performative is one in which I not only

⁶⁹ Butler, 1999, S. 46.

⁷⁰ Zusammensetzung der Begriffe ‚logozentrisch‘ von Jacques Derrida und ‚Phallogozentrismus‘ von Jacques Lacan.

⁷¹ In *Undoing Gender* (2004) zeigt Butler, wie die binäre Geschlechterordnung konstruiert wird. Sie schildert den Fall des jungen David, der nach einer missglückten Beschneidung und der folgenden geschlechtsverändernden Operation auf Anraten der Ärzte bis zu seinem fünfzehnten Lebensjahr lediglich aufgrund der Tatsache, dass ihm die maskulinen Geschlechtsteile fehlten, als Brenda aufwachsen musste. Vgl. Butler, 2004.

⁷² Anhänger*innen Butlers und Vertreter*innen der *queer theory* kritisieren die Heteronormativität der Gesellschaft, die Geschlechteridentitäten in einer binären heterosexuellen Matrix vorschreibt. Obwohl Butler in den 1990er Jahren so populär war, dass ihre Vorträge ein Massenpublikum anzogen, erzählt Pritsch die Anekdote, der zufolge Butler aufgrund der Explosivität ihrer Texte von Kritiker*innen persönlich angegriffen wurde. Butler deutete diese Kommentare über ihr Aussehen und ihre sexuelle Orientierung als Versuch, das wiederherzustellen, was ihre Theorien dekonstruieren, so Pritsch: die Heteronormativität. (Vgl. Pritsch, 2008, S. 303.)

⁷³ Wende, 2002, S. 141.

⁷⁴ Handlungen, die durch das Verbalisieren geschehen und typische performative Sprechakte sind beispielsweise: „Ich taufe dich auf den Namen...“ (Namensgebung) oder „Ich erkläre euch zu Mann und Frau.“ (Eheschließung). Siehe dazu die Vorlesungen *How to do Things with Words* (1968) von John L. Austin.

perform the act, but some set of effects follows from the fact that I perform it.“⁷⁵ Die Konsequenzen, die dem Sprachakt folgen, produzieren erst das, worauf sie sich zu beziehen scheinen, i. e. Geschlecht ist diskursiv performativ. Dadurch, dass Menschen sich so verhalten, als gäbe es von Natur aus die Unterscheidung zwischen Mann und Frau, erschaffen sie erst die soziale Fiktion von Geschlecht („Heteronormativität“). Die Gesellschaft und ihre diskursive Ordnung materialisieren sich durch die performative Wiederholung im Körper, der zur materiellen Wirklichkeit wird. Die performative Äußerung verfügt über die Macht, das Konstrukt ‘Geschlecht’ zu formen: „The performative is not only a ritual practice: it is one of the influential rituals by which subjects are formed and reformulated.“⁷⁶ Der geschlechtliche Unterschied ist nicht a priori definiert, sondern resultiert aus dem, wie Menschen aufgrund ihrer Vorannahme einer natürlichen Geschlechtlichkeit handeln und denken. Die geschlechtliche Identität ist ergo erst das Ergebnis ständiger performativer Handlungen und nicht deren Voraussetzung, d. h. Performanz geschieht durch Wiederholung. Diese Wiederholung eröffnet die Möglichkeit einer (Ver-)Änderung, da Normen nicht eindeutig und festgelegt sind und Veränderungen unterliegen. In *Undoing Gender* (2004) veranschaulicht Butler, wie die Kategorie Geschlecht verändert werden kann:

They [drag, butch, femme, transgender, transsexual persons] make us not only question what is real, and what „must“ be, but they also show us how the norms that govern contemporary notions of reality can be questioned and how new modes of reality can become instituted. These practices of instituting new modes of reality take place in part through the scene of embodiment, where the body is not understood as a static and accomplished fact, but as an aging process, a mode of becoming that, in becoming otherwise, exceeds the norm, reworks the norm, and makes us see how realities to which we thought we were confined are not written in stone.⁷⁷

Geschlechtsidentität ist das Ergebnis performativer Akte und damit eine rhetorische und veränderbare Kategorie. Für die vorliegende Arbeit und die Analyse der Boom-Literatur ergeben sich daraus die zentralen Fragen dieser Arbeit.

Für die Zielsetzung dieser Arbeit ist außerdem der von Gayatri Chakravorty Spivak geprägte Begriff der ‚Subalternität‘ (lat. *subalternus* „untergeordnet“) aus den Theorien der *postcolonial studies* relevant. Dieser Terminus aus ihrem Aufsatz *Can the subaltern speak?* (1988) bezeichnet eine Untergeordnetheit gesellschaftlicher Gruppen, die keinen Zugang zu hegemonialen Teilen der Gesellschaft haben (z. B. Sklaven im antiken Rom und ländliche

⁷⁵ Butler, 1997, S. 17.

⁷⁶ Ebd., S. 16.

⁷⁷ Butler, 2004, S. 29.

Bevölkerung des italienischen Südens), und geht auf den marxistischen Philosophen Antonio Gramsci (1891-1937) zurück.⁷⁸ Spivak kritisiert, dass die hegemoniale Gruppe die Diskursherrschaft übernimmt und für die Unterdrückten, die Subalternen, spricht, wodurch das Machtgefälle zwischen Subjekt und Objekt verstärkt wird. Spivak erklärt außerdem in diesem Zusammenhang, Feminismus könne nicht global sein.⁷⁹ Der ‚Internationale Feminismus‘ ist ein Diskurs des Nordens: Solidarische Schwestern wollen die ‚Dritte-Welt-Frauen‘ aus dem globalen Süden einschließen, können es aber per se nicht. ‚Subalternität‘ wird nicht als Synonym für Unterdrückung und Marginalisierung verstanden, sondern soll auf die Macht der Hegemonie verweisen, dem Anderen den Subjektstatus abzuspochen und dadurch von der Partizipation systematisch auszuschließen. Spivak erläutert am Beispiel des Verbots der Witwenverbrennung ‚Sati‘ in Indien:⁸⁰ Das Verbot der Witwenverbrennung durch die britische Kolonialverwaltung ist eine Anmaßung, für die betroffenen Frauen sprechen zu können. Dadurch werden die Frauen zu passiven Opfern degradiert, die vor ihrer eigenen Kultur geschützt werden müssen. Außerdem demonstriert diese Vorgehensweise, wie sich der britische Kolonialismus als humane Mission rechtfertigt. Das Subalterne hat weder eine Geschichte noch kann es sprechen, weil es im System keine Möglichkeit dazu hat: „The subaltern as female cannot be heard or read.“⁸¹ ‚Sprechen zu können‘ bedeutet bei Spivak nicht ‚reden können‘, sondern ‚einen Sprechakt zu vollziehen‘ und gehört zu werden. Sie erläutert in einem Gespräch über Subalternität: „Mit ‚sprechen‘ habe ich natürlich eine Transaktion zwischen SprecherIn und HörerIn gemeint.“⁸² Und weiter: „Die Subalterne kann nicht sprechen“, das meint also, dass sogar dann, wenn die Subalterne eine Anstrengung bis zum Tode unternimmt, um zu sprechen, dass sie sogar dann nicht fähig ist, sich Gehör zu verschaffen – und Sprechen und Hören machen den Sprechakt erst vollständig.“⁸³ Diese Position als Untergeordnete und Ausgeschlossene trifft besonders auf die Frau zu: „The question of ‚woman‘ seems most problematic in this context. Clearly, if you are poor, black and female you get it in three ways.“⁸⁴ Für die Analyse der ausgewählten Erzähltexte ist Spivaks Theorie

⁷⁸ Zum Einstieg in Gramscis Werk: Becker, 2013.

⁷⁹ Kritik am westlichen Feminismus, an Standardwerken der US-Women’s Liberation wie *Sisterhood is Global* (Morgan, 1984.), übt auch die Inderin Chandra Mohanty: Mohanty, 1988.

⁸⁰ Vgl. im Folgenden: Spivak, 1988, S. 294.

⁸¹ Ebd., S. 308.

⁸² Ebd., S. 122.

⁸³ Spivak, 2008, S. 127.

⁸⁴ Spivak, 1988, S. 308.

insofern relevant, als dass der Status der Frauenfiguren in den Texten auf eine mögliche Subalternität überprüft werden muss.

Die Öffnung der Literaturwissenschaft gegenüber anderen Disziplinen in dieser Arbeit soll nicht den Eindruck vermitteln, der Bereich der Narratologie sei eine weniger relevante Theorie der Literaturwissenschaft. Für die differenzierte Analyse von Erzähltexten müssen das ‚Wie‘, d. h. die Darstellung, und das ‚Was‘, d. h. Handlung und erzählte Welt, eines Textes betrachtet werden.

Da die Kategorie ‚Geschlecht‘ für die Analyse von Erzähltexten in mehrerlei Hinsicht relevant ist, müssen neben der Figurencharakterisierung auch Erzählinstanz, Raum- und Zeitgestaltung und Handlungsmuster untersucht werden, um neben der Inhaltsebene auch die Vermittlungsebene für die Analyse von *gender* im literarischen Text zu berücksichtigen.

Die feministisch-narratologische Beschäftigung mit der Ebene der erzählerischen Vermittlung hat gezeigt, dass die kritische Auseinandersetzung mit etablierten Geschlechterkonventionen vielfach nicht nur thematisch Eingang in die Literatur findet, sondern mittels innovativer Erzählverfahren [...] auch erzählerisch inszeniert wird.⁸⁵

Die Darstellung eines Geschehens kann aus unterschiedlichen Blickwinkeln erfolgen und „[i]m Unterschied zur faktualen Erzählung eines realen Erzählers sind der fiktionalen Erzählung [...] in dieser Hinsicht keine ‚natürlichen‘ Grenzen gesetzt“⁸⁶. Für die Analyse fiktionalen Erzählens ist die Frage nach dem Standpunkt des Erzählers deshalb von besonderer Bedeutung. Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette, der die Erzähltheorie des 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt hat, erläutert den narrativen Modus mit Hilfe einer Metapher: „so wie meine Wahrnehmung eines Gemäldes hinsichtlich ihrer Schärfe von der Distanz zu ihm abhängt, und hinsichtlich ihrer Weite davon, welche partiellen Hindernisse je nach Standort meinen Blick verstellen“⁸⁷. Ob und inwiefern die Art der Darstellung in den ausgewählten Texten auf die Kategorie *gender* einen Einfluss hat, steht im Interesse dieser Arbeit. Die *gender*-orientierte Narratologie interessiert sich für die Repräsentativität und Marginalisierung weiblicher Sichtweisen, für die literarische Inszenierung spezifisch weiblicher und männlicher Formen der Wirklichkeitserfahrung sowie für die Darstellung des Verhältnisses der

⁸⁵ Allrath und Surkamp, 2004, S. 143.

⁸⁶ Martínez und Scheffel, 2019, S. 67.

⁸⁷ Genette, 1994, S. 116.

Geschlechter.⁸⁸ Welche Funktionen die jeweilige Fokalisierung also für die Kategorie *gender* hat, wird anhand der ausgewählten Erzähltexte zu untersuchen sein.

Der Raum ist neben der Zeit, der Handlung und den Figuren ein konstitutiver Bestandteil der erzählten Welt. Für die Analyse der literarischen Raumgestaltung ist vor allem die Theorie des russischen Literatur- und Kulturtheoretikers Jurij M. Lotman geeignet. Diese verknüpft den erzählten Raum eng mit der dargestellten Handlung. Die räumliche Ordnung ist zentral für die Bedeutungskonstituierung narrativer Texte in Lotmans Modell: „Die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt, mit Hilfe derer der Mensch in den verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte das ihn umgebende Leben begreift, sind stets mit räumlichen Charakteristika versehen.“⁸⁹ Der erzählte Raum wird bei Lotman in drei Ebenen untergliedert: Topologisch unterscheiden sich Räume durch Oppositionen wie ‚hoch vs. tief‘, ‚links vs. rechts‘ oder ‚innen vs. außen‘. Semantische Gegensatzpaare wie ‚gut vs. böse‘ oder ‚vertraut vs. fremd‘ stellen häufig eine Wertung des Raumes her. Konkretisiert werden diese Gegensätze durch topographische Angaben, wie ‚Berg vs. Tal‘ oder ‚Stadt vs. Land‘.⁹⁰ Lotman bestimmt die Bedeutung der Raumstruktur von Erzählungen durch die Bildung von Gegensatzpaaren als Ermöglichungsrahmen von Grenzüberschreitungen. Dadurch wird die Bedeutung von Erzählungen auf eine Tiefenstruktur zurückgeführt, die sich als Überschreitung einer Grenze zwischen Gegensätzen verstehen lässt.⁹¹ Auch die „klassifikatorischen“ Grenzen zwischen den jeweiligen Räumen werden durch Lotman dreifach bestimmt: topologisch, semantisch und topografisch. Eine Grenzüberschreitung muss deshalb von einer „lediglich topographisch definierten Bewegung im Raum der erzählten Welt“⁹² unterschieden werden. Lotman unterscheidet zwischen narrativen Texten, in denen eine Grenzüberschreitung vollzogen wird, und solchen, in denen diese entweder nur versucht oder vollzogen, aber wieder aufgehoben wird. Erstere Texte bezeichnet er als revolutionär, zweite als restitativ. „Revolutionäre Texte durchbrechen die klassifikatorische Ordnung der erzählten Welt, restitutive bestätigen sie.“⁹³ Die von Lotman beschriebene Sujet-Raum-Struktur ist zwar einzuschränken: Nicht jede Geschichte einer

⁸⁸ Vgl. Allrath und Suhrkamp, 2004, S. 160.

⁸⁹ Lotman, 1973, S. 329.

⁹⁰ Vgl. Martínez und Scheffel, 2019, S. 161.

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 165.

⁹² Ebd., S. 162.

⁹³ Ebd., S. 163.

Normverletzung ist zwangsläufig die Geschichte einer räumlichen Grenzüberschreitung. Der Aspekt von Geschlechtlichkeit und Geschlechterrollen, der im Zentrum der narrativen Analyse dieser Arbeit steht, ist jedoch geradezu prädestiniert für derartige Normverletzungen. Inwiefern in den ausgewählten Erzähltexten auch räumliche Grenzüberschreitungen stattfinden, wird zu untersuchen sein.

Innerhalb der narratologischen Raumanalyse ist des Weiteren Foucaults Konzept der Heterotopie für die Analyse dieser Arbeit interessant. Eine Heterotopie, deren Bezeichnung sich aus gr. *hetero* (anders) und gr. *topos* (Ort) ableitet, ist ein Ort, der eine Vielzahl von Möglichkeiten in sich birgt: ein Gegenraum, der eine Illusion erschafft und der der Wirklichkeit etwas entgegengesetzt oder sie radikal in Frage stellt. Es handelt sich ergo bei Heterotopien um real-konkrete Utopien. Foucault nennt „Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle, Gefängnisse [...] und viele andere“⁹⁴ als Heterotopien, da diese Orte sind, an denen „die alltäglichen Funktionen des Lebensraumes außer Kraft gesetzt werden“⁹⁵ oder von der Norm abweichendes Verhalten ritualisiert wird. „Jede Kultur, so scheint es, benötigt demnach auch Entwürfe ihrer anderen, nicht realisierten Möglichkeiten oder Orte, an denen der Gesellschaftsentwurf idealtypisch realisiert wird. Hier lässt sich das Potential für gesellschaftliche Veränderungen verorten.“⁹⁶ Durch die Analyse der Bordelle in den ausgewählten Erzähltexten, die derartige Gegenräume darstellen können, kann nicht nur ein Verständnis über Abweichungen und Andersartigkeit gewonnen werden, sondern daraus können weitergehende Erkenntnisse über die jeweilige (fiktive) Gesellschaft abgeleitet werden. Den Erkenntnisgewinn, der durch die Analyse von Heterotopien für das Verständnis von Gesellschaften zu erwarten ist, stellt Stefan Vöcklinghaus klar heraus: Durch die Beobachtung und Analyse von Heterotopien und deren Bezug zur Gesellschaft könnte „die Topografie der Außenseite der Gesellschaft beschrieben werden, indem hier unterschiedliche fiktionale und reale Heterotopien dargestellt und Erkenntnisse über Vielfalt, Wandel und Möglichkeiten sowie Machtbeziehungen in der Gesellschaft gewonnen werden“⁹⁷. Im Zentrum dieser Arbeit steht die Frage nach Weiblichkeit und Männlichkeit, sowie deren Normen und Abweichungen in der Gesellschaft. Deshalb ist zu untersuchen, ob und inwiefern die Autoren der ausgewählten Erzählungen mit ihren Bordellen Heterotopien in Bezug auf Geschlechter- und Rollenkonventionen erschaffen.

⁹⁴ Foucault, 2004, S. 11.

⁹⁵ Ruoff, 2018, S. 193.

⁹⁶ Vöcklinghaus, 2009, S. 233.

⁹⁷ Ebd., S. 243.

Die präsentierten Ansätze kennzeichnen und unterscheiden sich durch ihre jeweiligen Zielsetzungen sowie die entsprechenden Fragestellungen und Verfahren im Umgang mit Texten. Aus den verschiedenen Theorien können Lektüremodelle abgeleitet werden, d. h. die Fragestellungen, die von den jeweiligen Ansätzen an den Text gerichtet werden, sind relevant. Den Erkenntnisgewinn der Verknüpfung von Erzähltheorie/-textanalyse und *gender studies* fassen Vera und Ansgar Nünning beispielsweise folgendermaßen zusammen:

Die [...] Allianz der beiden Ansätze verspricht somit nicht nur einen Gewinn an analytischer Präzision für die feministische Literaturwissenschaft und die die *Gender Studies*, sondern sie erschließt der Narratologie auch eine Reihe von neuen, kulturgeschichtlich relevanten Problemstellungen und Perspektiven.⁹⁸

Dieser Mehrwert für die Narratologie, der durch die Verknüpfung mit einer Disziplin wie den *gender studies* zustande kommt, gilt analog für andere Disziplinen. Vor allem die Kompatibilität von *gender*-orientierter und postkolonialer Erzähltheorie wird hervorgehoben: Als grundlegende Gemeinsamkeiten werden „1. ihre explizite politisch-ideologische Ausrichtung und 2. das Bestreben, narrative Darstellungsverfahren zu soziokulturellen Faktoren und zu den außertextuellen Bedingungen der Produktion und Rezeption in Bezug zu setzen“⁹⁹ genannt. Die Allianz der beiden Ansätze ist – trotz oder gerade wegen ihrer unterschiedlichen Analysekatégorien – „enorm produktiv“¹⁰⁰ für die Erzähltextanalyse. Bei der gewählten Kombination mehrerer Theorien als Grundlage für die Erzähltextanalyse darf von Synergieeffekten ausgegangen werden.

⁹⁸ Nünning und Nünning, 2004, S. 26.

⁹⁹ Allrath und Gymnich, 2004, S. 38.

¹⁰⁰ Ebd., S. 39.

III. *Doing gender* in Literatur und Gesellschaft

Ausgehend von der Auffassung, dass Geschlecht eine soziale Konstruktion ist, die durch Sprache vollführt wird, soll im Folgenden die Konstruktion von Weiblichkeit in der hispanoamerikanischen Literatur untersucht werden. Ungeachtet der Frage, ob die in der Literatur verarbeiteten Weiblichkeits- und Männlichkeitstypen mit den in der Gesellschaft vorherrschenden Rollenbildern korrelieren, werden die traditionellen Geschlechterstereotypen analysiert. Dabei soll nicht suggeriert werden, dass die konkrete Lebensführung realer Frauen mit den Ideen der Fiktion übereinstimmen. Vielmehr wird analysiert, welche Muster von Weiblichkeit in die Literatur Eingang finden und welche Funktionen sie jeweils übernehmen. Dabei wird häufig auf Stereotypen wie *marianismo* und *machismo*, die die Vorstellungen der Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder in Hispanoamerika bis ins 21. Jahrhundert determinieren, rekurriert. Ilka Borchers definiert Geschlechterstereotypen im Metzler Lexikon zu *gender studies* und Geschlechterforschung folgendermaßen:

Geschlechterstereotypen sind schematische, auf bestimmte Normvorstellungen fixierte Zuschreibungen von Tätigkeiten und Eigenschaften an Frauen und Männer, durch die Verhaltensmöglichkeiten wie z.B. prosoziales Verhalten/aggressives Handeln je nach Geschlechtszugehörigkeit abgesteckt und Alternativen ausgeblendet werden.¹⁰¹

Diese Zuschreibungen von Tätigkeiten und Eigenschaften mit Hilfe von Normen und Werten, i. e. die Konstruktion von *gender*, – sei sie stereotyp oder nicht – geschieht durch kulturelle Praktiken, d. h. unter anderem durch verschiedenste Arten von Texten.¹⁰²

Die Weiblichkeitskonzeptionen in Lateinamerika, die sich in der Literatur widerspiegeln, resultieren maßgeblich aus den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen der spanischen Eroberer. Eine bedeutende Rolle für die Festschreibung der maskulinen und femininen *gender*-Rollen in Hispanoamerika spielt auch Octavio Paz' Essay *El laberinto de la soledad* (1950). Er setzt sich in seinem Essay mit der mexikanischen Kultur auseinander und beschreibt ‚das Wesen des Mexikaners‘, wodurch er seinen Beitrag zur nationalen Identitätssuche leistet.¹⁰³

¹⁰¹ Borchers, 2002, S. 377.

¹⁰² Die Konstruktion von *gender* geschieht in fiktionalen Texten auf unterschiedliche Art und Weise: Während Literatur als Teil des Diskurses zur Festschreibung von *gender* beiträgt, können fiktionale Texte auch Lehrcharakter haben: Beispielsweise findet der*die aufmerksame Leser*in im Werk des spanischen Nationaldichters Cervantes eine moralische Belehrung für die weiblichen Rezipientinnen. Vor allem Cervantes' *novelas ejemplares* haben Vorbildcharakter und sollen den zeitgenössischen Frauen ihre Rolle als Ehefrau verdeutlichen.

¹⁰³ Octavio Paz reiht sich mit seinem nationalpsychologischen Text in eine Tradition ein, wie Zabalgoitia erläutert: Esta posición del intelectual como "enunciador", como "organizador" de la problemática moderna, tiene correspondencia en Hispanoamérica, aunque desde instancias diversas, en una serie de letrados que desde los proyectos fundacionales del siglo XIX (Domingo Faustino Sarmiento, Andrés Bello) hasta los discursos identitarios, unitarios y descolonizadores del XX (José Martí, José Enrique Rodó, Ezequiel

Mauricio Zabalgoitia (2012) fasst Paz' Bestreben zusammen: „[L]a finalidad principal de *El laberinto* es la de identificar e interpretar la 'identidad mexicana' desde la historia y hacia la problemática moderna.“¹⁰⁴ Er nutzt dazu „determinados constructos míticos y simbólicos, como la máscara, la fiesta, la Malinche y la Virgen de Guadalupe [...], que a su vez se relacionan con conceptos humanos (como el amor y la muerte) y, aún más, se materializan en entes de la sociedad y la historia (los campesinos, los indígenas, los obreros, la mujer)“¹⁰⁵. Wie viele Kritiker*innen des Textes, bemerkt Zabalgoitia, dass *El laberinto de la soledad* eine „enunciación de estereotipos“¹⁰⁶ ist. Paz reproduziert die beiden eng miteinander verknüpften Konzepte *marianismo* und *machismo* aus der anthropologischen Forschung bei seiner Beschreibung einer *mexicanidad*¹⁰⁷. Ina Jennerhahn kritisiert Paz' Vorgehensweise:

Paz' Anliegen ist es, das Fortleben von Mythen im Bewußtsein der mexikanischen Gesellschaft aufzuzeigen und zu erklären, wie ihr kollektives Unbewußtes (es wird auf psychoanalytische Erklärungsansätze der Jungschen Schule zurückgegriffen) von mythischen Strukturen geprägt ist. Dabei ist jedoch kaum zu unterscheiden, inwieweit der Autor fremde Diskurse rezipiert und inwieweit er sie reproduziert. Mittels der Poetisierung und Romantisierung dieser Mythen und Diskurse in seinem Text ist er jedoch an deren Fortbestehen beteiligt.¹⁰⁸

Paz formuliert die traditionellen Muster von Männlichkeit und Weiblichkeit; seiner Vorgehensweise verdanken wir eine detaillierte Charakterisierung der verschiedenen Weiblichkeits- und Männlichkeitsstereotypen, die sich in der Literatur Lateinamerikas manifestieren.

Während verschiedenste Texte ein Idealbild der Frau propagieren, werden Deviationen von der gesellschaftlichen Norm in der Literatur als ‚anders‘ dämonisiert – so auch bei Paz. Der Dualismus von Dämonisierung und Idealisierung der Frau wird sowohl gesellschaftlich als auch in der Literatur mit dem Gegensatzpaar Eva versus Maria artikuliert. Peters, die die Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur analysiert, versteht diesen Dualismus als charakteristisch für die binären Strukturen im abendländischen Denken seit Aristoteles: „Ein Denken in Oppositionen hilft die Welt zu strukturieren, sie zu verstehen und sie zu deuten.“¹⁰⁹

Martínez Estrada) se habrían preocupado por conciliar la diferencia, la tradición y los flujos de la modernización en sí. (Zabalgoitia, 2012, S. 103.)

¹⁰⁴ Ebd., S. 102. Hervorh. im Orig.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. ebd..

¹⁰⁷ Die gemeinsame Identität, auf deren Suche er sich begibt, versucht er, mit Hilfe der Erzählperspektive zu produzieren: Indem er zwischen der 1. Pers. Sg. und der 1. Pers. Pl. variiert, stellt Paz ein Gemeinschaftsgefühl her und reproduziert performativ Gesellschaftsstrukturen und Geschlechterrollen.

¹⁰⁸ Jennerhahn, 2001, S. 154.

¹⁰⁹ Peters, 1999, S. 12.

Dieser Dualismus wird im Zuge der Kolonialisierung von Lateinamerika übernommen: Während der Mythos der weiblichen Schuld, dessen Sinnbild im Christentum Eva ist, in Lateinamerika durch die Figur der Malinche repräsentiert wird, symbolisieren sowohl Maria im christlich-abendländischen Denken als auch die verschiedenen *vírgenes* in Lateinamerika die weibliche Tugendhaftigkeit.

Diese Dichotomie, die in der Forschung häufig mit den polarisierenden Bezeichnungen Heilige versus Hure titulierte wird, ist Basis für die Analyse der Weiblichkeitskonzeptionen in der hispanoamerikanischen Literatur. Inwiefern diese Geschlechtermodelle die heutige Gesellschaftsstruktur Hispanoamerikas determinieren, steht nicht im Fokus dieser Arbeit. Vielmehr soll die Analyse der traditionellen *gender*-Modelle dazu beitragen, die Strukturen und Tendenzen in der Literatur einordnen und bewerten zu können, die als Teil des Diskurses zur Konstruktion von *gender* in der Gesellschaft beitragen bzw. diese reflektieren.

In der Bibel wird weibliche Tugend durch die Mutter Gottes figuriert. Maria stellt seitdem im abendländisch-christlichen Denken das weibliche Idealbild dar. Der *marianismo*, der dieses weibliche Idealbild in Hispanoamerika skizziert, ist ein anthropologisches Modell zur Beschreibung von weiblichem Verhalten in lateinamerikanischen Kulturen. Der Terminus impliziert ein regionales Auftreten dieses Gesellschaftsphänomens; allerdings sind derartige Verhaltensweisen nicht genuin lateinamerikanisch, sondern das global auftretende Ergebnis komplexer sozialer Strukturen, Geschlechterstereotypen und gesellschaftlicher Traditionen. Sonia Montecino erläutert die Verbreitung des Marienkults, aus dem der *marianismo* entsteht: „Es bastante visible que el culto mariano no es sólo una práctica ritual de Latinoamérica, pues su peso en la constitución de las categorías de género es prácticamente universal en el mundo ‘cristiano occidental’.“¹¹⁰ In dieser Arbeit soll diese Weiblichkeitskonzeption zunächst mit Hilfe der Arbeiten von Evelyn Stevens und Octavio Paz charakterisiert werden – im weiteren Verlauf wird der Terminus *marianismo* jedoch vermieden, um nicht den Eindruck zu erwecken, es handle sich um ein genuin lateinamerikanisches Gesellschaftsphänomen.

Dieses traditionelle Verhaltensmodell leitet sich vom katholischen Kult der Marienverehrung ab und zeichnet ein stereotypenhaftes Bild der Frau als Heilige. Diese Konzeption von Weiblichkeit basiert auf verschiedenen Pfeilern, die sich laut Linda Castillo et al. folgendermaßen zusammenfassen lassen:¹¹¹ Verantwortung für die Familie, Wahrung der

¹¹⁰ Montecino, 1991, S.87.

¹¹¹ Vgl. im Folgenden: Castillo et al., 2010.

Jungfräulichkeit bis zur Ehe, Unterordnung unter die patriarchalen Familienstrukturen, Zurückhaltung in zwischenmenschlichen Beziehungen und vorbildhafte Spiritualität. Aus historischer Perspektive basiert das Konzept des *marianismo* als Verhaltensmodell auf den christlichen Werten und Moralvorstellungen, die während der Kolonialzeit nach Hispanoamerika gebracht wurden. Stevens fasst die Forschungslage zum *machismo*, dem maskulinen Pendant, zusammen, die bis heute und auch für den *marianismo* gilt: „[E]verybody talks about it, but very little research is done to clarify the point.“¹¹² Castillo et al. fügen aus Sicht der aktuellen Forschungslage hinzu: „A possible reason for the limited research on marianismo is that there is no empirically established instrument that assesses for the construct of marianismo.“¹¹³ Der *marianismo*, den Anthropologen zur Charakterisierung realer Lebenswelten von Frauen nutzen, kann als Muster auf die literarische Konzeption von Frauenfiguren in der hispanoamerikanischen Literatur übertragen werden.

Vorbild für ein derartiges Konzept von Weiblichkeit sind in Lateinamerika die *vírgenes*. Es handelt sich hierbei um eine Fülle an unterschiedlichen Marienerscheinungen, unter denen vor allem in Mexiko die Virgen de Guadalupe verehrt wird. Die Schutzpatronin Mexikos, die dem Indio Juan Diego der Legende nach 1531 als mitleidvolle Mutter in Guadalupe (Mexiko) erschienen sein soll, gilt als weibliches Idealbild, wie auch Paz erläutert: „La Virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. En suma, es la Madre de los huérfanos.“¹¹⁴ Der Mythos um die Virgen de Guadalupe und die christliche Marienverehrung verschmelzen zu einem Weiblichkeitstypus, der bereits in der Kolonialzeit thematisiert wird. Dieses traditionelle Frauenbild, welches das traditionelle Männlichkeitskonzept komplettiert, charakterisiert Octavio Paz noch im 20. Jahrhundert als demütig, zurückhaltend und ertragend: „[L]a mujer no sólo debe ocultarse sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escenario erótico, debe ser ‘decente’; ante la adversidad, ‘sufrida’.“¹¹⁵ Evelyn Stevens und Martí Soler erläutern, dass dieses devote Frauenbild, das auch ein Relikt aus der Kolonialzeit ist, in den 1970ern in Lateinamerika propagiert wird: „[L]a imagen [...] domina las pantallas del cine y de la televisión, los programas de radio y la literatura popular, así como la tradición de toda la región cultural.“¹¹⁶ Paz räumt ein, dass dieses Verhalten weder intuitiver noch individueller Natur entspricht,

¹¹² Stevens, 1973, S. 60.

¹¹³ Castillo et al., 2010, S. 165.

¹¹⁴ Paz, 1994, S. 93.

¹¹⁵ Ebd., S. 39.

¹¹⁶ Stevens und Soler, 1974, S. 21.

sondern auf einem Modell zur Konstruktion von Weiblichkeit basiert. „En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a un modelo genérico.“¹¹⁷ Dieses artifizielle Modell versteht die ideale Frau als emotionsloses Wesen: „Y ese modelo [...] tiende a subrayar los aspectos defensivos y pasivos, en una gama que va desde el pudor y la ‘decencia’ hasta estoicismo, la resignación y la impasibilidad.“¹¹⁸ Paz erkennt, dass dieses Konzept von Weiblichkeit aus einer androzentrischen Gesellschaftsordnung resultiert: „En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer sólo es un reflejo de la voluntad y querer masculinos. [...] La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como es la hombría.“¹¹⁹ Dieses Frauenbild, das Paz 1950 als typisch lateinamerikanisch beschreibt, resultiert aus der Konzeption von Männlichkeit in Lateinamerika:

Sin duda en nuestra concepción del recato femenino interviene la vanidad masculina del señor – que hemos heredado de indios y españoles –. Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral.¹²⁰

Paz reflektiert, dass das Ideal weiblicher Tugendhaftigkeit zur Legitimation einer patriarchalen Gesellschaftsordnung dient, indem er den Respekt vor Mutter und Ehefrau, der gesellschaftlich determiniert ist, als hypokritisch entlarvt: „Todos cuidamos que nadie ‘falte al respeto a las señoras’, noción universal, sin duda, pero que en México se lleva hasta sus últimas consecuencias. [...] [E]se ‘respeto’ es a veces una hipócrita manera de sujetarlas e impedirles que se expresen.“¹²¹ Die Analyse der von Paz reproduzierten Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit illustriert die androzentrische Gesellschaftsordnung, in der die Frau und ihr Körper lediglich als Objekt fungieren. Paz erkennt die Performativität von *gender*: Geschlecht wird konstruiert durch die Gesellschaft und die Ausdrucksformen von Weiblichkeit in Lateinamerika sind das Produkt einer androzentrischen Gesellschaft.

Nunca es dueña de sí. Su ser se escinde entre lo que es realmente y la imagen que ella hace de sí. Una imagen que le ha sido dictada por familia, clase, escuela, amigas, religión y amante. Su feminidad jamás se expresa, porque se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre.¹²²

Angelehnt an die biblische Schöpfungsgeschichte gibt Paz die Vorstellung wieder, die Welt sei nach dem Abbild des Mannes erschaffen – Weiblichkeit hat in dieser Ideologie außer der

¹¹⁷ Paz, 1994, S. 39.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd., S. 41.

¹²² Ebd., S. 213.

reproduktiven keine spezifische Funktion.¹²³ Die Frau dient als Pendant zur Befriedigung männlicher Begierden – so wird das weibliche Rollenverständnis bei Paz formuliert.

Die Konzeptionen von Weiblichkeit und Männlichkeit, die Paz für Lateinamerika präsentiert, sind verwurzelt im Denken einer binären Geschlechterordnung: „La mujer siempre ha sido para el hombre ‚lo otro‘, su contrario y complemento.“¹²⁴ Diese Geschlechterkonzeption stigmatisiert die Frau als die ‚Anderer‘. Im androzentrischen Weltbild, das Paz für Lateinamerika konstatiert, wirft die Frau in der Rolle der Anderen für das männliche Geschlecht zahlreiche Fragen auf. Die Frau wird als Rätsel mit fremden Rassen und anderen Nationalitäten verglichen:

A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. [...] Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros?¹²⁵

Simone de Beauvoir analysiert bereits 1949 die Diskurse, die der Frau die Rolle des schwachen und ‚anderen‘ Geschlechts zuweisen. In der Literatur manifestiert sich dieses Bild der Frau als die ‚Anderer‘ in der Fokussierung auf ihre lebensspendende Funktion. Aus der Übertragung der biologischen Funktion auf gesellschaftliche Machtstrukturen resultiert in Literatur und Gesellschaft eine ungleiche Rollenverteilung zwischen Mann und Frau.¹²⁶ Peters zeichnet diese Vorstellung der Frau seit der Antike nach:

Im Gegensatz zu Platon [...] zieht sein Schüler Aristoteles ausschließlich negative Folgerungen aus der biologischen Funktion der Frau und betont die Ungleichheit der Geschlechter. Die Frau erscheint ihm als unvollkommenes, nicht vernunftbegabtes Wesen, das allein Empfängerin des Lebens ist, das der Mann gibt.¹²⁷

¹²³ Die negativen Einflüsse auf heutige Mädchen und Frauen in Hispanoamerika durch diese traditionelle Geschlechterkonzeption werden bereits untersucht. „Previous studies have suggested that the cultural script of *marianismo* may be associated with health outcomes in Hispanic women, including less emotional well-being and increased negative emotions, particularly with regard to higher depression symptoms.“ (Nuñez, 2016, S. 204.) Basierend auf Interviews mit mexikanischen Studenten, die das Bild einer modernen Geschlechterkonzeption ergeben, schlägt Josué Ramirez eine adäquatere Verwendung des Terminus ‚*marianismo*‘ vor: „*Marianismo* should refer to women who use the traditional moral status of motherhood (and its associated norms) to establish their position in society.“ (Ramirez, 2008, S. 88.) Weibliche Reinheit, Unterwürfigkeit und Spiritualität stellen inzwischen untergeordnete Werte dar; der Aspekt der Mutterschaft wird jedoch auch in diesem Weiblichkeitsentwurf konserviert und neu interpretiert. Um einen Ausgleich im patriarchalen System zu schaffen, suchen Frauen ihre Rolle in der Mutterschaft, so Ramirez.

¹²⁴ Paz, 1994, S. 213.

¹²⁵ Ebd., S. 73.

¹²⁶ vgl. Peters, 1999, S. 33.

¹²⁷ Ebd., S. 34.

In der Literatur zeigt sich diese Naturverbundenheit der Frau im Archetyp der Großen Mutter, der gleichzeitig mütterlich-schützend und zerstörend-verschlingend dargestellt wird.¹²⁸ Diese gesellschaftliche Vorstellung vom weiblichen Geschlecht wird durch die biologische Disposition begründet. Auch Paz recurriert auf die biologische Disposition der Frau. Er erläutert die Vorstellung, dass es ihrer Natur und ihrer Bestimmung widerspräche, ein eigenes und selbstbestimmtes Leben zu führen.¹²⁹ Wenn sie sich ihren Bedürfnissen und Wünschen hingibt, wird sie nicht nur dem Idealbild ihres Geschlechtes untreu, sondern wendet sich gegen die natürliche Ordnung der Geschlechter, so Paz. Aus dieser Auffassung resultiert die Stigmatisierung weiblicher Sexualität sowie der Prostituierten, wie im Folgenden erläutert wird.

An das Konstrukt des weiblichen Idealbildes des *marianismo* anknüpfend wird durch die gesellschaftlichen Vorstellungen das Bild des traditionellen Mannes, des lateinamerikanischen *macho*¹³⁰, modelliert.¹³¹ Um durch die Sprachverwendung nicht den Eindruck zu erwecken, es handle sich um ein genuin lateinamerikanisches Gesellschaftsphänomen, habe ich mich dazu entschieden, statt *machismo* den Terminus Androzentrismus zu verwenden. Derartige Konzepte formulieren die Geschlechtsidentität des Mannes mit Hilfe von Werten, Verhaltensweisen und Vorstellungen, die in der Gesellschaft als männlich gelten. Derartige Zuschreibungen an das männliche Geschlecht basieren auf der Überlegenheit des Mannes und der Unterdrückung der Frau.¹³² Zur Entstehung dieses Androzentrismus in Lateinamerika

¹²⁸ Zum Archetypenkonzept Carl Gustav Jungs siehe: Jung, 1985. Zu den verschiedenen Manifestationen des Archetyps der großen Mutter siehe: Neumann, 2003.

¹²⁹ Vgl. Paz, 1994, S. 40.

¹³⁰ *Macho* ist ursprünglich die zoologische Bezeichnung für ein männliches Tier und bedeutet *de sexo masculino*. Die Wortgeschichte in der Verwendung für dominante Männer ist erst sehr kurz.

¹³¹ Arbeiten über den lateinamerikanischen Macho sind unter anderem: Limón (1994), Brusco (1995) und Gutmann (1996).

¹³² Ramirez untersucht den im 21. Jahrhundert negativ konnotierten Begriff des *macho* in Lateinamerika und veröffentlicht 2008 die Ergebnisse seiner Interviews mit Studenten der Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), aus denen ein neues Bild der Geschlechterkonzeption in Lateinamerika resultiert. Eine 19-jährige Studentin („Esmeralda“) aus Mexico City erklärt, was sie unter dem Begriff *macho* versteht:

For me a *macho* [...] is a man who doesn't allow freedom of choice to the woman – who's too possessive. He might say: 'I want you to be here and if I give you permission you go, if not, you don't. It has to be what I say.' It's someone who tries to control you – who does not allow you to live freely. That's a *macho*. (Ramirez, 2008, S. 28. Hervorh. im Orig.)

In den Fällen, in denen der *machismo* auch heute noch als Rollenvorbild herangezogen wird, sollen seine positiven Aspekte betont werden und ein aufgeklärtes Geschlechterverständnis fördern, so Alicia Nuñez, die *machismo* und *marianismo* in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts untersucht:

It is important to note that a small but growing body of literature is moving away from the rigid depiction of machismo characterized by *hypermasculinity* (known as traditional machismo) and is encompassing a

existieren verschiedene Forschungsmeinungen. Diese verstehen den Männlichkeitskult entweder als Antwort auf das Gefühl der Hilflosigkeit und Ohnmacht gegenüber der Kolonialmacht oder als Ergebnis des patriarchalen Gesellschaftssystems der spanischen Eroberer sowie als Relikt der aztekischen Kultur.¹³³ Mechthilde Vahsen definiert im Metzler Lexikon zur Geschlechterforschung den traditionellen *macho* folgendermaßen:

Ein Macho ist ein sich betont männlich gebender Mann, der sich Frauen überlegen fühlt bzw. aus der Männlichkeit ausschließlich positive Werte ableitet. Die Ideologie von der Überlegenheit des Männlichen gründet auf der Wertschätzung des Virilen, der männlichen Kraft, Stärke und Potenz bzw. einer Maskulinität (abgeleitet von maskulin; lat. *maskulinus*: männlich), die sich durch Aktivität, Tatkraft, Energie usw. auszeichnet.¹³⁴

Nuñez betont, dass eine androzentrische Männlichkeitskonzeption sowohl negative als auch positive Aspekte birgt: „Machismo encompasses positive and negative aspects of masculinity, including bravery, honor, dominance, aggression, sexism, sexual prowess, and reserved emotions, among others.“¹³⁵ Neben Tapferkeit, Ehre, Überlegenheit, Aggressivität, Sexismus, sexueller Leistungsfähigkeit und emotionaler Zurückhaltung beinhaltet Androzentrismus auch die männliche Dominanz gegenüber Frauen.¹³⁶ Paz reproduziert in seinem Essay, das zwischen Analyse und Reproduktion der Stereotypen changiert, auch im Falle des lateinamerikanischen Mannes Geschlechterstereotypen und -erwartungen. Er beschreibt den lateinamerikanischen Mann in dieser Männlichkeitskonzeption durch das Charakteristikum Machtinnhabe und Machtausübung: „Una palabra resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, y demás atributos del ‚macho‘: poder.“¹³⁷ Diese Macht, die Männlichkeit und Überlegenheit gegenüber der Frau müssen in Gesellschaft und Familie demonstriert werden – so formuliert Paz die gesellschaftlichen Erwartungen an das männliche Geschlecht. Da Männlichkeit als Ausprägung von *gender* ein soziales Konstrukt ist, muss sie ständig durch *gender performance* demonstriert und unter Beweis gestellt werden, wie auch

positive image of male gender role characteristics, such as chivalry, bravery, and family provider attributes (known as *caballerismo*). (Nuñez, 2016, S. 204. Hervorh. im Orig.)

¹³³ Vgl. Chant und Craske, 2007, S. 57.

¹³⁴ Vahsen, 2002, S. 252. Hervorh. im Orig.

¹³⁵ Nuñez, 2016, S. 204.

¹³⁶ Das Gegenteil des *macho* ist nach Meinung der Forschung der *mandilón*, i. e. der Mann, der der weiblichen Dominanz untersteht. Wie auch bei der Konzeption der Weiblichkeitsbilder spielt die Abgrenzung zum Gegenentwurf für die eigene Identität eine wichtige Rolle.

Some older men like to divide the world of males into machos and *mandilones* (meaning female-dominated men), where the term *macho* connotes a man who is responsible for providing financially and otherwise for his family. For older men, to be macho more often means to be *un hombre de honor* (an honorable man). (Gutmann, 1996, S. 221.)

¹³⁷ Paz, 1994, S. 89.

Sylvia Chant und Nikki Craske betonen: „Ciertamente, y aceptando que la masculinidad es algo con lo cual los hombres no nacen pero deben ganarse constantemente, existen numerosos espacios en Latinoamérica donde se espera que cultiven y reafirmen los modos machistas de su ‚hombria‘.“¹³⁸ Der ideale Mann zeigt – im Gegensatz zur emotionalen und sensiblen Frau – weder Gefühle noch Gedanken, um sich nicht zu öffnen und sein Selbstbild vor der Außenwelt zu schützen, so Paz: „El ‚macho‘ es un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía.“¹³⁹ Paz behauptet, aufgrund dieser Geschlechterrollen wird in der lateinamerikanischen Gesellschaft zwischen den Moralvorstellungen für den Mann und den moralischen Maßstäben, die für das weibliche Verhalten gelten, unterschieden: „[P]ues en México, como en todos los países hispánicos, funcionan con general aplauso dos morales, la de los señores y la de los otros: pobres, mujeres, niños.“¹⁴⁰ Diese Moralvorstellungen privilegieren den Mann in sämtlichen Lebensbereichen, so Paz. Daher eröffnen sich auch innerhalb einer Ehe für den Mann zahlreiche Möglichkeiten, zum Beispiel seine sexuellen Triebe auszuleben. „Ir de cama en cama no es ya, ni siquiera, libertinaje.“¹⁴¹ Gleichermäßen wie die verschiedenen Weiblichkeitskonzeptionen wird auch diese stereotype Männlichkeit in der Literatur dargestellt, wie die Analyse der ausgewählten Texte der Boom-Literatur illustrieren wird.

Die *gender*-Rolle der hispanoamerikanischen Frau entsteht sowohl in der Literatur als auch in der Gesellschaft in erster Linie durch die Kontrastierung mit dem anderen Geschlecht: Die traditionellen Geschlechterkonzeptionen, die in der hispanoamerikanischen Literatur vorherrschen und die die Forschung mit *marianismo* und *machismo* bezeichnet, komplettieren sich. Doch auch im Kontrast zu anderen Realisierungen von Weiblichkeit manifestiert sich das weibliche Idealbild des *marianismo*. „Gender wird in der Gesellschaft nicht nur durch die Opposition zur Männlichkeit konstituiert, sondern auch durch eine Vielzahl von Verhaltens- und Reaktionsweisen.“¹⁴² Den Gegenpol zur Figur der Maria stellt im abendländisch-christlichen Denken Eva dar. Die biblische Figur steht für das Dämonische der weiblichen Natur, da sie den Sündenfall und damit die Vertreibung der Menschen aus dem Paradies zu verantworten hat. Während Maria einen desexualisierten und entsinnlichten Charakter inne hat, symbolisiert die Figur der Eva den weiblichen Verrat und die weibliche Schuld. Die Dichotomie

¹³⁸ Chant und Craske, 2007, S. 59.

¹³⁹ Paz, 1994, S. 34.

¹⁴⁰ Ebd., S. 216.

¹⁴¹ Ebd., S. 217.

¹⁴² Strosetzki, 2010, S. 134.

dieser beiden Weiblichkeitskonzeptionen zeigt sich nicht nur in der abendländischen Literaturtradition, sondern auch in der hispanoamerikanischen Literaturgeschichte. Die Kontrastierung dieser *gender*-Konzepte führt nicht nur zur Dichotomie *mala mujer* und *mujer decente*, sondern subsumiert neben ledigen, emanzipierten Frauen auch die Prostituierte in diese erste Kategorie.¹⁴³ Wie zahlreiche Kritiker stellt Luis Leal klar, dass in der mexikanischen Literatur nach seiner Meinung nur zwei Weiblichkeitstypen vorherrschen, die dieser Dichotomie von Heiliger und Hure entsprechen: „The characterization of women throughout Mexican literature has been profoundly influenced by two archetypes present in the Mexican psyche: that of the woman who has kept her virginity and that of the one who has lost it.“¹⁴⁴ Er führt diese Frauenfiguren zurück auf Malinche und die Virgen de Guadalupe. Nicht nur in Hispanoamerika ist die Prostituierte, deren Figurenkonzeption stark mit dem negativen Bild der Malinche korrespondiert, eines der häufigsten Motive in Kunst und Literatur. In der Literatur entsteht die Figur der Prostituierten aus dem Variantenreichtum der weiblichen Figurenkonzeptionen als Kontrast zum weiblichen Idealbild:

Unter den verschiedenen Rollen, die eine Frau bei einer Liebesbeziehung spielen kann, hat die Literatur auch diejenige zu einem traditionsbildenden Schema ausgeformt, die der Frau einen magisch-dämonischen Charakter, eine verführerische Anziehungskraft und gefährliche vampirische Fähigkeiten zuschreibt, durch die sie den Mann nicht nur beherrscht, erotisch an sich bindet und lenkt, sondern auch seine Moral untergräbt und ihn meist ins Unglück stürzt.¹⁴⁵

Die Figur der Malinche, Übersetzerin und spätere Geliebte von Hernán Cortés, ist das historische Gegenstück zur Heiligen Jungfrau von Guadalupe. Malinche ist die mexikanische Eva, die den Menschen das Unheil bringt: La Chingada. „Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada.“¹⁴⁶ Octavio Paz übernimmt diese Dichotomie zwischen Heiliger und Hure für seine Charakterisierung der realen Frau in Mexiko. Jennerhahn kritisiert diese Darstellung der Dichotomie bei Paz:

Indem er insbesondere polarisierende Geschlechterzuschreibungen reproduziert und andererseits die Darstellung der Frau auf die Alternative *Virgen* oder *Chingada* beschränkt, verwehrt er den Frauen andere Möglichkeiten der Subjektfindung und trägt damit zu ihrer kontinuierlichen Ausgrenzung aus sozio-politischen Gestaltungsprozessen bei.¹⁴⁷

¹⁴³ Vgl. Peters, 1999, S. 65.

¹⁴⁴ Leal, 1983, S. 227.

¹⁴⁵ Frenzel, 2008, S. 760.

¹⁴⁶ Paz, 1994, S. 94.

¹⁴⁷ Jennerhahn, 2001, S. 154. Hervorh. im Orig.

Paz trägt mit dieser oppositionären Charakterisierung zur Festschreibung der Stereotypen bei und stigmatisiert außerdem sowohl die historische Figur der Malinche, die die Gründungsmutter der *mestizaje* darstellt, als auch die reale Sexarbeiterin in Lateinamerika. Borsò und Gerling analysieren die „Parallele zwischen Eroberung von Territorium, Akkulturation der ‚fremden‘ Kulturen und Inbesitznahme der indigenen Frau“¹⁴⁸. Für sie ist Malinche als die ‚Andere‘ das Produkt einer Zuschreibung von Alterität:

Analog dazu wie die präkolumbischen Kulturen im Laufe von Eroberung, Missionierung und Kolonialzeit durch spanisches Kulturgut akkulturiert, d. h. an die spanische Kultur angepasst wurden, wurde ihr gelebter Leib mit hegemonialen, imaginierten Körperbildern überschrieben. [...] Der Blick des Mannes projizierte die eigenen Wünsche auf den Körper der Frau so wie Europa die eigenen Wünsche in die eingenommenen Territorien projizierte und sie bevölkerte.¹⁴⁹

Diese Überschreibung führt zu einem Bild der Malinche als die ‚Andere‘. Diese Hierarchie zwischen den Geschlechtern lässt sich vergleichen mit der Hierarchie zwischen Europa und Lateinamerika, so Borsò und Gerling.

Der gesellschaftliche Diskurs, auf den Paz in seinem Werk rekurriert, beschreibt verschiedene Verhaltensweisen als feminin – die Prostituierte bewegt sich außerhalb dieser Erwartungen und hat außer ihres Geschlechts wenig mit dem weiblichen Idealbild gemein, so Paz. Die ihr zugeschriebenen Eigenschaften (Härte, Gottlosigkeit und Unabhängigkeit) lassen sie fast maskulin wirken: „La ‚mala‘ es dura, impía, independiente, como el ‚macho‘.“¹⁵⁰ Durch diese Zuschreibungen wird sie sowohl bei Paz als auch in der Tradition der Motivgeschichte zur Antithese der idealen Frau: „A la inversa de la ‘abnegada madre’, de la ‘novia que espera’ y del ídolo hermético, seres estáticos, la ‘mala’ va y viene, busca a los hombres, los abandona.“¹⁵¹ Sie gehört einer sozialen Gruppe an, die verachtet wird. Jennerhahn fasst die Leistung Paz’ zusammen: „Paz reproduziert den Mythos der Ursünde der Frau und schreibt die misogynen Interpretation der Figur der Malinche als negativen Archetyp der Frau fort, indem er an ihrer Verurteilung als Verräterin an ihrem eigenen Volk festhält.“¹⁵²

Trotz ihrer sozialen Stellung übernimmt die Prostituierte eine wichtige Rolle in der lateinamerikanischen Gesellschaft, so Paz. Durch die gelockerten Moralmaßstäbe, die für den *macho* gelten, gehört der Gang zur Sexarbeiterin in der lateinamerikanischen Realität zum

¹⁴⁸ Borsò und Gerling, 2007, S. 86.

¹⁴⁹ Ebd., S. 87.

¹⁵⁰ Paz, 1994, S. 43.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Jennerhahn, 2001, S. 151.

Alltag. Der Text vermittelt den Eindruck, dass Prostitution in der lateinamerikanischen Gesellschaft als notwendig akzeptiert wird und Männer, die sexuelle Dienstleistungen in Anspruch nehmen, vor moralischer Rüge in Schutz genommen werden – die Prostituierte selbst wird jedoch sowohl in Paz' Text als auch in der Literaturgeschichte geächtet. Nils Johan Ringdal, der Prostitution aus soziologischer Perspektive betrachtet, bestätigt diesen Eindruck: „Prostituierte sind traditionell das Symbol der Sünde, doch in genau dieser Funktion wurden sie von der übrigen Gesellschaft als Garanten und Stabilisatoren für Ehe und Moral akzeptiert.“¹⁵³ Die gesellschaftliche Funktion der Prostitution korreliert mit dem Status der Ehe als Institution und den gesellschaftlichen Normen, so auch Paz:

La protección al matrimonio implica la persecución del amor y la tolerancia de la prostitución, cuando no su cultivo oficial. Y no deja de ser reveladora la ambigüedad de la prostituta: ser sagrado para algunos pueblos, para nosotros es alternativamente un ser despreciable y deseable.¹⁵⁴

Die soziale Stellung von realen Sexarbeiter*innen ist trotz einer Akzeptanz in den meisten Gesellschaftsstrukturen niedrig – diese Ambivalenz zeigt sich in den unterschiedlichen Ausprägungen des Motivs in der Literaturgeschichte. „Verdammt und doch geduldet, ja erwünscht, steht die Prostituierte außerhalb der etablierten, der – im weitesten Sinne – bürgerlichen Gesellschaft, und sie gehört in den Ländern mit Kastenwesen den untersten Kasten an.“¹⁵⁵ Als literarische Figur birgt die Prostituierte sowohl auf Seiten der Produktion als auch hinsichtlich der Interpretation zahlreiche Möglichkeiten. Die Prostituierte dient in der lateinamerikanischen Geschlechterkonzeption, die Paz mit seinem Text performativ reproduziert, zur Kontrastierung der Varianten von weiblichen Rollen: Das Idealbild des *marianismo* wird durch dieses Gegenbeispiel an Weiblichkeit erhöht. Die Essenz ihrer Konzeption als literarische Figur liegt in ihrer Sexualität und ihrer Geschlechtlichkeit. Als literarische Figur ist sie nicht nur aufgrund ihrer Geschlechtlichkeit geeignet, um *gender performance* zu analysieren, sondern auch weil sie ein besonders ausgeprägtes Bild von Weiblichkeit repräsentiert: Die Figur stellt eine sexualisierte und sinnliche Konzeption von Weiblichkeit dar, während ihre Antonyme nicht derart auf Geschlecht und Sexualität reduziert werden. Die Prostituierte hat nicht nur innerhalb der Gesellschaft, sondern vor allem in der Literatur eine polarisierende Funktion: Sie illustriert gesellschaftliche Strukturen sowie Werte und Normen und birgt außerdem die Möglichkeit, die weibliche Sexualität auf aktive Weise darzustellen und damit auch die Option, der Frau in der Literatur eine Stimme zu geben.

¹⁵³ Ringdal, 2006, S. 8.

¹⁵⁴ Paz, 1994, S. 217.

¹⁵⁵ Frenzel, 2008, S. 426.

Die literarische Figur der Prostituierten soll im Folgenden anhand der ausgewählten Texte von García Márquez, Vargas Llosa, Onetti und Donoso analysiert werden, um *gender performance*, Geschlechterstereotype und Geschlechternormen in der hispanoamerikanischen Boom-Literatur evident zu machen.

IV. Konstruktion von Weiblichkeit in der hispanoamerikanischen Boom-Literatur

IV.1 *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*

Gabriel García Márquez wird 1927 in Aracataca, Kolumbien geboren, wächst bei seinen Großeltern auf und studiert zunächst Jura in Bogotá. Ab 1954 arbeitet er als Journalist und Redakteur verschiedener Zeitungen. Seit 1951 veröffentlicht Gabo, wie García Márquez von Fans und Freunden*innen liebevoll genannt wird, Erzählungen und schreibt Drehbücher. Er lebt in Europa und Amerika, wo er 1976 seinen Roman *Cien años de soledad* beendet, für den er 1982 den Literaturnobelpreis erhält. 2014 verstirbt García Márquez im Alter von 87 Jahren in Mexiko-Stadt. In einem Interview 1990 soll er gesagt haben: „Escribo porque necesito que me quieran más.“ Dieses Ziel hat er als einer der meistgelesenen Autor*innen Hispanoamerikas erreicht. Juan Gustavo Cobo Borda, selbst kolumbianischer Dichter und außerdem Mitglied der *Real Academia Española*, beschreibt die Leistung von García Márquez' Werk für Lateinamerika: „Gracias a él muchos latinoamericanos supieron por fin quiénes eran y de dónde venían.“¹⁵⁶ Zur Identitätssuche der Hispanoamerikaner*innen hat er insbesondere mit der Kreation seines mythischen Dorfes Macondo in *Cien años de soledad* beigetragen. Mehr als vierzig Jahre nach der Veröffentlichung von *Cien años de soledad* ebbt die Begeisterung für García Márquez langsam ab – seine Texte bieten jedoch bis heute Anknüpfungspunkte für Interpretationen unterschiedlichster Betrachtungsweisen.

Zwischen *Cien años de soledad* (1967) und *El otoño del patriarca* (1975) veröffentlicht er 1972 *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* in der gleichnamigen Kurzgeschichtensammlung. Der Text erzählt das Schicksal der jungen Eréndira, die von der eigenen Großmutter zur Prostitution gezwungen wird, um ihre Schulden abzubezahlen. Bereits zu Beginn der Erzählung, die als unglaublich und traurig betitelt wird, nimmt der*die Leser*in die magische und zugleich traurige Atmosphäre wahr, die der Handlung zugrunde liegt: „Estaba lejos de todo, en el alma del desierto, junto a una rancharía de calles miserables y ardientes, donde los chivos se suicidaban de desolación cuando soplaba el viento de la desgracia.“ (97)¹⁵⁷ Die Protagonistin Eréndira lebt alleine mit ihrer Großmutter

¹⁵⁶ Cobo Borda, 1992, S. viii.

¹⁵⁷ Der Text *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* wird hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe García Márquez, Gabriel: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. 4. ed. con esta portada. Barcelona: Debolsillo, 2014. S. 93-158. und mit dem Kurztitel *Eréndira* genannt. Die Seitenzahlen in Klammern nach den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe des Textes.

in einem Haus in der Wüste, als die Handlung einsetzt und die „increíble y triste historia“ beginnt. Ein Windstoß stößt in der Nacht einen von Eréndira vergessenen Kandelaber um und löst einen Großbrand aus, bei dem die Großmutter ihren gesamten Besitz verliert. Die herzlose Alte berechnet den Schaden, den die Enkelin ihr durch ihre Unachtsamkeit angetan hat und den die 14-Jährige fortan abbezahlen muss, indem sie ihren Körper an fremde Männer verkauft.

„– Mi pobre niña – suspiró –. No te alcanzará la vida para pagarme este percance.“ (101)

Gemeinsam ziehen die beiden auf der Suche nach Freiern durch das Land und allerorts werden sie willkommen geheißen, sodass sich stets eine lange Schlange wartender Männer vor Eréndiras Zelt bildet. Als sich eines Nachts der junge Ulises heimlich in Eréndiras Zelt stiehlt, um mit ihr zu schlafen, verlieben sich die beiden in einander. Beim Morgengrauen ist er jedoch verschwunden und Eréndira arbeitet weiter ihre Schulden ab, indem sie mit fremden Männern schläft. Da die Novizinnen aus einem nahegelegenen Kloster Eréndira vor ihrer Großmutter schützen wollen, wird sie kurz darauf von diesen entführt. Im Schutz des Klosters lebt sie eine Weile in Ruhe und Frieden, doch die Großmutter nutzt die erstbeste Gelegenheit, um sich erneut ihrer Enkelin zu bemächtigen. Eréndira gibt sich ihrem Schicksal geschlagen und kehrt zur Großmutter und zu ihren Schulden zurück: „Nadie puede irse para ninguna parte sin permiso de su abuela.“ (133) Auf Anordnung der gierigen und unbarmherzigen Großmutter wird der Sexhandel mit der Minderjährigen erneut aufgenommen. Eines Nachts kommt Ulises zurück und die beiden versuchen, gemeinsam zu fliehen; doch wieder kommt ihnen die Großmutter auf die Schliche. Daraufhin versucht Ulises die Großmutter mit allen Mitteln zu töten, um mit Eréndira fliehen zu können. Er schenkt der Alten eine mit Rattengift präparierte Torte und setzt ihr Zelt in Brand. Da diese Versuche scheitern und Eréndira ihn dazu anspornt, ersticht er die Großmutter schließlich mit einem Messer. Während Ulises noch über den riesigen toten Körper der Großmutter gebeugt ist und zähflüssiges Blut aus dem Kadaver quillt, läuft Eréndira, befreit durch den Tod der Großmutter, davon. Die Erzählung endet mit den Worten, dass nie wieder etwas von Eréndira vernommen wurde: „y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia.“ (158)

IV.1.1 Stand der Forschung

García Márquez' Texte entführen die Leser*innen in ein wundervolles Hispanoamerika, das Phantasie und Realität in sich vereint. Der Kenner und Kritiker Cobo Borda fasst die Begeisterung der 1970er und -80er Jahre um García Márquez und sein mythisches Macondo zusammen: „De Quito a Nueva York, de Budapest a Berna, la bibliografía sobre *Cien años y*

García Márquez se incrementó con aportes en todas las lenguas y bajo todos los ángulos.“¹⁵⁸ Die Resonanz auf García Márquez' Werk ist bereits vor der Verleihung des Nobelpreises 1982 enorm und auch für die Geschichte über die einfältige Eréndira und ihre herzlose Großmutter existieren in der Forschung verschiedene Lesarten – diese reichen von einer feministischen Perspektive bis zu postkolonialen Interpretationen. Aufgrund des Magischen Realismus, den García Márquez in *Cien años de soledad* perfektioniert, werden beispielsweise die magischen und märchenhaften Elemente von *Eréndira* untersucht (Hancock (1978), Aponte (1983), Morello-Frosch (1984), Ortiz (1980)).

Als Zentrum der Handlung in *Eréndira* bietet die monumentale Figur der Großmutter Raum für verschiedene Interpretationen. Mit Hilfe der Archetypentheorie nach Carl Gustav Jung¹⁵⁹ versucht Antonio Benítez Rojo deren Verhaltensmuster im Text aus psychologischer Sicht zu erklären.¹⁶⁰

Die grundlegende Idee bei dieser kulturwissenschaftlichen Anwendung des Archetypenkonzepts ist, dass die dem psychischen Leben zugrunde liegenden Archetypen die Ausformung kollektiver Ideen, Vorstellungen, religiöser Formen und sozialer Prozesse beeinflussen.¹⁶¹

Aus dieser archetypologischen Perspektive entspricht die Figur der Großmutter dem Mutterarchetyp. Dieser Archetyp ist ambivalent konstruiert: mütterlich-schützend und zugleich zerstörend-verschlingend.¹⁶²

Der positive Aspekt hat grundsätzlich den Charakter des Nährenden, Schützens, Geborgenheit spendenden, des Fördernden (Sozialisation und Erziehung) sowie überhaupt der mütterlichen Liebe. [...] Darüber hinaus können abstrakte Bilder wie das Grab, die Tiefe, der Tod oder verschlingende Monster wie Skylla oder Charbybdis den negativen Mutterarchetyp verkörpern.¹⁶³

Peters untersucht die Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur und beschreibt ein antithetisches Frauenbild, das Benítez Rojo in der Figur der Großmutter wiederfindet: „Die Frau verkörpert neben den bedrohlichen bis zerstörerischen Kräften zugleich die schöpferische und lebensspendende Funktion der Natur – ein Dualismus, der sich bereits in dem Archetyp der Großen Mutter ablesen lässt.“¹⁶⁴ Sie erläutert die Rezeption des Archetypus der Großen Mutter:

¹⁵⁸ Cobo Borda, 1992, S. ix. Hervorh. im Orig.

¹⁵⁹ Zum Archetypenkonzepts Carl Gustav Jungs siehe: Jung, 1985 und Roesler, 2016.

¹⁶⁰ Siehe: Benítez Rojo und Benítez, 1984 und: Benítez Rojo, 1987.

¹⁶¹ Roesler, 2016, S. 175.

¹⁶² Zu den verschiedenen Manifestationen des Archetyps der großen Mutter siehe: Neumann, 2003.

¹⁶³ Roesler, 2016, S. 48.

¹⁶⁴ Peters, 1999, S. 35.

Da es in der [...] literaturwissenschaftlichen Untersuchung um den Archetyp der Großen Mutter und dessen literarische Rezeption geht, ist die (Nicht-)Existenz des Matriarchats [...] irrelevant. Wesentlich ist nur, daß es bei den großen Kulturvölkern eine religiöse Verehrung der Großen Muttergöttin gegeben hat und daß der Archetyp der Großen Mutter zum Kanon des sozialen Wissens sowohl abendländisch-europäischer als auch mexikanischer Kultur zählt. Die Jungschen Archetypen der Großen Mutter und Anima wurden in der Literatur generell stark rezipiert.¹⁶⁵

Als Beispiele für die Rezeption des Archetyps nennt sie García Márquez *Los funerales de la Máma Grande* und *Cien años de soledad*. Neben diesen Beispielen zählt auch die Figur der Großmutter in *Eréndira* zu diesem Archetyp. Trotz dieser Identifizierung der Großmutter als Mutterarchetyp versteht Benítez Rojo die Kurzgeschichte auch als Neu-Interpretation der archetypischen Themen und traditionellen Figuren durch García Márquez:

Es posible afirmar, pues, que el texto de García Márquez, si bien alude a situaciones arquetípicas tradicionales, rompe la cáscara mitológica para establecerse como un nuevo modelo de mito en lo que respecta a la evolución del ego y el desarrollo de la conciencia individual de la mujer.¹⁶⁶

Einerseits rekuriert der Text auf die Erzähltraditionen des Abendlandes und imitiert diese, andererseits modifiziert die hispanoamerikanische Literatur diese Muster, um sich vom europäischen Vorbild zu lösen, so Benítez Rojo. García Márquez entwirft beispielsweise die Figur des Ulises nicht analog zum Archetyp des Heldenmythos, sondern modelliert den Helden in seinem Text auf eine neue Weise.

Die universelle Struktur des Heldenmythos beinhaltet die Geburt des Helden in ärmlichen Verhältnissen, das Aufzeigen überdurchschnittlicher Kräfte und Fähigkeiten in der Jugend, einen schnellen Aufstieg zu Anerkennung und Ruhm, den erfolgreichen Kampf mit dem bösen Antagonisten, die Anfälligkeit für Übermut und Stolz (Hybris) durch den herausragenden Ruhm und die Heimkehr oder den Opfertod des Helden.¹⁶⁷

García Márquez variiert jedoch nicht nur den Helden durch die Figur des Ulises; er modifiziert in seiner Kurzgeschichte sämtliche literarischen Vorbilder, wie die folgende Untersuchung demonstrieren wird:¹⁶⁸ zwar findet die Rettung Eréndiras durch den vermeintlichen Helden Ulises statt, dennoch ist der Ausgang der Handlung offen, da die Protagonistin am Ende flieht, i. e. in García Márquez' Kurzgeschichte findet eine Entwicklung der weiblichen Figur statt: „la evolución del ego y el desarrollo de la conciencia individual de la mujer“¹⁶⁹ – inwiefern diese Entwicklung Veränderungen mit sich bringt, soll im Folgenden analysiert werden.

¹⁶⁵ Peters, 1999, S. 38.

¹⁶⁶ Benítez Rojo und Benítez, 1984, S. 1069.

¹⁶⁷ Roesler, 2016, S. 187.

¹⁶⁸ Siehe dazu auch: Jain, 1987.

¹⁶⁹ Benítez Rojo und Benítez, 1984, S. 1069.

Die monströse Figur der Großmutter in *Eréndira* bietet Raum für unterschiedlichste Interpretationsansätze. Für Lois Marie Jaeck steht die ungeheuerliche Alte nur als eine Allegorie der wahren Monster: die Institutionen und Systeme, welche die Gesellschaft unterdrücken.

[I]n *Eréndira*, García Márquez infers that the monster giving rise to “female“ oppression is not the male species of the human race, but blind adherence to tradition on the part of both sexes, coupled with a politically corrupt socio-economic system that dictates survival of the “fittest“ – the most cunning, the most ruthless, the most heartless, the most inhuman, be they male or female.¹⁷⁰

Die Analyse von Jaeck betrachtet die Ausbeutung und Misshandlung Eréndiras als Produkt einer Gesellschaft, in der der Stärkere die Macht über den Schwächeren ausübt. „If the old Grandmother is any indication, the key to survival in this realm has nothing to do with one’s sex, but with the ability to suppress all human feelings – an attribute possessed to such an extent by the grandmother that she has green blood, like a mythological reptile.“¹⁷¹ Die Interpretation von Jaeck sieht in *Eréndira* eine Kritik am modernen Gesellschaftssystem, das auf überholten Traditionen und sozialem Egoismus basiert. Inwiefern dieser Interpretation des Textes aus einer *gender*-kritischen Perspektive zugestimmt werden kann, wird sich in den nachfolgenden Ausführungen zeigen.

Postkolonialistische Ansätze untersuchen die Texte hispanoamerikanischer Autor*innen in Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kolonialismus und Imperialismus sowie den Auswirkungen für Kultur und Identität der betreffenden Regionen. Aus einer solchen postkolonialistischen Perspektive kann *Eréndira* als Allegorie für die Kolonisation Amerikas durch die Spanier verstanden werden, so César López:

[T]he continuous rape of Eréndira becomes nothing but an allegory for America’s outrage at the hands of the Spaniards, a physical, material, and spiritual outrage that begins with the first encounter and continues until the moment of independence from Spain, that is, until the death of the grandmother.¹⁷²

López interpretiert den Text als Aufarbeitung des kolonialen Erbes Lateinamerikas durch den kolumbianischen Autor. Bei dieser Suche nach einer lateinamerikanischen Identität steht die im Text beschriebene Diskriminierung der Frau durch die Gesellschaft seiner Meinung nach symbolisch für die Unterdrückung Lateinamerikas durch den europäischen Diskurs.

¹⁷⁰ Jaeck, 1993, S. 383. Hervorh. im Orig.

¹⁷¹ Ebd., S. 381.

¹⁷² López, 2006, S. 83.

Die hispanoamerikanische Literatur der 1960er und -70er Jahre hat seit dem kommerziellen Boom sowohl beim Lesepublikum als auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung großes Interesse erfahren. García Márquez' Werk wurde nicht nur aufgrund seiner Popularität durch die Verleihung des Literaturnobelpreises 1982 in der Forschung bereits unter verschiedenen Gesichtspunkten analysiert. Auf der Basisannahme der Performativität von *gender* sollen in der folgenden Analyse sowohl Handlungs- als auch Erzählebene des Textes, der als Teil des Diskurses dazu beiträgt, die Kategorie Geschlecht zu festigen respektive zu verändern, betrachtet werden.

IV.1.2 Die Figur der Prostituierten bei García Márquez

Die Prostituierte als literarische Figur ist ein repetitives Motiv nicht nur in der hispano-amerikanischen Literatur insgesamt, sondern insbesondere bei García Márquez: Huren und Freudenmädchen begegnen dem*der Leser*in in fast allen seinen literarischen Texten: Neben der bereits genannten minderjährigen Sexsklavin Eréndira entwirft García Márquez Leona Cassiani in *El amor en los tiempos del cólera*, Alejandrina Cervantes und ihr Haus der Barmherzigkeiten in *Crónica de una muerte anunciada* sowie Pilar Ternera und Petra Cotes in *Cien años de soledad*.¹⁷³ Obwohl García Márquez in vielen Fällen Huren als Figuren seiner Texte konzipiert, eignet sich die Geschichte über Eréndira mit ihren weiblichen Charakteren besonders für die Analyse aus einer *gender*-kritischen Perspektive. Die beiden weiblichen Figuren sind nicht nur Protagonistin respektive Antagonistin des Textes und deshalb mehrschichtig und detailliert angelegt, auch präsentiert García Márquez in seiner Kurzgeschichte sowohl stereotype als auch außergewöhnliche Geschlechterkonzeptionen, die zu analysieren sich lohnt. Kritiker*innen bemängeln häufig, die Zeichnung der Frauen in García Márquez' Texten wäre unvollständig und oberflächlich (Sayers Peden (1976), Álvaro Gardeazabal (1976)) – die folgende Analyse wird jedoch illustrieren, inwiefern sich die beiden Frauenfiguren in *Eréndira* von Ursula Iguarán, Fermina Daza und den anderen literarischen Frauen García Márquez', die häufig im Schatten seiner maskulinen Charaktere stehen, unterscheiden.

¹⁷³ García Márquez erklärt selbst in einem Interview mit dem Playboy, wo seine Affinität zum Motiv der Prostituierten herrührt:

[P]rostitutes were friends to me when I was a young man. Real friends. The environment I grew up in was very repressive. It wasn't easy to have a relationship with a woman who wasn't a prostitute. When I went to see prostitutes, it wasn't really to make love but more to be with someone, not to be alone. The prostitutes in my books are always very human and they are very good company. They are solitary women who hate their work. (Dreifus, 2006, S. 129. Hervorh. im Orig.)

Über die Hintergründe und die Entstehung der Kurzgeschichte existieren verschiedene Theorien. Marting, die den historischen Kontext analysiert, verweist darauf, dass García Márquez als Jugendlicher ein minderjähriges Mädchen gesehen haben soll, das von einer Verwandten zur Prostitution gezwungen wurde: „It is possible García Márquez stresses Eréndira’s very young age because prostitution itself was legal in Colombia at this time, whereas forcing a minor into prostitution was doubly illegal, although very young age is also an added attraction in itself in this brutal business.“¹⁷⁴ García Márquez’ Kurzgeschichte basiert möglicherweise auf diesem Ereignis und anderen biografischen Fakten.¹⁷⁵

Als Vorlage denkbar wäre auch eine legendäre Persönlichkeit in der mexikanischen Geschichte:¹⁷⁶ Die historische Eréndira, die zwischen 1503 und 1529 gelebt haben soll, ist die erste anti-kolonialistische Heldin und das Gegenteil zur Malinche. Der Legende nach und nach Eduardo Ruiz’ Werk *Michoacán. Paisajes, Tradiciones y Leyendas* (1981) ist Eréndira eine indigene Prinzessin, die den Widerstand gegen die spanische Eroberung von Michoacán (Mexiko) anführt. Ruiz versteht Eréndira als positive Interpretation der Malinche: Eréndira ist eine unabhängige junge Frau; eine Patriotin mit eigenen Vorstellungen; eine keusche und kinderlose Jungfrau – während Malinche als Verräterin ihres eigenen Volkes und Hure der spanischen Eroberer verstanden wird.¹⁷⁷ Als mögliche Interpretation wäre denkbar, dass García Márquez die historische Figur aufgreift und sie in seiner Kurzgeschichte auf eigene Weise interpretiert, denn sein Text ist eine Gegenüberstellung des weiblichen indigenen Körpers mit einer ungeheuer-ähnlichen Figur, die aus einer anderen Welt zu kommen scheint und die sowohl Patriarchat als auch Kapitalismus verkörpert, wie im Folgenden demonstriert werden wird. Der weibliche Körper, der zunächst schwach und zerbrechlich gegen das Ungeheuer wirkt, durchlebt im Verlauf der Handlung eine Veränderung. García Márquez’ Text schreibt das Motiv der Prostituierten auf ungewöhnliche Art und Weise weiter, so Marting:

[L]eaving prostitution alive and well is rarely treated in fiction; the classics of the genre in world literature lead one to believe that all prostitutes die young, victims of violence or disease, while still in the business. These are cautionary tales, warning of the dangers of entering the profession. In literature, García

¹⁷⁴ Marting, 2001, S. 181.

¹⁷⁵ Nach autobiografischen Bezügen, wie beispielsweise den Schmugglern, gefragt, antwortet García Márquez in einem Interview: „Oh, I grew up with smugglers! They were relatives of mine, uncles and cousins, operating on the Guajira peninsula, the setting for that story. Much of that contraband is gone today. The stuff they smuggled now gets stocked in duty-free shops; the rest has become internationalized and Mafia-controlled.“ (Bell-Villada, 2006, S. 138.)

¹⁷⁶ Vgl. im Folgenden: Ramírez Barreto, 2007.

¹⁷⁷ Vgl. ebd.

Márquez' story is unusual, therefore, not because a violent death is required for Eréndira to escape prostitution, but because the death is not hers, but her evil grandmother's.¹⁷⁸

De Kurzgeschichte ist nicht nur aufgrund dieses Bruchs mit der Tradition innovativ, wie sich anhand der nachfolgenden *gender*-kritischen Ausführungen zeigen wird.

IV.1.3 Die Kategorie *gender* auf der narrativen Ebene

Neben der Figurencharakterisierung müssen auch deren Konstellation sowie das Plotmuster des Erzähltextes analysiert werden, um geschlechtsspezifische Handlungsmuster und dadurch Konzeptionen von Geschlechtsidentität deutlich machen zu können.

Die Beschäftigung mit den Inhalten und Formen fiktionaler Plots ist [...] insofern von doppelter Bedeutung, als fiktionale Plotmuster nicht nur die überwiegend geschlechtsspezifischen Handlungsmuster unserer jeweiligen Kultur vermitteln, sondern auch Konzeptionen von Geschlechtsidentität wesentlich mit prägen.¹⁷⁹

Während auf die männlichen Vorfahren Eréndiras mehrmals im Text rekuriert wird, ist die Absenz der Mutter in García Márquez' Kurzgeschichte auffällig. Einerseits ist diese Unsichtbarkeit der Frau relevant für die Fragestellung dieser Arbeit, da sie Hinweise gibt auf die Tradition einer Absenz des Weiblichen in der Literatur, andererseits stellt die Inexistenz der Mutter ein besonderes Charakteristikum dieses Textes dar: Da keine Mutter Eréndiras erwähnt wird und Vater und Großvater als weitere Familienmitglieder tot sind, wird die entstandene Leerstelle im Text gefüllt, indem die Großmutter die Funktion der Mutter übernimmt.

Die Geschichte stellt die zerstörerische Macht der Großmutter dem Pflichtbewusstsein Eréndiras gegenüber und präsentiert damit einen traditionellen Mutter-Tochter-Plot. Im Plotmuster Mutter-Tochter-Plot „wird die Gefahr von symbiotischen Mutter-Tochter-Beziehungen durch ihre negativen Konsequenzen für die stagnierende oder regressive Persönlichkeitsentwicklung der Tochter dargestellt“¹⁸⁰. Das Muster ist gekennzeichnet von einer Übermacht der Mutter sowie der Unterdrückung der Tochter und geht einher mit einer psychoanalytischen Deutung nach Sigmund Freud oder Jacques Lacan. Es handelt sich um einen Kreislauf von Hass, Liebe und Abhängigkeit, den auch Eréndira durchlebt. Mutter und Tochter bilden eine symbiotische Einheit, die nicht durch einen Dritten gestört wird. In *Eréndira* zeigt sich durch die Plotwendung am Ende des Textes eine Innovation: Die Tochter kann sich aus der Beziehung lösen und von der Mutter bzw. Großmutter emanzipieren. García

¹⁷⁸ Marting, 2001, S. 186.

¹⁷⁹ Gutenberg, 2004, S. 100.

¹⁸⁰ Ebd., S. 115.

Márquez rekurriert ergo auf ein traditionelles, geschlechtsspezifisches Plotmuster, variiert dieses aber am Ende seines Textes.

Die Handlung der Kurzgeschichte wird – so scheint es zunächst – von einer heterodiegetischen Erzählinstanz erzählt. Das Geschlecht der fiktionalen Erzählinstanz ist unbekannt, doch aufgrund bestimmter Merkmale weist die Leser*innen dieser Stimme ein Geschlecht zu, so Ina Schabert.¹⁸¹ Der entscheidende Faktor für diese Geschlechtszuschreibung ist das biologische Geschlecht des*der Autors*Autorin – insofern keine textimmanenten Merkmale dagegen sprechen. Der*Die Leser*in der Kurzgeschichte *Eréndira* geht folglich aufgrund des männlichen Autors von einer männlichen Erzählinstanz aus. Erst als die Erzählinstanz in der Ich-Form als Figur im Text auftritt und berichtet, wie sie Eréndira und der Großmutter begegnet, wird diese Instanz Teil der erzählten Welt, i. e. homodiegetisch und ihr männliches Geschlecht wird für den*die Leser*in erkennbar – allerdings nur an dieser Stelle im Text. Für die Repräsentation von *gender* ergibt sich durch diese homodiegetische männliche Erzählstimme folgendes Verhältnis: Wahrnehmendes und sprechendes Subjekt ist eine männliche Erzählinstanz, das heißt, die Frau erhält als Objekt der Kurzgeschichte die Rolle als wahrgenommenes und sprachloses Objekt. Eine weibliche – statt der männlichen – Erzählinstanz würde hingegen bewirken, dass die Frau nicht mehr als Objekt erscheint, sondern als Subjekt in Erscheinung tritt. Die Bezeichnung des *male gaze* (männliches Starren) für diese männliche Erzählinstanz wurde geprägt durch die feministische Filmtheorie von Laura Mulvey. In ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) beschreibt sie die Skopophilie (Wunsch zu beobachten) nach Freud, die im Kino ausgelebt werden kann. Ihre Theorie kann auf die Literatur übertragen werden, denn auch die Erotisierung von Frauenfiguren in der Literatur geschieht durch männliche Blickmuster. Um den Begriff des *male gaze* für die Literaturtheorie verwenden zu können, soll er auf eine grundlegende Struktur zurückgeführt werden: weibliches Modell – männlicher Betrachter. Robert Folger und José Elías Gutiérrez Meza erläutern den *male gaze* in der Literatur: „[L]a literatura es capaz de expresar el lado subjetivo de la mirada como proceso interior y como reflexión teórica sobre ella y los procesos de identificación y *othering*.“¹⁸² Der Blick des Erzählers macht Frauen zum Objekt und der Blick des männlichen Lesers reproduziert diese beiden Blicke. Dieser männliche Blick produziert eine sexuelle Ungleichheit: „The determining male gaze projects its phantasy on to

¹⁸¹ Siehe dazu: Schabert, 1992.

¹⁸² Folger und Gutiérrez Meza, 2017, S. 10. Hervorh. im Orig.

the female figure which is styled accordingly.“¹⁸³ Daraus, dass die fiktive weibliche Figur das Produkt der männlichen Phantasie ist, schließt Mulvey, dass sie keinen Subjektstatus im Text erhalten kann.

Bei der Analyse des Verhältnisses zwischen Erzählinstanz und Figuren spielt die Fokalisierung nach Genette, i. e. der Blickwinkel, aus dem die Handlung erzählt wird, eine wichtige Rolle. Die Vermittlungsinstanz der Kurzgeschichte *Eréndira* unterliegt keinem einschränkenden Winkel, ergo handelt es sich um eine Nullfokalisierung. Trotz der Nullfokalisierung, bei der die Erzählinstanz üblicherweise Einblicke in die Gedanken und Gefühle aller Figuren gewährt, gibt die Erzählinstanz kaum Informationen über Eréndiras Inneres. Die Figur erhält durch diese erzählerische Vermittlung einen Objektstatus. Vor allem die Beschreibungen der Vergewaltigungen der *Eréndira* werden aus männlicher Perspektive dargestellt, wodurch ihnen etwas Voyeuristisches anhaftet. Die Lust zu Schauen wird durch die Sicht des männlichen Täters befriedigt – dieser *male gaze* macht die weibliche Figur nicht nur zum Objekt, sondern auch zum Opfer. Folger und Gutiérrez Meza fassen die Relation zwischen Blick und Macht zusammen: „[L]a mirada está fundamentalmente relacionada con el sujeto y las relaciones del poder (como el apoderamiento de un yo frente al mundo y a los otros, y su sumisión a un orden preestablecido y a las miradas de los otros) [...]“¹⁸⁴ Durch den männlichen Blick werden männliche Wunschvorstellungen und sexuelle Phantasien auf den weiblichen Körper projiziert. Der *male gaze* reproduziert bestehende Muster bei der Repräsentation von Geschlecht in der Literatur. Aufgrund der unfokalisierten Erzählung, die dennoch aus dem Blickwinkel der Männer widergegeben zu sein scheint, ist der*die Leser*in jedoch von Beginn an dazu geneigt, mit der Protagonistin in ihrer Opferrolle zu sympathisieren.

Durch erzählerische Mittel wird dem*der Leser*in die emanzipatorische Genese der Protagonistin im Verlauf der Kurzgeschichte verdeutlicht. Die Veränderung Eréndiras lässt sich mit Hilfe der Beschreibung des Windes, die im Text als Stilelement an den relevanten Situationen des Geschehens eingesetzt wird, nachvollziehen. Zu Beginn der Handlung scheint der Wind als magisch-mythisches Element Eréndiras Schicksal zu determinieren: „Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia.“ (95). Die Erzählinstanz berichtet, wie der Wind des Unglücks ins Haus eindringt und den Kandelaber umkippt, der den Brand verursacht. Diese Beschreibung vermittelt den Eindruck, dass die Handlung der

¹⁸³ Mulvey, 1975.

¹⁸⁴ Folger und Gutiérrez Meza, 2017, S. 8.

Erzählung nicht von der Protagonistin vorangetrieben wird, sondern von einem unbelebten Element – Eréndira ist in der passiven Rollenkonzeption zu Beginn des Textes lediglich diejenige, die die Handlung erleidet. Dabei verbindet der Text drei Elemente, sodass sie drei Naturgewalten ausgeliefert ist: dem Wasser im Bad der Alten, dem Wind der *desgracia*, der dann das Feuer auslöst, das alles zerstört. Dieser Wind legt sich wieder, nachdem er alles vernichtet hat und Eréndiras Schicksal seinen Lauf nimmt. Der Wind, der als Stilelement die entscheidenden Situationen im Text markiert, wird zu einem tosenden Wirbelsturm gesteigert, als Eréndira ihr Erstes Mal mit dem Witwer, der dafür bekannt ist, für Jungfräulichkeit einen guten Preis zu zahlen, verbringt. I. e. eine Charakterisierung der Gedanken und Gefühle Eréndiras wird durch die detaillierte Beschreibung der äußeren Umstände ersetzt. „Por encima del silbido de la tormenta y los ramalazos del agua se oían gritos lejanos, aullidos de animales remotos, voces de naufragio.“ (103) Diese Erzähltechnik verdeutlicht die extreme Gewalt der Situation. Während die auktoriale Erzählinstanz über das Innere der Figuren schweigt, verweisen die äußeren Umstände auf den Gefühlszustand der Figuren. Im Wirbelsturm kommen schreckliche Stimmen zum Vorschein und gleichzeitig verschluckt er Eréndiras Schreie. Erneut wird die Frau, die im Status der Subalternität gefangen ist, nicht gehört: „Sus voces no se oían y sus movimientos se habían vuelto distintos por el fragor de la borrasca.“ (103) Die Indiziensuche nach sexueller Gewalt fällt in García Márquez' *Eréndira* nicht schwer, jedoch wird sie von der Protagonistin nicht sprachlich zum Ausdruck gebracht.

Der Wind kündigt als Erzählelement des Textes auch positive Ereignisse an: Als Eréndira entführt wird, ist es wieder der schicksalhafte Wind, der dieses Ereignis mit sich trägt: Die Missionare in der Wüste, die Eréndira zumindest für eine kurze Zeit später aus den Klauen ihrer Großmutter retten werden, werden vom Wind begleitet. Das Stilmittel ‚Wind‘ wird immer dann als Erzählelement eingesetzt, wenn ein tatsächlicher oder möglicher Wendepunkt für die Handlung stattfindet. Ulises' Handlungsermächtigung erweist sich zwar als gering, dennoch stellt sein Auftreten einen Wendepunkt für Eréndiras Schicksal dar. Dieser dezisive Moment wird von der Erzählinstanz durch das bereits bekannte Stilelement ‚Wind‘ markiert. Sowohl der Wind als auch der Ruf des Nachtkauzes kündigen die Rückkehr Ulises' an: „En ese instante, el viento despavorido estuvo a punto de desarraigar la carpa, y en el silencio que dejó a su paso se escuchó en el exterior, nítido y lúgubre, el canto de la lechuza.“ (135) Der Wind ist „a punto de desarraigar la carpa“ (135) und kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass es Ulises fast gelingt, Eréndira aus ihrem Gefängnis zu befreien. Auch an weiteren Textstellen wird der Wind als Marker eingesetzt. Dieses Stilmittel der erzählerischen Vermittlung begleitet als magisch-mythisches Element die Handlung und unterstreicht diese als wiederkehrendes

Merkmal. Am Ende der Kurzgeschichte wird Eréndira aktiv: Die Protagonistin überwindet die Erzählelemente des Textes, indem sie gegen den Wind und gegen ihr Schicksal rennt: „Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener.“ (158) Das Stilelement ‚Wind‘ behält seine ursprüngliche Funktion als Marker einer dezisiven Situation und wird überwunden. Nichts kann sie mehr aufhalten und Eréndira kann dem Wind, der als Element der Erzählung ihr Schicksal bisher determiniert hat, entkommen.

Zur Raumsemantik: Auch die Art der Wahrnehmung, Beschreibung und Beurteilung von Räumen im Erzähltext zeigt geschlechterrelevante Orientierungen und Konnotationen.¹⁸⁵ Der Raum als Schauplatz im Erzähltext ist häufig eine „geschlechterorientierte Territorialisierung“¹⁸⁶, i. e. neben der geschlechtsstereotypen Symbolisierung von Räumen treten bestimmte Schauplätze als kulturelle Phänomene auf und werden dadurch einem bestimmten Geschlecht zugewiesen.

Geschlechterstereotype Bedeutungszuweisungen an Räume sind oft weit von der Realität entfernt und durch kollektive Projektionen zu erklären. Soziokulturelle Bedeutungszuweisungen an gesellschaftliche Räume haben hingegen unmittelbaren Realitätsbezug.¹⁸⁷

Dem Raum wird im Erzähltext eine soziokulturelle Bedeutung zugewiesen. Das Haus, ein typisches Motiv des Patriarchats, gilt dabei häufig als klar begrenzter, nicht-öffentlicher Raum der Frau, aus dem sie nicht ausbrechen kann, darf oder soll. „Dabei wird das Haus zwar soziokulturell als Schutzraum und Ort der familiären Geborgenheit konzipiert, kann jedoch für Frauen und Kinder, wenn sie dort der männlichen Gewaltausübung ausgeliefert sind, eine ganz andere Bedeutung annehmen.“¹⁸⁸ Durch García Márquez‘ Gestaltung der Figur der Großmutter geschieht eine Rückführung in eine androzentrische Machtstruktur, denn die Großmutter macht sich aufgrund der Abwesenheit sämtlicher Familienmitglieder das Haus als Machtbereich zu Eigen. Als dieses Haus, in dem sie mit Eréndira lebt, abbrennt – man beachte: durch Eréndiras (unbewusstes) Verschulden –, wird dieser begrenzte Raum in Form des Zeltes omnipräsent. Eréndira kann keine Grenzüberschreitung, ergo keine Emanzipation durchführen, da der Raum, in dem sie gefangen gehalten wird, mobil ist und sich ihrer Fluchtbewegung assimiliert. Die Frage nach der Handlungsermächtigung der Figur steht in engem Zusammenhang mit der Semantisierung des Raums. Im Text liegt eine Korrelation zwischen dem Geschlecht der

¹⁸⁵ Vgl. Würzbach, 2004, S. 49.

¹⁸⁶ Ebd., S. 51.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd., S. 53.

Figuren und deren Einfluss auf den Handlungsverlauf vor. Eréndira kann trotz vermehrter Anstrengungen und mehreren Fluchtversuchen nicht aus dem Wirkungsbereich der Großmutter, i. e. ihrem Gefängnis ausbrechen.

Die fiktiven Räume in García Márquez' Text sind sexuell unterschiedlich aufgeladen. Eine Alternative zur Raumkonzeption des Zeltes wird in Form des Klosters, in das Eréndira entführt wird, präsentiert. Das Kloster, obwohl auch ein geschlossener Raum, dem Eréndira nicht entfliehen kann, wird im Text positiv konnotiert, obwohl Eréndira auch in diesen Raum nicht sua sponte eingetreten ist. Diese positive Konnotation geschieht explizit durch Eréndiras Aussage „Soy feliz.“ (124) und durch die Kommentare der Erzählinstanz. Im Kloster lernt sie eine alternative Ordnung kennen, die im absoluten Kontrast zu ihrer Existenz außerhalb der Klostermauern steht und die als positiv bewertet wird:

Cautivada por el milagro, se asomó a un salón inmenso y vacío de paredes desnudas y ventanas grandes por donde entraba a golpes y se quedaba estancada la claridad deslumbrante de junio, y en el centro del salón vio a una monja bella que no había visto antes, tocando un oratorio de Pascua en el clavicémbalo. Eréndira escuchó la música sin parpadear, con el alma en un hilo, hasta que sonó la campana para comer. (124)

In erster Linie im Vergleich zur andauernden körperlichen Ausbeutung unter der Dominanz des Patriarchats, das die Großmutter verkörpert, kontrastiert sich der Raum des Klosters als positiv für Eréndira: Trotz der emsigen Arbeit („oficio de mula“ (123)) im Kloster gibt es festgelegte Zeiten der Ruhe, die den Wert und die Bedürfnisse des Individuums respektieren: „Eréndira, en cambio, no perdió ni una noche de sueño desde que la llevaron al convento.“ (123) Die positiv belegte Raumsemantik des Klosters wird implizit durch die Darstellung der großmütterlichen Perspektive demonstriert: Für sie, die nicht über Eréndira und ihren Körper verfügen kann, stellt sich das Kloster als Festung dar, in die sie mit ihrer kapitalistischen Ideologie nicht eindringen kann: „Que me ayuden a rescatar a mi nieta, nieta de Amadís el grande, hija de nuestro Amadís, que está presa en ese convento.“ (122) Aufgrund dieser Raumsemantik, die im Kontrast sowohl zur Wüste als auch zum Zelt der Großmutter steht, stellt das Kloster einen literarischen Topos dar: das Kloster als abgeschlossener Raum, der eine Alternative zur weltlichen Gesellschaftsform darstellt und innerhalb dessen Schutz die junge Frau sich entfalten kann. García Márquez kreiert durch das Kloster einen Kontrast zwischen einem übersexuellen und einem asexuellen Pol. Während Eréndiras Existenz zuvor von Sexualität determiniert war, wird sie in der *vita communis* ohne *gender*-konstituierende Merkmale präsentiert: „Le habían cortado el cabello con unas tijeras de podar hasta dejarle la cabeza como un cepillo, le pusieron el rudo balandrán de lienzo de las reclusas [...]“. (123) Sie wird ihrer Weiblichkeit beraubt und lebt als asexuelles Mitglied der Gemeinschaft Gottes. Mit

diesem Kontext präsentiert García Márquez eine alternative Struktur des sozialen Miteinanders: Vom Rest der patriarchalen und kapitalistischen Gesellschaft isoliert, sind gesellschaftlich-kulturelle Phänomene wie *gender* im Kloster irrelevant. In der Gemeinschaft Gottes erhalten sowohl das biologische als auch das soziale Geschlecht eine marginale Rolle. Signifikant ist, dass die Großmutter Eréndira durch die Möglichkeit einer unfreiwilligen Heirat, also dem Inbegriff patriarchaler Strukturen, aus dem Kloster holen kann. Die traditionellen Muster greifen in das Klosterleben ein und führen seine Mitglieder zurück in die Gesellschaft, deren Strukturen sie diskriminiert. Wenn der Austritt aus der klösterlichen Gemeinschaft im Falle der übrigen Novizinnen den Eintritt in eine unfreiwillige Ehe bedeutet, hat der Weggang vom Kloster für Eréndira eine Rückkehr in ihr Zelt und in den Dominanzbereich der Großmutter zur Folge.

Die Relevanz der Raumsymbolik lässt sich besonders am Ende des Textes demonstrieren. Eréndira kann, nachdem Ulises die Großmutter getötet hat, das Zelt verlassen. Dieser patriarchal geprägte Raum verliert durch den Tod der Großmutter, welche die patriarchale Macht verkörpert, nicht seine Konnotation als Gefängnis der Eréndira – vielmehr ermöglicht ihr die emanzipatorische Entwicklung, die sie im Verlauf der Handlung durchlebt hat, ihre Flucht. Aufgrund der Abwesenheit der Mutter und aller männlichen Familienfiguren besetzt die Großmutter zunächst die Leerstelle der Macht. Das Haus dient als typisches Motiv des Patriarchats und wird, wie später das Zelt, von ihr kontrolliert. Nach dem Tod der Großmutter, die die kapitalistische Ausbeutung des Mädchens forciert, entfernt sich Eréndira nicht nur ideologisch, sondern auch räumlich von ihrem vorherigen Ich:

Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto, pero todavía siguió corriendo con el chaleco del oro más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar, y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia. (158)

Nachdem sie zunächst im Haus der Großmutter als Bedienstete gefangen war, das sie unbeabsichtigt (aber möglicherweise intuitiv) auflösen konnte, und ihr Gefängnis dann in Form des Zeltes mobil wurde, kann Eréndira schließlich den Einflussbereich der Großmutter verlassen. Sie kann sich von ihrer Rolle als Sexualobjekt im Dienste patriarchaler Strukturen emanzipieren, indem sie den von der Großmutter, die Patriarchat und Kapitalismus repräsentiert, vereinnahmten Raum überwindet.

IV.1.4 Konstruktion von Weiblichkeit

In seiner Kurzgeschichte reproduziert García Márquez eine binäre Geschlechterordnung, innerhalb derer er jedoch verschiedene Geschlechterkonzeptionen realisierbar werden lässt. Präsentiert werden jeweils ein Prototyp für die stereotype Vorstellung von weiblichem und männlichem Geschlecht sowie weitere fiktive Charaktere, die nicht dieser gesellschaftlichen Geschlechterkonzeption entsprechen. Wie Weiblichkeit als gesellschaftlich-kulturelles Phänomen in García Márquez' Text durch performative Akte konstruiert wird, lässt sich anhand der Protagonisten Eréndira und ihrer Großmutter untersuchen. Der*Die Leser*in erhält die Informationen über die literarischen Figuren in García Márquez' Kurzgeschichte sowohl implizit durch die Erzählinstanz als auch explizit durch die Figurenrede der Großmutter, sodass das der variable Charakter von Geschlecht als soziales Konstrukt auf der Handlungsebene ersichtlich gemacht werden kann.

Im Folgenden soll eine optische und charakterliche Analyse der Protagonistin Eréndira realisiert werden, um sowohl die Konstruktion von *gender* als auch die Konzeption der Figur evaluieren zu können. Dabei sollen die von Spivak eingeführten Kategorien *race*, *class* und *gender* berücksichtigt werden, um einerseits den Status der Subalternität der Figur bewerten zu können und andererseits ihre Genese während des Handlungsverlaufs skizzieren zu können.

Anhand der Figur der Eréndira wird im Text zunächst ein idealtypisches Bild von Weiblichkeit präsentiert. Die junge Eréndira entspricht optisch zwar nicht dem weiblichen Schönheitsideal, das der Text impliziert, jedoch wird dieser Mangel durch die Pointierung ihrer übrigen vorbildlich-femininen Eigenschaften im Text nivelliert. Eréndira ist noch ein Kind; ihr Körper weist keine evidenten Merkmale auf, die sie als Frau qualifizieren würden. Sie erfüllt mit ihrer jugendlichen Erscheinung die Eigenschaften des Kindchemas: Mit ihren kindlichen Proportionen löst sie beim männlichen Gegenüber sowohl einen Beschützerinstinkt als auch sexuelles Interesse aus. Obwohl das Kindchema als attraktiv gilt, wird Weiblichkeit als gesellschaftlich-kulturelles Phänomen an mehreren Stellen im Text über Schönheit im Sinne von ausgeprägt femininer Ästhetik definiert. Eréndira, die mit ihren 14 Jahren einen vor-pubertären Körper hat, muss diese Weiblichkeit oktroyiert bekommen, um der sozialen Norm zu entsprechen:

Al contrario de siempre, fue la abuela quien se ocupó aquella mañana de arreglar a Eréndira. Le pintó la cara con un estilo de belleza sepulcral que había estado de moda en su juventud, y la remató con unas pestañas postizas y un lazo de organza que parecía una mariposa en la cabeza. (106)

Durch diese *performance* wird im Text Weiblichkeit konstruiert, sodass Eréndira zum Artefakt der Großmutter wird. Die Enkelin verwandelt sich in die junge Großmutter – vor allem, wenn

man die Vorgeschichte der Großmutter bedenkt. Sie wurde aus einem Bordell gerettet: „Amadís [...] había rescatado a su hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas.“ (97) Butler erklärt, dass der performative Akt über die Macht verfügt, das soziale Konstrukt ‚Geschlecht‘ zu formen.¹⁸⁹ Die Subjektbildung geschieht über die Identifizierung mit einem Geschlecht, das wiederum durch die *performance* konstruiert wird. In Eréndiras Fall kann jedoch nicht von einer aktiven Subjektbildung gesprochen werden – vielmehr wird sie durch die *performance*, die die Großmutter an ihr durchführt, i. e. die Oktroyierung von äußeren Weiblichkeitsmerkmalen, zum artifiziellen Objekt. Eréndira, deren Körper noch ihre Kindheit widerspiegelt, wird von der Großmutter durch die Vortäuschung einer sexuellen Reife durch Schminke zur Kindfrau gemacht. Diese Synthese von Frau und Kind wird mit erotischer Attraktivität assoziiert; aus diesem Artefakt hofft die Großmutter zu profitieren. Ebenso wie Eréndira wird die Kindfrau in *Memoria de mis putas tristes* durch Schminke zum Sexualobjekt gemacht. Der autodiegetische Erzähler berichtet von der Jungfrau, die er sich selbst zum 90. Geburtstag gönnt: „la cara pintorreteada a brocha gorda, la espesa costra de polvos de arroz con dos parches de colorete en las mejillas, las pestañas postizas, las cejas y los párpados como ahumados con negrohumo y los labios aumentados con un barniz de chocolate“ (*Memoria de mis putas tristes*, 29).

In *Eréndira* wird Weiblichkeit durch die Maskerade der Eréndira hergestellt. *Gender performance* ist jedoch keine Maskerade, sondern die Abbildung der geschlechtlichen Realität, so Butler. Die tatsächliche *gender performance* im Sinne einer Subjektbildung findet erst am Ende des Textes statt, als Eréndira ihre artifizielle Weiblichkeit durch den Tod der Großmutter ablegen kann. Sonia Mattalia schließt von dieser künstlichen Weiblichkeit, die sich über die Wahrnehmung durch das (männliche) Gegenüber definiert, auf den Objektstatus der Frau: „[el] cuerpo femenino como cuerpo que se ofrece a la mirada del otro“¹⁹⁰. Der weibliche Körper, der seine Vorzüge mit Hilfe von Make-up hervorhebt oder diese gar neu gestaltet, kann als Objekt der Betrachtung durch das männliche Gegenüber auf eine lange Tradition verweisen. Charles Baudelaire fordert Mitte des 19. Jahrhunderts im *Éloge du maquillage* die Akzeptanz der Schminke, da seiner Meinung nach die Natur nicht die Norm sein muss:

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s’appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu’elle étonne, qu’elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s’élever au-dessus de la nature pour mieux

¹⁸⁹ Vgl. Butler, 1997, S. 16.

¹⁹⁰ Mattalia, 2012, S. 112.

subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible.¹⁹¹

Baudelaire versteht die weibliche *performance* mit Hilfe von Kunstgriffen wie Schminke als notwendig, da es seiner Ansicht nach die weibliche Bestimmung ist, mit ihrem Äußeren zu verführen. Baudelaires Ausführungen liegt ein defizitäres Frauenbild zugrunde, das wir auch in *Eréndira* anhand der Konstruktion von Weiblichkeit wiederfinden. Schminke dient dazu, die Reproduktionsfähigkeit der Frau hervorzuheben respektive vorzutäuschen. In Eréndiras Fall wird ihr jugendliches Erscheinungsbild durch die Schminke reifer gestaltet, was ein lolita-haftiges Aussehen bewirkt, das als sexuell attraktiv bewertet wird. Diese Oktroyierung von äußerlicher Weiblichkeit scheint zu genügen, dass das junge Mädchen vom anderen Geschlecht als Frau akzeptiert und als Sexualobjekt wahrgenommen wird. Sowohl von den anderen Figuren im Text als auch von der Erzählinstanz wird Eréndira im weiteren Verlauf der Handlung als Frau akzeptiert.

Die äußere Erscheinungsform ist ein konstituierender, aber variierbarer Aspekt für die traditionelle Konzeption von Weiblichkeit. *Gender* als „performatively enacted signification“¹⁹² manifestiert sich jedoch nicht nur im Aussehen, sondern in Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften, die dem jeweiligen Geschlecht von der Gesellschaft zugeordnet werden. Neben der Maxime ‚feminines Erscheinungsbild‘ zeichnet sich die Figur der Eréndira durch weitere Spezifika aus, die eine Identifizierung mit dem weiblichen Geschlecht und dem stereotypen Idealbild möglich machen. Charakterlich entspricht Eréndira dem Prototyp von Weiblichkeit, welchen Stevens und Soler mit den Begriffen der Opferbereitschaft und der Güte charakterisieren.¹⁹³ In Übereinstimmung mit diesem devoten Frauenbild charakterisiert Paz das seiner Meinung nach für Lateinamerika typische Frauenbild als demütig, zurückhaltend und ertragend: „[L]a mujer no sólo debe ocultarse sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior.“¹⁹⁴ Im traditionellen lateinamerikanischen Frauenbild muss sich die Frau dem Mann unterordnen und die vorherrschende patriarchale Familienstruktur respektieren, wie Paz in seinem Essay *El laberinto de la soledad* analysiert. Auch Stevens und Soler bestätigen diese These zur Interaktion zwischen dem idealen weiblichen Stereotyp und dem Mann: „[D]ebe mostrarse sumisa a las demandas de los hombres:

¹⁹¹ Baudelaire, 2010, S. 43.

¹⁹² Butler, 1999, S. 46.

¹⁹³ Siehe dazu: Stevens und Soler, 1974. Auf Basis der Arbeiten von Stevens und Soler (1973) und Stevens (1974) werden der *marianismo* und seine Auswirkungen auf verschiedensten Ebenen untersucht: Cofresí (2002), Mosher (1991), Cianelli (2008).

¹⁹⁴ Paz, 1994. S. 39.

marido, hijos, padres, hermanos.“¹⁹⁵ In García Márquez’ Text ist Eréndira mangels männlicher Familienmitglieder, denen sie sich idealerweise unterwerfen könnte, ihrer einzigen Angehörigen, der Großmutter, verpflichtet und akzeptiert diese Verpflichtung: „Nadie puede irse para ninguna parte sin permiso de su abuela.“ (133) Hinsichtlich der Familienstruktur der Kurzgeschichte muss Benítez Rojo widersprochen werden, der aufgrund seiner Interpretation der Figur der Großmutter davon ausgeht, der Kontext der Erzählung wäre matriarchal.¹⁹⁶ Die Dominanz der Mutter respektive Großmutter alleine stellt keinen Hinweis auf die Etablierung einer matriarchalen Gesellschaftsordnung dar: Auch in stereotypen Rollenverteilungen existiert eine Hierarchie innerhalb der Frauen einer Familie. Stevens und Soler erklären in ihrem Artikel die traditionelle Rollenverteilung zwischen Mutter und Tochter: „Aunque puede ser muy drástica con sus hijas – e incluso cruel con sus nueras – es y debe ser complaciente con su propia madre y con su suegra, ya que también ellas son reencarnaciones de la Gran Madre.“¹⁹⁷ Das Verhaltensmodell des *marianismo* sieht eine klare Hierarchie zugunsten der Elterngeneration vor. Auch Castillo et al. akzentuieren, dass dieser Respekt, den Eréndira vor ihrer Großmutter zeigt, innerhalb der Familienhierarchie eine relevante Maxime dieser Weiblichkeitskonstruktion ist und fassen diesen zusammen als „obedience, duty, and deference of an individual’s position within a hierarchical structure“¹⁹⁸. Eréndira lässt sich in ihrer Entscheidung von den Erwartungen, die an sie als Enkelin gestellt werden, leiten und resigniert vor der Möglichkeit, ihrem Schicksal zu entkommen.

Eréndiras Position in der Personenkonstellation des Textes ist die unterste. Aufgrund dieser Stellung arbeitet sie, wie es von einer mustergültigen Frau erwartet wird, hart und ohne Unterlass im Dienste der Großmutter: „Cerró los ojos, los abrió después con una expresión sin cansancio [...] Trabajaba dormida.“ (98) Diese Bereitschaft, sich zu unterwerfen und ein Leben im Dienste anderer zu führen, wird der Figur bereits vor dem Brand, der ihre Schulden verursacht, zugeschrieben: Die Erzählinstanz berichtet, wie Eréndira sich aufopferungsvoll um die Großmutter kümmert. Paz spricht bei seiner Charakterisierung der idealtypischen Frau von einer „imposibilidad de tener una vida personal“¹⁹⁹ und resümiert die weibliche Determination: „Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho, es ser infiel a sí misma.“²⁰⁰ Sich

¹⁹⁵ Stevens und Soler, 1974, S. 20.

¹⁹⁶ „Recuérdese que la situación del cuento ocurre dentro del matriarcado, donde la Madre domina a los hijos con total autoridad.“ (Benítez Rojo, 1987, S. 35.)

¹⁹⁷ Stevens und Soler, 1974, S. 20.

¹⁹⁸ Castillo et al., 2010, S. 164.

¹⁹⁹ Paz, 1994, S. 40.

²⁰⁰ Ebd., S. 40.

ihren Bedürfnissen und Wünschen hinzugeben, widerspräche der Natur der Frau. Durch die dargestellte Aufopferung im Dienste der Großmutter entspricht die Figur der Eréndira dieser durch Stereotype konstruierten weiblichen Natur. Die Situation Eréndiras verschlimmert sich zusehends im weiteren Verlauf der Handlung: Sie wird durch die Großmutter zur Sex-Sklavin. Benítez Rojo, der die Großmutter als Göttin in einer matriarchalen Ordnung versteht, fasst Eréndiras Opferbereitschaft und Gehorsam zusammen: „[A]l llegar Eréndira a la pubertad [...] pasa a servir a la Diosa en calidad sacerdotisa, es decir, ofreciéndose como prostituta sagrada y deviniendo así en propiedad de la Diosa y en su representante.“²⁰¹ Eréndira ist nicht „dueña de su deseo“, die Herrin ihrer Lust –über ihre Lust respektive ihre Sexualität und ihren Körper verfügt die Großmutter, die exemplarisch für die patriarchalen Strukturen verstanden werden kann.

Die stereotypenhafte Konzeption der Protagonistin referiert auf weitere fundamentale Eigenschaften, auf denen das traditionelle Idealbild der Frau basiert: Opferbereitschaft und Spiritualität.²⁰² „[Y] siguió apacentando sus sueños de grandeza en la penumbra de la casa furtiva, gracias al sacrificio de la nieta bastarda que había criado desde el nacimiento.“ (97) Neben der Bereitschaft zum *sacrificio* ist im traditionellen Frauenbild, dem die Gottesmutter Maria als Rollenvorbild dient, Spiritualität essentiell, so Stevens und Soler.²⁰³ Der idealtypischen Frau wird eine Affinität zur Metaphysik attribuiert, weshalb sie als spirituelles Vorbild für Familie und Gesellschaft gilt. Auch Castillo et al. bestätigen diese Parallelen zwischen dem stereotypen Rollenmodell und der Vorstellung von der Jungfrau Maria: „They [...] are expected to be like the Virgin Mary who is viewed as virginally pure and non-sexual.“²⁰⁴ Eréndiras spirituelle Veranlagung manifestiert sich in ihrem Talent, Träume deuten zu können. Sie verfügt über spirituelle Fähigkeiten, die einerseits als genuin feminin verstanden werden und andererseits der Großmutter, deren bizarre Konzeption im Folgenden erarbeitet werden soll, fehlen. Außerdem attestiert die Erzählinstanz Eréndira eine heilige Strenge („rigor sagrado“ (95)), die sie – insbesondere im Kontrast zur Großmutter, die sich den irdischen Lasten hingibt – in die Sphären der Mystik enthebt.

Die Figurenkonzeption der Eréndira entspricht sowohl optisch als auch charakterlich den traditionellen gesellschaftlichen Erwartungen an eine junge Frau in Lateinamerika. Eréndira lässt sich durch Verantwortungsbewusstsein, Demut, Opferbereitschaft und

²⁰¹ Benítez Rojo, 1987, S. 34.

²⁰² Vgl. Castillo et al., 2010.

²⁰³ Vgl. Stevens und Soler, 1974.

²⁰⁴ Castillo et al., 2010, S. 164.

Spiritualität charakterisieren. Mit Hilfe dieser figuralen Eigenschaften reproduziert García Márquez das ideale Bild einer jungen Frau im Sinne des traditionellen Geschlechterdiskurses, der auf Androzentrismus und Patriarchat begründet ist.

Aufgrund der optischen und charakterlichen Analyse der Protagonistin soll nun eine Evaluation der Figur erfolgen, um ihre Hierarchisierung im Kontext des Textes vornehmen zu können und ihre Genese während des Handlungsverlaufs bewerten zu können. Die literarische Figur kann als Musterbeispiel für die Theorie von Gayatri Spivak, die sie 1988 in ihrem Aufsatz *Can the subaltern speak?* artikuliert, verstanden werden. Den Status der Subalternität (lat. *subalternus* „untergeordnet“) inne zu haben, bedeutet, aufgrund der mehrfachen Andersartigkeit im dominierenden Diskurs keine Möglichkeit zur Artikulation zu erhalten. In der überarbeiteten Form des Textes von 1999 stellt Spivak klar, dass Postkolonialität oder Mitglied einer ethnischen Minderheit zu sein, nicht zwangsläufig bedeutet, subaltern zu sein: „Simply being postcolonial or the member of an ethnic minority, we are not ‚subaltern‘.“²⁰⁵ Sie fasst deshalb die Symbiose der Kategorien *race*, *class*, *gender*, die zum Status der Subalternität resultieren können, zusammen: „If, in context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow.“²⁰⁶ Während *gender* bereits analysiert wurde, sollen im Folgenden die Kategorien *race* und *class*, die zum Status der Subalternität beitragen, betrachtet werden. Kornelia Hahn erläutert die Dependenz der Kategorien *class* und *gender*:

Klasse und Geschlecht sind wesentliche Dimensionen sozialer Ungleichheit, die im sozialen Kontext handlungsnormierend und ressourcenbestimmend wirken. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschafts-Klasse (obere, untere Mittelschicht, Arbeiter-Klasse usw.) bestimmt den sozialen Status eines Menschen, ebenso wie das männliche oder weibliche Geschlecht von der sozialen Umgebung auf bestimmte Rollen festgelegt wird.²⁰⁷

Der Text liefert keine Hinweise auf Eréndiras Herkunft: „Nadie conoció los orígenes ni los motivos de esa familia.“ (97) Ob sie einer „ethnic minority“ innerhalb des fiktiven Kontextes angehört, wird nicht evident – allerdings ist sie aus postkolonialer Perspektive aufgrund der Verortung des Textes in Hispanoamerika²⁰⁸ in der Position der ‚Anderen‘. In puncto *class* lässt sich feststellen, dass sowohl die Großmutter als auch Eréndira seit dem Brand zu Beginn der

²⁰⁵ Spivak, 1999, S. 310.

²⁰⁶ Spivak, 1988, S. 287.

²⁰⁷ Hahn, 2002, S. 206.

²⁰⁸ Auf diese Verortung weist García Márquez selbst hin: Auf die Frage, wo die Handlung des Textes spielt, antwortet er in einem Interview: „It takes place on the peninsula of *La Guajira*, which borders with Venezuela and juts out into the Atlantic, like this. [He sketches a rough map of La Guajira on a piece of paper.]“ (Bell-Villada, 2006, S. 138. Hervorh. im Orig.)

Handlung mittellos sind. Während die Großmutter jedoch ihre Prunksucht auslebt, liegt der Fokus während der gesamten Handlung auf Eréndiras Schulden, die sie bei der Großmutter abbezahlen muss. In Kombination mit der Abhängigkeit von dieser einzigen Familienangehörigen erhält Eréndira keine Möglichkeit zur Mobilität. Außerdem ist Eréndira innerhalb ihrer Familie marginalisiert. Sie ist zwar die Tochter des jungen Amadís, des geliebten Sohns der Großmutter, allerdings wird im Text an keiner Stelle die Mutter Eréndiras erwähnt, weshalb sie durch die Erzählinstanz als „nieta bastarda“ (97) bezeichnet wird. Ihre Position in der Familienhierarchie leitet sich möglicherweise aus diesem Fakt ab.

Resümiert werden kann Folgendes: Als Latina und Frau ohne finanzielle Ressourcen ist Eréndira gefangen in einer patriarchalen Gesellschaft mit einem traditionellen Rollenverständnis, wodurch sie keine Möglichkeit zur Artikulation hat. Diese Geschlechterkonzeption weist der Eréndira im Text die Rolle und Position einer Subalternen zu. Der Text gibt seiner Protagonistin keine eigene Stimme, sodass ihr der Subjektstatus abgesprochen wird.²⁰⁹ Eréndira „que nunca hablaba si no era por motivos ineludibles“ (95) spricht nur, wenn es der Kontext als unerlässlich erscheinen lässt und antwortet auf die Befehle der Großmutter mit einem monotonen „Sí, abuela.“. Wenn sie spricht, ist es nur, um sich zu entschuldigen oder um zu sagen „¡Yo no he dicho nada!“ (106). Die Sprechsituationen im Text illustrieren, dass Eréndira von der Partizipation am Diskurs ausgeschlossen wird. Die Möglichkeit, der weiblichen Figur eine Stimme zu verleihen, schlägt García Márquez auch dadurch aus, dass Eréndiras Geschichte mit ihrer Flucht endet, statt diesen Exodus für eine tatsächlich neue Konzeption von Weiblichkeit im Sinne einer autonomen Frauenfigur zu nutzen.

Analog zur Person, die bei Spivak den Status der Subalternität inne hat, besitzt Eréndira zwar die Fähigkeit, sich zu artikulieren; jedoch wird sie nicht gehört oder verstanden. Spivak drückt diesen Defizit folgendermaßen aus: „The subaltern as female cannot be heard or read.“²¹⁰ Eréndiras fremdverschuldetes Unvermögen zu sprechen manifestiert sich im Text an mehreren Stellen. Eine aktive Sprechhandlung nimmt die Figur ausschließlich in drei Situationen der Handlung ein: Als sie sich kurz vor einem physischen und psychischen Zusammenbruch befindet, während sie im Schutz des Klosters lebt und in der Interaktion mit Ulises. Diese drei

²⁰⁹ Aus Spivaks Perspektive betrachtet, kann der Text jedoch nicht die Möglichkeit beinhalten, der Subalternen eine Stimme zu geben. Hito Steyerl fasst das Vermächtnis Spivaks für die Gegenwart zusammen: „[D]ie Aufgabe, vor die er [der Text *Can the subaltern speak?*, Anm. d. Verf.] uns auch heute stellt, besteht nicht darin, das autistische ‚Für-sich-selbst-Sprechen‘ der einzelnen Subjekte zu verstärken, sondern vielmehr darin, ihr gemeinsames Schweigen zu hören.“ (Steyerl, 2008, S. 16.)

²¹⁰ Spivak, 1988, S. 308.

Erzählsituationen sollen untersucht werden, da sie konkretisieren, wie Eréndiras Enunziationen zwar gehört, jedoch nicht oder falsch verstanden werden.

Trotz der Nullfokalisierung und der auktorialen Erzählinstanz' erhält der*die Leser*in wenig Informationen über die Gefühle und Gedanken Eréndiras. Erst als sie vor einem Schwächeanfall steht, da sie zu Fuß durch die heiße Wüste gehen muss – während die Großmutter von einem Esel auf einer Sänfte getragen wird und Eréndira einen schattenspendenden Schirm über sie hält – schluchzt sie: „Tengo vidrio molido en los huesos.“ (110) Eréndiras erste inhaltlich relevante Aussage im Text ist eine Metapher. Dieses metaphorische Sprechen verschleiert den Inhalt ihrer Aussage vor allem insofern, als dass Glas für Reinheit steht und sie diese verloren hat. Der Verlust ihrer Reinheit, ihrer Jungfräulichkeit, geht ihr schmerzhaft in Mark und Bein über. Gleichzeitig bezeichnet dieser Schmerz, den sie mit gemahlenem Glas in den Knochen vergleicht, die lebensfeindliche Situation, in der sich das Mädchen befindet. Signifikant ist außerdem, dass die Metapher ein sprachliches Stilmittel des uneigentlichen Sprechens ist. Eréndira wird durch diese sprachliche Gestaltung nicht die Option gegeben, ihre Emotionen konkret auszudrücken – stattdessen muss sie den Inhalt ihrer Aussage verschleiern. Auf die Antwort der Großmutter, sie solle versuchen, im Gehen zu schlafen, fällt Eréndira in ihr reguläres Schema zurück und antwortet demütig: „Sí, abuela.“ Die Formulierung dieser monotonen Antwort ist signifikant: Die repetitive Enunziation der Eréndira demonstriert ihre Dependenz von der Großmutter. Sie referiert mit ihrer Antwort immer auf die „abuela“, statt nur „sí“ zu antworten oder beispielsweise mit dem Kopf zu nicken.

Eréndiras Versuch, um Hilfe zu rufen, wird sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Vermittlungsebene unterbunden, denn auch durch die Erzählstimme wird nicht auf die Situation reagiert. Durch die narrativen Darstellungsverfahren im Text wird der weiblichen Figur der Status als sich artikulierendes Subjekt verweigert. Gaby Allrath und Carola Surkamp unterstreichen die Relevanz der Vermittlungsebene für eine *gender*-kritische Analyse: „Auffassungen von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ sowie Vorstellungen über das Verhältnis zwischen den Geschlechtern finden [...] nicht nur thematisch Eingang in die Literatur, sondern werden über verschiedene narrative Darstellungsverfahren auch literarischen inszeniert.“²¹¹ Auf diese wenigen verbalen Äußerungen Eréndiras wird im Text nicht reagiert.²¹² Der Hilferuf der Subalternen wird – wie in Spivaks Fallbeispiel der jungen Bhuvanewari Bhaduri, die aus

²¹¹ Allrath und Surkamp, 2004, S. 173.

²¹² Vielmehr werden Enttäuschung und Ärger der wartenden Soldaten beschrieben, die mit Eréndira Sex haben wollen, sodass durch diese erzählerischen Darstellungsverfahren die männliche Perspektive favorisiert wird.

politischen Gründen Suizid begeht – nicht ge-/erhört:²¹³ ‚Sprechen zu können‘ bedeutet bei Spivak nicht die Fähigkeit zu sprechen, sondern ‚einen Sprechakt zu vollziehen‘ und gehört zu werden. Sowohl die gesellschaftlichen Umstände, die in der Kurzgeschichte beschrieben werden, als auch die Figurenkonzeption der Eréndira mit ihrer unreflektierten Unterwürfigkeit halten sie in der traditionellen sozialen Hierarchie und im Status der Subalternität gefangen. Lange bevor die Großmutter sie mit einer Hundekette an ihr Bett kettet, wird Eréndira durch den Text in ihrer Position als Subalterne an die Großmutter gebunden. Eréndira kann die einzige Chance, die ihr durch den Handlungsverlauf der Erzählung gegeben wird, nicht nutzen: Im Schutz des Klosters führt sie ein passives Leben: Sie beobachtet still und verrichtet ihre Arbeit, so der Text. Während ihres gesamten Aufenthaltes im Kloster spricht sie nur einen Satz: „Soy feliz.“ (124) Dieser unerwartete Gefühlsausbruch geschieht jedoch in einem Rahmen, in dem niemand sie hören kann, i. e.: Auch in dieser Situation wird die Subalterne nicht gehört – in diesem Fall ist es der Sprechsituation geschuldet; zuvor verhindert der gesellschaftliche Kontext, dass sie gehört und verstanden wird.

Bisher kann resümiert werden: Eréndira erhebt ihre Stimme – allerdings nicht, um für sich und ihr eigenes Wohl zu sprechen, sondern sie konserviert durch ihre Reaktion ihren Status der Subalternität. Sie kann aus dem bekannten Muster nicht ausbrechen – wenn sie es versucht, ist es nutzlos, da weder auf Handlungs- noch auf Vermittlungsebene auf sie reagiert wird. Nachdem der Status der Subalternität analysiert wurde, soll im Folgenden Eréndiras Genese betrachtet werden, die diesen Status aufhebt. Eréndiras Rang und Rolle im Text werden mit der Ankunft des jungen Ulises‘ revolutioniert. In der Gesprächssituation mit Ulises erhält Eréndira eine eigene Stimme. Sie wird aktiv, gibt nicht nur Antworten, sondern bestimmt den Gesprächsverlauf und lacht über Ulises‘ anfängliche Angst vor der Großmutter. Es scheint, als ob sie den Status der Subalternen überwinden würde. Durch die erzählerische Gestaltung und den erhöhten Sprechanteil entwickelt sich die weibliche Figur zu einer gleichberechtigten Gesprächspartnerin neben der männlichen. „Se había vuelto espontánea y locuaz, como si la inocencia de Ulises le hubiera cambiado no sólo el humor, sino también la índole.“ (117) Während Ulises in kurzen Sätzen antwortet, werden Eréndiras Aussagen komplexer. Ihre Sprechhaltung verändert sich: Während die Erzählinstanz ihr zu Beginn noch eine leise Stimme zuschreibt, fragt sie im späteren Handlungsverlauf „sin quebranto mínimo en la voz“ (149), ob Ulises es wagen würde, die Großmutter zu töten: „– Te atreverías a matarla?“ (149) Mit dieser Aufforderung beginnt Eréndira, ihre Stimme zu erheben und ihr Schicksal selbst in die Hand

²¹³ Vgl.: Spivak, 1988, S. 307.

zu nehmen. Mit der Veränderung ihrer Sprechhaltung geht eine emanzipatorische Evolution der Figur einher: Sie kann sich aus dem Status der Subalternität lösen, ihre bisherige Rolle abstreifen und wird zum ersten Mal im Sinne Spivaks gehört: Ulises versteht ihre Aufforderung als Wunsch nach einem Ausbruch aus den Fängen der übermächtigen Großmutter und versucht im weiteren Verlauf der Handlung, die Großmutter zu töten.

Eréndira kann jedoch trotz der Veränderung ihres Verhaltens ihr biologisches Geschlecht nicht verändern; sie ist – wenn auch nicht in der weiblichen Rollenkonzeption – so doch in ihrem Körper gefangen. Butlers Unterscheidung zwischen *gender* und *sex* kommt hier zum Tragen: Da das biologische Geschlecht (*sex*) im heteronormativen System als geschlechtskonstituierend verstanden wird, gilt Eréndira weiterhin als Frau. Diese dient im traditionellen phallozentrischen System als Sexualobjekt, als Ergänzung zum Mann.

Las mujeres son las hembras para el macho, las dispensadoras del gozo, no los seres humanos que también pueden ser felices. En esto, García Márquez parece hacer honor a su ancestro cultural arhuaco, adquirido en las sendas del Valle de Upar, donde vivió por muchos años y donde circulan como leyendas orales muchas de las que él ha llevado a la entronización literaria perenne.²¹⁴

Gleichermaßen wie Gustavo Álvarez Gardeazabal García Márquez' fiktive Frauenfiguren als „dispensadoras del gozo“ charakterisiert, kennzeichnet Octavio Paz die Rolle der lateinamerikanischen Frau innerhalb der zweigeschlechtlichen sexuellen Beziehung als „un reflejo de la voluntad y querer masculinos“²¹⁵. Dieses traditionelle Verständnis von Maskulinität und Feminität präsentiert auch García Márquez' Kurzgeschichte.

Trotz dieser Konzeption von Weiblichkeit revidiert Eréndira ihre zunächst typischweibliche passive Rolle im Text und sie kann ihr biologisches Geschlecht für ihre egoistischen Zwecke nutzen: Als sie Ulises bittet, die Großmutter für sie zu töten, macht sie sich ihr Geschlecht zum Vorteil. Sie bringt den jungen Mann mit Hilfe ihrer weiblichen Reize, mit Hilfe von Sex und mit Hilfe von Liebesversprechungen dazu, das Ungeheuer in Form der Großmutter für sie zu töten. Obwohl sie noch immer ein Sexualobjekt zu sein scheint, gibt Eréndira ihren Körper nicht wie zuvor aus Verpflichtung hin, sondern sie gibt sich selbst, um aktiv gegen ihr Schicksal und ihre Geschlechterrolle anzukämpfen.

Das weibliche Begehren Eréndiras ist nicht Selbstzweck, sondern wird im Text instrumentalisiert. Diese Instrumentalisierung von Sex und Körperlichkeit kategorisiert die Frau und ihre Sexualität als rebellisch und deshalb als ‚böse‘: Eréndira nutzt ihre Sexualität, um Ulises zu manipulieren. Eréndira besitzt dabei jedoch nicht die fatale Wirkmacht einer

²¹⁴ Álvarez Gardeazabal, 1976, S. 59.

²¹⁵ Paz, 1994, S. 39.

femme fatal, die sich den Mann zum Werkzeug macht. Die *femme fatal*, als Weiblichkeitstypus im *Fin de siècle* entstanden, nutzt ihre Erotik, um den Mann ins Verderben zu ziehen: „Eine [...] dämonische Mystifizierung der Weiblichkeit verweist zurück auf die Bibel, die Mythologie und die homerischen Gesänge: Lilith, die Harpyien, Sirenen und Gorgonen gelten als Seelenverwandte der *femme fatal*.“²¹⁶ Statt die Frau als Subjekt ihrer eigenen Lust darzustellen, bleibt der Fokus bei García Márquez auf der männlichen Begierde.²¹⁷ Einerseits werden Eréndiras Zuneigung und ihr Begehren durch die Instrumentalisierung diskreditiert, andererseits zeigt diese Instrumentalisierung der weiblichen Sexualität das subversive Potenzial von offensiver Weiblichkeit. García Márquez symbolisiert mit seinem Text, dass die weibliche Sexualität, wenn sie nicht mehr fremdbestimmt ist, zur Gefahr für den Mann respektive die Gesellschaft werden kann. Diese Instrumentalisierung von Sexualität signalisiert, dass die emanzipatorische Genese der Frau als Figur nur innerhalb der traditionellen Strukturen von Heteronormativität und Patriarchat stattfinden kann. Die Evolution der weiblichen Figur wird im Text durch den Mann ausgelöst. Ulises' Auftritt stellt den Ausgangspunkt für Eréndiras Emanzipation von der Herrschergestalt der Großmutter dar. Dieser Wendepunkt für Eréndira zeigt sich darin, dass sie im folgenden Verlauf der Handlung durch die Novizinnen der großmütterlichen Macht entrissen wird, i. e. durch ihre Aktivität kann sie der Exploitation ihres Körpers (vorerst) entkommen. In letzter Konsequenz führt ihr Aufbäumen gegen die übermächtige Großmutter und die damit verbundene traditionelle Geschlechterkonzeption zum Tod der Großmutter und zu ihrer Befreiung.

Die Charakterisierung Eréndiras als aktive und selbstbestimmte Figur wird mit Hilfe eines intertextuellen Verweises markiert: Ihr Name rückwärts ausgesprochen „Arídnere“ (132), mit dem Ulises sie ruft, erinnert an den Namen der Tochter des Königs Minos aus der griechischen Mythologie: Ariadne. Nach der Legende hilft diese dem jungen Helden Theseus dabei, den Minotaurus, ein menschenfressendes Ungeheuer, zu besiegen.²¹⁸ Ebenso wie Ariadne ist es Eréndira, die den entscheidenden Hinweis gibt, um die Minotaurus-Großmutter zu töten. Eréndira wird aktiv und bäumt sich gegen die Unterdrückung durch die ungeheure Macht auf.

Auf Basis der vorangegangenen *gender*-Analyse und der Evaluierung mit Hilfe der Kategorien *race* und *class* sowie der Betrachtung der Genese der Figur kann Folgendes als Fazit

²¹⁶ Peters, 1999, S. 94. Hervorh. im Orig.

²¹⁷ Dass das weibliche Begehren ein Tabuthema ist, zeigt sich auch anhand der übrigen Romane dieser Analyse.

²¹⁸ Siehe: Lücke und Lücke, 2002, S. 540-562.

festgehalten werden: Während García Márquez zunächst mit Hilfe von Eréndira das ideale Frauenbild Lateinamerikas präsentiert, durchlebt die Figur im Verlauf der Handlung eine Entwicklung, sodass Eréndira am Ende des Textes nicht mehr als Personifizierung einer traditionell-stereotypen Geschlechterkonzeption betrachtet werden kann. Diese Entwicklung wird mit dem Tod der Großmutter ex abrupto im Erscheinungsbild Eréndiras evident: „[Y] cuando se convenció de que estaba muerta, su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio.“ (157) Eréndiras Subjektbildung kann erst stattfinden, als sie ihre artifizielle Weiblichkeit, die die Großmutter hergestellt hat, ablegen kann. Das traditionelle Frauenbild wird im Text in Frage gestellt: Eréndira kann ihrem schrecklichen Schicksal nur entkommen, wenn sie sich von den traditionellen Rollenerwartungen an eine Frau löst und ihre Stimme für ihr eigenes Wohl erhebt. Gefangen in einer Welt von traditionellen Werten und konservativen Strukturen bricht sie aus ihrem Gefängnis aus und negiert sämtliche Regeln, Strukturen und Grenzen, indem sie weiter rennt als der Wind. Jaeck widerspricht dieser Interpretation einer Emanzipation Eréndiras: „After the death of the grandmother, Eréndira manifests the same trapped cyclical behaviour by running back to the desert, even though she is now ‘free’ to go anywhere she chooses.“²¹⁹ Sie argumentiert, dass Eréndira in ihrer Rolle als Frau gefangen ist und deshalb nach dem Tod der Großmutter wieder in die Wüste, den Ort ihres Leidens, zurückkehrt respektive zurückkehren muss. Es wird jedoch deutlich signalisiert, dass sie ihrem bisherigen Schicksal entkommen kann: „[J]amás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia.“ (158) Obwohl Eréndiras Emanzipation innerhalb der etablierten Strukturen stattfindet, kann sie aus ihrer anfänglichen traditionellen Geschlechterrolle erfolgreich ausbrechen.

La abuela desalmada: Während sich die traditionellen Geschlechterkonzeptionen von Mann und Frau komplettieren, manifestiert sich das traditionelle weibliche Idealbild, das im Text zunächst durch Eréndira präsentiert wird, auch im Kontrast zu anderen Realisierungen von Weiblichkeit. Als Antagonistin zum femininen Idealbild, das Eréndira anfangs darstellt, ist die Figur der Großmutter konzipiert. Die Figurencharakterisierung der Antagonistin ist aufgrund der Kontrastrelationen zwischen den beiden weiblichen Figuren gewinnbringend für eine *gender*-orientierte Analyse:

Über Korrespondenz- und Kontrastrelationen kann eine plakative Thematisierung und Problematisierung der Implikationen von *sex*, *gender* und *sexuality* erreicht werden. Indem z.B. zwei oder mehr Figuren

²¹⁹ Jaeck, 1993, S. 383.

eines biologischen Geschlechts dargestellt werden, die unter denselben Rollenzwängen leiden (Korrespondenzbezug), kann suggeriert werden, dass die thematisierten Probleme überindividuell Gültigkeit besitzen, dass es sich dabei also um generelle Probleme der weiblichen bzw. männlichen Lebenssituation handelt. Kontrastrelationen hingegen sind u.a. dazu geeignet, unterschiedliche weibliche oder männliche Lebensentwürfe gegenüberzustellen.²²⁰

Durch die Kontrastrelation zwischen Eréndira und ihrer Großmutter wird im Text ein alternatives Konstrukt von Weiblichkeit skizziert, das sich jedoch als wenig ‚weiblich‘ herausstellt, wie im Folgenden durch die *gender*-Analyse mit Hilfe des Aussehens und des Charakters der Figur, der Hierarchisierung innerhalb der Figurenkonstellation sowie der Kategorie *age* demonstriert werden soll.

Wie bereits dargestellt wurde, konstruiert sich die Kategorie ‚Geschlecht‘, determiniert durch die soziale Norm, über feminines respektive maskulines Aussehen. Wie es zu dieser Konstruktion von *gender* in der Gesellschaft kommt, erklärt Butler: „Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.“²²¹ Für eine Identifizierung mit dem weiblichen Geschlecht ist feminines Aussehen ein wichtiges Fundament. Anhand der optischen Merkmale, mit denen die Großmutter im Text durch die auktoriale Erzählinstanz beschrieben wird, wird die Differenz zur Figurenkonzeption der Eréndira markiert. Die Großmutter kann nicht auf die Maxime ‚feminines Erscheinungsbild‘ rekurrieren: „La abuela, desnuda y grande, parecía una hermosa ballena blanca en la alberca de mármol. La nieta había cumplido apenas los catorce años, y era lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad.“ (95) Ihr massiver Körper wird im Text mit maskulinen Attributen skizziert: Sie verfügt über „potentes brazos de oso“ (157) und „el hombro potente tatuado sin piedad con un escarnio de marineros“ (95). Diese Beschreibung verweist auf maskuline Kraft, Gewalt und Macht, die von der Präsenz der Großmutter ausgehen. Im Kontrast zu Eréndiras Körper, dem zwar sinnlich-weibliche Attribute fehlen und der zunächst als nahezu asexuell charakterisiert wird, wird der Körper der Großmutter als maskulin-animalisch definiert. Diese Figurencharakterisierung wird dem*der Leser*in auktorial und gleichermaßen figural übermittelt: Sowohl die vermittelnde Erzählinstanz als auch die Figuren im Text artikulieren die animalischen Eigenschaften der Alten und parallelisieren sie mit einem Wal. Sie ist „grande, monolítica“ (157), so die Erzählinstanz, und sogar in ihrem Todeskampf besitzt sie „la desidia invencible de un buey acostado“ (121). Diese Kontrastierung zwischen

²²⁰ Gymnich, 2004, S. 137. Hervorh. im Orig.

²²¹ Butler, 1999, S. 43.

Protagonistin und Antagonistin hat zur Folge, dass Eréndiras Körper im Vergleich kindlich und fragil wirkt. Die Gegenüberstellung dient ergo zur Charakterisierung beider Figuren: Während die Figur der Eréndira zu Beginn des Textes in ihrer stereotypen Rollenkonzeption als schwach, feminin und inferior erscheint, kann die Großmutter mit den Adjektive stark, maskulin und dominant beschrieben werden.

García Márquez führt die Beschreibung der Großmutter ins Extreme, indem er die Figur mit dem Kontext der geographischen Umgebung kontrastiert: „Nunca se vio tanta opulencia junta por aquellos reinos de pobres.“ (144) Durch die kontrastierende Darstellung durch die Erzählinstanz wird eine Antithese zwischen dem *setting* des Textes und der Figurenbeschreibung evoziert. Die Großmutter lässt sich prunkvoll wie ein Herrscher auf einer Sänfte durch die Wüste tragen und wird dadurch sowohl im Kontrast zur kargen Landschaft als auch zur bescheidenen und aufopferungsvollen Eréndira skizziert: „Viajaba en unas angarillas que habían improvisado sobre el burro, y se protegía del sol inmóvil con el paraguas desvarillado que Eréndira sostenía sobre su cabeza.“ (109)

Mit Hilfe des Aussehens wird im Text erneut ein performativer Akt vollzogen: Ihr äußeres Erscheinungsbild wird, nachdem sie die Gewalt über ihre Enkelin vollständig übernommen hat, als machtvoll und kriegerisch charakterisiert. Ebenso wie *gender* sind Autorität und Macht stark abhängig von der Selbstrepräsentation und der Darstellung der eigenen Geschlechtsidentität und Autorität. Butler erklärt in *Excitable Speech* (1997), dass die Macht der Performativität darin liegt, zur Subjektbildung beitragen zu können.²²² Die Großmutter, die im Gegensatz zu Eréndira aktiv *performed*, präsentiert sich selbst in dem Trupp, mit dem sie durch die Wüste zieht, wie eine Göttin oder Königin: „Tenía en la cabeza una peluca de plumas radiantes.“ (154) Zur Darstellung der Figur mit maskulinen und animalischen Attributen kontrastiert die Erzählinstanz des Textes den Körperkult der Großmutter. Da ihr die typischen weiblichen körperlichen Spezifika fehlen, die die soziale Norm als konstituierend für die Identifizierung mit dem weiblichen Geschlecht versteht, handelt sie performativ und zelebriert ihre Weiblichkeit mit Hilfe von Äußerlichkeiten. Sie lässt sich in „hojas de buen olor“ (95) baden und Eréndira widmet zwei Stunden der Schönheitspflege der Großmutter, sodass sie wie eine „muñeca“ (96) aussieht. Die Großmutter bedient sich verschiedener Hilfsmittel, um Weiblichkeit artifiziell zu konstruieren, die sie auch für die Konstruktion von Eréndiras Weiblichkeit nutzt. Mattalia, die das Werk Onettis

²²² Vgl. Butler, 1997, S. 160.

analysiert, erklärt die Funktion der Maskerade – ihre Theorie lässt sich auf García Márquez' *Eréndira* übertragen:

Una máscara es un rostro artificial con el que se cubre el rostro natural, para ocultarse, transformarse o representarse como algo distinto; es una segunda cara; o mejor, la máscara cubre nuestra apariencia para poner en marcha la imaginación y el deseo. Una máscara es ocultamiento y es revelación.²²³

Diese Bewertung der Maske respektive Maskerade als Sich-Verstecken kann für den vorliegenden Text übernommen werden. Das forcierte feminine Trugbild der Großmutter kann allerdings nicht von den zuvor genannten maskulinen Eigenschaften der Großmutter ablenken, sodass statt *performance* eine Maskerade stattfindet. Mit Hilfe der äußeren Kennzeichen werden die Mutation der Figur, ihr expandierende Dominanz und ihre zunehmende Präpotenz innerhalb der Handlung präsentiert. Die Erzählinstanz nutzt die Beschreibung des Aussehens, um den fortwährenden Abfall von jeglichen menschlichen Zügen der Figur zu unterstreichen. Die optische Beschreibung der Großmutter dient als implizite Charakterisierung und verweist auf die Persönlichkeit der literarischen Figur: Die Schilderung ihres Körpers als maskulin-animalisches Ungeheuer lässt auf den skrupellosen Charakter der Großmutter und ihr ‚herzloses‘ Verhalten gegenüber der Enkelin schließen. García Márquez erschafft eine Figur, die die Widersprüche von gesellschaftlichen Erwartungen und naturgegebenen Anlagen zu vereinbaren versucht, sodass die Figur durch diese konträren Beschreibungen surreal und komisch – geradezu grotesk erscheint.

Weiblichkeit manifestiert sich, so die soziale Norm, außerdem durch das von der Gesellschaft als weiblich akzeptierte Auftreten und Benehmen, das im Folgenden analysiert werden soll. Die vorangegangene Analyse dokumentiert, dass Eréndira sich zu Beginn der Handlung so verhält, wie es im traditionellen lateinamerikanischen Geschlechterdiskurs erwartet wird. Die Großmutter, die in der Figurenkonstellation eine maskulin-herrschende Position einnimmt, zeichnet sich als Antagonistin hingegen nicht durch feminines Verhalten aus. An der Weiblichkeit der Großmutter zweifelt der*die Leser*in nicht nur aufgrund ihres animalischen Aussehens – auch ihr Auftreten und Benehmen wirken maskulin. Die Sprache der in facta weiblichen Figur ist vulgär und gespickt mit Schimpfwörtern. Diese ungewöhnliche Konzipierung einer weiblichen literarischen Figur manifestiert sich insbesondere gegenüber den männlichen Charakteren: Sie beschimpft die Soldaten mit „¡Desconsiderados! ¡Mampolones!“ (113) und „¡Pervertidos! ¡Apátridas de mierda!“ (113), nennt den jungen Missionar „aríjuna“ (119), beleidigt den Fotografen, der sie verlässt, mit „¡Malnacido!“ (136)

²²³ Mattalia, 2012, S. 110.

und „Hijo de mala madre“ (136) und sagt zu Ulises, als sie erkennt, dass er sie töten wird, „descarado“ (151) und „hijo de puta“ (157).

López (2006), der die Ausbeutung durch die Großmutter als Allegorie für die Herrschaft Spaniens während der Kolonialzeit versteht, arbeitet trotz der maskulin-animalischen Konzeption der Figur ihre femininen Eigenschaften heraus, die sie sowohl mit Spanien als Mutterland als auch mit der höfischen Dame aus Ritterromanen assoziieren:

Though the grandmother is always presented as a monstrous being, for example, she retains some of the proper attributes of the ladies in the chivalry books, among them dignity, arrogance, and pride. [...] The grandmother presents herself as such a grand lady when asking for help from a smuggler.²²⁴

Durch die Erzählinstanz wird der Großmutter die Maske der Weiblichkeit vorgehalten, indem die zuvor so maskuline Figur ihren Habitus ändert, um der Rolle gerecht zu werden, die der gesellschaftliche Diskurs von ihr als Frau erwartet. Die Kombination des femininen Verhaltens und der maskulinen Charakteristika der Großmutter wirkt grotesk.

Neben der Figurenkonzeption als maskuline Matriarchin attribuiert der Text der Großmutter übernatürliche Züge. Ihre Brutalität und Skrupellosigkeit verwandeln die Alte in ein Ungeheuer – statt einer schützenden Großmutter erinnert die Figur an ein zerstörerisches Monster: Als sie die Mordversuche des Ulises fast unbeschadet überlebt, erscheint die Figur sogar übermenschlich. Nach dem ersten Mordversuch mit Rattengift ist sie so lebendig wie zuvor und trägt kaum Schaden davon. Im Magischen Realismus aus *Cien años de soledad* wäre diese Tatsache ein Teil der wunderbaren lateinamerikanischen Welt, in der die Handlung spielt, – in dieser Kurzgeschichte löst sie jedoch Erstaunen bei den anderen Charakteren aus. Die Exzeptionalität dieses Umstandes manifestiert sich in der Verwunderung der anderen literarischen Figuren im Text: „– Está más viva que un elefante – exclamó Ulises –. ¡No puede ser!“ (153) Diese Beschreibung entfernt die Figur nicht nur weiter denn je vom Ideal einer weiblichen Geschlechtskonzeption – es entrückt sie von jeglicher Menschlichkeit.

Die Großmutter ist im Text außerdem als dermaßen egoistisch konzipiert, dass sie jeglicher Empathie entbehrt. Lediglich der*die Leser*in kann die Handlung aus Eréndiras Sicht betrachten, sodass die Alte durch die fehlende Empathie, wie im Titel angekündigt, unmenschlich und herzlos wirkt. Die Erzählinstanz betont diesen Eindruck, indem der Akzent auf die Perspektive der Großmutter gelegt wird, als sie jeden Vorwurf der Schuld von sich weist: „– La niña me ha hecho un daño de más de un millón pesos – dijo la abuela –. A este paso le harían falta como doscientos años para pagarme. [...] La abuela se sintió sola en un mundo de desastre.“ (102) Die Erzählperspektive aus Sicht der Großmutter führt dazu, dass die sexuellen

²²⁴ López, 2006, S. 86.

Gewalttaten, die an Eréndira verübt werden, aus Sicht der Großmutter nicht als Vergewaltigung gewertet werden. Ihre Herzlosigkeit, die im Titel bereits angekündigt wird und die mit Hilfe der Charakterisierung durch die vermittelnde Erzählstimme und die anderen Figuren im Text verifiziert wird, pointiert die ungewöhnliche Konzeption der Figur als inhuman und metaphysisch. Die groteske Figurenkonzeption wird durch Assoziationen zum Göttlich-Königlichen hervorgehoben, da die Großmutter mit verschiedenen imperialen Zusätzen attribuiert wird: Sie besitzt einen Stock, der einem Bischofsstab gleicht und mit dessen Hilfe sie ihre Aussagen und ihre Autorität unterstreicht. Königsgleich reist sie auf einem geschmückten Thronsitze, sodass jeder ihre Prunksucht und ihre Machtgier von Weitem erkennen kann: „La abuela viajaba en un palanquín con guirnaldas de papel, rumiando los cereales de la faltriquera, a la sombra de un palio de iglesia.“ (144) Die Sehnsucht nach Macht und Reichtum, die die Großmutter in ihrem Handeln antreibt, steigert sich bis zur Gier. Elisabeth Frenzel erläutert, dass *The pursuit of happiness*, das Streben nach Glück und Wohlstand etwas genuin Menschliches darstellt,²²⁵ wobei die Großmutter allerdings „einen in seiner Humanitas reduzierten Typ des Menschen“²²⁶ repräsentiert. Trotzdem kennt sie die körperlichen Bedürfnisse der Menschen und wittert darin ein gutes Geschäft für sich selbst: „De todos modos el amor es tan importante como la comida.“ (108) Sie versteht den Körper ihrer Enkelin als finanzielles Kapital und ihre Prostitution als gewinnbringendes Geschäft. Durch ihre Geldgier, die sie blind werden lässt für das Leid ihrer Enkelin, verliert sie die letzten menschlichen Züge. Ihre Habsucht entrückt sie den anderen Figuren im Text, die im Kontrast zu ihr die menschliche Spezies repräsentieren:

In keiner anderen Form enthüllt sich die menschliche Habsucht so sehr als geist- und seelenlos wie in der Gier nach Gold und Geld. Während der Wunsch nach Besitz von Häusern und Äckern, Herden, Gerät und Kunstschätzen eher verständlich und verzeihlich erscheint, dekuviert die Hortung des Tauschmittels Geld, mit dem alle diese Güter erworben werden könnten, aber von dem Geldbesessenen meist nicht erworben werden, diesen als einen in seiner Humanitas reduzierten Typ des Menschen.²²⁷

Die Klimax in der Charakterisierung der Großmutter als surreale Herrscherin wird gegen Ende des Textes erreicht. Als Ulises sie absticht, kommt schillernd-grünes Blut zum Vorschein: „era una sangre oleosa, brillante y verde, igual que la miel de menta“ (157). Zu diesem Zeitpunkt der Handlung hat die Figur die letzten menschlichen Züge verloren. Im Todeskampf offenbart sie ihr endgültig ungeheuerliches Wesen.

²²⁵ Vgl. Frenzel, 2008, S. 261.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

Dass die Figur der Großmutter aufgrund ihrer außergewöhnlichen *gender*-Konstruktion eine Sonderstellung im Text einnimmt, demonstriert auch ihre Hierarchisierung innerhalb der Figurenkonstellation. Die Relevanz der Figur als Antagonistin zu Eréndira und die exponierte Position zeigen sich mit Hilfe der erzählerischen Vermittlung auf der sprachlichen Ebene: Der Großteil der wörtlichen Rede der Erzählung fällt der Großmutter zu. In Interaktion mit anderen Figuren des Textes, insbesondere gegenüber Eréndira, werden die Aussagen der Großmutter in Imperativen formuliert: „Plancha toda la ropa [...]. Revisa bien los roperos [...].“ (99) Selbst im Schlaf erteilt sie Eréndira weiter Befehle, so die Erzählinstanz: „Se había dormido, pero siguió dando órdenes.“ (99) In Dialogen mit anderen Figuren wird durch die Erzählinstanz erwähnt, dass die Großmutter schreit. Der kommunikative Zweck des Schreiens kann sowohl Ausdruck von Wut oder Angst als auch Erlangung von Dominanz sein; der Inhalt der Aussage ist dabei in der Regel weniger relevant. Diese Anlage der Großmutter als aktiv handelnde und den Handlungsverlauf antreibende Figur wird durch ihre Gesprächsführung demonstriert: García Márquez lässt sie in den Dialogen des Textes gezielt Fragen stellen, um das Gespräch in die von ihr favorisierte Richtung zu lenken. Vor allem im Vergleich mit den männlichen Charakteren des Textes wird die atypische und außerordentliche Konzeption dieser femininen Antagonistin deutlich. Sowohl ihr Sprechanteil als auch die Relevanz ihrer Enunziationen für den Handlungsverlauf sind signifikant.

Die Betrachtung der Erzählebene mit Hilfe der sprachlichen Vermittlung affirmiert die Ergebnisse der *gender*-Analyse. Diese aktive Konzipierung einer weiblichen Figur im literarischen Text lässt sich zurückführen auf die Dimension des Alters. Bei der Analyse der Großmutter muss deshalb neben der Kategorie *gender* auch ihr Alter als relevanter Faktor für die Figurenkonzeption evaluiert werden.²²⁸ Die Kategorie *age* ist insbesondere für die Kontrastierung der beiden weiblichen Figuren im Text relevant: Während Eréndira mit ihren 14 Jahren kurz vor ihrer körperlichen Reproduktionsfähigkeit steht, hat die alte Frau ihren körperlichen Zenit bereits hinter sich gelassen. Da sie ein gewisses Alter sowohl geistig als auch körperlich überschritten hat – die Großmutter kann kaum noch alleine gehen und entgleitet in ein Delirium voller Erinnerungen an ihre Jugend („la abuela navegaba por las ciénagas del pasado“ (96)) –, wird ihre Sexualität im Text tabuisiert. Aufgrund ihres Alters und der damit

²²⁸ Miriam Haller versteht die Kategorie Alter als performativ und spricht aufgrund der gegenwärtigen Neukonstruktion des Alters und der daraus resultierenden Irritationen in Anlehnung an Butlers *gender trouble* von *ageing trouble*. Siehe dazu: Haller, 2004 und Haller, 2005.

einhergehenden Reproduktionsunfähigkeit wird die Großmutter im Text nicht (mehr) als Frau, i. e. nicht (mehr) als Sexualobjekt wahrgenommen.

Lange Zeit galt die Menopause als Ende des ‚eigentlichen Frauenlebens‘ und Schwelle zum Alter. Bei manchen Völkern bedeutet dies, daß alte Frauen als asexuelle Wesen ähnlich wie alte Männer hohes gesellschaftliches Ansehen genießen. In westlichen Kulturen erfährt die Frau (als von der biologischen Fatalität determiniertes Objekt männlichen Begehrens und Phantasierens) mit dem Verlust ihrer Fortpflanzungsfähigkeit zugleich den Verlust ihrer erotischen Anziehungskraft und damit eine erhebliche Minderung ihres gesellschaftlichen Stellenwerts.²²⁹

Im Text wird die Großmutter als asexuelles Wesen, mehr noch, als Ungeheuer dargestellt und dennoch attribuiert ihr der Text eine gesellschaftliche Achtung. Durch diese Konzeption der weiblichen Figur ist eine alternative Weiblichkeit möglich: Da sie ihre sexuelle ‚Schuld‘ bereits in ihrer Jugend im „prostíbulo de las Antillas“ (97) beglichen hat, kann die Frau im Alter in ihrem eigenen Interesse handeln.

Auf Basis der vorangegangenen *gender*-Analyse sowie der Positionierung der Großmutter innerhalb des Textes und der Evaluierung der Kategorie *age* kann die Untersuchung der Figur nun resümiert werden: Statt mit femininen Kennzeichen und Verhaltensweisen wird die Figur der Großmutter mit maskulinem Aussehen und Auftreten in Verbindung gebracht, so dass sich begründete Zweifel an ihrer Menschlichkeit auftun. López (2006) erklärt diese Konzipierung der Figur als grauenvolle Großmutter gegenüber der Enkelin mit Hilfe einer postkolonialen Perspektive:

The terrible and soulless grandmother, mother of the second Amadís, represents Spain, while the innocent Eréndira, daughter of the younger Amadís and bastard granddaughter (literarily and legally speaking) of Spain, is nothing but a metaphor for America. In Latin America it is common to refer to Spain not as the motherland but as a merciless stepmother, due to its behaviour during the colonization years. Thus, within the complicated image of a fairy tale, we see an allegory of the conquest and colonization. From this point of view it is much easier to understand the behaviour of the grandmother, both cruel and gentle, and her ruthless, systematic exploitation of Eréndira.²³⁰

Benítez Rojo versteht die Großmutter als Verkörperung des Teufels und nennt sie in einer Linie mit ähnlichen weiblichen Gottheiten aus verschiedenen Religionen: „Nos hallamos en presencia de una encarnación de la Diosa Terrible, tal como se manifiesta en Astarté, en Kali, en Coatlicue o en Gorgona.“²³¹ Die Konzeption von Weiblichkeit, die die Großmutter verkörpert, ist innovativ: eine weibliche Figur als Despotin, die sich nicht in eine binäre Geschlechterordnung eingliedern lässt.

²²⁹ Kuch, 2002, S. 7.

²³⁰ López, 2006, S. 83.

²³¹ Benítez Rojo, 1987, S. 32.

IV.1.5 Gesellschaftliche Realität in der Fiktion

García Márquez präsentiert in seiner Kurzgeschichte einen Gesellschaftsentwurf, der von Patriarchismus und Androzentrismus geprägt ist. Für die Rolle der Frau bedeutet das Folgendes: Im gesellschaftlichen Diskurs, in den die Erzählung eingebettet ist, wird sie nicht als Individuum wertgeschätzt, sondern als Objekt wahrgenommen, da sie auf ihren Körper reduziert wird. Dieses Verständnis von Weiblichkeit demonstriert der Handlungsverlauf der Kurzgeschichte: Sämtliche Charaktere verstehen Eréndira als Konsumobjekt. Ihr Wert für die Gesellschaft gründet sich nicht auf ihrem Charakter oder ihren Handlungen, sondern auf ihrer Funktion für den Mann. „[C]onsideró la fuerza de sus muslos, el tamaño de sus senos, el diámetro de sus caderas“. (101) Im Gesellschaftsentwurf, den der Text präsentiert, spielen für die gesellschaftliche Relevanz einer Person neben der Kategorie *gender* weitere Faktoren, wie das Alter (*age*) eine Rolle. Im Falle der Frau gilt aus androzentrischer Sichtweise, die die Frau auf ihren Körper und dessen Reproduktionsfähigkeit minimiert: Je jünger sie ist, desto relevanter für die Gesellschaft. „– Por fortuna – dijo el viudo – lo único bueno que tiene es la edad.“ (102) Im Text wird der Wert einer Frau für die Gesellschaft, der sich aus verschiedenen Parametern errechnet, aus ökonomischer Perspektive bewertet. Aus diesem Verständnis resultiert, dass über den Wert der Frau respektive den Wert ihres Körpers verhandelt werden kann: „– ¿Te gusta? – preguntó la abuela. El hombre del correo no comprendió hasta entonces lo que estaban proponiendo. – En ayunas no está mal – sonrió. – Cincuenta pesos – dijo la abuela. – Hombre, lo tendrá de oro! – dijo él –. Eso es lo que me cuesta la comida de un mes.“ (107) Die Frau wird zur Ware degradiert: Der Lastenträger schätzt den Wert Eréndiras auf 871.895,00 Pesos. García Márquez entwirft in seinem Text eine Gesellschaft, in der Eréndira nicht nur von der profitgierigen Großmutter, sondern auch von den sexhungrigen Männern als Ware gesehen wird.

In der fiktiven Welt, die García Márquez skizziert, verstehen auch Kirche und Staat die Frau als willenloses Objekt unter der männlichen Herrschaft: „[L]os padrecitos, de acuerdo con el Concordato, tienen derecho a quedarse con la niña hasta que sea mayor de edad. O hasta que se case.“ (120) Sowohl kirchliche als auch staatliche Autoritäten interessieren sich mehr für Strukturen und Regeln, die eine vermeintlich heile Welt aufrecht erhalten sollen, als für Wahrheit und Moral, die das Individuum schützen würden. Jaeck versteht diese Institutionen deshalb als Symbol für die pervertierten Werte dieser fiktiven Gesellschaft: „Religious and civil institutios offer no help or solace to humanity either, being monuments to the race’s limitations

and hypocritical values.“²³² Die staatliche Autorität, die García Márquez beschreibt, ist nutzlos; der Bürgermeister hat keinerlei Funktion und kann der Großmutter nicht helfen, als sie zu ihm kommt und ihn bittet, Eréndira aus dem Kloster gehen zu lassen: „Lo encontró en el patio de su casa, con el torso desnudo, disparando con un rifle de guerra contra una nube oscura y solitaria en el cielo ardiente. Trataba de perforarla para que lloviera, y sus disparos eran encarnizados e inútiles [...].“ (119) Die geringe Relevanz der staatlichen Organe wird so auf absurde Weise illustriert. Die zivile Amtsgewalt wird von einem Militär mit nacktem Oberkörper ausgeübt, der lediglich die Funktion hat, Regen zu machen. Im Text wird nur ein junger Missionar präsentiert, der sich der Großmutter entgegen stellt und sie in die Schranken weist:

- El desierto no es de nadie – dijo la abuela.
- Es de Dios – dijo el misionero – y estáis violando sus santas leyes con vuestro tráfico inmundo. (118)
- [...]
- El misionero señaló a Eréndira
- Esa criatura es menor de edad.
- Pero es mi nieta.
- Tanto peor – replicó el misionero. (119)

Doch die Großmutter umgeht diesen Konflikt, ohne auf die Worte des Missionars einzugehen. García Márquez entwirft ein Gesellschaftspanorama, in dem Macht von der Großmutter als alleiniger Despotin ausgeübt wird.

Da im Text kaum Reaktionen auf diese „increíble y triste historia“ geschildert werden, scheint Prostitution gesellschaftlich akzeptiert zu werden. Prostitution existiert in erster Linie in Gesellschaften, in denen Normen die Sexualität einschränken und in denen der Status der Frau unter dem des Mannes liegt, so Hahn.²³³ „Charakteristisch ist dabei die Asymmetrie der prostitutiven Beziehung.“²³⁴ Während die männlichen Charaktere frei und freiwillig agieren, ist Eréndira in ihrem Objektstatus gefangen; besonders, weil die übermächtige Großmutter sie zur Prostitution zwingt: „Die Asymmetrie verschärft sich im Falle erzwungener Prostitution.“²³⁵ Die Öffentlichkeit, die García Márquez schildert, reagiert nicht auf diese Situation – nicht einmal, als Eréndira dem Spott einiger Freudenmädchen ausgesetzt ist, die sie voller Neid und Hohn durch die Stadt tragen:

Eréndira no pudo escapar del escarnio porque se lo impidió la cadena de perro con que la abuela la encadenaba de un travesaño de la cama desde que trató de fugarse. Pero no le hicieron ningún daño. La

²³² Jaeck, 1993, S. 384.

²³³ Vgl. Hahn, 2002, S. 321.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

mostraron en su altar de marquesina por las calles de más estrépito, como el paso alegórico de la penitente encadenada, y al final la pusieron en cámara ardiente en el centro de la plaza mayor. Eréndira estaba enroscada, con la cara escondida pero sin llorar, y así permaneció en el sol terrible de la plaza, mordiendo de vergüenza y de rabia la cadena de perro de su mal destino, hasta que alguien le hizo la caridad de taparla con una camisa. (143)

Die Prostitution einer Minderjährigen wird in dieser fiktiven Gesellschaft nicht nur toleriert, sondern bereitwillig angenommen: Immer steht eine große Schlange wartender Männer vor Eréndiras Zelt.²³⁶ Von Eréndiras Prostitution profitiert nicht nur die Großmutter, sondern ein weiterer Teil der Gesellschaft. Die Menschenansammlung vor Eréndiras Zelt ist so groß, dass sich auch andere finanziell an ihrem Unglück bereichern. Ein Fotograf, ein Lotterieverkäufer und eine Blaskapelle gesellen sich zu Eréndira und der Großmutter und machen ihren eigenen Profit mit der Menschenansammlung vor dem Zelt.

Fue un trato eficaz. [...] Detrás de los hombres vinieron mesas de lotería y puestos de comida, y detrás de todos vino un fotógrafo en bicicleta que instaló frente al campamento una cámara de caballete con manga de luto, y un telón de fondo con un lago de cisnes inválidos. (108)

Marting schätzt diese Fiktion in García Márquez' Geschichte als realitätsnah ein:

[T]he nature of Eréndira's slavery is couched in the language of fable and fairy tale, giving the appearance of fictionality, of its impossibility or untruth in any literal sense. Hyperbole and improbability have led to reader incredulity. Yet Eréndira's barbaric treatment by her grandmother and the huge number of men who have paid-sex with her in fact could happen and does happen in reality.²³⁷

García Márquez skizziert einen gesellschaftlichen Entwurf, der nicht nur vom Patriarchalismus, sondern ebenso von Geldgier und Egoismus geprägt ist.

IV.1.6 Konstruktion von Männlichkeit

Um den Text *gender*-kritisch bewerten zu können, muss neben den verschiedenen Konzeptionen von Weiblichkeit auch die Rolle der maskulinen Figuren im Text betrachtet werden. Durch die wenigen männlichen Figuren präsentiert García Márquez verschiedene Konzeptionen von Männlichkeit: Wie bereits angeklungen ist, wird im Text das Klischee des lateinamerikanischen Macho bedient, es werden aber auch Alternativen zum traditionellen Männlichkeitsbild dargestellt. Die verschiedenen Realisierungen von Männlichkeit werden anhand der indirekten Charakterisierungen der männlichen Figuren im Text sichtbar. Vor allem

²³⁶ Marting stellt mit Hilfe der Angaben im Text Berechnungen an, mittels derer sie zu dem Schluss kommt, dass diese Anzahl an Freieren vor Eréndiras Zelt keine Hyperbel von García Márquez ist, sondern den realen Umständen der Prostitution in Lateinamerika entsprechen könnte: „The number of Eréndira's tricks is not as impossible as one would like to think, sadly, but neither is it a worst case scenario.“ (Marting, 2001, S. 184.)

²³⁷ Ebd., S. 17

im Kontext von sexuellen Beziehungen und in Geschlechterbeziehungen werden die Differenzen zwischen den unterschiedlichen Konzeptionen von Maskulinität, die García Márquez in seiner Kurzgeschichte entfaltet, illustriert.

Als erstes Beispiel aus dem Text soll der Witwer als Prototyp einer androzentrischen Männlichkeitskonzeption betrachtet werden. Obwohl seine Rolle im Text klein ist, wird deutlich, dass er hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses einem stereotypen Vorbild nachempfunden ist. Zu Beginn des Textes wird auf detaillierte Weise die brutale Defloration Eréndiras durch den Witwer beschrieben:

A la primera tentativa del viudo Eréndira gritó algo inaudible y trató de escapar. El viudo le contestó sin voz, le torció el brazo por la muñeca y la arrastró hacia la hamaca. Ella le resistió con una arañazo en la cara y volvió a gritar en silencio, y él le respondió con una bofetada solemne que la levantó del suelo y la hizo flotar un instante en el aire con el largo cabello de medusa ondulando en el vacío, la abrazó por la cintura antes de que volviera a pisar la tierra, la derribó dentro de la hamaca con un golpe brutal, y la inmovilizó con las rodillas. Eréndira sucumbió entonces al terror, perdió el sentido, [...] mientras el viudo la desnudaba desgarrándole la ropa con zarpazos espaciados, como arrancando hierba, desbaratándosela en largas tiras de colores que ondulaban como serpentinas y se iban con el viento. (103)

Das Verständnis des Witwers von Frauen und ihrem Wert wird dadurch demonstriert, dass er mit der Großmutter über den Preis für Eréndira verhandelt und die Frau dadurch zum Konsumobjekt zugunsten des gesellschaftlichen Androzentrismus macht. Marting betont in diesem Zusammenhang jedoch, dass García Márquez nicht Prostitution an sich kritisiert, sondern die Prostitution einer Minderjährigen:

The circumstances of Eréndira's becoming a prostitute emphasize the two adults' abuse of their legal, moral, physical and magical power over a child. In this way, the Colombian's protest against injustice becomes the salient feature, avoiding the more ambiguous questions surrounding prostitution when an adult woman is involved.²³⁸

Auch in *Memoria de mis putas tristes* erzählt García Márquez eine ähnliche Geschichte: Der autodiegetische Erzähler beobachtet nächtelang eine jungfräuliche Hure:

Entré en el cuarto con el corazón desquiciado, y si a la niña dormida, desnuda y desamparada en la enorme cama de alquiler, como la parió su madre. [...] Me senté a contemplarla desde el borde de la cama con un hechizo de los cinco sentidos. Era morena y tibia. La habían sometido a un régimen de higiene y embellecimiento que no descuidó ni el vello incipiente del pubis. Le habían rizado el cabello y tenía en las uñas de las manos y los pies un esmalte natural, pero la piel del color de la melaza se veía áspera y maltratada. Los senos recién nacidos parecían todavía de niño varón pero se veían urgidos por una energía secreta a punto de reventar. (*Memoria de mis putas tristes*, 28)

²³⁸ Marting, 2001, S. 182.

Ebenso wie in der Szene mit dem Witwer in *Eréndira* wird hier eine kindliche Frau dargestellt, die den Mann sexuell erregt. Beide Texte bedienen mit der Defloration eine männliche Phantasie. Außerdem präsentiert García Márquez durch den Witwer die brutale und gewaltvolle Seite eines Androzentrismus gegenüber Schwächeren, die in der Vorstellung der Überlegenheit des Männlichen begründet liegt, wie Vahsen erklärt.²³⁹ Auch wenn der Charakter des Witwers im Text nicht detailliert ausgearbeitet ist und die Figur für den Handlungsverlauf eine weniger relevante Rolle einnimmt, wird die Anlage zum *macho* deutlich. Jaeck versteht diese Szene hingegen als Beleg dafür, dass die gesellschaftlichen Strukturen verantwortlich sind für die sexuelle Ausbeutung der minderjährigen Eréndira: „García Márquez’s simile suggests a link between capitalism, the educational system, and the suppression/exploitation of women.“²⁴⁰ Ihre Interpretation der gesellschaftlichen Strukturen als Grundlage für Eréndiras Ausbeutung soll später betrachtet werden.

Ein weiteres Beispiel für das traditionelle Rollenverständnis der lateinamerikanischen Männer im Text ist die Soldaten-Garnison. Aufgrund ihres Berufes, der vermeintlich maskuline Eigenschaften wie Stärke und Mut erfordert, sind die Soldaten bereits für ihre Rolle prädestiniert: Sie werden im Text als *machos*, i. e. akzentuiert männliche Figuren dargestellt. Diese Männer stehen symbolisch für den Großteil der fiktiven Gesellschaft im Text und werden lediglich als Schlange Wartender vor Eréndiras Zelt bezeichnet und als gesichtslose Masse skizziert. Sie demonstrieren einige Merkmale des typischen *macho*, wie sie Paz in seinem nationalpsychologischen Essay, beschreibt: Durch ihren übermäßigen Alkoholkonsum verweist der Text auf ihre Zügellosigkeit, durch ihre Ungeduld vor Eréndiras Zelt auf ihre Potenz. Ihre Idee der legitimierten Dominanz und biologisch begründeten Präpotenz des Mannes gegenüber der Frau demonstrieren sie durch die Misshandlung der Eréndira: „Al fondo, en una cama de lienzo, Eréndira no podía reprimir el temblor del cuerpo, estaba maltratada y sucia de sudor de soldados.“ (113) Dem traditionellen Bild des Mannes entsprechend konzipiert García Márquez die Soldaten, die im Text den prototypischen Mann verkörpern. Zur Hierarchisierung von Individuen innerhalb der Gesellschaft nutzen die Soldaten nicht nur die Kategorie *gender*, sondern auch den Faktor *age*: Vor dem Alter der Großmutter schrecken sie nicht zurück und begegnen ihr, als sie den Abend beendet, mit Beschimpfungen: „Los hombres le replicaban con insultos más gruesos, pero ella terminó por dominar la revuelta y se mantuvo en guardia con el

²³⁹ Vgl. Vahsen, 2002, S. 252.

²⁴⁰ Jaeck, 1993, S. 384.

báculo hasta que se llevaron las mesas de fritanga y desmontaron los puestos de lotería.“ (113) Diese namenlosen männlichen Figuren werden im Text weder bewertet noch kommentiert und ihre Männlichkeit wird im Text auf Sexualität reduziert. Die Erzählerstimme erwähnt diese Männer nur, wenn es um sexuelle Handlungen und Verhandlungen geht.

Der Gestaltung der männlichen Figuren im Text liegt die traditionelle Definition von Männlichkeit der lateinamerikanischen Gesellschaft zugrunde. Die gesellschaftlichen Erwartungen an einen Mann werden im Verlauf der Handlung sowohl indirekt als auch explizit artikuliert. Basierend auf ihrer Vorstellung von Männlichkeit verlangt die Großmutter, dass die anwesenden Männer Eréndira schützen, als sie von den lokalen Prostituierten weggetragen und zur Schau gestellt wird. Die Großmutter schreit die wartenden und passiv-zuschauenden Männer an und appelliert an deren durch die soziale Norm definierte Männlichkeit: „Y ustedes, pollerones, dónde tienen las criadillas que permiten este abuso contra una pobre criatura indefensa. ¡Maricas!“ (143) Die Beleidigung „¡maricas!“, mit der die Großmutter die Soldaten beschimpft, weist auf die heteronormativen Strukturen des Textes hin: Homosexualität ist eine Beleidigung für den traditionellen lateinamerikanischen Mann, dessen exponierte Stellung in der Gesellschaft auf der Inferiorität der Frau und seiner körperlichen Macht über sie basiert. Obwohl die Großmutter ihre Männlichkeit der Soldaten bezweifelt, reagieren die Soldaten nicht – sei es aus textpragmatischen Gründen oder weil sie ihre Maskulinität nicht (mehr) beweisen müssen. Der Zorn der Großmutter geht unter. Die Soldaten stellen ihre Männlichkeit, die lediglich ein soziales Konstrukt ist, das ständig performativ hergestellt werden muss, nicht unter Beweis. Sie wirken ebenso wenig auf die Handlung ein wie der liebevolle Lastenträger, mit dem García Márquez eine Alternative zum traditionellen machistischen Männerbild aufzeigt.

Der Lastenträger, der zu Beginn des Textes im Kontrast zum Witwer auftritt, ist in seiner Figurenkonzeption antithetisch zu den bisher betrachteten maskulinen Figuren angelegt. Während sowohl die Soldaten als auch der Witwer den traditionellen Androzentrismus präsentieren, wird der junge Lastenträger im Text als Vertreter des *caballerismo* skizziert. Dieser zeichnet ein positives Bild des Mannes als Ernährer und Versorger, der jedes Familien- und Gesellschaftsmitglied, i. e. auch die Frau, respektiert.²⁴¹ Der Lastenträger wird im Text als „muchacho“ (106) bezeichnet; er ist also jünger als der Witwer und auch als die Soldaten – liegt dieser Figur aufgrund ihres Alters eine neue Konzeption von Männlichkeit zugrunde? Obwohl die Szene zwischen Eréndira und dem namenlosen Lastenträger nur kurz beschrieben wird,

²⁴¹ Vgl. Nuñez, 2016, S. 204.

wird deutlich, dass García Márquez hier eine konträre Konzeption von Männlichkeit präsentiert. „Al principio su sistema de defensa fue el mismo con que se había opuesto a la agresión del viudo. Pero el método del carguero fue distinto, lento y sabio, y terminó por amansarla con la ternura.“ (104) In diesem Abschnitt begegnen sich zwei Figuren unterschiedlichen Geschlechts auf Augenhöhe. Der sexuelle Akt zwischen dem Lastenträger und Eréndira wird als „buen amor“ (104) bezeichnet, i. e. innerhalb der herrschenden *gender*-Strukturen, in denen die Frau als Objekt zur Befriedigung des Mannes dient, geschieht eine – wenn auch geringfügige – Aufwertung der weiblichen Rolle durch den *caballero*. Auch Jaeck stimmt dieser Interpretation zu:

From the point of view of women's oppression, it is significant that this man is badgered by the grandmother into performing an act of prostitution with her granddaughter. Nothing about his personality and reactions suggest a man who purposefully would exploit or mistreat a woman; he simply is one who allows himself to be talked into actions that conform to "traditional" sexual morals for men that nevertheless contradict his common sense.²⁴²

Indem mit der Figur des Lastenträgers ein anderes Verständnis von Männlichkeit präsentiert wird, variiert auch das Frauenbild, das in einer heteronormativen Gesellschaft an die Männlichkeitskonzeption geknüpft ist. Möglicherweise kann dies als eine neue Männlichkeitskonzeption verstanden werden, wie sie von Nuñez beschrieben wird:

It is important to note that a small but growing body of literature is moving away from the rigid depiction of machismo characterized by *hypermasculinity* (known as traditional machismo) and is encompassing a positive image of male gender role characteristics, such as chivalry, bravery, and family provider attributes (known as *caballerismo*).²⁴³

Trotz dieser neuen Konzeption von Maskulinität bleibt die Frau ein – wenn auch aufgewertetes – (Sexual-)Objekt, das der Mann sich anzueignen versucht. Die Alternative zum traditionellen machistischen Männerbild in Form des *caballerismo* ist sowohl für die Handlung als auch für den gesellschaftlichen Diskurs im Text nicht relevant. Der Lastenträger ist zwar entschlossen, Eréndiras Schulden zu zahlen und stellt sich der Großmutter entgegen, jedoch kann er nichts erreichen. Seine Männlichkeit reicht nicht aus, um Eréndira zu befreien.

Ein weiterer junger Mann begegnet dem*der Leser*in im Text: Ulises. „Una camioneta cargada de jaulas apareció espantando chivos entre la polvareda del horizonte, y el alboroto de los pájaros fue un chorro de agua fresca en el sopor dominical de San Miguel del Desierto.“ (111) Als erfrischender Regen in der staubigen Wüste wird der junge Ulises in den Text

²⁴² Jaeck, 1993, S. 385.

²⁴³ Nuñez, 2016, S. 204. Hervorh. im Orig.

eingeführt. Diese Metapher antizipiert seinen Sonderstatus im Text: Die Figur, die eine weitere Spielart von Männlichkeit präsentiert, nimmt sowohl unter den männlichen Figuren als auch im Gesamttext eine gesonderte Rolle ein. Diese besondere Konzipierung des Ulises zeigt sich in erster Linie in der Kontrastierung mit den Frauenfiguren. Unter den drei Protagonisten (Eréndira, Großmutter, Ulises) nimmt er im Text eine Sonderstellung ein, die im Folgenden erläutert werden soll. Die Figur erscheint zunächst als eine typische Heldenfigur: Ulises wird als gutaussehender Jüngling in den Text eingeführt, der das unschuldige Mädchen vor dem bösen Ungeheuer retten könnte. Auch Benítez Rojo und Benítez, die abendländische Traditionen und Mythen im Text untersuchen, zeichnen zunächst dieses stereotyp-heldenhafte Bild von Ulises: „Es fácil reconocer en él los atributos del Héroe potencial, del mancebo que, tras ver reflejada su otra mitad en la imagen de la Doncella Cautiva, se propone rescatarla y unirse a ella.“²⁴⁴ Diese Figur des literarischen Helden hat ihren Ursprung in der abendländischen Erzähltradition, in Märchen und Mythen. Im Text wird durch die Figur des Ulises in mehrerer Hinsicht auf Europa und das europäische Vorbild hingedeutet: Ulises ist europäischer Herkunft: Sein Vater ist ein „corpulente granjero holandés“ (111) und Ulises Erscheinungsbild entspricht dem westeuropäischen Stereotyp: „Ulises [...] era un adolescente dorado, de ojos marítimos y solitarios, y con la identidad de un ángel furtivo“. (111) Neben seiner äußeren Gestalt verweist auch sein Name auf die europäische Literaturtradition: Ulises ist die lateinische Form von Odysseus, dem Helden der griechischen Mythologie, dessen Abenteuer von Homer in der *Ilias* und der *Odyssee* geschildert werden. Wie Odysseus bei seinen Irrfahrten reist Ulises auf der Suche nach Eréndira durch die Wüste. Im Verlauf der Handlung wird explizit die Verbindung zum griechischen Helden aufgestellt und Ulises erklärt, er trage den Namen eines Seefahrers:

- ¿Cómo te llamas?
- Ulises.
- Es nombre de gringo – dijo Eréndira.
- No, de navegante. (116)

Außerdem wird mit Hilfe der Figur auf den christlichen Glauben und damit implizit auf Europa und die europäische Literaturtradition verwiesen: Ulises Vater kannte den, der übers Wasser gehen konnte, so der Text. Mit diesem intertextuellen Verweis wird auf eine Textstelle aus dem Matthäus-Evangelium Bezug genommen (Mt 14, 23-33). Dort wird berichtet, wie Jesus auf dem Wasser des Sees Genzareth geht, wodurch ihn seine Jünger als Gottes Sohn erkennen. Wenn Ulises' Vater den kannte, der übers Wasser gehen konnte, deutet der Text an, dass er um

²⁴⁴ Benítez Rojo und Benítez, 1984, S. 1061.

das Jahr 0 in Palästina war. Ulises wird als dessen Sohn in eine Tradition eingereiht, die die Exzeptionalität der Figur unterstreicht. Neben seiner helden-ähnlichen Genealogie spricht auch Ulises Aussehen für die Rolle des idealen Helden, der sämtliche Klischees erfüllt und der zur Rettung Eréndiras eingeführt wird: „Tenía un aura irreal y parecía visible en la penumbra por el fulgor propio de su belleza.“ (114) Die Besonderheit der Figur im Kontrast zu den beiden weiblichen Figuren – trotz der Exzeptionalität der Großmutter und der Evolution der Eréndira – und auch zu den übrigen Männerfiguren im Text, die eindimensional skizziert sind, manifestiert sich in seiner Vielschichtigkeit: Wie bereits illustriert wurde, bietet der Text auf Ebene der Intertextualität einige Verweise. Ulises ist so schön und so unschuldig, dass er mit einem Engel verglichen wird: „con la identidad de un ángel furtivo“ (111). Die Großmutter fragt nach seinen Flügeln und er antwortet, dass sein Großvater derjenige mit den Flügeln gewesen sei. Darin kann ein intertextueller Verweis García Márquez’ auf Dädalus aus der griechisch-römischen Mythologie verstanden werden.²⁴⁵ Dädalus, erster Handwerker, Künstler und Erfinder, baut das Labyrinth für den Minotaurus. Weil Dädalus Ariadne den entscheidenden Hinweis mit dem Faden gibt, kann Theseus den Weg aus dem Labyrinth finden und Dädalus wird zur Bestrafung in das Labyrinth gesperrt. Dädalus flieht mit Hilfe der selbstgebauten Flügel, die ihn berühmt machen. Ulises scheint in dieser Figurenkonstellation der Theseus, der den Minotaurus, i. e. die Großmutter, tötet, zu sein. Wie sich im weiteren Handlungsverlauf zeigen wird und wie bereits durch den Bezug zwischen Eréndira und Ariadne demonstriert wurde, ist die Figur des Ulises jedoch nicht der des Theseus nachempfunden – zunächst scheint die Figur jedoch nach der idealtypischen Schablone aus der griechischen Mythologie entworfen zu sein. Des Weiteren legt Ulises’ engelsgleiches Aussehen die Assoziation mit dem Erzengel Michael nahe. Nach christlicher Tradition besiegt Michael als Anführer der himmlischen Heerschaaren im Kampf den Teufel, der die Gestalt eines Drachen angenommen hat. Aufgrund der Figurencharakterisierung zu Beginn des Textes kann Ulises zunächst als der vom Himmel gesandte Erzengel, der die Menschheit vor dem Drachen (Großmutter) rettet, verstanden werden. Diese Interpretation der Figur passt mit der zunächst idealtypischen Konzeption als literarischer Held überein.

Die Figur des Ulises ist nicht nur aufgrund seiner Konzipierung als potenzieller Held exponiert in der Figurenkonstellation, sondern in erster Linie durch die alternative Konzeption von Männlichkeit, die entwickelt wird. Ulises, der auf eine nicht-androzentrische Geschlechterordnung verweist, kommt aus anderen Motiven wie die restlichen Männer zu Eréndira, die

²⁴⁵ Siehe: Lücke und Lücke, 2002, S. 196-212.

Eréndiras Körper als käufliches Objekt ihrer Begierde verstehen: „– Estaba loco por verte – dijo de pronto –. Todo el mundo dice que eres muy bella, y es verdad.“ (115) Als Ulises Eréndira sieht, verliebt er sich in sie: nachts träumt er von ihr und ruft ihren Namen. Durch diesen Traum wird ein neuer Raum kreiert, in dem die romantische Utopie einer Beziehung zwischen Ulises und Eréndira möglich ist. In der fiktionalen Realität des Textes hingegen ist eine Liebesbeziehung aufgrund der emanzipatorischen Evolution der Eréndira zwischen den beiden nicht möglich.

Durch das Eintreten Ulises' in die Handlung wird eine für die Kurzgeschichte neue Variation zweigeschlechtlicher Beziehung präsentiert. Während zuvor ausschließlich patriarchale Sozialstrukturen präsentiert wurden, welche die Frau als Sexualobjekt diskriminieren, unterscheidet sich die Beziehung zwischen Ulises und Eréndira von der, die Eréndira als Prostituierte mit den anderen Männern eingeht. Parallel zur Konzeption von Geschlecht ändert sich das Geschlechterverhältnis zwischen den beiden fiktiven Figuren. Ulises und Eréndira haben einvernehmlichen Sex aus Liebe; der ökonomische Aspekt wird vernachlässigt: „Eréndira lo había querido tanto, y con tanta verdad, que lo volvió a querer por la mitad del precio mientras la abuela deliraba, y lo siguió queriendo sin dinero hasta el amanecer.“ (117)

Die Figur des Ulises ist vielschichtig: Neben seiner prätextuellen Herkunft berichtet der Text von seinen unkonventionellen Fähigkeiten. Ulises Mutter bemerkt seine Verliebtheit daran, dass das Glas, das er berührt, die Farbe verändert. García Márquez selbst erklärt diesen Aspekt mit seiner Intention, eine exzeptionelle Figur zu gestalten: „In the *Eréndira* story [...], I have the character Ulises make glass change color every time he touches it. Now, that can't be true. But so much has already been said about love that I had to find a new way of saying that this boy is in love.“²⁴⁶ García Márquez nutzt die Facettierungen der Figur dazu, um eine alternative Maskulinität zu präsentieren. Diese gestaltet er im weiteren Verlauf der Handlung weiter aus. Ulises versteht Eréndira nicht als bloßes (Sexual-)Objekt, sondern zeigt echtes Interesse an ihrer Person und an ihrem Schicksal. Bei ihrer zweiten Begegnung kehrt Ulises zu Eréndira zurück, um ihr die Diamanten in den Orangen zu präsentieren und ihr damit eine Fluchtmöglichkeit aufzuzeigen, er ist also nicht ausschließlich an Sex interessiert. Diese neue Figurenkonzeption macht es möglich, dass es zu einer tatsächlichen und gleichberechtigten Liebe zwischen Mann und Frau kommen kann. Als Ulises dann zum dritten Mal Eréndiras Zelt betritt, nähert er sich ihr aus Liebe. „Entonces se besaron en la oscuridad, se acariciaron sin prisas, se desnudaron hasta la fatiga, con una ternura callada y una dicha recóndita que se

²⁴⁶ Dreifus, 2006, S. 112. Hervorh. im Orig.

parecieron más que nunca al amor.“ (148) Im Kontrast zu den zuvor beschriebenen Sexszenen wird erkennbar, dass eine harmonische sexuelle Beziehung nur ohne Machtgefälle zwischen Mann und Frau möglich ist.

In *Cien años de soledad* beschreibt García Márquez 23 verschiedene Arten des Geschlechtsakts – in allen Fällen stehen die Emotionen des Mannes im Mittelpunkt des erzählerischen Interesses. Stevens beschreibt sexuelle Zurückhaltung als Charakteristikum lateinamerikanischer Frauen, mit dem gleichzeitig Androzentrismus gefördert wird: „by maintaining the attitude that enjoyment of coitus is repugnant to their finer natures [...]“. ²⁴⁷ In *Eréndira* positioniert García Márquez über die Ulises-Figur – zumindest im zweiten Teil der Kurzgeschichte – Eréndiras emotionalen Zustand im Zentrum des erzählerischen Interesses. Álvarez Gardeazabal betont, dass mit dieser Darstellung der weiblichen Emotionen die Prinzipien des Androzentrismus überwunden werden: „Si la mujer apareciera feliz a la hora del acto sexual, uno de los absurdos principios que rigen el machismo habría sido echado por el suelo.“ ²⁴⁸ García Márquez’ Kurzgeschichte demonstriert durch das Beispiel des Ulises, dass androzentrische Prinzipien – zumindest in der Fiktion – überwunden werden können. Ulises wird zwar zunächst als traditioneller Held und stereotypenhafter Mann in den Text eingeführt, jedoch negiert er androzentrische Prinzipien. Diese neue Konzeption von Männlichkeit wird im Text implizit bewertet, da da seine Durchsetzungsfähigkeit gegenüber der Großmutter und damit seine Männlichkeit in Frage gestellt wird: „Eréndira lo atravesó con una mirada mortal. – Lo que pasa – dijo – es que tú no sirves ni para matar a nadie.“ (153) Durch diese Aussage der Eréndira, die den performativen Charakter von Geschlecht illustrieren, werden Zweifel an Ulises’ Männlichkeit formuliert. Als der erste Mordversuch scheitert, wird deutlich, dass der gesellschaftliche Diskurs, dem der Text zugrunde liegt, Männlichkeit mit Durchsetzungsvermögen und Gewaltbereitschaft assoziiert. Eréndira spricht Ulises seine Männlichkeit, die die soziale Norm mit Stärke, Mut und Durchsetzungsvermögen verbindet, ab, da er die Großmutter nicht töten konnte. Ihr Vorwurf verletzt seine Geschlechtsidentität als Mann, wodurch Zweifel an seiner Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht artikuliert werden. Und auch nach dem zweiten Mordversuch erniedrigt sie ihn abermals verbal: „Lo único que has conseguido es aumentarme la deuda.“ (156) Mit dieser Aussage wird implizit ihre Intention demonstriert: Ulises soll seine Männlichkeit, die ständig neu konstruiert werden muss, durch den Mord an der Großmutter unter Beweis stellen. Der Text beschreibt seine Gekränktheit, als Eréndira an

²⁴⁷ Stevens, 1973, S. 61. Hervorh. im Orig.

²⁴⁸ Álvarez Gardeazabal, 1976, S. 60.

seiner Männlichkeit zweifelt: „Ulises se impresionó tanto con la crudeza del reproche, que se evadió de la carpa.“ (153) Ihre Verachtung spornt ihn an, den diskursiven Erwartungen an sein soziales Geschlecht gerecht zu werden, und er tötet die Großmutter mit einem Küchenmesser: „Los ojos de Ulises se turbaron de ansiedad. [...] Ulises se incorporó, siempre sin decir nada, y entró bajo el cobertizo y descolgó el cuchillo.“ (156)

Bereits zuvor versucht Ulises, mit Hilfe performativer Akte die mangelnde Männlichkeit zu konstruieren, um von Eréndira als Mann wahrgenommen und akzeptiert zu werden. Durch vermeintlich männliches Verhalten versucht er, Eréndira zur gemeinsamen Flucht zu überreden: „Empuñando la pistola con un dominio de atarbán de cine imitó el sonido de los disparos para embullar a Eréndira con su audacia.“ (133) Ulises' stereotyp-männliches Verhalten bewegt Eréndira nicht dazu, sich ihm anzuschließen; er ist lediglich ihre einzige Möglichkeit, der Großmutter zu entkommen. Da sie nicht seinetwegen flieht, kann sie auf seine Fluchtpläne nicht antworten, während er jedoch von ihrer gemeinsamen Flucht überzeugt zu sein scheint: „Ella no dijo ni que sí ni que no, pero sus ojos suspiraron [...]“. (133) Der Text illustriert an dieser Stelle, dass Männlichkeit als soziales Konstrukt nicht die desiderate Komplettierung von Weiblichkeit ist – eine neue Konzeption von Weiblichkeit kann als Alternative erfolgreich realisiert werden.

Da Zweifel laut werden an Ulises' Männlichkeit, weil er (noch) nicht den Erwartungen an seine Geschlechtsidentität entspricht, ordnet ihm die Erzählinstanz die Rolle eines Jünglings zu, d. h. er ist einerseits makellos-rein hinsichtlich seiner Herkunft und Bedeutung und andererseits knabenhaft-unerfahren in sexueller Hinsicht. Diese Konzipierung des Ulises betont die sexuelle Erfahrung der Eréndira, die dadurch eine gewichtigere Position in dieser Figurenkonstellation erhält. Ulises Verhalten als knabenhafter und reiner Jüngling distanziert sich insbesondere dann von einer traditionellen Männlichkeitskonzeption, wie sie beispielsweise Vahsen darstellt, wenn es um Sex geht. „Die Ideologie von der Überlegenheit des Männlichen gründet auf der Wertschätzung des Virilen, der männlichen Kraft, Stärke und Potenz bzw. einer Maskulinität (abgeleitet von maskulin; lat. *maskulinus*: männlich), die sich durch Aktivität, Tatkraft, Energie usw. auszeichnet.“²⁴⁹ Ulises hingegen ist ängstlich und hat Angst vor seinem ersten Geschlechtsakt, sodass es zu einem Tausch der traditionellen Rollen von Mann und Frau kommt: „Lo acostó a su lado, y mientras le quitaba la ropa lo fue apaciguando con recursos maternos.“ (116) Eréndira, die mit dem Eintreten des Ulises in die Handlung eine emanzipatorische Entwicklung durchläuft, übernimmt anstelle des Mannes den

²⁴⁹ Vahsen, 2002, S. 252. Hervorh. im Orig.

aktiven Part und die Führung – sowohl in der sexuellen Begegnung als auch im folgenden Handlungsverlauf. Sie bricht sowohl aus dem Korsett der Geschlechterstereotype als auch aus der traditionellen literarischen Rollenverteilung aus. „Ulises, though a willing accomplice, is guided into the sexual act that traditionally has signified the male’s domination of the female, by the female herself.“²⁵⁰ Eréndiras Entwicklung demonstriert sich darin, dass sie weder passiv und antwortend in der sexuellen Beziehung noch hoffnungsvoll-erwartend hinsichtlich ihres Schicksals ist. Die Figur des Ulises als Held wird für die Handlung überflüssig, da Eréndira am Ende des Textes eine emanzipierte Frau ist.

Wie gezeigt werden konnte, entspricht die Figur des Ulises im Text nicht der traditionellen literarischen Konzeption des Helden. Obwohl er Eréndira mit sich nehmen und die Großmutter töten will, sind seine Interessen zwar heldenhaft, aber gleichzeitig egoistischer Natur: Er tötet die Großmutter nur aus dem Grund, die berühmte Schönheit, vor deren Zelt die Männer Schlange stehen, für sich zu haben. Die intertextuellen Verweise, die die Figur des Ulises mit verschiedenen helden-artigen Charakteren assoziieren, erweisen sich als irreführend: Ulises tötet zwar wie Theseus auf Eréndiras (Ariadnes) Anweisung hin das Monster, jedoch ist er nicht der Mittelpunkt der Handlung. Er dient Eréndira lediglich als Werkzeug, um ihr Ziel zu erreichen. Da sowohl die Rolle des Ulises als auch die der Eréndira in García Márquez’ Kurzgeschichte anders als in der griechisch-römischen Mythologie konzipiert sind, muss das Ende auch ein anderes sein: Während Ariadne gemeinsam mit Theseus die Insel Kreta verlässt, flieht Eréndira alleine und überlässt Ulises seinem Schicksal. „La llamó a gritos pero no recibió ninguna respuesta.“ (158) Ebenso wenig wie Ulises die Erwartungen an seine Rolle als Theseus erfüllen kann, kann er als Interpretation des Erzengels Michael verstanden werden: Seine Funktion im Text ist lediglich die des Wegbereiters für Eréndiras Emanzipation, die konsequenterweise auch die Abwendung vom maskulinen Partner und damit von den traditionellen Rollenerwartungen beinhaltet. Ulises Streben nach einer Männlichkeit, die der gesellschaftlichen Norm entspricht, wird von Eréndira nicht belohnt. Am Ende der Erzählung wird deutlich, dass Eréndira nicht mehr eine typisch passiv-leidende Frau ist und der vermeintlich maskuline Held keine Aussicht auf eine Vereinigung mit ihr hat. „Entonces hizo un último esfuerzo para seguirla, llamándola con unos gritos desgarrados que ya no eran de amante sino de hijo [...].“ (158) Voller Einsamkeit und Angst bleibt er am Boden zurück:

²⁵⁰ Jaeck, 1993, S. 388.

„llorando de soledad y de miedo“ (158). Auch Benítez Rojo (1987) unterstreicht, dass in García Márquez‘ Text nicht die traditionellen westlichen Handlungsmuster fortgeführt werden:

[A]l terminar la lectura del relato de García Márquez, es probable que el lector caiga en la cuenta de que algo no funciona bien en el texto: [...] Ciertamente, este cuento de hadas no concluye con el matrimonio del Príncipe y la Doncella, y la consabida frase “y fueron felices para siempre“. Es verdad que Eréndira queda libre del hechizo de la Abuela, pero también queda libre del amor de Ulises; queda *sola*.²⁵¹

Eréndira befreit sich nicht von der Großmutter, um in die Abhängigkeit von Ulises zu wechseln. Spivak erklärt: Um den Status der Subalternität aufzuheben, darf das Ziel nicht sein, der Subalternen eine Stimme zu geben, sondern diesen Status aufzudecken und aufzuheben.²⁵² Diese Kritik lässt sich auf die Konstellation Ulises-Eréndira übertragen: Eine Flucht in die Arme Ulises‘ würde Eréndiras Status nicht aufheben, sondern ihr lediglich eine ‚Stimme‘, nämlich die des Ulises, verleihen.

Wie illustriert werden konnte, manifestiert sich die Kategorie *gender* als soziales Konstrukt in Erzähltexten in erster Linie durch die Figurengestaltung. Anhand von Eréndira, der Großmutter und Ulises demonstriert García Márquez‘ Kurzgeschichte *Eréndira* sowohl verschiedene Konzeptionen von Weiblichkeit und Männlichkeit als auch die zugrunde liegende binäre Geschlechterordnung.

IV.1.7 Annäherung an eine neue Konzeption von Weiblichkeit

Die Analyse des Textes unter Berücksichtigung der Kategorie *gender* hat gezeigt, dass Literatur sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Erzählebene geschlechtsspezifisch geprägt ist. Mit Hilfe der vorangegangenen Analyse lässt sich García Márquez‘ Kurzgeschichte *Eréndira* nun aus einer *gender*-kritischen Perspektive bewerten: Während der Text auf der Inhaltsebene eine neue Konzeption von Weiblichkeit entwirft, werden auf der Erzählebene traditionelle Muster der Darstellungsverfahren genutzt. Eine Auseinandersetzung mit Geschlechterkonventionen kann auch mit Hilfe der formalen Darstellungsverfahren zum Ausdruck gebracht werden, jedoch findet im Text *gendering* von Erzählstrategien zugunsten des männlichen Geschlechts statt: Zwar werden traditionelle Plotmuster wie der Mutter-Tochter-Plot und die Rettung durch den Helden variiert – doch muss dieser Aspekt ebenso wie die Überwindung der Raumsemantik auf der Inhaltsebene berücksichtigt werden. Für die Beurteilung ist in erster Linie die Darstellung

²⁵¹ Benítez Rojo, 1987, S. 31. Hervorh. im Orig.

²⁵² Vgl. Spivak, 1988, S. 294.

der Frau als Objekt durch das Erzählverfahren des männlichen Erzählers relevant. Etwaige Abweichungen von etablierten Darstellungsverfahren wären hingegen als formale Umsetzung von Gesellschaftskritik und innovativen Geschlechtsvorstellungen zu deuten.²⁵³ Wie gezeigt werden konnte, finden sie sich in diesen Text allerdings kaum, sodass sich in *Eréndira* auf der erzählerischen Ebene eine binäre Geschlechterordnung und ein traditionelles Rollenverständnis manifestieren. Im Widerspruch dazu entwirft der Text auf der Inhaltsebene in der Figur der Eréndira eine neue Form von Weiblichkeit. Zwar ist die fiktive Gesellschaft von einer binären Gesellschaftsordnung geprägt, in die sich die Figur der Eréndira in beiden Entwicklungsstufen eingliedern lässt, doch ist die Konzeption der selbstbestimmten jungen Frau, die sich aus den gesellschaftlichen Konventionen befreit, innovativ für das traditionelle lateinamerikanische Rollenverständnis.

Die Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht, die auf der gesellschaftlichen Definition fußt, wird im Text mit Hilfe verschiedener Methoden konstruiert. Weiblichkeit wird im Text in großen Teilen über das Äußere definiert und der Körper stellt ein konstituierendes Element in der Konstruktion von Geschlecht dar. Sowohl Eréndira als auch die Großmutter müssen mangels ausreichend femininer Züge Weiblichkeit und weibliches Aussehen erzeugen. *Gender*, i. e. Geschlechtsidentität entsteht durch performative Akte. Diese Performanz wird im Text durch die Figur der Großmutter reflektiert: Sie versucht mit Schönheitsritualen und Körperpflege einerseits die männlichen Kunden von Eréndiras Weiblichkeit zu überzeugen, um daraus Profit zu schöpfen und andererseits, sich selbst als feminine Erbin der Amadise darzustellen, um ein jugendliches und feminines Trugbild zu erhalten. Anhand dieser performativen Vorgehensweise wird deutlich, dass die Kategorie ‚Geschlecht‘ (*gender*) in der fiktiven Welt, die García Márquez entwirft, von außen, i. e. durch die soziale Anerkennung determiniert wird und nicht im Körper (*sex*) festgelegt ist.

Dieser *gender*-Diskurs und die traditionelle Konzeption von Weiblichkeit, die die Frau als ein auf ihren Körper reduziertes Objekt verstehen, werden in García Márquez' Kurzgeschichte nicht explizit in Frage gestellt. Allerdings kann der inhaltlichen Gestaltung des Textes eine implizite Kritik an der traditionellen weiblichen Geschlechterrolle entnommen werden. Verschiedene Kritiker*innen, unter anderem Marting (2001), stimmen der Überlegung zu, García Márquez würde mit dieser Kurzgeschichte die soziale Benachteiligung von Frauen kritisieren: „Overlooked in comparison to genre and myth, the story's social themes and realist strategies reveal García Márquez' early interest in criticizing aspects of women's

²⁵³ Vgl. Allrath und Surkamp, 2004, S. 174.

oppression.“²⁵⁴ Sie fokussiert sich bei dieser Interpretation des Textes auf dessen Realitätsbezug. Diese Auslegung kann durch die *gender*-kritische Analyse des Textes unterstützt werden: Durch den Handlungsverlauf, der nur durch Eréndiras Entwicklung von einer traditionellen Geschlechtskonzeption zu einer neuen Vorstellung von Weiblichkeit, die mit einer Subjektbildung einhergeht, möglich wird, werden beide Realisierungen von Weiblichkeit gegenübergestellt und bewertet. Eréndiras Ausbruch aus dem System der festgelegten Geschlechteridentitäten und ihre erfolgreiche Flucht in eine neue Welt führen dazu, dass das alternative Konzept von Weiblichkeit, das zu dieser Emanzipierung führt, als das favorisierte verstanden werden kann. Jedoch ist zu beachten: García Márquez erzählt die Geschichte der Eréndira allerdings an dieser Stelle nicht weiter; denn der Text endet mit den Worten „[...] y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia.“ (158). Die Möglichkeit, den Handlungsspielraum der weiblichen Figur zu erweitern, wird nicht ausgeschöpft, da die Erzählung endet.

Aus feministischer Sicht kann die Inhaltsebene des Textes als Beispiel für die Ausbeutung von Frauen durch androzentrische Gesellschaftsstrukturen verstanden werden. Gegen diese Interpretation des Textes kann eingewendet werden, dass Androzentrismus als gesellschaftliches Phänomen jedoch nicht der Motor dieser Ausbeutung ist, da die Rolle der Männer im Text nicht signifikant ist. López (2006), der die Figur der Großmutter als Kolonialmacht betrachtet, die Amerika (Eréndira) ausbeutet, stimmt dieser Annahme zu und minimiert die Rolle der Männer im Text: „[A] careful reading shows that the role of men in the tale is unimportant and that in the narrative, as well as in the film, the leading role is always in the hands of women.“²⁵⁵ Sowohl Protagonistin als auch Antagonistin des Textes sind weiblichen Figuren, wohingegen den männlichen Figuren kaum Bedeutung beigemessen wird. Insbesondere die Rolle der Großmutter ist für den Handlungsverlauf signifikant: Sie treibt die Handlung und damit die sexuelle Ausbeutung Eréndiras voran. Durch die Funktion dieser Figur wird Eréndira als Objekt dargestellt, während die Männer, die García Márquez entwirft, lediglich als Konsumenten fungieren. Es wird der Eindruck erweckt, als trügen sie nicht zu diesem Gesellschaftsmodell, auf dem die Ausbeutung der Minderjährigen basiert, bei. Auch Marting behauptet, dass García Márquez den Sexhandel als unproblematisch darstellt: „Since there is no blame placed on the people buying or selling sex in his fiction, the usual gender division

²⁵⁴ Marting, 2001, S. 176.

²⁵⁵ López, 2006, S. 80. César G. López bezieht sich auf den gleichnamigen Film von Regisseur Ruy Guerra aus dem Jahr 1983, für den García Márquez seine Kurzgeschichte als Drehbuch umgeschrieben hat.

between those who pay (men) and those who charge (women) appears as if a simple, neutral, sociological fact, unproblematic in the fiction.“²⁵⁶ Sie betont in ihrer Interpretation, dass García Márquez mit *Eréndira* die Ausbeutung einer Minderjährigen kritisiert – nicht jedoch Prostitution an sich.

Sowohl aus feministischer als auch aus *gender*-kritischer Sicht ist es jedoch problematisch, die Täterschaft der Männer respektive die Schuld der patriarchalen Geschlechterordnung auf die Figur der Großmutter zu verschieben. Jaeck bietet eine andere Interpretation an: Sie sieht die Verantwortlichkeit an Eréndiras Schicksal weder bei der Rolle der Großmutter noch im Patriarchat, sondern ordnet die Schuld den gesellschaftlichen Strukturen zu:

The ingrained nature of the grandmother’s ‚dignity‘ (she never loses it) indicates to us the extent to which the grandmother herself is a victim of traditional institutions, which taught her that economic prosperity is the greatest good that overrules all other considerations – love, blood loyalties, ‚human‘ values.²⁵⁷

Sie versteht die Großmutter als Sklavin des Kapitalismus, dessen Opfer die minderjährige Enkelin wird. Jaecks Behauptung „García Márquez’s tale illustrates that women have been suppressed more by tradition and its dictates upheld by ‘traditional’ women, than by men [...]“²⁵⁸ kann nur unter Einschränkungen zugestimmt werden. Gerade diese Traditionen und Normen, die ihrer Ansicht nach für die Unterdrückung Eréndiras verantwortlich sind, sind sowohl patriarchal als auch hegemonial und kapitalistisch geprägt – unabhängig davon, durch welche fiktive Figur sie im Text verkörpert werden. Im Text werden diese Prinzipien in erster Linie durch die weibliche Antagonistin repräsentiert, die die Männer lediglich in ihrer Funktion als Konsumenten in ihrem System nutzt, das wiederum auf kapitalistische und patriarchale Strukturen aufbaut.

Da die Rollenverteilung und die Funktion dieser Rollen im Text zugunsten der matriarchalen Figur der Großmutter verändert zu sein scheinen, liegt der Schluss nahe, die Verantwortung in der Rolle der Großmutter zu suchen. Allerdings behalten die männlichen Figuren ihre Rolle als dominante Kraft im gesellschaftlichen System: Die Männer im Text vergewaltigen Eréndira, während die Großmutter lediglich Teil dieses patriarchalen Systems ist und sich, um ihr eigenes Überleben zu sichern, ihren Platz innerhalb dieses Systems sucht. Innerhalb der traditionellen Geschlechterordnung des Textes findet ein Tausch statt: Wenn die maskuline

²⁵⁶ Marting, 2001, S. 179.

²⁵⁷ Jaeck, 1993, S. 390.

²⁵⁸ Jaeck, 1993, S. 381.

Figur nicht Handlungsträger ist, übernimmt die Frau die männliche Position und verliert ihre weiblichen Eigenschaften zugunsten der männlichen. Die Frau kann diese männliche Funktion jedoch nur dann übernehmen, wenn sie ihr Frau-Sein aufgibt. Die binäre Geschlechterordnung wird dadurch erhalten, dass die qualitative Unterscheidung zwischen den Geschlechtern aufgehoben wird, indem die Großmutter maskulin dargestellt wird, das bedeutet, die Grenzen der Geschlechterrollen werden nicht etwa neu definiert durch die Figur der Großmutter, da sie lediglich ihr Frau-Sein aufgibt.

In dieser Kurzgeschichte wird trotz der binären Geschlechterordnung eine – im Vergleich mit traditionellen Rollenbildern – innovative Konzeption von Weiblichkeit angedeutet. Benítez Rojo wendet zwar ein, dass García Márquez' Text, der mit der Befreiung Eréndiras endet, weder eine Subversion der klassischen Mythologie noch ein Brechen mit der westlichen Tradition darstellt: „La verdadera revolución traería por consecuencia una inversión del mito clásico; la Abuela sería la verdadera heroína, y la saga narraría su lucha épica y fatal contra los falsos héroes de otra raza; Eréndira sería la usurpadora que encubre su traición falsificando los hechos.“²⁵⁹ Von einer „verdadera revolución“²⁶⁰ für *gender*-Rollen und soziale Normen ist García Márquez' Text noch entfernt. Doch der Text, der unter anderem auch die Prototypen für das lateinamerikanische weibliche und männliche Geschlecht präsentiert, entwirft in der emanzipatorischen Evolution der Eréndira eine deviante feminine Geschlechtskonzeption. Auch Benítez Rojo betont, dass der Fokus des Textes auf der weiblichen Figur liegt: „En la narración de García Márquez, sin embargo, el conflicto se abre y se cierra en torno a Eréndira.“²⁶¹ Dagegen kann eingewendet werden, so bemerkt Benítez Rojo, dass auch in traditionellen Erzählungen die Prinzessin Mittelpunkt des Geschehens ist – doch ist dann die Rolle des Helden entscheidend: „Podría objetarse que la Doncella Cautiva es también personaje principal en cierto cuento de hadas, por ejemplo el caso de Blanca Nieves. Pero en definitiva es el Héroe quien rompe el hechizo de la muerte y resucita a la Cautiva para unirse a ella.“²⁶² Die Konzeption von Weiblichkeit, die mit Hilfe der Eréndira präsentiert wird, scheint der Text als positiv zu bewerten, wodurch – zumindest in der Fiktion – die Wege für neue *gender*-Konzeptionen geebnet werden. López (2006), der den Text aus einer postkolonialen Perspektive betrachtet, versteht das Ende des Textes nicht als Befreiung Eréndiras: „Eréndira

²⁵⁹ Benítez Rojo, 1987, S. 43.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd., S. 40.

²⁶² Ebd.

will never find the independence she seeks, however, because along with the vest and gold ingots that she snatches from the grandmother, Eréndira-America is taking with her the cultural and biological inheritance of the Grandmother-Spain, to which she is linked.“²⁶³ Die Innovation des Textes liegt aus einer *gender*-kritischen Perspektive jedoch darin, dass die weibliche Figur trotz ihres „cultural and biological inheritance“ die Strukturen, die sie knechten, zu überwinden versucht und das – wie am Ende des Textes angedeutet wird – erfolgreich.

Marting, die ihre Analyse auf den Realitätsgehalt der Kurzgeschichte fokussiert, bewertet hingegen das Ende des Textes als zufriedenstellend: „The narrator’s and the reader’s desire to see Eréndira unbound from her ‘cadena de perro’ is satisfied, and that must be enough for Ulises and for our sense of poetic justice.“²⁶⁴ Da der Fokus im Text auf die Unterdrückung und Ausbeutung der Minderjährigen gelegt wird, betont sie die „emancipation from everything and everyone from her world of prostitution“²⁶⁵.

Vor allem unter Berücksichtigung der persönlichen Einstellung des Autors gegenüber Geschlechtergleichheit und Rollenstereotypen muss dieses Ende des Textes, das die traditionelle Gesellschaftsstruktur weitestgehend aufrecht erhält und die Innovation auf die Emanzipation der jungen Frau beschränkt, „enough for Ulises and for our sense of poetic justice“²⁶⁶ sein. Im Folgenden soll durch den Hinweis auf die persönliche Meinung des Autors keineswegs der fiktionale Charakter des Textes ignoriert werden; jedoch bieten sich García Márquez’ Aussagen als Anekdoten in diesem Kontext an. In einem Interview 1983 erklärt er die Konzeption der Frauenfiguren in seinen Texten:

The allocation of roles between men and women in my books was quite unconscious and spontaneous before *One Hundred Years of Solitude*. It was the critics [...], who made me conscious of it. I wasn’t too happy about having it pointed out, because now I no longer create female characters with the same spontaneity as I used to. However, analysing my books in this light, I have found that it does in fact correspond to my view of the historical role of the sexes: namely, that women hold up the social order with an iron hand while men travel the world bent on boundless folly, which pushes history forward. I’ve come to the conclusion that women lack any sense of history. Otherwise, they could not fulfill their primordial function of perpetuating the species.²⁶⁷

Doch der Autor wird noch deutlicher: Als vermeintlicher Frauenliebhaber, als der er sich selbst gerne dargestellt hat, erläutert García Márquez in einem Interview für das Playboy-Magazin

²⁶³ López, 2006, S. 89.

²⁶⁴ Marting, 2001, S. 187.

²⁶⁵ Ebd., S. 184.

²⁶⁶ Marting, 2001, S. 187.

²⁶⁷ Apuleyo Mendoza , 2015, S. 35. Hervorh. im Orig.

1982: „For me, it is very clear that women hold up the world.“²⁶⁸ Die Mehrheit seiner literarischen Frauenfiguren ist zwar nach dieser Überzeugung konzipiert – man denke in erster Linie an die Buendía-Frauen in *Cien años de soledad*, allen voran Úrsula Iguarán –; jedoch ist es eine kleine, klar begrenzte Welt, in der sie regieren. Trotz seines vermeintlichen Respekts vor und Liebe zu Frauen gesteht er ein: „[T]hey stay at home, run the house, bake animal candies – so that the men can go off and make wars.“²⁶⁹ Castillo et al. fassen die Problematik dieser traditionellen Weiblichkeitskonzeption zusammen: „Although *la mujer buena* can be a strong and capable woman who takes a proactive role in her life, on the other hand she is limited to exerting her power within the home with primary focus on care and nurturance of her family.“²⁷⁰ Auf sein Verhältnis zu Frauen und den Frauenfiguren in seinen Werken angesprochen, antwortet García Márquez:

Playboy: If women have no historical sense, as you said, how do you explain such women as Eva Perón, Indira Gandhi and Golda Meir? Not to mention Joan of Arc?

García Márquez: Well, I'm speaking in general term. You bring up fine and great exceptions.²⁷¹

Diese Aussagen bei verschiedenen Gelegenheiten unterstreichen die traditionellen Ansichten des Autors hinsichtlich *gender*. Eine direkte Parallele zum Text als fiktives Konstrukt darf allerdings bei einer textimmanenten Analyse nicht gezogen werden. Dennoch gibt die Autorenmeinung einen Hinweis auf die erzählerische Gestaltung seines Werkes.

Eréndira: die Geschichte einer jungen Frau, die sich gegen die traditionellen Strukturen, die sie zum Sexualobjekt degradieren, aufbäumt und mit dieser Emanzipation am Ende des Textes erfolgreich ist, wie der Text anzudeuten versucht. Aus *gender*-kritischer Sicht bietet dieser Text nur eine eingeschränkte Innovation: Eréndira sprengt nicht die Grenzen der *gender*-Normen – wohl aber die Grenzen der traditionellen lateinamerikanischen Rollenverteilung zwischen Mann und Frau sowie die hierarchischen Strukturen innerhalb der Familie. Die Nicht-Verwendung von *gender*-kritischen Darstellungsverfahren weist auf die androzentrisch geprägten Muster in der Literatur voller traditioneller Vorstellungen von Geschlecht und Geschlechterrollen hin, die sich auch darin widerspiegeln, dass García Márquez' Kurzgeschichte *Eréndira* an dem Punkt der Handlung endet, der aus der Perspektive der weiblichen Figur das größte Potenzial birgt.

²⁶⁸ Dreifus, 2006, S. 129.

²⁶⁹ Ebd., S. 130.

²⁷⁰ Castillo et al., 2010, S. 164. Hervorh. im Orig.

²⁷¹ Dreifus, 2006, S. 130.

IV.2 *El lugar sin límites*

Der chilenische Autor José Donoso (1924-1996) gilt als einer der führenden Autoren des Boom. Sein Freund und Kollege Carlos Fuentes schätzt die Bedeutung seines Werkes als konstituierend für die chilenische Literatur ein:

La amplitud de la obra de Donoso, su maestría en un doble sentido (calidad de la propia obra y capacidad magisterial de entusiasmo compartido, de enseñanza) ha dado lugar a una gran generación de novelistas chilenos, en ese país que se suponía provincia exclusiva de los más grandes poetas modernos de América. Hoy, el árbol de la novela chilena ostenta magníficos frutos, [...] muchos de todos ellos miembros de la generación de novelistas libre, variada y personalizada.²⁷²

Als Sohn eines Arztes in Santiago de Chile geboren, nimmt Donoso nach seinem Anglistik-Studium in Chile und den USA eine Lehrtätigkeit auf. Nebenbei arbeitet als Journalist und Autor von Kurzgeschichten und Romanen – zunächst auf Englisch, später in seiner Muttersprache Spanisch. 1964 verlässt er Chile und schreibt seine wichtigsten Romane im Exil, für die er zahlreiche Auszeichnungen erhält – unter anderem 1990 nach dem Ende der Pinochet-Diktatur den *Premio Nacional de Literatura* in Chile.

Der Kurzroman *El lugar sin límites* (1966) gilt neben *El obsceno pájaro de la noche* (1970) als eines der Meisterwerke des chilenischen Autors und wurde 1977 für das Kino verfilmt. Donoso entwirft in seinem Roman, in dem er das Schicksal des Dorfes El Olivo und der alternden Transvestitin Manuela erzählt, das Bild einer grausamen Welt:

El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito
a un solo lugar, porque el infierno
es aquí donde estamos
y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer... (Vorwort)²⁷³

Für das Vorwort seines Romans *El lugar sin límites* wählt José Donoso die Worte des Mephistopheles aus Christopher Marlowes Drama *The Tragical History of Doctor Faustus*. Mit dieser pessimistischen Darstellung referiert er nicht nur auf ein Gesellschaftsbild, sondern auch auf Ort und Geschehen des Romans: Das Dorfleben im chilenischen El Olivo ist trist, freudlos und ohne Zukunftsperspektiven, summa summarum die Hölle auf Erden. „El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo.“ (53) Das gesamte Dorf ist abhängig vom Großgrundbesitzer Don Alejo, der seine Macht dazu missbraucht, den Fortschritt zu verhindern, um die Bewohner zu vertreiben und sich das restliche Dorf anzueignen. Die wenigen Höhepunkte ihrer tristen Existenz erleben die

²⁷² Fuentes, 2011, S. 294.

²⁷³ Der Text *El lugar sin límites* wird hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Donoso, José: *El lugar sin límites*. 1. ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1994. Die Seitenzahlen in Klammern nach den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe des Textes.

Bewohner im örtlichen Bordell, dem Hauptschauplatz der Handlung. Protagonist sowohl des Textes als auch des Dorfgeschehens ist der Bordellbesitzer und homosexuelle Travestiekünstler²⁷⁴ Manuel alias Manuela, der seine Glanzzeiten jedoch bereits hinter sich hat. Desillusioniert vom Leben zieht Manuela wie zum Gipfel ihres Erfolgs das rote Flamencokleid an und betritt die Bühne, um zu tanzen und zu singen, sobald die Gebrechen des Alterns ihr schmerzlich bewusst werden:

[P]ero en la pista, con una flor detrás de la oreja, vieja y patuleca como estaba, ella era más mujer que todas las Lucys y las Clotys y las Japonesitas de la tierra... curvando hacia atrás el dorso y frunciendo los labios y zapateando con más furia, reían más y la ola de la risa la llevaba hacia arriba, hacia las luces.
(132)

Während sie früher der gefeierte Star der Bühne war, ergötzen sich nun die betrunkenen Männer an ihr und ihrer Show und lachen über sie und ihren Körper. Einzig Don Alejo scheint sie vor den Vorurteilen der Männer beschützen zu können, doch der Patriarch verfolgt seine eigenen Interessen und versucht immer wieder, ihr das Bordell abzukaufen, um das Grundstück für seine eigenen Pläne nutzen zu können. Während Manuela mit den Konsequenzen des Alterns hadert, träumt sie von einem anderen Leben mit ihrer Tochter Japonesa und von ihrer Vergangenheit mit ihrer ehemaligen Partnerin, der sogenannten Japonesa. In diesen Retrospektiven erfährt der*die Leser*in, wie der Trans-Mann mit anderen Prostituierten²⁷⁵ am Bahnhof ankommt, um im Haus der Japonesa ein Fest zu Ehren Don Alejos und seines Wahlsieges zu feiern. Die betrunkenen Männer lachen über Manuela und werfen den Trans-Mann ins Wasser. Als sie ihr Kleid auszieht, um die Männer zu provozieren, beginnen sie über Manuelas Anatomie zu streiten, sodass es zur Wette zwischen der Japonesa und Don Alejo kommt: Sie wettet, dass sie Manuel alias Manuela trotz seiner homosexuellen Neigungen zum Sex verführen kann. Wetteinsatz ist das Bordell: „Si se quería reír de la Manuela, y de todos, y de ella, bueno, entonces que pagara, que no contara con que ella fuera razonable. Que pagara. Que le regalara la casa si era tan poderoso que podía dominarlos así.“ (89) Manuela, von der Japonesa eingeweiht, lässt sich auf den Sex als Darbietung für Don Alejo ein. Daraufhin wird sie Teilhaberin am Freudenhaus und die gemeinsame Tochter Japonesa kommt zur Welt, mit der Manuela nach dem Tod der Japonesa das Gewerbe übernimmt. Zum Zeitpunkt der Handlung – einige Jahre später – bleiben ihr nur Erinnerungen an die Vergangenheit mit der Japonesa, von

²⁷⁴ Dass Manuel alias Manuela kein homosexueller Travestiekünstler, sondern ein heterosexueller Trans-Mann ist, wird die folgende Analyse illustrieren.

²⁷⁵ Ob Manuela diesen Beruf freiwillig ausübt oder Opfer des Patriarchats ist, lässt sich anhand der Informationen im Text nicht feststellen. Sie soll in dieser Arbeit ebenso wie die anderen Frauenfiguren als Prostituierte bezeichnet werden, um auf die patriarchalen Beziehungsstrukturen dieser Institution hinzuweisen, die trotz ihres biologischen männlichen Geschlechts auch für ihre Darbietung auf der Bühne gelten.

der sie mit ihrer unkonventionellen *gender*-Identität akzeptiert wurde. Die Travestiekünstlerin hat Angst vor dem Altern, vor der Einsamkeit und ihrem Schicksal als *transgender* in der Gesellschaft von El Olivo:

Hasta miedo al aire de la mañana le tenía ahora, miedo a la mañana sobre todo cuando le tenía miedo a tantas cosas y tosía, al agror en la boca del estómago y a los calambres en las encías, en la mañana temprano cuando todo es tan distinto a la noche abrigada por el fulgor del carburo y del vino [...]. (15)

Unter all ihren Ängsten dominiert die vor Pancho Vega, der sie im der Handlung vorangegangenen Jahr beinahe verprügelt hätte – gleichzeitig sehnt sich Manuela jedoch nach diesem brutalen Typ. In der Nacht besucht Pancho Vega das Bordell und beendet sämtliche Phantasien Manuelas auf einen Schlag. „Esos hombres no habían brotado así nomás de la noche para acudir a la casa y acostarse con una mujer cualquiera y tomar unas jarras de vino cualesquiera, no, vinieron a buscarla a ella, para martirizarla y obligarla a bailar.“ (125) Als die Show zu Ende ist und Manuela versucht, ihr heimliches Objekt der Begierde Pancho zu küssen, werden die Männer wütend und verprügeln sie im Schutz der Dunkelheit. Während der Erzähler berichtet, wie die Japonesita nichtsahnend zu Bett geht, bleibt Manuelas Schicksal am Ende des Textes ungewiss: „[Y] ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río [...].“ (158)

IV.2.1 Stand der Forschung

In der Regel wird Manuel Puigs *El beso de la mujer araña* (1976) als einer der ersten hispano-amerikanischen Romane über *gender/sex*-Problematiken angeführt, Donoso schreibt jedoch bereits zehn Jahre zuvor über diese Thematik. *El lugar sin limites* hat innerhalb der Literaturkritik breiteres Interesse hervorgerufen als Donosos frühere Werke, insbesondere nach dem Erfolg von *El obsceno pájaro de la noche* (1970).²⁷⁶ Als einer der bedeutendsten Autoren des Boom wurde und wird José Donoso in der literaturwissenschaftlichen Forschung unter Berücksichtigung verschiedenster Aspekte gelesen: Während Manuela aufgrund ihrer Geschlechtskonzeption oft als ‚anders‘ innerhalb der Sozialstruktur des Textes interpretiert wird, versteht Ana Figueroa (2011) die Figur als Teil der sozialen Ordnung des Dorfes. Sie analysiert anhand der Figuren Pancho Vega und la Japonesita die symbolische Ordnung, die der Text produziert und mit der eine Sozialstruktur kreiert wird, innerhalb derer Manuel alias Manuela akzeptiert wird. Sie versteht Manuela, die in ihrer Rolle als Frau verschiedene

²⁷⁶ Vgl. Magnarelli, 1993, S. 67.

Bedeutungen erfüllt, und das Bordell „como parte no marginal del sistema social del pueblo“²⁷⁷, als Teil der gesellschaftlichen Ordnung: „La novela *El lugar sin límites* permite que lo excluido y omitido por la institución del orden patriarcal/ terrateniente /omnipresente finalmente aparezca.“²⁷⁸ Inwiefern diese Auffassung mit dem tragischen Ende des Textes kompatibel ist, bleibt in ihrer Interpretation allerdings unpräzise.

Die Konstruktion einer weiblichen Geschlechtsidentität geschieht bei Donosos Protagonistin über den weiblichen Rollenstereotyp *la loca*. Berta López Morales (2011) untersucht die sexuelle und soziale Identität von Manuel alias Manuela als *la loca*:

[Es un] constructo social aplicado a un individuo que sugiere por su anatomía un hombre, pero en el que su lenguaje y gestualidad señalan un comportamiento femenino, atrayendo sobre sí la atención, las burlas y el menosprecio, es el callejero, el habitante del prostíbulo.²⁷⁹

Manuela integriert sich innerhalb ihrer Rolle der *loca* in die etablierten Modelle, so López Morales: „la Manuela sucumbe a las prácticas coercitivas de la hegemonía terrateniente, heterosexual y blanca“²⁸⁰. Die sexuelle Norm wird durch Manuela und ihren Transvestitismus nicht in Frage gestellt, sondern durch ihr Verhalten resigniert Manuela vor dieser Norm und sucht eine Rolle innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung, so López Morales weiter: „La Manuela es lo anormal y lo monstruoso confinado al prostíbulo y destinado a servir de chivo expiatorio cada vez que la heterosexualidad se permite estos juegos equívocos que refuerzan en el sentido de Butler la originalidad y la norma de sus prácticas.“²⁸¹ Manuela ist als Deviation ins Bordell verbannt und dazu bestimmt, als Sündenbock für die frivolen Eskapaden der Heterosexuellen zu dienen, die im Sinne Judith Butlers die Reliabilität ihrer *gender*-Praktiken verstärken. Butler akzentuiert, dass die Deviation die soziale Norm affirmiert: „[T]hose permutations of gender which do not fit the binary are as much a part of gender as its most normative instance.“²⁸² Als exotisch-abartig wird Manuela in der Gesellschaft des Dorfes akzeptiert, um die Heterosexualität der übrigen Bewohner zu akzentuieren, so López Morales. Auch auf der Vermittlungsebene des Textes dient die Figur zur Differenzierung zwischen der heterosexuellen und binären Norm und *transgender*-Identitäten, die zwar als divergent markiert, aber dennoch innerhalb eines heterogenen Systems akzeptiert werden.

²⁷⁷ Figueroa, 2011, S. 145.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ López Morales, 2011, S. 81.

²⁸⁰ Ebd., S. 100.

²⁸¹ Ebd., S. 101.

²⁸² Butler, 2004, S. 42.

Die Kritik an diesem heteronormativen Gesellschaftssystem wird durch eine Tiersymbolik dargestellt. Virginia Talley versteht die Figuren als „animalized others“ und verweist für ihre Interpretation auf „Donoso’s use of animal symbolism“²⁸³, der Don Alejo als Hahn, Manuela als Hündin oder Henne und Pancho als Rüden darstellt. „On a [...] metaphorical level Donoso’s novel is much more complex, involving a critique of the traditional hierarchy of this society and the ‘othering’ of minority groups based on over-simplified categorizations of class, race, gender and sexuality.“²⁸⁴ Diese Symbolik dient dazu, die Hierarchie des Dorfes darzustellen und Manuela und die Prostituierten als divergent zu markieren.

La Manuela becomes the strongest example of the animalized Other as she is compared to a female dog, which relates to her sexuality, and a hen, which connects to her performance of femininity. Both metaphors categorize La Manuela as inferior to the other characters who dominate her including don Alejo, described both as a master and a rooster, and Pancho, portrayed as the wild dog that will eventually destroy her.²⁸⁵

Donosos Darstellung der Figuren interpretiert Talley als implizite Kritik an einer traditionellen Gesellschaft, die Andersartigkeit sanktioniert, sodass das Leben für jene zur Hölle wird, die sich nicht den klar definierten Erwartungen von Sexualität und *gender* fügen.

Laura García-Moreno konzentriert sich auf „Donoso’s slippery flirtation in *Lugar* with transgressions of class and sexual identity via the central figure of the transvestite“²⁸⁶. Wie einige andere Autor*innen²⁸⁷ spricht García-Moreno von Transvestismus als neuer Interpretation von *gender*. Dieser Interpretation möchte ich in den folgenden Ausführungen widersprechen, denn Manuela will keine neue Form von *gender* kreieren, sondern ins heteronormative System integriert werden und eine Frau sein – neu ist lediglich, dass die Relevanz des biologischen Geschlechts für Manuelas ‚Weiblichkeit‘ eliminiert wird. Donosos Text kann nicht mehr sein als eine „slippery flirtation“²⁸⁸, da die heteronormative Ordnung nicht in Frage gestellt wird. „[F]iction towards the end of the novel is forced to recognize its links to a historical reality it could only artificially and temporarily postpone.“²⁸⁹ Die von Donoso erzählte Geschichte ist dazu bestimmt, Fiktion zu bleiben, resümiert García-Moreno.

²⁸³ Talley, 2011, S. 221

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd., S. 222.

²⁸⁶ García-Moreno, 1997, S. 26.

²⁸⁷ Burke (2007), Talley (2011).

²⁸⁸ García-Moreno, 1997, S. 26.

²⁸⁹ Ebd., S. 30.

Jessica Burke (2007) analysiert Donosos Roman und *El beso de la mujer araña* (1976) von Manuel Puig und die jeweiligen Protagonisten aus einer *gender*-kritischen Perspektive.²⁹⁰ Beide Protagonisten sind biologische Männer, die neue Formen von *gender* phantasieren.

Both novels question traditional gender roles and ‘types’, as the concepts of ‘feminine’, ‘masculine’, ‘man’ and ‘woman’ are all reconfigured in the light of marginalized characters’ struggles to find a ‘place’ in a society unwilling to accommodate them as part of the mainstream.²⁹¹

Sie versteht Donosos Protagonist als Nonkonformist, der eine eigene Geschlechtskonzeption entwickelt, die Burke ebenso wie die Geschlechtskonzeption in *El beso de la mujer araña* als „new definitions of womanhood“²⁹² resümiert. Jedoch handelt es sich – wie im Folgenden erläutert werden soll – bei der Konzeption von Weiblichkeit, die Manuela repräsentiert, definitiv nicht um ein neues Verständnis von *gender*, das die binäre Konzeption von Männlichkeit vs. Weiblichkeit destruieren würde – im Gegenteil: Manuel alias Manuela orientiert sich an der sozialen Norm, definiert Weiblichkeit klischee- und stereotypenhaft und strebt nach einer gesellschaftlichen Akzeptanz als Frau innerhalb der traditionellen Konzeption von Weiblichkeit. Burke räumt ein, dass eine gesellschaftliche Akzeptanz für Manuel alias Manuela aufgrund der etablierten Geschlechternormen utopisch ist und es deshalb zum tragischen Ende für den Protagonisten kommen muss: „The tragic endings to both novels perhaps emphasize that the social ‚space‘ created by the protagonists in which to exist is still more fantasy than reality.“²⁹³ Die Tragödie am Ende des Textes muss jedoch nicht aufgrund des utopischen Charakters der *gender*-Interpretation stattfinden, sondern weil Donosos Protagonist sich nicht in einem eigens definierten Raum bewegt und mit seiner Darstellung von Weiblichkeit nach Integration in die gesellschaftliche Struktur strebt. Eine gesellschaftliche Akzeptanz, ein Raum innerhalb der Gesellschaft, bleibt im Text eine Fantasie – gerade deshalb, weil die gesellschaftlich geprägte Konzeption von Geschlecht von Manuela übernommen und übertragen wird, wie die folgende Analyse illustrieren wird.

Als eine*r der wenigen Kritiker*innen demonstriert Andrea Ostrov (1999), dass Manuelas Streben nach Weiblichkeit nur dann als Subversion der gängigen Geschlechter-

²⁹⁰ Puigs Roman *El beso de la mujer araña*, der ebenfalls zur Boom-Literatur gezählt wird, erzählt die Begegnung der beiden Gefängnisinsassen Valentín und Molina, die während ihrer Haft in der gemeinsamen Zelle eine homosexuelle Beziehung beginnen. In der Regel wird postuliert, dass erst seit diesem Roman Themen um Geschlechtsidentitäten in der hispanoamerikanischen Literatur artikuliert werden. Donoso veröffentlicht *El lugar sin límites* allerdings bereits zehn Jahre zuvor.

²⁹¹ Burke, 2007, S. 291.

²⁹² Ebd., S. 299.

²⁹³ Ebd.

modelle verstanden werden kann, wenn als Prämisse die Heteronormativität von Geschlecht gesetzt wird.

[L]a postulación de la categoría de *inversión* presupone necesariamente la aceptación a priori de una polarización verdadera, es decir, presupone la existencia de una organización “natural” – o al menos consensuadamente natural – de los polos de opuestos, que el texto invertiría y, dentro del texto, el personaje de la Manuela.²⁹⁴

Butler (2004) erklärt jedoch, dass das Konzept *gender* von der binären Vorstellung Männlichkeit vs. Weiblichkeit zu trennen ist, weil es gerade dieser Binarität zuvorkommen will: „Thus, a restrictive discourse on gender that insists on the binary of man and woman as the exclusive way to understand the gender field performs a regulatory operation of power that naturalizes the hegemonic instance and forecloses the thinkability of its disruption.“²⁹⁵ Das Konzept verhindert die Prämisse einer Binarität von Männlichkeit vs. Weiblichkeit, indem *gender* jegliche Geschlechtsidentität umfasst. Ziel der folgenden Analyse ist es deshalb, Donosos Roman aus einer *gender*-kritischen Perspektive zu lesen, deren Vorteile Ostrov verdeutlicht : „[L]a inversión pierde su fuerza interpretativa cuando la novela es abordada desde una perspectiva de género.“²⁹⁶ Durch diese neue Perspektive, bei der die soziale Norm nicht mit *gender* gleichgesetzt wird, erhält der Text eine neue Bedeutungsmöglichkeit.

In Anlehnung an Sharon Magnarelli (1993) versteht diese Interpretation den Text als eine soziale Konstruktion, in der *gender* mit Hilfe von performativen Akten produziert wird. „Donoso’s specific use of gender or sexual roles to epitomize masks and role laying in general is revealing and intended perhaps to signal the ‘unnaturalness’ of gender role playing.“²⁹⁷ Die Repräsentation von Geschlecht durch die Figuren im Text bezeichnet sie als artifizielle Konstrukte: „artifice, superimposed masks, and linguistic constructs“²⁹⁸. Die Produktion von Geschlechtsidentität entsteht durch performative Akte, d. h. durch Sprache. „Carefully considered, the characters of *Hell Has No Limits* exist only in a world of words, on both the figurative and the literal level [...]“²⁹⁹

Wie demonstriert wurde, sind in der Forschung zu *El lugar sin límites* bereits *gender*kritische Lesarten angewendet worden. Im Kontrast zu den Ansätzen von García-

²⁹⁴ Ostrov, 1999, S. 342. Hervorh. im Orig.

²⁹⁵ Butler, 2004, S. 43.

²⁹⁶ Ostrov, 1999, S. 342.

²⁹⁷ Magnarelli, 1993, S. 82.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd., S. 86.

Moreno (1997) und Burke (2007) soll im Folgenden weder eine natürliche Heteronormativität postuliert noch Transvestismus als Subversion der sozialen Norm verstanden werden.

IV.2.2 Die Kategorie *gender* auf der narrativen Ebene

Während auf der Ebene der Handlung evident wird, wie das Verständnis von ‚Geschlecht‘ neben anderen Kategorien dazu beiträgt, eine ‚Hölle ohne Grenzen‘ zu erschaffen; lässt sich die Frage nach der Repräsentation von *gender* durch die erzählerische Vermittlung in Donosos Text nur schwer beantworten. Eine klare Differenzierung zwischen sprechendem und wahrnehmendem Subjekt und dem wahrgenommenen Objekt ist im Text nicht möglich. Die übliche Setzung der Norm als wahrnehmendes Subjekt, das ein Objekt impliziert, dem keine Stimme verliehen wird, wird im Text vermieden: Die heteronormative Perspektive hat in *El lugar sin límites* nicht den alleinigen Subjektstatus inne. Die Erzählsituation wechselt und die Handlung wird unter anderem mit einer internen Fokalisierung aus dem Blickwinkel Manuelas erzählt.

La Manuela despegó con dificultad los ojos legañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. Cinco para las diez: Misa de once. Las lagañas latigudas volvieron a sellar sus párpados en cuanto puso el reloj sobre el cajón junto a la cama. Por lo menos media hora antes que su hija le pidiera el desayuno. (9)

Aufgrund der wechselnden Perspektiven sind sprechende und wahrnehmende Subjekte sowohl eine Frau (Japonesita) als auch eine *transgender*-Figur, deren soziales Geschlecht variiert; i. e., eine in der zeitgenössischen Realität marginalisierte Figur tritt in Donosos Fiktion als Subjekt in Erscheinung. Diese unterschiedlichen Perspektiven durch die wechselnde Erzählsituation verhindern einen lenkenden und einschränkenden Blickwinkel und fördern eine multiperspektivische Wahrnehmung des Geschehens.³⁰⁰ Die Aussagekraft dieser Multiperspektivität liegt darin, dass unterschiedliche Sichtweisen und verschiedene Auffassungen von Männlichkeit und Weiblichkeit respektiert werden. Die kontrastiven Perspektiven bringen die

³⁰⁰ Magnarelli erläutert die Intertextualität von Donosos Roman und stellt aufgrund der Multiperspektivität und dem apokalyptischen Ende des Romans eine Verbindung zu García Márquez' *Cien años de soledad* her:

Although Donoso's works are consistently in dialogue with his other works, *Hell has no limits* is more overt in that dialogue as well as in its ties to certain works by other novelists. [...] It would [...] not be inappropriate to view the Chilean novel's multiple perspective and apocalyptic projection for the future of the town as a prefiguration of Colombian Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad* (*One Hundred Years of Solitude*) (1967). (Magnarelli, 1993, S. 69, Hervorh. im Orig.)

Subjektivität und Relativität des Begriffs ‚Geschlecht‘ auf der Vermittlungsebene zum Ausdruck.

Die Relativität von Geschlechtszuweisungen wird auch über die Verwendung der grammatikalischen Formen im Text evident. Während in der deutschen Übersetzung von Heidrun Adler anhand der Personal- und Possessivpronomina das grammatische Geschlecht auf das biologische – und indirekt auf das soziale – Geschlecht der Figur verweist, ist diese Markierung im spanischen Original aufgrund der identischen Possessivpronomen für Maskulinum und Femininum und der Verbformen ohne Personalpronomen nicht möglich. Die Übersetzung ins Deutsche leistet hier eine Interpretation, die die Textsemantik verändert. Der spanische Originaltext lässt das grammatische Geschlecht von Manuel/Manuela offen.

Pancho **le** dio un empujón que lo hizo tambalear. Octavio, al soltar**lo**, dio un traspies y cayó en el lodo mientras Pancho se inclinaba para ayudarlo a incorporarse. Y **la Manuela**, recogiendo las faldas hasta la cintura, salió huyendo hacia la estación. Como conocía tan bien la calle evitaba los hoyos y las piedras mientras los perseguidores tropezaban a cada paso. Quizás **lo** perderían de vista. Tenía que correr hacia allá, hacia la estación, hacia el fundo El Olivo porque más allá del límite **lo** esperaba don Alejo, que era el único que podía salvar**lo**. (155, Hervorh. d. d. Verf.)

Der Vergleich mit der deutschen Übersetzung von Heidrun Adler illustriert den Unterschied: Die Personalpronomen referieren entweder auf eine weibliche oder auf eine männliche Figur:

Pancho gab **ihm** einen Stoß, daß er taumelte. Octavio ließ **ihn** los, stolperte und fiel in den Dreck, während Pancho sich bückte, um ihm zu helfen, aufzustehen. Und **Manuel** raffte seine Röcke bis zur Taille und rannte zur Station. Da **sie** die Straße so gut kannte, vermied **sie** die Löcher und Steine, während ihre Verfolger bei jedem Schritt stolperten. Vielleicht würden sie **sie** aus den Augen verlieren. **Sie** mußte nach dort laufen, zur Station, zum Gut El Olivo, denn hinter der Grenze wartete Don Alejo, der einzige, der **sie** retten konnte.³⁰¹

Die Übersetzerin spielt in ihrem Text mit der Geschlechtszuweisung, indem sie die maskulinen und femininen Personalpronomen abwechselnd verwendet, und betont damit die Subjektivität der Auffassung, was männlich und weiblich ist.³⁰² Allerdings verwendet sie Manuelas maskulinen Namen statt des weiblichen wie im Original – ein Eingriff, der für den*die Leser*in der deutschen Übersetzung einen semantischen Unterschied bedeutet. Der übersetzte Text demonstriert die Ambiguität in der Figur der Manuela nicht mit Mitteln der erzählerischen Vermittlung, sondern auf der Handlungsebene.

³⁰¹ Donoso, 1979, S. 109. Hervorh. d. d. Verf.

³⁰² Die Übersetzerin greift – nicht nur an dieser Stelle im Text – mit ihrer Wortwahl in den Sinnzusammenhang des Textes ein und verändert seine Bedeutung. Eine überarbeitete Neuauflage wäre aufgrund der Mängel in der Übersetzung und aufgrund des fortwährenden Interesses an hispanoamerikanischer Literatur in Deutschland wünschenswert.

Gender manifestiert sich in Donosos Roman nicht nur auf der Handlungsebene und anhand der Figuren – auch verschiedenen Räumen wird Relevanz für die Kategorie ‚Geschlecht‘ zugeschrieben: Die fiktionale Welt des Romans wird durch territoriale Abgrenzung, die räumliche Bewegung der Figuren und die Bedeutung von privatem und öffentlichem Raum strukturiert.

Das Dorf El Olivo, das als Schauplatz der Handlung dient, ist im Text als standardisiertes Dorf in Mitten des chilenischen Wein- und Obstanbaugebietes in der Región del Maule angelegt.

La carretera longitudinal es plateada, recta como un cuchillo: de un tajo le cortó la vida a la Estación El Olivo, anidado en un amable meandro del camino antiguo. Los fletes ya no se hacían por tren, como antes, sino que por camión, por carretera. El tren ya no pasaba más que un par de veces por semana. Quedaba apenas un puñado de pobladores. (52)

Im Dorf herrscht kaum Leben – und nicht einmal der Tod: Die Bewohner*innen werden nicht in El Olivo beerdigt, sondern als letzte Ruhestätte für die verstorbenen Bewohner*innen des Dorfes muss der Friedhof des benachbarten San Alfonso dienen. Die nächstgelegene Stadt, in der sich das Leben abspielt und von der Manuela träumt, ist Talca – die reale Hauptstadt der Región del Maule in Chile. Zentrum von El Olivo war einst der Bahnhof, der nun verlassen da liegt:

Claro que en épocas mejores el centro fue esto, la estación. Ahora no era más que un potrero cruzado por la línea, un semáforo inválido, un andén de concreto resquebrajado, y tumbada entre los hinojos debajo del par de eucaliptos estafalarios, una máquina trilladora antediluviana entre cuyos fierros anaranjados por el orín jugaban los niños como con un saurio domesticado. (21)

Neben den wenigen Informationen über die Struktur des Dorfes tragen in erster Linie die Personen zum stereotypenhaften Charakter von El Olivo bei. Als Statistinnen tauchen neugierige Ehefrauen auf, die, umgeben von spielenden Kindern, die Ankunft der Prostituierten am Bahnhof beobachten und kommentieren – strickend, um die Zeit nicht zu vergeuden. Die Frauen haben für den Handlungsverlauf des Textes und die androzentrische Gesellschaft, in der sie leben, keine Relevanz. Zum weiteren Personal zählen die üblichen Amtsträger und Berufsgruppen: „el Jefe de la Estación, el Sargento de Carabineros, el Maestro, el Encargado de Correos“ (75). Sie alle tragen weder einen Namen, noch weisen sie individuelle Charakterzüge auf. Die Dorfgemeinschaft von El Olivo steht aufgrund dieser Konzipierung symbolisch für die hispanoamerikanische Gesellschaft und das Dorf könnte aufgrund seiner Stereotypenhaftigkeit jedes beliebige in Hispanoamerika sein. Dieses wenig individuelle Dorf dient als Hintergrund, auf dem sich die verschiedenen Räume mit ihrer Semantik konstituieren.

Auf dem Hintergrund des Dorfes erheben sich zwei entgegengesetzte räumliche Pole: einerseits das Haus der Japonesa und auf der anderen Seite das Gut Don Alejos mit seinen Weinfeldern. Das Freudenhaus, das zum Zeitpunkt der Handlung von Japonesa und Manuela geführt wird, ist in der Dorfgemeinschaft nicht nur akzeptiert, sondern bildet das Zentrum der regionalpolitischen Geschehnisse und den Mittelpunkt der sozialen Interaktion:

Y todas las noches, invierno o verano, [...] solían ir a la casa de la Japonesa en la Estación El Olivo. No tanto para meterse en cama con las mujeres aunque siempre había jóvenes y frescas, sino para entretenerse un rato hablando con la Japonesa o tomándose una jarra o jugando una mano de monte o de brisca en un ambiente alegre pero seguro, porque la Japonesa no abría las puertas de su casa a cualquiera. (80)

Donoso wählt das Szenario des maroden Bordells als Hintergrund für seine Geschichte, da der Kontext der Prostitution die ökonomische Komponente von Körpern und Körperlichkeit verdeutlicht. Burkes Interpretation des Hauses als „la Manuela’s home, stage and prison“³⁰³ kann insofern nicht zugestimmt werden, als das gesamte Dorf und nicht nur das Bordell sowohl als Bühne als auch als Gefängnis für Manuela dient. Die Prostitution und die Huren sind Teil des heteronormativen Systems der Dorfgemeinschaft: Da sie sich – abgesehen von Manuela – in das binäre Geschlechtermodell eingliedern, sind sie zwar marginalisiert, aber akzeptiert. Ihre Anwesenheit sorgt innerhalb der Bevölkerung weder für Verwirrung noch für Verärgerung. „[T]odos los conocían y a nadie le llamaba la atención tan acostumbrados estaban. Ni los niños preguntaban porque nacían sabiendo.“ (58) Auch Talley versteht das Bordell als eine Art Gefängnis: „Donoso’s use of ‘gallinero’ suggests two different meanings: either La Manuela is a ‘hen’ sitting in the henhouse or a ‘loca’ sitting in the madhouse. In either case La Manuela fears the dogs that have come in search of her.“³⁰⁴ Das Bordell ist eine Heterotopie im Foucaultschen Sinne: „Die vielfältigen Orte innerhalb der Gesamtgesellschaft, die Foucault als Heterotopien bezeichnet, zeichnen sich durch ein Regime anderer Regeln und ein anderes Denken aus oder dadurch, dass das, was gemeinhin als Vernunft angesehen wird, in Frage gestellt wird.“³⁰⁵ Das Bordell dient als marginalisierter Raum innerhalb der Gesellschaft: für den Mann als Konsument von kommerzieller Sexualität innerhalb der gesellschaftlichen Normen und für Manuela als rebellische Dissidentin innerhalb des Dorfes. Gleichzeitig markiert das Freudenhaus eine Restriktion: Innerhalb dieses Raumes ist Manuelas Interpretation von *gender* möglich – ja, sogar erwünscht –, außerhalb dieser Grenzen ist die Deviation tödlich. Burke arbeitet heraus, dass Manuelas Konzeption von *gender* eine Utopie

³⁰³ Burke, 2007, S. 296.

³⁰⁴ Talley, 2011, S. 231.

³⁰⁵ Vöcklinghaus, 2009, S. 233.

ist.³⁰⁶ Wie der Text zeigt, ist ihre Identität jedoch im Raum des Bordells realisierbar, was ihn zu einer Heterotopie macht. Heterotopien können zwar laut Foucault unterschiedliche Formen annehmen, ihr Wesenszug ist jedoch, alle übrigen Räume in Frage zu stellen, indem sie eine Illusion schaffen, welche die übrige Realität als Illusion entlarvt.³⁰⁷ Einerseits nennt Foucault selbst explizit das Freudenhaus, da an diesem Ort völlig andere Regeln als in der übrigen Gesellschaft herrschen. Andererseits bedeutet Manuelas Geschlechtskonzeption die Entlarvung von Geschlechternormen als gesellschaftliche Illusion. Utopisch ist jedoch die Integration dieser Deviation in die traditionellen gesellschaftlichen Strukturen. Die Kontrastierung zwischen beiden Räumen dient zur Veranschaulichung der Effizienz der sozialen Normen. Das Szenario für diesen Raum ist bewusst gewählt, da durch dessen exzeptionellen Charakter die Paradoxität dieser Parallelwelt deutlich wird. Die Gültigkeit von sozialen Normen, ob sie nun *gender* oder andere Kategorien tangieren, wird durch den Raum des Bordells infrage gestellt – Manuelas Anspruch, akzeptiert zu werden, lässt sich durch folgende Frage erläutern: Wenn ein neues Verständnis von Geschlecht innerhalb der Grenzen des Bordells möglich ist, warum ist ein neue Interpretation von Geschlecht nicht auch außerhalb denkbar?

Trotz seiner Konzipierung als *locus amoenus* für Manuelas *gender performance* bildet das Haus keinen hermetisch abgeschlossenen Raum, denn die Grenzen dieses Raumes werden sowohl von den Dorfbewohnern als auch von den Prostituierten überschritten. Hierbei handelt es sich jedoch um eine „lediglich topographisch definierte Bewegung im Raum der erzählten Welt“³⁰⁸, die von einer echten Grenzüberschreitung, wie sie Lotman mit Hilfe von topologischen, semantischen und topografischen Aspekten charakterisiert, unterschieden werden muss. Aber: Manuelas *performance* beschränkt sich nicht auf das Freudenhaus, sondern weitet sich auf das gesamte Dorf aus – sie strebt nach einer Akzeptanz in der Gesellschaft – und nicht nur im marginalisierten Raum des Bordells, wie es Burke (2007) versteht: „The house, occupying a physical and metaphorical space in the margins of society, provides the ‚stage‘ for la Manuela’s shows.“³⁰⁹ Manuela strebt nach einer Legitimation als Frau in sämtlichen gesellschaftlichen Sphären: „Salir a la calle con el vestido puesto y flores detrás de la oreja y pintada como mona, y que en la calle me digan adiós Manuela, por Dios que va elegante mijita, quiere que la acompañe... Triunfando, una.“ (28) Durch diese *performance* findet der Versuch einer echten Grenzüberschreitung statt, die sich von der zuvor erwähnten simplen Bewegung

³⁰⁶ Vgl. Burke, 2007.

³⁰⁷ Vgl. Vöcklinghaus, 2009, S. 235.

³⁰⁸ Martínez und Scheffel, 2019, S. 162.

³⁰⁹ Burke, 2007, S. 293.

im Raum der erzählten Welt unterscheidet. Dem Freudenhaus kommt als Raum eine symbolische Bedeutung zu: Sein sich stetig verschlechternder Zustand verweist auf den schleichenden Niedergang seiner Bewohnerinnen, insbesondere von Manuela, deren Schicksal als Miteigentümerin an das des Hauses gebunden ist:

La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Pero no dio resultado. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y apisonarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando. (19)

Das Haus ist krumm und schief und versinkt parallel zu Manuelas Untergang im Erdboden. Ebenso wie die gesellschaftliche Meinung an Manuelas Selbstbild nagt und sie letztendlich möglicherweise umbringt, nagt der Wind am maroden Haus und zieht durch seine zahlreichen Ritzen. Vor der Tür lauern Don Alejos Hunde, seine ständigen Begleiter. Wie die Masse der Dorfbewohner befolgen sie blind seine Anweisungen und sind Vorboten für den nicht aufzuhaltenden Niedergang des Freudenhauses, den ihr Herr vorantreibt. Sie lauern unruhig und mit lautem Gebelle vor der Tür des Freudenhauses und warten darauf, dass Don Alejo ihnen die Erlaubnis gibt, das Haus zu stürmen. Ihr Bellen erinnert an das Hupen von Panchos Lastwagen – auch er untersteht Don Alejos Anweisungen und auch er sehnt sich danach, das Haus zu betreten: „Los perros se quedaron echados en el barro de la acera, gruñendo de vez en cuando junto a la puerta o dándole un rasguñón que casi la derribaba.“ (63)

Gegenpol zum Freudenhaus ist das Gut von Don Alejo, das sich aufgrund seiner Ländereien fast über das gesamte Dorfgebiet erstreckt. Ob es nun Don Alejo oder ein anderes Mitglied der Familie Cruz ist, spielt keine Rolle: Jeder Einzelne von ihnen steht für das Kazikentum, für die feudale Herrschaft, die sich langsam über El Olivo ausbreitet. Soweit man sehen kann, prägen die Weinfelder das Landschaftsbild: „Viñas y viñas y más viñas por todos los lados hasta donde alcanzaba la vista, hasta la cordillera. Tal vez no fueran todas de don Alejandro. Si no eran suyas eran de sus parientes, hermanos y cuñados, primos a lo sumo. Todos Cruz.“ (22) Macht und Wohlstand der Familie Cruz manifestieren sich in der Immensität der Weinfelder. Das gesamte Dorf ist wie vom Wein besessen: Es gibt nur Wein und alles ist Wein.

Vino. Todos los hombres que venían a su casa tenían olor a vino y todas las cosas sabor a vino. Y durante la vendimia el olor a vino invadía al pueblo entero y después, el resto del año, quedaban los montones de orujo pudriéndose en las puertas de las bodegas. Asco. (142)

Insbesondere am Ende des Textes, in der Nacht, in der Manuela von den Männern des Dorfes verprügelt wird, scheinen sich die Weinfelder bedrohlich auszubreiten. Don Alejos vollständige

Machtübernahme und die damit einhergehende Etablierung bzw. Wiederherstellung des heteronormativen Geschlechtersystems lässt sich nun nicht mehr aufhalten:

En los campos que rodeaban al pueblo el trazado de las viñas, esa noche bajo la luna, era perfecto: don Céspedes, con los ojos abiertos, lo veía. El achurado regular, el ordenamiento que situaba al caserío de murallones derruidos, la tendalera de este lugar que las viñas iban a borrar – y esta casa, este pequeño punto donde ellos, juntos, golpeaban la noche como una roca [...]. (149)

Obwohl die Weinfelder sich ausdehnen und das Stadtgebiet auszulöschen scheinen, existiert eine scharfe Trennlinie zwischen dem Besitz Don Alejos und dem restlichen öffentlichen Territorium: Dichtes Brombeergestrüpp und ein Kanal trennen das Dorf von den Ländereien und Weinfeldern. Während sich die Grenzen zugunsten von Don Alejo ausweiten, können sie jedoch nicht von den Dorfbewohnern überschritten werden. Insbesondere Manuela scheitert kläglich bei dem verzweifelten Versuch, sich über die Grenze zu Don Alejo zu retten:

Más allá está la viña: la corriente sucia lo separa de la ordenación de las viñas. Tiene que cruzar. Don Alejo lo espera. Las casas de El Olivo rodeadas de encinas con un pino alto como un campanario allá donde convergen las viñas, esperándolo, don Alejo esperándolo con sus ojos celestes. (156)

Doch Don Alejo erwartet sie nicht: Manuela wird von den Männern des Dorfes verprügelt und bleibt reglos im Brombeergebüsch des *canal de los Palos* liegen – just der Ort, an dem auch Don Alejos ungewollte Hundewelpen nach der Selektion von Don Céspedes ertränkt werden (vgl. 140).

IV.2.3 Gender performance im fiktiven El Olivo

Donosos Roman *El lugar sin límites* präsentiert anhand der drei Hauptcharaktere Manuel alias Manuela, Pancho Vega und la Japonesita, wie weibliche und männliche Geschlechtsidentitäten, die der sozialen Norm entsprechen, produziert werden. Der Begriff ‚Identität‘ ist allerdings für das Resultat dieses Prozesses, den Butler als *performance* bezeichnet und der kontinuierlich vom Individuum realisiert wird, inadäquat. Ostrov (1999) nimmt deshalb eine wesentliche Differenzierung zwischen *identidad* und *identificación* vor:

En tanto la categoría de género como construcción cultural de la identidad permite romper la relación mimética entre el dato biológico – ser macho o hembra – y la subjetividad genérica – ser hombre o mujer – la identidad de género deberá concebirse en términos dinámicos, es decir, no ya como “identidad“, sino como *identificación*.³¹⁰

³¹⁰ Ostrov, 1999, S. 342. Hervorh. im Orig.

Durch diese Differenzierung hebt Ostrov den Prozesscharakter der Kategorie Geschlecht und der kulturellen Identität hervor.³¹¹ Auch Judith Butler erläutert in *Bodies that matter* (1993), dass Geschlechtsidentität das Resultat permanenter Konstruktionsleistungen, der *performance*, ist. Um den Prozesscharakter der Konstruktion von *gender* zu betonen, soll in der folgenden Analyse anstelle von ‚Geschlechtsidentität‘ Ostrovs Bezeichnung ‚Identifizierung‘ appliziert werden.

IV.2.3.1 Konstruierte Weiblichkeit

Mit Manuel alias Manuela wird dem*der Leser*in von *El lugar sin limites* ein männlicher Protagonist präsentiert, der sich als Frau darstellt und seine Weiblichkeit konstruiert, um als Frau in die soziale Ordnung inkludiert zu werden. La Manuela heißt in der fiktiven Wirklichkeit des Textes Manuel González Astica und ist – so die *opinio communis* in der Forschung zu *El lugar sin limites* – ein homosexueller Transvestit. Da in der Analyse des Romans Aspekte wie Homosexualität und Transsexualität tangiert werden, sollen diese Termini im Folgenden erläutert werden, um eine angemessene Bezeichnung für Donosos Figur finden zu können. Während sich die Markierung ‚homosexuell‘ auf die sexuelle Orientierung bezieht, ergo die sexuelle Anziehung durch Personen des eigenen Geschlechts zum Ausdruck bringt, referiert ‚Transvestismus‘ auf die soziale *gender*-Identität: Transvestiten tragen bevorzugt die Kleidung des anderen Geschlechts, weshalb dieser Habitus als *cross-dressing* titulierte wird: ein „fetischistisches Sexualverhalten, bei dem das zeitweilige Anlegen von Kleidern des anderen Geschlechts erotisch motiviert ist“³¹². ‚Transsexualität‘ rekuriert hingegen auf die biologische Identität und geht in der Regel mit der Überzeugung einher, der eigene Körper habe das falsche biologische Geschlecht.

Als Transsexuelle werden Personen bezeichnet, die sich, im Widerspruch zu ihrer Anatomie, psychisch mit dem Gegengeschlecht identifizieren und bestrebt sind, ihren ‚falschen‘ Körper durch chirurgische Eingriffe an ihre ‚wahre‘ Geschlechtsidentität anzupassen.³¹³

Auch der Terminus ‚Transgender‘ wurde ursprünglich für Personen genutzt, die sich mit ihrem biologischen Geschlecht nicht identifizieren können.

³¹¹ Innerhalb der *cultural studies* entwirft Stuart Hall (1994) das Konzept der Prozesshaftigkeit von Identität: „Statt von der Identität als einem abgeschlossenen Ding zu sprechen, sollten wir von *Identifikation* sprechen und dies als einen andauernden Prozess sehen.“ (Hall, 1994, S. 199. Hervorh. im Orig.) Hall bezieht sich auf die kulturelle Identität, die von Individuen ständig neu konstruiert wird.

³¹² Rinnert, 2002, S. 391. Zur Performanz von Geschlechtsidentität und zum Motiv der als Mann verkleideten Frau in der Literatur siehe: Lehnert, 1997.

³¹³ Rinnert, 2002, S. 391.

Während Transsexualität die Kategorie *sex*, das biologische und körperliche Geschlecht, und die Konnotation des Sexuellen fokussiert, ermöglicht der Begriff des *gender* mit der Betonung des sozialen Geschlechts dagegen eine Anerkennung des anderen Geschlechts, die nicht auf das biologische Geschlecht fixiert sein muss.³¹⁴

Um dem hegemonialen Geschlechtsdiskurs entgegen zu wirken, wird ‚Transgender‘ inzwischen als Hyperonym für sämtliche Personen verwendet, die sich einer eindeutigen Geschlechtszuordnung entziehen. Da sich die fiktive Manuela in *El lugar sin límites* nicht mit ihrem biologischen männlichen Geschlecht identifizieren kann, sollte er/sie als *transgender* oder Trans-Mann bezeichnet werden. Sie ist weder homosexuell, da sie sich selbst als Frau versteht, noch ist sie ein Transvestit, da ihre *performance* als Frau dauerhaft und keine künstliche Aufführung sein will. In der folgenden Analyse soll ihr jedoch die weibliche Identität zugesprochen werden, i. e., sie soll als Frau im Sinne der sozialen Rolle bezeichnet werden. Die Untersuchung der Figur wird demonstrieren, dass sie durch ihre soziale Identität als Frau determiniert wird und sich selbst als weiblich versteht.

Die Aneignung einer beliebigen Geschlechtsidentität ist möglich aufgrund der Performanz von *gender*, i. e., das soziale Geschlecht kann konstruiert werden, so Butler. „Die diskursive Performativität des biologischen (Körper-)Geschlechts, als Wiederholung von Normen dargestellt, produziert erst das, worauf sie sich zu beziehen scheint, ihre Materialität, deren Grenzen, Fixierungen und Oberflächen.“³¹⁵ Die Fiktion einer Geschlechterdichotomie männlich vs. weiblich wird erst durch die soziale Differenzierung zwischen Mann und Frau produziert. In einer heteronormativen Welt, in der Geschlecht binär verstanden wird und die Donoso in *El lugar sin límites* konstruiert, erfolgt die Zuordnung zu einem Geschlecht in der Regel anhand des biologischen Geschlechts. Da in Manuelas Fall eine Zuweisung zum weiblichen Geschlecht aufgrund der fehlenden biologischen Voraussetzungen nicht möglich ist, versucht sie, ihre Weiblichkeit durch performative Akte zu produzieren, um zur Kategorie ‚Frau‘ zugeordnet werden zu können. Wenn im Folgenden von einer neuen Konzeption von Weiblichkeit gesprochen wird, die Manuela präsentiert, ist diese insofern als neu zu verstehen, als *sex* nicht konstituierend für Manuelas Identifizierung mit dem femininen *gender* ist. Aus dieser Neuinterpretation resultiert allerdings keine Dekonstruktion der Heteronormativität, wie die nachfolgenden Ausführungen illustrieren werden.

³¹⁴ Funk, 2002, S. 391.

³¹⁵ Bublitz, 2002, S. 71.

Der Kampf für gesellschaftliche Akzeptanz der Geschlechtsidentität, den Donoso Protagonistin führt, illustriert einerseits Stereotypen und Vorurteile hinsichtlich von Weiblichkeit und Männlichkeit und stellt andererseits die Konzeption von Geschlecht sowie die gesellschaftlichen Rollen von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ in Frage: Determiniert durch die soziale Norm definiert Manuel alias Manuela Weiblichkeit über typisch weibliche Verhaltensweisen, ein stereotypes Rollenverständnis und Erscheinungsbild sowie über die vermeintlich adäquaten Sexualpartner. Mit Hilfe dieser Maxime, die ihrer Ansicht nach eine Frau definieren, strebt sie – gefangen im Körper eines Mannes – nach einer gesellschaftlichen Akzeptanz als Frau. Sie orientiert sich dabei am gesellschaftlichen Idealbild der Frau: Durch einen weiblichen Habitus strebt Manuela nach einer femininen Selbstdarstellung, durch die sie ihre Identifizierung mit dem weiblichen Geschlecht bestätigt bekommen möchte. In einer binären Geschlechterordnung manifestieren sich Feminität und Maskulinität in erster Linie in Differenzierung vom anderen Geschlecht, deshalb internalisiert Manuela in Interaktion mit den männlichen Figuren im Text die weibliche Rolle. In androzentrischer Perspektive, die in der Regel mit heteronormativem Denken einhergeht, präsentiert der Mann ein aktives Verhaltensmuster, während der Frau die passiv-erwartende Rolle zukommt. Die Rezeption dieser Rollenklischees wird im Text an mehreren Stellen illustriert, insbesondere wenn die Figuren Manuela (Frau) und Don Alejo (Mann) aufeinandertreffen.

Don Alejo se acercó a la mesa. Con sus ojos de loza azulina, de muñeca, de bolita, de santo de bulto, miró a la Manuela, que se estremeció como si toda su voluntad hubiera sido absorbida por esa mirada que la rodeaba, que la disolvía. ¿Cómo no sentir vergüenza de seguir sosteniendo la mirada de esos ojos portentosos con sus ojillos parduscos de escasas pestañas? Los bajó.

– ¿Quiubo, mijita?

La Manuela lo miró de nuevo y sonrió.

– ¿Vamos, Manuela?

Tan bajo que lo dijo. ¿Era posible, entonces...?

– Cuando quiera, don Alejo...

Su escalofrío se prolongaba, o se multiplicaba en escalofríos que le rodeaban las piernas, todo, mientras esos ojos seguían clavados en los suyos... (89)

Durch die Figur der Manuela wird ein für androzentrisches Denken typisch weibliches Verhaltensmuster präsentiert: Manuelas Identifizierung mit der sozialen Gruppe der Frauen basiert auf einem heteronormativen, androzentrischen Geschlechterverhältnis, das die Gesellschaft in *El Olivo* prägt. Weibliche Zurückhaltung und Unterwürfigkeit, die *El lugar sin límites* durch die Figur der Manuela demonstriert, stellen eine Maxime des stereotypen Rollenverständnisses des

marianismo dar, der das weibliche Idealbild propagiert.³¹⁶ Orientiert am stoisch-leidenden Vorbild der Gottesmutter Maria wirbt der *marianismo* für die Zügelung der weiblichen Affekte: „[L]a imagen de la mujer latinoamericana casi no se distingue de la clásica figura religiosa de la *Mater Dolorosa*, la madre llena de lágrimas que llora su hijo perdido.“³¹⁷ Bestrebt diesem Ideal zu genügen, zügelt Manuela ihre Emotionen und Affekte und stellt ihr eigenes Verlangen hinter die Bedürfnisse des Mannes zurück, als sie feststellt, dass sie in Don Alejo verliebt ist und dass diese Liebe nicht erwidert wird: „Tenía que romper eso que sentía si no quería morirse.“ (90) Neben dieser weiblichen Zurückhaltung ist die Passivität der Frau eine weitere Maxime der Weiblichkeitskonzeption, die sich Manuela für ihre eigene Geschlechtsidentität zum Vorbild nimmt: „No hay autonegación demasiado grande para la mujer latinoamericana, ni puede adivinarse límite alguno a su vasto cúmulo de paciencia ante los hombres de su mundo.“³¹⁸ Als ihre Tochter Japonesita auf ihre Vaterrolle rekurriert und Manuela bittet, sich dem aggressiven Pancho entgegen zu stellen, insistiert Manuela auf ihrer passiven Rolle als Frau. In ihrem Verständnis von Weiblichkeit, das die soziale Norm diktiert, ist eine aktive Frau, die sich gegen den Willen des Mannes erhebt, nicht vorgesehen – weshalb sie stattdessen die Rolle der verängstigten und hilflosen Alten annimmt:

¿Quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un **machote** como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose el cuento... sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una **gallina** en cuanto llegue Pancho. (57, Hervorh. d. d. Verf.)

Manuela hat die vermeintlich femininen Verhaltensweisen bereits so internalisiert, dass sie ihren weiblichen Habitus auch in Extremsituationen nicht ablegt. Die Erwartungen, die von der Japonesita aufgrund ihrer biologischen Vaterschaft an sie gestellt werden, kann sie nicht erfüllen, da sie mit ihrer Darstellung von Weiblichkeit konkurrieren. Auch Talley (2011) setzt Manuelas Identifizierung mit einer „gallina“ (57) in Relation mit ihrer Konzeption von Weiblichkeit, insbesondere mit ihrer Rolle als Mutter: „La Manuela is more comfortable with the role as mother hen than as a fighting rooster [...]“³¹⁹ Die Kontrastierung *machote* vs. *gallina*, die Manuela in obigem Zitat vornimmt, unterstreicht das stereotype Rollenverständnis von Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Henne symbolisiert Mütterlichkeit und Fruchtbarkeit und

³¹⁶ Siehe dazu: Nuñez, 2016.

³¹⁷ Stevens und Soler, 1974, S. 21. Hervorh. im Orig.

³¹⁸ Ebd., S. 20.

³¹⁹ Talley, 2011, S. 231.

ist außerdem die Tiermetapher für Angst im Spanischen – typisch feminine Attribute, die Manuela für ihre Konstruktion von *gender* nutzt.

Geschlechtsidentität entsteht durch diskursive Zuschreibungsprozesse, i. e. durch soziale Approbation. Das gesellschaftliche Verständnis von Weiblichkeit ist stark an die weibliche Rolle und Funktion in Familie und Gesellschaft gekoppelt. Das weibliche Rollenverständnis, das im Text propagiert wird, manifestiert sich in den Bestrebungen der Manuela, als Frau anerkannt zu werden: Manuela definiert sich als Frau über die Rolle der Mutter, die sie gegenüber der Japonesita und den anderen Huren einnimmt. Sie beharrt darauf, dass die Japonesita sie ‚Mutter‘ nennt und ignoriert es, wenn diese sie ‚Papa‘ ruft. Sie versucht durch ihr Verhalten im Freudenhaus ihre Rolle als Mutter zu produzieren:

– ¿A dónde va a ir, papá?

– ¿A quién hablas?

– No se haga el tonto.

[...]

– Claro, soy tu mamá.

– No. Mi papá. (153)

Trotz aller Intentionen, als Frau wahrgenommen zu werden, wird das gesellschaftliche Bild von *gender* durch das biologische Geschlecht determiniert. Im heteronormativen Kontext des Romans werden biologisches Geschlecht, Geschlechtsidentität und -rolle sowie die sexuelle Orientierung parallelisiert. Die „deliberate and conscious efforts to break with traditional categories of sex and gender“³²⁰, von denen Burke (2007) spricht, sind lediglich peripher, da Manuela sich mit ihrer Konstruktion von Weiblichkeit an die gesellschaftliche Norm assimiliert. Manuelas Selbstzweifel illustrieren ihre Determiniertheit durch die gesellschaftliche Meinung und Akzeptanz, die an die Realisierung der Norm geknüpft sind:

Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borreaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más, este gran borrón de agua en que naufraga. (60)

Die Japonesita zerstört durch die performative Wirkkraft eines einzigen Wortes („esa palabra“ (60)), nämlich „papá“ (153), Manuelas Identifizierung mit dem weiblichen Geschlecht. García-Moreno betont, dass diese Benennung, die aufgrund der anatomischen Merkmale ausgeführt wird, *gender* und *sex* gleichsetzt:

The performative act of renaming rips off the appropriated mask of femininity so that the name becomes the only marker of a gender identity under a heterosexual economy, the only legitimate sign of

³²⁰ Burke, 2007, S. 292.

identification that not only disavows other possible identifications but remains oblivious to the pain of a terrified, writhing body.³²¹

Die Charakterisierung Manuelas als ‚Papa‘ stellt einen performativen Akt dar. Wenn die Japonesita sie ‚Papa‘ nennt, wird die Realität evident: Das Bild, das sie präsentiert, ist nur eine Maske, die die biologischen Realität zu verdecken versucht.

Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía más viejo, la percala gastada, el rojo desteñido, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz, y la noche oscura y fría y larga extendiéndose por las viñas, apretando y venciendo esta chispita que había sido posible fabricar en el despoblado, no me digái papá, chiquilla huevona. Dime Manuela, como todos. (58)

Manuelas Sehnsucht nach einer stereotypen Tochter begründet sich in ihrem Wunsch, gesellschaftlich als Mutter akzeptiert zu werden. Die Mutterrolle ist die Idealform des Weiblichen. Ohne die Japonesita als Tochter kann Manuela diese Rolle jedoch nicht annehmen, weshalb sie sie zur Akzeptanz ihrer beider Weiblichkeit drängt. Während sich in der Regel in der Mutter-Tochter-Beziehung die Tochter am Rollenvorbild der Mutter orientiert oder aber dieses ablehnt, um eine eigene Identität zu konstruieren, werden diese Positionen bei Manuela und Japonesita vertauscht.

Um ihre Identifizierung mit dem Weiblichen auch im geschützten Raum zu Hause aufrecht erhalten zu können, legt Manuela ihre Maske auch vor den anderen Prostituierten, die von der Diskrepanz zwischen biologischem und sozialem Geschlecht wissen, nicht ab: Mit Hilfe vermeintlich weiblicher Aktivitäten wie Nähen und Schminken betont Manuela ihre feminine Seite. Sie stabilisiert ihr Selbstbild als Frau, indem sie eine permanente *performance* durchführt. Paz betont in seinem Essay, dass Weiblichkeit eine soziale Konstruktion ist: „Una imagen que le ha sido dictada por familia, clase, escuela, amigas, religión y amante.“³²²

In Donosos Roman werden neben *gender* auch andere Kategorien des menschlichen Zusammenlebens performativ produziert. Eine weitere Rolle, die Manuela performativ erzeugt, ist die der großen Künstlerin. Sie imitiert das Verhalten von Bühnenstars vor dem Auftritt und transformiert sich durch diesen performativen Akt selbst zu einer Künstlerin: „La Manuela avanza a través del patio entallándose el vestido. [...] y avanza hasta la luz y antes de entrar escucha oculata detrás de la puerta, mientras se persigna como las grandes artistas antes de salir a la luz.“ (134) Manuelas Verhalten in diesem Kontext erschafft eine Realität: In diesem Moment wird der homosexuelle Manuel zur femininen Manuela, einer gefeierten Flamencokünstlerin. Manuela benötigt die Bühne und das Publikum, sowohl um ihre Rolle als

³²¹ García-Moreno, 1997, S. 37.

³²² Paz, 1994, S. 213.

Flamencokünstlerin als auch ihre *gender*-Rolle zu konstruieren. Zu Relevanz des Publikums für den Erfolg eines performativen Aktes erläutert Butler:

If I utter a failed performative, that is, I make a command and no one hears or obeys, I make a vow, and there is no one to whom or before whom the vow might be made, I still perform an act, but I perform an act with no or little effect (or, at least, not with the effect that is figured by the act).³²³

Bei Manuelas Konstruktion von Identität handelt es sich um eine zweifache *performance*, wie auch Burke (2007) feststellt: „Her shows are double; she performs as a dancer, clad in a red flamenco dress with white polka dots, and a flower behind her ear; but she also ‘performs’ on a daily basis by representing her own gender identity as la Manuela, versus that of Manuel, her birth name.“³²⁴ Durch die Performativität, die sowohl Bestandteil der sozialen Rolle als Mutter als auch der Rolle auf der Bühne ist, kann Manuel sich beide Identitäten, die Facettierungen ihrer Weiblichkeit darstellen und diese komplettieren, zu eigen machen.

Der Roman *El lugar sin límites* demonstriert die soziale Vision von Weiblichkeit und der weiblichen Rolle nicht nur implizit durch das Verhalten der Figuren, sondern auch explizit durch die Figurenrede: Manuelas Ratschläge, die sie ihrer Tochter erteilt, damit diese zur gesellschaftlich akzeptierten Frau wird, spiegeln Stereotypen und Klischees wider. Sie versteht Geschlechtsidentität als performativ und da die Japonesita weder einen ausgeprägt weiblichen Körper hat, noch Interesse an Männern zeigt – zwei der konstituierenden Aspekte für das Konstrukt Weiblichkeit –, kann Manuela sie nicht als Frau akzeptieren. Allein die biologischen Voraussetzungen machen eine Person nach Butlers Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* noch nicht zum einen oder anderen Geschlecht zugehörig. Geschlechtsidentität – sei es weiblich, männlich oder *transgender* – wird performativ hergestellt; auf Basis dieser Eigenschaft von *gender* handelt auch Donosos Manuela. In einem System, in dem Geschlecht binär verstanden wird, muss sich jeder seinem Geschlecht – ob biologisch oder sozial ist für Manuela dabei nicht signifikant– entsprechend verhalten, damit eine Kategorisierung männlich vs. weiblich durchgeführt werden kann. ‚Frau sein‘ kann erlernt werden, denn die Geschlechtsidentität, die Manuela anstrebt, ist performativ: „Que aprenda a ser mujer a la fuerza, como aprendió una.“ (132) Manuela, besessen davon, Geschlechtsidentitäten herzustellen – sei es ihre eigene oder die der anderen –, drängt die Japonesita dazu, dem weiblichen Geschlechterstereotypen zu entsprechen:

³²³ Butler, 1999, S. 16.

³²⁴ Burke, 2007, S. 293.

Con tal que la Japonesita se decida esta noche. Que se la lleve Pancho. Que haga circular su sangre pálida por ese cuerpo de pollo desplumado, sin vello donde debía tenerlo porque ya es grande, pobre, no sabe lo que se pierde, las manos de Pancho que aprietan mi linda, no seas tonta, no pierdas la vida [...]. (134)

Beherrscht von ihrem Ziel, stereotype Weiblichkeit zu konstruieren, hält Manuela Panchos Annäherungsversuche für folgerichtig innerhalb der Geschlechterdichotomie. Währenddessen empfindet die Japonesita Pancho als bedrohlich und abstoßend und fühlt sich aufgrund ihres vorpubertären Körpers (noch) nicht zu Männern hingezogen:

El año pasado, cuando trató de abusar con ella, sintió su aliento avinagrado en su mejilla, en su nariz. [...] La había agarrado con sus manos ásperas como un ladrillo, el pulgar cuadrado, de uña roída, tizado de aceite, ancho, chato, hundido en su brazo, haciéndola doler, un moretón que le duró más de un mes... (56)

Was die Japonesita als „abusar“ (56) tituliert, stellt für Manuela lediglich die Realität in der heteronormativen Welt dar: Geschlechtsidentität muss – wenn es nicht anders geht – erlernt werden, so Manuela, die sich mit dieser Meinung dem heteronormativen Denken in El Olivo assimiliert. Der Frau wird in diesem binären Denksystem eine defizitäre Rolle zugewiesen, sodass sie nur in Ergänzung mit einem Mann komplett wird, die weibliche Sexualität wird also auf eine Funktion reduziert und hat keinen Selbstzweck. Das auf dieser Vorstellung basierende Weiblichkeitskonzept entwirft ein Bild der Frau als ‚Andere‘ im androzentrischen Diskurs, wie es Simone de Beauvoirs bereits 1949 in *Le Deuxième Sexe* skizziert. García-Moreno versteht diese Form von Weiblichkeit, die Manuela sich mit Hilfe ihres Transvestismus anzueignen versucht, als stereotyp: „La Manuela’s contradictions remind us that transvestism not only implies the illusory character of a supposedly unconstrained, voluntary performativity, but the reduction of the female other used as a disguise to a stereotype.“³²⁵ In der Vorstellung von Weiblichkeit, die Manuela aus dem gesellschaftlichen Konsens deduziert, muss die Frau als ‚die Andere‘ das Pendant zur Männlichkeitskonzeption sein, i. e. maskuline Phantasien erfüllen. „[Q]ué sacas con ser mujer si no eres coqueta, a los hombres les gusta, tonta, a eso vienen, a olvidarse de los espantapájaros con que están casados [...].“ (56) Die Funktion der Frau in der heterosexuellen Beziehung ist damit auf die sexuelle Befriedigung des Mannes limitiert. Diese Konzentration auf die Passivität der weiblichen Sexualität konstituiert das gesellschaftliche Frauenbild, das Manuela sich zu eigen machen will – was ihr jedoch aufgrund der Relevanz des körperlichen Geschlechts nicht gelingen kann.

³²⁵ García-Moreno, 1997, S. 39.

Da die Zuordnung zu einem Geschlecht in einer heteronormativen Gesellschaft für die Aufrechterhaltung der binären Denkordnung essentiell ist, erfolgt sie in der Regel auf den ersten Blick.

Merkmale wie Geschlecht, Rasse und Alter vereinfachen im Dienste einer kognitiven Entlastung die Orientierung und Wahrnehmung der Wirklichkeit und stellen Urteile und Entscheidungen auf der Basis eines raschen Überblicks über begrenzte Informationen bereit.³²⁶

Neben geschlechtstypischen Verhaltensweisen und stereotypen Rollenzuschreibungen ist deshalb das äußere Erscheinungsbild signifikant für die Identifizierung mit einem bestimmten Geschlecht. Manuela trägt weibliche Kleidung und unterstreicht ihre Intention, indem sie versucht, mittels Schminke und Frisur möglichst feminin auszusehen. Manuelas Transvestismus deckt die performative Struktur von Geschlecht auf, denn Geschlechtsidentität entsteht unter anderem durch Kleidung.³²⁷ Da Manuel allerdings nicht nur als Transvestit auftritt, i. e., *cross dressing* durchführt, sondern transsexuell ist, stört er die polare Geschlechterordnung, die den Körper als Basis für die Geschlechtszuweisung versteht.

Zum einen zeigt sich in der Diskrepanz zwischen Körper und Geist, an der Transsexuelle leiden, daß ein kausaler Zusammenhang zwischen biologischem (*sex*) und sozial konstruiertem Geschlecht (*gender*) nicht besteht, was dem herrschenden Verständnis von Körper als Fundament einer eindeutigen Geschlechtsidentität zuwiderläuft.³²⁸

Für die Geschlechtsidentität ist das biologische Geschlecht nicht determinierend, so die *gender studies* – und doch muss in einer binären Denkordnung die Zuordnung zu einem der beiden Geschlechter erfolgen. Transsexualität als Phänomen der als negativ empfundenen Divergenz von *sex* und *gender* illustriert „die Macht des hegemonialen Geschlechterdiskurses, der Individuen den Zwang auferlegt, entweder als Frau oder als Mann zu existieren“³²⁹. Butler betont, dass Transvestismus, *cross dressing* oder *drag* keine subversive Geste im hegemonialen Geschlechterdiskurs darstellen, sondern im Gegenteil die Strukturen, gegen die sie sich richten, affirmieren:

Although many readers understood *Gender Trouble* to be arguing for the proliferation of drag performances as a way of subverting dominant gender norms, I want to underscore that there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. At best, it seems, drag is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power

³²⁶ Borchers, 2002, S. 377.

³²⁷ Siehe dazu: Liebrand, 1999, S. 17-31.

³²⁸ Rinnert, 2002, S. 392.

³²⁹ Ebd.

that one opposes. To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that “imitation“ is at the heart of the heterosexual project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations.³³⁰

Später, in *Undoing Gender* (2004), erläutert Butler, dass *drag* bzw. *transgender* eine politische Aussage beinhalten **kann**:

How is it that drag or, indeed, much more than drag, transgender itself enters into the political field? It does this, I would suggest, by not only making us question what is real, and what has to be, but by showing us how contemporary notions of reality can be questioned, and new modes of reality instituted.³³¹

Mit Hilfe der *transgender*-Figur wird die soziale Norm, i. e. die Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, in Frage gestellt. Manuelas Art, sich zu kleiden und dadurch zur Frau zu werden, ist jedoch eine „reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms“, die die Gesellschaft in El Olivo dominieren. Wenn Burke (2007) wie auch andere Autoren von „new definitions of womanhood“³³² sprechen und sie behauptet, „she interprets and represents her **own** femininity“³³³, muss ihr widersprochen werden. Manuela versucht weder, eine neue Konzeption von Weiblichkeit zu kreieren, noch will sie nur in „her own social ‚space‘“³³⁴ als Frau akzeptiert werden. Burke beschränkt Manuelas Frau-Sein auf den Raum des Bordells – Manuela strebt allerdings nach einer gesamt-gesellschaftlichen Akzeptanz als Frau. „As a transgender prostitute, she is relegated to the margins of society and to the margins of the town, but it is in the margins that she is able to configure her own social ‘space’ in which to exist.“³³⁵ In ihrem eigenen Raum, den sie für sich selbst konstruiert, existiert Manuela bereits als Frau – allerdings fehlt ihr die gesellschaftliche Akzeptanz im öffentlichen Raum, um faktisch eine Frau sein zu können, da die Kategorie Geschlecht auf der Performanz durch die Gesellschaft basiert. Ebenso wie Burke verstehen die Dorfbewohner – gefangen in ihrer heteronormativen Ordnung und fixiert auf das biologische Geschlecht als identitätskonstituierend – Manuelas Wunsch nach Weiblichkeit als „transgression of social norms“³³⁶, weshalb ein möglicher Tod Manuelas am Ende des Romans angedeutet wird. Manuelas Darstellung von Weiblichkeit stellt jedoch keine

³³⁰ Butler, 1993, S. 125.

³³¹ Butler, 2004, S. 217.

³³² Burke, 2007, S. 299.

³³³ Ebd., S. 298. Hervorh. d. d. Verf.

³³⁴ Ebd., S. 296.

³³⁵ Burke, 2007, S. 296.

³³⁶ Ebd., S. 298.

Transgression dar, sondern lediglich eine Wiederholung der bekannten Strukturen. Auch García-Moreno versteht diese Performance als Imitation der etablierten Geschlechternormen:

As a figure defined by the undoing of gender stereotypes, the transvestite can only do so by reinforcing them. For this reason, transvestism in *Lugar* fails as a tactic to successfully appropriate or redefine power relations. It is uncovered as nothing but a travesty, i. e. a mockery, a grotesque imitation of established gender and other ideological codes.³³⁷

Manuela versucht, den sozialen Normen zu entsprechen, um als Frau verstanden zu werden. Diese Normen bezüglich des Geschlechts sind allerdings nicht explizit und evident definiert, so Butler: „Norms may or may not be explicit, and when they operate as the normalizing principle in social practice, they usually remain implicit, difficult to read, discernible most clearly and dramatically in the effects that they produce.“³³⁸ Umso schwerer ist es, dieser impliziten Norm gerecht zu werden – insbesondere für Manuela. Sie benutzt deshalb stereotyp-weibliche optische Merkmale, um optisch der Norm für das weibliche Geschlecht zu entsprechen: Unter ihrer femininen Kleidung besitzt ein Kleidungsstück besonderes Prestige für ihre *gender performance*: das rote Flamencokleid. Dieses Kleid wirkt nicht nur extrinsisch, i. e. transformiert sie optisch zur Frau, sondern auch intrinsisch: Es evoziert, dass sie sich tatsächlich als Frau akzeptiert und bewundert fühlt. „Se pone el vestido de española por encima de la cabeza y los faldones caen a su alrededor como un baño de tibieza porque nada puede abrigoarla como estos metros y metros de fatigada percala colorada.“ (133) Dieses rote Kleid ist für Manuela durch seine Geschichte symbolisch aufgeladen und intentioniert mehrere performative Akte: einerseits die Transformation Manuelas zur Frau und andererseits die zum Bühnenstar. Das abgenutzte Kleid hat über die Jahre nichts von seiner Verwandlungskraft verloren und selbst ein kleiner Stofffetzen, den sie abgerissen hat und der ihr als Glücksbringer dient, führt eine *performance* durch: „En el bolsillo de su chaqueta la mano de la Manuela apretó el jirón del vestido como quien soba un talismán para urgirlo a obrar su magia.“ (21) Das rote Kleid, das wie eine magische Maskerade funktioniert, ist kein gewöhnliches Kleid, sondern ein Kostüm des traditionellen spanischen Flamenco. In der Regel sind diese Roben eng und figurbetont und bringen die weiblichen Rundungen zur Geltung. Es symbolisiert Lebensfreude und verleiht der Trägerin eine verführerische Ausstrahlung. Mit Hilfe des Kleides kann Manuela die Relevanz der biologischen Realität ignorieren und sich mit Hilfe ihrer *performance* zur Frau verwandeln:

[Y] por eso no tiene senos, así, casi como un muchachito, pero no ella, porque es tan femenina, el talle quebrado y todo ... la Manuela sonríe en la oscuridad de gallinero mientras se pone detrás de la oreja la

³³⁷ García-Moreno, 1997, S. 39.

³³⁸ Butler, 2004, S. 41.

amapola de gasa que le prestó la Lucy. [...] Ella no es más que la gran artista que ha venido a la casa de la Japonesita a hacer su número [...]. (133)

Wie eine Beschwörung exerziert sie die Worte „tan femenina“ (133) so lange, bis sie ihre Wirkung zeigen und Manuela zur Frau wird. Der ausdrucksstarke Flamencotanz mit der Untermalung durch Gitarre und Gesang ist eine Kunstform in Spanien. Manuelas Versuch, diese Kunst nachzuahmen und dabei auf die körperlichen Aspekte zu reduzieren, ist ein performativer Akt; das extrem weibliche Flamencokleid ist Hauptakteur dieser Vorstellung. Das Kleid und die Bühne verwandeln sie, sodass sie sich wieder – wie zu ihren besten Zeiten, zu denen Selbstzweifel aufgrund ihrer Jugendlichkeit noch irrelevant waren – wie eine große Künstlerin fühlt: „Con el talle quebrado, un brazo alto, chasqueando los dedos, circuló en el espacio vacío del centro, perseguida por su cola colorada hecha de jirones y salpicada de barro.“ (147) Wenn das Flamencokleid jedoch seine performative Macht verliert und nutzlos für Manuela wird, gewinnt das Urteil anderer an Relevanz. Das Kleid ist für Manuela eine Maske, um eine weibliche Geschlechtsidentität zu erzeugen. Butler versteht die Kategorie Geschlecht jedoch nicht als Maskerade, sondern als performative Kategorie. Das Flamencokleid stellt nur eine Komponente von Manuelas *performance* dar, die sich in mehreren Facetten manifestiert. Signifikant für den Prozess der Identitätsbildung ist die Beurteilung durch Externe. Wird der performative Akt der Benennung ‚Mutter‘ bzw. ‚Vater‘ von der Japonesita durchgeführt, so hat er die Macht, Geschlecht als Kategorie zu produzieren und Manuelas Konstruktion von Weiblichkeit zu destruieren. López Morales fasst Donosos Figurenkonzeption deshalb als „identidad precaria, inestable y frágil“³³⁹ zusammen:

En efecto, en la Manuela confluye la ilusión de un cuerpo inexistente, el deseo que este espejismo suscita en los parroquianos del burdel y la ira que surge cuando la realidad impone su triste pátina de crueldad y desolación sobre un cuerpo arruinado por el alcohol, los años y la pobreza; se trata de una identidad precaria, inestable y frágil que se destruye cada vez que se impone la materialidad de un cuerpo que no puede mantener la ilusión de ser otro(a).³⁴⁰

Die Fragilität von Manuelas Identität wird in aus der Perspektive der Protagonistin extremen Situationen illustriert: Ebenso wie der performative Akt der Benennung führen elementare Empfindungen, wie Angst, zu einer Reduzierung auf die körperliche Komponente von Geschlecht. „Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres.“ (60)³⁴¹ Das biologische Geschlecht limitiert das

³³⁹ López Morales, 2011, S. 100.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Diese interne Fokalisierung dieser Textstelle demonstriert die Perspektive der *transgender*-Identität, i. e. die soziale Norm, die üblicherweise in literarischen Texten die Erzählperspektive dominiert, wird vernachlässigt.

kulturelle Geschlecht, das Manuela mit Hilfe ihrer Maskerade zu konstruieren versucht. Es entscheidet in einer heteronormativen Gesellschaftsordnung über das soziale Geschlecht – Deviationen wird keine Option ermöglicht. Die Gesellschaft, die Donoso in *El lugar sin límites* skizziert, kann Manuela als Frau akzeptieren, solange sie die sozial determinierte Konstruktion von Weiblichkeit realisiert und ihr biologisches Geschlecht ignoriert werden kann. Wenn jedoch ihr biologisches Geschlecht evident wird – sei es durch ihre Anatomie oder durch ihren männlichen Namen – kann die Interpretation von Weiblichkeit, die sie darstellt, nicht toleriert werden, da biologisches und soziales Geschlecht nicht kongruieren. Die gesellschaftliche Legitimation, von der Geschlechtsidentität abhängt, wird Manuela in El Olivo nicht gewährt. Die Männer des Dorfes degradieren ihre deviante Sexualität als unmoralisch und entartet:

Entonces ellos dijeron que era el colmo que trajeron maricones como éste, que era un asco, que era un descrédito, que él iba a hablar con el jefe de carabineros que estaba sentado en la otra esquina con una de las putas en la falda, para que metiera a la Manuela a la cárcel por inmoral, esto es una degeneración. (85)

Die Diskrepanz zwischen Darstellung und Biologie irritiert die heteronormative Ordnung des Dorfes und eine Toleranz würde alle Definitionen und Strukturen und damit die eigene Identifizierung der Dorfbewohner in Frage stellen. Insbesondere die Männer fühlen sich durch Manuela in ihrer Identität bedroht und wollen sie eliminieren, um eine Deviation auszuschließen. Da Don Alejo jedoch für Manuela Position bezieht, muss sich das Dorf mit ihr und ihrer Definition von Weiblichkeit arrangieren, indem sie Manuelas biologisches Geschlecht in der Regel verdrängen und die Deviation somit ignorieren können. Eine Auseinandersetzung mit der *gender*-Problematik findet daher nur auf der Vermittlungsebene statt – nicht jedoch auf der Handlungsebene, auf der die soziale Norm unkritisch verteidigt wird. Räume wie das Bordell, die Foucault Heterotopien nennt und die das Andersartige herausstellen, bergen das Potential für gesellschaftliche Veränderungen. „Heterotopien grenzen sich von der übrigen Gesellschaft ab und erlauben somit einen Blick auf die Außenseite der Gesellschaft, in der ihre alternativen Konfigurationen vorgehalten werden.“³⁴² Ein solcher Raum kann Anstoß geben für gesellschaftliche Veränderungen, da er erstmals möglich macht, was bis dato in der Gesellschaft weder denk- noch sagbar war. López Morales betont jedoch im Sinne Butlers, dass Manuelas Deviation– ganz im Gegenteil – zur Akzentuierung der *gender*-Norm des Dorfes dient. In ihrer Identität als *transgender* dient Manuela paradoxerweise zur Etablierung der Norm. Um das eigene Verständnis von Weiblichkeit und Männlichkeit nicht in Frage stellen zu müssen, wird Manuelas Konzeption von Weiblichkeit als deviant stigmatisiert. Borsò und Gerling erläutern den Prozess des *othering* während der Kolonialisierung Amerikas: „Seit jeher gelten im

³⁴² Vöcklinghaus, 2009, S. 233.

europäischen Kontext diejenigen als fremd, die den etablierten Normen nicht entsprechen, die man nicht versteht, die den Vorstellungshorizont der abendländischen Vernunft übersteigen.“³⁴³ Ihre Erläuterungen zur Konstruktion von Fremdheit können auch für den Roman *El lugar sin límites* geltend gemacht werden. Zur Verteidigung ihres Selbstverständnisses und zum Schutz ihres Verständnisses von Geschlecht entwickeln die Männer einen Hass auf Manuela, die sie als ‚anders‘ verstehen: „Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era Manuela. Era él, Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror.“ (155) Um keinen Zweifel an ihrer femininen Geschlechtsidentifizierung aufkommen zu lassen, negiert sie ihre männliche Anatomie. *Transgender*-Menschen haben in der Regel das Gefühl, ihre Seele sei im falschen Körper gefangen. Viele Betroffene neigen zu chirurgischen Eingriffen, um dem heteronormativen System zu entsprechen und biologisches und soziales Geschlecht in Kongruenz zu bringen.³⁴⁴ Auch Manuela fühlt sich wie eine Frau und kann sich mit ihrem biologischen Geschlecht nicht identifizieren: „Si este aparato no me sirve nada más que para hacer pipí. (95) In dieser Negierung der maskulinen Geschlechtsorgane liegt die Essenz der Figurenkonzeption: Donosos Figur ist nicht ein homosexueller Mann, sondern ein Mann, der die weibliche *gender*-Identität als seine annimmt und dabei die anatomischen Voraussetzungen ignoriert. Manuel alias Manuela versteht sich als Frau, was in der heteronormativen Definition beinhaltet, dass sie Männer sexuell begehrt. Als die Japonesa ihr von der Wette mit Don Alejo erzählt und ihr vorschlägt, Sex zu haben, um das Haus vor dem Verkauf zu retten, lehnt sie ab: Sie will – aufgrund ihrer Identifizierung – und kann – aufgrund der gesellschaftlichen Norm – keinen Geschlechtsverkehr mit einer Frau haben: „¿Estás mala de cabeza, Japonesa, por Dios? ¿No ves que soy loca perdida? Yo no sé. ¡Cómo se te ocurre una cochinada así!“ (100) Manuela definiert sich entsprechend der gesellschaftlichen Norm unter anderem über ihre sexuelle Lust als Frau: Sie präferiert nicht nur männliche Körper, um der Heteronormativität in *El Olivo* zu entsprechen, sondern empfindet in ihrem Rollenverständnis als Frau den weiblichen Körper als abstoßend: „No le gusta el cuerpo de las mujeres. Esos pechos blandos, tanta carne de más, carne en que se hunden las cosas y desaparecen para siempre, las caderas, los muslos como dos masas inmensas que se fundieron al medio, no.“ (101) Manuelas Ekel vor dem weiblichen Körper, den sie aufgrund der Negierung ihrer maskulinen Sexualität empfindet, demonstriert eine Komponente der hegemonialen Männlichkeit, die der Text entwirft. Diese Misogynie ist

³⁴³ Borsò und Gerling, 2007, S. 78.

³⁴⁴ Siehe dazu: Butler, 2004, S. 57-74.

trotz Manuelas Identifizierung mit dem weiblichen Geschlecht in ihr als Teil einer patriarchalen Gesellschaft verankert.

Die sexuelle Orientierung ist konstituierend für die Geschlechtsidentität. Außerdem determiniert in einem heteronormativen Denksystem, wie es Donoso in seinem Roman skizziert, der Körper die Geschlechtsidentität als Mann oder Frau. Entgegen aller Erwartungen kann Manuela die Relevanz ihres männlichen Körpers so weit reduzieren, dass sie sich unabhängig von *sex* eine *gender*-Identität als Frau kreieren kann. Manuela weiß jedoch von der Gefahr, dass ihr Körper jederzeit an Relevanz – für sich selbst und für andere – gewinnen kann und weigert sich deshalb von Beginn an, die Japonesa sexuell näher kommen zu lassen: „tenía miedo de ver que la Japonesa iba más allá de nuestro pacto y que algo venía brotando y yo no...” (127). Und tatsächlich erweckt die Japonesa in Manuela ein Ich, das es bisher nicht gab. Durch den performativen Akt, den die Japonesa vollzieht, indem sie sagt „tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha“ (130) findet zwischen den beiden ein Rollentausch statt, der jedoch sämtliche Geschlechterklischees erfüllt. García-Moreno stimmt mit der Aussage überein, dass trotz – oder gerade wegen – Manuelas Transvestismus Geschlechterstereotypen reproduziert werden: „Stereotypical male and female roles of aggression and passivity here undergo a radical inversion: the female head of the whorehouse occupies a traditionally aggressive ‘male’ and the male transvestite a submissive ‘female’ position.“³⁴⁵ Aufgrund der vertauschten Rollen transformiert Manuela in der Szene des Paktes mit der Japonesa zu der Frau, die sie immer zu sein wünscht. In Kongruenz mit der weiblichen Identität kann sie aufgrund ihres femininen Selbstbilds sexuelle Lust empfinden, die sich aufgrund ihrer Anatomie jedoch in ihrem männlichen Körper manifestiert. Mit der wachsenden Erektion ihres Gliedes nimmt auch die Bedeutung des maskulinen Körpers aufgrund der sexuellen Erregung, die die Japonesa auslöst, indem sie sie wie eine Frau behandelt, zu, sodass Manuelas Weiblichkeit für einen Moment sekundär wird. Mit dem Erschlaffen des männlichen Gliedes nach dem Geschlechtsverkehr verliert der maskuline Körper jedoch erneut seine Relevanz für Manuelas Geschlechtskonzeption als Frau und erleichtert stellt sie fest: „ahora ya no existe ese tú, ese yo“ (131). Die feminine Identität, die sie angenommen hat, kann den maskulinen Körper überwinden, sodass er wieder zur irrelevanten Hülle wird und die Diskrepanz zwischen biologischem und sozialem Geschlecht nicht wahrgenommen wird.

³⁴⁵ García-Moreno, 1997, S. 34.

IV.2.3.2 Konstruierte Männlichkeit

In Konformität mit dem gesellschaftlichen Geschlechtermodell, das Heterosexualität diktiert, fühlt sich Manuela in ihrer Rolle als Frau vom männlichen Gegenüber sexuell angezogen. Entsprechend der bipolaren Geschlechterordnung sehnt sie sich nach einem den Stereotypen entsprechenden Mann sowohl als Komplettierung als auch als Differenzierung zu sich selbst als stereotyper Frau. Donoso konzipiert den Gutsbesitzer Don Alejo nach diesem klischeehaften Männerbild. Der *cacique* eignet sich aufgrund seiner gesellschaftlichen Stellung als Projektionsfläche für Manuelas Erwartungen an das männliche Geschlecht in seiner Idealform:

No recordaba haber amado nunca tanto a un hombre como en este momento estaba amando al diputado don Alejo Cruz. Tan caballero él. Tan suave, cuando quería serlo. Hasta para hacer las bromas que otros hacían con jetas mugrientas de improperios, él las hacía de otra manera, con una sencillez que no dolía, con una sonrisa que no tenía ninguna relación con las carcajadas que daban los otros machos. (90)

Don Alejos³⁴⁶ Potenz aufgrund seiner Prosperität manifestiert sich nicht nur auf erzählerischer Ebene durch die Expansion der Weinfelder, sondern auch auf der Handlungsebene durch seine Rolle als Mäzen des Freudenhauses. Sein Geld bedeutet Macht – Macht, sexuelle Normen nach persönlichem Gutdünken durchzusetzen. Die Figur ist deshalb in verschiedener Hinsicht mit Hoffnungen und Erwartungen aufgeladen: In ihn setzt Manuela nicht nur ihre Hoffnung bezüglich einer sozialen Akzeptanz als Frau, sondern auch die Hoffnung auf eine gesellschaftliche Karriere. Sie projiziert sämtliche Stereotypen auf ihn und phantasiert ein Leben an seiner Seite, in dem sie sowohl als Frau akzeptiert als auch sozial respektiert wird:

Y justo cuando me va a pegar con esas manazas que tiene, yo me desmayo... en los brazos de don Alejo, que va pasando. Y don Alejo le dice que me deje, que no se meta conmigo, que yo soy gente más decente que él que al fin y al cabo no es más que hijo de un inquilino mientras que yo soy la gran Manuela, conocida en toda la provincia, y echa a Pancho para siempre del pueblo. Entonces don Alejo me sube al auto y me lleva al fundo y me tiende en la cama de Misia Blanca, que es toda de raso rosado dice la Ludovinia, preciosa, y van a buscar el mejor médico de Talca mientras Misia Blanca me pone compresas y me hace oler sales y me toma en brazos y me dice mira Manuela, quiero que seamos amigas, quédate aquí en mi casa hasta que te sanes y no te preocupes, yo te cedo mi pieza y pide lo que quieras, no te preocupes, no te preocupes, porque Alejo, vas a ver, va a echar a toda la gente mala del pueblo. (29)

Don Alejo ist nicht nur für Manuela die Erfüllung ihrer erotisch-romantischen Gefühle, sondern nimmt auch in der Figurenkonstellation des Textes eine gesonderte Position ein: Er verkörpert für das gesamte Dorf die Hoffnung auf ein besseres Leben und wird verehrt, weil er in der

³⁴⁶ Donosos Don Alejo wird als Interpretation von Carlos Fuentes' Artemio Cruz aus dessen Roman *La muerte de Artemio Cruz* (1962) verstanden: „In addition to the obvious similarities of name, both characters are powerful caciques who are, in the final analysis, unhappy men, frustrated by their own human limitations and mortality.“ (Magnarelli, 1993, S. 69) Donosos *El lugar sin límites* entsteht 1966 während eines Aufenthaltes des Autors bei Carlos Fuentes und dessen Frau Rita Marcelo. (Vgl. ebd., S. 67)

Vorstellung der Dorfbewohner die perfekte Verkörperung von Männlichkeit ist. Über die faktische Beschaffenheit der Figur erfährt der*die Leser*in wenig, jedoch werden Manuelas Hoffnungen in Don Alejo nicht erfüllt. Das Ende des Textes lässt den*die Leser*in stark an dem perfekten Bild, das Manuelas Perspektive von Don Alejo vermittelt, zweifeln.

Die Idealisierung Don Alejos und seiner Männlichkeit dient dazu, das Konzept von Weiblichkeit, das Manuela zu verkörpern versucht, zu affirmieren. In einer binären Denkkordnung komplettieren sich die stereotypenhaften Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit, sodass Manuela durch die Dichotomie Mann – Frau mit Hilfe der Figur des Don Alejo vollständig wird. Jedoch existieren neben Don Alejos Männlichkeit in Form der übrigen Dorfbewohner andere maskuline Identitäten. Um biologisches und soziales Geschlecht in Kongruenz zu bringen, verhalten sich die Männer im Dorf klischeehaft männlich. Sie erfüllen die stereotypen Rollenerwartungen und zeichnen sich durch vermeintlich männliche Eigenschaften wie Mut, Gewaltbereitschaft oder Kraft aus. Aus Manuelas Perspektive stellt Don Alejo die ideale Konzeption von Männlichkeit dar; die Männer, die nicht so sind wie Don Alejo, bewertet sie negativ: „Estos hombrones de cejas gruesas y voces ásperas eran todos iguales: apenas oscurece comienzan a manosear. Y dejan todo impregnado con olor de aceite de maquinarias y a galpón y a cigarillos baratos y a sudor.“ (16) Vor allem der in der Figurenkonstellation konträr zu Don Alejo angelegte Pancho Vega zeichnet sich durch die typischen Eigenschaften und Verhaltensweisen als stereotyper Mann aus. Seine Geschlechtskonzeption basiert auf einer ausgeprägten Männlichkeit, die Pancho durch aggressives Verhalten, Sexismus und Überlegenheit performativ herstellt. Paz reduziert diese betont maskuline Geschlechterkonzeption auf einen zentralen Aspekt und entsprechend dieser stereotypen Vorstellung ist die Figur des Pancho konzipiert.³⁴⁷

Dieser *peón* ist ein ehemaliger Dorfbewohner, der Weintransporte für Don Alejo nach Pelarco fährt und mit Frau und Tochter weggezogen ist. Aufgrund seiner Schulden bei Don Alejo meidet er das Dorf, besucht jedoch wie alle Männer bei seinen Aufenthalten in El Olivo das Freudenhaus und die Auftritte von Manuela. Im der Handlung vorangegangenen Jahr hat er – so berichtet es Manuela – sie belästigt und verprügelt, sodass ihr allein das Hupen seines Lastwagens auf der Straße Angst einjagt. Während Manuela Don Alejo verehrt, hat sie vor Pancho in erster Linie Angst, denn er ist „duro siempre y siempre amenazante“ (26). Dennoch fordert seine Ablehnung sie heraus und sie möchte ihn absichtlich provozieren. Es ist die

³⁴⁷ Vgl. Paz, 1994, S. 89.

extreme Konzeption von Männlichkeit, die Manuela an Pancho Vega als anziehend und gleichzeitig abstoßend empfindet.

Me dan ganas de ponerme el vestido delante de él para ver lo que hace. Ahora, si estuviera aquí en el pueblo, por ejemplo. Salir a la calle con el vestido puesto y flores detrás de la oreja y pintada como mona, y que en la calle me digan adiós Manuela, por Dios que va elegante mijita, quiere que la compañe... Triunfando, una. Y entonces Pancho, furioso, me encuentra en una esquina y me dice me das asco, anda a sacarte eso que eres una vergüenza para el pueblo. (29)

In einem binären Geschlechtssystem definieren sich die Geschlechter über Oppositionen. Während die Figur des Don Alejo die Oppositionen Armut – Reichtum und Dependenz – Potenz mit der Figur der Manuela komplettiert, ist die Rolle des Pancho in der stereotypen Opposition Frau – Mann angelegt. Pancho verkörpert in Korrespondenz zum emotionalen, hilflosen Frauenbild, das Manuela darstellt, den wilden, starken Mann. Beide Figuren erfüllen in dieser Geschlechterkonzeption die Stereotypen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Aufgrund der Performativität von Geschlecht brauchen beide Pole in der binären Geschlechterordnung das Andere zur eigenen Definition und Berechtigung. Zur weiblichen Protagonistin des Textes erhält Pancho die Rolle des Antagonisten: Während Manuela aufgrund ihrer Weiblichkeitskonzeption im Sinne der Irrelevanz des biologischen Geschlechts die Rolle der passiv-emotionalen Frau einnimmt, wird sie durch die Differenzierung vom männlichen Rollenklischee, das Pancho Vega verkörpert, komplettiert. Die stereotypen Rollen, die sowohl Manuela als auch Pancho in der Gesellschaft bekleiden, scheinen oppositionär. Magnarelli demonstriert jedoch, dass sie auch das jeweilige Gegenüber spiegeln: „Manuela and Pancho have assumed what seem to be diametrically opposed roles, but they are roles that actually mirror each other, although their fragile masks continually threaten to crack and expose the underlying contradictions and disunity that are only semimasked.“³⁴⁸ Um diese zerbrechliche Maske zu erhalten, konstruiert Pancho seine Männlichkeit ständig. Mit Hilfe von aggressivem und rücksichtslosem Verhalten stellt er seine Potenz zur Schau, die seine vermeintliche Überlegenheit als Mann demonstrieren soll. Das im Kontext mit Pancho verwendete Vokabular assoziiert ihn mit dem Animalischen; in erster Linie mit einem Hund. Talley, die die Tiersymbolik des Textes untersucht, erklärt die Bedeutung des Wortes *montar*, das im Zusammenhang mit Pancho verwendet wird: „[T]he word ‘montar’ places La Manuela in an inferior position but it also characterizes Pancho as a dog because of his uncontrollable sexual desires and physical violence towards women.“³⁴⁹ Sobald sein stereotypes männliches

³⁴⁸ Magnarelli, 1993, S. 79.

³⁴⁹ Talley, 2011, S. 224.

Selbstbild jedoch Risse erhält, muss er sich selbst in seiner Männlichkeit affirmieren, die sich neben dem Verhalten durch äußere Merkmale konstituiert. Er ruft sich selbst sein männliches Aussehen in Erinnerung: „[S]e tocó los bíceps, se tocó el vello áspero que le crecía en la abertura de la camisa en el cuello.“ (151) Chant und Craske, die *gender* in Lateinamerika untersuchen, betonen, dass ‚Männlichkeit‘ durch ständige *performance* konstruiert wird: „Ciertamente, y aceptando que la masculinidad es algo con lo cual los hombres no nacen pero deben ganarse constantemente, existen numerosos espacios en Latinoamérica donde se espera que cultiven y reafirmen los modos machistas de su ‘hombría’.“³⁵⁰ Durch die körperlichen Merkmale konstruiert Pancho performativ seine soziale Rolle als Mann – im Gegensatz zu Manuela, die statt der biologischen Voraussetzungen die sozialen als konstituierend für den Prozess der Identifizierung mit dem weiblichen Geschlecht versteht.

Die Wertschätzung von Männlichkeit gegenüber dem Weiblichen indiziert sich auch im Umgang des Mannes mit Frauen. Diese Konzeption von Männlichkeit ist für Manuela attraktiv, um ihr weibliches Selbstbild zu komplettieren, jedoch stößt sie Panchos Verhalten ab: „Pancho era tan bruto y tan borracho que no podía enamorar a nadie.“ (27) Ihr ist bewusst, dass Pancho – einhergehend mit seinem Selbstbild, das von der allgemeinen Meinung der Gesellschaft determiniert wird, – keine anderen Geschlechtsidentitäten als die heteronormativen akzeptieren kann. „Pero aquí los hombres son tontos, como Pancho y sus amigos. Ignorantes.“ (28) Manuela bezeichnet Pancho und seine Freunde als „tonto“ (28) und „ignorante“ (28). Sie resigniert vor der Tatsache, dass Pancho ihre Konzeption von Weiblichkeit nicht akzeptieren kann, weil er den gesellschaftlichen Zwängen unterliegt. Um die Macht des Patriarchats zu erhalten, wird jede Art von devianter Männlichkeit unterdrückt. Abweichende männliche Identitäten werden als ‚weiblich‘ abgewertet. Um dem Diskurs zu entsprechen und die eigene Stellung im Patriarchat nicht zu gefährden, werden Abweichungen von der Norm nicht akzeptiert, weshalb weder Manuelas weiblicher Geschlechtsentwurf noch ein dem Stereotyp widersprechender Männlichkeitsentwurf von Pancho toleriert werden kann.

Die Legitimation als Mitglied der Gesellschaft in El Olivo hängt von der Konformität mit den etablierten Geschlechterbildern ab, die durch das heteronormative Denken im Dorf geprägt sind. Die hegemoniale Männlichkeit der Gesellschaft in El Olivo diktiert ihm seine Rolle als Mann. Pancho versucht deshalb, durch vermeintlich männliche Verhaltensweisen und Eigenschaften sich selbst performativ eine stereotype männliche Geschlechtsidentität zu schaffen. Panchos Lastwagen, dessen Hupen Manuela mehr Angst einjagt als Pancho selbst,

³⁵⁰ Chant und Craske, 2007, S. 59.

kann als männliches Statussymbol verstanden werden, da er für Unabhängigkeit und Kraft steht und seine Lautstärke diese Symbolik verstärkt. „Casi cinco minutos seguidos estaría tocando, ronca e insistente, como para volver loca cualquiera. Así le daba por tocar cuando estaba borracho.“ (10) Der Wagen wird mit maskulin-erotischen Begriffen beschrieben und mit männlicher Potenz konnotiert und dient innerhalb von Panchos *performance* von Männlichkeit als phallisches Symbol.³⁵¹ Mit Hilfe des Lastwagens kann sich Pancho von Don Alejo unabhängig machen: „Había trabajado de chico como tractorista y después, aprendió a manejar el auto, a escondidas, robándoselo a don Alejo con los nietos del caballero que eran de su misma edad... Nada más. Lo único que le debía era que aprendió a manejar.“ (42) Ein Fahrzeug zu besitzen, bedeutet Freiheit und Unabhängigkeit und ist den Frauen vorenthalten. Diese Vorteile nutzt Pancho dazu, zwischen seinen Transporten in El Olivo und im Freudenhaus Halt zu machen oder im Wagen zu übernachten, wenn er seiner Ehefrau aus dem Weg gehen will. Das Privileg eines eigenen Wagens hat er jedoch der Großzügigkeit Don Alejos zu verdanken, der ihm das nötige Geld geliehen hat. Statt endlich unabhängig zu sein, steht er nun wieder in der Schuld des Mannes, von dem er sich so stark abzugrenzen versucht. „Le faltaban varias cuotas para saldar su deuda. [...] y después todo lo que quisiera, la libertad, él solo, sin tener que rendirle cuentas a nadie.“ (43) Die Abhängigkeit Panchos von Don Alejo als dessen *peón* verstärkt den Kontrast zwischen den beiden männlichen Figuren des Romans. Während die Figur des Pancho Gegenspieler und Ergänzung zu Manuela in ihrer weiblichen Rolle verkörpert, stellt er gleichzeitig die männliche Kontrastfigur zur Rolle des Don Alejo dar. Die Figur des Pancho ist als doppelter Antagonist der Romanhandlung angelegt. Sein klischeehaftes Rollenverständnis illustriert sich sowohl in der Gegenüberstellung mit den weiblichen Figuren, als auch im Vergleich mit Don Alejo.

Durch die im Text beschriebenen optischen Charakteristika differenzieren sich die beiden männlichen Hauptfiguren stark voneinander. Don Alejos scheinbar großzügiger und gutmütiger Charakter – dieser Eindruck entsteht durch Manuelas Beschreibungen – spiegelt sich in seinem Aussehen wider. Manuela assoziiert seine Charaktereigenschaften mit seinem Äußeren, das sie – geblendet von seinem Verhalten – bewundert: „Tan bueno él. Si hasta cara de Tatita Dios tenía, con sus ojos como de loza azulina y sus bigotes y cejas de nieve.“ (11) Während Don Alejo sowohl optisch als auch charakterlich als sanft und gutmütig beschrieben wird, bestätigen Panchos wilde Gesichtszüge seinen maskulinen Charakter. Mit Hilfe seines Aussehens grenzt er sich selbst von Don Alejo und dem Verdacht, er könne dessen Sohn sein,

³⁵¹ Vgl. Magnarelli, 1993, S. 80.

ab: „Hijo, decían, de don Alejo. Pero lo decían de todos, de la señorita Lila y de la Japonesita y de qué sé yo quién más, tanto peón de ojo azul por estos lados, pero yo no. Meto la mano al fuego por mi vieja, y los ojos, los tengo negros y las cejas, a veces me creen turco.“ (42) Das Gerücht, Don Alejo sei sein Vater, scheint zwar haltlos, doch es ist nicht kompatibel mit Panchos Selbstbild, deshalb ist Pancho stolz auf sein Äußeres und betont damit die Differenz zu Don Alejo. Während Don Alejo helle Haar und blaue Augen hat, ist Pancho dunkelhaarig und hat dunkle Augen. Die Parallelen zwischen Pancho und den Hunden Don Alejos wurde bereits mehrfach untersucht; Talley (2011) fasst die Resultate zusammen: „Donoso’s parallel descriptions of Pancho and don Alejo’s black, ferocious dogs categorize Pancho as a racially inferior Other.“³⁵² Durch die selektive Fokussierung auf bestimmte äußerliche Merkmale in der Personenbeschreibung komplettieren sich Aussehen und Charakter der jeweiligen Figuren.

Die Kontraste zwischen beiden Figuren werden durch ihre oppositionären Rollen in der Figurenkonstellation des Romans und ihre konträren Funktionen für den Handlungsverlauf evident. Die beiden Antagonisten definieren sich über ihre unterschiedlichen Konzeptionen von Männlichkeit, die sie gegen die jeweils andere durchzusetzen versuchen. Die Rivalität zwischen Don Alejo und Pancho, die sie auf offener Straße austragen, erinnert an das Kräftemessen mit den männlichen Artgenossen im Tierreich und illustriert die primitive Seite des Androzentrismus, der durch die Figur des Pancho verkörpert wird. Um seine Männlichkeit unter Beweis zu stellen, misst er sich mit anderen Männern und geht idealerweise als Gewinner aus diesem Wettkampf hervor. „Los ojos de loza de don Alejo sostuvieron la mirada negra de Pancho, obligándola a permanecer fija bajo las pestañas sombrías.“ (39) Don Alejo ist derjenige, der die Macht ausübt und der Pancho dazu zwingt, seinem Blick standzuhalten. In Kombination mit den patriarchalen Herrschaftsstrukturen des Landes ist es seine Konzeption von Männlichkeit, die die Gesellschaft in El Olivo regiert. Panchos konträre Konzeption von Männlichkeit ist lediglich eine Reaktion auf die hegemonialen Machtverhältnisse, die Don Alejo repräsentiert.

Chant und Craske (2007) fassen die Forschung zur Entstehung des *machismo* in Lateinamerika zusammen.³⁵³ Der *machismo* entsteht als Konsequenz der europäischen Hegemonie und als Reaktion auf das Gefühl der Hilflosigkeit und Ohnmacht gegenüber der Kolonialmacht, so eine der Theorien. Aufgrund der Unterdrückung hat sich dieser Androzentrismus unter den Ureinwohnern Lateinamerikas zur Gegenwehr gegen die

³⁵² Talley, 2011, S. 222.

³⁵³ Vgl. im Folgenden: Chant und Craske, 2007, S. 57.

spanischen Eroberer elaboriert. Selbstwertgefühl und Identität des Lateinamerikaners sind aufgrund der kolonialen Vergangenheit gering und werden mit einem Androzentrismus kompensiert. Diese kontroverse Theorie zur Entstehung des *machismo* lässt sich auf das Verhältnis zwischen beiden Männern übertragen – auch wenn der Text keine Aussage über Panchos ethnische Zugehörigkeit macht. Möglicherweise ist dessen machistisches Verhalten eine Reaktion auf Don Alejos Machtposition im Dorf.

Die feudale Ordnung, die Don Alejo als *cacique* repräsentiert, präferiert hingegen einen alternativen Androzentrismus. Der *machismo* kennt aufgrund der zahlreichen Aspekte, die als maskulin verstanden werden, verschiedene Ausprägungen, bestätigt Nuñez: „Machismo encompasses positive and negative aspects of masculinity, including bravery, honor, dominance, aggression, sexism, sexual prowess, and reserved emotions, among others.“³⁵⁴ In seiner Führungsposition ist Don Alejo würdevoll, unnahbar, erhaben und klug – die Eigenschaften der traditionellen Männlichkeitskonzeption werden positiv verstärkt und machen ihn zum *hombre sincero*. Die beiden kontrastierenden Konzeptionen von Männlichkeit stehen sich gegenüber, doch neben *gender* sind es auch die Kategorien *race* und *class*, die das gesellschaftliche System in Donosos Roman prägen, sodass der weiße, wohlhabende Mann an der Spitze der feudalen Ordnung steht, während Pancho sich als nicht dem eurozentrisch geprägten Schönheitsideal entsprechender mittelloser Mann unterordnen muss.

Die unterschiedlichen Definitionen von Männlichkeit werden vor allem durch die Gegenüberstellung der Figuren in Szenen der Konfrontation mit dem anderen Geschlecht evident. Gelenkt durch Manuelas Blick, werden in einer der Rückblenden des Textes die unterschiedlichen Positionen, die die beiden aufgrund der jeweiligen Konzeption von Männlichkeit einnehmen, dargestellt:

Entonces Pancho y sus amigos se enojaron. Empezaron por trancar el negocio y romper una cantidad de botellas y platos y desparramar los panes y los fiambres y el vino por el suelo. Después, mientras uno le retorció el brazo, los otros le sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española a la fuerza se lo rajaron entero. Habían comenzado a molestar a la Japonesita cuando llegó don Alejo, como por milagro, como si lo hubieran invocado. (11)

Die Deskription des Chaos, das Pancho und seine Freunde anrichten, und der Gewalt, die sie Manuela und der Japonesita antun, wird schlagartig unterbrochen durch die Ankunft Don Alejos, der wie ein Retter erscheint. Die beiden männlichen Figuren sind völlig konträr für die Romanhandlung angelegt. Während sich Pancho aufgrund seiner machistischen Einstellung gegenüber Frauen rüpelhaft und rücksichtslos verhält und seinen Drang nach Gewalt auslebt,

³⁵⁴ Nuñez, 2016, S. 204.

stellt Don Alejo den besonnenen und rechtschaffenen Freund und Helfer dar, der die Frauen verteidigt und schützt. In diesem Zusammenhang muss García-Morenos Interpretation widersprochen werden, väterliche Rollen würden von den Figuren im Text nicht angenommen: „Those figures who are attributed a paternal or a saving role, however, repeatedly deny their paternity.“³⁵⁵ Die einzige, die ihrer Vaterrolle nicht gerecht wird, ist Manuela gegenüber la Japonesita. Don Alejo nutzt hingegen sein väterliches Ansehen und seine Vaterrolle gegenüber den Dorfbewohnern für seine Selbstdarstellung als gutmütiger *cacique*, mit der er seine Macht zu erhalten versucht.

Nicht nur ihr Umgang mit Frauen im Allgemeinen, sondern in erster Linie ihre Beziehung zu Manuela charakterisiert die beiden Männer, da sich an dieser die Durchlässigkeit ihrer Geschlechterordnung und Toleranz gegenüber abweichenden Konzeptionen von Geschlecht erkennen lässt. Die beiden Figuren unterscheiden sich stark in ihrer Haltung gegenüber Manuel alias Manuela. Obwohl er von der Diskrepanz von Manuelas biologischem und sozialem Geschlecht weiß, scheint Don Alejo sie als Frau zu akzeptieren; er fühlt sich jedoch nicht zu ihr hingezogen. Als sie sich bei ihrer ersten Begegnung in ihn verliebt, lacht er und antwortet: „No, mujer. Era broma nomás. A mí no me gusta.“ (89) Für Don Alejo ist Manuelas Interpretation von Weiblichkeit, die eine Irrelevanz des biologischen Geschlechts voraussetzt, befremdlich und er schließt sich nicht nur als simpler Opportunist der Gruppe Männer an, die sie schikanieren, sondern führt diese durch seine stille Akzeptanz an. Jedoch fühlt er sich nicht in seiner Männlichkeit bedroht. Er nutzt vielmehr Manuelas Darstellung, um seine eigene Rolle als gutmütiger *cacique* zu stärken, indem er durch sein Auftreten der Gewalt Einhalt gebietet oder durch seine Autorität billigt und dadurch die Männer in ihrem Treiben bestätigt. Die Figur ist ambivalent: Als *cacique* ist Don Alejo im Besitz des gesamten Dorfes – sowohl wirtschaftlich als auch ideologisch. Durch ihn, der als Mäzen des Freudenhauses auftritt, wird die ökonomische Komponente der Prostitution illustriert: Kommerzielle Sexualität erschafft ein Gefälle zwischen den teilnehmenden Geschlechtern, da Prostitution sowohl den Verkauf sexueller Illusionen als auch eine Inszenierung durch die Frauen für die Phantasien der Kunden bedeutet. Das Bordell bringt die soziale Position der männlichen Freier in der Geschlechterhierarchie zum Ausdruck. Don Alejo eröffnet jedoch nicht nur die Option kommerzieller Sexualität im Dorf, sondern kreierte mit dem Freudenhaus einen Ort der Heterotopie für Manuelas Existenz außerhalb der sozialen Norm. Diese vermeintliche Toleranz gegenüber Manuela, die nicht dem heteronormativen Bild entspricht, versteht Don Alejo als

³⁵⁵ García-Moreno, 1997, S. 32.

notwendig, um sich von ihrer Interpretation von Geschlecht abzugrenzen und eine Norm zu etablieren, wie auch García-Moreno (1997) feststellt: „[I]f on the surface la Manuela mocks patriarchal norms and compulsory heterosexuality, the destabilization s/he provokes could not occur without recognition from the patriarch.“³⁵⁶ Auch Foucault versteht das Bordell als Teil- oder Gegenraum einer Gesellschaft: „Die Vorstellung einer Gesellschaft im Sinne Foucaults ist nicht die einer utopisch einheitlich geordneten Gesamtgesellschaft, sondern die eines Netzes unterschiedlicher Ordnungen.“³⁵⁷

Durch die ökonomische Komponente, i. e. durch den Mann, insbesondere durch die Figur des Don Alejo erhält Prostitution seinen androzentrischen Charakter: Dadurch dass der Patriarch mit seinem Vermögen den Raum des Bordells möglich macht, geschieht eine Hierarchisierung zwischen den Geschlechtern, die durch die Kategorien *race* und *class* verstärkt wird: Der weiße, reiche Mann determiniert die sekundäre Rolle der Frau in seinem Gesellschaftssystem. Diese Hierarchisierung verstärkt sich im Fall der Manuela, deren Interpretation von *gender* eine weitere Diskriminierungskategorie eröffnet, die gleichzeitig die Position des Don Alejo bestärkt. Auch Ostrov (1999) weist Don Alejos patriarchale Macht nach und betont, dass Manuelas performatives Kleid genau beim Übertritt über die Grenze zu seinen Ländereien zerreißt:

El hecho de que el vestido remendado se destroza precisamente cuando Manuela cruza el alambrado que separa el pueblo del fundo de Don Alejo sugiere que es precisamente allí, en el latifundio regido por el poder patriarcal, donde el lugar del travesti se torna imposible, donde la identificación de genero debe ser congruente y respetar la correspondencia ‘natural’ con el sexo biológico, donde la proliferación genérica debe ser brutalmente reprimida.³⁵⁸

Eine Subversion der Geschlechternormen ist unter der Herrschaft Don Alejos nur im von ihm vorgegebenen Rahmen, d. h. im Bordell, möglich. Seine Autorität bezüglich der Normen im Dorf manifestiert sich darin, dass sie die Deviation im geschlossenen Raum des Bordells für Manuela möglich macht. Auch García-Moreno versteht die Rolle des Don Alejo als normgebend für Geschlechterrollen:

[I]f the specific patriarchal power represented by don Alejo depends on a heterosexual hegemony, it also displays a flexibility that allows for disruptions of this hegemony although, one cannot forget, always within the controlled space of the brothel. The moment transgression occurs outside the contained domain of the brothel, as it does in the final chapter, it becomes liable to severe punishment.³⁵⁹

³⁵⁶ García-Moreno, 1997, S. 27.

³⁵⁷ Vöcklinghaus, 2009, S. 232.

³⁵⁸ Ostrov, 1999, S. 345.

³⁵⁹ García-Moreno, 1997, S. 37.

Während Don Alejo Manuelas Interpretation von Geschlecht aufgrund seiner gesellschaftlichen Position, die normgebend fungiert, im geschlossenen Rahmen akzeptieren kann, missachtet Pancho Manuela aufgrund ihrer Darstellung als Frau und lacht über sie. Pancho – gefangen in einem binären System, in dem er seinen Platz und seine Rolle gefunden hat und die er nun vehement verteidigt – ist ein typischer Androzentrismus, der Angst vor Homosexualität hat. In seiner heteronormativen Welt sind sowohl Homosexualität als auch jegliche Subversion der Kategorie Geschlecht eine Bedrohung für die bestehende binäre Denkkonstruktion und damit für seine eigene Identifizierung als Mann. Um sich selbst und sein Konzept von Geschlecht zu schützen, lehnt er Manuelas Darstellung von Weiblichkeit ab und orientiert sich an den stereotypen Geschlechterbildern von Mann und Frau. Diese Rollenklischees und -erwartungen werden bereits im Kindesalter erlernt, wie die folgende Szene demonstriert: Einerseits werden geschlechtliche Stereotypen im kindlichen Spiel evident, andererseits diffamieren die anderen Kinder Pancho als schwul, weil er mit Puppen spielt.

[É]l papá y ella mamá de las muñecas, hasta que los chiquillos nos pillan jugando con el catrecito, yo arrullando a la muñeca en mis brazos porque la Moniquita dice que así lo hacen los papás y los chiquillos se ríen – marica, marica, jugando a las muñecas como las mujeres y no quiero volver nunca más [...]
(115)

Obwohl im kindlichen Spiel die Geschlechterklischees erfüllt werden und die Rollen klar definiert und verteilt sind, ist allein die Tatsache, dass Pancho mit Puppen spielt, anstatt vermeintlich männlichen Aktivitäten nachzugehen, für die anderen Kinder befremdlich. Konditioniert durch die Rollenklischees und -erwartungen der Erwachsenen lachen sie über Pancho und stellen seine Männlichkeit in Frage, indem sie ihn „marica“ (115) nennen – „ironic since he was playing the epitome of the masculine role – that of father“³⁶⁰. Nachdem er als Kind gehänselt wurde, vermeidet er inzwischen jede Situation, die als vermeintlich schwul interpretiert werden könnte. Seine Intention ist es, die männlichen Rollenklischees zu erfüllen, um nicht unter Verdacht geraten zu können, schwul zu sein. Diese konservativen Ansichten hängen stark mit Panchos heteronormativem Denken zusammen, das ihm seine eigene Identität als Mann bestätigt. Wenn diese Identifizierung in Gefahr gerät, verspürt er Angst und transformiert diese Emotion in Wut und Aggression gegen Manuela, die die Bedrohung seiner männlichen Identität darstellt:

Pancho tuvo miedo.

– Qué me voy a dejar besar por este maricón asqueroso, está loco, compadre, qué me voy a dejar hacer una cosa así. A ver, Manuela, ¿me besaste?

La Manuela no contestó. Siempre pasaba cuando había un hombre tonto como el tal Octavio [...]. (153)

³⁶⁰ Magnarelli, 1993, S. 80.

Pancho weiß, dass eine neue Konzeption von Geschlecht – sei es Transvestismus oder Homosexualität – im Kontext, den Donoso in *El lugar sin límites* entwirft, nicht akzeptiert wird. García-Moreno erläutert, dass die Gewalt an Manuela als warnendes Exempel für jegliche Devianz verstanden werden kann:

Through the act of violence performed on the signifier of ambivalence, Pancho, the subject precariously moving into modernization, is warned that he must obey social and sexual norms if he is to avoid repudiation, fragmentation, and reduction to a body in pain. Erotic attraction to other males or acceptance of ‘feminine’ aspects within male sexuality are henceforth repressed.³⁶¹

Um dieser sozialen Sanktionierung zu entgehen, versucht Pancho seine stereotyp-maskuline Identität zu konservieren, indem er Homosexualität von sich weist und als widerwärtig bezeichnet. Er affirmiert sein Selbstbild als Mann, indem er sich einredet, das Flirten mit Manuela sei kompatibel mit seiner Männlichkeit. „Entonces Pancho se rió. Si era hombre tenía que ser capaz de sentirlo todo, aun esto, y nadie, ni Octavio ni ninguno de sus amigos se extrañaría. Esto era fiesta. Farra.“ (150) Er differenziert klar zwischen Spaß und Ernst: sich auf Kosten der Manuela zu amüsieren ist erlaubt, sich von ihr küssen zu lassen, stellt jedoch eine Grenzüberschreitung der heteronormativen Norm dar. „Una cosa es andar de farra y revolverla, pero otra cosa es que me vengái a besar la cara...“ (154) Trotz dieser Ablehnung gegenüber Manuela, die durch den sozialen Druck begründet ist, fühlt er sich zu ihr hingezogen – ein Akt der Reaktanz: Die sozialen Einschränkungen, die homosexuelle Beziehungen verhindern, machen Manuela als ‚das Verbotene‘ für Pancho umso attraktiver und begehrenswerter. Die gesellschaftlichen Konventionen nehmen Pancho die Freiheit, seine Sexualpartner selbst zu wählen und diktieren ihm, ausschließlich mit einer biologischen Frau Geschlechtsverkehr haben zu können.

Die Akzeptanz der stereotypen Geschlechterrollen, die die Gesellschaft diktiert, geht einher mit einer Billigung der sozialen Ordnung in *El Olivo*, i. e. mit der Hegemonie Don Alejos. Um endlich frei zu sein, rebelliert Pancho Vega sowohl gegen die soziale Rangfolge als auch gegen die Geschlechterstereotypen in der Gesellschaft. Er widersetzt sich den sozialen Zwängen, die auf heteronormativem Denken basieren, und bringt seine Konzeption von Männlichkeit, die im Grunde stark vom Wunsch nach gesellschaftlicher Akzeptanz geleitet wird, mit homosexuellem Interesse in Kongruenz. Um die eigene (Wahl-)Freiheit wieder herzustellen und sich dadurch von den Fesseln der Gesellschaft zu lösen, wird eine homosexuelle Erfahrung für ihn erstrebenswert.

³⁶¹ García-Moreno, 1997, S. 38.

Pancho, de pronto, se ha callado mirando la Manuela. A eso que baila allí en el centro, ajado, enloquecido, con la respiración arrítmica, todo cuencas, oquedades, sombras quebradas, eso que se va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta, eso está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá... el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando. (149)

Jedoch keimt der Wunsch nach Widerstand nur unterbewusst, weshalb Pancho sich gegen seine Zuneigung zu Manuela wehrt und sie zu verbergen versucht: Sein Widerstand gegen die gesellschaftlichen Konventionen dient der Wiederherstellung seiner Wahlfreiheit, dennoch hat er Angst davor, dass jemand sehen könnte, dass Manuela mit ihrer Show ihn erregt.

Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta. Que no lo vean dejándose tocar y sobar por las contorsiones y las manos histéricas de la Manuela que no lo tocan, dejándose sí, pero desde aquí desde la silla donde está sentado nadie ve lo que le sucede debajo de la mesa, pero que no puede ser no puede ser y toma una mano dormida de la Lucy y la pone allí, donde arde. (150)

Da sein Interesse an Manuela lediglich eine unbewusste Trotzreaktion ist, versucht er zu verheimlichen, was mit ihm passiert, und legt Lucys Hand in seinen Schoß. Sie gibt seiner Erregung Deckung. In seiner heteronormativen Welt darf ein Mann nur von einer Frau erregt werden – die Kategorie ‚Frau‘ ist jedoch an das biologische Geschlecht gekoppelt, das über das soziale entscheidet.

Letztendlich ist Panchos unterbewusster Drang, mit den gesellschaftlichen Konventionen zu brechen und seine eigene Freiheit wiederherzustellen, jedoch nicht stark genug. Er unterliegt den sozialen Zwängen und schließt sich der Ablehnung gegenüber Manuela an. Er erkennt die soziale Ordnung in El Olivo an und assimiliert sich, indem er – statt gegen Don Alejo zu rebellieren – seine eigene Position durch die Abgrenzung nach ‚unten‘ definiert. Er stärkt seine Rolle im System, indem er Manuela spüren lässt, dass sie anders ist und in der gesellschaftlichen Achtung unter ihm steht. Da die öffentliche Meinung Panchos Perspektive gegenüber Manuela determiniert, kulminiert seine Ablehnung in Homophobie. Die gesellschaftlichen Konventionen, die auf einer heteronormativen Ordnung basieren, bestimmen Manuelas Schicksal und treiben Pancho und Octavio ins Haus der Japonesita: „Esos hombres no habían brotado así nomás de la noche para acudir a la casa y acostarse con una mujer cualquiera y tomar unas jarras de vino cualesquiera, no, vinieron a buscarla a ella, para martirizarla y obligarla a bailar.“ (125) Die brutale Regulation der *gender*-Normen durch Pancho und Octavio wird im Text durch Manuelas Perspektive wiedergegeben und spiegelt ihre Phantasien wider: Die Aggressionen sind für sie eine Gelegenheit, um ihre *gender*-Konzeption nicht nur performativ herzustellen, sondern aktiv zu verteidigen. Die Regulation von *gender*, i.

e. die Respektierung der Geschlechternorm, geschieht – wie in Donosos Roman – durch gesellschaftliche Maßregelung, stellt Butler fest:

The social punishments that follow upon transgressions of gender include the surgical correction of intersexed persons, the medical and psychiatric pathologization and criminalization in several countries including the United States of ‘gender dysphoric’ people, the harassment of gender-troubled persons on the street or in the workplace, employment discrimination, and violence.³⁶²

Wer gegen die traditionellen Vorstellungen von Geschlecht verstößt, wird beispielsweise durch Pathologisierung, Kriminalisierung oder Gewalt sanktioniert. Da die gesellschaftlichen Konventionen Antrieb der Aggression gegen Manuelas rebellische Auffassung der Kategorie Geschlecht sind, spielt es für Donosos Text keine Rolle, ob es Pancho ist, der Manuela zu töten versucht, oder andere Männer aus dem Dorf. Pancho hat seinen Widerstand zugunsten einer gesellschaftlichen Akzeptanz aufgegeben – seine Figur dient als pars pro toto. In der Schlusszene stehen die beiden Figuren Pancho und Octavio symbolisch für die Männer des Dorfes:

No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... **tal vez no fueran ellos sino otros hombres** que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente. (157, Hervorh. d. d. Verf.)

Wie die Formulierung „tal vez no fueran ellos sino otros hombres“ (157) illustriert, könnte es jeder sein, der Manuela aufgrund ihrer Darstellung von Weiblichkeit verprügelt – die Figuren Pancho und Octavio stehen lediglich als stereotype Platzhalter für die soziale Moral in El Olivo. Auch Talley (2011) akzentuiert, dass hier weder Don Alejo noch sonst eine staatliche Gewalt agiert: „For the first time in the novel don Alejo and his dogs are at a distance and have lost their authority over the town. As the new dogs Pancho and Octavio symbolically take control of Estación el Olivo by destroying that which they consider as the inferior Other.“³⁶³ Pancho

³⁶² Butler, 2004, S. 55.

³⁶³ Talley, 2011, S. 233.

und Octavio unterstehen wie Don Alejos Hunde der patriarchalen und heteronormativen Macht und verhindern eine Dekonstruktion ihrer Geschlechternormen. Die Diskriminierung der devianten Sexualität kulminiert in der Schlusszene des Textes in der Vergewaltigung der Manuela durch Octavio und Pancho. Diese aggressive Entladung der zuvor im Text angestauten Emotionen artikuliert die Pointe des Textes: Die Figur der Manuela löst im Text ambivalente Reaktionen hervor, die in dieser Szene zusammengeführt werden. Einerseits wird trotz der Pathologisierung der *transgender*-Identität der Manuela im Text eine Sehnsucht nach ihrer Exotik artikuliert, die die Männer in dieser Schlusszene ausleben. Andererseits ist diese sexuelle Gewalt ein Mittel zur Unterwerfung und Demütigung und kann deshalb als Instrument der hierarchischen Geschlechterverhältnisse verstanden werden.

Wer steckt jedoch hinter den Moralvorstellungen, die Manuelas Konzeption von Weiblichkeit verbieten und die Männer dazu antreiben, sie zu eliminieren? „[B]uscando quién es el culpable...“ (157). Auf der Suche nach einem Schuldigen für diese Eskalation, einem, auf den die Verantwortung übertragen werden kann, wird jeder Einzelne sanktioniert: „castigándolo, castigándola, castigándose“ (157). Die Gesellschaft, die die Geschlechterdefinitionen diktiert, konstruiert sich aus allen Individuen, i. e., jeder Einzelne in El Olivo ist schuld daran, dass der Versuch einer neuen Konzeption von Geschlecht scheitert:

Manuela, weil sie sich den dominierenden Stereotypen assimiliert und die gesellschaftlichen Erwartungen an eine Frau adaptiert, statt die Kategorie Geschlecht unter Berücksichtigung ihrer anatomischen Voraussetzungen neu zu interpretieren und aus der heteronormativen Ordnung herauszubrechen.

Pancho, der, um endlich eine soziale Akzeptanz zu erlangen, vor dem undurchlässigen Gesellschaftssystem mit seinen starren Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit kapituliert, statt aufzubegehren und sich zu seiner homosexuellen Präferenz zu bekennen.

Mit der Figur des Octavio präsentiert der Text einen Opportunisten, der sich ohne die Konsequenzen seines Handelns zu reflektieren, der meinungsbildenden Mehrheit anschließt – woraus für Manuela fatale Folgen resultieren.

Don Alejo, der seine Macht mit Hilfe der Kategorien *gender*, *race*, *class* aufgebaut hat und nun konsolidieren zu versucht und deshalb progressive Entwicklungen, die die gesamte Gesellschaftsstruktur revolutionieren könnten, verhindert, indem er Manuela den Moralvorstellungen in El Olivo überlässt, statt von seiner Position zu profitieren und für sie Stellung zu beziehen.

Die Japonesita, die passiv bleibt und sich lediglich um ihr eigenes Wohl sorgt, das zu stark von einer Konkordanz mit den gesellschaftlichen Normen abhängt – denn innerhalb der

heteronormativen Ordnung ist sie trotz ihres Status als Hure als marginalisierter Teil der Gesellschaft akzeptiert.

Sie alle tragen dazu bei, dass El Olivo ein Ort ohne Grenzen, eine Hölle ist, aus der sie nicht entkommen können.

IV.2.4 Transvestismus als Reidealisierung von *gender*-Normen

Manuelas Hoffnung, als Frau in der Gesellschaft akzeptiert zu werden und die Relevanz des biologischen Geschlechts zu minimieren, wird nicht realisiert. Die Heterotopie, die das Bordell darstellt, muss als Gesellschaftsentwurf scheitern, da das gesamte Dorf von Hoffnungslosigkeit geprägt ist:

La electricidad y el Wurlitzer no fueron más que espejismos que durante un instante, por suerte muy corto, la indujeron a creer que era posible otra cosa. Ahora no. No quedaba ni una esperanza que pudiera dolerle, eliminando también el miedo. Todo iba a continuar así como ahora, como antes, como siempre. (69)

„La electricidad y el Wurlitzer“ (69) symbolisieren sowohl Prosperität für das Dorf als auch eine alternative Gesellschaft, in der Manuelas Interpretation von *gender* akzeptiert werden kann. Beide Utopien sind an die Figur des Patriarchen Don Alejo geknüpft, der traditionelle Strukturen und Hierarchien repräsentiert. Dieser Augenblick („un instante, por suerte muy corto“ (69)), in dem Manuela von einer Akzeptanz ihrer Identität träumt, in dem die Japonesita auf Elektrizität und ein besseres Leben wartet, in dem Pancho den Rahmen der Geschlechterstereotypen sprengen kann und in dem Octavio eine neue Gesellschaftsordnung herbeisehnt, bleibt limitiert für eine Episode innerhalb der Dauer der Handlung. Trotz dieses Hoffnungs-schimmers, den die Figur des Don Alejo zu schenken vermag, gibt es keinen Ausweg aus der Hölle, die Donoso in *El lugar sin límites* erschafft:

El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito
a un solo lugar, porque el infierno
es aquí donde estamos
y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer...

Vielleicht schränkt jedoch nicht die Figur des Patriarchen eine Entwicklung der Gesellschaft ein, sondern ein universales ‚Wir‘, denn: „El infierno [...] es aquí donde estamos“. Solange ein Konsens des ‚Wir‘ existiert, konstruiert sich die selbstverschuldete Hölle ständig aufs Neue. Donosos Roman muss also aufgrund der Gesellschaftskonzeption mit der Ächtung des Protagonisten wegen seiner devianten sexuellen Orientierung und seiner Identifizierung mit einer *gender*-Identität, die nicht mit seinem biologischen Geschlecht kongruiert, enden. Es ist nicht auszuschließen, dass der Text auf der Vermittlungsebene eine Heterogenisierung dieser Deviation in die Gesellschaft intentionalisiert, indem Manuelas *transgender*-Identität als

divergent und dennoch akzeptabel dargestellt wird. Talley postuliert eine derartige Kritik am Gesellschaftssystem: Sie versteht den Text als „a critique of the traditional hierarchy of this society and the ‘othering’ of minority groups“³⁶⁴. Mit Hilfe der erzählerischen Mittel auf der Vermittlungsebene und der Darstellung der *transgender*-Identität auf der Handlungsebene wird diese Neukonzeption der Kategorie Geschlecht als positiv bewertet, sodass die Distinktion in Norm und Deviation ihre Universalität verliert.

Lediglich wenn Geschlechterbinarität und Heteronormativität Prämissen der Analyse sind, kann Manuelas Konzeption von *gender* als Subversion der Norm verstanden werden. In diesem Sinne kann Ostrov (1999) zugestimmt werden, wenn sie sagt:

Es cierto que bajo estos presupuestos resulta posible pensar a la Manuela como paradigma de la inversión, puesto que transgrediría por un lado la “naturalidad“ de la preferencia heterosexual; y por otro lado, desafiaría la esencial vinculación entre el cuerpo biológico y la identidad psico-sexual.³⁶⁵

Unter diesen Voraussetzungen gelangen beispielsweise García-Moreno (1997) und Burke (2007) zum Resultat, Manuela würde ein neues Verständnis von *gender* präsentieren und die traditionellen *gender*-Rollen in Frage stellen. Auch Talley (2011) kommt durch ihre Analyse der Tiersymbolik im Text zum Schluss: „Donoso’s depiction of his characters as animal Others can be interpreted as a veiled criticism of traditional societies in which difference is looked down upon or ridiculed and transgression is punished.“³⁶⁶ Der Text zeigt zwar eine Trennung von *gender* und *sex*, wie sie Butler beschreibt, aber Transvestismus ist nur dann eine Transgression der Geschlechternormen und das Bordell nur dann eine Heterotopie, wenn diese Normen als unveränderliche Realität angenommen werden. Die Resultate dieser Analyse grenzen sich von den bisherigen Forschungsergebnissen ab und lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Erstens: Donosos Manuel/Manuela orientiert sich an der *gender*-Norm: Indem sie danach strebt, eine stereotype weibliche Identität anzunehmen, akzeptiert sie die Heteronormativität von Geschlecht und versucht, nicht trotz ihrer biologischen Männlichkeit, sondern durch Negierung derselben das zu sein, was der gesellschaftliche Konsens im Text als ‚Frau‘ versteht. Die sozialen Normen, i. e. die traditionellen Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, werden im Text durch Manuelas Streben nach einer gesellschaftlichen Akzeptanz als Frau affirmiert. Wenn man Manuelas Interpretation von Geschlecht nicht als Subversion,

³⁶⁴ Talley, 2011, S. 221.

³⁶⁵ Ostrov, 1999, S. 342.

³⁶⁶ Talley, 2011, S. 233.

sondern als Reidealisierung der stereotypen Geschlechternormen versteht, bleibt ungewiss, ob Donosos Text als Kritik an der heteronormativen Ordnung interpretiert werden kann. Magnarelli macht darauf aufmerksam, dass der Roman nicht den Eindruck zu erwecken versucht, ein Spiegelbild der Realität zu sein: „By denying the reader the illusion of completeness, Donoso refuses to participate in the game of literature as it has been posited – that is, in the invention of utopias that pretend to reflect ‘reality’.“³⁶⁷ Der Roman reflektiert jedoch die soziale Realität der Zeit hinsichtlich der Geschlechtsidentitäten und Geschlechterrollen und zeigt nicht nur eine Trennung von *gender* und *sex*, sondern auch die Folgen einer solchen Differenzierung in einer heteronormativen Gesellschaft.

Zweitens: Selbst wenn Manuelas Geschlechtsidentifizierung als Devianz verstanden wird und ihre Darstellung deshalb eine neue Form von *gender* wäre – wie einige der zuvor genannten Kritiker*innen postulieren –, würden mit dieser Prämisse die traditionellen Strukturen von Männlichkeit vs. Weiblichkeit affirmiert werden. López Morales (2011) fasst zusammen: „En suma, el travestismo de la Manuela no cuestiona la norma sexual [...]“.³⁶⁸ Sie stützt sich mit dieser These auf Butler, die sagt: „[B]eing outside the norm is in some sense being defined still in relation to it. To be not quite masculine or not quite feminine is still to be understood exclusively in terms of one’s relationship to the ‘quite masculine’ and the ‘quite feminine’.“³⁶⁹ Das heißt: Transvestismus oder Manuelas Verständnis von Geschlecht als Subversion zu verstehen, impliziert immer noch die Existenz dieser Norm. Das bei dieser Lesart im Text enthaltene Verständnis von Geschlecht als variable Kategorie verweist auf einen gesellschaftlichen Umbruch, der in der lateinamerikanischen Gesellschaft allerdings erst später stattfindet und der auch in der hispanoamerikanischen Literatur erst zehn Jahre später in Puigs *El beso de la mujer araña* aufgegriffen wird. García-Moreno nennt den Text aufgrund dieser Antizipation der *gender*-Problematik ein „more or less traumatic encounter with new forms of modernity“³⁷⁰ und demonstriert, dass sich vorhandene Strukturen beim Übergang von einer postkolonialen zu einer neokolonialen Welt nur schwer verändern lassen:

It also indicates that despite changes in power and economic organization, certain social structures and certain attitudes of psychological dependence persist with an unsuspected obstinacy and can prove much harder to change than one imagines the moment in which one lives them. There is no simple transcendence of gender and class hierarchies in the shift from a postcolonial to a neocolonial condition.³⁷¹

³⁶⁷ Magnarelli, 1993, S. 76.

³⁶⁸ López Morales, 2011, S. 101.

³⁶⁹ Butler, 2004, S. 42.

³⁷⁰ García-Moreno, 1997, S. 42.

³⁷¹ Ebd.

García-Moreno (1997) beurteilt Donosos Roman deshalb als Zeugnis einer Kontroverse, in die der Autor selbst eingeschlossen ist: „*Lugar* [...] offers a brilliant example of the process of writing as an arena of social struggle where not only the characters but the writer himself is deeply involved.“³⁷²

Drittens: Ziel dieser *gender*-kritischen Betrachtung des Textes ist es im Sinne Butlers, sowohl die Heteronormativität als auch die Binarität von Geschlecht zu dekonstruieren. Die Figur der Manuela birgt dann die Möglichkeit, die Kategorie Geschlecht neu zu denken: Eine neue Körperwahrnehmung, die die Heteronormativität dekonstruiert, würde dazu führen, dass Menschen wie Donosos Manuela, die sich nicht in das Raster Mann vs. Frau einordnen lassen, akzeptiert statt ausgegrenzt werden. „Fantasy is what allows us to imagine ourselves and others otherwise; it establishes the possible in excess of the real; it points elsewhere, and when it is embodied, it brings elsewhere home.“³⁷³ Ziel einer *gender*-sensiblen Lektüre muss es deshalb sein, die bestehenden Denkmuster zu dekonstruieren, um zu einem neuen Verständnis von Geschlecht beizutragen.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Butler, 2004, S. 29.

IV.3 *Juntacadáveres*

Juan Carlos Onetti (1909-1994) wird 1909 in Montevideo, Uruguay, als Sohn eines Zollbeamten geboren. Nach seiner Kindheit und Jugend lebt er während längerer Abstände in Buenos Aires; jedoch zieht es ihn immer wieder in seine Geburtsstadt Montevideo zurück. In seinen 30er Jahren beginnt er, mit Journalismus und Literatur seinen Lebensunterhalt zu verdienen und 1950 wird der erste Teil seines Roman-Zyklus‘ um die fiktive Stadt Santa María veröffentlicht, zu dem auch der 1964 veröffentlichte Roman *Juntacadáveres* zählt. Onetti wird in der hispanoamerikanischen Literaturszene immer bekannter; der große Ruhm wird ihm jedoch erst im Alter zuteil. Er zeigt sich trotz seiner Erfolge zurückhaltend: „No me siento un escritor. [...] Y cuando uno escribe tampoco se siente un escritor, porque se está trabajando en la inconsciencia y lo único que importa es escribir.“³⁷⁴ Während der Militärdiktatur in Uruguay und nach einem Gefängnisaufenthalt geht Onetti 1975 ins Exil nach Madrid. 1980 erhält er den Cervantes-Preis, den wichtigsten Literaturpreis der spanischsprachigen Welt. Ebenso wie er in *Historia de un deicidio* (1971) García Márquez präsentiert – stellt sein Freund und Kollege Vargas Llosa in dem Essay *El viaje a la ficción* (2008) Onetti und sein Werk vor:

[A] caso en ningún otro autor moderno aparezca con tanta fuerza y originalidad como en las novelas y los cuentos de Juan Carlos Onetti, una obra que, sin exagerar demasiado, podríamos decir está casi íntegramente concebida para mostrar la sutil y frondosa manera como, junto a la vida verdadera, los seres humanos hemos venido construyendo una vida paralela, de palabras e imágenes tan mentirosas como persuasivos, donde ir a refugiarnos para escapar de los desastres y limitaciones que a nuestra libertad y a nuestros sueños opone la vida tal como es.³⁷⁵

Ungeachtet seines Ruhmes bleibt Onetti bescheiden³⁷⁶, Vargas Llosa beschreibt ihn gar als einen geradezu unspektakulären Mann: „Tímido y reservado hasta la mudez, no abrió la boca en las sesiones del congreso e incluso en las reuniones pequeñas, entre amigos, a la hora de las comidas o en el bar, solía permanecer silencioso y reconcentrado, fumando sin descanso.“³⁷⁷ 1994 verstirbt der wortkarge und zugleich wortgewaltige Mann mit den dicken Brillengläsern in Madrid. Inzwischen bezeichnet das Fachpublikum Onetti als einen der maßgebenden hispanoamerikanischen Schriftsteller*innen des 20. Jahrhunderts.

³⁷⁴ Onetti, 1975, S. 195.

³⁷⁵ Vargas Llosa, 2008, S. 32. Vargas Llosa erzählt in *El viaje a la ficción* Anekdoten über Begegnungen mit Onetti und beschreibt ihn als schüchternen, aber intelligenten Mann: „Costaba trabajo animarlo a hablar, pero, cuando lo hacía, decía cosas inteligentes, eso sí, impregnadas de ironía corrosiva o sarcasmos feroces.“ (Ebd., S. 183)

³⁷⁶ Seine vierte Ehefrau Dolly beschreibt den Privatmann Onetti: „Cuando Juan murió, el escritor Onetti fue usurpando el lugar del Juan íntimo: el que escuchaba con vivo interés historias sorprendentes, aunque nada le sorprendía, el de las larguísimas charlas con amigos, en casa, cómodamente descansando en la cama o el de las cenas por los pintorescos boliches de Montevideo.“ (Muhr de Onetti, 2012, S. 19.)

³⁷⁷ Vargas Llosa, 2008, S. 182.

In seinem Roman *Juntacadáveres* (1964), der das erste der drei großen Bordelle der Epoche präsentiert – die anderen beiden finden sich in Donosos *Lugar sin límites* (1966) und in Vargas Llosas *La casa verde* (1966)³⁷⁸, beschreibt Onetti den skandalösen Aufstieg und Fall eines Freudenhauses und der Freudenmädchen in einer lateinamerikanischen Kleinstadt: Santa María, eine fiktive Stadt im lateinamerikanischen Nirgendwo, die dem Publikum bereits aus *La vida breve* (1950) und *El astillero* (1961) bekannt ist, soll nach endlosen Verhandlungen erstmals ein Bordell erhalten. Der liberale Apotheker Barthé und der eigens dazu von ihm aus der Großstadt angeworbene Zuhälter Larsen haben bis zum Einsetzen der Handlung ihren Willen durchgesetzt: Manipuliert durch einen unsauberen Handel stimmt der im Text als mehrheitlich konservativ charakterisierte Stadtrat für die Eröffnung eines Bordells in Santa María. So ziehen im ersten Kapitel des Romans die drei ältlichen Prostituierten María Bonita, Nelly und Irene, die Larsen in der Hauptstadt für die Erfüllung seines Traums angeworben hat, in das für das Vorhaben auserwählte Haus am Rande der Stadt ein. Zunächst scheint die Eröffnung des Bordells trotz der ablehnenden Haltung, die der*die Leser*in aus der Perspektive der Prostituierten wahrnimmt, ein Erfolg zu sein. Doch dann unternimmt die Bevölkerung unter dem moralischen Druck der Kirche Aktionen des verzweifelten Widerstands gegen das Bordell. Die katholischen Mädchen aus Santa María schreiben anonyme Schmähbriefe und diejenigen Männer, die nicht zur Kundschaft der drei Prostituierten zählen, überwachen das Bordell, um genaue Daten für diese Briefe zu liefern. Nach der Klimax des Konfliktes, bei der die einheimischen Mädchen vor der Kirche protestieren „Queremos novios castos y maridos sanos.“ (226)³⁷⁹, scheitert Larsen mit seinem Herzensprojekt und das Bordell wird geschlossen. Auf Anordnung des Gouverneurs, der die Protestaktionen der sanmarianischen Bevölkerung nicht länger ignorieren kann, müssen die Prostituierten María Bonita, Nelly und Irene die Stadt mit ihrem Zuhälter Larsen im vorletzten Kapitel des Romans verlassen.

Onetti entwirft in seinem Roman *Juntacadáveres* ein Drama, das sich durch die Debatte um divergierende Vorstellungen von Sexualität, Moral und Religiosität entwickelt und dessen Kernkonflikt bereits mit der Ankunft der drei Prostituierten in Santa María statuiert wird.

³⁷⁸ Curiel Defossé nimmt die Konkurrenz zwischen *Juntacadáveres* und *La casa verde* bei der Vergabe des Premio Rómulo Gallego im Jahr 1967, die zugunsten von Vargas Llosa entschieden wird, zum Anlass, die beiden Romane in Relation zueinander zu setzen: Curiel Defossé, 2012.

³⁷⁹ Der Text *Juntacadáveres* wird hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Onetti, Juan Carlos: *Juntacadáveres*. 2. reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Die Seitenzahlen in Klammern nach den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe des Textes.

IV.3.1 Stand der Forschung

Juntacadáveres ist der zwölfte Roman im umfangreichen Werk des Uruguayers, das, wie die meisten Textes des sogenannten hispanoamerikanischen Booms, großes Interesse in der literaturwissenschaftlichen Forschung hervorgerufen hat.³⁸⁰ Die Texte Onettis stellen Leser*innen und Interpreten*innen jedoch vor Verständniskomplikationen, weshalb ihnen eine Rezeption im Massenpublikum bis heute verwehrt blieb. Markus Fischer fasst diese Schwierigkeiten beim Lesen der onettianischen Romane in Worte: „Onetti lesen heißt, sich einer Reihe von Verstörungen aussetzen.“³⁸¹ Diese Komplikationen hält die literaturwissenschaftliche Forschung jedoch nicht von Onettis Werk ab und so kann das Instituto Cervantes auf seiner Homepage (www.cervantes.es) aktuell um die 180 Monografien und noch mehr Fachartikel zu Onetti und dessen literarischer Produktion anführen. David Freudenthal fasst die Forschungslage zu Onetti zusammen: „Nicht nur schlummerte Onettis Ruhm lange Jahre im Dornröschenschlaf, auch die Literaturwissenschaft bedurfte vieler Jahre der Latenz, bis sie entschied, in wenigen Jahren ein beachtliches Korpus [...] zu produzieren.“³⁸² Diese Sekundärliteratur über Onetti entstammt prinzipaliter der spanisch-sprachigen Literaturwissenschaft; weniger wurde in englischer Sprache und auf Deutsch verfasst.

Innerhalb der umfangreichen Forschungsliteratur zu den onettianischen Texten lässt sich jedoch ein gravierendes Defizit feststellen: die Rolle der weiblichen Figuren wird nahezu gänzlich ignoriert. Dieser Mangel soll anhand des Sammelbandes der Universität Poitiers (Frankreich) zu Onettis Werk erläutert werden, der die Ergebnisse des Coloquio Internacional aus dem Juni 1988 präsentiert.³⁸³ Darunter finden sich in erster Linie Beiträge zu *El astillero*, sowie zu Figurengestaltung (Ruiz Barrionuevo) und Erzählinstanzen (Martinez) bei Onetti. Pilar Rodríguez Alonso evaluiert die weiblichen Figuren im Werk Onettis, stellt bezüglich der Betrachtung der Rolle der Frau jedoch fest: „El tema de la mujer en la narrativa onettiana no ha suscitado un interés destacable entre los críticos.“³⁸⁴ Auch sie analysiert in erster Linie die Frauenfiguren in *El astillero*; explizit zur Rolle der Frauen in *Juntacadáveres* existieren bislang keine Forschungsbeiträge. Worauf dieses Defizit in der sonst so umfassenden Forschung zu

³⁸⁰ Poppenberg und Dormagen fassen die Unstimmigkeiten in der Rezeption des Onettianischen Werks zusammen: „Es hat in der spanischsprachigen Welt, wo die stetig wachsende Verehrung des Autors Onetti sich längst in Hunderten von Aufsätzen und Monographien niedergeschlagen hat, dennoch fast bis zu seinem Tod gedauert, daß eine einigermaßen stimmige (wenn auch nicht ganz vollständige) Ausgabe seiner *Cuentos completos*, seiner sämtlichen Erzählungen, zustande kam.“ (Poppenberg und Dormagen, 1999, S. 443. Hervorh. im Orig.)

³⁸¹ Fischer, 1995, S. 18.

³⁸² Freudenthal, 2008, S. 17.

³⁸³ Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers (Hrsg.), 1990.

³⁸⁴ Rodríguez Alonso, 1990. S. 79.

Onettis Texten basiert, soll in der nachfolgenden Analyse evaluiert werden. Während der Aspekt Weiblichkeit in den Interpretationen bis dato ignoriert wurde, wurden von de la Fuente (1972), Lewis (1991), Cánovas (2000), Anticona Alegre (2009) die komplexe Struktur und Erzählform von *Juntacadáveres* analysiert, auf die im Folgenden eingegangen werden soll. Eine Betrachtung des Textes aus *gender*-kritischer Perspektive fehlt bis dato, deshalb sollen in dieser Analyse sowohl die Erzähl- als auch die Handlungsebene des Romans unter Berücksichtigung von *gender*-Konstruktion untersucht werden. Dabei werden die zentralen Fragen dieser Arbeit beantwortet. Mit Hilfe der Methodik der *postcolonial studies* soll der Text außerdem auf hegemoniale Machtsysteme und koloniale Praktiken sowie den Status der Subalternität untersucht werden.

Der Streit in Onettis Roman entfaltet sich sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Erzählebene des Textes zwischen zwei Lagern in Santa María: den Verfechtern der käuflichen Liebe, angeführt von Larsen und María Bonita, auf der einen und den Gegnern des Bordells auf der anderen Seite. Rodrigo Cánovas, der die Erzählstruktur des Textes als „juego del calidoscopio“³⁸⁵ untersucht, versteht das Freudenhaus als „pieza que faltaba para establecer relaciones simétricas entre espacios disímiles“³⁸⁶. Dieses Textverständnis stimmt mit der Basisannahme der folgenden Analyse überein, da es die Widersprüche der Konstellationen im Text unterstreicht. Rodríguez Alonso stellt fest, dass den Freudenhäusern in literarischen Texten häufig diese Funktion zukommt: „Prostituta y prostíbulo se pueden entender como elementos del relato en torno a los cuales se organiza el tema del desafío, o de la oposición a lo establecido.“³⁸⁷ Auch in *Junacadáveres* lässt die Eröffnung des Freudenhauses in Santa María Abhängigkeitsrelationen entstehen, sodass jede Figur im Text einen expliziten Gegenspieler erhält: Larsen und Pfarrer Bergner, das Haus der Freudenmädchen und die Wohnung der Witwe Malabia – diese Oppositionen konstituieren den Konflikt des Romans, der um die drei Prostituierten María Bonita, Nelly und Irene kreist. Auf der Handlungsebene des Textes liegt der Fokus jedoch nicht auf den Prostituierten, die das Konfliktpotenzial nach Santa María bringen, sondern auf dem zweiten Handlungsstrang um die Witwe Julia Malabia. Parallel zu dieser Haupthandlung gibt es weitere sekundäre Erzählstränge, die ebenfalls aus verschiedenen Perspektiven erzählt werden: die Krise von Santa María, die schon vor der Eröffnung des Bordells

³⁸⁵ Cánovas, 2000, S. 35.

³⁸⁶ Ebd., S. 33.

³⁸⁷ Rodríguez Alonso, 1990, S. 82.

beginnt, sich währenddessen weiter entwickelt und auch nach Schließung des Bordells fort-schreitet, und die amourös-fanatische Beziehung zwischen Jorge und Julita. Larsen und die drei Frauen stellen für diese beiden Handlungsstränge passive Katalysatoren dar. Onetti verknüpft die Handlungsstränge miteinander, indem er sie sich inhaltlich aufeinander beziehen lässt, und grenzt sie gleichzeitig durch die Gegenüberstellung der beiden Hauptschauplätze und einem ständigen Wechsel der Erzählperspektiven voneinander ab.

Während weder die drei Prostituierten María Bonita, Nelly und Irene noch ihr Gewerbe durch die Erzählinstanz inspiziert werden, liegt der Fokus im Handlungsstrang um das Bordell auf der Figur des Zuhälters Larsen. Auch Cánovas (2000) konstatiert, dass der Handel mit Sex, den die drei Frauen betreiben, weder auf der Handlungs- noch auf der Erzählebene des Textes im Mittelpunkt des Erzählinteresses steht: „En breve, en este prostíbulo a las mujeres apenas se les divisa y menos, ejerciendo su profesión (al menos, nunca entramos a sus cuartos).“³⁸⁸ Fischer fasst dieses erzählerische Kreisen um das Interessenszentrum noch treffender zusammen: „Der in zahlreiche Fragmente aufgesplitterte Text mit seinen diskontinuierlichen Erzähllinien *umschreibt* tangential einen Ort, den er nicht *beschreibt*; aus den Teilen des Beschriebenen fügt er kaleidoskopisch etwas, das das Unbeschriebene umfaßt, einen virtuellen Hohlraum.“³⁸⁹ Onetti nutzt die Figuren der Prostituierten, um den handlungsbestimmenden Konflikt auszulösen, spricht ihnen aber nicht die Rolle der Protagonistinnen zu. Sie erhalten im Text einen Objektstatus, während jedoch ihr Zuhälter Larsen sowohl in *Juntacadáveres* als auch in *El astillero* (1961) eine Schlüsselrolle verkörpert.

IV.3.2 Die Kategorie *gender* auf der narrativen Ebene

Aus *gender*-kritischer Perspektive lässt sich die Handlungsebene des Textes folgendermaßen resümieren: Die Position, die von den männlichen Figuren gegenüber María Bonita und den Prostituierten eigenommen wird, verdeutlicht die Degradierung der weiblichen Figuren im Text. Larsen versteht sie als Sexualobjekte, an denen er sich finanziell bereichern kann. Die drei Frauen werden außerdem von den Gegnern des Bordells als Objekt ihrer Angst und ihres Hasses stigmatisiert und marginalisiert. Sune Qvotrup Jensen erklärt die Konsequenzen dieses *othering* (dt. VerÄnderung³⁹⁰) für die ‘Anderen’: „[T]hose who are othered do not appear as

³⁸⁸ Cánovas, 2000, S. 37.

³⁸⁹ Fischer, 1995, S. 186. Hervorh. im Orig.

³⁹⁰ Vgl. Reuter, 2002, S. 139-228.

active subjects.“³⁹¹ In *Juntacadáveres* treten die Frauenfiguren, die das Zentrum des handlungsbestimmenden Konflikts darstellen, nicht als aktive Subjekte auf – eine Stimme erhalten sie lediglich durch die Leistung des*der Lesers*in.

Die Analyse der Kategorie ‚Geschlecht‘ ist auch auf der Vermittlungsebene des Textes relevant, denn trotz ihrer marginalen Position auf der Handlungsebene erhalten die drei Frauen durch Onettis Erzähltechnik und die dabei entstehende Leerstelle die Möglichkeit zur Artikulation. Sie werden zu Beginn der Handlung vom Erzähler in den Text eingeführt und aufgrund ihres Äußeren klassifiziert: María Bonita „la más alta“ (13), Nelly „la rubia estúpida y flaca“ (13) und Irene „la gorda maternal“ (13). Weitere Spezifizierungen werden auch im Laufe der Romanhandlung nicht vorgenommen, sodass sich ihre Charaktere nicht differenzieren und keine Subjektbildung stattfindet. Der*Die Leser*in erhält im Text weder über das Geschehen innerhalb des hellblauen Hauses noch über das Innere seiner Bewohnerinnen detaillierte Informationen durch die Erzählinstanz und wird dadurch dazu angeregt, den Wahrheitsgehalt der Informationen im Text zu hinterfragen.

Geschieht der Prozess des *othering* der weiblichen Figuren auch auf der Erzählebene des Textes? Zur Repräsentation der Frau auf der Vermittlungsebene des Textes soll im Folgenden untersucht werden, inwiefern die Kategorie *gender* für die Erzählperspektive, die Gestaltung der Zeit und die Raumsemantik des Textes relevant ist.

Zur Erzählperspektive: Die bereits erwähnten Komplikationen beim Lesen der onettianischen Texte³⁹² beziehen sich auf ihre erzählerische Struktur. Der*Die Leser*in von *Juntacadáveres* steht vor der Schwierigkeit, die verschiedenen Stimmen und Positionen im Text zu differenzieren und sie den jeweiligen Romanfiguren zuzuordnen. Poppenberg und Dormagen urteilen über die Onettianischen Erzähler: „[Sie] verfügen niemals über das Ganze einer Geschichte, über keine Gewißheiten, die mitzuteilen wären. Das immer von neuem Erstaunliche bei der Lektüre ist aber, daß die Wirkung seiner Erzählungen nicht ins Diffuse geht, sondern eine ganz eigene Form von Klarheit aufscheinen läßt.“³⁹³ Eine anvisierte Funktion des Erzählens aus verschiedenen Perspektiven kann die Infragestellung stabiler Geschlechtsidentitäten sein, da dadurch die traditionellen Grenzen zwischen den Geschlechtern als durchlässig dargestellt werden.³⁹⁴ Da Onettis Text voll von Perspektivwechseln und

³⁹¹ Jensen, 2011, S. 66.

³⁹² Vgl. Fischer, 1995, S. 18.

³⁹³ Poppenberg und Dormagen, 1999, S. 443.

³⁹⁴ Vgl. Allrath und Suhrkamp, 2004, S. 167.

unterschiedlichen homodiegetischen Erzählern in der 1. Person sowie zeitlich-räumlichen Sprüngen ist, stellt sich die Frage, ob und inwiefern die weibliche Perspektive hierbei eine Stimme erhält. Geschlechterkritische Lesarten multiperspektivischer Romane gewinnen insbesondere dann an Aussagekraft, wenn nach den bedeutungskonstituierenden Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Perspektiven eines Textes gefragt wird.³⁹⁵ Die Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Perspektiven in *Juntacadáveres* sind signifikant, da durch sie die Ambivalenz der Kontroverse präsentiert wird. Die Erzählinstanz, die im Text als „ich“ oder „wir“ auftritt, ist Teil der erzählten Welt. Diese homodiegetische Instanz berichtet: „Estamos, estoy, en todo caso, en Santa María, a fines de un verano y al costado de la anécdota del boticario Barthé, el cura Bergner, María Bonita, Juntacadáveres, y, más o menos hacia el fondo, todos nosotros, el resto, la ciudad y la Colonia.“ (219) Durch diese kollektive Erzählinstanz geschieht die Wirklichkeitswahrnehmung aus Sicht der Sanmarianer mit Hilfe einer internen Fokalisierung. Obwohl dieses exklusive „Wir“ lediglich den Sprecher und Dritte, i. e. die Bürger von Santa María, nicht jedoch den Adressaten umfasst, lädt die Erzählinstanz den*die Leser*in dazu ein, dem Gedankengang aus der sanmarianischen Perspektive zu folgen. Gerhard Poppenberg urteilt über diese manipulierenden Erzählinstanzen in *Juntacadáveres*: „Der Roman hat deshalb verschiedene Perspektiven, weil er jenseits des objektiven Realismus beginnt. [...] Damit ergibt sich auch die Situation, daß der Erzähler zugleich Akteur der Handlung ist und als Partei nicht unbedingt ein verlässliches Urteil garantiert.“³⁹⁶ Dieses nicht verlässliche Urteil der Erzählinstanzen führt dazu, dass der*die Leser*in in Frage stellt, wem er*sie glauben kann. Durch diese Verwirrung, die Onetti auf der Erzählebene des Textes stiftet, wird der*die Leser*in dazu angeregt, eine eigene Wahrheit zu generieren. Die subjektive Darstellung der Kontroverse durch das unzuverlässige Urteil der Erzählinstanz wird durch den homodiegetischen Erzähler Jorge Malabia mit einer wiederum internen Fokalisierung fortgeführt:

Se me ocurre que una maldición especial, complaciente, una forma menor de embrujo ha caído sobre Santa María, sobre todos nosotros, nos provoca y nos pone a prueba. Me vuelvo a decir, casi con lágrimas, que necesito una mujer; en la calle, fresca, con viento, acomodando mi paso al rengueo de Lanza, muevo la cabeza para negar a Julita, a Rita y a las tres mujeres en la casa de la costa, la casa que padre les alquiló.
(101)

Die ständigen Perspektivwechsel in *Juntacadáveres* sind relevant für Onettis Intention, um dem*der Leser*in verschiedene Perspektiven auf den Konflikt zu offerieren. Einerseits wird

³⁹⁵ Vgl. Allrath und Suhrkamp, 2004, S. 160.

³⁹⁶ Poppenberg, 2005, S. 529.

durch die Darstellung der divergierenden Überzeugungen mit Hilfe der Erzählperspektive die Brisanz des handlungsbestimmenden Konflikts markiert und andererseits gelingt es Onetti durch die Perspektivwechsel, den*die Leser*in derart zu verwirren, dass er*sie sämtliche Generierung von Wahrheit im Text in Frage stellt. Mit Hilfe einer internen Fokalisierung werden Textausschnitte des Romans aus der Perspektive Larsens erzählt, i. e. eine alternative Sichtweise wird dargestellt:

Se rió un poco con ellas, para acompañarlas, y espío a los demás pasajeros del vagón. No había ninguna cara conocida. „En el andén será la cosa.“ Descubrió el edificio de la escuela Experimental, oscuro y aislado en un campo liso, en un aire inmóvil; una bandera colgaba lacia, un camión cargado se inclinaba remontando la cuesta, hacia la Colonia. (10)

Durch diese zahlreichen Perspektivwechsel werden die heterogenen Standpunkte des skizzierten Konflikts artikuliert. Während die sanmarianische Perspektive mit Hilfe einer internen Fokalisierung von Figuren, deren Identitäten im Text teilweise unklar bleiben, dargestellt wird, erhält der*die Leser*in auf die konträre Position Larsens lediglich eine Außenperspektive. Wirklichkeitserfahrung geschieht im Text in erster Linie durch die männlichen Perspektiven: Durch die interne Fokalisierung reflektiert Jorge Malabia das Geschehen, Larsens Perspektive sowie die Sichtweise von Marcos Bergner werden dargestellt, während andere Teile des Textes von Lanza oder Díaz Grey erzählt sein könnten. Bart L. Lewis (1991) fasst die Funktionen dieser verschiedenen männlichen Erzählinstanzen zusammen: „The third-person narration sets the tale in motion, the first-person plural summarizes the effect of the novel’s action, and Jorge interiorizes the conflicts between appearance and its changing basis, reality.“³⁹⁷ Diese Wechselbeziehungen zwischen der Perspektive der Gegner des Bordells und der Befürworter bzw. neutralen Beobachter konstituieren den Konflikt des Romans – es liegt jedoch in der Verantwortung des*der Lesers*in, mit Hilfe der verschiedenen Perspektiven eine Einschätzung der Situation vorzunehmen. Das heißt, das Erzählen aus verschiedenen Perspektiven hat in Onettis *Juntacadáveres* nicht nur die Funktion, stabile Geschlechterhierarchien infrage zu stellen, sondern auch die gesamte erzählte Wahrheit zu hinterfragen.

Der *male gaze* (männliches Starren) macht die weibliche Figur auch auf der Vermittlungsebene des Textes zum Objekt.³⁹⁸ Folger und Gutiérrez Meza analysieren den *male gaze* als Element, das sowohl Objekt als auch Subjekt tangiert:

Como elemento fundamental del campo visual, la mirada es necesariamente transitiva y afecta tanto al objeto o a la persona mirada como al que mira. Por ende, la mirada es una realidad fisiológica de la

³⁹⁷ Lewis, 1991, S. 19.

³⁹⁸ Die Filmtheoretikerin Mulvey beschreibt die Skopophilie (Wunsch zu beobachten) nach Freud, die im Kino ausgelebt werden kann und die auf die Literatur übertragen werden kann. (Mulvey, 1975)

percepción y, al mismo tiempo, un proceso imaginado o imaginario que se relaciona con las emociones y deseos de un sujeto que mira o que es mirado.³⁹⁹

Durch die Transitivität des Blicks werden die Intentionen des beobachtenden Subjekts wieder-
gespiegelt, das bedeutet für die Erzählperspektive in *Juntacadáveres*: Die verschiedenen männ-
lichen Blicke konstruieren das Bild der Frau als die Andere, als Objekt – der*die Leser*in wird
jedoch dazu aufgefordert, am Wahrheitsgehalt dieser Perspektive zu zweifeln. Die
Erzählperspektive wechselt zwar mehrmals im Text mit der Intention, verschiedene
Anschauungen und Überzeugungen darzulegen, jedoch werden bei der Analyse der
verschiedenen Perspektiven die ausschließlich männlichen Blicke auf das Geschehen in Santa
María evident. Weibliche Sichtweisen werden – ebenso wie weibliche Figuren, die lediglich
durch María Bonita und Julia Malabia als individuelle Charaktere repräsentiert werden –
marginalisiert. Diese Vorgehensweise zu Ungunsten der weiblichen Stimme ist der möglichen
Intention geschuldet, den*die Leser*in in die Verantwortung zu nehmen, die entstehende
Leerstelle zu identifizieren und zu eliminieren.

Die Geschlechterproblematik lässt sich auch mit Hilfe der Raumgestaltung in Onettis
Text analysieren. Dabei sind folgende Aspekte zu beachten, so Natascha Würzbach: „1.
Zugänglichkeit und Grenzüberschreitung, 2. Standort und Bewegung der Figuren, 3.
geschlechtsspezifische Erlebnisweisen und Bedeutungszuweisungen“⁴⁰⁰. Onettis Roman prä-
sentiert zwei polarisierende Hauptschauplätze, anhand derer sich der erzählte Konflikt
manifestiert: die Kleinstadt Santa María und Larsens Freudenhaus. Die Relevanz der
Raumsemantik in Onettis Roman manifestiert sich außerdem darin, dass das Bordell nicht, wie
in den anderen in dieser Arbeit analysierten Texten, den zentralen Ort der Handlung darstellt.
Das hellblaue Haus dient zwar auf der Handlungsebene aufgrund seiner Symbolik als Auslöser
des Streits, im Fokus des Erzählinteresses steht allerdings ein anderer Raum als Schauplatz der
Romanhandlung: Santa María. Die Stadt ist nicht nur die Protagonistin auf der Handlungs-
ebene, sondern stellt auch die zentrale Komponente der Raumsemantik des Textes dar. Santa
María ist ein hermetisch abgeschlossener und semantisch aufgeladener Ort, in den ‚das Böse‘
wie ein Fremdkörper in Form von Larsen und den drei Prostituierten eindringt. Die Bedeutung
als ‚das Böse‘ haben die Prostituierten dabei nicht per se, diese wird ihnen vielmehr durch die
gesellschaftliche Bewertung, i. e. die Generierung von Wahrheit, in Santa María zugeschrieben.
Die Bewohner von Santa María versuchen, ihre Stadt wie eine Festung vor dem Eindringen

³⁹⁹ Folger und Gutiérrez Meza, 2017, S. 7.

⁴⁰⁰ Würzbach, 2004, S. 57.

dieses ‚Bösen‘ zu sichern: „Cerraremos la ciudad a cal y canto – recitó el ferretero –. Quiero que mi casa permanezca cerrada a cal y canto.“ (12) Diese Abgrenzung von allem vermeintlich Anderen trägt zur Identitätsbildung innerhalb der städtischen Gemeinschaft bei. Borsò und Gerling erläutern diese Identitätsbildung: „Die Alterität definiert die Grenzen zwischen Innen und Außen und garantiert die Einheit und Homogenität des Inneren.“⁴⁰¹ Durch die Abgrenzung nach außen verfestigt sich der Status der Stadt als geschlossener Raum – sowohl geographisch als auch semantisch. Jedoch ist diese Festung in ihrem Inneren nicht stark genug, um das Laster abzuhalten und die Prostitution breitet sich aus, i. e., das ‚Böse‘ dringt in den Raum ‚Santa María‘ ein.

Der handlungsbestimmende Konflikt in *Juntacadáveres* manifestiert sich in der Polarisierung der beiden zentralen Räume. Laut Lotman manifestieren sich die Oppositionen von narrativen Räumen auf drei Ebenen: Topologisch unterscheiden sich Räume durch Oppositionen, die die Lage des Raumes beschreiben. Eine Wertung des jeweiligen Raumes wird häufig durch semantische Gegensatzpaare hergestellt. Diese Gegensätze werden durch topographische Angaben, d. h. Angaben zum Ort, konkretisiert. Während die Stadt Hauptschauplatz der Handlung und Zentrum des erzählerischen Interesses ist, wird das Bordell auf beiden Textebenen marginalisiert. Diese Marginalisierung des Bordells und des damit verbundenen Personals geschieht über den Standort des Bordells, d. h. auf topologischer Ebene: Das hellblaue Haus befindet sich am Rande Santa Marías – ebenso wie Vargas Llosas grünes Haus. Curiel Defossé erklärt die Symbolik dieses Standorts: „Ambas casas se edifican en las afueras, simbolizando, al parejo, apartamiento y amenaza.“⁴⁰² Der Standort des Bordells im Text führt zur Kontrastierung der Stadt als Zentrum – sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Vermittlungsebene des Textes – und des Bordells als Peripherie. Aufgrund des Ausschlusses aus dem Diskurs durch die Marginalisierung der Prostituierten bildet das Bordell ein peripheres Subsystem der sanmarianischen Gesellschaft. Durch die Wahl der Standorte Zentrum vs. Peripherie wird im Text eine Wertung der beiden Räume Santa María vs. Bordell vorgenommen. Der Standort am Rande der Stadt symbolisiert in *Juntacadáveres* einerseits die Außenseiterposition der Prostituierten in der Personenkonstellation Santa Marías und andererseits die vermeintliche Gefahr, die von außen nach Santa María eindringt. Die beiden Räume werden semantisch durch den Gegensatz von ‚Tugend vs. Sünde‘ strukturiert. Die Inbesitznahme der Kleinstadt durch das Laster geschieht allerdings nicht aktiv durch María

⁴⁰¹ Borsò und Gerling, 2007, S. 83.

⁴⁰² Curiel Defossé, 2012, S. 244.

Bonita und die beiden Frauen, sondern durch die Bewohner von Santa María selbst, die ‚das Böse‘ eindringen lassen: Indem die einheimischen Männer die Dienste der drei Prostituierten in Anspruch nehmen und somit die Grenzen zwischen der Stadt und dem Fremdkörper auflösen, verbreitet sich das sogenannte ‚Böse‘ in Santa María.

Ferner ist auch die Semantik jedes einzelnen Raums in literarischen Texten geschlechtsspezifisch. Das hellblaue Haus, in dem Larsen und María Bonita leben, erhält für ihn als männliche Figur eine andere Konnotation wie für sie als Frau: „Das **Haus** bedeutet traditionell für den Mann einen temporären Ruheort, von dem aus er zu öffentlichen Orten der Bewährung und Bestätigung aufbricht.“⁴⁰³ Larsen kann in seiner Rolle als Mann zwischen den Handlungsorten des Textes wechseln. Er tritt sowohl im Bordell als auch im öffentlichen Raum Santa Marías, wie beispielsweise der Bar Berna, auf. Für die Frau als literarische Figur stellt das Haus in Erzähltexten jedoch traditionell einen Ort dar, dessen Grenzen sie nicht überschreiten kann oder darf. Auch in Onettis Text bedeutet das Haus für die drei Frauen einen verschlossenen Raum, den sie nicht verlassen können respektive wollen. María Bonita kann das Bordell nicht verlassen, da das Haus nicht durch seine interne Konstitution, sondern erst durch den Kontext in Santa María zum Gefängnis wird. Aufgrund seines Status‘ in der Stadt wird es zur „fluctuante gruta de concordia, destierro y autonomía“ (140) für sie. Die Grenze zwischen den beiden komplementären Teilräumen der erzählten Welt ist relevant für die Analyse von Raum und Handlung: „Die Existenz einer klassifikatorischen Grenze verleiht dem Erzähltext also allererst das Potential für eine narrative Dynamik, die durch das Überschreiten der Grenze entfaltet wird.“⁴⁰⁴ Dieses Potential wird dadurch ausgeschöpft, dass María Bonita den Blick hinaus in die für sie so feindliche Umgebung wagt. „Der **Blick durchs Fenster**, das die Grenze zwischen Drinnen und Draußen markiert, aber auch zwischen den beiden Bereichen vermittelt, vermag die Schwierigkeit der Grenzüberschreitung zu symbolisieren [...]“⁴⁰⁵ Die Schwierigkeit der Grenzüberschreitung wird durch die Gitterstäbe vor ihrem Fenster, die eine symbolische Bedeutung tragen, markiert. Während María Bonita das Haus nur im vorletzten Kapitel des Romans verlässt, um aus der Stadt abzureisen, versuchen Nelly und Irene ihre Isolation aufzuheben, i. e. der Marginalisierung durch die Sanmarianer entgegenzuwirken, indem sie ihren arbeitsfreien Tag in der Stadt verbringen. „El lunes era el día, la tarde de salida de las mujeres.“ (72) Diese Grenzüberschreitung kann ihnen jedoch nicht gelingen und am Ende des Tages kehren sie freiwillig in ihr Gefängnis zurück: „Estaban junto al final del día de

⁴⁰³ Würzbach, 2004, S. 53. Hervorh. im Orig.

⁴⁰⁴ Martínez und Scheffel, 2019, S. 161.

⁴⁰⁵ Ebd. Hervorh. im Orig.

descanso, y ahora el sentido del deber y el hábito crecían para excitarlas.“ (75) Eine Übertretung der klassifikatorischen Grenze zwischen dem Raum, der durch eine heteronormative Ordnung geprägt ist (Santa María), und einem Raum, in dem diese Ordnung aufgelöst wird (Bordell) kann bei Onetti nicht stattfinden. Onettis Text lässt sich deshalb aus Lotmans Sicht als *restitutiv* beschreiben. Die Versuche, das Bordell, das im Text als symbolisches Gefängnis für die Frauen fungiert, zu verlassen, können außerdem als Befreiungsbemühen verstanden werden: „Gerade weibliche Emanzipationsanstrengungen finden in **räumlichen Bewegungen** Ausdruck, die meist mit Schwierigkeiten und Konflikten verbunden sind.“⁴⁰⁶ Gefangen in einem Haus, das sie nicht verlassen kann respektive will, schwelt María Bonita in Erinnerungen. Würzbach versteht derartige Träumereien als eine Art Flucht: „Als eine für weibliche Figuren typische Fluchtmöglichkeit erweist sich der Rückzug in den psychischen Innenraum.“⁴⁰⁷ Sie träumt mit Larsen von ihrer gemeinsamen Vergangenheit, in der sie als Prostituierte akzeptiert war – wohingegen sie zum Zeitpunkt der Handlung im hellblauen Haus ihr Dasein am Rande der Gesellschaft fristet. Diese Erinnerungen demonstrieren dem*der Leser*in, dass die Bedeutung der Prostituierten als ‚das Böse‘ und die damit einhergehende Marginalisierung María Bonitas durch den gesellschaftlichen Kontext entsteht: Während sie zuvor gesellschaftlich akzeptiert war, erhält sie durch die Änderung der Koordinaten eine neue Bedeutung. Onetti demonstriert auch mit Hilfe der Raumsemantik, wie Anschauungen und Auffassungen gesellschaftlich generiert werden, sodass der*die Leser*in angeregt wird, die Entstehung von Wahrheiten in Frage zu stellen.

Zur Semantik des hellblauen Hauses kann Folgendes resümiert werden: In *Juntacadáveres* ist die Raumsemantik des Bordells einerseits signifikant aus einer *gender*-kritischen Perspektive, andererseits ist sie relevant für die Handlungsebene des Textes. Onettis Freudenhaus ist ein Territorium, das die Prostituierte nicht verlassen kann und gleichzeitig der Fremdkörper, der in den Raum Santa María eintritt – das heißt, das Freudenhaus erhält je nach Perspektive verschiedene Konnotationen.

IV.3.3 *Gender* und Geschlechterstereotype im fiktiven Santa María

Doing gender geschieht in literarischen Texten sowohl auf der Vermittlungs- als auch auf der Handlungsebene des Textes. Die Relevanz der Figuren auf der Handlungsebene für die *gender*-orientierte Literaturwissenschaft betont Marion Gymnich: „Es bleibt [...] zu hoffen, dass im

⁴⁰⁶ Würzbach, 2004, S. 52. Hervorh. im O.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 53.

Zuge der derzeit festzustellenden verstärkten Berücksichtigung der *histoire*-Ebene auch die Figurenanalyse allmählich aus ihrer bisherigen Rolle als ‚Stiefkind‘ der *gender*-orientierten Erzähltheorie heraustritt.“⁴⁰⁸ Im Folgenden sollen deshalb der Zuhälter Larsen, die Weiblichkeitskonzeptionen, die jeweils María Bonita und Santa María zugeschrieben werden, und die ambivalente Figur des Marcos Bergner aus einer *gender*-kritischer Perspektive analysiert werden.

„[U]n hombrecito redondeado y erguido
que cruzaba enérgico la plaza en los mediodías de sábado,
una cabeza sin canas que colgaba
y dejaba colgar sus ojos protuberantes
encima de los libros de contabilidad de *El Liberal*,
una cabeza aguileña e inexpresiva
que se apoyaba durante horas en una mano
junto a una ventana del Berna.“

(40)

Larsen, der „antihéroe onettiano prototípico“⁴⁰⁹, fristet, angelockt vom liberalen Apotheker Barthé, ein trauriges Leben in Santa María und hält sich mit seiner Arbeit in der Zeitung ‚El Liberal‘ über Wasser. Um die verschiedenen Konzeptionen von Geschlecht und das dem Text zugrunde liegende Geschlechtermodell verstehen zu können, muss zunächst der Auslöser des Konflikts identifiziert werden. Dieser wird in der Figur des Zuhälters Larsen dargestellt, anhand derer sich die Vorstellungen von Geschlecht im Text erläutern lassen.

Auf der Handlungsebene stellt er den Katalysator und nicht ‚das Übel‘ selbst dar und im Verlauf der Handlung wird immer wieder betont, dass sich die Ablehnung der Gegner des Bordells nicht gegen ihn persönlich richtet, sondern gegen ‚das Unheil‘, das er nach Santa María gebracht hat, i. e. für den Verlauf der Handlung ist seine Figur irrelevant. Auf der Vermittlungsebene des Textes nimmt Larsen in der Figurenkonstellation eine Sonderstellung ein. Die Figur zählt nicht zum Personeninventar von Santa María, sondern dringt von außen in die hermetisch abgeschlossene Gemeinschaft der Stadt ein: „Vino hace tiempo de El Rosario y dice que se ha quedado aquí, trabajando en el diario, por culpa mía.“ (29) Larsen ist ein Fremdkörper, den Santa María am Ende der jeweiligen Episode der drei Romane immer wieder ausspuckt. In *La*

⁴⁰⁸ Gymnich, 2004, S. 139. Hervorh. im Orig.

⁴⁰⁹ Vargas Llosa, 2008, S. 171.

vida breve erscheint er nur flüchtig in der Bar Berna, sein Aufenthalt in *Juntacadáveres* dauert ungefähr 100 Tage und in *El astillero* verlässt er die Stadt schließlich durch seinen Tod.⁴¹⁰ Dieser Status als Außenseiter, den Larsen in Santa María einnimmt, wird durch ideell-moralische Differenzen hervorgehoben: Allein aufgrund seiner Sexualmoral gilt Larsen in Santa María als ‚anders‘ und wird entsprechend behandelt, so der Text. Die Differenz zwischen Larsen und den Bewohnern von Santa María wird mit Hilfe des *othering*, einem sozial-psychologischen Mechanismus, der zur Diskriminierung führt, betont. Larsen wird behandelt „como si [...] tuviera sarna“ (45), Barthé sagt über ihn „Es un hombre despreciable, pero necesario.“ (29) und Díaz Grey urteilt: „Nos sé cuál de los dos es más asqueroso; Junta me divierte más.“ (29) Larsens Status als Fremdkörper in Santa María verhärtet sich mit der Ankunft der drei Prostituierten, dessen ist er sich bewusst. Im handlungskonstituierenden Konflikt um das Bordell steht er als Auslöser zwischen den Fronten. Marcos Bergner, der lauteste Gegner des Bordells in Santa María, artikuliert die Andersartigkeit Larsens, indem er dessen Herkunft diskriminiert. Seine Aussagen machen deutlich, wie *othering* funktioniert: „En el fondo de cualquier porquería siempre hay un judío. El proxeneta que da la cara, Juntacadáveres, estoy seguro que es judío.“ (81) Mit Hilfe der Kategorie *race* diskriminiert er Larsen und macht ihn zum Sündenbock für den Sittenverfall in Santa María. Dieser Antisemitismus ist nicht der Grund für die Diskriminierung Larsens; wird aber summiert, um sie zu rechtfertigen.

Durch die Figur des Zuhälters, die sich nur auf den ersten Blick vom übrigen Personeninventar des Textes unterscheidet, bei genauerer Betrachtung allerdings ähnliche gesellschaftliche Muster repräsentiert, wird das dem Text zugrunde liegende Verständnis von Geschlechterrollen illustriert: Sowohl der ortskundige Apotheker Barthé als auch Larsen gehen in ihren Planungen davon aus, dass die Eröffnung eines Bordells in Santa María rentabel ist: „Si un prostíbulo es una necesidad social para Santa María, es casi seguro que sea también, de paso, un buen negocio.“ (27) Zwei Voraussetzungen liegen dieser Hypothese zur Rentabilität eines Bordells in Santa María zu Grunde. Erstens: Sex ist in Santa María aufgrund der Dominanz der Kirchenlehre ausschließlich innerhalb der Ehe geduldet und wird auch im ehelichen Kontext als notwendiges Laster des Menschen respektive des Mannes verachtet. Aus dieser Tabuisierung resultiert eine verstärkte Nachfrage an käuflicher Liebe in Santa María. Mit der Fokussierung ausschließlich auf die männliche Lust hängt zweitens zusammen: In einer

⁴¹⁰ Larsen ist jedoch nicht der Einzige, der einen Fremdkörper in der Gesellschaft Santa Marias darstellt: „Fremd in Santa María sind auch dort Geborene wie Jorge, sofern sie sich nicht entschließen können, sich einzuordnen in den gesellschaftlichen Konsens, wie Marcos oder die braven Mädchen von der Acción Cooperadora.“ (Fischer, 1995, S. 250.)

Gesellschaft wie der Santa Marías ist die Frau ein Wesen zweiter Klasse, dessen Körper als Konsumobjekt der männlichen Begierde dient. Diese Hierarchie zwischen Mann und Frau konstatiert auch Paz für die lateinamerikanische Gesellschaft.⁴¹¹ Diese beiden Voraussetzungen (Verbot von Sex und Degradierung des weiblichen Körpers) lassen das Projekt Larsens plausibel erscheinen und illustrieren gleichzeitig traditionelle Geschlechterrollen. Onetti recurriert in *Juntacadáveres* auf stereotype Geschlechterrollen und überzeichnet diese, um sie zu kritisieren: Sowohl das devote Frauenbild, das eine traditionelle Weiblichkeitskonzeption diktiert, als auch Prostitution existieren in androzentrischen Gesellschaften. Die zugrunde liegende Konzeption von Männlichkeit ist geprägt vom *machismo*, der im Text sowohl durch die Befürworter als auch durch die Gegner des Bordells repräsentiert wird. Mit Larsens vermeintlich aufgeklärter Sexualmoral geht die Degradierung der Frau als Objekt einher, denn Prostitution

existiert in Gesellschaften mit einem allgemeinen symbolischen Wertsystem (Geld) für Güter und Leistungen [...] sowie einem Statusgefälle zwischen Frauen und Männern bzw. einem geschlechtstypischen Vergesellschaftungsmuster⁴¹².

Das in der fiktiven Gesellschaft von Santa María bereits vorhandene Statusgefälle zwischen Mann und Frau, das durch die traditionellen Gesellschaftsstrukturen der Katholischen Kirche resultiert, wird durch Larsens Sexhandel vergrößert. Während die Kategorie *gender* zur gesellschaftlichen Differenzierung zwischen Mann und Frau führt, bleibt vor allem *race* als potenzieller Diskriminierungsgrund der Frauen in Onettis Text unberücksichtigt. Der*Die Leser*in erhält keine Informationen über die ethnische Herkunft der drei Prostituierten.

Neben der Degradierung der Frau als Sexualobjekt präsentiert der Text jedoch eine weitere gesellschaftliche Diskriminierungskategorie: Während *race*, *class*, *gender* die üblichen Kategorien für Unterdrückungsformen aufgrund von geschlechtlicher, ethnischer und klassenspezifischer Zugehörigkeit (*triple oppression*) darstellen, kommt im Text die Kategorie *age* (Alter) hinzu: Weil die drei Prostituierten, die er angeworben hat, nicht mehr die Jüngsten sind, wird Larsen in der Stadt abfällig *Juntacadáveres*, dt.: *Leichensammler* (oder *Junta*, dt.: *Sammler*) genannt.⁴¹³ Diese Bezeichnung recurriert außerdem auf die Passivität der Prostituierten: Sie sind nicht nur Kadaver, d. h. alte Körper, sondern leblose Körper. Passiv und emotionslos geben die Prostituierten ihre Körper als Ware im patriarchalen und kapitalistischen

⁴¹¹ Vgl. Paz, 1994, S. 39.

⁴¹² Hahn, 2002, S. 321.

⁴¹³ Der*Die Leser*in erfährt jedoch erst im neunten Kapitel indirekt, warum Larsen *Juntacadáveres* genannt wird: Eine gewisse Ercilia ist „uno de los quejosos, humillantes cadáveres que él administraba“ (65).

System hin. Das Alter der Frauen veranlasst die Bewohner von Santa María, missbilligend über sie zu reden, da zu ihrem als minderwertig angesehenen Beruf das fortgeschrittene Alter hinzukommt. Onettis Text präsentiert also eine mehrfache Diskriminierung aufgrund der Kategorien *class*, *gender* und *age* und spiegelt damit gesellschaftliche Mechanismen wider, um sie in Frage stellen zu können.

In westlichen Kulturen erfährt die Frau (als von der biologischen Fatalität determiniertes Objekt männlichen Begehrens und Phantasierens) mit dem Verlust ihrer Fortpflanzungsfähigkeit zugleich den Verlust ihrer erotischen Anziehungskraft und damit eine erhebliche Minderung ihres gesellschaftlichen Stellenwerts.⁴¹⁴

Der Verlust von María Bonitas Fortpflanzungsfähigkeit und die Minderung ihres gesellschaftlichen Stellenwerts spielen für Larsen jedoch keine Rolle. Während die Großmutter in *Eréndira* ihre sexuelle Schuld aufgrund ihres Alters bereits beglichen hat und nun die minderjährige Enkelin ihren Körper verkaufen muss, dienen die drei Prostituierten in *Juntacadáveres* trotz ihres fortgeschrittenen Alters als käufliche Sexualobjekte. „Ya no tienen quince años y están vestidas como para enfriar a un chivo. Pero son gente, son buenas, son alegres y saben trabajar.“ (9) Dass Larsen das Alter der drei Frauen ignoriert, bedeutet nicht, dass er diese Kategorisierung und die damit einhergehende Diskreditierung der Frauen negieren würde. Die Konzeption der Figur als Maquereau manifestiert sich in dieser Einstellung: Für sein Projekt, in dem die Frau als Objekt gehandelt wird, ist ausschließlich relevant, dass sie fleißig arbeiten, sodass er mit ihnen viel Geld verdienen kann, i. e. in seiner Rolle als Zuhälter versteht Larsen die Frauen als Objekte, um seinen Traum vom Bordell in Santa María zu verwirklichen. Neben ihrem Alter sind für ihn auch ihr individueller Name und ihre Identität irrelevant: Ob sie nun María Bonita oder wie zu vergangenen Zeiten Nora heißt, spielt für Larsen keine Rolle: „Larsen pensaba en María Bonita, en el tiempo en que se llamaba Nora, en la serie de nombres falsos y de olvidado origen que se habían extendido entre el primero y el último.“ (165) Auch auf der Vermittlungsebene des Textes sind die Prostituierten, da auf ihre Funktion für den handlungsbestimmenden Konflikt reduziert, austauschbar. Der Name, der für die individuelle Subjektbildung konstituierend ist, ist variabel und mit ihm die Identität, die die Prostituierte annimmt. Im Text werden mehrmals „Nelly o Irene“ parallel genannt oder schlicht mit der unpersönlichen Bezeichnung „una de las muchachas“ (137) auf sie Bezug genommen. Auf der Inhaltsebene wird diese Degradierung der drei Frauen zu Objekten deutlich artikuliert: „[D]emostrando que para él continuaba siendo mujer toda aquella que lograra ganar billetes y tuviera la necesaria y desesperada confianza para regalárselos [...]“. (167) Freudenthal zeichnet

⁴¹⁴ Kuch, 2002, S. 7.

die „Bewegung vom jungen Don Juan zum geistigen Verführer in der Entwicklung Larsens“⁴¹⁵ nach. Diese Laufbahn verdeutlicht sein Verständnis des weiblichen Körpers als Objekt, an dem er sich erfreuen und/oder bereichern kann: „Don Juan und Larsen haben gemeinsam, daß sie sich einem gängigen Gesellschaftsprinzip entziehen und dieses Verhalten mit einer bestimmten ausbeuterischen Haltung gegenüber den Frauen verbinden.“⁴¹⁶

Signifikant in der Figurenkonzeption des Zuhälters ist seine Positionierung in der Kontroverse, die im Zentrum der Handlung steht. Larsen ist zwar von der Legitimität und Relevanz seines Projekts überzeugt, er führt jedoch keine ideologische Diskussion um Moralvorstellungen wie die Gegner des Bordells, die aus dem Streit um Prostitution in Santa María einen Kampf zwischen Gut und Böse machen. Onetti versteht Larsen nicht als statisch, sondern lässt ihn in jedem Moment der Krise seine Position neu ausloten. Er zeichnet dadurch nicht eine moralische Dichotomie, sondern demonstriert, dass Wahrheiten ständig neu konstruiert werden. Die Figur des Zuhälters dient auf der Handlungsebene des Textes als Anstoß für den Konflikt, gleichzeitig enttarnt Onetti mit der Figur des Zuhälters die Hypokrisie von Santa María. Da sein Projekt schließlich auf ganzer Linie scheitert, kann Larsen als typischer Antiheld verstanden werden. Freudenthal interpretiert ihn hingegen nicht als gescheiterte Existenz, da er Larsens Motivation als intrinsisch deutet: „[D]a das Attribut ‚Scheitern‘ einem philisterhaften Diskurs, der vom Wahn eines vermeintlichen äußeren Erfolgs geleitet wird, entspringt, möchte ich anzweifeln, daß die Figur Larsen auch innerlich scheitert.“⁴¹⁷ Er versteht Larsen als Figur, die trotz aller Widerstände und trotz des unvermeidlichen Scheiterns ihre Ziele auf eine ideelle Art und Weise verfolgt:

Innerlich weiß Larsen, analog zur Figur des Camus'schen Sisyphos, von den Konsequenzen seines Handelns. Er kennt die zwangsläufige Bestrafung und macht alles trotzdem oder genau deswegen. Dieses ‚Trotzdem‘ ist so entscheidend, da Larsen zutiefst von der Absurdität seines Lebens, ja des Lebens überhaupt, überzeugt ist. Er weiß, daß jede Arbeit, jede Existenz, ja alles Sein in letzter Konsequenz absolut sinnlos ist.⁴¹⁸

Im Text wird jedoch pointiert, dass Larsen mit der Eröffnung des Bordells einen lange gereiften Plan realisiert; Larsens Bordell-Projekt in Santa María ist daher nicht als ideologisches, sondern als pragmatisches Unterfangen zu verstehen. Onetti selbst erläutert, dass Larsen aufgrund seines Traums vom perfekten Bordell als gescheiterter Künstler zu verstehen ist:

⁴¹⁵ Freudenthal, 2008, S. 122.

⁴¹⁶ Ebd., S. 124.

⁴¹⁷ Ebd., S. 119.

⁴¹⁸ Ebd.

Yo lo sentí bruscamente como un artista. Es decir, Larsen no vuelve a Santa María para organizar el prostíbulo únicamente en busca de dinero como *maquereau*, sino que tenía un sueño del prostíbulo que se adaptara perfectamente a cada individuo, con la mujer ideal para cada uno. [...] Sólo logró hacer una caricatura del prostíbulo.⁴¹⁹

Diese Konzeption des Zuhälters als wirtschaftlicher Unternehmer, der Sex als Ware versteht, und nicht als Missionar, der die Sexualmoral Santa Marías revolutionieren will, konstituiert seine Position im Konflikt der Handlung: Larsen ist davon überzeugt, dass Santa María ein Bordell braucht und versteht es als seine Aufgabe, dieses bestmöglich und zur Zufriedenheit aller Beteiligten zu führen – die Brisanz dieser Unternehmung kann er nicht reflektieren. Ebenso wie im Falle des Anselmo in *La casa verde* ist das Bordell „una ambición personalísima“⁴²⁰. Onetti erklärt Larsens Denkhaltung in einem Interview: „Larsen también quería hacer lo mejor que pudiera. Ahora bien [...], que Larsen no estaba en París, sino hundido en un pueblucho de mierda, como él mismo dice. La ‘perfección’ también es relativa.“⁴²¹ Larsen will mit der perfekt geeigneten Frau und einem detailliert ausgearbeiteten Geschäftsplan ein Paradies erschaffen – er sucht nicht aktiv die Konfrontation in einem Kampf zwischen Gut und Böse, auf den sich der Streit zuspitzt, sondern ist überzeugt von der Legitimität seines Vorhabens. Auch Cánovas (2000) stimmt mit der Hypothese überein, dass Larsen aus persönlichen Motiven handelt und nicht, um den Konflikt zu provozieren und vergleicht die Figur des Larsen als Schöpfer⁴²²: „Así como Dios creó el Eden y puso allí a Eva, así también Larsen se dispone a crear un Paraíso; aunque en este caso, de signo inverso, puesto que el creador es un cañiche y Eva, una puta.“⁴²³ Der Text bewertet die Figur des Zuhälters zwar als Auslöser des Konflikts, jedoch legt die Erzählinstanz den folgenden Konflikt nicht in die Verantwortung Larsens.

In Onettis Roman prallen zwei Perspektiven aufeinander, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, stellt Lanza, der am Ende des Textes als Kommentator auftritt, fest: „Bueno, una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces. Las luces, claro, las representa aquí el amigo Larsen.“ (230) Während der Obskurantismus laut RAE für „defensa de ideas o actitudes irracionales o retrógradas“⁴²⁴ steht, wird der Zuhälter Larsen durch Lanza als

⁴¹⁹ Chao, 1994, S. 288. Hervorh. im Orig.

⁴²⁰ Curiel Defossé, 2012, S. 244.

⁴²¹ Onetti, 1975, S. 223.

⁴²² Fernando Curiel Defossé vergleicht Larsen aufgrund dieser Konzipierung mit Anselmo: „[A] Junta y a Anselmo los asemeja el perfil del perfeccionista, del hacedor: obras de arte, aunque fracasadas, sus burdeles – si bien es cierto que, a diferencia del de Junta, el de Anselmo lo sobrevive en otro lugar.“ (Curiel Defossé, 2012, S. 244.)

⁴²³ Cánovas, 2000, S. 36.

⁴²⁴ „oscurantismo“. In: *Diccionario de la lengua española*.

aufklärerisch bezeichnet. Das reaktionäre Denken wird von Pfarrer Bergner und seinen Anhängern repräsentiert; jedoch drängt sich unweigerlich die Frage auf, inwiefern Larsens Position im Konflikt als aufklärerisch verstanden werden kann. Poppenberg bewertet sowohl Larsens Position im Konflikt des Romans als auch die der Bordell-Gegner: „Der chiliastische Endkampf der urfeindlichen Mächte ist zum bürgerlichen Ressentiment geworden. Entsprechend ist die Aufklärung banal geworden, wenn sie in Gestalt einer Bordellgründung stattfindet.“⁴²⁵ Banal ist der verbitterte Streit, den Onetti seine Figuren führen lässt, in erster Linie aufgrund des Fanatismus auf den beiden oppositionären Seiten. Larsens Verständnis von Aufklärung hängt mit kapitalistischen Ideen und der Ausbeutung von Frauen zusammen; er unterstützt die Unterdrückung der Frau – sowohl die der Prostituierten als auch die der Ehefrau, andererseits handelt er nicht aus ideologischen Motiven, das heißt, um eine liberale Sexualmoral zu fördern, sondern aus egoistisch-kapitalistischen Gründen. Da er das Bordell nicht aus einer ideologischen Intention in Santa María eröffnet, beharrt er darauf, dass er eine rechtliche Genehmigung zur Eröffnung des Bordells vom Stadtrat erhalten hat.

– Yo solo pregunto – insistió Larsen balanceándose en la silla – si el asunto era legal o no. ¿Teníamos o no teníamos un permiso del consejo? Les puedo dar el número de la resolución. Y nunca, hasta este mismo momento, fue revocada. (230)

Die Erkenntnis, dass eine rechtliche Legitimierung die moralischen Erwartungen von Santa María nicht kompensieren kann, bleibt Larsen verwehrt. Die Kontroverse um das Bordell in Onettis Text ist ein mustergültiger Konflikt zwischen oppositionären Weltanschauungen. Erst die konservative Auffassung von Moral und Norm, auf die Larsens Projekt in Santa María stößt, machen das Bordell zum Streitobjekt und provozieren den Kampf zwischen den polarisierenden Positionen, die von den Gegnern des Bordells als Gut und Böse titulierte werden. Das ‚Gute‘ triumphiert letztendlich und am Ende des Romans muss Larsen sich von Santa María besiegt geben und die Stadt gesenkten Hauptes und in Begleitung seiner Prostituierten verlassen: „[V]i a las viejas mujeres dobladas por las valijas, vi a un Juntacadáveres disminuido en su estatura, cabizbajo, las manos unidas en la espalda, sostenido por los restos de un extraño orgullo.“ (233) Als prototypischer Antiheld scheitert Larsen auch in *El astillero* (1961), als er fünf Jahre nach seiner Niederlage nach Santa María zurückkommt und erneut sein Glück versucht, indem er Geschäftsführer der desolaten Werft wird. Onetti lässt den Zyklus Santa María nach mehrmaligen Aufstiegen und Niedergängen des Protagonisten mit seinem Tod in *El astillero* enden: „Murió de pulmonía en El Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero.“ (*El astillero*, 233)

⁴²⁵ Poppenberg, 2005, S. 541.

„Había terminado de arreglarse
y fumaba rápidamente, erguida y tranquila,
segura de su oculta capacidad de dominio.
'Una mujer', dictaminó Junta con severidad y orgullo.“

(10)

Anhand dieser knappen und zugleich prägnanten Präsentation der María Bonita zu Beginn der Handlung lässt sich die Problematik der Figur für den nachfolgenden Text erörtern. Zunächst erzählt die Erzählinstanz; anschließend werden die Gedanken Juntas widergegeben. Diese Textstelle, in der die Erzählinstanz und Junta aus einer Außenperspektive über die Prostituierte berichten, eröffnet eine dritte Perspektive auf die Figur: die des*der Lesers*in. Onetti misst dieser Rolle große Relevanz bei, da es in dessen*deren Verantwortung liegt, das im Text beschriebene Bild der Prostituierten zu reflektieren und zu komplettieren. Damit wird die Möglichkeit eröffnet, die Generierung von Wahrheiten und die Bildung von Meinungen zu hinterfragen und die Figur der María Bonita neu zu bewerten. Gleichzeitig mit diesen verschiedenen Perspektiven entsteht jedoch eine Leerstelle, die sich über den gesamten Text erstreckt, da María Bonita selbst im Text nicht zu Wort kommt, wie die folgende Analyse demonstrieren wird.

Verschiedene Kategorien wie *race*, *class*, *gender* führen „im Dienste einer kognitiven Entlastung“⁴²⁶ zu einer gesellschaftlichen Kategorisierung von Individuen. „Die Mitgliedschaft in einer sozialen Kategorie führt dazu, daß bestimmte Erwartungen aktiviert werden, die als Stereotype im Sinne von Wahrscheinlichkeitsannahmen wirken und als Rollenerwartungen normativen Charakter tragen können.“⁴²⁷ Durch die Darstellung der Figur aus der sanmarianische Perspektive werden Stereotype erfüllt, die auf der Zuordnung der María Bonita zur sozialen Kategorie ‚Prostituierte‘ fußen. Die Charakterisierung der Figur geschieht im Text in erster Linie aus der sanmarianischen Perspektive, sodass der*die Leser*in dazu aufgefordert ist, eine eigene, andere Wahrheit über die Figur zu generieren, um die Leerstelle, die der Text aufwirft, auszufüllen. Das Bild, das die Gegner des Bordells von María Bonita verbreiten und das die explizite Charakterisierung der Figur im Text darstellt, ist aufgrund ihrer sozialen Kategorie ‚Prostituierte‘ geprägt von Stereotypen und Vorurteilen. Durch die Erzählinstanz werden diese Rollenerwartungen nicht mit Hilfe von ausdifferenzierten Eigenschaften

⁴²⁶ Borchers, 2002, S. 377.

⁴²⁷ Ebd., S. 378.

komplettiert, sodass die Mehrdimensionalität der Figur nur durch die Aktivität des Lesens entstehen kann. María Bonita symbolisiert in ihrer Funktion als Prostituierte im Text die oppositionäre Konzeption von Weiblichkeit. Die Figur steht im Text exemplarisch für die beiden anderen Prostituierten Nelly und Irene, die keine individuellen Charaktere darstellen, sodass der Konflikt auf die beiden ‚Marías‘ zugespitzt wird. Während durch die Benennung mit dem emblematischen Namen ‚Santa María‘ auf das Streben der Bürger nach Moral und Norm verwiesen wird, bezieht sich die Namensgebung der Prostituierten María Bonita auf ihr ansprechendes Äußeres. Die Opposition, die im Text zwischen den beiden Marias entworfen wird, ist jedoch nicht ganz so eindeutig, wie eine erste Lektüre suggeriert: María Bonita trägt das Marianische ebenfalls in ihrem Namen. Abermals wird deutlich, dass Onetti in seinen Romanen – man beachte auch die Frauenfiguren der anderen Romane und Erzählungen des Santa María-Zyklus – die Mehrdimensionalität gesellschaftlicher Normen und Werte aufzeigt, indem er die scheinbare Opposition von *mujer decente* und *mala mujer* komplex gestaltet. Der vermeintliche Schluss auf María Bonitas lasterhaften Charakter, der im Text durch die Gegner des Bordells artikuliert wird, ergibt sich aus ihrem schönen Aussehen in Kombination mit ihrem Beruf als Prostituierte. Frenzel erklärt diese gesellschaftlichen Vorurteile gegenüber der Prostituierten:

Der Gegensatz, in dem sie sich grundsätzlich zu anderen Frauen befindet, indem sie das verkauft, was andere Frauen verschenken oder doch verschenken sollten, dann leidenschaftslos ist, wenn andere von Gefühlen beherrscht werden, und sich dort dem Zufall überlässt, wo bei anderen nur strengste Wahl – und sei es die der Eltern – entscheidet, lässt als ihre Haupteigenschaften Gefühlskälte und Selbstsucht sowie, aus diesen erwachsend, Vergnügungssucht, Eitelkeit und eventuell gesellschaftlichen Geltungsdrang erscheinen [...].⁴²⁸

Diese negativ konnotierten Eigenschaften, die der Prostituierten sowohl als fiktiver Figur als auch in der Realität häufig zugeschrieben werden, basieren auf ihrer als negativ bewerteten Tätigkeit. Für Onettis Text bedeutet dies: Die fiktive Figur María Bonita wird determiniert durch ihren Beruf als Prostituierte:

Charakteristisch ist dabei die Asymmetrie der prostitutiven Beziehung. Während der Kunde freiwillig, kurzzeitig und anonym an diesem Interaktionssystem teilnimmt, ist die soziale Lage der Prostituierten meist durch ihre prostitutive Tätigkeit definiert; sie tangiert ihre gesellschaftliche, rechtliche und gesundheitliche Lage sowie ihre weiteren Berufschancen.⁴²⁹

Ihre gesellschaftliche Lage, i. e. die Diskriminierung in Santa María auf der Handlungsebene begründet sich allein in ihrem Beruf und auch der Status, den María Bonita auf der

⁴²⁸ Frenzel, 2008, S. 426.

⁴²⁹ Hahn, 2002, S. 321.

Vermittlungsebene des Textes erhält, reduziert die Figur einerseits auf eine stereotype Prostituierte. Das Verhalten der „mala mujer“⁴³⁰, deren idealtypische Verkörperung die Prostituierte ist, führt dazu, dass sie aus der sanmarianischen Perspektive nicht als Frau wahrgenommen wird, so Stevens und Soler in ihrer Theorie zum *marianismo*: „Desviándose públicamente de la norma prescrita, se ha despojado precisamente de los atributos considerados más característicamente como femeninos, y en el proceso se ha vuelto en cierta manera masculina.“⁴³¹ Indem sich die Frau durch ihre liberale Sexualmoral vom femininen Ideal entfernt, wird ihr im Text Weiblichkeit nicht nur abgesprochen, sondern diese wird dämonisiert. Reduziert auf ihre Tätigkeit als Prostituierte, wird María Bonita sowohl auf der Metaebene des Textes als auch auf der inhaltlichen Ebene als archetypische Figur dargestellt, der kaum Abweichungen vom Stereotyp eingeräumt werden – Onetti legt die Neubewertung dieses Archetypus in die Verantwortung des*der Lesers*in. Diese*r erhält nur wenige Indizien dafür, dass die Figur der María Bonita nicht diesem eindimensionalen Bild, das die Gegner des Bordells von ihr propagieren, entspricht und wird dadurch angeregt, über gesellschaftliche Meinungsbildung zu reflektieren. Aufgrund der einseitigen erzählerischen Darstellung aus der sanmarianischen Perspektive beschränkt sich der Text auf wenige Hinweise zum tatsächlichen Charakter der Prostituierten, sodass die Figur ein *flat character* bleiben würde, wäre nicht die Relevanz des*der Lesers*in für die Verständniskonstitution, die sich aus der kaleidoskopartige Form des Textes ergibt. Der*Die Leser*in erfährt, dass sie entgegen der Erwartungen der Bordellgegner nicht Prostituierte aus Leidenschaft ist, sondern aus monetären Motiven. Gefangen in einem System, das einerseits Sexualität auf den Mann beschränkt und andererseits den weiblichen Körper als Sexualobjekt versteht, verspricht sich María Bonita finanzielle Erfolge in Santa María. Mit Hilfe der Figuren María Bonita und Larsen wird die ökonomische Komponente von Prostitution markiert⁴³²: María Bonita willigt in Larsens Vorhaben ein, um wirtschaftlich zu profitieren: „[D]esde un principio, se habían declarado mutuamente que solo buscaban ganar dinero para ayudarse, María Bonita a Junta y este a ella.“ (73) Diese Ausgangssituation demonstriert die ökonomische Dependenz der Frau vom Mann. Für María Bonita als Frau eröffnet sich keine andere Möglichkeit, als ihren Körper als Ware in das kapitalistische und androzentrische System einzuführen. Die ökonomische Dependenz der Frau gilt

⁴³⁰ Vgl. Stevens und Soler, 1974, S. 21.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Anneliese Botond eröffnet die Option, Larsen als „geld- und machtbesessenen Aufstiegsstrategen“ (Botond, 2001, S. 277.) zu verstehen und weist darauf hin, dass Onetti ihm im Text die optische Erscheinung Napoleons gibt. (Vgl. ebd.)

nicht nur für den Kontext der Prostitution, sondern auch für die gesellschaftliche Ordnung in Santa María: Während die Prostituierte ihren Körper verkauft, um ihre Existenz zu sichern, gibt sich auch die Ehefrau dem Mann hin und erhält dadurch finanzielle Sicherheit im Rahmen der bürgerlichen Ehe. Die Institution der Ehe dient also dazu, die kapitalistischen und patriarchalen Strukturen, die die Beziehung zwischen Mann und Frau dominieren, zu vertuschen.

Larsen und María Bonita werden geeint durch das Streben nach wirtschaftlichem Erfolg in Santa María. Da sie die Funktionsweise dieses androzentrischen und kapitalistischen Systems verstanden haben, suchen sie sich ihre Plätze in diesem als Prostituierte und als Zuhälter. Die Analyse von María Bonitas Motivation illustriert ebenso wie die Beweggründe Larsens, dass sie keinen Kampf gegen Santa María und dessen Wert- und Normvorstellungen führen will, sondern nach einer friedvollen Koexistenz in gegenseitiger Akzeptanz strebt. Eine Reformierung des Systems, das Sex nur innerhalb der Ehe duldet, würde für sie als Prostituierte den Verlust ihrer Existenzgrundlage bedeuten, weshalb sie die gesellschaftliche Norm in Santa María respektiert und sich zu Nutzen macht. Diese unreflektierte Akzeptanz der Unterdrückung der Frau demonstriert die Eindimensionalität der Figur, die im Text eine einzige Idee, nämlich die Legitimität von Sexhandel, repräsentiert und weder Emotionen noch individuelle Charakterzüge vorweist – Onetti gestaltet seinen Roman jedoch so, dass der*die Leser*in darüber ins Zweifeln gerät, ob die dargestellte Wahrheit die einzige sein kann.

Aufgrund ihrer Identifizierung mit dem androzentrischen System, das sie als Prostituierte sozial marginalisiert, nimmt María Bonita in Kauf, das Haus nicht verlassen zu können, um nicht mit ihrer bloßen Existenz zu provozieren: „Es mucho sacrificio si hay que vivir encerrada, pero la plata se gana segura y sin líos.“ (133) Das Produkt des machistisch-kapitalistischen Systems sind allerdings die Ablehnung und Dämonisierung der Prostituierten in der Gesellschaft. Dieser Stereotypisierung wirkt eine externe Fokalisierung durch die Erzählinstanz entgegen, die María Bonita nicht als lasterhafte Prostituierte beschreibt, der das Sündhafte und Böse anhaftet. Entgegen den Erwartungen, die durch die Dämonisierung der Prostituierten im Text hervorgerufen werden, versucht sie, den vom Stereotyp geprägten Anforderungen an eine Frau, die die Gesellschaft in Santa María diktiert, nachzukommen. Zu diesen sozialen Erwartungen, die über die sanmarianische Perspektive artikuliert werden, zählt ihre Gottesgläubigkeit. Im traditionellen weiblichen Rollenmodell gilt die Frau als spirituelles Vorbild und ist für religiöse Bereiche in Familie und Gesellschaft zuständig.⁴³³ María Bonita hat – trotz ihres Berufes und der Verachtung, die er in der Gesellschaft auslöst – ein reines

⁴³³ Vgl. Stevens und Soler, 1974.

Gewissen und ist sich keiner Schuld gegenüber Gott und seinen Geboten bewusst: „Ninguno de nosotros le faltó nunca a Dios. Se hizo, rápidamente, el signo de la cruz.“ (230) Die Erwartungen, die aufgrund von idealtypischen Rollenbildern entstehen, besitzen eine große soziale Wirkkraft. Castillo et al., die die psychologischen Auswirkungen des *marianismo* untersuchen, betonen: „The pressure from heritage culture members to conform to traditional gender role norms can lead to internalized conflict for a Latina when she believes that this is something she should do but does not.“⁴³⁴ Aufgrund der Wirkkraft der Rollenmodelle in der traditionellen Gesellschaft, die Onetti entwirft, verhält sich María Bonita gemäß der Erwartungen an eine Frau – trotz ihres Berufes. Sie zeigt sich bescheiden, wie es von einer Frau in einer Gesellschaft wie der in Santa María erwartet wird: „No sé lo que piensan la Irene y la Nelly – dijo María Bonita –. Pero, por mí, no hace falta que me llame señora. Para los amigos de verdad, alcanza María Bonita.“ (230) Während die Figur von den stereotypen Erwartungen abzuweichen versucht, wird auch das Leben im Bordell nicht mit den für das Milieu typischen Attributen zwielichtig, geheimnisvoll, lust- und lotterhaft beschrieben, sondern unterliegt Ordnung und Disziplin. Es ist ein geregeltes, fast bürgerlich-strenges Leben, das Onetti seine Prostituierten führen lässt: „De martes a viernes, la casa de las persianas celestes cerraba a las dos de la mañana.“ (71) Die Prinzipien von Ordnung und Disziplin, die die drei Prostituierten praktizieren, kongruieren nicht mit dem Bild, das durch die sanmarianische Perspektive im Text produziert wird. Doch die Dämonisierung geschieht aufgrund von Vorurteilen, sodass die Frauen von den Gegnern des Bordells in ihren Hasstiraden stereotypisiert werden, um ein definiertes Feindbild zu produzieren, gegen das sich legitim vorgehen lässt. Aufgrund dieser Stereotypenhaftigkeit der weiblichen Figur in *Juntacadáveres*, die sich bei der Personalisierung Santa Marías zur idealtypischen Frau wiederholt, wurde ihr, wie Rodríguez Alonso feststellt, bis dato wenig Aufmerksamkeit in der literaturwissenschaftlichen Forschung geschenkt.⁴³⁵ Die patriarchalen Gesellschaftsmuster, die im Text einerseits auf der Handlungsebene reproduziert werden und sich andererseits auf der Erzählebene manifestieren, fokussieren sich ausschließlich auf den Mann. Mit den Worten Simone de Beauvoirs formuliert: Er ist das Subjekt, das Absolute: Sie ist das Andere. Diese gesellschaftliche Ungleichheit wird – im Text nicht explizit, allerdings in de Beauvoirs Ausführungen in *Le Deuxième Sexe* (1949) – mit den biologischen Voraussetzungen begründet, sodass die Frau die Rolle des schwachen und ‚anderen‘ Geschlechts zugewiesen bekommt. Durch diese Wahrnehmung der Frau als ‚die Andere‘

⁴³⁴ Castillo et al., 2010, S. 165.

⁴³⁵ Siehe Rodríguez Alonso, 1990, S. 79.

kommt es zu einer Tabuisierung der weiblichen Sexualität – auch in Onettis Text. Octavio Paz postuliert in seinem Essay, die weibliche Sexualität werde in Lateinamerika als passiv verstanden und deshalb tabuisiert: „Nunca es pregunta, sino respuesta, materia fácil y vibrante que la imaginación y la sensualidad masculina esculpen.“⁴³⁶ Weibliche Sexualität stellt ausschließlich eine Reaktion auf das männliche Verlangen dar, so Paz. Stevens und Soler erläutern, dass durch dieses Verständnis der weiblichen Geschlechtlichkeit die Sexualmoral des *marianismo* entsteht: „El ideal dicta no sólo castidad premarital para todas las mujeres, sino también frigidez posnupcial.“⁴³⁷ Die Tabuisierung der weiblichen Sexualität sowohl vor als auch in der Ehe wird durch das Konzept der Prostitution bestätigt. Paz beschreibt das Wesen der Frau gegenüber der sexuellen Lust des Mannes als „decente [...], sufrida“⁴³⁸. In Kongruenz mit diesem Frauenbild, das Paz basierend auf den Prinzipien des *marianismo* entwirft, dient der weibliche Körper der Prostituierten auch auf der Handlungsebene des Romans *Juntacadáveres* einem einzigen Zweck: der Befriedigung der männlichen Lust. Während die ideale Frau, i. e. die prototype Frau der sanmarianischen Gesellschaft, ihre Sexualität negiert, wird die Prostituierte im Kontext des Romans als sexuell-aktiv und selbstbestimmt verstanden. Aus der Perspektive Larsens, der den Blick des*der Lesers*in lenkt, ist die Aufgabe der Prostituierten, dem Freudenhaus Leben einzuhauchen, indem sie ihrem Beruf nachgeht und den Wünschen und Erwartungen der männlichen Kunden entspricht. Von ihrem ersten Auftritt an wird deutlich, dass die drei Frauen einerseits auf der Handlungsebene lediglich als Sexualobjekte Teil von Larsens Plan sind und andererseits auf der Vermittlungsebene ebenfalls nur ihre Funktion als Prostituierte, i. e. als Gegenspieler im Konflikt, erfüllen: „Las mujeres con sus vestidos que eran como uniformes, planeados para deslumbrar a Santa María [...].“ (14)

Resümiert werden kann, dass María Bonita trotz einiger Versuche, mit Stereotypen zu brechen, im Text als archetypische Figur angelegt ist. Damit erfüllt sie sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Vermittlungsebene ihre Funktion für die Konzeption des Textes: María Bonita wird von Larsen als Objekt verstanden und von den Bewohnern Santa Marías als ‚das Böse‘ gebrandmarkt und erhält im Text kaum individuelle Züge, sodass der*die Leser*in dazu angeregt wird, über die Figur und darüber, wie dieses Bild von ihr entsteht, zu reflektieren. Die Brisanz der Figur liegt nicht nur in ihrer Gestaltung begründet, sondern entsteht in erster Linie durch den Kontext der Handlung: Die ‚aktive‘ weibliche Sexualität, die María Bonita aus Sicht der Bewohner von Santa María verkörpert, kollidiert mit der christlichen Sexualmoral,

⁴³⁶ Paz, 1994, S.41.

⁴³⁷ Stevens und Soler, 1974, S. 21.

⁴³⁸ Paz, 1994, S. 39.

die Pfarrer Bergner predigt, und führt zu Ablehnung und Diskriminierung der drei Prostituierten in Santa María. „Diskriminierung ist ein Mittel der Machtausübung bzw. der Erringung und Konsolidierung von Herrschaft.“⁴³⁹ Das Konzept des *othering*⁴⁴⁰ beschreibt die Differenzierung der eigenen Gruppe von einer anderen Gruppe. Borsò und Gerling untersuchen nach Spivak die „Gleichsetzung der Kolonialsubjekte mit der eroberten und geschändeten Frau“⁴⁴¹, i. e. die Stigmatisierung der indigenen Frau. Ihre theoretische Erläuterung erklärt, wie *othering* während der Kolonisation funktioniert und lässt sich auf Onettis Text übertragen:

Die Wahrnehmung von Fremdheit entsteht immer nur in Relation zum Selbst – Eigenes und Fremdes bedingen sich gegenseitig. [...] Das ‚Fremde‘ wäre demnach das nicht Verstehbare. Um der Situation des Unverstehens zu entkommen, wird das Fremde auf Bekanntes reduziert oder dämonisiert.⁴⁴²

Das Konzept des *othering* kann für diese Analyse von den Hierarchisierungskategorien *race*, *class* und *gender* gelöst werden und auf weitere Kategorien angewendet werden. Die scheinbare Andersartigkeit, die zur Diskriminierung führt, basiert im Falle der Prostituierten von Santa María auf der Kombination aus weiblichem Geschlecht und aufgeklärter Sexualmoral – gegen dieses ‚Übel‘ kämpft Pfarrer Bergner, um seine eigene Vormachtstellung und die der Kirche in Santa María zu sichern und um die Identitätsbildung Santa Mariás durch diese Abgrenzung von den Prostituierten zu vollziehen. Aus dem *othering* des Pfarrers entwickelt sich die Diskriminierung der Prostituierten, sodass ihnen in Santa María „humillación, destierro, injusticia“ (74) entgegenschlägt. Diese Ablehnung manifestiert sich jedoch nur als vage Empfindung, die Nelly und Irene aber wahrnehmen, wenn sie durch die Straßen von Santa María gehen – ein Gefühl, das im Text nicht explizit artikuliert wird: „En el fondo [...] lo que arrastraban por el pueblo era el miedo, la sensación de no tener derecho a pisar aquellas veredas, a hundir las manos en las pilas de seda y lana de los mostradores. Lo sabían sin saberlo bien y por eso nunca lo nombraban.“ (74) Während des gesamten Handlungsverlaufs wird diese Ablehnung weder durch die Prostituierten und Bewohner von Santa María noch durch die Erzählinstanz artikuliert: „aquella rabiosa negativa a la intimidad que le habían mostrado puertas y ventanas, que habían subrayado las pocas espaldas, las pocas caras impasibles y ciegas“ (133).

⁴³⁹ Grübener, 2002, S. 70.

⁴⁴⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel untersucht in der *Phänomenologie des Geistes* (1807), wie die Wahrnehmung des Selbst und die Abgrenzung zum Anderen korrelieren. Simone de Beauvoir erklärt in *Le Deuxième Sexe* (1949) mit Hilfe des Konzeptes die soziale Differenzierung zwischen Mann und Frau und Spivak erweitert das *othering*-Konzept in *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives* (1985).

⁴⁴¹ Borsò und Gerling, 2007, S. 78.

⁴⁴² Ebd.

Die verschiedenen Konzeptionen von Weiblichkeit werden auf unterschiedliche Weise beleuchtet, sodass ein Schattenspiel entsteht, das der*die Leser*in zu komplettieren angehalten ist. Auf der Handlungsebene des Textes wird der*die Leser*in ebenso verwirrt wie auf der Vermittlungsebene des Textes, da verschiedene Perspektiven vermischt werden, María Bonita selbst jedoch keine Stimme erhält und Leerstellen durch die Eigenleistung des*der Lesers*in gefüllt werden müssen.

Die Weiblichkeitskonzeptionen der Heiligen und der Hure prallen in Onettis Text aufeinander, sodass sich durch die Konfrontation der beiden ‚Marías‘ die handlungsbestimmende Kontroverse ergibt. Peters erläutert die Kontrastrelation zwischen den beiden Weiblichkeitskonzepten Maria und Eva, die im Text durch Santa María und María Bonita repräsentiert werden:

Den Gegenpol zur Sündhaftigkeit des weiblichen Wesens in Gestalt der Eva stellt im abendländisch-christlichen Denken die Jungfrau Maria dar. Beide Weiblichkeitskonzepte dienen der katholischen Kirche und der auf ihren Prinzipien basierenden Gesellschaft zur Legitimation einer patriarchalisch ausgerichteten Gesellschaftsordnung.⁴⁴³

Als Kontrast sowohl zur traditionellen Männlichkeitskonzeption als auch zur *mala mujer* entsteht eine traditionelle Weiblichkeitskonzeption, die in *Juntacadáveres* durch Santa María repräsentiert wird: Larsen und den Befürwortern des Bordells wird im Text auf der anderen Seite des Konflikts die Kleinstadt Santa María mit den herrschenden Normen und Werten entgegengestellt. „Esta ciudad. ‘Ave María, Gratia plena, Dominus tecum, Benedicta...’“ (231) Die Personifizierung der Stadt Santa María geschieht im Text explizit durch den Kommentar Lanzas, der den Ausgang des Konflikts bewertet: „Después de todo, no debemos echar toda la culpa sobre el padre Bergner. En realidad, es Santa María la que puso final a la empresa inolvidable.“ (231) Dieses ‘Santa María’ steht sowohl für die Moral- und Wertvorstellungen, die mit der Gottesmutter verbunden sind, als auch für die Stadt im Text. Durch die Figur ‚Lanza‘ werden beide Bedeutungsebenen vermischt.

Zunächst scheint die Stadt lediglich als Hintergrund für die handlungsbestimmende Kontroverse konzipiert zu sein. Onettis Santa María ist nach dem Muster einer realen Stadt skizziert: mit einem großen Hauptplatz und der Bar Berna, einer Zeitungsredaktion sowie einer Werft, um die sich die Handlung in *El astillero* (1961) dreht, – Phantastisches wie in García Márquez‘ Macondo findet sich hier nicht. Obwohl Onetti behauptet, Santa María würde außerhalb seiner Fiktion nicht existieren, ist der*die Leser*in dazu geneigt, den fiktiven

⁴⁴³ Peters, 1999, S. 56.

Schauplatz mit realen Städten in Uruguay oder im restlichen Lateinamerika zu vergleichen. Onetti erklärt die Genese der fiktiven Stadt seiner Romane:

Yo viví en Buenos Aires muchos años, la experiencia de Buenos Aires está presente en todas mis obras, de alguna manera; pero mucho más que Buenos Aires, está presente Montevideo, la melancolía de Montevideo. Por eso fabriqué a Santa María, el pueblecito que aparece en *El astillero*: fruto de la nostalgia de mi ciudad. Más allá de mis libros no hay Santa María.⁴⁴⁴

Ihre Fiktionalität verhindert jedoch keineswegs eine Identifizierung mit einigen Aspekten der lateinamerikanischen Realität. Onettis Santa María erscheint wie eine Stadt, die dergestalt überall in Onettis Heimat Uruguay oder auf dem restlichen Subkontinent existieren könnte – Gerhard Poppenberg und Jürgen Dormagen erklären, man könne sich diese Stadt an einem Strom wie dem Paraná oder am Río de la Plata vorstellen.⁴⁴⁵ Die Stadt wird jedoch durch die Wechsel der Erzählperspektive ständig in neuem Licht präsentiert, sodass sie für den*die Leser*in rätselhaft bleibt. Auch Vargas Llosa betont ihre Fiktionalität: „De apariencia anodina e insignificante, Santa María tiene una naturaleza mudable, una dimensión y características que cambian de historia en historia, de manera sutil a veces y a veces abrupta: es una de las manifestaciones de su condición imaginaria.“⁴⁴⁶ Onettis Santa María weist zwar in seiner Konzeption Parallelen zu in der Realität existierenden lateinamerikanischen Städten auf, ist aber mit seinen sich ständig verändernden Schattierungen fiktiv. Poppenberg bezeichnet Santa María deshalb als eine „schattenhafte Nebenwelt“⁴⁴⁷:

Wenn es zur Kolonie mal hinauf-, mal hinuntergeht, wenn der Wagen vom Bahnhof aus hinauffährt, das Bordell aber unten am Fluß liegt, dann kann es sein, daß man sich für diese absonderliche Topologie eine realistische, wenn auch wohl nicht wahrscheinliche Landschaft ausdenken könnte. Denkbar ist aber auch, daß Santa María ein Raum ist, der variable Krümmungen aufweist, weil er nicht im euklidischen und geographischen Sinn real ist.⁴⁴⁸

Santa María ist auch deshalb eine Schattenwelt, weil Onetti Perspektiven und Meinungen im Dunkeln lässt, sodass der*die Leser*in das Bild vervollständigen muss. Mit *Juntacadáveres* misst der Autor dem*der Leser*in eine große Relevanz bei, da ein Gesamtbild von Santa María durch den Prozess der Lektüre entstehen muss.

Santa María stellt nicht nur eine Stadt als Schauplatz der Handlung des Santa-María-Zyklus‘ dar, sondern einen spezifischen Raum, dessen konstituierende Bedeutung insbesondere

⁴⁴⁴ Onetti, 1975, S. 197.

⁴⁴⁵ Vgl. Poppenberg und Dormagen, 1999, S. 450.

⁴⁴⁶ Vargas Llosa, 2008, S. 111.

⁴⁴⁷ Poppenberg, 2005, S. 521.

⁴⁴⁸ Ebd.

in *Juntacadáveres* zum Vorschein kommt. Innerhalb dieses Raumes befinden sich verschiedene Elemente wie das Bordell und die Kirche, die metaphysische Bedeutung tragen. Diese fiktive Stadt und das von Onetti beschriebene Lateinamerika bezeichnet Vargas Llosa als „mundo subdesarrollado“⁴⁴⁹, das durch Armut, Gesetzlosigkeit und Verzweiflung gekennzeichnet ist. In *Juntacadáveres* wird diese Unterentwicklung anhand mehrerer Aspekte demonstriert, denn paradoxerweise sind sowohl das Bordell als auch der Kampf dagegen kennzeichnende Defizite Santa Marías: Einerseits ist Prostitution mit dem zugrundeliegenden Frauenbild das Ergebnis des traditionellen Rollenverständnisses im Androzentrismus und kann aufgrund des basierenden Frauenbildes als unzeitgemäß konservativ bewertet werden. Andererseits zeigt sich die Rückschrittlichkeit Santa Marías im Kampf gegen Larsens vermeintlichen Liberalismus.

Die spezifische Relevanz der Stadt Santa María manifestiert sich darin, dass die Wert- und Normvorstellungen in Santa María so artikuliert werden, dass daraus ein Verhaltensmodell entsteht, das als Weiblichkeitskonzeption verstanden werden kann. Durch den Namen der Stadt ‚Santa María‘ verweist der Text auf das der Gesellschaft zugrunde liegende Rollenmodell: die Heilige Gottesmutter Maria. Die mythische Figur der Jungfrau und Gottesmutter Maria, die den Bewohnern der Stadt als Vorbild fungiert, entsteht durch eine übersteigerte, nicht mehr Christus-zentrierte Marienverehrung. Dieser Marienkult basiert auf einer Interpretation Marias als ideale Jüngerin Jesu: Sie befolgt unhinterfragt den Willen Gottes und nimmt bereitwillig großes Leid auf sich. Sie ist außerdem unter allen Frauen von Gott auserwählt und wird in den Himmel aufgenommen. Peters, die Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur analysiert, erläutert, wie aus der christlichen Marienverehrung ein gesellschaftliches Modell für Weiblichkeit wurde:

In der bildenden Kunst verfestigte sich das Bild der in Anbetracht der Schmerzen des Sohnes leidenden Mutter Jesu im Motiv der Mater Dolorosa. Verweltlicht wurde der Begriff übertragen auf die sich aufopferungsvoll, gelegentlich bis zur Selbstaufgabe um ihre Kinder kümmernde Mutter.⁴⁵⁰

Aus diesem von androzentrischen Denkmustern und Stereotypen geprägten Bild leitet sich die Vorbildfunktion Marias ab, die in Santa María in erster Linie für die Frauen gilt. Stevens und Soler erklären in ihrem Artikel *El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina* (1974), wie sich das soziale Ideal des *marianismo* aus der religiösen Marienverehrung ableitet:

El marianismo, o la mariología, como la mayoría de los teólogos prefieren llamar al movimiento religioso, ha proporcionado una figura central y un conjunto conveniente de supuestos a cuyo alrededor los

⁴⁴⁹ Vargas Llosa, 2008, S. 170.

⁴⁵⁰ Peters, 1999, S. 57.

practicantes del marianismo han erigido un edificio secular de creencias y prácticas relacionadas con la posición de las mujeres en la sociedad.⁴⁵¹

Die Verehrung der Gottesmutter Maria wird im *marianismo* zu einem idealen Frauenbild gesteigert. Diese Konzeption von Weiblichkeit basiert auf verschiedenen Aspekten:⁴⁵² Die Frau ist für ihre Familie und deren Zusammenhalt verantwortlich. Sie soll ihren Körper ehren und ihre Jungfräulichkeit bis zur Ehe wahren. Die Frau hat sich unterzuordnen und die patriarchale Familienstruktur zu respektieren. Sie sorgt für Harmonie in zwischenmenschlichen Beziehungen und nimmt sich selbst zurück, um Konflikte zu vermeiden. Die Frau gilt als spirituelles Vorbild für ihre Familie und ist für die religiöse Erziehung zuständig. Auf Basis dieser Erwartungen an Rolle und Funktion einer Frau entsteht ein devotes Frauenbild, dem die Heilige Maria als Vorbild dient.

Onetti kritisiert dieses Frauenbild und das Denken in Dichotomien, indem er in seinem Text ständig neue Wahrheiten entstehen lässt. In *Juntacadáveres* folgen die Bürger der Stadt, die unter dem Namen ‚Santa María‘ zu einem Konglomerat zusammengefasst werden, dem Rollenvorbild der Gottesmutter. Die Stadt wird im Text zur ‚Heiligen Maria‘ personalisiert, sodass sich Moralvorstellungen, Normen und Werte unter dem Namen ‚Santa María‘ verbreiten können, der auf die moralisch-religiöse Reinheit der Gottesmutter Maria verweist, von der die Bewohner besessen sind und die sie für sich selbst beanspruchen. Wert- und Normvorstellungen sind zu verstehen als

Effekte eines historisch gewachsenen und gesellschaftlich wirksamen Produktionsfeldes von Differenzen und Hierarchien [...], die als Herrschaftsachsen in den Alltag der Individuen, den gesellschaftlichen Diskursen und staatlichen Institutionen einfließen und immer wieder aufs Neue durch die jeweiligen Praktiken und Dynamiken selbst ausgebildet werden⁴⁵³.

Durch die Personifizierung der Norm- und Wertvorstellungen als Santa María entsteht die Kontroverse des Textes, die zwischen den beiden Frauenfiguren stattfindet. Hinter der Weiblichkeitskonzeption ‚Santa María‘ stehen die Bürger von Santa María – Vargas Llosa nennt sie „creyentes, puritanos y bienpensantes“⁴⁵⁴. Sie treten im Text als Einheit gegen die Prostituierten auf – ohne dass sie jedoch aktiv auf den Handlungsverlauf einwirken würden:

Había visto y oído el desprecio del pueblo, espontáneo, sin agresividad, como un cambio en el estado de tiempo que los incluyera a todos, hombres y mujeres, a los frentes de sus casas y al declive de las calles.

⁴⁵¹ Stevens und Soler, 1974, S. 18.

⁴⁵² Vgl. im Folgenden: Castillo et al., 2010, S. 163–175.

⁴⁵³ Gutiérrez Rodríguez, 2012, S. 31.

⁴⁵⁴ Vargas Llosa, 2008, S. 169.

Había sorprendido los rubores, los disimulos torpes, las miradas blancas de hombres que habían estado con ella, o por lo menos en la casa, la noche anterior; no quiso volver a salir [...]. (72)

Die drei Frauen, die ‚das Böse‘ in die Stadt bringen, werden in Santa María mit einer merklichen, aber nicht konkret werdenden Feindseligkeit erwartet: „La puerca espera y el rechazo ocupaban la ciudad [...].“ (11). Es ist eine anonyme Ablehnung, die jedoch im Text weder durch Figuren noch durch Handlungen artikuliert wird, i. e. der Hass, den die Prostituierten in Santa María spüren, hat kein Subjekt: Die drei Prostituierten laufen durch die Stadt, „flanqueado siempre por la hostilidad y la ausencia, por puertas cerradas, por ventanas y balcones ciegos y oscurecidos“ (14). An dieser Stelle wird abermals evident, dass die Erzählinstanz in *Juntacadáveres* unzuverlässig ist und der*die Leser*in von ihr keine verlässlichen Informationen erwarten kann: Die einzelnen Bürger, die hinter dieser Ablehnung stehen, werden nicht individuell evident. Onettis Erzählinstanz berichtet nur von wenigen Figuren, die als individuelle Charaktere in Erscheinung treten und aktiv zum Handlungsverlauf, d. h. zum Widerstand gegen María Bonita, beitragen – von allen anderen Bewohnern Santa Marías sind keine Gesichter, sondern nur Einzelteile, wie „pedazos de piernas“ (75), zu sehen: „El miedo les había hecho recorrer Santa María sin mirar a sus habitantes; solo habían visto manos y pedazos de piernas, una humanidad sin ojos que podía ser olvidada en seguida.“ (75) Durch dieses unzuverlässige Erzählen entsteht hinter dem Namen Santa María eine Leerstelle, die nicht durch differenzierte Figuren, die den Handlungsverlauf beeinflussen würden, gefüllt wird. Der Text erschafft damit ein „pueblo sin gente“ (75):

De modo que al regresar, cargadas y disimulando su prisa mientras cruzaban la plaza donde surgían los globos sonrosados de la luz, llevaban hacia la casa la imagen, increíble como un sueño, de un pueblo sin gente, de negocios que funcionaban sin empleados, de ómnibus vacíos y veloces que se abrían paso con las bocinas en calles desiertas. (75)

Die von Onetti beschriebene Stadt erscheint gespenstisch leer. Diese Leerstelle, die im Text hinter den Namen Santa María entsteht, regen den*die Leser*in dazu an, über die Generierung von Wahrheit im Text zu reflektieren: Wie und auf welcher Basis entstehen die verschiedenen Positionen im Konflikt in Santa María?

Explizit werden im Text der Stadtrat, der Apotheker Barthé, die katholischen Mädchen und Pfarrer Bergner als Vertreter Santa Marías genannt, deren Konzeption nachfolgend analysiert werden soll: Der Stadtrat illustriert in seiner Funktion als Repräsentant der sanmarianischen Bürger die der fiktiven Gesellschaft zugrunde liegenden Prinzipien, Normen und Werte. Die anonyme Mehrheit des Stadtrates, von dessen Mitgliedern der*die Leser*in weder Namen erfährt noch sonstige Informationen erhält, stimmt geschlossen gegen Barthés Antrag, ein Bordell zu eröffnen. Innerhalb der zwölf Jahre, in denen er diesen Antrag immer

wieder stellt, wechseln zwar die Mitglieder des Stadtrates, ihre gesichtslose und unbegründete Meinung bleibt jedoch gleich: „[L]os seis pares de ojos, siempre los mismos aunque cambiaran sus dueños, estaban ya vueltos hacia él, expectantes, pacientes, lejanamente amigos.“ (18) Die Mitglieder des Stadtrates, die neben dem kirchlichen Oberhaupt die Stadt offiziell repräsentieren, erhalten im Text ebenso wenig individuelle Züge wie die Bewohner von Santa María. Die Männer werden weder namentlich genannt noch optisch beschrieben; sie verstecken sich hinter ihren „votos“ (19). Die jedes Mal negativ ausfallende Abstimmung über Barthés Antrag wird zügig über die Bühne gebracht, sodass die Aufmerksamkeit den immer gleichen – in ihrer simplen und stupiden Sphäre essentiell erscheinenden – Fragen zugewendet werden kann: „Y votaban, siempre seis votos contra el de Barthé; pasaban a discutir sobre alcantarillas y recorridos de ómnibus.“ (19) Die Entscheidungsträger der Stadt lassen das Bordell nur zu, um einen Kompromiss zu schließen. Im Grunde ist die Mehrheit des Stadtrates gegen die Eröffnung eines Freudenhauses in Santa María, doch der Arzt Díaz Grey⁴⁵⁵ überzeugt die notwendigen Männer mit Hilfe einer Vereinbarung: „Le votarán el prostíbulo en la primera sesión; después usted votará la concesión de la changa en el puerto y todos seremos felices.“ (27) Onetti entwirft mit dem Stadtrat eine Institution, die sich dem*der Leser*in ebenso menschenleer und seelenlos präsentiert wie die fiktive Stadt selbst und wirft damit erneut die Frage auf, wie Meinungen in einer Gesellschaft konstruiert werden.

Gleichermaßen wie der Stadtrat als Element des vergeblichen Widerstands gegen das Bordell anonym bleibt, agieren auch die Mädchen der „Acción Cooperadora“ (118) unter dem Deckmantel der Anonymität. Als die Bewohner von Santa María sich bereits an das Haus an der Küste und dessen Bewohnerinnen gewöhnt zu haben scheinen, beginnen sie den Kampf gegen Larsen und die drei Prostituierten und die anonymen Briefe kommen in Umlauf. Dadurch, dass die Briefe anonym verfasst werden, werden auf der inhaltlichen Ebene des Textes die Einheit und Geschlossenheit der Bürger im Kampf gegen das Bordell demonstriert. Eine „ola de odio“ (104) überflutet die ganze Stadt und alle ihre Bewohner:

El gran odio organizado que se concentró en la casita de la costa y en lo que simbolizaba, que se descargó en quienes iban a visitarla y en sus familias, y en quienes, pasivamente, toleraban, complacidos o no, el comercio que cubrían las persianas celestes, fue despertado la inquietud de diversos odiadores, remozó agravios, proveyó un medio para el desahogo y desquites parciales. (104)

⁴⁵⁵ Díaz Grey tritt in Onettis multiperspektivischem Roman ebenso wie in *El astillero* als homodiegetischer Erzähler mit distanzierter und emotional-unbeteiligter Sicht auf und fungiert gewissermaßen als Ko-Autor: „El doctor Díaz Grey tenía ropas flamantes, azules, y era el único con aire de divertirse sinceramente. Hablaba poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el último capítulo que contemplaba fuera obra suya.“ (230) Zur Rolle des Díaz Grey, der Funktionen der verschiedenen Erzählinstanzen und „the presence of the implied author“ (Lewis, 1991, S. 21.) in *Juntacadáveres* siehe: Lewis, 1991.

Das Haus mit den hellblauen Vorhängen wird zum Katalysator für allen angestauten Hass, der sich mit Hilfe der Schmähbrieft im Kampf gegen Larsen und María Bonita entlädt, indem die Briefe jegliches Unheil mit ihnen in Verbindung zu bringen versuchen. Während die ersten Briefe aus der Sakristei zu kommen scheinen, wird für den*die Leser*in – nicht aber für die Bewohner von Santa María – evident, dass sich die Mädchen zusammenschließen, um weitere Briefe an die Frauen zu verfassen, deren Männer das Bordell besuchen: „[N]os impulsaron a reflexionar acerca de su naturaleza engañosa y del infinitamente desproporcionado precio que arriesgábamos pagar por ellos.“ (151)

Anhand der jungen Mädchen lässt sich die Dialektik des Textes auf der sprachlichen Ebene erläutern: Ihre Beschreibung als „muchachas **limpias** y bien vestidas“ (118, Hervorh. d. d. Verf.) fügt sich in das makellose Bild, das der Text von der Gesellschaft Santa Marías vermittelt. Im Text wird eine Ideologie der Sauberkeit propagiert: Während der Kontext der Prostitution als unrein bezeichnet wird, unterstreicht der Roman die ‚Reinheit‘ von Santa María und den Mädchen der „Acción Cooperadora“ (118), um zu polarisieren: „las muchachas escribían los anónimos para defender la **pureza** ciudadana.“ (119, Hervorh. d. d. Verf.). Eine der verschiedenen Erzählinstanzen bewertet ihr Vorgehen als gerechtfertigt: Ihr Ziel sei es nicht, die Menschen in Santa María zu verletzen oder mehr Schaden anzurichten. Sie beschränken sich darauf, sich innerhalb ihrer Möglichkeiten gegen ‚das Böse‘, das in Form der Prostitution nach Santa María gekommen ist, zu wehren: Die Dämonisierung der Prostituierten und des Bordells geschieht durch die sprachliche Konnotation von Reinheit versus Unreinheit:

Ante todo eran sinceras y actuaron con **limpieza**; no quisieron provocar más sufrimientos, más riñas y separaciones que los que creían imprescindibles para terminar con el prostíbulo, para **limpiar** a Santa María de aquella inmundicia, aquella desgracia que le había nacido en la costa y que subía, incesante, llena de insolencia, para arañar con sus antenas las casas de la ciudad. (119, Hervorh. d. d. Verf.)

Die Mädchen führen diesen Streik des Bordells aus eigenen Antrieb aus, so die Erzählinstanz des Textes:

Entonces, las muchachas de la Acción Cooperadora, sin que nadie haya podido nunca probar que estaban obedeciendo órdenes o sugerencias, [...] y sin obedecer a otra cosa que a sus convicciones, a la sensación de miseria y peligro que alteraba la vida de la ciudad, comenzaron a reunirse y a conspirar, murmuraron juramentos de silencio y fueron escribiendo, en papeles de hilo y de colores suaves, con sus altas letras tradicionales y orgullosas, las cartas azules de amenaza y denuncia. (118)

Niemand konnte nachweisen, dass sie irgendwelchen Anweisungen oder Befehlen folgten, doch folgen die Mädchen mit ihrer Aktion ihrem Gewissen: „sin obedecer a otra cosa que a sus convicciones“ (118). Moralische Werte bieten als Konstruktionen einer Gemeinschaft Orientierung im Zusammenleben. Ohne sich dessen bewusst zu sein, werden die Mädchen angetrieben von Moralvorstellungen, die nicht auf einem gesellschaftlichen Konsens beruhen,

sondern die die Kirche und ihr Vertreter Pfarrer Bergner diktieren. Diese Norm- und Moralvorstellungen führen dazu, dass die Prostituierten als ‘anders’ stigmatisiert und diskriminiert werden. Jensen erklärt, wie die Klassifizierung des Anderen als ‘fremd’ abläuft: „[I]t is the centre that has the power to describe, and the other is constructed as inferior. [...] The other is always the other as in *inferior*, not as in *fascinating*.“⁴⁵⁶ Sie haben die in Santa María herrschenden Normen, die zum *othering* der Prostituierten führen, bereits so weit übernommen, dass sie sie für ihre eigene Überzeugung halten und sich mit ihrer Aktion selbst zu schützen versuchen:

No querían la promiscuidad, no podían soportar la idea de que la promiscuidad fuera posible, fuera fácil, invitara desde la casa en la costa. No querían ser comparadas de aquella manera violenta, no querían tolerar que los hombres se sintieran capacitados para descubrirlas, aun equivocándose. (119)

Während die stereotype Verkörperung von Maskulinität von jeglicher Schuld freigesprochen wird, wird das Verhalten der Frau mit anderen Maßstäben gemessen – auch im Text: An einem Sonntag demonstrieren nach dem Gottesdienst zwei Mädchen mit einem Spruchband: „Queremos novios castos y maridos sanos.“ (226) Diese Kritik illustriert die in Santa María herrschende Selbstwidersprüchlichkeit: sie beurteilt nicht etwa das Verhalten der Männer, sondern sieht die Schuld lediglich bei den Prostituierten. Im anschließenden Kapitel wird der Beschluss gefasst, dass das Freudenhaus geschlossen werden muss und Larsen und die drei Frauen verlassen die Stadt – ‚das Böse‘ lässt ab von Santa María.

Einer der wenigen Personen in Santa María, der das Projekt Larsens gutheißt, ist der liberale Apotheker Barthé. Die Figur des Apothekers kann unter den Bürgern Santa Marías als Sprecher einer Minderheit verstanden werden und repräsentiert deshalb nur ein Segment der fiktiven Gesellschaft. Gleichzeitig demonstriert Onetti mit Hilfe dieser Figur, dass ein Denken in Dichotomien nicht Ziel seines Schreibprozesses war: Barthé bringt als Mitglied der sanmarianischen Gesellschaft eine andere Perspektive in die Debatte um das Bordell. Seine im Text implizit beschriebenen Eigenschaften charakterisieren ihn jedoch als prototypischen Opportunisten. Er sieht das Bordell trotz seiner anfänglichen Bemühungen nur als Einkommensquelle und will nicht damit in Verbindung gebracht werden. Barthé, „nacido con un cuarto de siglo de anticipación“ (18), wittert „un buen negocio“ (27) und will – ebenso wie Larsen – das Bordell aus ökonomischen Motiven in Santa María eröffnen: „No me importa el producido de la explotación del negocio. Solo quiero quinientos pesos por mes para ayudar a los gastos del semanario [...]“ (60) Gleichzeitig mit der finanziellen Bereicherung durch das Freudenhaus grenzt er sich jedoch wie das Gros der Bürger von Santa María von diesem Milieu

⁴⁵⁶ Jensen, 2011, S. 65. Hervorh. im Orig.

ab: „No tengo nada que ver con esas porquerías.“ (60) Barthé ist eine charakterlose Figur, die sich der jeweiligen Lage anpasst, um seinen eigenen Vorteil daraus zu ziehen. Dieses opportunistische Verhalten qualifiziert ihn als Prototypen des sanmarianischen Bürgers, der mit dem Strom schwimmt. Die Figur des Apothekers ist einerseits ein weiteres Beispiel dafür, dass die männlichen Figuren in Onettis Text die drei Frauen ausbeuten und sie als Objekte verstehen und demonstriert andererseits, dass die Dichotomien in Santa María nicht gesetzt sind, sondern mit jeder Situation neu entstehen – oder auch verhindert werden können.

Signifikant unter den schemenhaft skizzierten Personen in Santa María ist die Figur des Pfarrers. Der Pfarrer, der aufgrund seiner kirchlichen Position eine Leit- und Vorbildrolle für die Gesellschaft in Santa María einnimmt, führt als eine der wenigen individualisierten Figuren den Kampf gegen das Bordell an. Er füllt sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der erzählerischen Ebene des Textes die zuvor genannte Leerstelle, die sich hinter dem emblematischen Namen der Stadt verbirgt, und ernennt sich selbst zum Sprachrohr Santa Marías. Er stiftet durch seine Predigten über Gut und Böse seine Gemeinde dazu an, die Prostituierten als ‚das Böse‘ zu diskriminieren. Die vermittelnde Instanz stellt jedoch die Frage, warum es zur Eröffnung des Bordells in Santa María kommen konnte und warum sie nicht verhindert wurde. Pfarrer Bergner hat einen Fehler begangen, so die Erzählinstanz: „Si nos atenemos a los hechos, puede aceptarse que el padre Bergner, de acuerdo con algunos historiadores, cometió un error: el de aceptar la posición defensiva, el de no iniciar sus ataques hasta que el enemigo se encontró en el interior del reducto.“ (156) Anschließend stellt die Erzählstimme verschiedene Theorien auf, wie ihm dieser Fehler unterlaufen konnte. Entweder ahnte der Pfarrer nichts vom Projekt eines Bordells in Santa María oder aber er wusste davon und ließ Larsen dennoch seinen Plan durchführen. Wenn die Erzählinstanz zuverlässig berichtet, wurde Pfarrer Bergner von Díaz Grey im Voraus über die Zustimmung des Stadtrates benachrichtigt. Der*Die Leser*in stellt sich unweigerlich die Frage: Wieso ließ er dann den Einzug der Prostituierten in Santa María zu? Der Text liefert zwei mögliche Antworten auf diese Frage: Die erste Möglichkeit ist, dass durch die Abgrenzung von ‚Anderen‘ die eigene Identität bestätigt wird. Jensen bezeichnet diese Vorgehensweise als „processes of identity formation related to this degradation“⁴⁵⁷. Pfarrer Bergner lässt die Eröffnung des Bordells zu, um sich selbst im Widerstand gegen das Böse als Diener des Herren zu profilieren:

Uno de los ramales que nos hace conocer a un padre Berger que presintió la aproximación del momento, a todos prometido, aunque la oferta rara vez se cumpla, en que le sería dado realizarse totalmente como

⁴⁵⁷ Jensen, 2011, S. 65.

individuo y siervo del Señor, ser, sin mutilaciones, Anton Bergner, R. P., enfrentarse y luchar con una expresión del mal que tuviera una estatura y una fuerza dignas de sus nunca usadas posibilidades. (157)

Die zweite mögliche Antwort auf die Frage, warum Bergner dennoch wissentlich ‚das Böse‘ in Form der Prostituierten in die Stadt einziehen ließ, ist die Absicht, seine Gemeinde zu prüfen und dadurch zur Erlösung zu führen. Bergner ist als Figur ein Diener des Herren par excellence. Sein Name ruft Assoziationen mit der biblischen Geschichte des Propheten Moses hervor, der auf dem Berg Sinai die Zehn Gebote empfangen haben soll. Ebenso fungiert Pfarrer Bergner in Santa María als Prophet und führt – so seine eigene Auffassung – als von Gott Beauftragter das Volk. Bei seinem Kampf gegen ‚das Böse‘ spielen das *othering*, die Abgrenzung von ‚Anderen‘ und der Kampf gegen ‚das Böse‘ eine Rolle:

El otro ramal de la explicación confusa nos lleva a un padre Bergner que quiso, aceptó, permitió la llegada y el afincamiento del mal para que los habitantes de Santa María y la Colonia, las ovejas que le habían sido confiadas, tuvieran su colectiva, patente oportunidad de tentación, de combate y triunfo. Para que demostraran, no ante él – que en este caso no contaba, que solo podría rezar, cualquier fuese el resultado –, su voluntad de alcanzar la salvación en la tierra. (157)

Der Priester Bergner gesteht ein, dass er die Ankunft der Frauen nicht verhindert hat und um das Bordell nun wieder aus seiner Stadt zu entfernen, denunziert er die Prostituierten und ihr Gewerbe mit Hilfe seiner manichäischen Ideologie als böse und sündhaft: „Porque el demonio vino hacia nosotros y fue acogido; vosotros lo acogisteis y yo no supe impedirlo.“ (107) Mit Hilfe des *othering* stilisiert er den Feind zum ‚Bösen‘ und führt nun einen Kampf gegen das Böse, um sich und seine Gemeinde zu erlösen. Im Text wird das Konzept des *othering*, i. e. die Differenzierung der eigenen Gruppe von einer anderen Gruppe, losgelöst von ethnischen Minderheiten, da *othering* im Text auf Basis der Kategorie ‚Sexualmoral‘ geschieht. Er erklärt seinem Neffen Marcos, den er für seine Zwecke beeinflusst: „No estamos luchando contra él, ni contra Barthé, ni contra esas mujeres. No luchamos contra nadie en particular; luchamos contra el mal.“ (204) Als ‚böse‘ wird im allgemeinen Sprachgebrauch etwas Unangenehm-Schädigendes bezeichnet, insbesondere wenn eine Intention gegen den Willen anderer vorhanden ist. Laut RAE bedeutet das Adjektiv *malo/a*, von dem das Substantiv apokopiert wird: „Que se opone a la lógica o a la moral.“⁴⁵⁸ Mit Hilfe der *theologia moralis* wird das menschliche Verhalten aus theologischer Perspektive reflektiert und sündhaftes Verhalten, i. e. die Abkehr vom Willen Gottes, wird als böse benannt, wenn die religiöse Norm bewusst verletzt wird. ‚Gut‘ und ‚Böse‘ sind Kategorien, die das soziale Zusammenleben strukturieren und vereinfachen. Pfarrer Bergner nutzt diese Kategorisierung, um das Freudenhaus zu

⁴⁵⁸ „malo/a“. In: *Diccionario de la lengua española*.

stigmatisieren und gegen die Prostitution in Santa María zu hetzen. Um mit vereinten Kräften gegen ‚das Böse‘ in Santa María vorgehen zu können, ruft er die *Liga de Decencia*, die bereits von seinem Vorgänger lange vor Eröffnung des Bordells gegründet wurde, ins Leben zurück. „Es indudable que la Liga de Caballeros fue resucitada por el padre Bergner y que él la organizó, la puso en marcha, llegó a convertirla [...] en un arma eficaz, disciplinada, casi siempre a la altura de las operaciones que debía cumplir.“ (156) Die Männer des Vereins „pensaban que eran testigos y jueces“ (154) und fühlen sich aufgrund ihrer Status‘, der durch das *othering* der Prostituierten legitimiert wird, dazu berufen, Recht und Ordnung in Santa María wieder herzustellen. Gutiérrez Rodríguez erklärt die Funktion des *othering*: „Die Markierung von Marginalität erschafft die Position des Zentrums. Durch diese Markierung imaginiert und konstituiert sich das Zentrum als Produzent der Wahrheit und der Wirklichkeit.“⁴⁵⁹ In dieser zentralen Position überwachen die Männer das Bordell, um genaue Daten für die anonymen Briefe liefern zu können. Sie bestärken sich selbst in ihrer Meinung, damit ihre gesellschaftlichen Pflichten zu erfüllen: „Toda idea de ridículo y espionaje era destrozada, disuelta, por el sentimiento de pasiva heroicidad, de deber social cumplido, que iban creando y fortaleciendo, casi con monosílabos, a lo largo del atardecer y la noche.“ (154)

Gloria Careaga-Perez untersucht den Kontext von religiösem Glauben und *gender*-Praktiken in Lateinamerika: „[F]alse analogies do not only try to generate panic but clearly seek to locate responsibilities, thus demonizing homosexuals and women.“⁴⁶⁰ Im fiktiven Santa María werden Larsen und die drei Prostituierten durch die manichäische Ideologie des Pfarrers und seiner Anhänger dämonisiert. Wie in Santa María üben die Kirchen in Lateinamerika einen großen Einfluss auf die Gesellschaft und das alltägliche Leben aus, so Careaga-Perez. „The acceptance by the religious community and the benefits obtained through its membership is thus conditioned upon a faithful following of its moral precepts.“⁴⁶¹ In Onettis fiktivem Santa María werden die moralischen Maßstäbe, die Pfarrer Bergner predigt, von der Gesellschaft übernommen. Careaga-Perez, die Moralmaßstäbe und deren Auswirkungen auf *gender*-Ideologien in Lateinamerika untersucht, betont den Einfluss der Kirche in der lateinamerikanischen Gesellschaft: „[T]he study of the ways in which Catholicism crucially permeates decision-making remains paramount.“⁴⁶² Der Einfluss der moralischen Maßstäbe, die die Kirche setzt, ist auch in Onettis Fiktion so groß, dass Larsen das Bordell schließen muss.

⁴⁵⁹ Gutiérrez Rodríguez, 2012, S. 31.

⁴⁶⁰ Careaga-Perez, 2016, S. 252.

⁴⁶¹ Ebd., S. 254.

⁴⁶² Ebd., S. 253.

Aufgrund dieser Macht, die die Kirche in Santa María ausübt, bewertet Vargas Llosa Onettis *Juntacadáveres* als politischen Roman: „*Juntacadáveres* es la más política de las novelas de Onetti, pues ella describe, a partir de la historia del pequeño prostíbulo, el mundo secreto de la vida política local, marcado, cómo no, por las lacras de los tráficos ilícitos y la corrupción.“⁴⁶³

Und weiter:

Aunque en otras historias de Santa María hemos visto ya que la Iglesia tiene poder y lo ejerce, en *Juntacadáveres* se describe con detalle la manera como la Iglesia católica y su enérgico dirigente, el padre Bergner, movilizan a los vecinos y los azuzan para conseguir objetivos políticos.⁴⁶⁴

Die moralischen Maßstäbe, die die Kirche in Santa María setzt und die für politische Zwecke genutzt werden, sind bei genauerer Betrachtung jedoch flexibel, wie sich am Beispiel des Marcos Bergner illustrieren lässt.

„Se emborrachaba o ya llegaba borracho, trataba mal a Ana María, se ruborizaba con el entusiasmo; siempre miraba hacia mi mesa, entre un tema y otro, para medirme, despreciarme, excusarse.

Pero, en el fondo, se aburría. Ahora cree estar seguro, piensa que la guerra santa contra el prostíbulo puede justificarlo, puede hacerle sentir que está completamente vivo.“

(82)

Diese Beschreibung des Marcos Bergner charakterisiert ihn als stereotypen Mann, wie ihn Paz in *El laberinto de la soledad* beschreibt. Diese Moralvorstellungen, die sowohl in latein-amerikanischen als auch in vielen anderen Gesellschaften vorherrschen, privilegieren den Mann in sämtlichen Lebensbereichen und eröffnen ihm Möglichkeiten, seine sexuellen Triebe auszuleben.⁴⁶⁵ Stevens, die die Verhaltensmodelle *machismo* und *marianismo* untersucht, beschreibt den *machismo* noch drastischer: „As pictured by some Latin American writers, a description of machista behavior reads like an excerpt from a list of the seven deadly sins.“⁴⁶⁶ Aufgrund der in Santa María herrschenden Doppelmoral kann Marcos Rita unter dem Deckmantel seiner öffentlich zur Schau gestellten Moralvorstellungen emotional und physisch misshandeln. Marcos ist nicht nur aufgrund seines Frauenbildes, das die Beziehung mit Rita

⁴⁶³ Vargas Llosa, 2008, S. 174. Hervorh. im Orig.

⁴⁶⁴ Ebd. Hervorh. im Orig.

⁴⁶⁵ Vgl. Paz, 1994, S. 217.

⁴⁶⁶ Stevens, 1973, S. 58.

offenbart, sondern auch aufgrund der Reduzierung auf seine Männlichkeit im Text die Verkörperung einer stereotypen Männlichkeitskonzeption, wie sie Vahsen beschreibt.⁴⁶⁷ Der Text betont Marcos' vermeintlich männlichen Eigenschaften wie Stärke und Aggressivität, sexuelle Leistungsfähigkeit bei gleichzeitiger emotionaler Zurückhaltung. Die Moralvorstellungen, denen sich die Gesellschaft in Santa María unterworfen sieht, werden von der Kirche konstruiert – jedoch fällt es den Mitgliedern der Gesellschaft in Santa María offensichtlich schwer, sich an die moralischen Maßstäbe, die die Kirche diktiert, zu halten – vor allem für den Mann ergibt sich daraus eine Selbstwidersprüchlichkeit seiner Moralmaßstäbe. Die von der Kirche gepredigte Moral führt dazu, dass Geschlechtsverkehr außerhalb der Ehe als moralisch verwerflich bezeichnet wird. Die Konsequenz dieser Sexualmoral ist üblicherweise die Prostitution: Sie schützt den Status der Ehe und die Reinheit der Ehefrau, während der Mann seine körperlichen Bedürfnisse im kontrollierten Rahmen des Bordells ausleben kann. Vargas Llosa fasst zusammen:

El burdel es [...] un producto de la tortuosa y perversa visión puritana que la religión cristiana tiene del sexo, como un quehacer donde lo más instintivo y bestial de la naturaleza humana se manifiesta, es decir, donde el hombre se pierde con más frecuencia, pecando, ofendiendo a Dios, convirtiéndose en la presa de Satán.⁴⁶⁸

Die Vorstellung von Sexualität als lasterhafte Notwendigkeit, die in der Natur des Menschen begründet liegt, führt dazu, dass Prostitution gewöhnlich als sündhaft betrachtet, aber dennoch als für die Gesellschaft notwendig verstanden wird. Um den Status der Ehe und der Ehefrau zu schützen, wird Prostitution geduldet. Während die Männer von jeder Schuld freigesprochen werden, werden in Santa María sowohl die Prostitution als auch die Prostituierte als sündhaft verteufelt. Vargas Llosa erklärt diese Doppelmoral: „El macho no se desprestigia ni incurre en falta cuando va al burdel y paga para hacer el amor; la mujer, sí, cuando practica el amor mercenario en semejante situación.“⁴⁶⁹ Insbesondere für Marcos Bergner scheinen zwei Arten von moralischen Maßstäben zu gelten: Einerseits wehrt er sich vehement gegen den ‚Sittenverfall‘, den das Bordell in Santa María hervorruft, andererseits lebt er seine eigene Sexualität im heimlichen Verhältnis mit Rita auf brutale Weise aus. Mit Hilfe einer internen Fokalisierung wird aus observierender Perspektive von dieser Beziehung berichtet: „Porque tampoco tengo ganas esta noche de [...] mirarlos empujar mientras tratan de mezclarse o de simular que se mezclan, mirarlos dejar de ser para perderse, con una corta furia anónima, en

⁴⁶⁷ Vgl. Vahsen, 2002, S. 252.

⁴⁶⁸ Vargas Llosa, 2008, S. 170.

⁴⁶⁹ Ebd.

cualquier vaca, cualquier paloma, cualquier perro.“ (52) Vargas Llosa verifiziert die Hypothese der Doppelmoral: „Marquitos, encarnizado enemigo de Larsen y del prostíbulo, es hipócrata, un ejemplo consumado de la dúplice moral del macho subdesarrollado, pues, a la vez que se jacta de defender la moral pública, fornicaba y brutaliza a su sirvienta Rita.“⁴⁷⁰ Die Figur des Marcos scheint widersprüchlich zu sein, doch gemessen an der Selbstwidersprüchlichkeit der Männlichkeitskonzeption in Santa María sind seine so unterschiedlichen Verhaltensweisen verständlich. Fischer erklärt, wie eine solche Doppelmoral praktiziert wird: „Die bürgerliche Gesellschaft verlangt wohl formale Anpassung an die Fassade von Ehrbarkeit und Aufrichtigkeit, die sie errichtet, sie kümmert sich aber üblicherweise nicht darum, ob diese Anpassung ihrerseits nur eine opportunistische Fassade ist oder nicht.“⁴⁷¹ Obwohl sein eigenes sexuelles Verhältnis mit Rita den Überzeugungen von Reinheit, die die Kirche verbreitet, widerspricht, rezitiert Marcos die Ideen seines Onkels. Die Predigten sind ihm in Fleisch und Blut übergegangen, sodass er inzwischen geradezu besessen von den Gedanken an ‚Reinheit‘ ist:

Una sola carne. Tiene que ser así, debe ser así porque si no todo el mundo se habría suicidado. Nadie podría aguantarlo. Todos somos inmundos y la inmundicia que traemos desde el nacimiento, hombres y mujeres, se multiplica por la inmundicia del otro y el asco es insoportable. Como dice mi tío el cura, se necesita el apoyo del amor en Dios, tiene que estar Dios en la cama. Entonces sería distinto, estoy seguro; se puede hacer cualquier cosa con pureza. (185)

Im Text werden nahezu identisch die Worte seines Onkels, des Pfarrers, wiederholt, der Gottesgehorsam und Moralvorstellungen predigt. I. e. auch diese Figur vertritt in der Kontroverse des Romans keine individuelle Perspektive, sondern schließt sich opportunistisch ohne jegliche Reflexion der meinungsbildenden Obrigkeit an. Die Figur des Marcos Bergner, Neffe des Pfarrers und „caballero cruzado, rescatador del Santo Sepulcro“ (92), steht damit exemplarisch für die Bewohner der Stadt: Während Pfarrer Bergner das Sprachrohr des Widerstands ist, dient er seinem Onkel als Werkzeug, um dessen Ansichten von Ordnung und Moral in der Stadt durchzusetzen. Marcos, der in seiner Jugend ein Phalanstère mit ähnlich liberalen Vorstellungen von Sexualität und Moral wie das Freudenhaus gegründet hat, kämpft jetzt gegen die Moralvorstellungen Larsens. Auf seinen eigenen Vorteil bedacht, passt er seine Überzeugungen der jeweiligen Situation an. Marcos ist mit seinem Traum, dem Phalanstère, ebenso gescheitert wie Larsen. Cánovas stellt deshalb eine Parallele in der Konzeption der beiden Figuren her: „Marcos y Junta se revelan como héroes culturales que fracasan en su

⁴⁷⁰ Vargas Llosa, 2008, S. 176.

⁴⁷¹ Fischer, 1995, S. 261.

intento de reinstalar el cielo en esta tierra.“⁴⁷² Aufgrund des Scheiterns seines eigenen Projekts wird Marcos‘ Kampf gegen das Bordell im Text durch den alten Lanza als Trotzreaktion beurteilt:

Y agrego que resulta curioso ver y oír a su pariente Marcos organizando una Santa Cruzada contra el humilde prostibulito que regenta en la costa el ciudadano Larsen, por mal nombre Juntacadáveres. Considerando el asunto desde el punto de vista psicológico, puede tratarse de la tan común rivalidad vocacional que ha caracterizado siempre a los artistas. Ahora, si aplicamos un criterio marxista, puede ser que la inquina tenga como origen el hecho de que las tres mujeres de la casita celeste no trabajan gratis, no son movidas, en la cama, por el noble amor al oficio. (129)

Lanzas Aussagen entbehren jedoch jeder Informationsgrundlage im Text und so bleiben Marcos‘ Motive für seinen Kreuzzug gegen das Bordell für den*die Leser*in diffus. Er hebt sich mit seinem persönlichen Kreuzzug gegen das Freudenhaus aus der anonymen Masse der Bewohner von Santa María ab: „Pienso en la gente decente o la que uno creía decente. A nadie le importa, a todos les parece natural.“ (80) Die gesetzliche Grundlage, auf der Larsen das Bordell eröffnen konnte, ist aus Marcos‘ Perspektive irrelevant; allein die Vorstellungen von Norm und Moral, die er und die Gemeinde von Pfarrer Bergner als Stellvertreter der Kirche diktiert bekommen, müssen in Santa María durchgesetzt werden: „Que sea legal o no, vamos a terminar con la casita, con las mujeres, con toda la porquería.“ (82) Obwohl Marcos den Widerstand gegen die Prostitution in Santa María alleine aufnimmt, lässt Onetti ihn im Plural sprechen. Das weckt nicht nur beim Lesenden ein Gefühl von Involviertheit, sondern impliziert auch, dass die Figur im Namen Santa Marías, i. e., der gesamten Bevölkerung der Stadt, sprechen möchte. Er versteckt sich hinter dem Namen Santa María und ist im Gegensatz zu den anderen Bewohnern, die im Text nicht als handelnde Figuren auftreten, davon überzeugt, dass „el asunto“ (87) die Allgemeinheit betrifft. Aufgrund seiner Überzeugung nimmt Marcos eine Division Santa Marías in zwei Lager vor, mit der er die inhaltliche Essenz des Romans pointiert: „Dividir así, a la gente, en amigos y enemigos. Los prostibularios de un lado, las personas bien del otro.“ (83) Mit dieser Kategorisierung wird seine manichäische Ideologie dokumentiert: Marcos teilt seine Welt ohne Zwischentöne in Gut und Böse ein. Poppenberg bewertet diesen Kampf zwischen Gut und Böse:

Marcos Bergner und die Fraktion der Bordellgegner um den Pfarrer geben das Klischeebild reaktionärer Bürger. Wenn sie den Kampf gegen das Bordell als ‚heiligen Krieg‘ durch die Opposition ‚Gott und Teufel‘ eschatologisch aufzuladen versuchen, ist das einerseits absolut banal, bleibt aber andererseits durch die Mischung aus Anstand und Antisemitismus hoch gefährlich.⁴⁷³

⁴⁷² Cánovas, 2000, S. 41.

⁴⁷³ Poppenberg, 2005, S. 541.

Ebenso wie die Schwarz-Weiß-Malerei der Kirche übernimmt Marcos unhinterfragt die Gedanken seines Onkels („No luchamos contra nadie en particular; luchamos contra el mal.“ (204)) und verwendet formelhaft die gleichen Worte wie er, um seinen Kampf gegen das Bordell zu rechtfertigen: „Y fíjese, personalmente no tengo nada contra usted. Usted no existe. Solo que no se me antoja que haya un prostíbulo en Santa María.“ (200)

Marcos' Kampf richtet sich nicht gegen Leichensammler persönlich, sondern für das Wohl Santa Marías und gegen ‚das Böse‘. Um seine Fehde zu rechtfertigen, wird der Feind zum ‚Bösen‘ stilisiert: Wie im Kontext der Mädchen werden das Bordell und die Prostituierten mit Unreinheit und Dreck assoziiert, der eine Antithese bildet zur *limpieza* Santa Marías und der, so Marcos Bergner, beseitigt werden muss. „Si no me **ensuciara** las manos sería como aceptar que me las **ensuciaran** ellos. Hay muchos ellos en Santa María.“ (200, Hervorh. d. d. Verf.) Marcos wägt ab, was das schlimmere Übel ist: eine gewaltvolle Vertreibung der Prostituierten aus Santa María oder die Übernahme Santa Marías durch das ‚Böse‘. Er macht sich die Hände schmutzig, damit er selbst nicht beschmutzt wird, so die Erzählinstanz. Seine Aggressionen richten sich gegen ein nicht klar umrissenes ‚Böses‘ in Santa María, das – so die Propaganda der Kirche – durch die Prostitution verkörpert wird.

Zur Figur des Marcos Bergner kann folgendes resümiert werden: Die Figur erhält durch die Erwähnung seiner Vorgeschichte mit dem Phalanstère und durch die Schilderung seiner Beziehung zu Rita individuelle Züge, bleibt jedoch für die Lesenden eine undurchschaubare Figur – nicht aufgrund einer möglichen Komplexität der Figur, sondern aufgrund ihrer Skizzierung als eindimensionaler Charakter, dessen Überzeugungen zwar laut, jedoch für den*die Leser*in nicht nachvollziehbar werden.

Wie die Analyse gezeigt hat, geschieht *doing gender* in Onettis Roman auf der Handlungsebene des Textes durch die Figurenkonzeption von Larsen, durch die beiden Weiblichkeitskonzeptionen Santa María und María Bonita sowie die Figur des Marcos Bergner.

IV.3.4 Konstruktion von *gender* durch gesellschaftliche Mechanismen

Auf Basis der vorangegangenen Analyse von Handlungs- und Vermittlungsebene des Textes kann nun aus *gender*-kritischer Perspektive Stellung zu Onettis *Juntacadáveres* genommen werden. „En vísperas de carnaval“ (229) müssen Larsen und die drei Prostituierten Santa María mit dem Zug verlassen, i. e. kurz vor der Fastenzeit, die mit dem Aschermittwoch beginnt. Die von Onetti erzählte Episode in Santa María wird durch die Re-Etablierung der sozialen Ordnung

mit Hilfe des kirchlichen Kalenders beendet. Auf die Zeit des Lasters und der Sünde folgt der 40-tägige Zeitraum der Enthaltung und Buße. Onetti demonstriert mit seinem Text in erster Linie gesellschaftliche Mechanismen zur Generierung von Wahrheiten und regt die Lesenden durch die Absurdität des Konflikts zur kritischen Reflektion an. Er inspiriert den*die Leser*in zu einer objektiven Bewertung des Konflikts – was signalisiert dieser Kampf, den Onetti Larsen in *Juntacadáveres* führen lässt, für den Status der literarischen Frauenfigur? Aus feministischer Perspektive kann Onettis Roman auf diese Frage scheinbar nur wenig erfreuliche Antworten liefern:

Erstens: Die fiktive Frau wird im Text auf unterschiedlichste Weise als Objekt dargestellt: Auf der Vermittlungsebene des Textes wird der weiblichen Figur keine Stimme gegeben. Obwohl die weibliche Sichtweise – sei es die der Prostituierten María Bonita oder die der wahnsinnigen Witwe Julia Malabia – keine Möglichkeit zur Artikulation im Text erhält, offeriert *Juntacadáveres* verschiedene Perspektiven: Onettis Entfernung vom objektiven Realismus⁴⁷⁴ führt dazu, dass der*die Leser*in, der sich nicht auf eine objektiven Erzählinstanz verlassen kann, die Wahrheit des Textes in Frage stellt: Mit Hilfe der zahlreichen Perspektivwechsel wird die Frage aufgeworfen, was innerhalb der fiktiven Welt real ist. Die verschiedenen Perspektiven generieren verschiedene Wahrheiten; es bleibt dabei den Lesenden überlassen, sich eine eigene Meinung zu bilden. Die weibliche Figur erhält im Text keinerlei Artikulationsmöglichkeit, d. h. sie wird in Onettis Roman auf der Vermittlungsebene zum Objekt gemacht, wodurch die Gesellschaftsordnung, die Onetti zu kritisieren versucht, evident wird. Poppenberg und Dormagen schreiben über das Schweigen in Onettis Texten: „Wo die Worte nicht reichen, wird das Schweigen zu einer Gestalt der Kommunikation.“⁴⁷⁵ Das Schweigen der weiblichen Figuren kommuniziert dem*der Leser*in Onettis Kritik an der Generierung von Wahrheit in der Gesellschaft.

Zweitens: Die Degradierung der Frau wird, um eine möglichst überspitzte Darstellung zu erreichen, auf der Inhaltsebene des Textes fortgeführt. Durch die Aktivität des Protagonisten Larsen, der den Körper von María Bonita als Ware versteht, wird die Frau auf der Ebene der Handlung zum Objekt. Die drei Prostituierten werden in der fiktiven Welt Santa Marías auf ihre Körper reduziert und opfern diesen dem machistisch-kapitalistischen System, das durch den Zuhälter repräsentiert wird. Die männlichen Figuren – unter ihnen Pfarrer Bergner, der seiner Gemeinde reaktionäres Denken predigt und die Frau mit Hilfe der Institution der Ehe ebenso

⁴⁷⁴ Vgl. Poppenberg, 2005, S. 259.

⁴⁷⁵ Poppenberg und Dormagen, 1999, S. 448.

diskriminiert wie Larsen durch den Verkauf des weiblichen Körpers als Ware – degradieren die Frau zum Objekt.

Drittens: Auch durch die Rolle der Kirche im Text kann keine Aufwertung der femininen Rolle geschehen – i. e. unabhängig davon, welche der beiden Parteien den Wettstreit um die Vorherrschaft in Santa María gewinnt, ist der Ausgang auf der Ebene des Textes für die Frau negativ. Die kirchlichen Vertreter kämpfen im Text zwar gegen die Prostitution in Santa María – jedoch nicht aus feministischen, sondern aus manichäischen Motiven. Innerhalb ihres heteronormativen Weltbildes, das sexuelle Aktivität auf den männlichen Part reduziert, bleibt die Frau, gefangen in der Institution Ehe, ein sprachloses Objekt unter der Herrschaft des Mannes. Mattalia, die das Gesamtwerk Onettis analysiert, erklärt diese mehrfache Unterdrückung der Frau bei Onetti: „[E]l proxeneta y el sacerdote son figuras literarias del XIX dedicadas al control sobre las mujeres. Los primeros, explotan y mercantilizan sus cuerpos; los otros, controlan sus deseos.“⁴⁷⁶ Beiden Positionen im Konflikt liegt ein androzentrisches Weltbild zugrunde, unter dem die Frauen im Text leiden müssen – es liegt in der Verantwortung des*der Lesers*in, diesem Leiden ein Ende zu bereiten, indem der Text als kritische Äußerung des Autors gelesen wird.

Viertens: Onettis Text scheint auf den ersten Blick Stereotype Weiblichkeitsbilder zu reproduzieren, um eine Polemik zu schaffen, die seiner Handlung in *Juntacadáveres* dient. Aus *gender*-kritischer Sicht wäre eine solche Darstellung der Frau als wenig differenziert zu beurteilen. Die Geschlechterrolle „bezeichnet die Summe der von einem Individuum erwarteten Verhaltensweisen als Frau bzw. als Mann und damit ein überindividuelles, relativ stabiles und insofern vorhersagbares geschlechtsspezifisches Verhaltensmuster“⁴⁷⁷. Während sich die traditionellen Rollen von Mann und Frau als konträre Konzepte komplettieren, entstehen auch innerhalb der Geschlechtergrenzen divergierende Verhaltensmuster. Diese werden zur Vereinfachung häufig durch die antithetischen Stereotypen Heilige vs. Hure beschrieben. Stevens und Soler, die den *marianismo* als traditionelles Rollenmodell für die ideale Frau untersuchen, erklären diese vermeintliche Polarität innerhalb der weiblichen Geschlechterrollen: „La propia cultura proporciona un modelo alterno en la imagen de la ‘mala mujer’ que se mofa de la costumbre y persiste en divertirse.“⁴⁷⁸ Pfeiffer versteht eine solche Dichotomie als Konstante in der hispanoamerikanischen Literatur:

⁴⁷⁶ Mattalia, 2012, S. 107.

⁴⁷⁷ Feldmann und Habermann, 2002, S. 158.

⁴⁷⁸ Stevens und Soler, 1974, S. 21.

Entweder Heilige oder Hure, Eva oder Maria, Malinche oder Virgen de Guadalupe – die Dichotomie ist unerbittlich und degradiert jegliches weibliche Wesen, das nicht als (unberührte) Jungfrau oder (unberührbare) Mutter unantastbar ist bzw. als Kloster- oder Betschwester aus diesem Rahmen fällt, unweigerlich zum Freiwild: Viel mehr als der Mann, der sozusagen als Vertretung der gesamten Spezies Mensch einfach als humanes Wesen gesehen wird [...], definiert sich die Frau durch ihr Geschlecht, als Sexualobjekt (mit Betonung auf beiden Teilen des Kompositums).⁴⁷⁹

Onetti schafft es in *Juntacadáveres* jedoch, sein Leser*innenpublikum an einer derart eindimensionalen Darstellung von Frauenfiguren zweifeln zu lassen. Die durch die Namensgebung der Stadt und der Prostituierten nahegelegte Deutung einer Opposition von *mujer decente* und *mala mujer* ist zu modifizieren: In Onettis Roman spielen neben den ideologisierten katholischen Frauen und den Huren auch andere, aus gendertheoretischer Sicht nicht so leicht zu klassifizierende Frauen – Rita, Julia, Moncha – eine Rolle. Die Konstellation dieser verschiedenen Frauenfiguren macht die Verhältnisse um einiges komplexer als es die Opposition zunächst zu suggerieren scheint. Onetti spielt mit diesen Dichotomien, indem er sie nicht als unwiderrufliche Wahrheiten präsentiert, sondern in seinem Text Definitionen über Mann und Frau ständig neu entstehen lässt. Während María Bonita als Prostituierte – je nach Erzählperspektive – eine *mala mujer* zu verkörpern scheint, repräsentiert Santa María auf den ersten Blick das weibliche Idealbild. Diese Interpretation basiert auf der Personalisierung der Stadt als ‚Santa María‘, i. e. die Weiblichkeitskonzeption ‚Heilige‘ wird im Text nicht durch einen expliziten literarischen Charakter dargestellt, sondern wird durch die Vorstellungen von Norm und Moral zum Ausdruck gebracht, die im Text von den Bürgern artikuliert werden. Diese polarisierende Darstellung zwischen beiden Weiblichkeitskonzeptionen, die jedoch mehrdimensional konzipiert ist, demonstriert sich unter anderem in der Bewertung des Selbstmords der Julia Malabia. Am Ende des Textes wird ihr Suizid durch Jorges Perspektive in einem inneren Monolog kommentiert: „Supo que lo hizo. Ninguna maestra hubiera podido hacerle un reproche, así en la tierra como en los cielos.“ (236) Obwohl er sich auf ihren Anblick bezieht, den Julia mit Hilfe eines Schulmädchenkleids, einer großen Schleife und schwarzen Strümpfen bewusst hergestellt zu haben scheint, stellt dieser Kommentar eine Bewertung ihrer Tat dar: Julia wird nicht stigmatisiert, obwohl sie mit ihrem Selbstmord ein Vergehen gegen die Gebote Gottes begangen hat, während die Prostituierten, die in der Logik des Textes eine vergleichbar gravierende Sünde verüben, dämonisiert werden. Obwohl die beiden Tatbestände gegen die Zehn Gebote verstoßen⁴⁸⁰, werden sie durch die sanmarianische Perspektive

⁴⁷⁹ Pfeiffer, 1991, S. 136.

⁴⁸⁰ 5. Du sollst nicht töten. 6. Du sollst nicht ehebrechen.

hierarchisiert. Der Text spielt sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der Vermittlungsebene mit der Polarisierung zwischen den beiden weiblichen Geschlechterrollen Heilige vs. Hure, um den Wahrheitsgehalt der Perspektiven in Frage zu stellen und die Polemik des Begriffs ‚Wahrheit‘ darzustellen. Onettis Text bietet zwar keine neue Konzeption von Weiblichkeit, demonstriert aber die Mehrdimensionalität gesellschaftlicher Normen und Werte, indem er verschiedene Perspektiven darstellt und den*die Leser*in so dazu drängt, über das Dargestellte zu reflektieren.

Die Ergebnisse der Analyse zeigen, dass die Kategorien *race* und *class* auf der Ebene des Textes weitestgehend unberücksichtigt bleiben. Jedoch spielt der Aspekt *gender* eine signifikante Rolle bei der Etablierung und Konsolidierung der Hierarchie in *Juntacadáveres*, die Onetti zu kritisieren versucht. Die vorangegangene Analyse des Textes illustriert die *gender*-Problematik von *Juntacadáveres*: Onetti wirft mit seinem Roman anhand des handlungsbestimmenden Konflikts über Prostitution in Santa María die Frage auf, wie Wahrheiten entstehen – in diesem Fall Wahrheiten über Geschlechter, Sexualität und Moral. Durch die zahlreichen Perspektivwechsel und die dadurch wechselnden Meinungen entstehen ständig neue Prinzipien von Ordnung und Moral, die der*die Leser*in aufgefordert ist, zu hinterfragen. Onetti präsentiert keine vorgeformten Dichotomien, wie es den Boom-Autoren häufig vorgeworfen wird, sondern demonstriert, dass gesellschaftliche Strukturen ständig neu entstehen. Er schöpft damit die Möglichkeit von Literatur aus, die gesellschaftliche Generierung von Wahrheiten zu kritisieren.

IV.4 *Pantaleón y las visitadoras*

1936 in Arequipa, Peru, geboren, besucht Jorge Mario Pedro Vargas Llosa die Kadettenanstalt Leoncio Prado in Lima und studiert später Jura und Philologie in Lima. An der Universidad Complutense de Madrid wird er 1971 mit seiner Arbeit zu García Márquez promoviert.⁴⁸¹ Nach seinem Abschluss lebt er in Europa und den USA und befasst sich zunächst mit Literaturtheorie und -kritik, bevor er sich dann Romanen und Theaterstücken zuwendet. Der literarische Durchbruch gelingt ihm 1962 mit *La ciudad y los perros*. Darauf folgen zahlreiche Romane, unter ihnen *La casa verde* (1966), eines der bedeutendsten Werke der Boom-Literatur, und 1973 *Pantaleón y las visitadoras*⁴⁸², der inzwischen bereits zweimal für das Kino verfilmt wurde. 1974 kehrt Vargas Llosa nach Peru zurück, um sich dort politisch zu engagieren. Nach der verlorenen Präsidentschaftswahl 1990 wendet sich Vargas Llosa wieder der Literatur zu:

Diversión, magia, juego, exorcismo, desagravio, síntoma de inconformidad y rebeldía, apetito de libertad, y placer, inmenso placer, la ficción es muchas cosas a la vez, y, sin duda, rasgo esencial y exclusivo de lo humano, lo que mejor expresa y distingue nuestra condición de seres privilegiados, los únicos en este planeta y, hasta ahora al menos, en el universo conocido, capaces de burlar las naturales limitaciones de nuestra condición, que nos condena a tener una sola vida, un solo destino, una sola circunstancia, gracias a esa arma sutil: la ficción.⁴⁸³

Für sein literarisches Werk erhält der peruanische Schriftsteller zahlreiche Auszeichnungen. Das Instituto Cervantes (www.cervantes.es) zählt derzeit beispielsweise 27 Universitäten auf, die Vargas Llosa den Dokortitel *honoris causa* verliehen haben. Seinen ersten Literaturpreis erhält Vargas Llosa nach Informationen des Instituto Cervantes als 16-Jähriger für das von ihm verfasste Theaterstück *La huida del Inca*, das er mit seinen Mitschülern aufführte, während ihm der Literaturnobelpreis erst 2010 in Alter von 74 Jahren verliehen wird.⁴⁸⁴ 2016 erhält er die Auszeichnung, die ihn als Person wohl am treffendsten charakterisiert: den Preis *Living Legend*,

⁴⁸¹ Seine Dissertation wird 1971 unter dem Titel *García Márquez: Historia de un deicidio* publiziert (Vargas Llosa, 1971).

⁴⁸² Der Text *Pantaleón y las visitadoras* wird hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Vargas Llosa, Mario: *Pantaleón y las visitadoras*. Madrid: Alfaguara, 2004. und mit *Pantaleón* genannt. Die Seitenzahlen in Klammern nach den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe des Textes.

⁴⁸³ Vargas Llosa, 2008, S. 30.

⁴⁸⁴ Gerald Martin erklärt, warum der Nobelpreis Vargas Llosa erst verhältnismäßig spät verliehen wurde, obgleich seine ersten Romane (unter diesen in erster Linie *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) und *La guerra del fin del mundo* (1981)) als Meisterwerke gelten:

[A]nother remarkable Latin American novelist, Gabriel García Márquez, distorted Vargas Llosa's destiny just a year after *The Green House* was published, with a much more accessible and transparent masterpiece that shortly thereafter acquired mythological status of its own: *One Hundred Years of Solitude* (*Cien años de soledad*, 1967). The intervention of *One Hundred Years of Solitude* and its legendary author has allowed literary historians to forget what a phenomenon Vargas Llosa was during that period in the 1960s when the so-called 'Boom' of the Latin American novel was born, baptised and confirmed. (Martin, 2012, S. 22. Hervorh. im Orig.)

den bis zum Jahr 2018 unter anderem Sportler, Künstler und Aktivisten von der Library of Congress für ihre Verdienste für die amerikanische Gesellschaft erhalten haben.

Das Werk des peruanischen Romanciers, Novellisten, Essayisten, Kritikers und Journalisten Vargas Llosa umfasst Dramatik, Erzählungen sowie kritische Texte. Trotz der thematischen Vielfalt versucht José Miguel Oviedo die Konstanten in Vargas Llosas literarischem Werk heraus zu arbeiten, die im Folgenden zusammengefasst werden sollen:⁴⁸⁵ Den ersten großen Einfluss übt seine Zeit als Jugendlicher in der Kadettenanstalt Leoncio Prado in Lima mit ihren militärischen Strukturen aus. Diese Erfahrung „no se borró y seguramente no se borrará jamás“⁴⁸⁶, sodass das Militär oder eine militärische Gesellschaftsstruktur relevante Bausteine in Vargas Llosas Romanen darstellen. Außerdem ist der Schauplatz seiner Geschichten häufig der Urwald, *la selva*: „Vargas Llosa no ‚describe‘ la selva, sencillamente la inventa y la recrea a partir de la realidad otorgándole virtuosas texturas temporales, espaciales, lingüísticas.“⁴⁸⁷ Sowohl *La casa verde* als auch *Pantaleón* spielen in der peruanischen Selva, die nicht nur als Hintergrundkulisse dient, sondern den Handlungsverlauf der Romane beeinflusst. Ein weiteres Motiv in Vargas Llosas Romanen ist die Prostitution: „El motivo de la prostitución, de la depravación sexual, de los ensueños pornográficos del machismo peruano, tienen en Vargas Llosa a un especial eminente.“⁴⁸⁸ Vargas Llosa betont selbst die Relevanz des Themas für die gesamte hispanoamerikanische Literatur: „[S]i se extirpa de ella [la literatura latinoamericana, Anm. d. Verf.] al burdel y a la fauna asociada a él, quedaría desnaturalizada y raquítica.“⁴⁸⁹ In *Pantaleón* skizziert er dieses Motiv auf komische Weise: Ein mobiles Militärbordell soll die sexuellen Bedürfnisse der Soldaten reglementieren.

Die von Oviedo erarbeiteten Konstanten in Vargas Llosas literarischem Werk, Militär, Selva und Prostitution, findet der*die Leser*in auch in *Pantaleón* wieder. Vargas Llosa erklärt die Entstehung seines Romans über Hauptmann Pantoja und sein Militärbordell, dem sogenannten *Servicio de Visitadoras*:

La primera vez pasamos por una serie de pueblos y siempre, cuando conversábamos con los vecinos, en todas partes se nos quejaban de los soldados de las guarniciones de frontera. Los vecinos de esos pueblecitos se quejaban de que los soldados, el día de salida, se emborrachaban y abusaban de las mujeres.

⁴⁸⁵ Vgl. im Folgenden: Oviedo, 1970, S. 269-270.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 269.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 270.

⁴⁸⁹ Vargas Llosa, 2008, S. 170.

Violaban a las hermanas, a las tías, a las novias, a las esposas. [...] Para resolver el problema se había montado un servicio, que no sé si existe todavía: el Servicio de las Visitadoras.⁴⁹⁰

Vargas Llosa erweckt in diesem Interview den Eindruck, die Geschichte, die er in seinem Roman erzählt, beruhe auf einer wahren Begebenheit. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass er in seinem autobiographischen Roman *Tía Julia y el escribidor* (1977) berichtet, wie er für einen seiner Romane im Nachtleben Limas recherchiert: „[O]tro año, escoltado por amigos diligentes, había realizado una exploración sistemática de los antros nocturnos –cabarets, bares, lenocinios–, en los que transcurría la mala vida del protagonista de otra historia.“ (*Tía Julia y el escribidor*, 474) Vargas Llosa lässt sich für seine Geschichte vom sogenannten Truppenbetreuungsdienst im peruanischen Heer inspirieren, die er in *Pantaleón y las visitadoras* in Form von militärischen Berichten, privaten Briefen und anonymen Drohbriefen erzählt. Hauptmann Pantaleón Pantoja soll ein mobiles Militärbordell, genannt *Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines* (SVGPF), organisieren und leiten, um die sexuellen Übergriffe der Soldaten im Amazonasgebiet zu verhindern. General Collazos, ein Vorgesetzter des Hauptmanns, erklärt zu Beginn des Textes das Problem der zahlreichen Vergewaltigungen von Zivilistinnen in der Selva: „[S]oldado que llega a la selva se vuelve un pinga loca.“ (21) Nachdem eine Ernährungsumstellung der Truppe keine Besserung erreichen konnte, soll Hauptmann Pantoja das Problem nun mit Hilfe von professionellen Prostituierten bewältigen. Er wird im Text als rechtschaffener und pflichtbewusster Soldat ohne jeglichen Makel charakterisiert, sodass schnell klar wird, dass ihm dieser Geheimauftrag schwer fallen wird: „[S]uda, ve empaparse los brazos de su uniforme, implora el capitán Pantoja –.Yo no hubiera pedido jamás esta misión. Es algo tan distinto de mi trabajo habitual que ni siquiera sé si seré capaz de cumplirla.“ (28) Trotz anfänglicher Zweifel und aufgrund seiner Leidenschaft für das Militär zieht der Protagonist zu Beginn der Handlung mit seiner Gattin Pochita und seiner Mutter Señora Leonor nach Iquitos und gibt sein Bestes, um dem Militär zu dienen und seine neue Aufgabe zu erfüllen. Er rekrutiert die Soldatinnen seines Truppenbetreuungsdienstes aus der Prostituiertenszene von Iquitos und Umgebung und richtet unter strengster Geheimhaltung Pantilandia, wie das Militärbordell von seinen Mitarbeitern genannt wird, ein. Die Handlung des Textes wird ständig unterbrochen durch Dokumente und Briefe, in denen der pflichtbewusste Hauptmann regelmäßig seine Vorgesetzten über den Fortschritt des Projekts informiert:

El suscrito, capitán EP (Intendencia) Pantaleón Pantoja, encargado de organizar y poner en funcionamiento un Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPF)

⁴⁹⁰ Cano Gaviria, 1972, S. 90.

en toda la región amazónica, respetuosamente se presenta ante el general Felipe Collazos, jefe de Administración, Intendencia y Servicios Varios del Ejército, lo saluda y dice: [...]. (41)

In einem parallelen Handlungsstrang treibt im Amazonasgebiet die Bruderschaft der Arche auf Anweisung des Propheten Bruder Francisco exzentrische Rituale. Diese Sekte nagelt Tiere und Menschen an Urwaldbäume und sammelt mehr und mehr Anhänger in der Bevölkerung.⁴⁹¹ Der Text berichtet aus Pantilandia, dass die Truppe aufgestockt wird und immer mehr Soldatinnen aus der örtlichen Prostituiertenszene rekrutiert werden; unter anderem eine schöne Brasilianerin namens Olga Arellano Rosáura, mit der Pantoja im weiteren Verlauf der Handlung trotz anfänglicher Widerstände seinerseits eine amouröse Affäre beginnt. Sowohl dieses Liebesabenteuer als auch seinen delikaten Geheimauftrag kann Pantoja vor seiner Mutter und seiner Ehefrau zunächst noch geheim halten. Trotz des großen Erfolges im Militär manifestiert sich Widerspruch gegen die Prostitution in Iquitos aus verschiedenen Reihen: Nicht nur der Sprecher des Lokalradios Sinchi, sondern auch die Seelsorger des Militärs, angeführt von Major Pater Beltrán, versuchen sich gegen diese Einrichtung zur Wehr zu setzen. Im Lokalradio wird ein Interview des Sinchi mit der ehemaligen Prostituierten Maclovia ausgestrahlt, in dem sie sowohl die Geheimnisse von Pantilandia lüftet als auch Pantojas Affäre mit der Brasilianerin ans Licht bringt:

[E]s cierto y fehaciente que el señor Pantaleón Pantoja tiene una familia, o, mejor dicho, tenía, y que ha venido llevando una doble vida, hundido por una parte en la ciénaga pestilencial del negocio del sexo, y, por otra parte, aparentando una vida hogareña digna y respetable, al amparo de la ignorancia en que tenía a sus seres queridos, su esposa y su menor hijita, de sus verdaderas y pingües actividades. (215)

Durch die Bestrebungen des Radiosprechers Sinchi wird der Geheimauftrag des SVGPFA schließlich öffentlich und Pantojas Frau verlässt Iquitos mit der neugeborenen Tochter Gladycita und droht, sich von ihrem Mann scheiden zu lassen. Pflichtbewusst hält Hauptmann Pantoja jedoch an seinem Auftrag fest („Soy militar, tengo que cumplir las órdenes y, mientras no me den otro, mi obligación es hacer bien este trabajo.“(227)), wobei ihn seine Mutter unterstützt. Schließlich eskaliert die Lage: Zivilisten, die zuvor als Benutzer des Truppenbetreuungsdienstes abgewiesen wurden, vergewaltigen und ermorden die Brasilianerin, die begehrteste der Prostituierten im *Servicio de Visitadoras*. Den Verdacht versuchen sie auf die Brüder der Arche zu lenken. Am Grab der schönen Brasilianerin hält Pantoja in Uniform und voller Inbrunst eine Trauerrede und macht damit den Truppenbetreuungsdienst sowohl öffentlich als auch lächerlich:

⁴⁹¹ Ironischerweise teilt der Prophet aus der Selva, der seine Anhänger zu Tieropfern anstiftet, seinen Namen mit Franziskus von Assisi, dem Begründer des Franziskanerordens Anfang des 13. Jahrhunderts, Freund der Tiere und späterer Patron der Tierärzte.

Hemos vestido nuestro glorioso uniforme de oficial del Ejército del Perú para venir a acompañarte a este que será tu último domicilio terrestre, porque era nuestra obligación proclamar ante los ojos del mundo, con la frente alta y pleno sentido de nuestra responsabilidad, que habías caído como un valeroso soldado al servicio de tu Patria, nuestro amado Perú. (267)

Der Text endet schließlich damit, dass das Militärbordell geschlossen wird und die Bruderschaft der Arche durch Bruder Franciscos Tod ihrem Ende entgegensieht. Mangels einer angemessenen Strafe für den Hauptmann wird er – da er dem Militär nicht den Rücken kehren will – in die Einöde veretzt, in die ihm auch Ehefrau Pochita mit der gemeinsamen Tochter folgt. Vargas Llosa lässt General Scavino das Ende der Erzählung zusammenfassen: „Pantoja mutado, el profeta muerto, las visitadoras hechas humo, el Arca disolviéndose. Esto va a ser otra vez la tierra tranquila de los buenos tiempos.“ (321)

IV.4.1 Stand der Forschung

„A diferencia de mis libros anteriores, que me hicieron sudar tinta, escribí esta novela con facilidad, divirtiéndome mucho.“ (9) Im 1999 verfassten Prolog zu *Pantaleón* weist Vargas Llosa auf seine humoristische Schreibweise in *Pantaleón* und seine Freude beim Verfassen des Romans hin. Dieser ist durch Humor und Ironie gekennzeichnet und wird deshalb häufig zu einer Zwischenphase zwischen seinen ernsteren sozialkritischen und politischen Romanen gezählt. Karsten Garscha resümiert den Wandel⁴⁹² von Vargas Llosas tragischen zu seinen komischen Romanen folgendermaßen:

Im Zeitalter der sich immer weiter ausbreitenden Massenkultur und Massensliteratur wird der Gegensatz von hoher und trivialer Literatur immer fragwürdiger. Dies gilt natürlich besonders für Lateinamerika. Und so ist es nicht verwunderlich, daß sich viele „seriöse“ Schriftsteller fragen, ob denn die Möglichkeiten der in alle Bevölkerungsschichten eindringenden Massensliteratur nicht für die eigene Arbeit genutzt werden könnten. Was die historischen Avantgarden bereits in den zwanziger Jahren postuliert haben, scheint nun realisierbar. Vargas Llosa jedenfalls findet Gefallen an solchen Perspektiven und wagt dieses Experiment.⁴⁹³

Hinzu kommen Vargas Llosas Bruch mit Kuba und dem Marxismus, die „bekanntlich dem Humor keine Bedeutung beimessen“⁴⁹⁴, sowie seine Beschäftigung mit Flauberts Roman-

⁴⁹² Ob es gerechtfertigt ist, von einem Wandel zu sprechen, wird in der Forschung diskutiert: José Morales Saravia gelangt zum Fazit, dass Vargas Llosas Roman *Pantaleón* keineswegs einen Bruch mit seinem bisherigen Schaffen hin zum Humor darstellt, da *Pantaleón* – voll von Kritik, Negativität und Furcht – dem zeitgenössischen Literatursystem entspricht. (Vgl. Morales Saravia, 2000, S. 118.) Zur Diskussion, ob tatsächlich ein Bruch in Vargas Llosas literarischem Schaffen stattfindet, siehe außerdem: Kristal (1998), Scheerer (1991).

⁴⁹³ Garscha, 2000, S. 84.

⁴⁹⁴ Ebd.

ästhetik, so Garscha. Der Roman steht hinsichtlich der fachwissenschaftlichen Rezeption im Schatten der anderen Werke, da er häufig als Trivialroman betrachtet wird. Zur Kontroverse über Vargas Llosas ersten humoristischen Roman erzählt William Siemens eine Anekdote aus dem Jahr 1975:

At a writers' conference in Guayaquil in 1975, the novelist Gustavo Alvarez Gardeazábal found that everyone there seemed to have enjoyed reading the book but that no one was willing to admit its value as literature, seemingly because they possessed no readily available traditional form to which to relate it. Furthermore, there appears to be a certain prejudice against the humorous novel in Latin American literary criticism – this despite the overarching presence of Don Quixote in the Hispanic novelistic tradition.⁴⁹⁵

Zahlreiche Kritiker, unter ihnen Garscha, urteilen jedoch positiv über den Roman des späteren Nobelpreisträgers: „*Pantaleón y las visitadoras* ist ein experimentell geschriebener, wiewohl sorgfältig komponierter Roman.“⁴⁹⁶ Und auch Michael Wood schließt sich den Stimmen der positiven Rezeptionen an:

This is an extraordinarily accomplished and skilful novel, full of technical invention and variation, and we should not underestimate the hard work, the serious work that must have gone into it. Even in its final version the novel does not entirely abandon its old seriousness, which lingers among the joking and the guffaws.⁴⁹⁷

Nachdem Vargas Llosa den Totalen Roman⁴⁹⁸ mit *La casa verde* (1966) erschaffen hatte, entdeckt er mit *Pantaleón* seinen Humor.⁴⁹⁹ Die Funktion des Romans erklärt Sabine Köllmann in ihrem *Companion to Mario Vargas Llosa*: „This protagonist is an early manifestation – and an extreme, grotesque case – of the specialization and fragmentation of knowledge, the lack of insight into the bigger picture, that Vargas Llosa will go on to criticize in many non-fictional texts, including his Nobel-Lecture.“⁵⁰⁰ Vargas Llosas Kritik bezieht sich, wie die folgende Analyse demonstrieren wird, auf die determinierenden Strukturen der peruanischen Gesellschaft, die er anhand von Prostitution, Androzentrismus und Hypokrisie darstellt.

Ungeachtet der Kontroverse über den Roman existiert inzwischen eine breite Forschungsgrundlage, die verschiedenste Lesarten für den Text beinhaltet. Félix Terrones

⁴⁹⁵ Siemens, 1977, S. 481.

⁴⁹⁶ Garscha, 2000, S. 96.

⁴⁹⁷ Wood, 2012, S. 49.

⁴⁹⁸ Zum Konzept der *novela total* und der Literaturtheorie Vargas Llosas siehe: Enkvist, 1987, S. 18-58.

⁴⁹⁹ Zur komischen Sprache in *Pantaleón* siehe: Richards (1986), McMurray (1978), Castro-Klarén (1979) und Morello-Frosch (1979). Richards fasst zusammen: „*Pantaleón y las visitadoras* es una novela de índole grotesca, cuyo tono general la coloca hacia el lado festivo de la escala del género.“ (Richards, 1986, S. 245. Hervorh. im Orig.)

⁵⁰⁰ Köllmann, 2014, S. 130.

analysiert das Militärbordell Pantilandia als Utopie, wenn auch als keine vollkommene: „Se trata más bien de una novela en la cual encontramos un espacio de rasgos utópicos regido por leyes particulares que lo ordenan socialmente y le dan un estatuto frente a otros espacios (me refiero al de la Selva por ejemplo).“⁵⁰¹ Diese Definition macht einen Verweis auf die Heterotopien von Foucault unabdingbar: Foucault erläutert das Spannungsfeld von Teil- oder Gegenräumen in Gesellschaften, „welches dadurch entsteht, dass Heterotopien zur realen Unordnung entweder einen Gegenpol in Form einer vollkommenen Ordnung oder eine andere Form der Unordnung setzen“⁵⁰². Nach Raymond Trousson fasst Terrones die Charakteristika einer literarischen Utopie zusammen: „la descripción de una organización social, el hecho de recurrir a una narración novelesca y el imaginar otra región (geográfica, temporal, etc.)“⁵⁰³. Diese von Trousson etablierten Wesensmerkmale der Utopie als literarischem Raum in der abendländischen Tradition vergleicht er mit dem Bordell des Hauptmann Pantoja. Er betont die „insularidad“⁵⁰⁴ von Pantilandia, i. e. seine Insellage innerhalb der Gesellschaft und innerhalb der Selva: „El silencio, la insularidad de este espacio con respecto de los otros, conocidos y públicos, es necesaria para garantizar su existencia. El ‘insularismo’ de la utopía la protege y la preserva de la corrupción externa.“⁵⁰⁵ Die Insellage ist symptomatisch für die Utopie, da sie ihre Existenz sichert. Die Exzeptionalität des Bordells und des korrespondierenden Kontextes, die auf dem Aspekt der Sexualität und einer liberalen Sexualmoral basieren, machen es zu einem utopischen Raum, so Terrones. Des Weiteren lässt die militärische Hierarchie, die in Pantilandia herrscht, seiner Meinung nach einen Rückschluss auf den utopischen Charakter des Bordells zu: „Política, económica y moralmente rige, como en toda utopía, una férrea codificación al interior de *Pantilandia*.“⁵⁰⁶ Funktionalität, Regelmäßigkeit und zwangsläufig damit einhergehend Überwachung sind ein Charakteristikum einer Utopie, das sich auch in Pantilandia manifestiert, so Terrones. Die Utopie kann nur erfolgreich existieren, wenn sie so einwandfrei funktioniert wie eine Schweizer Uhr. Ähnlich wie *Disneyland*⁵⁰⁷ im realen US-Amerika scheint Pantilandia im fiktiven Iquitos ein Paralleluniversum zu sein. Obwohl er einige

⁵⁰¹ Terrones, 2011, S. 328.

⁵⁰² Vöcklinghaus, 2009, S. 235.

⁵⁰³ Ebd., S. 312.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 318.

⁵⁰⁵ Ebd. Hervorh. im Orig.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 319. Hervorh. im Orig.

⁵⁰⁷ Der Vergnügungspark Disneyland der Walt Disney Company ist einer der am meisten besuchten Freizeitkomplexe der Welt und wurde 1955 erstmals in Kalifornien, USA, eröffnet.

Aspekte von *Pantilandia* als utopisch beurteilt, gelangt Terrones zur Erkenntnis, dass Vargas Llosas Militärbordell keine Utopie darstellt:

En una región como la Selva peruana, representada en la novela como un lugar voluptuoso, y en un relato en el que lo absurdo es la piedra de toque, el espacio *Pantilandia* se constituye como una utopía del equívoco. El equívoco de codificar, reglamentar la sexualidad humana, acaso el componente más transgresor de nuestra cultura.⁵⁰⁸

Terrones' Ansicht nach muss *Pantilandia* aufgrund seiner Konstitution als vom Militär geführtes Bordell, i. e. als Raum, in dem einer der ursprünglichsten menschliche Instinkte auf absurde Art und Weise kontrolliert werden soll, als Utopie scheitern, da die Diskrepanz zwischen militärischer Rationalität und triebhafter Sexualität nicht überwindbar ist. Im Unterschied zum Begriff der Utopie sind Foucaults Heterotopien utopische gesellschaftliche Vorstellungen, die aber an einem realen Ort realisiert und erfahrbar sind. Auch wenn dieser Terminus für *Pantilandia* treffender als Bezeichnung erscheint, widerspricht dieses Konzept nicht der These Terrones', dass dieser Raum aufgrund der genannten Diskrepanz zum Scheitern verurteilt ist.

Anders als bei den anderen Autoren, die in dieser Arbeit betrachtet werden, stellt die Untersuchung der fiktiven Frauenfiguren von Vargas Llosa keine vergleichbare Forschungslücke dar. Elvire Gomez-Vidal Bernard analysiert die weiblichen Figuren in Vargas Llosas Gesamtwerk und kommt zu einem drastischen Ergebnis: „Enfocada desde una perspectiva sociológica, la imagen de la mujer en la obra de Vargas Llosa es sumamente limitada. Impera en ella una nítida y empobrecedora división entre ‘niñas malas’ y ‘niñas buenas’ o sea mujeres de mala vida y mujeres decentes [...].“⁵⁰⁹ Während die „niñas malas“ in *La casa verde* und *Pantaleón* als Prostituierte repräsentiert werden, stellen beispielsweise Ehefrau Pochita und Señora Leonor aus *Pantaleón* die „niñas buenas“ dar. Auffällig ist, so Gomez-Vidal Bernard, dass die relevanten Frauenfiguren in Vargas Llosas Werk Prostituierte sind.⁵¹⁰ Trotz ihrer anfänglich pessimistischen Aussage, räumt sie ein, dass die weiblichen Figuren bei Vargas Llosa die Basis der Texte bilden, obgleich ihnen nicht die Rolle der Protagonist*innen zukommt: „No obstante, desde los inicios, en forma solapada, las mujeres rigen los universos novelescos elaborados por Vargas Llosa. Si no asumen un protagonismo activo a nivel de la trama, vertebran de hecho por su presencia el andamiaje narrativo.“⁵¹¹ Die Präsenz der weiblichen

⁵⁰⁸ Terrones, 2011, S. 328. Hervorh. im Orig.

⁵⁰⁹ Gomez-Vidal Bernard, 2011, S. 354.

⁵¹⁰ Vgl. ebd.

⁵¹¹ Gomez-Vidal Bernard, 2011, S. 372.

Figuren in den Romanen Vargas Llosas stellt sich für Gomez-Vidal Bernard als essentiell dar: „Todopoderosas, vigilantes, frágiles, conmovedoras, temibles y seductoras, hilan y cortan los vínculos que unen o separan a los personajes masculinos, hacen o deshacen el tejido social representando desde lugares sumamente humildes en el argumento de las ficciones.“⁵¹² Dass sich diese Relevanz der weiblichen Figuren in *Pantaleón* auf die Prostituierte Brasileña reduziert, wird die folgende Analyse aus *gender*-kritischer Perspektive zeigen.

Pantaleon wird in vielen Interpretationen als eine Satire auf Kirche und Militär gelesen. Wood versteht den Text hingegen als Komödie und erinnert an deren Funktion: „Of course, good comedy is always serious in its way – as serious as anything gets – because comedy as a genre is about our chances of happiness.“⁵¹³ Für Wood stellt Vargas Llosas Roman einen „elegant joke“⁵¹⁴ dar, der eine gewisse Tragik beinhaltet: „It is the seriousness itself that is the farce; a failure to allow for everything seriousness denies, a wish that it would all go away, or at least keep quiet.“⁵¹⁵ Er unterscheidet im Hinblick auf die Kontroverse, die Vargas Llosas erster humoristischer Roman ausgelöst hat, zwischen „serious literature“⁵¹⁶ und „trashy fiction“⁵¹⁷ und fällt folgendes Urteil über den Roman: „*Captain Pantoja* reminds us of the closeness of mania to certain kinds of virtue [...]“⁵¹⁸

Unter den zahlreichen Forschungsbeiträgen zu *Pantaleón* findet sich auch eine Betrachtung aus mythologischer Perspektive: Siemens präsentiert eine Interpretation des Textes mit der griechischen Mythologie als Referenzrahmen. Die Institutionalisierung des Chaos‘ in *Pantaleón* assoziiert er mit der variierenden Götterherrschaft im antiken Griechenland: „a process analogous to that replacement of Apollo by Dionysus at Delphi“⁵¹⁹. Die Figur des Hauptmannes Pantoja vereint zwei gegensätzliche Pole in einem einzigen Charakter; Siemens demonstriert deshalb in seiner Analyse, dass der Protagonist im Verlauf der Handlung von Apollo zu Dionysos transformiert. Diese Transformation äußert sich unter anderem in der plötzlich erweckten sexuellen Begierde des zuvor als rational charakterisierten Pantoja, die im Text auf das Klima in der Selva zurückgeführt wird. Die Kombination der gegensätzlichen Pole *ratio*

⁵¹² Gomez-Vidal Bernard, 2011, S. 372.

⁵¹³ Wood, 2012, S. 49.

⁵¹⁴ Ebd., S. 53.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Ebd., S. 56.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Ebd., S. 49.

⁵¹⁹ Siemens, 1977, S. 483.

et emotio in Vargas Llosas Roman, die bereits in der Mythologie der antiken Welt stattfindet, begründet Siemens mit der Konstitution des Menschen: „Delphi was a sort of *axis mundi*, a Center of the Classical Greek spirit, and the alternation of the two very different deities is an acknowledgment of the fact that man cannot live by reason alone, not even in the Age of Pericles.“⁵²⁰ Auch Marta Morello-Frosch betont, dass die groteske Situation dadurch entsteht, dass der Roman die beiden Extreme Körper und Geist gegenüber stellt. Sie sieht diese Opposition jedoch in Pantaleón und Bruder Francisco repräsentiert: „Eros and Thanatos, always so close in human existence, have been once more brought together to conjure up the demons in man’s body and soul.“⁵²¹ Ebenso versteht Timothy Richards den Text als Kombination zweier Kontraste: „Al mezclar la comedia y la tragedia, lo grotesco puede revelar su significado más profundo: el de que la vida es tragicómica, no como alternación de categorías distintas sino como una fusión perpetua, indivisible.“⁵²² Siemens kommt trotz seines Vergleichs mit Apollo und Dionysos zu dem Schluss, dass Hauptmann Pantoja weder ein mythischer Gott noch ein tragischer Held ist:

So it is that, even while corresponding superficially to some Classical patterns, Pantaleón’s career violates them in their essential intent, which is the establishment and renewal of an orderly cosmos on the foundation of family life. It is for this reason, I believe, that he is unable to play the hero’s role to the end, either as the untainted and triumphant hero of most of the world’s mythology or as the tragic hero, noble though sacrificed.⁵²³

Morello-Frosch fasst zusammen, was die in *Pantaleón* erzählten Begebenheiten so grotesk macht:

Pantaleón has failed because he tried to follow orders to the letter, to put logic in this most absurd endeavour, because the origin of the assignment was itself bizarre; and the solution, after several pseudo-scientific tries, was an irrational and bizarre one. Pantaleón has not accepted the grotesque nature of the situation and his troubles arise from this initial misapprehension, one that was induced in his mind by the superiors themselves in their eagerness to gloss over the essentially problematic nature of the existence of the troops in this faraway post.⁵²⁴

Pantojas Lösungsansatz ist jedoch nicht, wie Morello-Frosch konstatiert, irrational, sondern im Gegenteil rational. Die Skurrilität der erzählten Handlung resultiert aus der Kombination der

⁵²⁰ Siemens, 1977, S. 482. Hervorh. im Orig.

⁵²¹ Morello-Frosch, 1979, S. 43.

⁵²² Richards, 1986, S. 244.

⁵²³ Siemens, 1977, S. 392.

⁵²⁴ Morello-Frosch, 1979, S. 42.

Dichotomie zwischen *ratio* und *emotio*, wie die folgende Analyse des Textes demonstrieren wird.

Während Inger Enkvist eine narratologische Analyse des Textes bietet, die im Folgenden betrachtet wird, und Gomez-Vidal Bernard aus feministischer Perspektive mit Vargas Llosas Texten arbeitet, wählen Terrones, Wood und Siemens eine kultursoziologische Herangehensweise. Vargas Llosas *Pantaleón* bietet als Erzählung, mit der gesamtgesellschaftliche Strukturen anhand von Prostitution und Androzentrismus kritisiert werden, jedoch auch zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine *gender*-kritische Lesart, die in der folgenden Analyse angewendet werden soll.

IV.4.2 Die Kategorie *gender* auf der narrativen Ebene

Vargas Llosa elaboriert in seiner Dissertationsschrift *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) verschiedene narrative Techniken, die im Folgenden erläutert und als Untersuchungskategorien in der Analyse berücksichtigt werden. Inger Enkvist urteilt über die Relevanz dieser Techniken in *Pantaleón*: „Se podría decir que en esta novela el protagonista verdadero no es Pantaleón sino el lector. Seguramente, la reacción del lector ha sido más importante para el novelista que describir tal o tal reacción de Pantaleón.“⁵²⁵ Die Anforderungen an den*die Leser*in sind enorm, so Enkvist. Die Romane des peruanischen Autors können nur interpretiert werden, wenn die angewendeten narrativen Techniken verstanden werden.

Der Text präsentiert in seinen zehn Kapiteln eine lineare Handlung, von denen nur vier in Dialogen stattfinden, während die übrigen sechs Kapitel schriftliche Zeugnisse darstellen.⁵²⁶ Die Handlung ist in verschiedene Erzählstränge aufgeteilt, die ineinander verwoben sind. Vargas Llosa nutzt für das narrative Verfahren der Verschachtelung innerhalb einer Erzählung die Metapher der *caja china*, einer Holzkiste zum Grillen von Schweinefleisch, in der sich eine weitere Kiste befindet: „El procedimiento de ‘la caja china’ consiste en contar una historia como una sucesión de historias que se contienen unas a otras: principales y derivadas, realidades primarias y realidades secundarias.“⁵²⁷ Eine derartige Verschachtelung stellen die

⁵²⁵ Enkvist, 1987, S. 159.

⁵²⁶ Brigitte König analysiert die sprachliche Gestaltung in diesen schriftlichen Berichten des Hauptmanns: „Die militärischen Schriftsätze transportieren schwerpunktmäßig einerseits die Informationen über den fortschreitenden Aufbau des *Servicio de Visitadoras* und den äußeren Ablauf der Einsätze dieser Truppe und andererseits die den Roman charakterisierende Komik.“ (König, 2002, S. 302. Hervorh. im Orig.)

⁵²⁷ Vargas Llosa, 1971, S. 543. Hervorh. im Orig.

verschiedenen Briefe im Roman *Pantaleón* dar: der Brief von Pochita an ihre Schwester⁵²⁸, in dem eine andere Perspektive auf den Geheimauftrag des Hauptmanns präsentiert wird, der dem*der Leser*in aber inhaltlich keine neuen Fakten liefert, der offene Brief einiger Männer⁵²⁹, die sich darüber beschwerten, dass sie nicht am *Servicio de Visitadoras* teilnehmen dürfen sowie der Brief der ehemaligen Betreuerin Maclovia an Ehefrau Pochita, in dem sie Hauptmann Pantojas Mission verrät. Durch diese Briefe, die dem*der Leser*in zwar kaum neue Informationen, jedoch neue Perspektiven anbieten, erhält die fiktive Welt in *Pantaleón* ihre Komplexität und Mehrdimensionalität. Auch Enkvist beurteilt diese Technik der *caja china* als relevant für das Textverständnis: Sie beschreiben die fiktive Welt und informieren den*die Leser*in über das intellektuelle und moralische Niveau derselben.⁵³⁰

Mit *vasos comunicantes* bezeichnet Vargas Llosa die narrative Technik, mehrere Erzählstränge zu verknüpfen und zwischen diesen hin und her zu wechseln. Dieses Verfahren umfasst allerdings nicht nur verschiedene Handlungen innerhalb eines Textes, sondern auch Perspektiven und Realitäten, wie sie der*die Leser*in beispielsweise in García Márquez' *Cien años de soledad* vorfindet: „[E]l clásico uso del procedimiento de los vasos comunicantes: asociar en una unidad narrativa elementos de condición diferente para que intercambien su cualidades respectivas y se fundan en una realidad distinta a la mera suma de sus partes.“⁵³¹ Die *vasos comunicantes* dienen unter anderem dazu, Unterschiede in der Perspektive hervorzuheben und dadurch die Figuren des Textes zu kontrastieren. Der*Die Leser*in muss sich auf dieses komplexe Spiel des Textes einlassen, um an der Erzählung teilzuhaben und der Handlung folgen zu können. Enkvist beschreibt die *vasos comunicantes* in *Pantaleón* folgendermaßen:

[S]on muy importantes los **vasos comunicantes** y eso en dos sentidos. Primero en el sentido de que hay varios focos de interés que se mezclan y el lector es quien tiene que relacionar los trozos de información que recibe, pero también en el sentido de que los personajes mismos mezclan constantemente asuntos distintos y valores distintos.⁵³²

Die *vasos comunicantes* manifestieren sich in *Pantaleón* sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch auf der Vermittlungsebene, was den Prozess des Textverständnisses komplexer macht.

⁵²⁸ König analysiert diesen Brief von Pochita an ihre Schwester: „Das enge Verhältnis der Schwestern zueinander führt zu diaphasisch markierter, konzeptionell nächsprachlicher Lexik und Idiomatik [...] und zu Diminutiv-suffixen als abtönender Markierung von Vertrautheit und Zärtlichkeit.“ (König, 2002, S. 293.)

⁵²⁹ Zur sprachlichen Gestaltung dieses Briefes siehe: König, 2002, S. 298.

⁵³⁰ Vgl. Enkvist, 1987, S. 170.

⁵³¹ Vargas Llosa, 1971, S. 573.

⁵³² Enkvist, 1987, S. 160. Hervorh. im Orig.

Durch die Präsentation der verschiedenen inhaltlichen Elemente eines narrativen Textes kann das Verständnis beeinflusst werden. Werden relevante Daten nicht erzählt, verändert sich die inhaltliche Gewichtung des Textes. Diese Ellipse von Informationen, dem *dato escondido*, wie Vargas Llosa ihn nennt, nutzt der Autor bei der Strukturierung seines Textes. „Eficazmente utilizado, el dato escondido hace brotar en el espíritu del lector emociones que dotan de vivencias al relato: la materia narrativa se alimenta de las sensaciones que provoca en el lector y que éste, a su vez, retransmite a la ficción.“⁵³³ Diese narrative Technik setzt Vargas Llosa in *Pantaleón* am Ende des Textes ein: Die Zukunft der Prostituierten nach der Schließung von Pantilandia bleibt ungewiss, während der*die Leser*in über Hauptmann Pantojas Schicksal informiert wird. Enkvist beurteilt die Funktion der *datos escondidos* im finalen Kapitel des Textes:

El lector podría haber adivinado todo eso pero resulta más difícil adivinar el contenido de algunas acotaciones al final de la novela. Se trata de informaciones sobre los enemigos más decididos del Servicio de Visitadoras y los datos aparecen como por casualidad, lo cual refuerza la crudeza de los detalles.⁵³⁴

Diese verschiedenen narrativen Techniken, die Vargas Llosa in seiner Dissertationsschrift elaboriert und die in seinem Roman *Pantaleón* zum Einsatz kommen, verleihen dem Text seine Komplexität. Ihre Kenntnis ist relevant für das Textverständnis. Für eine *gender*-kritische Betrachtung spielen sie allerdings eine untergeordnete Rolle. Um die Vermittlungsebene des Textes *gender*-kritisch zu betrachten, müssen hingegen einzelne Aspekte des Textes, wie die Erzählinstanz, das Handlungsschema, die Raumsemantik und die sprachliche Ebene hinsichtlich ihrer Geschlechterspezifika analysiert werden.

Zur Erzählinstanz des Textes: „El narrador de una historia, verdadera o no, no se limita simplemente a enumerar los hechos, sino que trata, por lo general, de organizarlos y conferirles un sentido que rellene la pura seriación.“⁵³⁵ Casto Manuel Fernández erläutert die Funktion des *narrador* in Erzähltexten, um dann festzustellen, dass in *Pantaleón* ganze Kapitel ohne Erzählinstanz auskommen. Aus der Analyse von *Conversación en la Catedral* (1969), in dem ebenfalls eine Erzählinstanz fehlt, erhält er folgende Konklusion, die sich auch auf *Pantaleón* übertragen lässt: „[L]a complejidad de las novelas de Vargas Llosa obliga a más de una lectura para poder fijar claramente las correlaciones causales y temporales de los hechos que se

⁵³³ Vargas Llosa, 1971, S. 283.

⁵³⁴ Enkvist, 1987, S. 172.

⁵³⁵ Fernández, 1977, S. 65.

narran.⁵³⁶ Für den*die Leser*in resultiert aus dem Fehlen der Erzählinstanz ein erschwertes Textverständnis. Enkvist artikuliert diese möglichen Komplikationen auf Seiten des*der Lesers*in positiver: „[O]tra vez el autor demuestra que tiene confianza en que el lector pueda juzgar por sí mismo lo que sucede y, sobre todo, lo que se dice en el mundo ficticio.“⁵³⁷ Dieses Vertrauen in die Lesenden gilt es nun nicht zu enttäuschen.

Während eine Erzählinstanz das Textverständnis maßgeblich beeinflusst, liegt diese Aufgabe in *Pantaleón* in der Verantwortung des*der Lesers*in. Vargas Llosa nutzt eine Erzählinstanz weder, um Informationen über Gedanken und Gefühle der Figuren zu präsentieren, noch, um die Handlung zu kommentieren oder zu bewerten. Susanne Cadera fasst diese Technik zusammen: „Der Leser nimmt direkt an den Dialogen teil, ohne dass eine außenstehende, wertende Erzählinstanz die Dialoge oder direkten Äußerungen kommentiert.“⁵³⁸ Während die Wahrnehmung der fiktiven Wirklichkeit in der Regel vom Blickwinkel des Erzählers bestimmt wird, reiht Vargas Llosa Dialogteile, Briefe, Radiointerviews etc. kommentarlos aneinander, wie in der folgenden Sequenz, in der die Handlungsführung zwischen einem Gespräch des Hauptmanns mit seiner Mutter señora Leonor und einem Besuch bei der Brasileña kommentarlos wechselt:

–Si ella no se hubiera robado a Gladycita tú no estarías así –abre la puerta de calle la señora Leonor–.
¿Acaso no veo cómo te consumes de pena por la chiquita, Panta? Anda, parte de una vez.

–No aguanto más, rápido, rápido –sube la escalerilla de *Eva*, baja al camarote, se tumba en la litera, susurra Pantita–. (228. Hervorh. im Orig.)

Dieses Minimum an Erzählstimme führt dazu, dass keinerlei geschlechtsspezifische Gewichtung durch einen Erzähler stattfindet; diese geschieht durch den*die Leser*in selbst mit Hilfe der Figurenrede respektive der Briefe und Berichte. Die Herausforderung in *Pantaleón* besteht aufgrund der fehlenden Erzählstimme darin, die verschiedenen Aussagen im Text den jeweiligen Romanfiguren zuzuordnen, da Vargas Llosas Text voll von Perspektivwechseln und zeitlich-räumlichen Sprüngen ist. Diese Wechsel zwischen den verschiedenen Perspektiven in *Pantaleón*, die Vargas Llosa selbst als *vasos comunicantes* bezeichnet, sind signifikant, da mit ihrer Hilfe die Brisanz des Konflikts, in dem sich der Hauptmann befindet, markiert wird. Die Montagetechnik nutzt auch Alfred Döblin in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929), in dem er die Geschichte des Franz Biberkopf erzählt. Durch die narrative Technik der

⁵³⁶ Fernández, 1977, S. 78.

⁵³⁷ Enkvist, 1987, S. 159.

⁵³⁸ Cadera, 2002, S. 229.

Zeitungsbericht die männliche Perspektive auf das Leben und den Tod der schönen Prostituierten dar. In das Innenleben der weiblichen Figuren erhält der*die Leser*in lediglich durch Pochitas Brief und Maclovias Bericht einen Einblick. Pochita schreibt ihrer Schwester über die Verwandlung ihres Mannes in der Selva:

Te digo que me da risa ver a tu ñadito tan fogoso, a veces se le antoja hacer cositas de día, después del almuerzo, con el pretexto de la siesta, pero claro que no lo dejo, y a veces me despierta de madrugada con la locura esa. [...] Por partes claro que me tranquiliza que Panta se haya vuelto tan cargoso en lo de las cositas, quiere decir que su mujer le gusta (ejem, ejem) y que no necesita buscar aventuras en la calle.
(77)

Kapitel VII stellt das Interview der ehemaligen Betreuerin Maclovia mit dem Radiosprecher Sinchi dar. In diesem Kapitel wird, abgesehen von den Kommentaren des Sinchi, die weibliche Perspektive innerhalb der Institution Prostitution dargestellt. Maclovia berichtet von ihrem Leben als Wäscherin, bevor sie in den Dienst des Militärs eintrat: „Hay quienes se creen que las lavanderas ganan horrores y se pasan la gran vida. Una mentira de este tamaño, Sinchi. Es un trabajo jodidí.“ (207) Allerdings kommentiert der Sinchi diesen Bericht der Maclovia und stellt die Prostitution in Pantilandia aus seiner Perspektive dar: „Las desgracias de la vida empujaron a Maclovia hacia dicho antro para que un señor equis la explotara e hiciera pingüis ganancias con su dignidad de mujer.“ (206) Diese Kommentare, mit denen er den Bericht der Maclovia unterbricht, manipulieren das Verständnis der fiktiven Hörerinnen und Hörer.

Es kann resümiert werden, dass der Text zwischen den verschiedenen Perspektiven respektive zwischen verschiedenen Sprecher*innen hin- und herwechselt und dabei auch – wenn auch in geringerem Ausmaß – die weibliche Perspektive darstellt. Durch diese zahlreichen Perspektivwechsel wird nicht nur die Brisanz des handlungsbestimmenden Konflikts markiert, sondern dadurch werden auch die heterogenen Standpunkte des im Text skizzierten Konflikts artikuliert. Dass die Perspektive der Frauen, insbesondere der Prostituierten, in großen Teilen des Textes ausgeblendet wird, kann nicht als narrativer Kunstgriff, als *dato escondido*, gewertet werden. Vielmehr zeigt diese Auslassung der weiblichen Perspektive die androzentrischen Strukturen der zeitgenössischen Literatur, die eine Fokussierung auf die maskulinen Figuren und deren Perspektive mit sich bringen. Während Vargas Llosa in seinem Text keine geschlechtsspezifische Gewichtung durch die Erzählstimme vornimmt, findet diese im Text durch eine Verteilung des Textvolumens je nach Geschlecht statt.

Um geschlechtsspezifische Handlungsmuster und Konzeptionen von Geschlechtsidentität analysieren zu können, müssen Handlung und Plot des Erzähltextes analysiert werden.⁵⁴³ Unabhängig davon, dass sich die Romanhandlung um einen Themenkomplex dreht, der voll von *gender*-Fragen und -Kontroversen ist, präsentiert der Text ein Handlungsmuster, das geschlechtsspezifisch geprägt ist. Vargas Llosas Roman erzählt neben dem Motiv der Prostituierten ein weiteres traditionelles Motiv: Durch seine amouröse Beziehung zur schönen Prostituierten Brasileña befindet sich Hauptmann Pantoja im Konflikt, emotional zwischen dieser und seiner Ehefrau zu stehen. Mit Hilfe von Frenzels Erläuterungen lässt sich das Dilemma Pantaleóns als literarisches Motiv ‚Mann zwischen zwei Frauen‘ interpretieren:

Gemeint ist [...] mit dem Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen nicht die Qual durch die Fülle der von außen herangetragenen Angebote, sondern das durch die gleichzeitige und gleich starke Neigung zu zwei Frauen in dem Mann ausgelöste Schwanken zwischen den beiden meist gegensätzlichen oder doch unterschiedlichen Objekten seines Begehrens, von denen er keines aufgeben und die er am liebsten in einer Person vereint sehen möchte.⁵⁴⁴

Dieses Motivschema rückt den Mann in den Mittelpunkt des Interesses, während die beiden Frauenfiguren lediglich dazu dienen, den Konflikt herzustellen. Der gesamte Text wird strukturiert durch die Dichotomie *ratio* und *emotio*, die Vargas Llosa auch mit Hilfe des Motivs ‚Mann zwischen zwei Frauen‘ darstellt: Die beiden Frauenfiguren sind einerseits als Kontraste zueinander angelegt und erfahren andererseits kaum eine individuelle Charakterisierung als Figur. Während auf die Ehefrau Pochita im Text nicht detailliert eingegangen wird, erhält die schöne Brasilianerin eine Wertung als Figur erst nach ihrem Tod. Vor allem Pochita wird im Text gerade so beschrieben, dass das Dilemma, in dem der Hauptmann steckt, hervortritt. Wie die Analyse zeigen wird, kontrastiert der Text die beiden Frauenfiguren zunächst als Stereotype, sodass der Konflikt, in dem sich Pantoja befindet, durch diese Opposition verstärkt wird. Der Fokus des ersten Teils des Romans konzentriert sich jedoch auf die maskuline Figur des Hauptmanns und sein emotionales Dilemma, das stellvertretend für den Konflikt zwischen Gefühl und Verstand steht und in dem die Frauen zunächst nur Nebenfiguren darstellen.

Geschlechterrelevante Orientierungen und Konnotationen manifestieren sich im Erzähltext auch in den fiktiven Räumen.⁵⁴⁵ Räume werden als Schauplätze häufig einem bestimmten Geschlecht zugewiesen, dadurch kommt es zur „geschlechterorientierte[n]

⁵⁴³ Vgl. Gutenberg, 2004, S. 100.

⁵⁴⁴ Frenzel, 2008, S. 489.

⁵⁴⁵ Vgl. Würzbach, 2004, S. 49.

Territorialisierung“⁵⁴⁶. In *Pantaleón* werden zwei oppositionäre Räume präsentiert, die wiederum auf die Dichotomie *ratio* und *emotio* respektive Kultur und Natur verweisen: Auf der einen Seite Pantojas Privatwohnung und auf der anderen sein Arbeitsplatz, das Militärbordell. Die Kontrastierung dieser beiden Räume findet nicht nur auf der inhaltlichen Ebene des Textes statt, sondern auch auf der Vermittlungsebene: Während das Bordell ausführlich in Pantojas Berichten an seine Vorgesetzten beschrieben wird, erfährt der*die Leser*in wenig über die Beschaffenheit seiner Privatwohnung. Außerdem konzentriert sich die Handlung des Textes auf den Bereich des Militärbordells, wohingegen dem privaten Bereich im Text kaum eine Relevanz zugesprochen wird. Der*Die Leser*in erhält nur wenige Informationen über die private Sphäre des Textes: Hauptmann Pantoja lebt gemeinsam mit seiner Ehefrau Pochita und seiner Mutter señora Leonor in einem Haus im Zentrum von Iquitos, über das sich Pochita im Brief an ihre Schwester beschwert:

[L]as únicas casitas modernas y cómodas que hay en Iquitos son las de la Villa Militar, o las de la Naval, o las del Grupo Aeronáutico. Las de la ciudad son viejísimas, feísimas, incomodísimas. Hemos tomado una en la calle Sargento Lores, de esas que construyeron a principios de siglo, cuando lo del caucho, que son las más pintorescas, con sus fachadas de azulejos de Portugal y sus balcones de madera; es grande y desde la ventana se ve el río, pero, eso sí, no se compara ni a la más pobre de la Villa Militar. (71)

Die Kontrastierung des Privathauses zu denen der Militärsiedlung demonstriert die Privilegierung des Militärs im Text. Der semantische Raum ‚Privathaus‘ ist durch Pochitas Beschreibung negativ konnotiert; in erster Linie für die Frau, da sie auf diesen Raum limitiert wird: Der Bewegungsradius von Pantojas Frau Pochita, i. e. ihr Wirkungsbereich, ist auf die gemeinsame Wohnung beschränkt. Sie darf nicht nur aufgrund der erforderlichen Geheimhaltung nicht im Militärbereich wohnen und dort ihren Beschäftigungen in Gesellschaft der anderen Soldatenfrauen und -kindern nachgehen, sondern ist prinzipiell an das Haus und die damit verbundenen Tätigkeiten gebunden. Im Text wird nur selten erwähnt, dass sie diesen Raum verlässt – und wenn, dann in der Regel in Begleitung ihres Mannes (zu sonntäglichen Ausflügen), einer Nachbarin (zum Einkaufen) oder ihrer Schwiegermutter (zu Kirchenbesuchen). Evelyn Stevens erläutert die traditionelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau in der Gesellschaft, die sich anhand geschlechtsspezifisch determinierter Sphären manifestiert:

Latin American men and women have unequivocal conceptions of their roles and they play them out, if not in harmony, at least in counterpoint. The interpersonal dynamics of the existing social structure afford each sex a complementary sphere of influence that satisfies basic personal and social needs.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Würzbach, 2004, S. 51.

⁵⁴⁷ Stevens, 1973, S. 57.

Diese Charakterisierung trifft auch auf die Rollenverteilung im Hause Pantoja zu, wie die Analyse der Figur der Ehefrau demonstrieren wird. Die weibliche Figur wird im Text auf einen beschränkten Raum limitiert, dessen Grenzen vom Mann definiert werden. Im Kontrast dazu kann die männliche Figur zwischen den verschiedenen Bereichen hin- und herwechseln: Hauptmann Pantoja wohnt in einem privaten Bereich, arbeitet auf dem – wenn auch geheimen – Gelände des Militärs, besucht außerdem die örtlichen Bordelle und andere öffentliche Plätze im fiktiven Iquitos. Die Limitierung der weiblichen Figur auf einen determinierten Raum im Text gilt nicht nur für das Weiblichkeitsmodell der Pochita, sondern auch für die Konzeption von Weiblichkeit, die durch die Prostituierten repräsentiert wird. Die weiblichen Angestellten des Truppenbetreuungsdienstes leben in Pantilandia, einem zum Bordell umfunktionierten Militärgelände:

[E]l sitio donde se halla situado el puesto de mando y centro logístico reviste las mejores condiciones: ante todo, amplitud y vecindad del medio de transporte (río Itaya); luego, estar protegido de miradas indiscretas, pues la ciudad se halla bastante lejos y el lugar poblado más próximo, el molino de arroz Garote, se levanta en la orilla opuesta (no hay puente). De otro lado, goza de buenas posibilidades topográficas para instalar un pequeño embarcadero, de modo que todos los envíos y recepciones, cuando el Servicio de Visitadoras haya establecido su sistema circulatorio, puedan efectuarse bajo la vigilancia directa del puesto de mando. (43)

Das Gelände scheint für das Vorhaben der Männer perfekt geeignet – für die weiblichen Bewohnerinnen erweist es sich jedoch als hostile: Es ist von der Außenwelt abgeschnitten und lässt sich ideal durch den verantwortlichen Hauptmann überwachen. Diesen Raum verlassen die Prostituierten regelmäßig in Konvois, um entfernte Garnisonen zu besuchen und die Soldaten mit sexuellen Dienstleistungen zu ‚versorgen‘. Die Frauen scheinen zwar mobil zu sein, jedoch werden diese Bewegungen durch den (Haupt-)Mann determiniert und haben den alleinigen Zweck, den Soldaten die weiblichen Körper verfügbar zu machen. Die Relevanz der Raumsemantik kommt auch am Ende des Textes zu tragen: Das Militärbordell wird aufgelöst – sowohl die Prostituierten als auch Pantoja behalten jedoch ihr bzw. sein Stigma. I. e. die Konnotation des Raumes und des zugehörigen Berufs überträgt sich auf die Individuen. Aufgrund ihres Berufes, den die ehemaligen Betreuerinnen weiterhin ausüben, werden sie nicht rehabilitiert. Im Kontrast dazu mindert sich nach Schließung seines Bordells die berufsbedingte Ablehnung gegenüber dem Hauptmann. Die Männer werden in diesem System der sozialen Sanktionierung weniger streng behandelt als die Frauen, die, nachdem sie ihre soziale Anerkennung verloren haben, im fiktiven Iquitos nicht rehabilitiert werden können. Dennoch bleibt auch der Hauptmann – in der fiktiven Welt des Textes – stigmatisiert. Da er in Iquitos als

Zuhälter gebrandmarkt ist, muss er die Stadt verlassen und wird in einen entlegenen Winkel des Landes versetzt.

Sowohl das Privathaus als auch das Bordell erhalten eine geschlechtsspezifische Konnotation. Anhand der Raumsemantik des Textes werden also Geschlechterkonzeptionen und in erster Linie die Privilegierung des männlichen Geschlechts sowohl auf der Inhaltsebene, das heißt, in der fiktiven Gesellschaft von Iquitos, als auch auf der Vermittlungsebene des Textes evident.

Die sprachliche Ebene des Textes wurde bisher vorrangig hinsichtlich seines Humor und seiner Ironie analysiert.⁵⁴⁸ Cadera analysiert außerdem den Transport der gesprochenen Sprache ins schriftliche Medium des Romans und die Verwendung der peruanischen Sprachvarietät in Vargas Llosas Werken.⁵⁴⁹ Auffallend ist in *Pantaleón* die bürokratische Sprache, die Pantoja in seinen militärischen Berichten verwendet und mit der Pantilandia reguliert wird. Anhand dieser Sprachverwendung, die zunächst dem Humor des Textes geschuldet zu sein scheint, wird die Dichotomie von *ratio* und *emotio* evident. Durch die Regeln und Normen (*ratio*), die in militärischer Sprache artikuliert werden, versuchen die Figuren des Romans, die menschlichen Triebe (*emotio*) zu kontrollieren. Dass sich Bürokratie in der Sprache literarischer Texte manifestiert, hat in Lateinamerika Tradition seit der *conquista*. Folger untersucht in *Picaresque and Bureaucracy* (2009) die „imbrication of interpellation and subject formation through bureaucracy“⁵⁵⁰ in Schriftzeugnissen der *conquista*. Autoren wie Hernán Cortés und Álvaro Núñez Cabeza de Vaca verknüpfen in ihren Texten an den spanischen Hof „bureaucratic writing and literary self-fashioning“⁵⁵¹. Ebenso wie Cortés' *Relaciones* sind Pantojas Berichte „master-pieces in which the author evokes the image of a superior soldier, strategist and statesman“⁵⁵². Folger erläutert die Funktion der Verwendung der bürokratischen Sprache bei Juan Rodríguez Freyle: „Con *El carnero*, Rodríguez Freyle plasmó en el Archivo su ‘proper locus’ desde donde podía articular un discurso que retrospectivamente llamamos, *faute de mieux*, literatura.“⁵⁵³ Auch wenn Folger nicht Vargas Llosa analysiert, ist es interessant, wie ähnlich die Vorgehensweisen in beiden Texten sind. Pantojas Berichte integrieren

⁵⁴⁸ Siehe u. a.: Morales Saravia (2000), Wood (2012).

⁵⁴⁹ Cadera, 2002.

⁵⁵⁰ Folger, 2009, S. 51.

⁵⁵¹ Ebd., S. 50.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Ebd., S. 61.

Emotionen, Lust und Sexualität in den militärischen Diskurs und verknüpfen dadurch die gegensätzlichen Pole *ratio* und *emotio* wie auch der von Folger analysierte Chronist der Conquista: „[E]l autor era consciente de que era necesario entretener a los lectores“⁵⁵⁴. Wie Juan Rodríguez Freyle, Chronist der Conquista, will Pantoja mit seinen bürokratischen Texten *prodesse et delectare*⁵⁵⁵: „Para concluir una anecdota personal algo risueña, a fin de aligerar la materia escabrosa de este parte.“ (57) Zur Erheiterung der schweren Materie fügt Hauptmann Pantoja gelegentlich private Anekdoten in seine Berichte ein – dadurch wird sein Bestreben evident, auf möglichst natürliche Art und Weise die Dichotomie zwischen den beiden Polen aufzubrechen.

Auf der sprachlichen Ebene des Textes manifestieren sich auch *gender*-typische Besonderheiten. Da in erster Linie die männlichen Figuren Sprechhandlungen ausführen respektive Briefe und Berichte schreiben, illustrieren sie die Vorstellungen von Geschlecht und Geschlechternormen aus männlicher Perspektive. Zuzana Janku spricht von einem „paraíso masculino“⁵⁵⁶ in Iquitos, das die sexuellen Verbrechen der Männer mit Euphemismen beschönigt, wie auch padre Beltrán, der einzige Gegner des *Servicio de Visitadoras* im gesamten Militär, feststellt: „-¿Ahora le llaman percance al estupro? –se desconcierta el padre Beltrán-. Porque eso es lo que fue.“ (19) Im Kontrast zu den übrigen Vertretern des Militärs zeigt padre Beltrán Empathie mit den Opfern und wird emotional: „-¿Abusivos? –salpica babas el padre Beltrán-. Viciosos, canallas y miserables, más bien.“ (19) Im Gegensatz dazu spricht der General Collazos statt von Vergewaltigung (*violación*), von „pendejón“ (18, dt.: *Dummheit*). Anstelle der Bezeichnung „estupro“ (19, dt.: *Vergewaltigung*) verwendet General Victoria den Euphemismus „percance“ (19, dt.: *Missgeschick*). Die Militärs verschieben sowohl sprachlich als auch inhaltlich den Fokus von den vergewaltigten Frauen auf die Situation der Rekruten:

Porque, como usted lo habrá adivinado, Pantoja, el problema no es sólo el de las señoras atropelladas. – También el de los reclutas condenados a vivir como castas palomas en ese calor tan pecaminoso – chasquea la lengua el Tigre Collazos –. Servir en la selva es bravo, Pantoja, muy bravo. (23)

Für die Analyse dieser Anfangsszenen des Romans, in der die Soldaten über die Vergewaltigungen sprechen, kann die Theorie des *male gaze* von Mulvey verwendet werden.⁵⁵⁷ Damit beschreibt sie den männlichen Blick auf das Geschehen. Die maskuline Perspektive

⁵⁵⁴ Folger, 2003, S. 55.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁵⁶ Janku, 2008, S. 39.

⁵⁵⁷ Vgl. Mulvey, 1975.

manifestiert sich in *Pantaleón* auf sprachlicher Ebene, während die vergewaltigten Frauen nicht zu Wort kommen – lediglich eine señora Cristina, deren Identität nicht aufgeklärt wird, beschreibt in einem Einschub das Geschehene: „–Comenzaron a jalnearme, ay Jesús mío, querían tumbarme al suelo –llora la señora Cristina–. Se caían de borrachos y hay que oír las lisuras que decían. Delante del altar mayor, se lo juro.“ (20) Das Gros der Informationen über die Vergewaltigungen erhält der*die Leser*in jedoch durch die Gespräche der Soldaten. Ein Perspektivwechsel hin zur Sicht der Frau würde hingegen bewirken, dass die Frau nicht mehr als Opfer und als Objekt erscheint, sondern als Subjekt in Erscheinung tritt. Der männliche Blick, wie ihn auch Folger und Gutiérrez Meza in *La mirada del otro en la literatura hispánica* beschreiben, produziert jedoch eine sexuelle Ungleichheit.⁵⁵⁸

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat sich das Verhältnis zu Sexualität auf der Bühne und insgesamt geändert, so Gesa Dane in ihrem Aufsatz *Zwischen den Zeilen – hinter den Kulissen: Zur literarischen Darstellung von Vergewaltigung*. „Auch in der zeitgenössischen erzählenden Prosa wird das Verbrechen direkter und ausführlicher dargestellt.“⁵⁵⁹ Und weiter analysiert sie Vergewaltigungen in der Literatur: „An der Grausamkeit der Tat, an dem Ausmaß der Verletzung, wird in der Literatur kein Zweifel gelassen.“⁵⁶⁰ Als Beispiel für diese Enttabuisierung sexueller Gewalt führt sie Libuše Moníková's *Eine Schändigung* (1990), Karen Duves *Regenroman* (1999) sowie das sowohl älteste als auch prominenteste ihrer Beispiele, Kleists *Die Marquise von O...* (1808) an. Diese Artikulation von sexueller Gewalt lässt sich bei Vargas Llosa nicht feststellen. Die Perspektive im Roman *Pantaleón*, die mit einer Fokussierung auf das Maskuline einhergeht – einem wesentlichen Charakteristikum des Androzentrismus –, verharmlost einerseits die Straftaten der Soldaten an Zivilistinnen und rechtfertigt andererseits die organisierte Prostitution im Militär. Literatur eröffnet jedoch prinzipiell die Möglichkeit, den Fokus beispielsweise von der traditionell männlichen auf die weibliche Perspektive zu verschieben. Auf sexuelle Verbrechen wird in literarischen Texten häufig hingewiesen, ohne dies jedoch explizit zu benennen. In Vargas Llosas Roman werden hingegen sowohl Vergewaltigungen als auch Prostitution sprachlich und inhaltlich explizit gemacht. Obwohl diese Artikulation aus der Perspektive der männlichen Figuren, i. e. der Täter, geschieht und deshalb keine Verschiebung von der Täter- auf die Opferperspektive stattfindet, findet in Vargas Llosas Text eine Gesellschaftskritik statt.

⁵⁵⁸ Vgl. Folger und Gutiérrez Meza, 2017, S. 10.

⁵⁵⁹ Dane, 2003, S. 192.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 193.

Aus feministischer Perspektive erhält Pantojas Trauerrede am Grab der Brasileña besondere Relevanz auf sprachlicher Ebene. Diese Rede stellt in Kombination mit den militärischen Ehren, die die Prostituierte trotz ihres Geschlechts und ihres Berufs erhält, einen performativen Akt dar, der den Versuch Vargas Llosas illustriert, eine weibliche Subjektwerdung in seinem Roman zu entwerfen.

Llorada **Olga Arellano Rosaura**, recordada y muy querida Brasileña, como te llamábamos cariñosamente todos los que te conocíamos o frecuentábamos en el diario quehacer:

Hemos vestido nuestro glorioso uniforme de oficial del Ejército del Perú para venir a acompañarte a este que será tu último domicilio terrestre, porque era **nuestra obligación** proclamar ante los ojos del mundo, con la frente alta y pleno sentido de **nuestra responsabilidad**, que **habías caído como un valeroso soldado al servicio de tu Patria**, nuestro amado Perú. Hemos venido hasta aquí, para mostrar **sin vergüenza y con orgullo** que éramos tus amigos y superiores, que nos sentíamos muy honrados de compartir contigo la tarea que el destino nos había deparado, cual era la de servir, de manera **nada fácil y más bien erizada de dificultades y sacrificios** (como tú, respetada amiga, has experimentado en carne propia), a nuestros compatriotas y a nuestro país. [...] Y, finalmente, **en nombre propio**, déjame darte las gracias más profundas, poniendo el corazón en la mano, por tantas pruebas de afecto y comprensión, por tantas enseñanzas íntimas que nunca olvidaré.

Llorada Olga Arellano Rosaura, recordada Brasileña: ¡DESCANSA EN PAZ! (267, Hervorh. d. d. Verf.)

Die Brasileña wird durch diese Worte des Hauptmanns, die einen performativen Akt darstellen, erstmals im Text zu einem Subjekt. Erstens nennt Pantoja statt ihres Künstlernamens ihren vollen Geburtsnamen: Olga Arellano Rosaura. Durch diese direkte Ansprache erkennt er sie als Person an, sodass sie nicht mehr nur eine Hure ist, sondern zum Individuum wird. Der Hauptmann erläutert zweitens, dass diese Ehrung selbstverständlich ist („nuestra obligación [...], nuestra responsabilidad“) – sie ist nicht nur nicht in Frage zu stellen, sondern auch voller Stolz durchzuführen („sin vergüenza y con orgullo“), so Pantoja. Er vergleicht die Leistungen der Prostituierten für das peruanische Militär mit denen eines Mannes und stellt ihren Tod dem im Schlachtfeld gleich: „habías caído como un valeroso soldado al servicio de tu Patria“. Drittens nennt Pantoja die Schwierigkeiten und Widrigkeiten („nada fácil y más bien erizada de dificultades y sacrificios“), mit denen sich ihr Berufsstand konfrontiert sieht; dadurch spricht er der Prostitution als Beruf einen Wert zu. Zu Abschluss seiner Rede dankt Pantoja ihr in seinem Namen („en nombre propio“), wodurch die zwischenmenschliche Beziehung zwischen dem Hauptmann und der Prostituierten betont wird: Sie ist nicht nur eine beliebige Bettgefährtin, sondern von individuellem, emotionalen Wert für Hauptmann Pantoja. Obwohl diese Subjektwerdung der Frau durch die Stimme des Mannes geschieht, demonstriert der Text Vargas Llosa Kritik an den Strukturen, die die Diskriminierung der Frau in der Gesellschaft ermöglichen, wie auch die Inhaltsanalyse demonstrieren wird.

IV.4.3 Gender und Sexualität im fiktiven Iquitos

Vargas Llosa erzählt in *Pantaleón* eine Geschichte, die voller Kontroversen über *gender* und Sexualität ist: Um die Bürgerinnen vor sexuellen Übergriffen zu schützen und gleichzeitig den Sexualtrieb der Soldaten in der Region zu befriedigen, eröffnet das Militär ein mobiles Bordell – unter strengster Geheimhaltung, versteht sich. Zeitgleich verbreitet sich in der Region eine religiöse Sekte, die trotz ihrer Tier- und Menschenopfer immer mehr Anhänger gewinnen kann. Von den beiden parallelen Plots, die jeweils eine Ordnung in der Selva etablieren wollen – Bruder Francisco eine religiöse und Hauptmann Pantoja eine zivilisatorische –, ist für die *gender*-kritische Analyse ausschließlich der Handlungsstrang um das Militärbordell relevant.

Vargas Llosa kritisiert mit seinem Roman gesellschaftliche Strukturen, aus denen Androzentrismus und Hypokrisie sowie Prostitution entstehen. Seine Kritik gilt dabei der peruanischen Gesellschaft im Gesamten, der er selbst den Rücken kehrt, indem er seinen Lebensmittelpunkt nach Europa verlegt und 1993 die spanische Staatsbürgerschaft annimmt. Im Handlungsstrang um das Militärbordell, in dem er den Fokus auf den blinden Gehorsam des Protagonisten legt, reproduziert Vargas Llosa deshalb eine binäre Geschlechterordnung und traditionelle Geschlechterkonzeptionen. Das Personeninventar des Textes lässt sich in drei Gruppierungen gliedern, die jeweils unterschiedliche Positionen hinsichtlich der Moralfrage, die jedoch im Text nicht explizit artikuliert wird, einnehmen: das Militär und seine Vertreter, die Gesellschaft von Iquitos und die Angestellten von Pantilandia. Anhand dieser Gliederung lassen sich die unterschiedlichen *gender*-Konzepte charakterisieren, die im Text kollidieren. Die einzelnen Charaktere des Textes repräsentieren im Text jeweils ein Kollektiv und werden deshalb exemplarisch analysiert. Aufgrund der Struktur des Romans erhält der*die Leser*in sämtliche Informationen über Figuren, Ambiente und Handlungsverlauf ausschließlich aus den Dialogen und Dokumenten des Textes, i. e. die Figurencharakterisierung erfolgt ausschließlich implizit.

Das Militär stellt ein konstantes Motiv bei Vargas Llosa dar und taucht neben *Pantaleon* beispielsweise in seinen Erzählungen *Los jefes* (1959) und seinem ersten Roman *La ciudad y los perros* (1963) auf. Eine Freundin, María Pilar Serrano, berichtet, wie ihn seine eigenen Erfahrungen als Jugendlicher in der Kadettenanstalt Leoncio Prado in Lima ein Leben lang beeinflussen:

Mario es casi casi perfecto, “como el primero de clase“ o como un disciplinado cadete de una escuela militar. Y ése fue el sobrenombre de su juventud, “el cadete“. Se lo pusieron cuando estudiaba en el

Colegio Militar Leoncio Prado en Lima. [...] Y como un cadete, o un oficinista, es metódico para trabajar.⁵⁶¹

In seinen Romanen ist das Militär als Teil der gesellschaftlichen Strukturen, die Vargas Llosa zu kritisieren versucht, die Ausdrucksform einer Männlichkeit, die durch traditionelle *gender*-Modelle determiniert wird. Die militärischen Strukturen, die er beschreibt, strotzen vor Androzentrismus, Machtkämpfen und Gewalt. Das Rollenklischee des Mannes, wie ihn Octavio Paz in seinem Essay *El laberinto de la soledad* charakterisiert und wie ihn Vargas Llosa in *Pantaleón* zeichnet, wird durch die gesellschaftlichen Vorstellungen konstruiert. Dieser Mann zeichnet sich durch Tapferkeit, Ehre, Überlegenheit, Aggressivität, Sexismus, sexuelle Leistungsfähigkeit und emotionale Zurückhaltung aus.⁵⁶² Der Soldat stellt aufgrund der erforderlichen Eigenschaften und der berufsbedingten Verhaltensweisen einen prototypenhaften Vertreter dieser Männlichkeit dar. Die Eigenschaften eines mustergültigen Soldaten werden an mehreren Stellen im Text sowohl explizit artikuliert als auch implizit zum Ausdruck gebracht. Zu Beginn des Textes werden die Charakteristika des Hauptmanns, die ihn als vorbildlichen Soldat qualifizieren, genannt: „Organizador nato, sentido matemático del orden, capacidad ejecutiva“ –lee el Tigre Collazos–. ‘Condujo la administración del regimiento con eficacia y verdadera inspiración.’“ (18) Die gepriesenen Eigenschaften sind diejenigen, die traditionell dem maskulinen Geschlecht zugeordnet werden und den Soldaten Pantoja deshalb als stereotypen Mann skizzieren: Organisationstalent, Tatkraft, Durchsetzungsvermögen und Führungsfähigkeit.⁵⁶³ Nach androzentrischen Vorstellungen zeigt der ideale Mann, der sich im Beruf des Soldaten manifestiert, weder Gefühle noch Gedanken, so Octavio Paz: „La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior.“⁵⁶⁴ Mit derartigen Aussagen werden binäre Geschlechterstereotype reproduziert, die sich im Roman anhand des Hauptmanns illustrieren lassen.

Obwohl er als mustergültiger Soldat stereotyp maskuline Eigenschaften vorweisen kann, fehlt dem Hauptmann scheinbar die Veranlagung zum stereotypen Mann dahingehend, als dass er bisher sowohl sexuelle Ausschweifungen als auch Laster jeglicher Art abgelehnt hat. Der Protagonist wird am Anfang der Handlung von seinen Vorgesetzten als Vorzeigeeoffizier beschrieben: „Tal cual: ni fumador, no borrachín no ojo vivo.“ (17) Damit erscheint der

⁵⁶¹ Serrano, 1983, S. 129.

⁵⁶² Vgl. Nuñez, 2016, S. 204.

⁵⁶³ Über Pantojas Ordnungsliebe berichtet später die Prostituierte Maclovia: „Lo tiene todo muy organizadito, otra manía suya es el orden. Todas decíamos esto no parece bulín sino cuartel. Hace formar, pasa lista, hay que estar quietas y mudas cuando él habla.“ (212)

⁵⁶⁴ Paz, 1994, S. 34.

tadellose Hauptmann („Un oficial sin vicios.“ (17)) zunächst denkbar ungeeignet für die moralisch umstrittene Aufgabe, die ihm übertragen wird. Der Befehl, einen Truppenbetreuungsdienst zu organisieren, erreicht Pantoja deshalb auch völlig unvorbereitet und überraschend, wie seine Aussagen im Text unterstreichen: „Yo no hubiera pedido jamás esta misión. Es algo tan distinto de mi trabajo habitual que ni siquiera sé si seré capaz de cumplirla.“ (28) Der Hauptmann, der nun Sex als Ware anbieten soll, hat bisher keinerlei Erfahrung mit außerehelichem Geschlechtsverkehr – ganz zu schweigen von Kontakt zu Prostituierten: „¿Cómo puede organizar un Servicio de Visitadoras alguien que no ha tenido contacto con visitadoras en su vida, Bacacorzo?“ (33) Die implizite Charakterisierung durch die Aussagen der Figur lassen diese als inadäquat für das Vorhaben erscheinen, sodass die Ausgangssituation der Romanhandlung bereits als komisch charakterisiert werden kann: „Sabes de sobra que no tomo, que no me gusta trasnochar. Hacer estas cosas es un suplicio para mi, chola.“ (39) Im weiteren Verlauf der Handlung wird sowohl dem*der Leser*in als auch dem Protagonisten der Handlung das Ausmaß des Projekts bewusst: „–Ha hecho que me sienta un delincente, una especie de leproso–“ (31) Immer wieder wird im Text betont, dass er sich mit der Situation und seiner Aufgabe zunächst nicht anfreunden kann. „Si yo odio esto, tienes que creerme“. (39) Dass ausgerechnet der unbescholtene und geradlinige Pantoja für den heiklen Geheimauftrag zur Reglementierung der sexuellen Lust unter den Soldaten ausgewählt wird, scheint der Komik des Textes geschuldet, verweist aber auf die mögliche Intention, die Dichotomie *ratio* und *emotio* aufzubrechen. Siemens beurteilt die Wahl des rationalen Hauptmanns mit Hilfe der Opposition zwischen Körper und Verstand, Apollo und Dionysos, auf der seiner Meinung nach die Handlung des Romans basiert: „It is tantamount to an attempt to make Dionysus subordinate to Apollo, whereas in the nature of the case it would appear to be an either/or proposition.“⁵⁶⁵ Durch die Figur des Hauptmanns und seine Bestrebungen, die menschlichen Triebe durch militärische Regularien zu kontrollieren, wird die Dichotomie zwischen *ratio* und *emotio*, die Siemens mit Hilfe der griechischen Gottheiten Apollo und Dionysos beschreibt, skizziert.

Hauptmann Pantoja ist – wie der*die Leser*in im weiteren Verlauf der Handlung feststellt – Soldat mit Leib und Seele und sieht sich seinem Dienst verpflichtet („El Ejército es lo que más respeto y quiero en la vida.“ (29)), deshalb gilt für ihn: Befehl ist Befehl, und er

⁵⁶⁵ Siemens, 1977, S. 484. Später resümiert Siemens seine Analyse von Pantojas Metamorphose folgendermaßen:

In terms of psychology, our author seems to have recognized and done a masterful job of portraying what the Greeks already appear to have perceived [...] – that there is a bit of Dionysus even in that god of rational behavior. Vargas Llosa has taken that recognition and caused it to function as the metamorphosis of Apollo into Dionysus, which in turn relates to Hegel’s thesis that contrary forces may be fused in a synthesis simply because there is something essential that they share – a little yin in every yang. (Ebd., S. 492.)

versucht, seiner Aufgabe nach bestem Wissen und Gewissen nachzukommen, woraus sich Komik und Ironie des Textes entwickeln: „Haré todo lo que pueda para responder a esa confianza, mi coronel.“ (17) Im tropischen Iquitos offenbaren sich seine maskulinen Qualitäten und eingehüllt in die Hitze des Regenwalds wird Pantoja nicht nur leidenschaftlicher mit seiner Frau („[L]a humedad tibia, se respira fuego, la sangre hierve.“ (26)), sondern führt auch mit Leidenschaft den *Servicio de Visitadoras*: „Ahora está en su elemento. Se mueve entre las putas como pez en el agua.“ (237) Im Verlauf der Handlung und im Erfolg des Militärbordells manifestieren sich seine Leidenschaft zum Militär und seine Opferbereitschaft für den Dienst, die ihn letztendlich ins Verderben und den *Servicio de Visitadoras* in den Untergang führen. Morales Saravias Fazit zu dieser komischen Gestaltung der Figur des Hauptmanns fällt drastisch aus:

So lassen Infantilismus, Realitätsfremdheit, Karikatur, Monomanie und Opfersein die Hauptperson des Romans letztendlich in einer extrem herabgesetzten Situation erscheinen: weder ist er ein Privatmann, noch ein Realist und Arbeitspragmatiker, noch behält er Distanz zu sich und den Institutionen.⁵⁶⁶

Das Ende des Textes lässt ihn jedoch zu einer tragischen Figur werden, so Morales Saravia. Diese Tragik liegt darin, dass dem Hauptmann sein blinder Gehorsam, der ihn die moralische Komponente des Unterfangens übersehen lässt, zum Verhängnis wird, sodass der Truppenbetreuungsdienst geschlossen und Pantoja versetzt wird.

Die Charakteristika des idealen Soldaten basieren auf den Merkmalen der traditionellen Männlichkeitskonzeption und stellen die Grundlage für die Einrichtung des Militärbordells dar: Androzentrismus stellt eine Konzentration auf das Maskuline dar, deshalb werden unter den Soldaten keine weibischen Neigungen geduldet, so padre Beltrán: „[E]n el Ejército no toleramos a [...] propensión mujerial.“ (122) Die Fokussierung auf das vermeintlich Männliche ist kausal verknüpft mit einer heteronormativen Geschlechtermatrix und akzeptiert keinerlei Abweichungen vom Idealbild. Zu den Eigenschaften, die im Text implizit genannt und an einem Soldaten aufgrund der gesellschaftlichen Norm geschätzt werden, zählt außerdem die maskuline Potenz. Als ein Schweizer Arzt die Ernährung der Soldaten in der Selva umstellt, um dadurch ihre sexuelle Lust zu zügeln, sorgt sich General Collazos um die sexuelle Leistungsfähigkeit seiner Soldaten: „Tampoco queremos una tropa de eunucos, doctor.“ (22) In Kongruenz mit dem potenten Selbstbild, das die Soldaten im Text von sich selbst konservieren wollen und das heteronormative Sexualität impliziert, wird Homosexualität neben Zoophilie

⁵⁶⁶ Morales Saravia, 2000, S. 111.

als gestörte Sexualpräferenz abgelehnt: „–Se han dado casos de mariconería y hasta de bestialismo –precisa el coronel López López–. Figúrese que un cabo de Horcones fue sorprendido haciendo vida marital con una mona.“ (24) Durch den Kontext des Militärs werden aus der Männlichkeit ausschließlich positive Werte abgeleitet. Diese Wertschätzung des Virilen führt zu einer Überlegenheit des Mannes in der fiktiven Gesellschaft im Amazonasgebiet. Ein wesentliches Charakteristikum des Androzentrismus ist die Konzentration und Fokussierung auf das Männliche, während die Frau gesamtgesellschaftlich als sekundär wahrgenommen wird. Diese Perspektive, die die Soldaten als Opfer der Hitze in der Selva⁵⁶⁷ darstellt, rechtfertigt das Vorhaben der organisierten Prostitution, wie General Collazos zusammenfasst: „Hay que dar de comer a esos hambrientos, Pantoja.“ (24) Dieses Verständnis von Männlichkeit führt zur Einrichtung des *Servicio de Visitadoras*. Wie Siemens, der die mythische Basis des Textes analysiert, treffend formuliert: „The measured, reasonable order of Apollo’s solar reign has broken down (if it ever existed in fact), and even the military officers are forced to take refuge in a Dionysian solution to the problem.“⁵⁶⁸ Auch nach der Reglementierung der Sexualität der Soldaten – ironischerweise durch ein Bordell⁵⁶⁹ – besteht weiterhin ein Paradies⁵⁷⁰ für den männlichen Sexualtrieb, d. h. *ratio* und *emotio* lassen sich miteinander in Einklang bringen: Die Soldaten können weiterhin ihre sexuellen Bedürfnisse befriedigen, während der weibliche Körper als Objekt dieser Reglementierung dient. Auch Rodrigo Cánovas stellt diese Favorisierung des Mannes auf der inhaltlichen Ebene des Textes fest: „Pantilandia es un paraíso civilizado, el cielo masculino tal como se le puede gozar en la tierra.“⁵⁷¹ In seinem Essay zu Onetti erklärt Vargas Llosa den Kontext des Bordells in der Gesellschaft:

El burdel es la personificación del machismo, otro ingrediente central del subdesarrollo, de la doble moral que lo engendra y que ayuda a fortalecerlo – una moral para el macho y otra para la hembra – y de la hipócrita duplicidad frente al sexo – lícito sólo como instrumento de la reproducción en la intimidad matrimonial y fuente ilimitada de placer en el burdel, donde el varón puede refocilarse sin freno y sin escrúpulos con la degrada mujer a la que paga para que se someta a sus caprichos –.⁵⁷²

⁵⁶⁷ Morales Saravia tituliert diese komische Grundsituation als „Hyperbel der Topik ‚Urwald und lascivia‘“ (Morales Saravia, 2000, S. 106.), die durch eine paradoxe Idee gelöst werden soll: Die zügellose Sexualität der Soldaten soll durch militärische Disziplin in Pantilandia verwaltet werden.

⁵⁶⁸ Siemens, 1977, S. 484.

⁵⁶⁹ Wood bemerkt hierzu: „[I]ts comedy of seriousness tells us on every page, the one thing institutions like to forget: that the unmanageable is unmanageable, not simply something for which we have not yet found the right management techniques.“ (Wood, 2012, S. 55.)

⁵⁷⁰ Paradoxerweise nennt die ehemalige Betreuerin Maclovía in ihrem Radiointerview mit dem Sinchi das Bordell ebenfalls ein „paraíso“ (210): „Sí, era una felicidad, ay Señor, me da una tristeza cuando pienso que salí de Pantilandia de pura bruta.“ (210)

⁵⁷¹ Cánovas, 2003, S. 50.

⁵⁷² Vargas Llosa, 2008, S. 170.

Vargas Llosa betrachtet Prostitution als Begleiterscheinung des *machismo*. Dieser wiederum bringt eine Doppelmoral hervor, von der ausschließlich der Mann profitiert, wie sich an der Stigmatisierung der Prostituierten in Iquitos zeigt. Diese Art von Androzentrismus scheint innerhalb der gesamten Truppe verbreitet zu sein, denn die Soldaten sind über den *Servicio de Visitadoras*, wie zu erwarten, überaus erfreut und der Betreuungsdienst erhält positive Rückmeldungen aus der Truppe. Ohne jede Reflektion über die Konsequenzen für die sogenannten Betreuerinnen wird unter den Soldaten die Forderung laut, das Angebot auszubauen: „Que se estudie la posibilidad de enviar los convoyes del SVGPFA a los centros usuarios con más frecuencia, por el buen efecto que las prestaciones tienen en la tropa.“ (185) Unter den Mitgliedern des Militärs ist der Militärseelsorger Major Pater Beltrán der einzige, der nicht mit dem *Servicio de Visitadoras* als Maßnahme gegen die sexuellen Vergehen der Soldaten konform ist. Er verlässt das peruanische Heer, da der Betreuungsdienst nicht den moralischen Maßstäben, die seiner Meinung nach für das Militär gelten sollten, entspricht:

Ni como sacerdote no como soldado puedo admitir que el Ejército de Bolognesi y de Alfonso Ugarte, que ha constelado la historia del Perú de acciones nobles y de héroes insignes, descienda al vergonzoso extremo de prohijar en su seno, subvencionándolo con su propio presupuesto y poniendo a su servicio su logística y su cuerpo de intendentes, al amor mercenario. (190)

Den Sexualtrieb mit Prostitution einzudämmen, ist eine paradoxe Lösung des Problems, denn statt der erhofften Reduzierung der sexuellen Lust der Männer erhöht sich der Bedarf an Betreuerinnen und Pantilandia muss expandieren. Terrones urteilt über diesen Erfolg des Betreuungsdienstes: „Se trata, como es evidente, de un círculo vicioso en el cual no se puede determinar si la creciente demanda exige mayores ingresos o si el crecimiento de los dividendos provoca el desarrollo del aparataje que regula el deseo sexual.“⁵⁷³

Die Konzeption von Männlichkeit, die die Soldaten der Selva seit Gründung des *Servicio de Visitadoras* ungestraft und subventioniert ausleben dürfen, ruft Neider hervor: Einige Männer beschwerten sich schriftlich beim Sinchi, vom Betreuungsdienst ausgeschlossen zu werden, da sie nicht dem Militär angehören. An dieser Stelle zeigt sich die „insularidad“⁵⁷⁴ von Pantilandia. Terrones schlussfolgert zwar in seiner Interpretation, dass Vargas Llosas Militärbordell keine Utopie darstellt – jedoch zeigt sich, dass das Bordell im Inneren funktioniert. Kritik und Gefahr äußern sich von außerhalb. Während die Kombination von *ratio* und *emotio* innerhalb des geschützten Raumes der Utopie respektive der Heterotopie, wie sie Foucault entwirft, funktionieren kann, lauert die Gefahr für Pantilandia von außen. Terrones

⁵⁷³ Terrones, 2011, S. 319.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 318.

betont die Insellage des Militärbordells innerhalb der Gesellschaft und innerhalb der Selva: „*Pantilandia*, si quiere llegar a la perfección, deberá protegerse de la amenaza externa.“⁵⁷⁵ Der Brief der Männer an den Radiosprecher, der sich selbst als Instanz für Recht und Ordnung in Iquitos glorifiziert, gibt ihre Wut und Enttäuschung über ihren Ausschluss aus Pantilandia – nicht jedoch über diese Institution per se – gemäß ihres Bildungsstandes wider:

Requinta en tu emizion asote dela injusticia de Radio amasona que todos aquí oyimos y te aplaudyimos, porque los nabales dela Base de Santa Ysabelita se trayen aquí sus putas desde Iquitos, en un señor barco de nombre *Eba* y se dan sus baños de agua rica ayí entrellos, y no permyten que nadie se las toque y las despashan sin que nosotros, la juventud progresista de Requena, podamos hacelles nada. [...] ¿Por qué los nabales sí y nosotros no? ¿Acaso no tenemos pishula? (180. Hervorh. im Orig.)⁵⁷⁶

Die Brisanz von Pantilandia liegt ihrer Ansicht nach in der Exklusivität des Betreuungsdienstes – aus moralischer Perspektive liegt sie jedoch in der Sache per se. Die Institution Prostitution – sei sie nun militärisch reglementiert oder nicht – wird jedoch weder im Text noch im Gros der Sekundärliteratur in Frage gestellt. Wood resümiert seine Interpretation der Figur des Hauptmanns und erwähnt als einer der wenigen Kritiker beiläufig die moralische Komponente des Unterfangens: „He treats a brothel service as if it were an essential army manoeuvre, and he succeeds because he is blind to all sense of the ridiculous, **to say nothing of the immoral**, and because he takes care of all the details.“⁵⁷⁷ Die moralischen Aspekte von Prostitution werden sowohl auf der Ebene des Textes als auch in der Forschung vollständig ausgeblendet – auf der Textebene kann jedoch eine Kritik Vargas Llosas an den gesellschaftlichen Strukturen, die Prostitution begünstigen, herausgelesen werden. Köllmann reagiert zwar nicht auf den Aspekt der Prostitution im Text, analysiert aber zumindest den im Text dargestellten Androzentrismus, auf dessen Basis die Prostitution entsteht: „The military world with its hierarchy and its machismo once more comes into focus in this novel, but the criticism of this institution does not happen by exposing its malfunctioning or abuse of power, but by irony.“⁵⁷⁸ Die Ironie,

⁵⁷⁵ Terrones, 2011, S. 318. Hervorh. im Orig.

⁵⁷⁶ König analysiert die Sprachverwendung in Vargas Llosas Werk und in diesem Hörerbrief an den Sinchi:

Der Leser verbindet mit den Schreibern dieses Briefes semi-alphabetisierte Mestizen und *campesinos*, die zwar ihrer Empörung über die Ungerechtigkeit Ausdruck zu verleihen versuchen, sich aber mit defizienter Orthographie im Verbund mit diastratisch niedrig markierter Lexik [...] und – vermutlich dem Sinchi abgelauschten – Leerformeln wie „emizion asote dela injusticia“ (Z.3), „la juventu progrehista de Requena“ (Z. 7), ungewollt lächerlich machen. Der Autor hat diese Lächerlichkeit wiederum bewußt fingiert, um einen Gegensinn zum distanzsprachlichen Text der Zeitungschronik über das Verbrechen, das diese Männer später begehen werden, herzustellen. (König, 2002, S. 300. Hervorh. im Orig.)

An dieser Stelle sei auf die Dichotomie von Zivilisation und Barbarei verwiesen, die Domingo Faustino Sarmiento 1845 in *Facundo* entwirft und die Vargas Llosa anhand verschiedener Aspekte im Text darstellt.

⁵⁷⁷ Wood, 2012, S. 54. Hervorh. d. d. Verf.

⁵⁷⁸ Köllmann, 2014, S. 129.

mit der die militärischen Hierarchien und der Androzentrismus in der Truppe kritisiert werden, findet im Text zu Lasten des Protagonisten statt. Er stellt die komisch-tragische Figur des Textes dar. Obwohl er die Rolle des Protagonisten einnimmt, wird bei der Analyse der Figur des Hauptmannes evident, dass die Verantwortung für das Geschehen nicht beim Individuum zu suchen ist, sondern in der Beschaffenheit dieser Institution. Wood fasst das Ende des Textes deshalb folgendermaßen zusammen: „He is not crying because the brothel is being closed. He is crying because the brothel was not a brothel to him; it was the army, it was what the army wanted of him, and what he provided.“⁵⁷⁹ Pantojas Auftrag und dessen immenser Erfolg sprechen dafür, dass dieser die Prinzipien des Militärs verstanden hat. Major Beltrán erklärt den Charakter des Militärs mit dem Gehorsam, der von jedem Soldaten erwartet wird:

La existencia del SVGPFA no alegra en absoluto al Cuerpo de Capellanes Castrenses, y todavía menos a mí mismo, pero no necesito recordarle que en nuestra institución donde manda capitán no manda marinero y por lo tanto no queda sino cerrar los ojos y rogar a Dios que ilumine a nuestros superiores para que rectifiquen lo que, a la luz de la religión católica y de la ética castrense, sólo puede ser considerado una grave equivocación. (121)

Das Militär, das Vargas Llosa in seinem Roman skizziert, ist Hort einer traditionellen Männlichkeit. Hauptmann Pantoja, dessen blinder Gehorsam die Komik des Textes ausmacht, ist nicht der Auslöser der Ausbeutung der Frauen, die Pantilandia mit sich bringt – er ist vielmehr mit seinem ambitionierten Projekt ein Exempel dieses Androzentrismus, der fest mit den Strukturen des Militärs verwoben ist. Daraus resultiert die Frage, in welcher Art von Gesellschaft eine solche Institution, die Prostitution fördert und fordert, bestehen kann. Wenn der*die Leser*in beginnt, die Strukturen und Mechanismen, auf denen die peruanische Gesellschaft basiert und die der Autor in seinem Roman reflektiert, in Frage zu stellen, kann der Text für eine Gesellschaftskritik dienen.

Im Folgenden soll der soziale Kontext des fiktiven Iquitos charakterisiert werden, mit Hilfe dessen der Autor Kritik am gesellschaftlichen System übt. Vargas Llosa erläutert in seinem Essay über Onetti die Konstitution von Gesellschaften, in denen Prostitution existiert:

[El burdel, Anm. d. Verf.] existe [...] como un forúnculo que brota a una sociedad infectada de represión sexual y de discriminación de la mujer, a la que la moral imperante condena a la castidad fuera del matrimonio y a ejercer la sexualidad dentro de éste con toda clase de remilgos y limitaciones, de manera que el hombre, ser superior y libre, debe satisfacer sus urgencias y fantasías sexuales de manera clandestina, con concubinas o putas, mujeres a las que, en orden de conceder la libertad que niega a las

⁵⁷⁹ Wood, 2012, S. 55.

otras, sataniza y margina, obligándolas a vivir en espacios prohibidos, luciferinos, cuya expresión epónima es el burdel.⁵⁸⁰

Die fiktive Gesellschaft, die Vargas Llosa in *Pantaleón* entwirft, erfüllt alle genannten Voraussetzungen für die Eröffnung eines Bordells.

Erstens: *Represión sexual*. Praktizierte Sexualität wird im fiktiven Iquitos, wo eine konservative Sexualmoral herrscht, nur innerhalb der Ehe geduldet, sodass die sogenannten ‚Wäscherinnen‘ dazu gezwungen sind, ihre sexuellen Dienste, mit denen sie sich ihren Lebensunterhalt verdienen – und das, so vermutet der*die Leser*in, nicht auf freiwilliger Basis –, unter Geheimhaltung anzubieten: „[L]as lavanderas de Iquitos son las pes de Iquitos y van de casa en casa ofreciendo sus servicios con el cuento de la ropa.“ (86) Diese ‚Wäscherinnen‘ müssen ihre Arbeit im Verborgenen verrichten und ihre Kunden zuhause besuchen, da Prostitution als unmoralisch empfunden wird, wie Pantoja seinen Vorgesetzten berichtet:

[A]parte de las meretrices que trabajan en establecimientos (además de Casa Chuchupe hay en la ciudad otros dos del mismo género, aunque, al parecer, de inferior jerarquía) existen en Iquitos gran número de mujeres, apodadas lavanderas, que ejercen la vida airada de manera ambulante, ofreciendo sus servicios de casa en casa, de preferencia al oscurecer y al amanecer por ser horas de débil vigilancia policial, o apostándose en distintos lugares a la caza de clientes, como la plaza 28 de Julio y alrededores del cementerio. (54)

Diese Frauen können ihr Gewerbe nicht öffentlich ausüben, sondern verbergen sich hinter dem Vorwand, Wäsche zu waschen – obgleich es ein offenes Geheimnis zu sein scheint, dass sie sexuelle Dienste anbieten, wie Pocha ihrer Schwester mitteilt: „[E]l mundo entero sabe lo que son las famosas lavanderas de Iquitos.“⁵⁸¹ (84) Prostitution findet gewöhnlich statt „in einer Sexualkultur, in der sexuelle Interaktionen einem Verteilungsmuster unterliegen und durch Sexualnormen eingeschränkt, also verknappt, sind“⁵⁸², so Hahn in ihrer Definition im Metzler Lexikon zu *gender studies*. Im fiktiven Iquitos darf Sexualität ausschließlich innerhalb der Ehe praktiziert werden. Sobald der Geschlechtsakt oder vergleichbare Aktivitäten außerhalb dieser Institution ausgeübt werden, geschieht dies aufgrund der strengen Sexualnorm im Verborgenen – ein Hinweis auf die Hypokrisie in Iquitos, mit dem der äußere Schein bewahrt werden soll.

Zweitens: *Discriminación de la mujer*. Vargas Llosa entwirft eine Gesellschaft, die von Heteronormativität und Androzentrismus dominiert wird. Das bedeutet, der Mann ist als bevorzugtes Geschlecht (sexuell) frei und darf seine Sexualität, „el ardor viril“ (67), ausleben.

⁵⁸⁰ Vargas Llosa, 2008, S. 169.

⁵⁸¹ Dass dies einen Hinweis auf die Hypokrisie der Gesellschaft darstellt, soll an anderer Stelle thematisiert werden.

⁵⁸² Hahn, 2002, S. 321.

Ungestraft bedienen sich Mitglieder der Polizei und der Guardia Civil gratis an sexuellen Dienstleistungen im ehemaligen Bordell Casa Chuchupe:

[L]os miembros de la Policía de Investigaciones (PIP) de la ciudad, que son más de treinta, y un buen número de oficiales de la G. C., han contraído la costumbre de requerir gratuitamente los servicios de Casa Chuchupe, tanto en lo que se refiere a bebidas alcohólicas como a prestaciones, bajo amenaza de sentar parte acusando al local de escándalo público, que es motivo de cierre inmediato. (65)

Die Besitzerin Doña Leonor Curinchila alias Chuchupe kann sich gegen diese Übergriffe der Polizisten aufgrund der sozialen Hierarchie nicht zur Wehr setzen. Auch dass die Soldaten, die den *Servicio de Visitadoras* beanspruchen, ihren Sexualtrieb („necesidad psicológico-biológica primaria“ (129)) befriedigen müssen, wird an keiner Stelle im Text in Frage gestellt – lediglich die Art und Weise, wie dies geschieht, wird von einzelnen Stimmen kritisiert. Gleiches gilt für die anfänglichen Vergewaltigungen von Zivilistinnen, auf deren Kosten die Soldaten ihre sexuellen Bedürfnisse befriedigen. Sexualität wird im fiktiven Iquitos also auf das männliche Geschlecht reduziert und beim Mann auch im außerehelichen Kontext akzeptiert.

Drittens: *Marginación de la puta*. Die Prostituierte wird als unmoralisch, aber notwendig in der Gesellschaft marginalisiert. Während der Mann unbescholten seine Sexualität ausleben darf, werden die Frauen, die sich dazu zur Verfügung stellen oder zur Verfügung stellen müssen, stigmatisiert und leben am Rande der Gesellschaft. Vor allem der Radiosprecher Sinchi artikuliert diese Stigmatisierung des Bordells und des Personals:

No queremos semejante forúnculo en Iquitos, a todos se nos cae la cara de vergüenza y vivimos en una constante zozobra y pesadilla con la existencia de ese complejo industrial de meretrices que preside, como moderno sultán babilónico, el tristemente célebre señor Pantoja, quien no vacila, por su afán de riqueza y explotación, en ofender y agraviar lo más santo que existe, como son la familia, la religión y los cuarteles de los defensores de nuestra integridad territorial y de la soberanía de la patria. (201)

Nicht nur Pantilandia, sondern auch die Casa Chuchupe und andere Lokaltäten gleichen Zwecks existieren in Iquitos am Rande der Gesellschaft und sind auch geographisch dort verortet: Die Casa Chuchupe befindet sich in der Peripherie, „en la carretera al balneario de Nanay“ (50). Als Hauptmann Pantoja seinen ersten Erkundungsbesuch dort macht, nimmt der*die Leser*in die dort herrschende Atmosphäre des Verbotenen und Geheimen wahr, die der Prostitution als notwendiges Übel in der fiktiven Gesellschaft von Iquitos anhaftet. Wie illustriert wurde, repräsentiert die Gesellschaft von Iquitos eine traditionelle und konservative Sexualmoral. Die Mentalität der fiktiven Gesellschaft wird im Text in erster Linie durch die Ehefrau des Hauptmanns sowie den Radiosprecher Sinchi artikuliert, deren Rollen im Folgenden analysiert werden sollen.

Durch die binäre und androzentrische Konzeption der Geschlechtermodelle, die Vargas Llosa in *Pantaleón* reproduziert, wird eine patriarchale Gesellschaftsstruktur betont. Als

Pendant zu den männliche Figuren, i. e. den Soldaten, werden deren Ehefrauen und Mütter präsentiert. Hauptvertreterin dieser sozialen Gruppe ist Pochita, die Ehefrau des Hauptmanns Pantoja. Pocha Pantoja stellt eine für den Handlungsverlauf des Romans sekundäre Figur dar und ist gemeinsam mit ihrer Schwiegermutter señora Leonor Teil des häuslich-privaten Umfelds des Protagonisten. Beide werden im Kontrast zu den Prostituierten, die räumlich auf den Kontext Pantilandia limitiert sind, charakterisiert. Ihre *performance* zur Konstruktion einer Geschlechtsidentität, die sich im Text anhand ihrer Aussagen sowie ihrer Gestik und Mimik illustriert, intendiert eine Art von Weiblichkeit, wie sie traditionell der Ehe- und Hausfrau entspricht: „[D]obla pañuelos, ordena faldas, empaqueta zapatos la señora Leonor [...] arroja trapos a la basura, hace nudos, cierra carteras Pochita.“ (22) Beide Frauen üben häusliche Tätigkeiten aus und werden in ihrer Funktion als Ehefrau und Mutter im Sinne eines traditionellen Geschlechterverständnisses charakterisiert. Pochita wird im Text implizit durch die Figurenrede und ihre Briefe beschrieben. Im Brief an ihre Schwester Chichi redet Pochita abfällig über ihre Schwiegermutter señora Leonor; der Verdacht liegt jedoch nahe, dass sie sich mit diesen Worten zugleich selbst charakterisiert: „[A]llá en Chiclayo ella estaba feliz, tú sabes cómo es de amiguera, haciendo vida social con los vejestorios de la Villa Militar, jugando canasta todas las tardes, llorando como una Magdalena con sus radioteatros y dando sus tecitos.“ (70) Sie selbst erscheint als oberflächlich, denn einige Zeilen später räumt sie ein, dass sie die gesellschaftliche Anerkennung, die der Beruf ihres Mannes üblicherweise für sie mit sich bringt, vermisst:

Qué furia cuando pienso que la mujer de cualquier tenientito puede estar en estos momentos en la piscina de la Villa Militar, asoleándose, oyendo su radio y remojándose, y yo aquí pegada al ventilador para no asarme [...] además, resulta que ni siquiera puedo hacer las compras de la casa en el Bazar del Ejército, donde todo cuesta la mitad, sino en las tiendas de la calle, como cualquiera. (71)

Ihre Funktion als Ehefrau von Pancho ist es, ihren Mann zu unterstützen. Der Text beginnt und endet mit ihren Worten „despierta, Panta“, mit denen ihre Rolle als treu sorgende Ehefrau und ihre eheliche Routine markiert werden. Pochitas Existenz limitiert sich – abgesehen von ihrem Briefverkehr mit der Schwester und gelegentlichen Einkäufen und Ausflügen, von denen allerdings nur knapp berichtet wird – darauf, ihren Ehemann zu umsorgen. Octavio Paz vermittelt ein ähnliches Bild der Geschlechterrollen und charakterisiert diese Rolle der lateinamerikanischen Frau innerhalb der heteronormativen Beziehung: „En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer sólo es un reflejo de la voluntad y querer masculinos.“⁵⁸³ Stevens bewertet dieses Verhalten als Merkmal des traditionellen *marianismo*: „Within the

⁵⁸³ Paz, 1994, S. 39.

family, the male ego is the center of attention; mother and sisters cater and defer to him, make excuses and pray for him, and intercede on his behalf with his father during the latter's brief, infrequent but usually harsh exercise of authority."⁵⁸⁴ Peters erläutert, wie aus der christlichen Marienverehrung ein gesellschaftliches Modell für Weiblichkeit wurde:

Seit der Gegenreformation avancierte Maria zum gesellschaftlichen Leitbild der Frauen. Die vorrangigen Merkmale wie Passivität, Demut, Gehorsam, Keuschheit und Reinheit wurden zu idealen Gender-Merkmalen der realen Frau erhoben und schränkten deren Lebensbereich in erheblichen Maße ein.⁵⁸⁵

Die Figur der Schwiegermutter pointiert, dass der Mann, Hauptmann Pantoja, Zentrum aller Aufmerksamkeit im gemeinsamen Haus und Leben ist, da auch sie aus Ermangelung eines Ehemanns oder weiterer Söhne ihr gesamtes Interesse auf ihn richtet. Gleichzeitig illustriert diese Figur die Prinzipien einer traditionellen Weiblichkeitskonzeption innerhalb der Geschlechtergrenzen: Die Dominanz der Schwiegermutter stellt einen Hinweis auf die Hierarchie innerhalb der Frauen einer Familie dar. Dass sie – so lässt sich vermuten – Witwe ist, steigert ihre soziale Stellung: Während die alleinstehende Frau eine geringere Stellung in der Gesellschaft einnimmt als die Ehefrau oder Mutter, ist der Witwenstatus gesondert zu betrachten, so Peters:

Als Witwe genießt die Frau nicht nur gesellschaftliches Ansehen und – meistens – eine finanziell gesicherte Position, sondern verfügt erstmals über einen gewissen eigenen Entscheidungsspielraum, der ihr auch ermöglicht, innerhalb der Familie als ordnungsstiftende Instanz aufzutreten.⁵⁸⁶

Im *marianismo*, der Bestandteil und Produkt des christlichen Patriarchats ist, existiert eine klare Rollenverteilung zwischen (Schwieger-)Mutter und Tochter, erläutern Stevens und Soler in ihrem Artikel *El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina* (1974).⁵⁸⁷ Dieses traditionelle Verhaltensmodell sieht eine klare Hierarchie zugunsten der Elterngeneration vor, so auch Castillo et al..⁵⁸⁸

Vargas Llosa pointiert seine Kritik an der traditionellen Geschlechterrolle der Ehefrau dadurch, dass er sie im Text als wenig intelligent erscheinen lässt. Pochita, die naive und gutgläubige Ehefrau, schöpft auch bei den immer offensichtlicher werdenden Andeutungen keinen Verdacht, worin der Geheimauftrag ihres Mannes bestehen könnte: „–Algo cochino, se me ocurre –recibe el aire del ventilador suspirando Pochita–. Unos tipos hacían chistes colorados en La Favorita sobre las mujeres de, oye, qué gracioso, ¡Pantilandia es como si viniera

⁵⁸⁴ Stevens, 1973, S. 62.

⁵⁸⁵ Peters, 1999, S. 57.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 65.

⁵⁸⁷ Vgl. Stevens und Soler, 1974, S. 20.

⁵⁸⁸ Vgl. Castillo, 2010, S. 164.

de Panta!“ (156) Peters untersucht die Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur und beschreibt das Frauenbild, das Pochita verkörpert:

Die *mujer decente o sufrida* zeichnet sich durch Passivität und Selbstlosigkeit, Sittsamkeit und Duldsamkeit aus, hütet als treusorgende Ehefrau Heim und Kinder und erleidet ihr Schicksal unterwürfig und schweigsam, ohne jemals Klagen zu äußern, da diese schon als Ausdruck einer für Frauen untypischen und unschicklichen Auflehnung gewertet würden.⁵⁸⁹

Wie es von einer traditionell-stereotypen Frau erwartet wird, verschließt Pochita die Augen vor dem Treiben ihres Mannes, das ihr Weltbild gefährden könnte. Erstaunlich ist allerdings ihre Reaktion, als sie von Pantojas Auftrag erfährt und ihn mit der gemeinsamen Tochter verlässt. Diese scheinbar drastische Verhaltensweise für die sonst so gemäßigte Ehefrau wird jedoch am Ende des Textes relativiert, indem sie sich schließlich mit ihm versöhnt und ihm zu seinem neuen Dienstposten folgt.

Während sie zunächst als gemäßigte und rationale Ehefrau beschrieben wird, lässt sich Pochita in der Hitze der Selva von der Lust ihres Mannes anstecken: „[S]e tumba de espaldas en la cama, se desespera Pochita.“ (25) Sie zeigt verführerische und freizügige Verhaltensweisen, die der*die Leser*in sonst nur von den Prostituierten im Text, i. e. dem konträren weiblichen Geschlechtsmodell, kennt: „[R]íe, aplaude, rebota en el colchon Pochita.“ (25) Jedoch lehnt sie dieses Verhalten ab und rekurriert auf das traditionelle weibliche Rollenvorbild, indem sie sowohl ihre eigene Lust als auch ihren Mann abweist: „Me da vergüenza de día, Panta.“ (26) Pochita zeigt zwar feminin-sinnliche Züge, jedoch versucht sie im Text diese zu unterdrücken und orientiert ihr Verhalten am traditionellen Rollenbild, das die Sexualität der Frau negiert. Diese Ignoranz der weiblichen Lust skizziert Octavio Paz in seinem nationalpsychologischen Essay und spricht von einer Passivität, die sich im schlafenden Körper der Frau zeigt, der nicht selbst erwacht, sondern immer nur Antwort auf das Männliche ist: „Nunca es pregunta, sino respuesta, materia fácil y vibrante que la imaginación y la sensualidad masculina esculpen.“⁵⁹⁰ Das Schweigen über die weibliche Lust und Sexualität allgemein erläutert Foucault als kulturspezifisch. In seinem dreiteiligen Werk *Histoire de la sexualité* beschreibt er die *ars erotica* als Kunst der Erotik in asiatischen und arabischen Ländern:

De cet art magistral, les effets, bien plus généreux que ne le laisserait supposer la sécheresse de ses recettes, doivent transfigurer celui sur qui il fait tomber ses privilèges: maîtrise absolue du corps, jouissance unique, oubli du temps et des limites, élixir de longue vie, exil de la mort et de ses menaces.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Peters, 1999, S. 64. Hervorh. im Orig.

⁵⁹⁰ Paz, 1994, S.41.

⁵⁹¹ Foucault, 2015, S. 657.

In westlichen Gesellschaften, in denen eine *scientia sexualis* vorherrscht, ist hingegen das Sündhafte in der Sprache über Sexualität verankert. Die Strenge der Katholischen Kirche spiegelt sich im Sprechen wider: „L’aveu a été, et demeure encore aujourd’hui, la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe.“⁵⁹²

Pochita repräsentiert im Text eine stereotypenhafte Konzeption von Weiblichkeit. Die Frau des Hauptmanns ist die Repräsentantin einer „esposa burgués mediocre de la sociedad peruana de los años 70“⁵⁹³, so Janku in ihrer Masterarbeit. Durch diese stereotypenhafte Darstellung der Ehefrau kriert der Text nicht nur binäre Oppositionen innerhalb der Frauenfiguren, sondern führt dem*der Leser*in auch Vargas Llosas Kritik an diesen Geschlechterstereotypen vor Augen: Während der Ehefrau Pochita die Geliebte la Brasileña entgegengestellt wird, übernimmt die Zuhälterin Chuchupe im Kontext des Bordells die Funktionen von Pantojas Mutter Leonor – beide tragen bezeichnenderweise den selben Vornamen und werden mit *señora* respektive *doña* angesprochen. Auch Gomez-Vidal Bernard weist auf diese polarisierende Darstellung der Frauen in *Pantaleón* hin.⁵⁹⁴

Neben Ehefrau Pochita stellt die Figur des Radiosprechers einen Repräsentanten des sozialen Kontextes im fiktiven Iquitos dar, der mit seiner Sendung die Meinung des Volkes lauthals artikuliert. Der Radiosprecher des Lokalsenders, der sich hinter dem Namen Sinchi verbirgt, spielt als Figur im Text eine sekundäre Rolle, allerdings führen seine Radiosendungen dazu, dass der Geheimauftrag Pantilandia öffentlich und Hauptmann Pantoja bloßgestellt wird. Die Figur dient als Sprachrohr der Bürgerinnen und Bürger von Iquitos und artikuliert die dominierenden Vorstellungen von Geschlecht, Sexualität und Moral:

Media hora de comentarios, críticas, anécdotas, informaciones, siempre al servicio de la verdad y la justicia. La voz que recoge y prodiga por las ondas las palpitaciones populares de la Amazonía peruana. Un programa vivo y sencillamente humano, escrito y radiado por el conocido periodista Germán Láudano Rosales, el Sinchi. (193)

Die Geschlechter- und Sexualnormen, die der Radiosprecher Sinchi vertritt, sind nicht – wie im Falle der Opposition Privathaus und Bordell – auf einen definierten Raum limitiert. Bei der Analyse der Raumsemantik wird evident, dass sich der Raum, der semantisch mit der Stimme des Sinchi korrespondiert, nicht mit Hilfe von Grenzen definieren lässt. Das bedeutet, dass sich die Reichweite seiner Ideologie über weitere Teile der Geographie des fiktiven Iquitos erstreckt. Der Sinchi dringt durch das Medium des Radios mit seiner Stimme in jedes Haus der Stadt,

⁵⁹² Foucault, 2015, S. 661.

⁵⁹³ Janku, 2008, S. 32.

⁵⁹⁴ Vgl. Gomez-Vidal Bernard, 2011, S. 354.

sodass die von ihm gepredigte Sexualmoral expandiert. Er selbst spricht von einer „fuerza ciclónica de mi emisión“ (148) und schätzt ihre Wirkkraft als enorm ein: „Tumba jueces, subprefectos, matrimonios, lo que ataca se desintegra.“ (148) Die Radiosendung triumphiert aufgrund ihrer Reichweite und ihres Einflusses auf die Hörerinnen und Hörer über die Semantik des Raumes. Aus seiner „ciudadela de la verdad“ (198) spricht er zu seinen Hörer*innen und versteckt seine persönliche Meinung geschickt hinter Formulierungen, die den Eindruck machen, er würde zum Wohl der Bevölkerung und in ihrem Sinne handeln: „Y lo haré con la energía y la serenidad de quien sabe que habla con el respaldo de su pueblo y haciéndose eco del silencioso pero recto pensamiento de la mayoría.“ (198) Dabei versucht er, sein Hörerpublikum auf seine Seite zu ziehen, indem er es durch die Verwendung eines kollektiven ‚Wir‘ manipuliert. Außer den Militärseelsorgern, die sich allerdings mehr um den Ruf der Truppe als um das Wohl der Bürger sorgen, stellt sich zunächst keine Autorität dem Treiben in Pantilandia entgegen. Die Figur des Sinchi scheint deshalb im Text die einzige Instanz zu sein, die ihre Popularität im Sinne des Volkes nutzt. Dass dem Radiosprecher das Wohl seines Hörerpublikums weniger am Herzen liegt und in erster Linie eine berufsbedingte Sensationsgier seine Bestrebungen leitet, wird am Ende des Textes angedeutet: „–El Servicio de Visitadoras al agua, el Arca al agua, ya no hay a quien defender y nadie me afloja ni medio – se golpea la barriga, se tuerce, retuerce, chasquea la lengua el Sinchi–. Hay una conspiración general para que me muera de hambre.“ (324) Marvin Keith Booker nennt den Sinchi deshalb „a moral and political chameleon“⁵⁹⁵. Der Radiosprecher spielt sich für die Bürger als Moralapostel auf: „La ciudad entera me exige que arremeta contra usted y contra lo que todas las personas decentes de Iquitos consideran un escándalo sin precedentes ni atenuantes.“ (172) Um sein Hörerpublikum gegen Hauptmann Pantoja und Pantilandia aufzuwiegeln, verwendet der Sinchi rhetorische Mittel, die er raffiniert in seine Texte integriert. Mit Hilfe von Gegensätzen polarisiert er zwischen den Bürgerinnen und Bürgern von Iquitos und Umgebung und den Prostituierten und Angestellten des Truppenbetreuungsdienstes:

¿[H]asta cuándo vamos a seguir tolerando en nuestra querida ciudad, distinguidos radioescuchas, el bochornoso espectáculo que es la existencia del mal llamado Servicio de Visitadoras, conocido más plebeyamente con el mote de Pantilandia en irrisorio homenaje a su progenitor? El Sinchi pregunta: ¿hasta cuándo, padres y madres de familia de la civilizada Loreto, vamos a seguir sufriendo angustias para impedir que nuestros hijos corran, **inocentes, inexpertos, ignorantes del peligro**, a contemplar como si fuera una *kermesse* [Hervorh. im Orig.] o un circo, el tráfico de hetairas, de mujercuelas **desvergonzadas**, de PROSTITUTAS [Hervorh. im Orig.] para no hablar con eufemismos, que impudicamente llegan y

⁵⁹⁵ Booker, 1994, S. 38.

parten de ese antro erigido en las puertas de nuestra ciudad por ese individuo **sin ley y sin principios** que responde al nombre y apellido de Pantaleón Pantoja? (200, Hervorh. d. d. Verf.)

Um seine Meinung deutlich zu artikulieren, verwendet er Antithesen: Während er die Bürgerinnen und Bürger von Iquitos als „inocentes, inexpertos, ignorantes del peligro“ (200) bezeichnet, nennt er die Angestellten von Pantilandia abwertend „desvergonzadas, sin ley y sin principios“ (200). Die Prostituierten werden durch die Stimme des Sinchi und den Einfluss, den diese auf die fiktive Gesellschaft von Iquitos hat, stigmatisiert und marginalisiert. Diese Diskriminierung wird mittels *othering* (dt. VerÄnderung⁵⁹⁶) durchgeführt. Sune Qvotrup Jensen erklärt, wie dieser sozialpsychologische Mechanismus funktioniert: „[O]thering concerns the consequences of racism, sexism, class (or a combination hereof) in terms of symbolic degradation as well as the processes of identity formation related to this degradation.“⁵⁹⁷

Der Sinchi untermauert die scheinbare Rechtmäßigkeit seiner Überzeugungen bezüglich der Prostitution in Iquitos gegenüber seinem Hörerpublikum dadurch, dass er in die Offensive geht: Er lädt Hauptmann Pantoja dazu ein, seine Meinung öffentlich zu widerlegen:

No hay una sílaba de exageración en mis palabras, y si falseo la verdad, que el señor Pantoja venga aquí a desmentirme. Yo, democráticamente, le cedo todo el tiempo que haga falta, en mi programa de mañana o de pasado o de cuando él quiera, para que contradiga al Sinchi si es que el Sinchi miente. (203)

Pantoja reagiert – im Gegensatz zu seiner Frau, die ihn mit der gemeinsamen Tochter verlässt – nicht auf die Anschuldigungen des Sinchi. Seine Hörerinnen und Hörer mögen daraus schließen, dass er die Wahrheit gesprochen hat. Doch welche Art von Wahrheit, welche Moral vertritt der Radiosprecher? Dem*Der Leser*in wird schnell bewusst, dass er als Vertreter der öffentlichen Meinung wie ein Chamäleon das von sich gibt, was seine Hörer*innen von ihm hören wollen: Er wettet gegen Pantilandia und Hauptmann Pantoja, um die Sexualmoral von Iquitos zu verteidigen; diesen Eindruck versucht er bei seinen Hörerinnen und Hörer zu erwecken. Diese Sexualmoral ist jedoch substanzlos, wie der Sinchi längst begriffen hat: Prostitution an sich wird in Iquitos nicht verurteilt, lediglich ihre militärische Ausprägung sowie deren Ausmaße verärgern die Bürgerinnen und Bürger. Der Sinchi charakterisiert diese fiktive Gesellschaft treffend: „¿No sabía que Iquitos es una ciudad de corazón corrompido pero de fachada puritana?“ (147)

Sowohl Pochita als auch der Radiosprecher Sinchi repräsentieren die *gender*-Konzepte im fiktiven Iquitos: Sie stehen dabei für ein heteronormatives Gesellschaftssystem, traditionelle

⁵⁹⁶ Vgl. Reuter, 2002, S. 139-228.

⁵⁹⁷ Jensen, 2011, S. 65.

Geschlechterrollen sowie eine traditionelle und konservative Sexualmoral – zumindest oberflächlich. Während die Ehefrau des Hauptmanns in Komplementierung zu ihrem Mann dem traditionellen weiblichen Geschlechtsideal nachzustreben versucht, setzt sich der Sinchi für eine konservative und gleichzeitig doppelte Sexualmoral ein, die Sexualität ausschließlich innerhalb der Ehe duldet, dem Mann jedoch außereheliche sexuelle Beziehungen zugesteht und dabei die Prostituierte stigmatisiert.

Die weiblichen Angestellten des *Servicio de Visitadoras* repräsentieren den Kontext des Militärbordells, die oppositionäre Sphäre zum Privatleben des Hauptmanns. Zum weiblichen Idealbild, das Pochita repräsentiert und dessen Sexualmoral der Radiosprecher Sinchi zu verteidigen vorgibt, werden im Text die Prostituierten von Pantilandia kontrastierend dargestellt. Diese werden auf der inhaltlichen Ebene des Textes durch den Radiosprecher Sinchi, der als Sprachrohr der Gesellschaft von Iquitos dient, stigmatisiert. Unter ihnen werden die schöne Brasileña und die ehemalige Betreuerin Maclovia im Text so dargestellt, dass eine *gender*-kritische Analyse möglich ist.

Die schöne Brasilianerin mit Namen Olga Arellano Rosaura – symptomatisch ist bereits, dass ihr tatsächlicher Name im Text kaum erwähnt wird und sie mit Hilfe ihres Künstlernamens auf ihre Identität als Prostituierte minimiert wird – wird nach ihrem gewaltsamen Tod durch einen Bericht in *El Oriente* charakterisiert. Dabei wird der Fokus auf diejenigen Charakteristika gelegt, die sie als stereotype Prostituierte auszeichnen: Die Zeitung berichtet, dass sie als Tochter eines unbekanntes Vaters und einer alkoholkranken Mutter im Waisenhaus aufwächst, aus dem sie gemeinsam mit einem jungen Lehrer flüchtet. Armut sowie schwerwiegende negative Erfahrungen in der Kindheit eines Menschen stellen Faktoren für ein erhöhtes Prostitutionsrisiko dar. Hinzu kommt im Fall der Brasilianerin ihr ansprechendes Äußeres als einziges Kapital, aus dem sie schöpfen kann: „Lo que la perdió fue, sin duda, la gran belleza física con que la dotó la naturaleza a partir de la adolescencia.“ (282), so der ehemalige Leiter des Waisenhauses. Ihr Werdegang zur Postitution wird im Zeitungsbericht ausführlich geschildert: „Luego de esta precoz y desdicha aventura sentimental, Olga Arellano Rosaura empezó a rodar por la pendiente de las malas costumbres y la vida airada, para la que, incuestionablemente, la ayudaban sus encantos físicos y su gran simpatía.“ (283) Angekommen in Iquitos, wird sie Teil des *Servicio de Visitadoras* und zur heimlichen Geliebten Pantojas, wie die Zeitung zu berichten weiß:

Olga Arellano Rosaura se convertiría muy pronto, gracias a sus atractivos físicos, en la visitadora estrella del mal afamado recinto del río Itaya, y en *amiga dilecta* del administrador gerente del establecimiento, el quien hasta ayer, ingenuamente, suponíamos paisano común y corriente, don Pantaleón Pantoja, y quien

había resultado ser, para perplejidad y confusión de muchos, nada menos que *capitán* de nuestro Ejército.
(285. Hervorh. im Orig.)

Durch *performance* wird Olga Arellano Rosaura zur Brasileña. Butler erklärt in *Excitable Speech* (1997), dass das soziale Konstrukt ‚Geschlecht‘ durch den performativen Akt hergestellt wird: „The performative is not only a ritual practice: it is one of the influential rituals by which subjects are formed and reformulated.“⁵⁹⁸ Diese *gender performance* der Brasilianerin geschieht sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Vermittlungsebene des Textes. Die Prostituierte mit dem weitreichenden Ruf wird sowohl von Chino Porfirio als auch von Chupito als sehr weiblich beschrieben: „–Tumba al suelo de buena moza, y, además de ojos, tetitas y pielnas, que toda la vida fueron de escapalate, ha echado un magnífico culo –silba, manosea el Chino Porfirio–.“ (125)⁵⁹⁹ Chupitos Urteil lautet: „–Una mujer de rompe y raja, como a mí me gustan –se muerde los labios Chupito–. Bien servida de aquí y de acá, un álamo de alta y hasta parece que inteligente.“ (126) Neben ihrem Aussehen („sus encantos físicos“ (283)), mit dem sie seit frühester Jugend gesegnet war, trägt sie selbst zu ihrer Wahrnehmung als Frau bei: Sie ist von einer Duftwolke umgeben („perfuma el aire“ (140)) und präsentiert ihre „axilas depiladas“ (140). Ein wohlriechender Duft und wenig Behaarung zeichnen den idealen weiblichen Körper aus, so scheint es im fiktiven Iquitos. Mit Hilfe stereotyp weiblicher Verhaltensweisen bietet sie sich im Vorstellungsgespräch mit Hauptmann Pantoja als geeignete Kandidatin für den *Servicio de Visitadoras* an. Ihre *gender performance* beinhaltet folgende Gestik und Mimik: „[S]e sienta, se sube la falda, saca una polvera, se empolva la nariz, los hoyuelos de las mejillas la Brasileña [...] cruza las piernas, los brazos, hace dengues, guiños, se humedece los labios mientras habla la Brasileña.“ (140) Und im weiteren Verlauf: „[A]lza y baja los hombros, juega con sus dedos, agita las pestañas, cimbra el cuello, ondea los cabellos la Brasileña [...] se muerde los labios, se limpia la boca, se examina las uñas, sacude una mota de polvo de su falda la Brasileña.“ (141) Sie integriert ihre *performance* in ihre Aussagen und Fragen im Gespräch – ob gekünstelt oder unterbewusst, sei dahingestellt.⁶⁰⁰ „[S]e asombra, palmorea, suelta una carcajada, hace un guiño pícaro, se disfuerza la Brasileña.“ (142) Alle Äußerungen der Prostituierten werden in diesem ‚Vorstellungsgespräch‘, indem sie Pantoja ihre Weiblichkeit unter Beweis zu stellen versucht, von Beschreibungen ihrer Gestik und Mimik begleitet, mit denen sie ihre Geschlechtsidentität performt. Sie erfüllt damit die Erwartungen,

⁵⁹⁸ Butler, 1997, S. 16.

⁵⁹⁹ Der Chinese verwendet anstatt des <r> ein <l>. (*pielnas=piernas, escapalate=ecaparate*)

⁶⁰⁰ Wenn diese *gender performance* als unterbewusst verstanden wird, illustriert sie den Konstruktcharakter des sozialen Geschlechts im menschlichen Alltag – eine solche Bewertung kann allerdings anhand des Textes nicht vorgenommen werden.

die an sie als Prostituierte gestellt werden. Ihre *performance* basiert auf einer Vorstellung von Weiblichkeit, die sich stark von der traditionellen Geschlechterkonzeption der Ehefrau unterscheidet – dadurch konstituiert sich das persönliche Drama des Hauptmanns Pantoja. Das Dilemma, zwischen zwei Frauen zu stehen, ist symptomatisch für den Konflikt des Romans: Hauptmann Pantoja ist hin- und hergerissen zwischen den beiden Polen *ratio* und *emotio*⁶⁰¹, die jeweils durch eine der beiden Frauenfiguren symbolisiert werden. Sigmund Freud erklärt die Kombination von *ratio* und *emotio*, die die Institution der Ehe definiert, als unmöglich; in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) vertritt er die Ansicht, Kultur sei Triebverzicht: „Von Seiten der Kultur ist die Tendenz zur Einschränkung des Sexuallebens nicht minder deutlich als die andere zur Ausdehnung des Kulturkreises. [...] Durch Tabu, Gesetz und Sitte werden [...] Einschränkungen hergestellt, die sowohl die Männer als die Frauen betreffen.“⁶⁰² Als Kulturgut ist die Ehe ist unnatürlich, i. e. nicht in der Natur des Menschen verankert:

Die Objektwahl des geschlechtsreifen Individuums wird auf das gegenteilige Geschlecht eingengt, die meisten außergenitalen Befriedigungen als Perversionen untersagt. Die in diesen Verboten kundgegebene Forderung eines für alle gleichartigen Sexuallebens setzt sich über die Ungleichheiten in der angeborenen und erworbenen Sexualkonstitution der Menschen hinaus, schneidet eine ziemliche Anzahl von ihnen vom Sexualgenuß ab und wird so die Quelle schwerer Ungerechtigkeit. Der Erfolg dieser einschränken- den Maßregeln könnte nun sein, daß bei denen, die normal, die nicht konstitutionell daran verhindert sind, alles Sexualinteresse ohne Einbuße in die offen gelassenen Kanäle einströmt. Aber was von der Ächtung frei bleibt, die heterosexuelle genitale Liebe, wird durch die Beschränkungen der Legitimität und der Einehe weiter beeinträchtigt. Die heutige Kultur gibt deutlich zu erkennen, daß sie sexuelle Beziehungen nur auf Grund einer einmaligen, unauflösbaren Bindung eines Mannes an ein Weib gestatten will, daß sie die Sexualität als selbständige Lustquelle nicht mag und sie nur als bisher unersetzte Quelle für die Vermehrung der Menschen zu dulden gesinnt ist.⁶⁰³

⁶⁰¹ Die Dichotomie zwischen *ratio* und *emotio*, zwischen Kultur und Natur, schreibt Domingo Faustino Sarmiento für Lateinamerika Mitte des 19. Jahrhunderts um in den Kontrast zwischen Barbarei und Zivilisation. In seinem Text *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845) entwirft er eine Charakterisierung Argentiniens und wendet die Dichotomie auf seine Beschreibung des Landes an:

Da compasión y vergüenza en la República Argentina comparas la colonia alemana o escocesa del Sur de Buenos Aires, y la villa que se forma en el interior: en la primera las casitas son pintadas, el frente de la casa siempre aseado, adornado de flores y arbustillos graciosos; el amueblado sencillo, pero completo, la vajilla de cobre o estaño reluciente siempre, la cama con cortinillas graciosas; y los habitantes en un movimiento y acción continuo. Ordeñando vacas, fabricando mantequilla y quesos, han logrado algunas familias hacer fortunas colosales y retirarse a la ciudad a gozar de las comodidades. La villa nacional es el reverso indigno de esta medalla: niños, sucios y cubiertos de harapos viven en una jauría de perros; hombres tendidos por el suelo en la más completa inacción, el desaseo y la pobreza por todas partes, una mesita y petacas por todo amueblado, ranchos miserables por habitación, y un aspecto general de barbarie y de incuria los hacen notables. (Sarmiento, 2001, S. 64.)

⁶⁰² Freud, 1979, S. 96.

⁶⁰³ Ebd., S. 97.

Vargas Llosa stellt in Frage, ob die Ehe funktionieren kann, indem er die Dichotomie von *ratio* und *emotio* nicht nur darstellt, sondern diese sowohl mit Hilfe des Militärbordells, als auch durch die zwischenmenschlichen Beziehungen aufzubrechen versucht: Pantoja ist einerseits verheiratet und liebt andererseits die Prostituierte. Ob diese Kontraste durch das Individuum in Einklang gebracht werden können, lässt der Text offen. Die Dichotomie zwischen *ratio* und *emotio*, die Vargas Llosa mit seinem Roman unterstreicht, beschreibt Domingo Faustino Sarmiento mit Barbarei und Zivilisation. In *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845) gibt er ähnlich pessimistische Zukunftsaussichten für die lateinamerikanische Gesellschaft wie Vargas Llosa in *Pantaleón*: „Así [...] la naturaleza salvaje dará la ley por mucho tiempo, y la acción de la civilización permanecerá débil e ineficaz.“⁶⁰⁴

Siemens beschreibt diese Opposition in Vargas Llosas Roman mit der Transformation des Hauptmanns von Apollo zu Dionysos.⁶⁰⁵ Während Pochita Pantojas öffentliches Leben voller Ordnung und Disziplin repräsentiert, symbolisiert die Prostituierte la Brasileña seine Seite der Emotionen, Lust und Leidenschaft. Unterschiedlicher könnten diese zwei Frauenfiguren nicht konzipiert sein – innerhalb des Rahmens, den die Geschlechterstereotypen determinieren. Die Unterschiede zwischen den beiden fiktiven Frauen werden auf der inhaltlichen Ebene des Textes mit Hilfe verschiedener Aspekte dargestellt.

Erstens: finanzielle und soziale Ab- respektive Unabhängigkeit. Während Pochita aufgrund ihrer Konzeption als Ehefrau sowohl finanziell als auch sozial von der Figur des Mannes, ihrem Ehemann, abhängig ist, kann la Brasileña sich als autonome Figur durch den Verkauf ihres Körpers selbst versorgen und ist unabhängig. Diese Autonomie der Prostituierten ist jedoch limitiert, da in der androzentrischen Welt des Textes beide Frauen Objekte darstellen – la Brasileña wird erst nach ihrem Tod zum Subjekt, weshalb keine aktive Emanzipation der Figur stattfinden kann.

Zweitens: Bewegung im fiktiven Raum. Wie die Analyse Pochitas illustriert, ist sie an das Haus gebunden und verlässt dieses nur selten alleine. La Brasileña kann sich hingegen frei in Iquitos und im ganzen Land bewegen – ist jedoch aufgrund ihres gesellschaftlichen Status als Prostituierte eingeschränkt und tritt deshalb im Text immer im Kontext des Bordells auf. So hat jede der beiden Frauen im Text ihre eigene Sphäre; sie treffen nicht aufeinander, wie die Analyse der Raumsemantik gezeigt hat.

⁶⁰⁴ Sarmiento, 2001, S. 61.

⁶⁰⁵ Vgl. Siemens, 1977.

Der inneren Dialektik des Motivs entspricht die der äußeren Handlungsführung, durch die meist die jeweils gegenwärtige Frau die abwesende so lange in der Neigung des Mannes verdrängt, bis die abwesende zur gegenwärtigen wird und ihrerseits Szene und Mann beherrscht.⁶⁰⁶

Jede der beiden Frauen ist an einen determinierten Raum gebunden, zwischen dem der Mann hin- und herwechselt.

Drittens: Sexualität. Während Pochita ihre sexuelle Lust zu unterdrücken versucht und diese lediglich im Rahmen ihrer Ehe auslebt, macht la Brasileña ihre Geschlechtlichkeit zum Beruf. Sie versteckt ihre sexuelle Aktivität nicht wie die sogenannten Wäscherinnen von Iquitos hinter kläglichen Vorwänden, sondern verfügt über Ruf und Ruhm, die ihr nach Iquitos vorausziehen. Peters fasst die Kontraste zwischen beiden Weiblichkeitskonzeptionen, der „*mujer decente o sufrida*“⁶⁰⁷, die durch Ehefrau Pochita dargestellt wird, und der „*mala mujer*“⁶⁰⁸, in der mexikanischen Erzählliteratur zusammen: „Die *mala mujer* [...] ist aktiv und anspruchsvoll, geht einer beruflichen Tätigkeit nach, ist sinnlich, in sexuellen Beziehungen emanzipiert und in der Regel ledig.“⁶⁰⁹ Es kann daher resümiert werden, dass diese Kontrastierung der beiden Frauenfiguren den Rahmen für den Konflikt des Hauptmanns darstellt: Die Positionierung des Protagonisten zwischen beiden Frauen zeigt die beiden Extreme *ratio* und *emotio*, die er zu vereinbaren versucht und deren Synchronisation ihn letztendlich ins Verderben stürzt.

Innerhalb der Figurencharakterisierung der Brasileña stellt ihr Tod ein entscheidendes Moment dar: Bei ihrer Beerdigung erhält sie sämtliche Ehrungen, die einem Mitglied des Militärs zustehen. Hauptmann Pantoja hält eine inbrünstige Grabrede für sie, die als performativer Akt verstanden werden kann. Dass die Subjektwerdung der weiblichen Figur erst nach ihrem Tod, d. h. nicht aktiv stattfindet, ist dem zeitgenössischen Diskurs geschuldet: Gefangen in den patriarchalen Strukturen seiner Zeit unternimmt Vargas Llosa den Versuch, seiner weiblichen Figur einen individuellen Wert zukommen zu lassen. Die Brasileña verliert den Status als Hure per se und wird durch die militärischen Ehrungen auf dem Totenbett zur ‚Hure der Nation‘ – diese Bezeichnung ist jedoch aus der Perspektive Pantojas nicht negativ konnotiert. Die Wertung, die sie durch die Beerdigung und Pantojas Worte erhält und die sonst nur Männern zuteil wird, erkennt ihre Relevanz für die Gesellschaft an: Während die Frau üblicherweise nur als Mutter der Nation, d. h. in ihrer lebensspendenden Funktion,

⁶⁰⁶ Frenzel, 2008, S. 489.

⁶⁰⁷ Peters, 1999, S. 64. Hervorh. im Orig.

⁶⁰⁸ Ebd. Hervorh. im Orig.

⁶⁰⁹ Ebd. Hervorh. im Orig.

Anerkennung erfährt, zeigt Vargas Llosa mit Hilfe der Figur der Prostituierten eine alternative Frauenfigur auf und bewertet diese – im Rahmen seiner Möglichkeiten – positiv.

Während die schöne Brasilianerin zunächst auf die Rolle der Prostituierten reduziert wird, um den Kontrast zwischen den beiden oppositionären Sphären im Text zu konstruieren, wird mit Hilfe der Prostituierten Maclovia angedeutet, dass die Frauen des Militärbordells eine Identität jenseits der Prostitution besitzen. Maclovia unterscheidet mit Hilfe ihres Künstlernamens zwischen zwei Identitäten und versteht sich selbst nicht als Prostituierte, sondern nur ihr alter ego. „Maclovia va sólo con el trabajo, tampoco ése es mi nombre, y en cambio mi nombre de veras va con todo lo demás, por ejemplo mis amistades.“ (207) Maclovia ist neben der Brasilianerin die einzige unter den Frauen von Pantilandia, über die der*die Leser*in Einzelheiten erfährt; alle anderen werden lediglich in ihrer Funktion als Prostituierte beschrieben. Auch im Fall der Maclovia rekurriert der Text auf stereotype Muster, etwa hinsichtlich ihrer Herkunft: Sie erzählt, nachdem sie den *Servicio de Visitadoras* verlassen hat, dem Sinchi und allen Hörern des Radio Amazonas von ihrem Schicksal, das der stereotypen Vorstellung einer Prostituierten entspricht und dem der Brasilianerin ähnelt: „Mi mamá se murió antes de que yo trabajara en eso que has dicho, mi padre se ahogó en un viaje al Madre de Dios y mi único hermano se metió al monte hace cinco años para no hacer el servicio militar y todavía estoy esperando que vuelva.“ (207) In ihrem neuen Beruf als Betreuerin, i. e. Militärprostituierte, ist sie erstmals in ihrem Leben glücklich und bereut es später, Pantilandia für die Heirat mit ihrem Geliebten verlassen zu haben. Die vermeintlich guten, sicheren Bedingungen im Betreuungsdienst sprechen sich unter den Prostituierten herum, sodass sie nicht mehr angeworben werden müssen, sondern sich selbst für diese Tätigkeit bewerben. „–Decían que había trabajo para todo el mundo en condiciones fabulosas [...] Por eso me ilusioné y tomé el barco.“ (141) Die sogenannten Soldatinnen schwärmen vom Dienst unter Panta: „–Aquí es distinto –se endulza, se toca los bolsillos Chuchupe–. Siempre hay clientes, las jornadas son de ocho horas y usted lo tiene todo tan organizado que a ellas les encanta. ¿No ve que hasta las multas le aguantan sin chistar?“ (153) Die Betreuerinnen beginnen deshalb, sich mit dem Truppenbetreuungsdienst zu identifizieren und entwerfen zum ersten Jahrestag ihre eigene Hymne:

En la tierra, en la hamaca, en la hierba,
Del cuartel, campamento o solar
Damos besos, abrazos y afines
Cuando lo ordena el superior (166)

Wood untersucht Humor und Ironie im Text und fasst seine Analyse der Hymne folgendermaßen zusammen: „A language of discipline and control, above all, a language of paperwork,

a language designed to leave an administrative trace while evacuating all personality, has been invaded, in spite of itself, by the sheer daily disorder of the world, by the unpredictable doings of persons.“⁶¹⁰ Die Hymne des *Servicio de Visitadoras* stellt einen erneuten Versuch dar, zwei Extreme miteinander zu verknüpfen: Militärisch-bürokratische (Sprach-)Strukturen werden durch den Inhalt, der um Emotionen und Sexualität kreist, ergänzt. Dadurch wird das Bestreben Vargas Llosas evident, gesellschaftliche Dichotomien aufzuzeigen, sowie sein Versuch, diese aufzubrechen.

Während die Forschung zahlreiche Aspekte des Romans bereits analysiert hat, fehlt eine *gender*-kritische Betrachtung bislang völlig. Dazu muss die Institution Pantilandia mit ihren Strukturen als Teil des Militärs untersucht werden. Terrones, der einige Aspekte von Pantilandia als utopisch beurteilt, zieht in seine Betrachtung wie viele Kritiker*innen nicht die Situation der *visitadoras* mit ein. Er bezeichnet das Militärbordell vielmehr als Ort des Glücks: „Aquel triángulo siniestro que da forma al universo prostibulario, explotados, intermedios y explotadores, no existirá al interior de Pantilandia pues, como en toda utopía, ésta será la región de una felicidad colectiva y total.“⁶¹¹ Diese kollektive und totale Glückseligkeit beinhaltet in seinem Verständnis auch die Prostituierten. Auch Wood fasst zusammen: „[T]he prostitutes and their handlers like working for the army – regular, clean conditions, decent pay – and the soldiers like the service, if anything too much.“⁶¹² Der Themenkomplex Prostitution wird in keiner Interpretation des Textes problematisiert. Auch wenn Prostitution als einvernehmlicher Geschlechtsverkehr verstanden wird, eröffnet sich zwischen den Akteuren ein ungleiches Verhältnis zugunsten des Käufers. Durch den Konsum von Sex als käufliche Ware durch den Mann wird die Identität des weiblichen Individuums, das dabei als Objekt verstanden wird, angegriffen. Die Kritiker*innen machen es sich zu leicht, wenn sie die Passagen, in denen beschrieben wird, wie glücklich die Betreuerinnen in Pantilandia sind, unkritisch hinnehmen. Dieses einseitige Textverständnis soll im Folgenden mit einer Fokussierung auf die Figur der Frau revidiert werden.

Der Objektstatus der Frau – nicht nur der der Prostituierten, sondern auch der der zivilen Bürgerinnen von Iquitos, den Vargas Llosa in seinem Roman zu kritisieren versucht, lässt sich anhand mehrerer Aspekte im Text illustrieren. Hauptmann Pantoja, ganz Militär, konzentriert sich auf die Funktionalität seiner Betreuerinnen: „Hasta hoy elegía al personal por factores

⁶¹⁰ Wood, 2012, S. 52.

⁶¹¹ Terrones, 2011, S. 322.

⁶¹² Wood, 2012, S. 53.

funcionales, era sólo cuestión de rendimiento. Ahora, por primera vez entrará en juego el factor estético-artístico.“ (135) Der ästhetische Faktor wird in Zukunft in die Auswahl des Personals miteinbezogen, so Pantoja, jedoch wird der moralische Aspekt weiterhin außen vor gelassen. Er wählt die Frauen wie Objekte anhand optischer Merkmale aus, die er als gewinnbringend empfindet: „Bueno, vamos a ver. Una pelirroja, tú. Una morena, tú. Una oriental, tú. Una mulata, tú. Listo, cubierto las vacantes.“ (154) Die Frauen sind – abgesehen von la Brasileña, die einen Sonderstatus einnimmt – in Pantilandia lediglich Angestellte, die, auf ihre Körper reduziert, ihren Dienst erfüllen müssen. Cánovas fasst zusammen: „[L]a mujer tiene que ser itinerante, intercambiable, estar siempre dispuesta y ser de baja ralea. El hombre no hace nada, salvo recibir la prestación, cual neonato recibiendo el pecho materno.“⁶¹³ Die Prostituierten übernehmen als reines Sexualobjekt den Platz der Vergewaltigungsopfer, die zuvor von den unbefriedigten Soldaten angegriffen wurden. Durch die Figur des General Collazos wird dieser Objektstatus der Frau artikuliert: „[L]a maldita falta de hembras –encoge los hombros el Tigre Collazos–. Entonces, los que no se la corren, pierden los estribos y a la primera copita de anisados lanzan como pumas sobre lo que se les pone delante.“ (24) Weder die vergewaltigten Frauen noch die Prostituierten werden gezielt ausgewählt – im Text erhält weder die eine noch die andere Gruppe individuelle Charakteristika – sie qualifizieren sich allein durch ihr Geschlecht. Hier muss Judith Butlers Unterscheidung zwischen *gender* und *sex* beachtet werden: In einem heteronormativen System wie im fiktiven Iquitos wird das biologische Geschlecht (*sex*) als geschlechtskonstituierend verstanden, wohingegen *gender* ein soziales Konstrukt ist. Beiden Weiblichkeitskonzeptionen als unterschiedlichen Ausprägungen von *gender* ist jedoch gemein, dass die Frau aufgrund ihres Geschlechts (*sex*) einen Status als Objekt erhält. Mit diesem Status der Frau ist die (sexuelle) Gewalt im Roman verknüpft. Nivia Montenegro stellt fest, dass bei beiden Arten von Gewalt im Roman – die Vergewaltigungen durch die Soldaten und die Kreuzigungen durch die Sekte – nicht die Opfer die Gewalt provozieren, sondern diese einen Platzhalter darstellen:

La violencia física que aparece en la novela adopta predominantemente dos formas: violaciones sexuales (perpetradas por soldados) y crucifixiones (realizadas por los miembros de la secta). En ambos casos la aparición de la violencia física se encuentra ligada a un proceso de sustitución en el que la víctima no parece provocarla por sus características particulares, sino por su accesibilidad en determinadas circunstancias, es decir, en una capacidad sustitutiva.⁶¹⁴

⁶¹³ Cánovas, 2003, S, 50.

⁶¹⁴ Montenegro, 1985, S. 272.

Die Frau wird im Text schon vor Einführung der Prostitution in Iquitos als willenloses Objekt verstanden. Über ihren Körper kann wie über eine Ware verfügt werden. Diese Obstruktion der Frau findet im Text sowohl durch die Kirche als auch durch das Militär statt, wie Booker feststellt.⁶¹⁵ Die Kirche und das Militär, zwei traditionelle Institutionen, die Vargas Llosa mit seiner Darstellung kritisiert, demonstrieren ihren Androzentrismus, der für beide charakteristisch ist, in ihrem Umgang mit Frauen: Während sich die Soldaten die Zivilistinnen als Sexualobjekte zu eigen machen, deckt die Kirche diese Taten, indem sie die Frauen als bloße Objekte mit den korrespondierenden Soldaten verheiratet. „[T]he chaplain’s suggestion of marriage as a solution says a great deal about the Church’s attitude toward and treatment of women.“⁶¹⁶ Die verordneten Zwangsehen zur Rettung der vergewaltigten Frauen illustrieren, dass die Ehre der Frau von „geschlechtlicher Integrität“⁶¹⁷ abhängt, während die korrespondierenden Soldaten ungestraft davonkommen. Dane erläutert das zugrunde liegende Konzept von Ehre: „Die Angst vor dem Ehrverlust und die Demütigung verweisen auf die emotionalen, irrationalen Aspekte von Ehre.“⁶¹⁸ Irrational ist diese Art von Ehre in erster Linie, weil sie sich in ihrer strengen Definition auf das weibliche Geschlecht limitiert. Noch drastischer wird die Einstellung des Militärs gegenüber Frauen mit Hilfe der Vermutung artikuliert, ihnen würden die Vergewaltigungen gefallen: „–A Luisa Cánepa, mi sirvienta, la violó un sargento, y después un cabo y después un soldado raso –limpia sus anteojos el teniente Bacacorzo–. La cosa le gustó o qué sé yo, mi comandante, pero lo cierto es que ahora se dedica al putería con el nombre de Pechuga.“ (19) „Lieutenant Bacacorza’s suspicion that his servant (who, after being repeatedly raped, becomes a prostitute) actually enjoys being raped is a rather tired stereotype that goes far toward defining the military mentality.“⁶¹⁹ Die Bemerkung des Leutnants verweist nicht nur auf die militärische Mentalität, sondern in erster Linie auf das Frauenbild, das sich im Text nicht nur auf das Militär beschränkt, sondern für den gesamten Kontext gilt.

⁶¹⁵ Vgl. Booker, 1994, S. 34.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Dane, 2003, S. 190.

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Booker, 1994, S. 34.

IV.4.4 Die Figur der Frau bei Vargas Llosa

Nicht nur Vargas Llosas Biographie, auch seine Texten sind voll von unterschiedlichsten weiblichen Figuren – unter ihnen tía Julia, la Brasileña und la niña mala. Im 1977 veröffentlichten Roman *Tía Julia y el escribidor* erzählt Vargas Llosa die Geschichte des jungen Maritos, der sich in seine vierzehn Jahre ältere Tante Julia verliebt.

En el trayecto a Miraflores –íbamos los dos en el asiento de atrás– cogí la mano de la tía Julia, la apreté con ternura y la mantuve entre las mías. No la retiró, pero se la notaba aún sorprendida y no abría la boca. Al bajar, en casa de los abuelos, me pregunté cuántos años mayor que yo sería. (*Tía Julia y el escribidor*, 83)

Die beiden beginnen eine heimliche Affäre, in der die selbstbewusste und erfahrene Tante die Richtung weist. Tía Julia ist laut Heighan eine „figura maternal transgresora que expresa abiertamente su interés sexual por un muchacho“⁶²⁰. Jedoch liegt der Fokus des Textes neben den eingeschobenen Hörspielkapiteln des Pedro Camacho auf dem jungen Schriftsteller Mario und das Verhältnis mit Julia dient seiner Rebellion gegen die eigene Familie: „[L]a consumación de la relación transgresiva se concibe en términos freudianos de rebeldía del muchacho travieso contra un padre distante y autoritario. La liberación o autoexpresión de la mujer queda en segundo plano.“⁶²¹ Der autodiegetische Erzähler räumt selbst ein, dass Tante Julia ihm als Instrument gegen die Autorität seiner Familie dient:

–¿Quieres casarte conmigo? –le pregunté.

Se rió, con poca alegría.

–Te estoy hablando en serio –insistí.

–¿Me estás pidiendo que me case contigo de veras? –volvió a reírse la tía Julia, ahora sí más divertida.

–¿Es sí o es no? –le dije–. Apúrate, ahorita llegan Pascual y el Gran Pablito.

–¿Me pides eso para demostrarle a tu familia que ya eres grande? –me dijo la tía Julia, con cariño.

–También por eso –reconocí. (*Tía Julia y el escribidor*, 318)

Er hat Erfolg und entgegen aller familiären Widerstände heiratet der junge Erzähler Varguitas die Tante. Die autobiographische Erzählung endet mit der Heirat mit seiner Cousine Patricia, für die er Julia nach acht Ehejahren verlässt. Gomez-Vidal Bernard stellt in ihrer Analyse der Frauenfiguren bei Vargas Llosa fest, dass die Evolution der weiblichen Figur erst in seinen späteren Texten stattfindet: „Se observa [...] una evolución hacia un protagonismo explícito cada vez más pronunciado en las novelas más recientes, tal vez a partir de *La fiesta del chivo*

⁶²⁰ Henighan, 2009, S. 370.

⁶²¹ Ebd.

(2000) [...].⁶²² Für die früheren Frauenfiguren, unter ihnen auch jene aus *Pantaleón*, gilt: „Según los códigos morales dominantes, su apariencia suele ser desastrosa, y sus papeles, a nivel del argumento, son secundarios en un universo fundamentalmente masculino.“⁶²³ Stephen Henighan sieht dieses limitierte Frauenbild im Themenkomplex ‘Bordell’, der einen zentralen Aspekt in den frühen Romanen darstellt, begründet:

La imagen del burdel, que desempeña un papel central en las primeras novelas del peruano, limita la autonomía de la mujer en su ficción temprana. Muchas veces no es más que un ser de cuyo cuerpo los hombres se aprovechan para construir sus propias trayectorias e identidades. La imagen dominante de la mujer gira alrededor de los burdeles y de la prostitución.⁶²⁴

In *Pantaleón* definieren sich die Frauenfiguren über den Kontext des Bordells oder in Opposition zu diesem. „La mujer aparece en un traje más burlesco en el retrato de las prostitutas de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), que deambulan por la selva amazónica para satisfacer los deseos de los soldados peruanos.“⁶²⁵ Während die frühen Frauenfiguren lediglich als Komplettierung der männlichen Figuren dienen oder ihre Subjektwerdung lediglich einen verzweifelten Versuch darstellen kann, lässt sich in den späteren Texten Vargas Llosas ein anderes Bild der Frau wahrnehmen. Henighan schreibt diesen sich allmählich vollziehenden Wandel in Vargas Llosas Werk seiner Tochter Morgana (*1974) zu: „El trabajo de su hija lo ha hecho más consciente de los fenómenos de género que antes tal vez no hubiera siquiera cuestionado.“⁶²⁶ Seine Tochter soll ihn mit ihrer Arbeit als Fotografin in islamischen Ländern und den dabei auftretenden Problemen für *gender*-Fragen sensibilisiert haben. Seit den Romanen *Elogio de la madrastra* (1988) und *Los cuadernos de Don Rigoberto* (1997) lässt sich eine Veränderung in der Repräsentation der Frau bei Vargas Llosa feststellen, so Henighan.⁶²⁷ Im Gegensatz zu den frühen Frauenfiguren stellt im Roman *Las travesuras de la niña mala* (2006) die *niña mala*, von der der Protagonist geradezu besessen zu sein scheint, einen zentralen Aspekt für den Handlungsverlauf des Romans dar. Egal ob als kleine Chilenin Lily, als Madame Arnoux, als

⁶²² Gomez-Vidal Bernard, 2011, S. 371. Hervorh. im Orig. Sie räumt jedoch ein, dass beispielsweise *Las travesuras de la niña mala* (2006) nicht das ‚Böse Mädchen‘ ins Zentrum des Erzählinteresses stellt, sondern die Lebensgeschichte des Ricardo Somocurcio erzählt. (Vgl. ebd.)

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Henighan, 2009, S. 369.

⁶²⁵ Ebd., S. 370.

⁶²⁶ Ebd., S. 371.

⁶²⁷ Vgl. Henighan, 2009, S. 372.

Guerrillera Arlette oder als Mrs. Richardson⁶²⁸ – das böse Mädchen dominiert in all ihren Erscheinungsformen die Gedanken des autodiegetischen Erzählers:

Jugábamos, pero yo no podía evitar, cuando le oía decirme esas barbaridades con tanta soltura, un escalofrío. Ya no era aquella muchachita vulnerable que, pasando mil pellejerías, había salido adelante gracias a una audacia y una determinación poco comunes; ahora era una mujer hecha y derecha, convencida de que la vida era una jungla donde sólo triunfaban los peores, dispuesta a todo para no ser vencida y seguir escalando posiciones. ¿Incluso a despachar al otro mundo a su marido para heredarlo, si podía hacerlo con absoluta garantía de impunidad? “Por supuesto“, me decía, con esa miradita burlona y feroz. “¿Te doy miedo, niño bueno?“ (*Travesura de la niña mala*, 131)

Stéphane Michaud sucht die literarischen Schwestern der *niña mala* – „nuestra heroína mantiene más de una afinidad con otras altas figuras de la literatura mundial que el narrador no necesita citar expresamente para que el eco funcione“⁶²⁹ und findet sie unter anderem in Homers Penelope, in Scheherazade und in Brechts Mutter Courage. „El mismo título de la obra cuya heroína es nuestra rebelde, *Travesuras de la niña mala* [...], indica bastante cómo se despidе a la moral ordinaria y a las visiones tradicionales de la mujer.“⁶³⁰ Von der gemeinen Moral und den traditionellen Rollenvorstellungen, die für weibliche Figuren gelten, distanziert sich die *niña mala*, ob sich Vargas Llosa von den traditionellen *gender*-Vorstellungen mit Hilfe einer Figur verabschiedet, die durch ihren Status als Objekt der Begierde im aus männlicher Sicht erzählten Roman dominiert wird, bleibt fraglich, denn der Fokus des Romans liegt weiterhin auf der männliche Erzählinstanz:

– A mí me has hecho las peores maldades que puede hacerle una mujer a un hombre. Me has hecho creer que me querías, mientras que, con toda la tranquilidad del mundo, seducías a otros caballeros porque tenían más dinero, y me largabas sin el menor cargo de conciencia. No lo has hecho una sino dos, tres veces. Dejándome destrozado, aturdido, sin ánimos de nada. Y, encima, tienes una vez más el atrevimiento de volver a decirme, con la cara más fresca, que quieres que vivamos juntos de nuevo. La verdad, eres como para exhibirte en los circos. (*Travesuras de la niña mala*, 370)

Nathália Hecz Couto untersucht die scheinbare Komplexität der Figur, stellt aber zu Beginn ihrer Analyse bereits fest, dass das böse Mädchen im Text keine eigene Identität hat: „[D]emuestra ser tantas personalidades sin ser en realidad ninguna de ellas.“⁶³¹ Sie spricht von einem „constante proceso de definición y redefinición de identidad“⁶³² – was auf der Handlungsebene des Textes als Konstruktion von verschiedenen Identitäten scheint, bleibt auf der

⁶²⁸ Zu den verschiedenen Namen, die sich das böse Mädchen je nach Identität gibt, siehe: Gomez-Vidal Bernard, 2011.

⁶²⁹ Michaud, 2011, S. 200.

⁶³⁰ Ebd., S. 194. Hervorh. im Orig.

⁶³¹ Hecz Couto, 2016, S. 52.

⁶³² Ebd., S. 75.

Vermittlungsebene des Textes jedoch oberflächlich. Die weibliche Figur in *Travesuras de la niña mala* kann lediglich als *flat character* bezeichnet werden. Was für das böse Mädchen gilt, gilt auch für die übrigen Frauenfiguren Vargas Llosas', so Gomez-Vidal Bernard: Ihre Konzeption als Figuren im Text bleibt substanzlos.

[N]o ahonda el narrador en complejidades psicológicas y poco se adentra en la interioridad de estos personajes femeninos puesto que, por ejemplo, la ingenua y perversa Lucrecia de *Elogio de la madrastra* y de *Los cuadernos de don Rigoberto*, o la "niña mala" y sus múltiples máscaras en *Travesuras de la niña mala*, no llegan al lector sino pasando por el tamiz de la mirada de algún personaje masculino, de Fonchito y de don Rigoberto en el primer caso, de Ricardito, "el niño bueno", en el otro.⁶³³

Auch Hecz Couto stellt fest, dass die Figur der *niña mala* nur eine Konstruktion aus der männlichen Perspektive darstellt, denn der Text entwirft „la imagen de su carácter bajo el punto de vista del niño bueno“⁶³⁴. Der Fokus des Textes liegt nicht nur auf der Perspektive des männlichen autodiegetischen Erzählers Ricardo, sondern er verurteilt die sexuell befreite Frau als *niña mala*: „A pesar de la libertad que demuestra, reinventándose cada década en otro país con un nombre y una identidad diferentes, sigue estando presa, dentro de la óptica narrativa, de esa visión del mundo según la cual la mujer sexualmente emancipada se define como 'niña mala'.“⁶³⁵ Auch das Ende des Textes verweist auf die traditionellen *gender*-Rollen, die das Denken des Autors prägen: Nachdem das böse Mädchen im Verlauf der Romanhandlung so unterschiedliche Rollen angenommen hat, akzeptiert sie auf dem Sterbebett ihre Rolle als mustergültige Ehefrau von Ricardo. Lily, die zuvor als sexuell freie Frau auftritt, fügt sich in den letzten Seiten des Romans den traditionellen Erwartungen an die Frau aus Miraflores der 1950 Jahre. Damit greift der Text wieder auf die traditionellen *gender*-Rollen zurück, wie auch Henighan feststellt: „Paradójicamente, por haberse definido a través del sexo, Lily resulta ser la protagonista que, después de muchas aventuras, se conforma al papel de la buena esposa, venciendo la nostalgia con un retorno a roles de género que distinguen claramente entre lo masculino y lo femenino.“⁶³⁶

Tía Julia, la Brasileña und la *niña mala* – obwohl diese Frauenfiguren die Handlung, i. e. die maskulinen Protagonisten in Vargas Llosas Romanen – auf eine passive Art und Weise – determinieren, treten sie nicht als Protagonistinnen auf. Die weiblichen Figuren dienen lediglich als Gegenpole oder Ergänzungen zu den männlichen Figuren und erfüllen damit die traditionellen und stereotypen Rollenerwartungen.

⁶³³ Gomez-Vidal Bernard, 2011, S. 355.

⁶³⁴ Hecz Couto, 2016, S. 71.

⁶³⁵ Henighan, 2009, S.384.

⁶³⁶ Ebd., S. 388.

IV.4.5 Gesellschaftskritik durch Hypokrisie und Androzentrismus

Die Berücksichtigung der Kategorie *gender* trägt zur Interpretation literarischer Texte insofern bei, als dass sie evident macht, dass Literatur als Medium des gesellschaftlichen Diskurses sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Erzählebene geschlechtsspezifisch geprägt ist. Für die Werke der Boom-Literatur, die zu einem historischen Zeitpunkt verfasst werden, zu dem die gesamtgesellschaftliche Sensibilisierung für *gender*-Fragen kaum fortgeschritten ist, gilt diese geschlechtsspezifische Prägung besonders. Die Problematik wird insbesondere dann evident, wenn *gender*-relevante Themenkomplexe wie das Verhältnis der Geschlechter zueinander, die Rolle der Kirche als Norm- und Wertvermittler in der Gesellschaft, Prostitution oder ungleiche Machtverhältnisse literarisch verarbeitet werden. Vargas Llosas Roman *Pantaleón* thematisiert gleich mehrere dieser Themenkomplexe, die häufig korrelieren: Er erzählt die Anekdote eines mobilen Bordells, das unter strengster Geheimhaltung und unter militärischer Führung in der Selva des peruanischen Amazonas eröffnet wird, um die sexuellen Übergriffe der Soldaten auf Zivilistinnen zu verhindern. Der verantwortliche Hauptmann leitet das Projekt mit Elan und Disziplin, sodass es zunächst floriert und letztlich wegen seines Erfolges, der das Militärbordell publik macht, geschlossen werden muss. *Pantaleón* tangiert nicht nur *gender*-relevante Aspekte wie Prostitution und Androzentrismus, sondern illustriert auch Geschlechterstereotype sowie traditionelle Normvorstellungen. Mit Hilfe der Darstellung dieser Themenkomplexe versucht Vargas Llosa seine Gesellschaftskritik, d. h. die Kritik an den übergeordneten Strukturen, zu artikulieren.

Der Roman, der seit seinem Erscheinen in der literaturwissenschaftlichen Forschung Interesse hinsichtlich verschiedener Fragestellungen erfahren hat, lässt sich dank der vorangegangenen Analyse abschließend aus einer *gender*-kritischen Perspektive bewerten. Während die Problematik der Geschlechter auf der Inhaltsebene aufgrund der Thematik des Textes, die als Kritik an den zeitgenössischen peruanischen Gesellschaftsstrukturen gelesen werden kann, evident wird, zeigen sich auf der Vermittlungsebene verschiedene Tendenzen. Da im Text eine Erzählinstanz fast vollständig fehlt, findet keine geschlechtsspezifische Gewichtung oder Kommentierung durch die Stimme des Erzählers statt, der üblicherweise das Textverständnis der Lesenden beeinflusst und erleichtert. Die weibliche Perspektive wird zwar durch die ständigen Perspektivwechsel berücksichtigt, i. e. heterogene Standpunkte werden artikuliert, jedoch liegt der Fokus – wie in der zeitgenössischen Literatur üblich – insgesamt auf der männlichen Perspektive. Die Handlungsmuster des Romans präsentieren verschiedene *gender*-Thematiken. Während der Themenkomplex Prostitution den gesamten Text determiniert, birgt auch das Dilemma des Protagonisten innerhalb der Haupthandlung verschiedene

gender-Kontroversen. Das Plotmuster ‚Mann zwischen zwei Frauen‘ funktioniert in Vargas Llosas Roman nur deshalb so gut, weil dabei zunächst auf stereotype Weiblichkeitsbilder rekurriert wird. Dabei liegt einerseits der Fokus auf der Figur des Mannes und andererseits werden klischeehafte Weiblichkeitstypen skizziert, die erst im Verlauf des Textes – zumindest teilweise – revidiert werden. Anhand der Raumsemantik des Textes, die sich in drei verschiedene Räume gliedern lässt – Pantojas Privathaus, öffentliche Plätze in Iquitos, Pantilandia – lässt sich der Androzentrismus im Roman illustrieren. Während die beiden zentralen Frauenfiguren Pochita und la Brasileña jeweils an den mit ihrer Identität korrespondierenden Raum gebunden sind, kann sich die männliche Figur zwischen allen drei Räumen hin- und her bewegen. Auch auf der sprachlichen Ebene des Textes, der hauptsächlich aus maskuliner Perspektive wiedergegeben wird, manifestiert sich das fiktive Iquitos als Paradies für Androzentrismus und dessen Vertreter im Militär. Mit Hilfe von Euphemismen werden sexuelle Gewalt und die Unterdrückung der Frau verharmlost und der Fokus statt auf die Opfer auf die männlichen Täter und deren Situation gelegt – bis zur Begräbnisrede Pantojas, die als performativer Akt die Prostituierte zu einem Subjekt werden lässt.

Auf der Inhaltsebene des Textes manifestiert sich die Geschlechterproblematik anhand verschiedener Aspekte: einerseits präsentiert Vargas Llosa den Androzentrismus im Militär, andererseits skizziert er stereotype Frauenbilder sowohl anhand der fiktiven Gesellschaft in Iquitos als auch anhand des Militärbordells Pantilandia – mit Hilfe dieser Phänomene versucht er, die übergeordneten gesellschaftlichen Strukturen zu kritisieren. Das Militär stellt als bekanntes Motiv bei Vargas Llosa die Ausdrucksform einer traditionellen Männlichkeit dar, die das Produkt der peruanischen Gesellschaft ist. Im Roman werden diese stereotypen Eigenschaften des Mannes mit Hilfe der Soldaten skizziert; in erster Linie manifestiert sich der Androzentrismus des Militärs, den Vargas Llosa anprangert, allerdings im Geheimauftrag des *Servicio de Visitadoras*, der den Soldaten sexuelle Dienstleistungen zur Verfügung stellt. Anhand des Protagonisten wird im Text Kritik an dieser Institution geübt; diese bezieht sich nicht nur auf Prostitution als gesellschaftliche Institution, sondern richtet sich an gesamtgesellschaftliche Strukturen. Die Analyse der weiblichen Rollenbilder im Text, die durch die Ehefrau Pochita und die Prostituierte la Brasileña repräsentiert werden, ergibt eine Kontrastrelation: Während Pochita einem traditionellen weiblichen Idealbild nachzueifern versucht, werden die Prostituierten im fiktiven Iquitos stigmatisiert.

Cánovas urteilt über Androzentrismus und Sexismus im Roman *Pantaleón* und dessen Rezeption: „[L]as insólitas aventuras de este cuaderno de notas diseñan fantasías sexuales

masculinas predecibles, que podrían atraer o alejar, según los gustos, a muchos lectores.“⁶³⁷ Obwohl der Text männliche Sexualphantasien bedient, kann er als Kritik an der peruanischen Gesellschaft verstanden werden. Diese beschränkt sich nicht auf die militärischen Strukturen, sondern bezieht sowohl die übergeordneten als auch die daraus resultierenden respektive damit korrelierenden gesellschaftlichen Phänomene mit ein: Vargas Llosa zieht das Militär mit Hilfe des unreflektierten Hauptmanns ins Lächerliche, zeigt das Augenverschließen der kirchlichen Vertreter vor menschlichen Verbrechen und stellt auch die Hypokrisie der Gesellschaft auf komische Weise dar, um seine Kritik an der peruanischen Gesellschaft auf literarische Weise zu artikulieren. Sein Fokus liegt dabei auf den Dichotomien, die das Denken determinieren: dem im Text dargestellten Kontrast zwischen *ratio* und *emotio* und der Separation von Natur und Kultur, aus denen ein gesellschaftliches Ungleichgewicht resultiert. Dass dieses im Roman dargestellte Ungleichgewicht Teil der Fiktion bleibt, während sich die gesellschaftliche Realität verändert, bleibt zur Zeit des Boom zu hoffen. Vargas Llosa schließt den 1999 verfassten Prolog zu *Pantaleón* mit folgender kuriosen Anekdote und seinem Verhältnis zur Fiktionalität seiner Texte:

Algunos años después de publicado el libro – con un éxito de público que no tuve antes ni he vuelto a tener – recibí una llamada misteriosa, en Lima: “Yo soy el capitán Pantaleón Pantoja“, me dijo la enérgica voz. “Veámonos para que me explique cómo conoció mi historia.“ Me negué a verlo, fiel a mi creencia de que los personajes de la ficción no deben entrometerse en la vida real. (9)

Dass Vargas Llosas Gesellschaftskritik fruchtbaren Boden erfährt und dass die fiktiven Figuren aus dem Roman *Pantaleón* mit ihrem heteronormativen und machistischen Ideologien tatsächlich Teil ihrer fiktiven Welt bleiben und nicht real werden, kann der*die *gender-sensible* Leser*in nur hoffen.

⁶³⁷ Cánovas, 2003, S. 50.

V. *Doing gender* bei García Márquez, Donoso, Onetti und Vargas Llosa – ein Resümee

Der große kommerzielle Erfolg der hispanoamerikanischen Literatur, aus dem die Epochenbezeichnung Boom resultiert, findet zu einem historischen Zeitpunkt statt, zu dem die *gender*-Kontroverse die Gesellschaft noch nicht erreicht hatte – die Entwicklung findet in Hispanoamerika erst viele Jahre später statt. Der Diskurs um Geschlechtsidentitäten, die Differenzierung zwischen *sex* und *gender* sowie das Bewusstsein für den Konstruktcharakter von Geschlecht steht in den 1960 und -70er Jahren nicht nur in Hispanoamerika, sondern auf globaler Ebene in den Anfängen. Obwohl ihre Gemeinsamkeit durch medial-ökonomische Aspekte begründet wird, umfassen die Themenkomplexe der Boom-Literatur in erster Linie – sowohl inhaltlich als auch formal – die Suche nach einer eigenen hispanoamerikanischen Identität. Die Autor*innen erkennen und akzeptieren den Wert ihrer kulturellen Ursprünge und Traditionen und setzen sich in ihren Werken mit zentralen Aspekten einer genuin hispanoamerikanischen Identität auseinander. Weder auf der Inhaltsebene der Texte noch in der umfassenden Forschung zur Boom-Literatur findet eine explizite Auseinandersetzung mit *gender*-Fragen statt – und das, obwohl *doing gender* als kontinuierlicher Prozess zur Erzeugung von Geschlechtlichkeit auch im Medium Literatur stattfindet. Umso dringlicher war es, sich diesem Desiderat anzunehmen und ausgewählte Werke der Boom-Literatur aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts zu analysieren und ihnen gegenüber eine *gender*-kritische Haltung einzunehmen.

Die Analyse von Weiblichkeit in der Literatur basiert auf der Annahme, dass *gender*, unabhängig von *sex*, ein soziales Konstrukt ist. Judith Butler analysiert Geschlechtlichkeit als gesellschaftlich-kulturelles Phänomen und nutzt den Terminus ‚Performativität‘, um darzustellen, dass geschlechtliche Identität durch menschliche Handlungen hergestellt wird. Der Unterschied zwischen ‚Mann‘ und ‚Frau‘, der als gesellschaftlicher Konsens gilt, ist nicht a priori gegeben, sondern resultiert aus dem Handeln und Denken aufgrund einer Vorannahme von natürlicher Geschlechtlichkeit. Die Gesellschaft und ihre diskursive Ordnung materialisieren sich durch die performative Wiederholung im Körper eines jeden Individuums, sodass es zu ‚Mann‘ oder ‚Frau‘ wird. Mit Hilfe der Performativität von *gender* eröffnet Butler zugleich die Möglichkeit einer Veränderung der Kategorie Geschlecht, da Geschlechtsidentität das Ergebnis performativer Akte ist und damit eine rhetorische und veränderbare Kategorie. „La novela no refleja: crea realidad.“⁶³⁸ – Wie Carlos Fuentes feststellt, erzeugt Literatur, als

⁶³⁸ Fuentes, 2011, S. 292.

Teil des Diskurses, *gender* als soziale Geschlechtsidentität. Weiblichkeit als soziales Konstrukt kann nicht ohne die Berücksichtigung der tradierten Konzepte und stereotypen Muster betrachtet werden, die die Gesellschaft determinieren und durch Literatur reproduziert werden. Traditionell wird die Frau dabei mit Hilfe der Polarisierung charakterisiert, die zwischen Dämonisierung und Idealisierung von Weiblichkeit differenziert. Im abendländischen Diskurs wird diese Dichotomie durch die diametral typisierten Frauenfiguren Eva und Maria dargestellt. Während Eva im Christentum Sinnbild der Lasterhaftigkeit ist, symbolisiert Maria die weibliche Tugendhaftigkeit. Was im christlich-abendländischen Denken die Mutter Gottes ist, sind in Lateinamerika die *vírgenes* – Eva wird in Lateinamerika durch die Figur der Malinche repräsentiert. Dieses Geschlechtermodell bildet mit Hilfe der beiden Frauenfiguren die Basis für die Weiblichkeitskonzeptionen in der hispanoamerikanischen Literatur, so der Forschungskonsens. Um die ‚mexicanidad‘ zu charakterisieren, nutzt auch Octavio Paz in seinem nationalpsychologischen Essay *El laberinto de la soledad* diese Geschlechterstereotype und skizziert die Opposition zwischen *mala mujer* und *mujer decente*. Mit seiner Charakterisierung trägt Paz zur Konsolidierung von stereotyper Weiblichkeit in Lateinamerika bei. Auf Basis der tradierten Muster und Vorstellungen kann Weiblichkeit sowohl gesellschaftlich als auch in der Literatur umgeschrieben werden, da Geschlechteridentitäten das Produkt performativer Akte sind. Auf Grundlage dieses Wissens und in Auseinandersetzung damit können literarische Texte in ihrer Funktion als Segmente des *gender*-Diskurses analysiert werden. Die Figur der Prostituierten eignet sich für diese Analyse besonders, da sie nicht nur in der romanistischen Literatur- und Kulturgeschichte und in der hispanoamerikanischen Literatur ein traditionsreiches Motiv darstellt, sondern auch eine sexualisierte und sinnliche Konzeption von Weiblichkeit präsentiert, anhand derer *gender performance* im fiktionalen Text untersucht werden kann.

Obwohl in der Forschung als stereotypenhaft deklariert, bilden die Frauenfiguren der Boom-Literatur ein Paradigma unterschiedlichster Aspekte des Geschlechterdiskurses ab. Mit dem Ziel, die Texte für eine neue, *gender*-kritische Lesart zu öffnen, wurden die Weiblichkeitskonzeptionen und der Geschlechterdiskurs der ausgewählten Texte exemplarisch für die Boom-Literatur analysiert:

García Márquez wird häufig vorgeworfen, die Zeichnung seiner Frauenfiguren wäre unvollständig und oberflächlich; die *gender*-kritische Analyse hat jedoch illustriert, dass sich die beiden Frauenfiguren in *Eréndira* von Ursula Iguarán, Fermina Daza und den anderen literarischen Frauen, die sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch hinsichtlich des Forschungs-

interesses häufig im Schatten seiner maskulinen Charaktere stehen, stark unterscheiden. García Márquez präsentiert in seiner Kurzgeschichte *Eréndira* einen Widerspruch zwischen erzählerischer Ebene und Inhaltsebene des Textes: Mit seiner Protagonistin Eréndira bietet er den Lesenden eine innovative Rollenkonzeption an, obwohl er parallel traditionelle Darstellungsverfahren für seine Kurzgeschichte nutzt. Diese Innovation, die der Text produziert, bezieht sich nicht auf den traditionellen *gender*-Diskurs, in dem *gender* und *sex* übereinstimmen, jedoch auf die weibliche Geschlechterrolle innerhalb einer heteronormativen Geschlechtermatrix: Die Protagonistin Eréndira durchläuft während der Handlung eine Entwicklung zur selbstbestimmten und unabhängigen Persönlichkeit. Hinzu kommt, dass der Text diese Innovation, die durch Evolution und Rebellion der Protagonistin zustande kommt, als positiv bewertet. Die Protagonistin kann durch ihre neue Konzeption von Weiblichkeit die sowohl patriarchal als auch hegemonial und kapitalistisch geprägten Strukturen überwinden. Da García Márquez die Geschichte über die junge Eréndira allerdings an dem Punkt der Handlung enden lässt, der aus feministischer Perspektive das größte Potenzial birgt – Eréndiras Flucht – bleibt seine Kurzgeschichte ein Versuch, die Funktion der weiblichen Figur im fiktionalen Text aufzuwerten.

Während sich die Evolution von García Márquez' Frauenfigur innerhalb heteronormativer Grenzen abspielt, skizziert Donoso ein für die Entstehungszeit seines Romans innovatives Verständnis von Geschlecht als soziales Konstrukt. Er entwirft in seinem Roman *El lugar sin límites* aus *gender*-kritischer Perspektive mit Hilfe des Trans-Mannes Manuel alias Manuela eine Innovation, die für die Figur jedoch zur Hölle wird: Seine Protagonistin Manuela wird aufgrund ihrer devianten sexuellen Orientierung und ihrer Identifizierung mit einer *gender*-Identität, die nicht mit ihrem biologischen Geschlecht kongruiert, im fiktiven El Olivo geächtet. Auf der Vermittlungsebene des Textes wird Manuelas Deviation von der im Text herrschenden Norm als eine unter vielen Perspektiven dargestellt, sodass Subjektivität und Relativität des Begriffs ‚Geschlecht‘ illustriert werden. Auch wenn der Text – sowohl auf der erzählerischen als auch auf der inhaltlichen Ebene – ein für die Zeit revolutionäres Verständnis von Geschlecht präsentiert, kann Manuelas Konzeption von *gender* nicht als Subversion der Norm verstanden werden, da sie die traditionellen Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit reidealisiert.

Ähnlich wie Donoso recurriert Onetti in seinem Roman *Juntacadáveres* auf Geschlechterstereotypen, um seiner Geschichte Brisanz und Dynamik zuzufügen. Allerdings präsentiert er in *Juntacadáveres* sowohl unterschiedliche Perspektiven als auch Leerstellen, die

der*die Leser*in zu füllen angeregt wird. Er konzentriert sich dabei jedoch nicht nur auf Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, sondern per se auf die Generierung von Wahrheiten in einer Gesellschaft. *Juntacadáveres* erzählt von einem erbitterten Konflikt zwischen verschiedenen Moral- und Geschlechtervorstellungen, der in einen Kampf zwischen Gut und Böse stilisiert wird. Da der*die Leser*in sich jedoch nicht auf die Objektivität der Erzählinstanz verlassen kann, muss er*sie die Wahrheiten des Textes ständig in Frage stellen: Die Frauenfiguren treten bei Onetti nicht als aktive Subjekte im handlungsbestimmenden Konflikt auf und erhalten auch durch die narrativen Techniken keine Stimme, sodass es in der Verantwortung des*der Lesers*in liegt, neue Perspektiven einzubringen. Onetti schafft es trotz dieses Schweigens der weiblichen Figuren in *Juntacadáveres*, den*die Leser*in an einer derart eindimensionalen Darstellung von Frauenfiguren zweifeln zu lassen, indem er mit Dichotomien spielt.

Vargas Llosas Roman *Pantaleón* ist gleichzeitig Exempel für und Kritik am Androzentrismus, wie ihn Octavio Paz in seinem Essay *El laberinto de la soledad* skizziert und für Lateinamerika, insbesondere Mexiko, konstatiert. Vargas Llosa kritisiert mit Hilfe von Komik und Ironie und zu Lasten des Protagonisten Hauptmann Pantoja gesamtgesellschaftliche Strukturen, insbesondere das peruanische Militär und dessen Androzentrismus, der zur Einrichtung des mobilen Militärbordells führt. Nicht nur der Themenkomplex Prostitution, sondern auch die integrierte Nebenhandlung sowie die Vermittlungsebene des Textes stecken voller *gender*-Kontroversen. Die weiblichen Figuren im Text werden zur stereotypen Opposition stilisiert und erhalten als Opfer der androzentrischen Strukturen kaum eine Stimme – die Subjektwerdung der Prostituierten la Brasileña kann in diesem Kontext nur scheitern, sodass Vargas Llosas Roman die Ungleichheiten der Geschlechterverhältnisse in der zeitgenössischen Gesellschaft Perus illustriert.

Die exemplarisch analysierten Texte eignen sich hervorragend dafür, das Konzept von *doing gender* anhand des Mediums Literatur zu illustrieren. Fiktive Texte repräsentieren nicht nur den *gender*-Diskurs, sondern konstruieren aktiv die Kategorie ‚Geschlecht‘, i. e. literarisches Erzählen ist als ein Teil des Diskurses ein performativer Akt. Die narrativen Formen der Boom-Literatur sind als Ausdruck und als Teil der gesellschaftlichen *gender performance* zu verstehen, sodass die anfangs gestellten Fragen abschließend beantwortet werden können: Wie materialisieren sich die Gesellschaft und ihre diskursive Ordnung im Text? Durch welche performativen Akte entstehen Geschlecht und Geschlechtsidentität? Wie positionieren sich die Texte im *gender*-Diskurs?

Trotz ihrer Fiktionalität und aufgrund ihres Status‘ innerhalb des dominierenden Diskurses reflektieren die ausgewählten Texte die hispanoamerikanische Gesellschaft zur Zeit des Boom sowie ihre diskursive Ordnung. Donoso skizziert in seinem Roman mit Hilfe des Trans-Mannes Manuela ein für die Zeit revolutionäres Verständnis von Geschlecht als sozialer Konstruktion. Während der Text auf der Vermittlungsebene eine Heterogenisierung von Manuelas Konzeption von Weiblichkeit in die Gesellschaft intentionalisiert, bleibt diese jedoch auf der Ebene der Handlung als Deviation stigmatisiert und reflektiert damit den zeitgenössischen *gender*-Diskurs. Donoso eilt seiner Zeit mit dem Roman *El lugar sin límites* voraus, die anderen ausgewählten Autoren demonstrieren hingegen die diskursive Ordnung der Geschlechter zur Zeit des Boom: Onettis Text illustriert die Möglichkeiten des Literaturdiskurs zur Infragestellung der Kategorie Geschlecht auf der Vermittlungsebene: Er nutzt traditionelle Erzählmuster, die lediglich der männlichen Perspektive eine Stimme verleihen, wohingegen die weibliche keine Möglichkeit zur Artikulation erhält – damit legt er es in die Verantwortung der Lesenden, die gesellschaftlichen Stereotypen von Weiblichkeit zu hinterfragen und der weiblichen Figur eine Stimme zu verleihen. Hinsichtlich von *gender*-Fragen bietet der Text keine explizite Innovation; er präsentiert allerdings eine Kritik an der Generierung von Wahrheiten, Werten und Geschlechterstereotypen. Auch Vargas Llosa erzählt – gemäß der Erzähltradition zur Zeit des Boom – vorwiegend aus maskuliner Perspektive. Seine Kritik gilt der gesellschaftlichen Ordnung, die die Frau unterdrückt, sowie dem Militär und seinen Strukturen, die von Androzentrismus und undurchlässigen Hierarchien geprägt sind. Er verarbeitet in *Pantaleón* seine eigenen Erfahrungen in der Kadettenanstalt Leoncio Prado in Lima und berichtet den Leser*innen aus seiner Perspektive über Gesellschaft, Militär und Sexualität in Peru. García Márquez reflektiert das sich in den 1960er und -70er Jahren im Wandel befindende Frauenbild: Seine Protagonistin Eréndira kann die gesellschaftlichen Erwartungen und Zwänge, unter denen die junge Frau leidet, hinter sich lassen. Der Text illustriert einerseits die Gültigkeit dieser Normen und Werte in der hispanoamerikanischen Gesellschaft und eröffnet andererseits die Möglichkeit zur Veränderung, die jedoch im Rahmen der Handlung nicht ausgeschöpft wird.

Gender entsteht als Geschlechtsidentität durch *performance*. Die ausgewählten Texte illustrieren nicht nur, dass Literatur als Teil des Diskurses zur Festschreibung von Geschlechtsidentitäten beiträgt – und ebenso eine Veränderung derselben ermöglicht –, sondern sie machen auch *gender performance* auf fiktiver Ebene evident. Anhand der beiden Frauenfiguren in García Márquez‘ *Eréndira* zeigt sich, dass Weiblichkeit – ebenso wie Männlichkeit – ein Konstrukt ist, das mit Hilfe von äußeren Merkmalen und Verhaltensweisen produziert werden kann. Vargas Llosas und Onettis Frauenfiguren illustrieren hingegen, dass

Geschlechtsidentitäten nicht nur in Abgrenzung zum anderen Geschlecht entstehen, sondern auch durch die Differenzierung zu anderen Konzeptionen von Weiblichkeit idealisiert werden. Derartige stereotype Weiblichkeitskonzeptionen werden durch gesellschaftlich tradierte Vorstellungen produziert und reproduziert. Unter den ausgewählten Figuren eignet sich vor allem Donoso Manuela, um den Konstruktcharakter von *gender* zu erläutern: Obwohl der Text eine Heteronormativität postuliert, in der Manuelas Konzeption von Weiblichkeit als Devianz stigmatisiert wird, wird die Kategorie ‚Geschlecht‘ neu gedacht: als soziales Konstrukt, das sich unabhängig vom biologischen Geschlecht durch *performance* produzieren lässt.

Eine explizite Positionierung im *gender*-Diskurs findet während des Boom nicht statt, jedoch nehmen García Márquez, Onetti, Donoso und Vargas Llosa mit ihren Texten Stellung hinsichtlich der Rolle von Mann und Frau, Sexualnormen und Geschlechteridentitäten, sodass im Resümee dieser Arbeit globale Fragestellungen in den Blick genommen werden können.

Die Prostituierte, beliebtes Motiv nicht nur in der Literatur des Boom, stellt in literarischen Texten eine facettenreiche Figur da, die Spielraum bietet für verschiedenste Gestaltungsmöglichkeiten. Am Beispiel der Figuren Eréndira, Manuela, María Bonita und la Brasileña wurden in dieser Arbeit exemplarisch einige der Gestaltungsoptionen evident gemacht. Die verschiedenen Facettierungen der Prostituierten als fiktiver Figur beinhalten immer auch eine Bewertung, die durch den die Gesellschaft dominierenden Diskurs stattfindet: Die Rolle der Prostituierten ist geprägt vom Dualismus von Aktivität und Passivität, aus dem Zuschreibungen wie Täter und Opfer resultieren, denen eine Wertung inhärent ist. Die Prostituierte ist deshalb vor allem in der Literatur eine Figur, die stark von Ambivalenzen geprägt ist. Diese Ambivalenz lässt sich am Beispiel Malinches erläutern, da sich die Dualität dieser Figur in ihren Namen widerspiegelt: Während ‚Malinche‘ auf ihre Rolle als Opfer der Kolonialmacht rekurriert, verweist die Assimilation ihres Namens zur spanischen Kultur (Doña Marina) auf ihre Rolle als Übersetzerin und Mittlerin an der Seite der Eroberer. Die Figur der Malinche symbolisiert sowohl Hingabe als auch Vergewaltigung, womit ihr die Dichotomie der stereotypen Frauenbilder inhärent ist: Die Ambivalenz der Figur der Prostituierten, aufgrund derer die Bedeutung der Malinche in der Geschichte der Identitätsbildung der lateinamerikanischen Gesellschaft differiert – entweder als *madre chingada* oder als Gründungsmutter – liegt darin, dass die Prostituierte stets Opfer und Täter zugleich ist. Dieser Dualismus von Geben und Nehmen, Charakteristikum der Institution Prostitution als Resultat von Patriarchat und Kapitalismus, wie sie in den Texten von García Márquez, Donoso, Onetti und Vargas Llosa beschrieben wird, birgt ein Ungleichgewicht zu Ungunsten der Frau: Entweder

sie ist Opfer dieses Systems oder Täter in demselben – in jedem Fall zieht die Prostitution jedoch eine negative Konnotation der Figur nach sich.

In den Texten der Boom-Autoren wird diese Ambivalenz artikuliert: Die Figuren von García Márquez, Donoso, Onetti und Vargas Llosa lassen sich zwischen den beiden Polen dieser Ambivalenz verorten. Ob Täterin oder Opfer im fiktiven Kontext spielt für die Figurenkonzeption von Eréndira, Manuela, María Bonita und la Brasileña jedoch keine Rolle und zieht in jedem Fall eine negative Konnotation nach sich. Diese Figurenkonzeption lässt sich mit Hilfe der Theorie Spivaks, mit der sie die Diskriminierung der Frau im Globalen Süden begründet, erläutern: Der Status der Frauen(-figuren) basiert auf der mehrfachen Marginalisierung durch die Kategorien *gender*, *race* und *class*: „[I]f you are poor, black and female you get it in three ways.“⁶³⁹ Die libidinöse Struktur der fiktiven Gesellschaften der Texte reflektiert deren soziale Ordnung: Sexuelle Dienstleistungen werden als käufliches Gut verstanden; ebenso der weibliche Körper, der diese Ware zur Verfügung stellt und dadurch die negative Konnotation erhält. Die Kategorien *race*, *class* und *gender* determinieren die Triebtendenzen in den fiktiven Gesellschaften, sodass die indigene Frau ohne finanzielle Mittel in der gesellschaftlichen Hierarchie die niedrigste Position einnimmt. In den Texten von García Márquez, Donoso, Onetti und Vargas Llosa werden die Frauenfiguren jedoch nicht mit Hilfe der Kategorie *race* markiert: Ebenso wie Onettis *Juntacadáveres* liefert García Márquez‘ Kurzgeschichte keine Hinweise auf die Herkunft seiner Protagonistin und der*die Leser*in erhält auch von Vargas Llosa keine Informationen über die Ethnie der Prostituierten in Pantilandia. Während bei den männlichen Figuren Don Alejo und Pancho Vega die Kategorie *race* zwar relevant für den Konflikt ist, schweigt Donosos Text über die ethnische Zugehörigkeit von Manuela. Die kontinuierliche Absenz der Markierung durch die Kategorie *race* in den Texten eröffnet eine neue Frageperspektive, die an die Intention der Boom-Literatur geknüpft ist. Das Interesse des europäischen Publikums gilt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einem „Cocktail aus karibischer Exotik, marxistisch-idealistischem Engagement und [einem, Anm. d. Verf.] Evasionsbedürfnis aus einer allzu gut funktionierenden kapitalistischen Welt“⁶⁴⁰, das die Boom-Autoren zu befriedigen wussten. Der Boom bedient als ökonomisches Phänomen die Anforderungen und Erwartungen der europäischen Leserschaft, indem Klischees und Stereotypen in die Texte aufgenommen werden. Auch wenn bei García Márquez, Donoso, Onetti und Vargas Llosa konträre Tendenzen feststellbar sind, gilt diese

⁶³⁹ Spivak, 1988, S. 294.

⁶⁴⁰ Rössner, 1993, S. 16.

Orientierung am Erwartungshorizont vor allem für die Rolle der Frauenfiguren. Eréndira, Manuela, María Bonita und la Brasileña geraten aufgrund der Verortung des Textes auf dem hispano-amerikanischen Subkontinent in die Position der ‚Anderen‘. Aus postkolonialer Perspektive betrachtet entsteht das Gefälle, das den Status der Frauenfiguren in den Texten begründet, durch den männlichen europäischen Leser. Die Konstruktion einer Alterität Lateinamerikas, die ihren Ursprung in der Kolonialzeit hat, wird auf das Verhältnis zwischen Leser*in und Text transportiert.

Während Donosos Roman als einziger der analysierten Texte eine neue Konzeption von Geschlecht in Betracht zieht, rekurren García Márquez, Onetti und Vargas Llosa sowohl auf traditionelle Darstellungsverfahren als auch auf inhaltliche Stereotypen – eine explizite Positionierung hinsichtlich *gender*-relevanter Fragen findet in den untersuchten Texten ergo nicht statt. Der Mehrwert der Texte liegt jedoch auch heute, nach dem Abklingen des kommerziellen Booms der lateinamerikanischen Literatur, darin, dass die Autoren ihre Leserinnen und Leser in eine Welt eintauchen lassen, die voll von *gender*-Thematiken ist. So bieten die Texte die Möglichkeit, sowohl die Geschlechterrollen im fiktiven Kontext als auch das Konzept von *gender* und Geschlechtsidentität zu reflektieren und dadurch den Kanon für *gender*-kritische Fragestellungen zu öffnen.

VI. Literatur

VI.1 Primärliteratur

Donoso, José: *El lugar sin límites*. 1. ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1994.

Donoso, José: *Ort ohne Grenzen*. Aus dem Spanischen von Heidrun Adler. Berlin: Suhrkamp, 1979.

García Márquez, Gabriel: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. 4. ed. con esta portada. Barcelona: Debolsillo, 2014. S. 93-158.

Onetti, Juan Carlos: *El astillero*. Ed. de Juan-Manuel García Ramos. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1993.

Onetti, Juan Carlos: *Juntacadáveres*. 2. reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Vargas Llosa, Mario: *La tía Julia y el escribidor*. 13. ed. Madrid: Punto de Lectura, 2013.

Vargas Llosa, Mario: *Pantaleón y las visitadoras*. Madrid: Alfaguara, 2004.

Vargas Llosa, Mario: *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara, 2006.

VI.2 Sekundärliteratur

- Allrath, Gaby und Carola Suhrkamp: „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“. In: Nünning, Vera (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. S. 143-179.
- Allrath, Gaby und Marion Gymnich: „Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie“. In: Nünning, Vera (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. S. 33-48.
- Álvarez Gardeazabal, Gustavo: „Las formas de hacer el amor en Cien años de soledad“. In: Francisco Porrata (Hrsg.): *Explicacion de Cien Años de Soledad. García Márquez*. Incluye una extensa bibliografía sobre el autor. San José: Porrata y Avendaño, 1976. S. 39-63.
- Anticona Alegre, Giovanni Jesús: *Mecanismos del tiempo múltiple en Juntacadáveres de Juan Carlos Onetti*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- Aponte, Barbara: „El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano“. In: *Hispanic Review*, 1983. 51, 2. S. 129-146.
- Apuleyo Mendoza, Plinio: „Women; superstitions, manias and taste; work. Three interviews by Plinio Apuleyo Mendoza from The Fragrance of Guava, Barcelona 1983. Translated by Ann Wright“. In: Streitfeld, David (Hrsg.): *Gabriel García Márquez. The last interview and other conversations*. Brooklyn, London: Melville House, 2015. S. 31-66.
- Bandau, Anja: „Malinche, Malinchismo, Malinchista“. In: Barbara Dröscher (Hrsg.): *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Ed. tranvía, 2001. S. 171-22.
- Baudelaire, Charles: *Le peintre de la vie moderne*. Edition critique de Silvia Acierno et Julio Baquero Cruz. Paris: Éditions du Sandre, 2010.
- Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe*. Band:1. Les faits et les mythes. Paris: Gallimard, 1986.

- Becker, Florian (Hrsg.): *Gramsci lesen. Einstiege in die "Gefängnishefte"*. Hamburg: Argument, 2013.
- Bell-Villada, Gene H.: „Building a compass“. In: Bell-Villada, Gene H. (Hrsg.): *Conversations with Gabriel García Márquez*. Jackson, Miss., Northam: Univ. Press of Mississippi, Roundhouse, 2006. S. 133-140.
- Benítez Rojo, Antonio und Hilda O. Benítez: „Eréndira liberada: la subversión del mito del macho occidental“. In: *Revista Iberoamericana*, 1984. 50, 128. S. 1057-1075.
- Benítez Rojo, Antonio: „Eréndira o la Bella Durmiente de García Márquez“. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1987, 448. S. 31-48.
- Bhabha, Homi K.: *The location of culture. With a new preface of the author*. New York: Routledge, 1994.
- Bischoff, Doerte: „Dekonstruktiver Feminismus“. In: *Metzler Lexikon. Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 62.
- Booker, Marvin Keith: *Vargas Llosa among the Postmodernists*. Gainesville (et al.): Univ. Press of Florida, 1994.
- Borchers, Ilka: „Stereotyp/Geschlechterstereotyp“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 377-378.
- Borsò, Vittoria und Vera Elisabeth Gerling: „Von Malinche zu Frida Kahlo: Territorium und Gender am Beispiel Mexikos“. In: Michiko Mae u. Britta Saal (Hrsg.): *Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2007. S. 75-110.
- Botond, Anneliese: „Nachwort“. In: Onetti, Juan Carlos: *Leichensammler*. Aus dem Spanischen und mit einem Nachwort versehen von Anneliese Botond. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 272-288.

- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Sonderausgabe zum 40jährigen Bestehen der edition suhrkamp*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Brusco, Elizabeth E.: *The reformation of machismo. Evangelical conversion and gender in Colombia*. Austin, Texas: Univ. of Texas Press, 1995.
- Bublitz, Hannelore: *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2002.
- Burke, Jessica: „Fantasizing the feminine: Sex and gender in Donoso’s ‘El lugar sin limites’ and Puig’s ‘El beso de la mujer araña’“. In: *Romance notes*, 2007, 47, 3. S. 291-300.
- Busia, Abena: „Silencing sycorax: On african colonial discourse and the unvoiced female“. In: *Cultural Critique*, 1989, 14. S. 81-104.
- Butler, Judith: *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith: *Excitable speech. A politics of the performative*. New York, London: Routledge, 1997.
- Butler, Judith: *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. 10. anniversary ed. New York: Routledge, 1999.
- Butler, Judith: *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.
- Cadera, Susanne: *Dargestellte Mündlichkeit in Romanen von Mario Vargas Llosa*. Romanisches Seminar der Universität Köln (Kölner Romanistische Arbeiten, neue Folge – Heft 80), 2002.
- Cano Gaviria, Ricardo: *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1972.

- Cánovas, Rodrigo: *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM Ed., 2003.
- Cánovas, Rodrigo: *Volviendo la mirada hacia "Juntacadáveres" (1964), de Juan Carlos Onetti*. In: *Revista Chilena de Literatura*, 2000, 56. S. 33-52.
- Careaga-Perez, Gloria: „Moral panic and gender ideology in Latin America“. In: *Religion&Gender*, 2016, 6, 2. S. 251-255.
- Castillo, Linda et al.: „Construction and initial validation of the Marianismo Beliefs Scale“. In: *Counselling Psychology Quarterly*, 2010, 23. S. 163–175.
- Castro-Klarén, Sara: „Humor y clase en ‘Pantaleón y las visitadoras’“. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1979, 9. S. 105-118.
- Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. 2., komplett überarbeitete und erweiterte Auflage. Bielefeld: transcript-Verlag, 2015.
- Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers (Hrsg.): *Coloquio Internacional "La Obra de Juan Carlos Onetti"*. 1. ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 1990.
- Chant, Sylvia und Craske, Nikki: *Género en Latinoamérica*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Sup., 2007.
- Chao, Ramón: *Un posible Onetti*. Barcelona: Ronsel, 1994.
- Chatman, Seymour: *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978.
- Cianelli, Rosina et al.: „HIV prevention and low-income Chilean women: machismo, marianismo and HIV misconceptions“. In: *Culture, Health & Sexuality*, 2008, 10, 3. S. 297-306.

- Cobo Borda, Juan Gustavo: „Cien años de soledad: Un cuarto de siglo“. In: Cobo Borda, Juan Gustavo (Hrsg.): ... *para que mis amigos me quieran más*.... *Homenaje a Gabriel García Márquez*. Santafé de Bogotá: Siglo de Hombre Editores, 1992. S. vii-xii.
- Cofresí, Norma I.: „The influence of Marianismo on psychoanalytic work with Latinas“. In: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 2002, 57, 1. S. 435-451.
- Connell, Raewyn: *Gender in world perspective*. Second Edition. Cambridge: Polity Press, 2009.
- Coronil, Fernando: „Elephants in the Americas? Latin american postcolonial studies and global decolonization“. In: Moraña, Mabel et.al. (Hrsg.): *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham/London: Duke University Press, 2008. S. 396-416.
- Curiel Defossé, Fernando: „Burdeles en pugna: Juntacadáveres y La casa verde“. In: Corral, Rose (Hrsg.): *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909 - 2009)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2012. S. 235-251.
- Dane, Gesa: „Zwischen den Zeilen – hinter den Kulissen: Zur literarischen Darstellung von Vergewaltigung“. In: Hilbig, Antje (Hrsg.): *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 187-195.
- Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario*. hrsg. von Real Academia Española. 23. Ausgabe. Barcelona: Espasa Libros, 2014.
- Döblin, Alfred: „An Romanautoren und ihre Kritiker“. In: diess.: *Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1963. S. 15-18.
- Dreifus, Claudia: „Playboy interview: Gabriel García Márquez“. In: Bell-Villada, Gene H. (Hrsg.): *Conversations with Gabriel García Márquez*. Jackson, Miss., Northam: Univ. Press of Mississippi, Roundhouse, 2006. S. 93-132.

- Duden. *Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. hrsg. von der Dudenredaktion. 8., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Dudenverlag, 2015.
- Enkvist, Inger: *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Göteborg: Acta Univ. Gothoburgensis, 1987.
- Ertler, Klaus-Dieter: *Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans. Strömungen – Autoren – Werke*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2002.
- Feldmann, Doris und Ina Habermann: „Geschlechterrolle“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 158-159. S. 158.
- Feldmann, Doris und Sabine Schülting: „Gender Studies/Gender-Forschung“. In: *Metzler Lexikon. Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 143.
- Fernández, Casto Manuel: *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Ed. Nacional, 1977.
- Figueroa, Ana: *Subiendo una escalera hacia atrás: la construcción del sujeto otro en El Lugar sin límites de José Donoso. El caso de la Japonesita*. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2011.
- Fischer, Markus: *Was uns fehlt. Utopische Momente in Juntacadáveres von Juan Carlos Onetti*. Bern et al.: Lang, 1995.
- Folger, Robert und José Elías Gutiérrez Meza: „Introducción: La mirada del otro“. In: Folger, Robert und José Elías Gutiérrez Meza (Hrsg.): *La mirada del otro en la literatura hispánica*. Zürich: LITVerlag, 2017. S. 7-15.
- Folger, Robert: „Cien años de burocracia. ‘El carnero’ de Juan Rodríguez Freyre“. In: *Iberoromania* 58 (2003). S. 49-61.

- Folger, Robert: *Picaresque and bureaucracy: Lazarillo de Tormes*. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 2009.
- Foucault, Michel: „La volonté de savoir“. Texte établi, présenté et annoté par Michel Senellart. In: ders.: *Œuvres*. Hrsg. von Frédéric Gros. Paris: Gallimard, 2015. S. 615-736.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Foucault, Michel: „Qu'est-ce qu'un auteur?“ In: ders.: *Dits et écrits*. Band 1: 1954 – 1969. Paris: Gallimard, 1994. S. 789-821
- Foucault, Michel: *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. [Repr., c1971]. Paris: Gallimard, 1992.
- Frenzel, Elisabeth: „Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte“. 6., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2008.
- Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur. Mit einer Rede von Thomas Mann als Nachwort*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1979.
- Freudenthal, David: *Onettis Werft – Lesarten von J. C. Onettis Roman El astillero im intertextuellen Vergleich mit L.-F. Célines Voyage au bout de la nuit vor der Folie der Philosophie Schopenhauers*. Heidelberg, Univ., Diss., 2008.
- Fuente, Albert de la: „La Estructura de la novela de Juan Carlos Onetti: Juntacadáveres“. In: *Revista Iberoamericana*, 1972. Band 38, Heft 79, S. 263-277.
- Fuentes, Carlos: *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011.
- Funk, Julika: „Transgender people“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 391.

- García-Moreno, Laura: „Limits of Performance: Art, Gender, and Power in José Donoso's El lugar sin límites“. In: *Revista de literatura latinoamericana*, 1997, 26, 2. S. 26-43.
- Garscha, Karsten: „Hypotexte in Pantaleón y las visitadoras“. In: Morales Saravia, José (Hrsg.): *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa. Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut, Berlin 5. - 7. November 1998*. Frankfurt am Main: Vervuert; Ibero-america, 2000. S. 83-98.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt. München: W. Fink, 1994.
- Gomez-Vidal Bernard, Elvire: „Versión femenina del poder en algunas obras de Vargas Llosa“. In: Gomez-Vidal Bernard, Elvire (Hrsg.): *El universo de Mario Vargas Llosa y sus resonancias. Edición bilingüe*. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux, 2011. S. 353-378.
- González Echevarría, Roberto: *Modern latin american literature. A very short introduction*. Oxford: University Press, 2012.
- Grübener, Monika: „Diskriminierung“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 70.
- Günther, Dieter: *Die lateinamerikanische Literatur von ihren Anfängen bis heute*. Frankfurt/Main: R. G. Fischer, 1995.
- Gutenberg, Andrea: „Handlung, Plot und Plotmuster“. In: Nünning, Vera (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. S. 98-121.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación: „Repräsentation, Subalternität und postkoloniale Kritik“. In: Steyerl, Hito und Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hrsg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. 2. Aufl. Münster: Unrast, 2012. S. 17-37.
- Gutiérrez-Giradot, Bettina: *Prostituierte in der lateinamerikanischen Literatur. Das Bild der Prostituierten in der lateinamerikanischen Literatur der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.

- Gutmann, Matthew C.: *The meanings of macho. Being a man in Mexico City*. Berkeley, California: Univ. of California Press, 1996.
- Gymnich, Marion: „Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung“. In: Nünning, Vera (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. S. 122-142.
- Hahn, Kornelia: „Klasse und Geschlecht“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 206.
- Hahn, Kornelia: „Prostitution“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 321.
- Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument, 1994.
- Haller, Miriam: „„Ageing trouble‘. Literarische Stereotype des Alter(n)s und Strategien ihrer performativen Neueinschreibung“. In: *Altern ist anders. (= ALTERnativen. Schriftenreihe des InitiativForumGenerationenvertrag, Bd. 1.)*. Münster 2004. S. 170-188.
- Haller, Miriam: „„Unwürdige Greisinnen‘. ‚Ageing trouble‘ im literarischen Text“. In: Hartung, Heike (Hrsg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Bielefeld: transcript-Verlag, 2005. S. 45-63.
- Hancock, Joel: „Gabriel García Márquez's ‘Eréndira’ and the Brothers Grimm“. In: *Studies in 20th Century Literature*, 1978, 3, 1. S. 43-52.
- Hecz Couto, Nathália: *Las máscaras del personaje femenino central en Travesuras de la niña mala, de Mario Vargas Llosa*. Universidade Federal do Tocantins: Porto das Letras, 2016, 2, 2, S. 50-76.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. Neu hrsg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont. Mit einer Einl. von Wolfgang Bonsiepen. Hamburg: Meiner, 2006.
- Hellinger, Marlis: „Linguistische Geschlechterforschung“. In: *Metzler Lexikon. Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 235.
- Henighan, Stephen: „Nuevas versiones de lo femenino en La Fiesta del Chivo, El paraíso en la otra esquina y Travesuras de la Niña Mala“. In: *Hispanic Review*, 2009, 77, 3. S. 369-388.
- Heselhaus, Herrad: „Dekonstruktion“. In: *Metzler Lexikon. Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 61.
- Hincapié, Luz: „Virgen, ángel, flor y debilidad: paradigmas de la imagen de la mujer en la literatura colombiana de finales del siglo XIX“. In: *Tabula Rasa*, 2007, 6. S.287-307
- Hof, Renate: *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekatgorie der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1995.
- Hulme, Peter: *Colonial Encounters. Europe and the Native Carribean, 1492-1797*. London, New York: Methuen, 1986.
- Jaeck, Lois Marie: „'The incredibly sad tale of Eréndira ...': A new look at female suppression“. 1993. In: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Litterature Comparee*, 1993, 20, 3-4. S. 381-391.
- Jain, Jasbir: Innocent Erendira: „The reversal of a fairy tale“. In: Bhalla, Alok (Hrsg.): *García Márquez and Latin America*. London: Oriental University Press, 1987. S. 101-108.
- Janku, Zuzana: *Los personajes femeninos en la obra de Mario Vargas Llosa: Pantaleón y las visitadoras, La tía Julia y el escribidor, Travesuras de la niña mala*. Brno: Masaryk-Universität, 2008.

- Jennerhahn, Ina: „Das Paradigma der Malinche in ‘El laberinto de la soledad’ von Octavio Paz und ‘Los recuerdos del porvenir’ von Elena Garro. Zur Konstruktion und Dekonstruktion eines Mythos“. In: Barbara Dröscher (Hrsg.): *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Ed. tranvía, 2001. S. 151-170.
- Jensen, Sune Qvotrup: „Othering, identity formation and agency“. In: *Qualitative Studies*, 2011, 2, 2.S. 63-78.
- Joskowicz, Alexander und Stefan Nowotny: Editorische Nachbemerkung der Übersetzer zur zweiten Fassung von „Can the Subaltern Speak?“. In: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2008. S. 149-159.
- Jung, Carl G.: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. 6. Aufl. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter, 1985.
- Köllmann, Sabine: A companion to Mario Vargas Llosa. Woodbridge et al.: Tamesis, 2014.
- König, Brigitte: *Speech appeal. Metasprache und fingierte Mündlichkeit im Werk von Mario Vargas Llosa*. Tübingen: Narr, 2002.
- Koppe, Susanne: „Sexarbeit zwischen patriarchaler Ausbeutung und emanzipatorischer Subversion“. In: Degele, Nina (Hrsg.): *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008. S. 193-207.
- Koppelman Cornillon, Susan: *Images of women in fiction. Feminist perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green Univ. Popular Press, 1972.
- Kristal, Efraín: *Temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa*. 1. publ. Liverpool: Liverpool University Press, 1998.
- Kuch, Marlene: „Alter“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 7.

- Leal, Luis: „Female archetypes in Mexican literature“. In: Beth Miller: *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Lehnert, Gertrud: „Butch-Femme“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 45.
- Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 1997.
- Leutner, Petra und Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Das verortete Geschlecht. Literarische Grenzräume sexueller und kultureller Differenz*. Tübingen: Attempto, 2003.
- Lewis, Bart L.: „Tales told: Narrator, character, and theme in Juan Carlos Onetti's *Junta-cadáveres*“. In: *Revista de literatura latinoamericana*, 1991, 20, 1. S. 17-22.
- Liebrand, Claudia: „Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers – mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film *M. Butterfly*“. In: *Freiburger Frauenstudien*, 1999, 5. S. 17-31.
- Limón, José E.: *Dancing with the devil. Society and cultural poetics in Mexican-American South Texas*. Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press, 1994.
- Lotman, Juri: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- López Morales, Berta: „La construcción de 'la loca' en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel“. In: *Acta Literaria*, 2011, 42. S. 79-102.
- López, César G.: „The conquest revisited: The history of innocent Eréndira from a postcolonial perspective“. In: *Revista de literatura latinoamericana*, 2006, 35, 3. S. 79-90.
- Lücke, Hans-Karl und Lücke, Susanne: „Daidalos“. In: Lücke, Hans-Karl und Lücke, Susanne (Hrsg.): *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine*

Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S.196-212.

Lücke, Hans-Karl und Lücke, Susanne: „Theseus“. In: Lücke, Hans-Karl und Lücke, Susanne (Hrsg.): *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 540-562.

Magnarelli, Sharon: *Understanding José Donoso*. Columbia, SC: Univ. of South Carolina Press, 1993.

Martin, Gerald: „The early novels. The time of the hero and The green house“. In: Efrain Kristal, John King (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. 2012. S. 22-36.

Martínez, Matías und Scheffel, Michael (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck, 2019.

Martinez, Elena M.: „Lector, narrador y articulación de la historia en los textos de J. C. Onetti“. In: Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers (Hrsg.): *Coloquio Internacional "La Obra de Juan Carlos Onetti"*. 1. ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 1990. S. 139-158.

Marting, Diane: „The end of Erendira's prostitution“. In: *Hispanic Review*, 2001, 69, 2. S. 175-190.

Mattalia, Sonia: *Onetti. Una ética de la angustia*. Valencia: Univ. de València, 2012.

McMurray, George R. (): „The absurd, irony and the grotesque in Pantaleón y las visitadoras“. In: *World Literature Today*, 1978, 52. S. 44-53.

Meyer, Dorit: „Gender mainstreaming: Bedeutung – Entstehung – Konzepte einer neuen Strategie“. In: Mogge-Grotjahn, Hildegard (Hrsg.): *Gender, Sex und Gender Studies. Eine Einführung*. Freiburg: Lambertus, 2004. S.215-232.

- Michaud, Stéphane: „La niña mala y sus hermanas, de la estirpe de las mujeres con genio“. In: Gomez-Vidal Bernard, Elvire (Hrsg.): *El universo de Mario Vargas Llosa y sus resonancias. Edición bilingüe*. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux, 2011. S. 193-205.
- Mignolo, Walter D.: *The idea of Latin America*. Malden, Mass. et al.: Blackwell, 2005.
- Mohanty, Chandra Talpade: „Under Western eyes: feminist scholarship and colonial discourses“. In: *Feminist Review*, 1988, 30. S. 61-88.
- Montecino, Sonia: *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1991.
- Montenegro, Nivia: „El triángulo trinitario de ‘Pantaleón y las visitadoras’“. In: *Hispanic Review*, 1985, 53, 3. S. 269-293.
- Morales Saravia, José: „Humor, Parodie und Komödie in Vargas Llosas Pantaleón y las visitadoras“. In: ders.: *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa. Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut, Berlin 5. - 7. November 1998*. Frankfurt am Main: Vervuert; Iberoamericana, 2000. S. 99-123.
- Morello-Frosch, Marta: „Función de lo fantástico en ‘La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada’ de Gabriel García Márquez“. In: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 1984, 38, 4. S. 321-330.
- Morello-Frosch, Marta: „Of heroes and martyrs: The grotesque in Pantaleón y las visitadoras (Captain Pantoja and the Special Service)“. In: *Latin American Literary Review*, 1979, 7, 14. S. 40-44.
- Morgan, Robin (Hrsg.): *Sisterhood is global. The international women's movement anthology*. Harmondsworth: Penguin Books, 1984.

- Möser, Cornelia: Gender. „Der Streit um eine Forschungskategorie“. In: Berger, Françoise und Kwaschik, Anne (Hrsg.): *La "condition féminine". Feminismus und Frauenbewegung im 19. und 20. Jahrhundert/Féminismes et mouvements de femmes aux XIXe-XXe siècles*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016. S. 239-250.
- Mosher, Donald L.: „Macho men, machismo, and sexuality“. In: *Annual Review of Sex Research*, 1991, 2, 1. S. 199-247.
- Mudimbe, Valentin Y.: *The invention of Africa. Gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. 12. print. Bloomington et al.: Indiana Univ. Press et al., 2010.
- Muhr de Onetti, Dorotea: „Se llamaba Onetti“. In: Corral, Rose (Hrsg.): *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909 - 2009)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2012. S. 17-22.
- Müller, Gesine: *Die Boom-Autoren heute. García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- Mulvey, Laura: *Visual pleasure and narrative cinema*. London: Federation Internationale des Archives (FIAF), 1975.
- Neumann, Erich: *Die große Mutter. Die weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*. Düsseldorf: Patmos, 2003.
- Nieberle, Sigrid: *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning: „Von der feministischen Narratologie zur genderorientierten Erzähltextanalyse“. In: Nünning, Vera (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. S. 1-32.

- Núñez, Alicia: „Machismo, marianismo, and negative cognitive-emotional factors: Findings from the Hispanic Community Health Study/Study of Latinos Sociocultural Ancillary Study“. In: *Journal of Latina/o Psychology*, 2016, 4, 4. S. 202-217.
- Olivera-Williams, María Rosa: „Boom, Realismo Mágico – Boom and Boomito“. In: Rodríguez, Ileana und Szurmuk, Mónica (Hrsg.): *The Cambridge history of Latin American women's literature*. New York: Cambridge University Press, 2016. S. 278-295.
- Onetti, Juan Carlos: *Requiem por Faulkner y otros artículos*. Montevideo: Arca, 1975.
- Ortiz, Efrén: „La Cándida Eréndira: una lectura mítica“. In: *Texto Crítico*, 1980, 5, 16-17. S. 248-254.
- Ostrov, Andrea: „Espacio y sexualidad en El lugar sin límites de José Donoso“. In: *Revista Iberoamericana*, 1999, 65, 187. S. 341-348.
- Oviedo, José Miguel: *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Ed., 1970.
- Parsons, Talcott und Robert Freed Bales (Hrsg.): *Family socialization and interaction process*. London: Routledge & Kegan Paul, 1956.
- Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Peters, Michaela: *Weibsbilder. Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boulosa*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.
- Pfeiffer, Erna: „Als die Puppen zu sprechen begannen. Die neue Stimme der Frau in der lateinamerikanischen Literatur“. In: Martina Kampmann und Yolanda Koller-Tejeiro (Hrsg.): *Madre mía - Kontinent der Machos? Frauen in Lateinamerika*. Berlin: Elefanten Press, 1991. S. 134-143.

- Pohl, Burkhard: *Bücher ohne Grenzen. Der Verlag Seix Barral und die Vermittlung lateinamerikanischer Erzählliteratur im Spanien des Franquismus*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2003.
- Poppenberg, Gerhard und Jürgen Dormagen: „Nachwort“. In: Onetti, Juan Carlos: *Willkommen, Bob. Gesammelte Erzählungen. Aus dem Spanischen von Jürgen Dormagen, Wilhelm Muster und Gerhard Poppenberg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 441-451.
- Poppenberg, Gerhard: „Nachwort“. In: Onetti, Juan Carlos: *Gesammelte Werke. Herausgegeben von Jürgen Dormagen und Gerhard Poppenberg*. Band III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 520-548.
- Pritsch, Sylvia: *Rhetorik des Subjekts. Zur textuellen Konstruktion des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen*. Bielefeld: transcript-Verlag, 2008.
- Rama, Ángel: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Ramírez Barreto, Ana Cristina: „Eréndira on horseback: Variations on a tale of conquest and resistance“. In: Gutiérrez Chong, Natividad (Hrsg.): *Women, ethnicity, and nationalisms in Latin America*. Aldershot: Ashgate, 2007. S. 113-130.
- Ramirez, Josué: *Against machismo. Young adult voices in Mexico City*. New York: Berghahn, 2008.
- Reuter, Julia: *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*. Bielefeld: transcript-Verlag, 2002.
- Richards, Timothy: „Pantaleón y las visitadoras. Lo grotesco festivo“. In: *Texto Crítico*, 1986, 12, 34-35. S. 243-250.
- Ringdal, Nils Johan: *Die neue Weltgeschichte der Prostitution. Aus dem Norwegischen von Ulrich Sonnenberg. Mit 29 Abbildungen auf Tafeln*. München: Piper, 2006.

- Rinnert, Andrea: „Transsexualität/Transvestismus“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 391-392.
- Rodenberg, Hans-Peter: *Der imaginierte Indianer. Zur Dynamik von Kulturkonflikt und Vergesellschaftung des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Rodríguez Alonso, Pilar: „Algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti (‘El astillero’)“. In: Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers (Hrsg.): *Coloquio Internacional ‘La Obra de Juan Carlos Onetti’*. 1. ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 1990. S. 73-94.
- Roesler, Christian: *Das Archetypenkonzept C. G. Jungs. Theorie, Forschung und Anwendung*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2016.
- Rössner, Michael: „Post-Boom, noch immer Boom oder gar kein Boom? Gedanken zu den Problemen von Übersetzung und Vermarktung lateinamerikanischer Literatur im deutschen Sprachraum“. In: *Von Góngora bis Nicolás Guillén. Spanische und lateinamerikanische Literatur in deutscher Übersetzung; Erfahrungen und Perspektiven; Akten des internationalen Kolloquiums, Düsseldorf vom 21. - 22.5.1992*. Tübingen: Narr, 1993.
- Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. München: W. Fink, 2018.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen: „La invención del personaje en los relatos de Onetti“. In: Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers (Hrsg.): *Coloquio Internacional ‘La Obra de Juan Carlos Onetti’*. 1. ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 1990. S. 59-72.
- Rutherford, Jonathan: „Interview with Homi Bhabah. The third space“. In: Rutherford, Jonathan (Hrsg.): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence&Wishart, 1990. S. 207-221.
- Said, Edward: *Orientalism. Repr. with a new preface*. London: Penguin Books, 2003.

- Sarmiento, Domingo Faustino: *Facundo. Civilización y Barbarie*. Hrsg. von Roberto Yahni. 5. ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- Sayers Peden, Margaret: „Las buenas y las malas mujeres de Macondo“. In: Francisco Porrata (Hrsg.): *Explicacion de Cien Años de Soledad. García Márquez. Incluye una extensa bibliografía sobre el autor*. San José: Porrata y Avendaño, 1976. S. 313-327.
- Schabert, Ina: „The authorial mind and the question of gender“. In: Elmar Lehmann und Bernd Lenz (Hrsg.): *Telling stories. Studies in honor of Ulrich Broich on the occasion of his 60th birthday*. Amsterdam/Philadelphia, PA: Grüner 1992. S. 312-328.
- Scheerer, Thomas M.: *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk; eine Einführung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Schmitz, Markus: „Archäologien des okzidentalen Fremdwissens und kontrapunktische Kompletierungen. Edward W. Said: ‚Orientalism‘ und ‚Culture and Imperialism‘“. In: Reuter, Julia (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer VS, 2012. S. 109-120.
- Serrano, María Pilar: „El ‘boom’ doméstico“. In: Donoso, José: *Historia personal del ‘boom’*. Nueva ed. con Apéndice del autor. Barcelona: Seix Barral, 1983. S. 96-141.
- Siebenmann, Gustav: „Lateinamerika“. In: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. A. Francke Verlag: Tübingen, Basel, 2003.
- Siebenmann, Gustav: „Novela nueva, hispana“. In: (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. A. Francke Verlag: Tübingen, Basel, 2003.
- Siemens, William L.: *Apollo's metamorphosis in Pantaleón y las visitadoras*. In: *Texas Studies in Literature and Language*, 1977, 19, 4, S. 481-493.

- Spivak, Gayatri Chakravorty: *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1999.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*. 4. print. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: „Can the subaltern speak?“ In: Nelson, Cary (Hrsg.): *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. S. 271-313.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2008.
- Stevens, Evelyn und Soler, Martí: „El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina“. In: *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 1974, 10, 1. S. 17-24.
- Stevens, Evelyn: „Machismo and marianismo“. In: *Society* 1973, 10, 6. S. 57-63.
- Steyerl, Hito: „Die Gegenwart der Subalternen“. In: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2008. S. 7-16.
- Strosetzki, Christoph: *Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft*. 2., neu bearb. Aufl.. Berlin: Schmidt, 2010.
- Talley, Virginia: „Animalized others in ‘El lugar sin límites’“. In: *Neophilologus*, 2011, 95, 2. S. 221-233.
- Terrones, Félix: „Pantaleón y las visitadoras: El burdel como espacio utópico“. In: Gomez-Vidal Bernard, Elvire (Hrsg.): *El universo de Mario Vargas Llosa y sus resonancias*. Edición bilingüe. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux, 2011. S. 311-329.

- Vaerting, Mathilde. *Neubegründung der Psychologie von Mann und Weib*. Bd. 1. Karlsruhe: G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag, 1921.
- Vahsen, Mechthilde: „Männlich/Männlichkeit/Männlichkeitsforschung“. In: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 252.
- Vargas Llosa, Mario: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- Vargas Llosa, Mario: *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- Vöcklinghaus, Stefan: „Heterotopien: Topologie der Außenseite der Gesellschaft“. In: Hey, Marissa und Cornelia Engert (Hrsg.): *Komplexe Regionen – Regionenkomplexe. Multiperspektivische Ansätze zur Beschreibung regionaler und urbaner Dynamiken*. Wiesbaden: VS, 2009. S. 231-244.
- Wasserman, Carol: *La mujer y su circunstancia en la literatura latinoamericana actual*. Madrid: Pliegos, 2000.
- Wende, Waltraud: „Gender/Geschlecht“. In: *Metzler Lexikon. Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. S. 141.
- Wiese, Claudia: *Die hispanoamerikanischen Boom-Romane in Deutschland. Literaturvermittlung, Buchmarkt und Rezeption*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.
- Wollstonecraft, Mary: *Vindication of the rights of woman*. Harmondsworth: Penguin, [1792] 1975.
- Wood, Michael: „Humour and irony: Captain Pantoja and the special service and Aunt Julia and the scriptwriter“. In: Efrain Kristal, John King (Hrsg.): *The Cambridge companion to Mario Vargas Llosa*. 2012. S. 49-61.

Woolf, Virginia: *A room of one's own*. Edited by David Bradshaw and Stuart N. Clarke. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015.

Würzbach, Natascha: „Raumdarstellung“. In: Nünning, Vera (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. S. 49-71.

Zabalgoitia, Mauricio: „Enunciación de estereotipos de la mexicanidad en El laberinto de la soledad y su relectura en la obra de Carmen Boullosa“. In: *Hispanófila*, 2012, 165. S. 101-115.

Zens, Maria: „Feministische Literaturwissenschaft/Gender-Forschung“. In: Baasner, Rainer und Maria Zens (Hrsg.): *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. 3., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt, 2005. S. 159-179.

