



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Das Thema der wiederkehrenden Figur bei Mario Vargas Llosa
am Beispiel der Figur des Lituma“

verfasst von / submitted by

Markus Mathias Platter

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magister der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahlen lt. Studienblatt/
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 344

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch
UF Englisch UniStG

Betreut von / Supervisor:

Doz. Mag. DDr. Michael Rössner

DANKSAGUNG

Ich möchte diese Arbeit meinen Eltern Andrea und Hans Peter widmen.

Liebe Mama, lieber Papi: Ihr habt mir jedwede Unterstützung während meines Studiums angedeihen lassen und mich immer mit Liebe bedacht. Euer großherziges Verständnis hat mich geprägt und geholfen, diese Arbeit entstehen zu lassen.

Mein Betreuer, Herr DDr. Michael Rössner, hat mich von der Auswahl des Themas, bis zur Finalisierung der Arbeit stets sehr hilfreich begleitet. Durch aufschlussreiche Gespräche und treffende Kommentare hat er mich auf den richtigen Weg gebracht und mich gelehrt, dass eine Diplomarbeit nicht zuletzt eine Reifeprüfung ist.

Mi profesor de español, Jorge Sanchez-Cabrera, me ayudó a corregir el resumen de esta tesina y me introdujo a *La ciudad y los perros* y a Mario Vargas Llosa. Jorge, has abierto el camino a este trabajo y estás siempre dispuesto a ayudar. Tendrás siempre un amigo y un guía en las montañas del Tirol del Sur.

Zwei Frauen, die mich während des Studiums und in meinem Leben schon immer liebevoll begleitet haben, möchte ich hier erwähnen. Liebe Oma Rita, liebe Tante Gerti: Auch von euch beiden durfte ich stets Zuspruch und Vertrauen in mein Tun erfahren.

Mehrere lebenswerte Menschen haben mich während des Studiums begleitet. Einige haben mich geprägt und sind mit dieser Diplomarbeit unweigerlich verbunden:

Klaus, wichtigster Tutor dieser Arbeit und immer ein vorbildhafter Freund.

Johannes, vorbildlich ehrgeizig und erfrischend frohmütig. Sein Vater Dietmar, wertvoller Korrekturleser und erhellender Gesprächspartner.

Simon, lebenswürdiger Studienkollege, treuer Bergkamerad und besonnener Ratgeber.

INHALT

1. EINLEITUNG	1
EINFÜHRENDER TEIL	6
2. INHALTSANGABEN ZU DEN ZWEI KRIMINALROMANEN	6
2.1 <i>Quién mató a Palomino Molero</i>	6
2.2 <i>Lituma en los Andes</i>	7
3. KRIMINALROMAN ALS GENRE	8
HAUPTTEIL	13
4. HISTORISCHER ENTSTEHUNGSKONTEXT DER KRIMINALROMANE	13
4.1 <i>Quién mató a Palomino Molero</i>	13
4.2 <i>Lituma en los Andes</i>	14
5. ÄSTHETIK UND THEMATIK BIS ZU DEN KRIMINALROMANEN	15
6. GRUNDTHEMEN BEI MARIO VARGAS LLOSA	29
6.1 <i>Mechanismen und Darstellung der Gewalt</i>	29
6.2 <i>Frage nach gesellschaftlicher und historischer Wahrheit (Die Wahrheit der Lügen)</i>	32
7. FIGURENDARSTELLUNG	35
8. CHRONOLOGIE LITUMAS	40
9. DIE FIGUR DES LITUMA IM KONTRAST ZUM ZYKLENROMAN	52
10. ABSCHLIEßENDE BETRACHTUNG DER FIGUR LITUMAS - CONCLUSIO	59
ANHANG	69
11. RESUMEN EN ESPAÑOL	69
12. ABSTRACT	78
12.1 <i>Abstract Deutsch</i>	78
12.2 <i>Abstract English</i>	78
13. BIBLIOGRAPHIE	79

1. EINLEITUNG

Der Roman in seiner Stellung als dominante Gattung des 19. Jahrhunderts war die Grundvoraussetzung für die Entstehung des literarischen Elements der wiederkehrenden Figur. Es war vor allem Honoré de Balzac, der diese Gattung nutzte, um Figuren in seinen Werken systematisch wieder auftauchen zu lassen. Die Französische Revolution hatte zu sozialen Umschichtungen geführt, die auch in der Literatur behandelt werden wollten und nach neuen Techniken verlangten. Die Literatur versucht also ganz bewusst alle sozialen Schichten darzustellen und ein ganzheitliches Spektrum der politischen und sozialen Probleme jener Zeit zu schaffen. In dieser Epoche schuf Balzac einen zyklischen Gesellschaftsroman, der eine ungeheure Vielfalt an Charakteren beherbergt: *La Comédie humaine*. Ziel dieses monumentalen Projekts war es, die zeitgenössische Gesellschaft in all ihren Aspekten zu erfassen. Somit versucht Balzac, den Roman als wissenschaftliches Instrument zu etablieren und schafft einen neuen literarischen Diskurstyp. Der Roman soll die Gesellschaft beschreiben, aber auch eine narrativ-historiographische Aufgabe bewältigen. Bei Balzac, wie auch bei anderen Autoren im 19. Jahrhundert, kommen an dieser Stelle wissenschaftliche Modelle zum Einsatz. Das Ergebnis ist allerdings nicht eine Gleichstellung von literarischer Fiktion und Wissenschaft. (Klinkert 2010: 130-192)

Im 19. Jahrhundert fand die wiederkehrende Figur große Verbreitung in Realismus und Naturalismus. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Weiterentwicklung des wissenschaftlichen Anspruchs von Balzac bei Émile Zola. Zola plante einen Romanzyklus mit 20 Bänden, den er *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* nannte. Der wesentliche Unterschied zu Balzac lag darin, dass Zola seine Figuren von Anfang an durch einen familiären Kontext verknüpft. Diese Familiengeschichte, die Bourgeoisie und Unterschicht umfasst und in Einzelromanen festgehalten ist, ist also, im Unterschied zu Balzac vorher, vom ersten Band an geplant. Die Hauptfiguren, die immer wieder auftauchen, ermöglichen die Darstellung einer logischen Kausalkette, bestehend aus Entwicklung durch Erbanlagen und Milieueinflüssen. (Gmelin 1950: 9-19)

Balzac und Zola sind nur zwei Autoren aus dem 19. Jahrhundert, die die Technik der wiederkehrenden Figur angewandt haben und stehen hier stellvertretend für viele andere Autoren, die dies taten – im Realismus und Naturalismus war diese Technik gängige Praxis. Versucht Balzac in seinem *Avant-propos* zur *Comédie humaine* noch den wirklichkeitsdarstellenden Roman als wissenschaftliche Gattung zu definieren, so wandten sich die Autoren der europäischen Romanliteratur des späten 19. und des frühen 20.

Jahrhunderts vom realistischen-naturalistischen Schema ab, weil sie nicht mehr daran glaubten, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit darstellbar sei und konzentrierten sich stattdessen auf die Probleme des Subjekts. (Klinkert 2010: 222)

Gerade bei Zola haben wir vorher gesehen, dass die wiederkehrende Figur eine logische Funktion hatte – in einer Familiengeschichte, die die Entwicklung aus Erbanlagen und Milieueinflüssen darstellen soll, tauchen die Figuren wieder auf, um die Wiedergabe einer gesellschaftlichen Realität zu gewährleisten und die Vererbungslehre zu veranschaulichen. Interessant ist, dass dabei die Figuren durchaus unterschiedlich erscheinen, wenn sie einmal Haupt- und dann Nebenfiguren sind. Wenn wir nun der Spur dieser Balzac'schen Technik bis in das 21. Jahrhundert herauf folgen, so stellt sich mitunter die Frage, was es für einen Sinn haben kann, die Technik der wiederkehrenden Figur in der Moderne, außerhalb des Kontexts der Ästhetik des Realismus und Naturalismus, zu verwenden.

Auch der nordamerikanische Autor William Faulkner, der von Vargas Llosa als einer der einflussreichsten Schriftsteller der Moderne bezeichnet wird, hat die Technik der wiederkehrenden Figur angewandt. Vargas Llosa betont, dass es ohne Faulkner den modernen lateinamerikanischen Roman gar nicht gäbe.

Entre los escritores modernos probablemente William Faulkner (1897-1962) haya sido el que ha ejercido mayor influencia entre los cuentistas y novelistas de su generación y las que la sucedieron en todo el mundo occidental y acaso también en otras culturas. No es de extrañar que fuera así: la obra del escritor norteamericano es deslumbrante por su ambición y coherencia, por el hechizo, color, violencia y originalidad de su mundo, así como por la variedad y vigor de sus personajes, la audacia de sus técnicas narrativas y la fuerza encantatoria de su lenguaje. [...] por la riqueza de sus estructuras – con sus malabares en los puntos de vista, los narradores, el tiempo, sus ambigüedades y sus silencios locuaces – y ese lenguaje lujoso y barroco de irresistible poder persuasivo.

Sin la influencia de Faulkner no hubiera habido novela moderna en América Latina. Los mejores escritores lo leyeron y, como Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Cortázar y Carpentier, Sábato y Roa Bastos, García Márquez y Onetti, supieron sacar partido de sus enseñanzas, así como el propio Faulkner aprovechó la maestría técnica de James Joyce y las sutilezas de Henry James entre otros para construir su espléndida saga narrativa. (Vargas Llosa 2008: 81-82)

Faulkner behandelt Themen und ihren Kontext durch die Fiktion und bezieht den Leser in diesen Schaffungsprozess mit ein. Das Resultat seines Schaffens ist keine mimetische Welt, sondern eine Art Gegenwelt, die dann durch die wiederkehrenden Charaktere für den Leser allmählich vertraut wird:

[...] in the relationship between Faulkner and the reader, and the characters that evolve between us, not just our attention but our understanding, empathy, cognition and willingness to put our own identity into the equation are paramount. To read and write Yoknapatawpha is not just to perceive a world, it is to build one. (Robinson 2006: 212)

Unter den von Vargas Llosa genannten lateinamerikanischen Autoren, die sich ebenfalls der wiederkehrenden Figur bedienten, finden sich Gabriel García Márquez und Juan Carlos Onetti. Wie Faulkner sein Yoknapatawpha, erschafft García Márquez den fiktiven Ort Macondo in seinem ersten Roman *La hojarasca* (1955) und führt ihn über *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) und zwei weitere Romane hin zu *Cien años de soledad* (1967), in welchem südamerikanische und kolumbianische Geschichte und Mythos aufeinanderprallen. (Rössner 2002: 324-326) Letzterer Roman erzählt die Geschichte der Familie Buendía und umfasst in hundert Jahren etwa die Zeit zwischen 1830 und 1930, skizziert darüber hinaus aber auch die gesamte lateinamerikanische Geschichte seit der *Conquista* anhand der Begründer der Familie. Mit Macondo entsteht wie in der Schöpfung eine neue Welt, es gibt Sündenfall und Exodus und am Ende wird der Ort von einer Sintflut und einem apokalyptischen Wind zerstört. Die Bewohner Macondos sind unsicher, wo die Grenzen zwischen Realität und Irrealität verlaufen. (Geisler in Arnold 1983: 5-7)

Auch der uruguayische Autor Juan Carlos Onetti erschafft in dem Roman *La vida breve* (1950) einen imaginären Ort: Santa María. In dieser Stadt am Ufer des Río Plata lässt er eine begrenzte Anzahl von Figuren wieder auftauchen und erschafft so einen Zyklus, der durch oben genannten Roman eröffnet und durch *El astillero* (1961) und *Juntacadáveres* (1964) fortgeführt und vervollständigt wird. Dabei wird die Stadt Santa María vor den Augen des Lesers erschaffen: der Protagonist des Romans *La vida breve* erfindet diesen Ort und seine Bewohner. Diese Fiktion innerhalb der Fiktion wird immer realer, bis die erfundene Welt gänzlich die Fiktionsrealität des Protagonisten übernimmt. (Rössner 2002: 369-370)

Es ist natürlich fraglich, ob Onetti direkt von den oben genannten Autoren des französischen Realismus und Naturalismus und ihrer Ästhetik beeinflusst wurde und deshalb die Figuren in seinem Santa María-Zyklus wieder auftauchen ließ. Mario Vargas Llosa hegt zumindest Zweifel daran, wenn er in seinem Buch *El viaje a la ficción* schreibt:

Es verdad que fue Balzac el primero en concebir una totalidad narrativa haciendo saltar a los personajes de una a otra historia, pero es claro que no fue de Balzac, un autor que no parece haber figurado entre sus favoritos, sino de Faulkner de quien Onetti tomó la idea, al igual que García Márquez para crear su saga de Macondo. (Vargas Llosa 2008: 85)

Es scheint also, dass William Faulkner das Vorbild für Juan Carlos Onetti und seinen Santa María Zyklus war. Mit der Verwendung des Begriffs „comedia humana“ stellt Vargas Llosa in diesem Zusammenhang zwar eine Verbindung zu Balzacs Werk her, weist

aber gleichzeitig darauf hin, dass es sich bei Onettis fiktiver Welt, wie auch bei Faulkner vorher, nicht um das Abbild der Realität handelt, sondern viel eher um eine Gegenwelt:

La huella del autor de *El sonido y la furia* [Faulkner] está ante todo presente en la obra de Onetti en la ambición de crear un mundo propio, inspirado en, pero opuesto al, mundo real, esa Santa María que, como el condado de Yoknapatawpha, goza de soberanía – de una historia, geografía, tradición, mitología y problemática social que le son propias – y que se van constituyendo y rehaciendo con cada relato o novela, los que, de este modo, sin perder su autonomía, pasan a ser etapas o capítulos de una sola “comedia humana”. (Vargas Llosa 2008: 84-85)

Auch Ziegler (2010: 168) kann bei Faulkner nicht die Absicht erkennen, die Lebensgeschichte realer Personen im Sinne des Naturalismus oder Realismus darstellen zu wollen. Bockting (1995: 14) fügt dieser Beobachtung hinzu, dass das äußere Erscheinungsbild der Romanfiguren vernachlässigt wird, um auf tieferliegende, psychologische Aspekte einzugehen.

Vargas Llosa merkt in seinem Buch über Onetti des Weiteren an, dass wohl kein Autor den Einflüssen vorheriger Autorengenerationen entgehen kann:

Ningún escritor es una isla, todas las obras literarias, aun las más renovadoras, nacen en un contexto cultural que está presente en ellas de alguna manera – ya sea que reaccionen contra él o lo prolonguen – y todos los escritores, sin excepción, encuentran su personalidad literaria – sus temas, su estilo, sus técnicas, su visión del mundo – gracias a un intercambio constante [...] con la obra de otros escritores. (Vargas Llosa 2008: 81)

So ist es wohl auch zu erklären, dass Mario Vargas Llosa selbst diese Technik anwandte, ohne einen bestimmten Autor als Vorbild zu nehmen. Fest steht jedenfalls, dass es auch in Vargas Llosas Werken Figuren gibt, die immer wieder auftauchen. Der 1936 geborene Mario Vargas Llosa ist im Vergleich zu den oben genannten Autoren Gabriel García Márquez (1927-2014) und Juan Carlos Onetti (1909-1994) jünger und somit jünger als die meisten Autoren des lateinamerikanischen *Boom*. Er wuchs in der Zeit der literarischen Strömung des *Indigenismo* mit Autoren wie José María Arguedas oder Ciro Alegría auf. Sein umfassendes Werk besteht aus Erzählungen, Romanen, Theaterstücken, Essays und literaturwissenschaftlichen Schriften. Seine Publikationsliste zählt mehr als 50 Titel und als Literaturwissenschaftler beschäftigte er sich mit Gustave Flaubert, Victor Hugo, Juan Carlos Onetti, Fernando Botero, Georg Grosz und nicht zuletzt mit Gabriel García Márquez, über den er seine 600 Seiten starke Dissertation verfasst. (Schmitt 2013: 8)

Den ersten internationalen Erfolg als Schriftsteller konnte er mit *La ciudad y los perros* (1962) feiern. Vier Jahre später folgt der nicht minder erfolgreiche Roman *La casa*

verde. Ob die Stadt Santa María de Nieva in diesem Roman einen eventuellen Bezugspunkt zu Onettis Santa-María-Zyklus herstellt ist fraglich, aber jedenfalls taucht in diesem Roman eine Figur auf, die in späteren Werken wiederkehren soll: Lituma. Insgesamt wird diese Figur bis heute acht Mal im Werk Vargas Llosas auftauchen.

Das wiederkehrende Element eint die Figur des Lituma mit den Figuren der oben beschriebenen Zyklenromane und doch scheint sie nicht in einen „klassischen“ Zyklus eingebettet zu sein. Welchen Grund hat also Mario Vargas Llosa, eine wiederkehrende Figur zu verwenden, ohne einen Zyklenroman zu schreiben? Was kann der ästhetische Effekt einer solchen Figur sein, die außerhalb des bisher verwendeten Rahmens wieder auftaucht?

Bei der Suche nach Antworten auf diese Themenfrage liegt der Fokus auf den zwei Kriminalromanen *Quién mató a Palomino Molero* und *Lituma en los Andes*, weil Lituma in ihnen am ausführlichsten dargestellt ist und zum Protagonisten wird. Es sind dies die beiden einzigen Romane, die nacheinander veröffentlicht werden und in denen auch Litumas Geschichte direkt an den vorherigen Roman anknüpft. Hier verlaufen die Chronologien der Erscheinungsjahre und des Lebenslaufes des Lituma parallel.

EINFÜHRENDER TEIL

Von den acht Texten, in denen die Figur des Lituma vorkommt, soll in der Folge auf zwei genauer eingegangen werden. Es sind dies die Romane *Quién mató a Palomino Molero* und *Lituma en los Andes*. In diesen beiden Romanen avanciert Lituma von seiner bisherigen Rolle als Nebenfigur zur Hauptfigur und übernimmt in erzähltechnischer Hinsicht eine wichtige Rolle als Reflektorfigur. Über diese Figur vermittelt der Erzähler also dem Leser einen scheinbar direkten Einblick in die Geschehnisse der beiden Romane, die am ehesten dem Genre des Kriminalromans zugeordnet werden können.

2. Inhaltsangaben zu den zwei Kriminalromanen

2.1 Quién mató a Palomino Molero (1986)

Dieser Roman ist in der nordperuanischen Küstenstadt Talara angesiedelt und spielt 1954. In Talara wird die verstümmelte Leiche des Rekruten Palomino Molero gefunden. Er leistete seinen Dienst in der nahe gelegenen Luftwaffenbasis. Mit dem Fall betraut werden zwei Polizisten vor Ort: Gendarm Lituma und Leutnant Silva. Im Zuge ihrer Ermittlungen müssen sie sich auch mit Oberst Mindreau auseinandersetzen, dem Befehlshaber der Luftwaffenbasis, der ihnen deutlich zu verstehen gibt, dass sie unerwünscht sind, und der nicht wirklich mit den Polizisten kollaboriert. In weiterer Folge ergibt sich, dass Alicia, die Tochter des Obersts, ihren ehemaligen Verlobten Leutnant Dufó verlassen hatte, um mit Palomino Molero zusammen zu sein. Als das verliebte Paar auf der Suche nach einem Priester ist, um sich trauen zu lassen und in einem Gasthaus übernachtet, werden sie von Alicias Vater aufgespürt. Palomino wird daraufhin zur Bestrafung an Leutnant Dufó übergeben und stirbt offensichtlich an den Folgen der Folter, die der Leutnant und seine Soldaten anwenden. Die Ermittler haben dieses Bild des Falls vor Augen, das sich dann auch logisch schließt, als Alicia bei ihnen auftaucht, um ihren Vater des Missbrauchs zu beschuldigen. Der Vater versucht seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen, indem er seine Tochter als geisteskrank darstellt. Bevor es jedoch zu einem Abschluss des Falls durch Silva und Lituma kommt, zieht Oberst Mindreau die Konsequenzen und erschießt zuerst seine Tochter und dann sich selbst. Die örtliche Bevölkerung hat eigene Vorstellungen von dem Fall und die Hypothesen reichen von

Schmuggel bis Spionage. Im Endeffekt soll Leutnant Dufó für den Mord an Palomino Molero verurteilt werden. Lituma wird auf einen Posten in das Landesinnere versetzt, da die Polizisten durch ihre Aufklärungsarbeit einen für die Streitkräfte peinlichen Skandal verursacht haben. (vgl. Landgraf in Arnold 1983: 11-12)

- Malas noticias para ti – dijo el Teniente, volviéndose hacia él -. Te han transferido a un puestecito medio fantasma, en el departamento de Junín. [...] – A mí también me trasladan, pero aún no sé adónde – asintió el Teniente -. A lo mejor allá, también. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 188-189)

2.2 Lituma en los Andes (1993)

Nach den Ereignissen in der Küstenstadt Talara ist Lituma in diesem Roman mit mehreren Fällen in der Region Junín beschäftigt. Er ist zum Korporal befördert worden und hat einen Assistenten an seiner Seite: Gendarm Tomás Carreño. Ihre Aufgabe ist es, drei verschwundene Männer in dem abgelegenen Bergarbeiterdorf Naccos zu finden, die als Außenseiter galten. Die Nachforschungen gestalten sich für die beiden Polizisten schwierig, da die Bevölkerung hartnäckig schweigt. Neben dem mysteriösen Verschwinden der drei Männer beschäftigt die Beiden aber auch die ständige Bedrohung durch die terroristische Gruppe Sendero Luminoso. Einige der brutalen Aktivitäten dieser Gruppe werden in Nebenhandlungen beschrieben, wobei Litumas Posten bis zuletzt nicht überfallen wird. Am Ende stellt sich heraus, dass die drei Männer im Zuge eines abergläubischen Rituals den Berggeistern geopfert wurden. Durch dieses Opfer wollte man die durch den Straßenbau erzürnten Geister besänftigen und sich vor Schlammlawinen und Unwettern schützen. Die eigentlichen Urheber dieses Verbrechens sind allerdings der Kantinenwirt Dionisio und seine Frau Adriana, welche die Angst bei den Bergarbeitern geschürt und sie zu dieser Tat angestiftet haben. In einer Nebenhandlung erfahren wir auch immer wieder stückchenweise von der Liebesgeschichte zwischen Tomás und der Prostituierten Mercedes, die letztendlich in Naccos ankommt und somit zu einem positiven Ende der Geschichte beiträgt. Lituma wird zwar zum Unteroffizier befördert, muss allerdings den abgelegenen Posten Santa María de Nieva im Urwald übernehmen. Sein Assistent Tomás hingegen darf nach Piura. (Landgraf in Arnold 1983: 14-15)

3. Kriminalroman als Genre

Nachdem die beiden Romane *Quién mató a Palomino Molero* und *Lituma en los Andes* Elemente des Kriminalromans beinhalten, soll hier ein kurzer Überblick über dieses Genre gegeben werden. Die beiden Romane erhalten durch dieses Genre nicht nur Spannung, sondern bergen auch Sozialkritik in sich.

Der Schauerroman (*Gothic Novel*) des ausgehenden 18. Jahrhunderts hatte einen wichtigen Einfluss auf das Genre des Kriminalromans. Aus dem Schauerroman entwickelte sich unter anderem die *Mystery Novel*, welche durch die „schaurige“ Kulisse, das mysteriöse Verbrechen und vor allem durch die rationale Erklärung der Geschehnisse am Ende des Romans, bereits wichtige Gemeinsamkeiten mit dem Kriminalroman hatte.

Man nimmt an, dass Edgar Allen Poe 1841 mit *The Murders in the Rue Morgue* die erste Detektiv Erzählung geschrieben hat. Zehn Jahre vor ihm verwendete bereits Honoré de Balzac diverse Motive des Kriminalromans, wie das Verbrechen in einem geschlossenen Raum, die logische Deduktion aufgrund von Beobachtungen, die Überlegenheit des Amateurs gegenüber der Polizei, die Schuld der am wenigsten verdächtigen Person und kleinere wissenschaftliche Abhandlungen im Zusammenhang mit den Ermittlungen. Im Unterschied zu Poes Erzählung baut Balzac jedoch keinen Detektiv ein und konzentriert sich in seinem „roman de mœurs“ mehr auf Charakterportraits. Poe hingegen bündelt erstmals die für die Detektivliteratur typischen Motive und behandelt einen scheinbar geheimnisvollen Mord und dessen rationale Aufklärung durch einen Privatdetektiv als zentrales Thema. (Nusser 2003: 77-80) Wichtig ist hierbei auch, dass Poes Novelle nicht das Verbrechen an sich zum Gegenstand hat, sondern seine gedankliche Rekonstruktion – das Verbrechen ist als Rätsel interessant. (Schulz-Buschhaus 1975: 10)

Das große Vorbild für den modernen Kriminalroman sind die Sherlock-Holmes-Geschichten von Sir Arthur Conan Doyle. Mit der Figurenkonstellation des Ermittlers und seines befreundeten Chronisten hat er ein Modell der Detektivgeschichte geschaffen, das viele Variationen erlaubt. Der Leser wird angehalten, im Roman nach Spuren zu suchen, die zur Lösung führen sollen. (Suerbaum in Lamping 2009: 442) Nusser (2003: 86) merkt hierzu an, dass die Einführung Doktor Watsons dem Leser hilft, die Überlegungen von

Sherlock Holmes besser nachvollziehen zu können, weil seine Fragen und Fehlschlüsse zu Erklärungen durch den Detektiv führen.

Die beiden Autoren Dorothy Sayers und George Simenon verändern das Bild des Detektivs im Kriminalroman, weil sie ihre Detektive stärker in die erzählte Geschichte mit einbeziehen – der Fall ist nicht mehr nur ein Problem, das von außen betrachtet und gelöst wird. Kommissar Maigret, Simenons Detektiv, kommt aus dem Kleinbürgertum und versucht die Verbrechen aus dem sozialen Milieu heraus zu analysieren. Mit der Integration der Romanfigur in den Bereich des Kleinbürgers schafft es Simenon, ein breites Publikum zu erreichen. Der Verzicht auf eine Überhöhung der Detektivfigur führt zudem zu einer realistischeren Sichtweise des Verbrechens. Auch Raymond Chandler, US-amerikanischer Schriftsteller und einer der Pioniere der *hard-boiled school* im Kriminalroman, bekennt sich zum Realismus. Das Verbrechen hat für ihn nichts Rätselhaftes, sondern ist omnipräsent und der Detektiv deshalb im Endeffekt machtlos. Schulz-Buschhaus (1975: 127) erscheint diese Art des Detektivs, vor dem Hintergrund des organisierten Verbrechens fast wie „ein sozial Deklassierter“. Entscheidend ist, dass Chandler dabei versucht, die Wurzel des organisierten Verbrechens freizulegen, auch wenn es staatlicher oder kommerzieller Natur ist. Hier ist er Vorbild für gegenwärtige Autoren, die mit ihren Kriminalromanen auch Sozialkritik üben wollen. (Nusser 2003: 98-123) Realistische Kriminalromane als Instrument für Sozialkritik sieht Schulz-Buschhaus (1975: 200-203) auch bei dem sizilianischen Autor Leonardo Sciascia. Bei diesem Autor treten die Aufdeckung des kriminellen Individuums und des kriminellen Systems in den Hintergrund. Das kriminelle System ist bekannt und kann nicht durch die Aufdeckung vernichtet werden. Dieser Umstand führt bei Sciascia zu einer Entmythologisierung der Detektivfigur. Hatte die Detektivfigur in der Vergangenheit auch gelegentlich Rückschläge bei der Verbrechensaufklärung zu verzeichnen, so war sie in puncto Scharfsinn, Tatkraft, Lauterkeit und Verständnisbereitschaft ohne Mängel. Darüber hinaus harmonierte der Detektiv auch soweit mit dem gesellschaftlichen Umfeld, dass er in seiner Arbeit nicht absichtlich behindert wurde. Der Detektiv bei Sciascia wird vom Staat nicht unterstützt, er stößt an dieser Stelle auf Widerstand und Korruption und ein beruhigendes Happy End fällt auch weg. Somit ist die Wirklichkeit in Sciascias Kriminalromanen keine Ordnung, die nach einer Störung wiederhergestellt wird. Vielmehr präsentiert sich die Wirklichkeit als eine verbrecherische Unordnung, in die der Detektiv zwar einen Einblick gewinnt, sie jedoch nicht auflösen kann, weil er in seiner Integrität auf sich allein gestellt ist.

Die Romane der *hard-boiled school* und die *novela negra* (in Anlehnung an den französischen *roman noir*) sind ein Subgenre des Kriminalromans. In diesen Romanen ist die Welt unsicher, undurchsichtig und von Gewalt und Korruption beherrscht. Manchmal weiß man selbst beim Ermittler nicht, ob er ganz ehrlich ist. Generell hat sich in diesen Romanen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein der Detektiv als Zentralfigur gehalten, obwohl es in der Realität schon längst Aufgabe der Polizei war, sich mit Kriminalfällen auseinanderzusetzen. Das liegt daran, dass Polizisten im Gegensatz zu Detektiven als untergeordnete Ordnungskräfte galten. Sie standen höchstens in Kontrast zum genialen Ermittler und waren jedenfalls keine Helden. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde diese Art der Darstellung allerdings immer unglaubwürdiger und die Autoren begannen Polizisten als Ermittler einzusetzen: Alleingänger, Kommissare oder aber schlichere Angehörige einer Mordkommission oder eines Polizeireviers. Durch diese Vorgehensweise werden Romane realistischer und es ergeben sich neue Chancen für den Autor und für den Leser. Die Lösung liegt nicht nur in der Hand einer einzelnen Figur, sondern ergibt sich aus einem Prozess, der sich zwischen mehreren Beteiligten abspielt und der vom Leser verfolgt werden kann. Auch die Beziehung zwischen den Ermittlern kann ein Thema des Romans sein. In diesem Sinne wurde also die Struktur der klassischen Kriminalromane verändert. Neuere Romane sind meistens weniger kompliziert zu lösen, als die des goldenen Zeitalters und schaffen somit Platz für Themen, die zwar nicht Teil des Rätsels sind, aber trotzdem mit dem Verbrechen zusammenhängen. So haben Autoren zum Beispiel die Möglichkeit, ihren Roman als Ausgangspunkt für eine Kritik am politischen und gesellschaftlichen System zu verwenden. (Suerbaum in Lamping 2009: 443-445) In Bezug auf Vargas Llosas Romane könnte man hier beispielhaft die Kritik am Militarismus in *Quién mató a Palomino Molero* oder an den brutalen Aktionen des Sendero luminoso in Lituma anführen. An dieser Stelle gilt anzumerken, dass der lateinamerikanische Kriminalroman im Gegensatz zum europäischen und US-amerikanischen Kriminalroman nicht in einem demokratischen, rechtsstaatlichen und kapitalistischen Kontext spielt. Oftmals gibt es keine verlässliche staatliche Ordnung und dies wirkt sich natürlich negativ auf die Glaubwürdigkeit der Polizei aus. Das Recht wird von der Polizei teils willkürlich angewendet, was in der Bevölkerung zu einem Misstrauen staatlichen Organisationen gegenüber führt. (Wieser 2012: 52)

In den beiden Romanen von Mario Vargas Llosa lassen sich einige der oben genannten Punkte wiederfinden, wobei man sagen kann, dass es sich in beiden Fällen nicht um idealtypische Kriminalromane handelt. Gerade wenn man die Beschreibung der

Gattungsstruktur von Kriminalromanen hernimmt, die Schulz-Buschhaus (1975: 2) von Jean-Pierre Colin¹ übernimmt, wird dies klar. Diese Beschreibung orientiert sich nicht an der Figurenkonstellation und der Figur des Detektivs, sondern konzentriert sich auf den Ausgangs- und Endpunkt im idealtypischen Kriminalroman: dem Bruch und der Wiederherstellung eines sozialen Gleichgewichts. Sowohl in *Quién mató a Palomino Molero*, als auch in *Lituma en los Andes* findet zwar ein Bruch des sozialen Gleichgewichts statt, jedoch keine Wiederherstellung desselben am Ende der Romane. Dennoch besitzen beide Romane viele Elemente, die der Gattungsstruktur des Kriminalromans entsprechen. In beiden Fällen geht es um rätselhafte Verbrechen, bei deren Auflösung nicht nur der Frage nach dem Täter, sondern auch der nach den Motiven nachgegangen wird. In beiden Romanen findet man eine Abwandlung des Teams „Sherlock Holmes und Watson“. In *Quién mató a Palomino Molero* übernimmt Lituma die Rolle Watsons und Silva die Rolle Sherlocks. In *Lituma* entwickelt sich Lituma selbst zum Sherlock und sein Gehilfe Tomás übernimmt die Rolle des Watson. Dieser Vergleich mit Sherlock und Watson ist natürlich nur im weitesten Sinne zu verstehen, da viele Elemente, die diese beiden Figuren von Doyle ausmachen, fehlen.

Das verstärkte Einbinden des Detektivs in die Geschichte, welches von den Autoren Sayers und Simenon eingeleitet wurde, wird auch von Vargas Llosa praktiziert. Lituma ist immer persönlich in die Geschichten involviert. Wie Simenons Maigret kommt auch er aus dem Kleinbürgertum und passt wohl deshalb gut in das Milieu, in dem er agiert. Auch wirken sich beide Fälle direkt auf sein Leben aus, da er nach Aufklärung (wenn auch nicht gänzlich) derselben immer versetzt wird. Lituma muss in beiden Fällen erkennen, dass eine vollständige Aufklärung der Morde nicht möglich ist. Dieser Umstand erinnert an die *hard-boiled school* von Chandler und auch an Sciascias Realismus. Die Quintessenz ist, dass das Verbrechen omnipräsent ist und nicht wirklich zu beseitigen. Vargas Llosa scheint diese Idee zu bestätigen, wenn er seinen Lituma Kriminalfälle lösen lässt. Die Ermittlungen Litumas führen zwar zu einer Lösung, tragen aber nicht zum Wiederherstellen einer Ordnung bei. Dies ist schon deshalb nicht möglich, weil die Ordnung vor den Fällen Litumas bereits eine „Unordnung“, ein Chaos war. Dieser Umstand trägt auch zur Entmythologisierung der erfolgreichen Detektivfigur bei, die es im Idealfall schafft, die Ordnung am Ende wiederherzustellen. Abgesehen davon handelt es sich bei Lituma um

¹*De l'approche stylistique d'un mauvais genre littéraire : le roman policier*, La Nouvelle Critique, Numéro spécial (Linguistique et Littérature, Colloque de Cluny 16. /17. Avril 1968), S. 164-168

einen Polizisten und nicht um einen Detektiv. Womit Vargas Llosa dem Trend aus der Mitte des 20. Jahrhunderts folgt, der vermehrt die Polizei in den Kriminalroman einbringt. Diesem Trend folgend stellen die Fälle in den beiden Romanen auch weniger komplexe Rätsel dar. Gerade in *Quién mató* ist auch dem Leser relativ schnell klar, wo der Mörder zu finden ist. In *Lituma* rätselt man vielleicht etwas länger, da es durch Sendero Luminoso auch eine falsche Fährte gibt. Nachdem man sich jedoch keinen komplexen Denkaufgaben gegenüber sieht, bleibt Vargas Llosa Platz für Kritik an gesellschaftlichen und politischen Themen.

Auch laut Doris Wieser (2012: 20-40) spielen die Autoren teilweise mit den vermeintlich festen Schemata des Kriminalromans und verwenden nur noch einige formale Merkmale, um bestimmte Lesererwartungen zu erfüllen. Dabei ist es natürlich dennoch wichtig, dass der Leser die fiktionale Handlung für möglich hält, ansonsten ginge die Spannung und somit das Interesse am Roman verloren. Die Handlungen der Kriminalromane müssen sich also in einem Rahmen abspielen, der von der Logik und den Naturgesetzen vorgegeben wird, sofern der Roman realitätsnah sein soll. Es gibt nämlich mindestens drei Richtungen innerhalb des Kriminalromans. Die erste hat nicht die Intention das Verbrechen wirklichkeitsnah darzustellen und weist oft sogar auf die Konstruiertheit des Kriminalfalls hin. Die zweite Richtung stellt die Fälle zumindest so dar, dass sie prinzipiell möglich sind. Bei Vargas Llosa finden wir wohl am ehesten die dritte Richtung, die als realitätsnah bezeichnet werden kann. Hier wird bewusst auf den Bezug zur Wirklichkeit hingewiesen. Teilweise werden sogar reale Fälle verwendet, und das Verbrechen ist in einen gesellschaftlichen Kontext eingebettet. Wenn ein Autor die Realität gut kennt und sie in Fiktion verwandelt, dann braucht der Roman auch einen Leser, der über dieselben Kenntnisse verfügt wie der Autor, damit die Fiktion realitätsnah wirkt.

Ein typisches Element, das sich zumindest in einem der zwei Kriminalromane wiederfindet, ist das, was Marsch (1972:13) „die ökonomische Beschränkung auf einen konzisen Umfang“ nennt. Dies bedeutet, dass der Autor den Inhalt des Kriminalromans nicht zu weit ausdehnen darf, da er ja die Spannung beim Leser fördern und auf jeden Fall aufrechterhalten will. Es dürfen also nicht zu viele nebensächliche Geschichten, die vom Hauptgeschehen ablenken, eingeflochten werden.

HAUPTTEIL

4. Historischer Entstehungskontext der Kriminalromane

4.1 Quién mató a Palomino Molero

Der Zeitpunkt der Geschehnisse im Roman lässt sich relativ genau ermitteln. Um den linearen Zeitverlauf zu bestimmen, muss der Leser jedoch etwas detektivische Arbeit leisten und die Ereignisse genau mitverfolgen. Als Ausgangspunkt kann hier neben anderen Datumserwähnungen der Polizeibericht verwendet werden, in welchem das Verschwinden des Palomino Molero mit der Nacht vom 23. auf den 24. März 1954 datiert ist. Dieses Datum fällt genau in die Zeit, in der in Peru General Manuel Odría regierte. Er kam 1948 mit Hilfe eines Putsches an die Macht. Mitglieder linker Parteien und Gewerkschaften wurden unter seiner Herrschaft verfolgt und verhaftet oder deportiert. In dieser Zeit setzte in Peru auch eine massive Landflucht ein, die zu einer Vergrößerung des Ungleichgewichts zwischen Hochland und Küste führte. (Oertzen 1996: 79-80)

Am 25. März, einem Sonntag, wird die Leiche des Rekruten Palomino Molero gefunden und 22 Tage später, am 15. April wird der Fall abgeschlossen. Generell sind die Datumserwähnungen im Roman eher spärlich gesät und außerdem fiel der 25. März 1954 nicht auf einen Sonntag, sondern einen Donnerstag. (Hernández de López 1994: 142) Diese Erkenntnisse lassen darauf schließen, dass Vargas Llosa den Fokus wohl nicht auf die exakte Abbildung der Realität legte und dennoch ein chronologisch folgerichtiges Zeitgerüst für den Kriminalfall entwirft. Des Weiteren war es ihm wohl eher ein Anliegen, den Kriminalfall in die Zeit des Diktators Odría zu situieren und somit auf die damalige politische Situation in Peru und in ganz Lateinamerika hinzuweisen.

Der soziale Kontext, den wir in diesem Roman vorfinden, ist bestimmt von einer Hierarchie, die durch Klassen und Rassen geprägt ist, wie in vielen anderen Werken Vargas Llosas. Zuoberst in der Hierarchie stehen die *gringos* der International Petroleum Company, gefolgt vom Militär, das von Oberst Mindreau repräsentiert wird. Am Fuße der Hierarchie findet sich das einfache Volk, das von Doña Adriana und Don Matías und

anderen Charakteren repräsentiert wird. Lituma und Silva befinden sich in dieser Hierarchie zwischen dem Militär und den Dorfbewohnern. (Kristal 2012: 74-76)

4.2 Lituma en los Andes

Der Roman *Lituma en los Andes* ist in Naccos, einem kleinen peruanischen Andendorf angesiedelt und spielt Ende der 1980er Jahre oder Anfang der 1990er Jahre, die Zeit in der *Sendero Luminoso*,² in den im Roman beschriebenen Regionen Huancayo, Ayacucho und Apurímac,³ aktiv war.

Begonnen hat der historische Kontext zu diesem Roman laut Schmitt (2013:37) 1980, als Fernando Belaúnde Terry Präsident wurde und sich das Land, nach zwölf Jahren Diktatur, der Demokratie zuwandte. In dieser Zeit entstand die maoistische Bewegung *Sendero Luminoso* unter ihrem Führer Abimael Guzmán. Das Ziel der Terrororganisation war es, den Staat abzuschaffen. Die Regierung unterschätzte dieses Vorhaben anfänglich auf fatale Weise und so kam es, dass die Andenbewohner der Bergregionen vom brutalen Vorgehen der *senderistas* betroffen waren. Vargas Llosa kritisierte das zögerliche Vorgehen der damaligen Regierung und umschrieb es mit dem Begriff „Vogelstrauss-Politik“. Im Zuge dieser Geschehnisse kam es unter anderem zu einem tragischen Vorfall in Uchuraccay (Ayacucho), bei dem acht Journalisten von den Indios getötet wurden, da sie annahmen, es handle sich um Terroristen. Vargas Llosa selbst hatte die traurige Aufgabe, einen Bericht über dieses Massaker für die Regierung zu verfassen. Im Band drei seiner gesammelten journalistischen Arbeiten *Contra viento y marea* (1964-1988) setzt er sich mit diesem Vorfall auseinander. Handelt es sich auch um eine Begebenheit in Peru, so erkannte Vargas Llosa doch auch eine Verbindung zu anderen Ländern Lateinamerikas. Der Ursprung für diese Gräueltaten lag nach seiner Einschätzung nämlich in der großen Kluft zwischen der armen, teils analphabetischen Urbevölkerung im Landesinneren und den Bewohnern der Städte und der Küste, die sich in einem Modernisierungsprozess

² *Sendero luminoso*: Movimiento guerrillero peruano de tendencia maoísta, liderado por Abimael Guzmán. Tiene como objetivo hacer una revolución de campesinos para campesinos. Parte de la constatación de que la mayoría de la población serrana es campesina y es esta la que históricamente ha sido postergada. El movimiento comenzó sus actividades armadas en 1980 y se centró en el departamento de Ayacucho, el más pobre del país. La estrategia senderista consiste en cercar a las ciudades desde el campo y en hacer cada vez más difícil su abastecimiento alimenticio. En estos años de lucha, Sendero ha conseguido implantarse fuertemente en el país y llegar a controlar zonas importantes del centro del país. (Ortiz de Lanzagorta 1989: 697)

³ Die Bergarbeiter in Naccos (fiktives Dorf) kommen aus diesen (nicht fiktiven) Regionen.

befanden. Diese Kluft erkennt auch von Oertzen (1996: 113-114) und bringt *Sendero Luminoso* mit einer stadtfeindlichen Tendenz in Verbindung. Hinter der Zivilregierung steckte nach Ansicht der Terroristen ein faschistisches System, das bekämpft werden muss. Der bewaffnete Kampf sollte auf dem Land beginnen und nach und nach die Städte einnehmen. Die Hochburgen der *senderistas* befanden sich demnach in ländlichen Gegenden, oftmals mit überwiegend indianischer Bevölkerung. So wurde zum Teil auch versucht, die Gräueltaten der Terroristen mit indianischen Traditionen in Verbindung zu bringen und sie somit nicht als Teil der eigenen Geschichte und Gesellschaft zu sehen.

5. Ästhetik und Thematik bis zu den Kriminalromanen

In den frühen Romanen Vargas Llosas lässt sich der Einfluss von Autoren wie William Faulkner und John Dos Passos erkennen. Vargas Llosa selbst bestätigt, dass die nordamerikanischen Autoren für ihn sehr wichtig waren: „Ich erinnere mich, als ich studierte, lasen wir viele nordamerikanische Schriftsteller. Nordamerikanische Literatur war uns sehr wichtig – Faulkner, Hemingway, Dos Passos.“ (Vargas Llosa 1997 [1991]: 191)

In diesen frühen Werken Vargas Llosas kommt es zu einer Aufteilung in mehrere Handlungsfragmente und zur Wiedergabe von Gedanken und wörtlicher Rede verschiedener Figuren zu verschiedenen Zeitpunkten. Dies kann zum Teil im selben Absatz oder im selben Satz vorkommen. In späteren Romanen vereinfacht Vargas Llosa dieses System. Der Leser findet sich nun in einem Nebeneinander verschiedener Handlungsstränge und Zeitebenen, die sich formal in größere Abschnitte oder Kapitel fassen lassen. Mit dieser Darstellungsweise strebt Vargas Llosa eine „Illusion der Totalität“ an. Als Vorbild für diese Intention dienen ihm der Ritterroman *Tirant lo Blanc* von Joanot Martorell und die Werke von Balzac und Flaubert. Vargas Llosa wurde jedoch oft vorgeworfen, dass seine Ästhetik nicht in die Zeit der Postmoderne passe. Als typische Merkmale für die Postmoderne gelten Fragmentierung, Selbstreflexivität und ironische Distanz zum eigenen Standpunkt. Dies wurde ihm vor allem vorgeworfen, weil er die These vertrat, dass literarische Texte nur unter Berücksichtigung der Beziehung von Werk und Autor zu verstehen seien. Mit dieser Auffassung setzt er sich in Gegensatz zum

Dekonstruktivismus, dessen Vertreter literarische Texte als Manifestation von „Diskursen“ im Sinne gesellschaftlicher Tendenzen auffassen und diese damit entpersönlichen. Vargas Llosa will als Schriftsteller jedoch den Fehlentwicklungen und Übeln der Gesellschaft nachgehen und Alternativen aufzeigen. (Landgraf in Arnold 1983: 10/14, 4)

Faulkner war der erste Autor, der Vargas Llosa zu genaueren Nachforschungen bewog, in denen er versuchte, den Strukturen des nordamerikanischen Autors auf die Spur zu kommen und den formalen Bau seiner Romane zu durchleuchten. Diese Nachforschungen des jungen Vargas Llosa waren wichtige Erlebnisse und sollten sein späteres Schreiben beeinflussen:

Während ich Faulkner las, lernte ich, dass der Form in einem Roman eine Rolle zukommt, und manchmal die wichtigste Rolle – nämlich die Perspektive der Erzählung zu gestalten, verschiedene Erzähler zu verwenden, gewisse Aufschlüsse dem Leser vorzuenthalten, um Doppeldeutigkeit zu schaffen. [...] Ich vermute, das ist in meinem ersten Roman (Die Stadt und die Hunde) auch zu erkennen. (Vargas Llosa 1997 [1991]: 63)

Gnutzmann (1992: 61-62) bestätigt die Verwendung von verschiedenen Erzählern: “ [...] ya que se practica un continuo cambio entre enfoques externos e internos y de un narrador a otro.”

Schmitt (2013: 72-79) hält zu *La ciudad y los perros* fest, dass die Grundstruktur einem Kriminalroman gleicht, mit temporeichem Erzählaufbau. Er gibt Vargas Llosa Recht und erkennt das Vorbild Faulkner in der nichtlinearen Struktur, in Brüchen, angefangenen Episoden, in Flashbacks und vielen, sich überlagernden Ebenen. Wenn auch die Grundstruktur dem Kriminalroman gleicht, so handelt es sich bei diesem Werk weder um einen reinen Kriminalroman, noch um einen Internatsroman. Auch ist der Roman kein realistisches Abbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit der damaligen Zeit, selbst wenn die Zeit, die Vargas Llosa selbst in der Kadettenanstalt Leoncio Prado verbracht hat, ihn zumindest zum Teil zu diesem Buch inspiriert hat.

Für Vargas Llosa war Faulkner nicht nur ein Zugang zur erzählerischen Gestaltung im Roman, für ihn war er damals der wichtigste und originellste Romancier seiner Zeit und der reichste in Bezug auf seine Fähigkeiten als Schriftsteller. Vargas Llosas Begeisterung für Faulkner lässt sich spätestens dann erkennen, wenn er die von Faulkner erschaffene Welt mit den Welten der großen Erzähler des 19. Jahrhunderts vergleicht und ihren Reichtum lobt. Für ihn besitzt Faulkner eine Anziehungskraft in Bezug auf Lateinamerika, weil die nordamerikanische Welt in vielerlei Hinsicht der südamerikanischen ähnelt.

Im nordamerikanischen *Deep South* koexistieren, ebenso wie in Lateinamerika, zwei verschiedene Kulturen, zwei verschiedene geschichtliche Traditionen, zwei verschiedene

Rassen in einem schwierigen Nebeneinander, das von Vorurteilen und Gewalt geprägt ist. Hinzu kommt das außerordentliche Gewicht der Vergangenheit, die stets in der Gegenwart präsent ist. Das gleiche gilt für Lateinamerika. Faulkners Welt ist vorindustriell oder zumindest eine Welt, die der Industrialisierung, Modernisierung und Urbanisierung widersteht, nicht anders als zahlreiche Gesellschaften in Lateinamerika. (Vargas Llosa 1997 [1991]: 95)

Diese Welt, die der Industrialisierung und Modernisierung widersteht, ist für Vargas Llosa die „Steinzeitwelt“ des *Perú profundo* in den Anden und am Amazonas. Er ist als Autor daran interessiert, das gesellschaftliche Konfliktpotenzial dieses *Perú profundo* aufzudecken. Mit dieser Intention entstand auch eines seiner frühesten Werke, nämlich *La casa verde* (1966), welches Motive eines Abenteuerromans enthält, jedoch nicht auf einen reinen Abenteuerroman zu reduzieren ist. Neben dem erzählerischen Geschick, mit dem Vargas Llosa in diesem Roman Mythos, Abenteuer und soziale Wirklichkeit verbindet (Schmitt 2013: 82), findet auch Miguel Oviedo (1977: 144) viele Elemente des Abenteuerromans in diesem Werk: „[...] con su cuota de heroicidades descomunales, peripecias increíbles, romances y dramas, paisajes múltiples y masas humanas, bandidos y escondites, señores feudales, raptos y duelos.“

Auch wenn Vargas Llosa diesen Roman aufgrund eigener Erfahrungen und selbst erlebter Abenteuer geschrieben hat, ist er dennoch kein Abbild der Realität, sondern fiktionale Realität. (Schmitt 2013: 82-91) Vargas Llosa hat lange überlegt, ob er diesen Roman über das *Perú profundo* des Amazonasgebietes schreiben soll: „Einerseits erfüllte mich diese ganze Barbarei mit Wut: sie machte die Rückständigkeit, die herrschende Ungerechtigkeit und Ungebildetheit meines Landes deutlich. Andererseits faszinierte sie mich: was für ein phantastisches Erzählmaterial!“ (Vargas Llosa 1997 [1991]: 91). Über diese Erfahrungen und das daraus resultierende Werk macht Vargas Llosa eine wichtige Entdeckung für sich als Schriftsteller und seine Einstellung zur Wirklichkeit:

Die ‚reale Wirklichkeit‘ ist eine Sache und die ‚literarische Wirklichkeit‘ eine andere, und nichts ist so schwierig wie der Versuch, beide in Übereinstimmung zu bringen. Ich behaupte nicht, dass Literatur völlig losgelöst ist von der Wirklichkeit. Ich sage nur, dass die Wahrheiten, die in der Literatur erscheinen, niemals Wahrheiten sind, die vom Autor oder vom Leser persönlich erfahren worden sind. (Vargas Llosa 1997 [1991]: 99).

Wer erzählt und wie Vargas Llosa erzählt, hängt natürlich vom Thema, den Schauplätzen und der Zeit ab. Schmitt (2013: 53) stellt fest, dass „Romane wie der halbautobiographische *La tía Julia y el escribidor*, erotische Romane wie *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de Don Rigoberto* oder auch Romane, die aus historischen

Gestalten ihren Reichtum schöpfen, „konventioneller“ sind, als die frühen Romane, die in Zeiten des Diktators Manuel Odría oder im archaischen Peru in Szene gesetzt sind.“ Jedenfalls lässt sich feststellen, dass sich in Vargas Llosas ersten drei Romanen der allwissende Erzähler verdeckt im Hintergrund aufhält. (Schmitt 2013: 60) Vargas Llosa erklärt in seinem Buch *Die ewige Orgie: Flaubert und „Madame Bovary“* zum Erzähler im Hintergrund folgendes:

Wer sich unsichtbar macht, dem Geschehen in der fiktiven Realität gegenüber immer eine unerschütterliche Neutralität bewahrend erzählt, wer nie Meinungen hat, nie moralische oder soziale Lehren aus der Geschichte zieht, sich von den Erfahrungen der Romangestalten nie anrühren lässt, ist der Erzähler des Romans, nicht der Autor. Der Erzähler ist immer jemand anderes als der Autor, eine seiner Schöpfungen, genau wie die Romangestalten. Und sie ist zweifellos die wichtigste, selbst in den Fällen, wo es sich um einen unsichtbaren Berichterstatter handelt, weil alle anderen von dieser geheimen Person abhängen. (Vargas Llosa 1980 [1975]: 184-185)

Vargas Llosa versucht diese Definition in Romanen wie *La ciudad y los perros*, *La casa verde* und *Conversación en La Catedral* umzusetzen. Sprachlich wird das im Text durch Fragmentierung der Erzählstränge, durch Vor- und Rückblenden, innere Monologe, erlebte Rede, dem Ineinanderschieben zweier Episoden, die wie kommunizierende Röhren wirken, umgesetzt. Durch diese Vorgehensweise versucht Vargas Llosa die schwierige Aufgabe zu erfüllen, ein umfassendes Bild der peruanischen Lebenswelt zu zeichnen und dabei gleichzeitig den auktorialen Erzähler verschwinden zu lassen. Schmitt (2013:56-57) befindet, dass dies dem Autor am besten in der Novelle *Los cachorros* (1967) gelungen sei. Selbst umschrieb der Autor diese Novelle einmal mit den Worten „Más cantada que contada“ (Tusell in Schmitt 2013: 56) und fügte hinzu, nie mehr habe er so oft einen Text durchgearbeitet, korrigiert, wieder und wieder neu geschrieben, um eine Form herzustellen, die mit der Idee der Geschichte identisch war. Die Idee ist also, dass der Leser mit Hilfe von ineinanderlaufenden, kurzen Sätzen, Wortspielen, Lautmalereien, juveniler Sprache mit im lateinamerikanischen geläufigen Verkleinerungen, den Text mehr hört, als liest. Bei diesem Vorgang verschwindet der allwissende Erzähler fast gänzlich. Nur hin und wieder greift er in der dritten Person in die Handlung ein. Beispiele hierfür sind:

Pero pasó algo: Cuéllar comenzó a hacer locuras para llamar la atención. (Vargas Llosa 1986 [1967]: 83)

Entonces le comenzaron las crisis: de repente tiraba el taco al suelo en el Billar, ¡cáele, hermano!, y se ponía a requintar a las botellas o a los puchos, y le buscaba lío a cualquiera o se le saltaban las lágrimas [...]. (Vargas Llosa 1986 [1967]: 105)

Bis auf diese wenigen Ausnahmen löst sich der allwissende Erzähler zugunsten eines *kollektiven Erzählens* auf. Gleich zu Beginn zeigt sich der ständige Wechsel zwischen den Erzählstandpunkten, zwischen dem kollektiven „Sie“ und „Wir“, den Schülern des *Colegio Champagnat* in Lima und den individuellen Stimmen: (Schmitt 2013: 57)

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del “Terrazas”, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat.

Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el “Tercero A”, Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón el moño que le cubría la cara, ahora a callar. (Vargas Llosa 1986 [1967]: 55-56)

Die Technik, das Kollektiv als „Erzählergestalt“ zu nutzen, findet Vargas Llosa im Romanauftakt von *Madame Bovary* und schreibt dazu folgendes:

¿Quién es el narrador? ¿Quién habla desde ese *nosotros*? No lo sabremos nunca. Lo único evidente es que se trata de un narrador-personaje, cuyo espacio es el mismo de lo narrado, testigo presencial de aquello que cuenta pues lo cuenta desde la primera persona del plural. Como habla desde un nosotros, no se puede descartar que se trate de un personaje colectivo, acaso el conjunto de alumnos de esa clase a la que se incorpora el joven Bovary. Yo [...] conté un relato, *Los cachorros*, desde el punto de vista espacial de un narrador-personaje colectivo, el grupo de amigos del barrio del protagonista, Pichulita Cuéllar. (Vargas Llosa 1997: 60-61)

Auch Scheerer (1991: 49-50) findet den verdeckten Erzähler zum Beispiel in *La casa verde*. Wegen der großen Materialmenge fragmentiert Vargas Llosa in diesem Werk die Handlungen. Diese Fragmente beginnen mitten in einer Situation und der Leser muss diese Situation anhand weniger Kennzeichen erkennen. Die Herausforderung für ihn besteht nun darin, sich ständig neu zu orientieren, um dem Geschehen im Roman zu folgen. Die Folge dieser Erzähltechnik ist es, dass der Leser die gleichen Erfahrungen teilt wie die Romanfiguren – sie alle müssen sich schnell auf neue Situationen einstellen und sich neu orientieren. Dabei wissen weder die Figuren im Roman, noch der völlig abwesende Erzähler mehr als der Leser. Die desorientierte Suche des Lesers und die erfolglose Sinnsuche der Romanfiguren lässt Scheerer auf einen Grundzug im Weltbild von Vargas Llosa schließen:

Es gibt darin weder eine zielgerichtete Zeit, also einen Anfang und ein Ende der Geschichte, noch folgerichtige und eindeutige Beziehungen von Ursache und Wirkung. Die *conditio humana* ist Leben in Fragmenten von Zeit und Logik. (Scheerer 1991: 49-50)

Bei Vargas Llosa versucht der Mensch, sich an etwas oder jemanden festzuhalten, der sein eigenes Überleben sichern kann; er ist wie Treibsand, der davon träumt, ein Felsen zu sein. Die narrative und strukturelle Konfiguration des Romans dient als ästhetische Verkörperung dieser fragmentierten Existenzen. (Dorfmann in Scheerer 1991: 50)

In den ersten drei Romanen von Vargas Llosa tritt der Erzähler also in den Hintergrund, in den siebziger Jahren wählt Vargas Llosa wiederum eine offenere Erzählform. Die Fragmentierung der Erzählstränge, das Ineinanderschieben von Episoden und die dadurch schwierige Orientierung für den Leser weichen einer Form, in der die Schauplätze und Erzählebenen von Kapitel zu Kapitel alternierend angelegt sind. Im Roman *Pantaleón y las visitadoras* beispielsweise wechseln die Kapitel mit der persönlichen Note von Hauptmann Pantaleón mit den Kapiteln ab, die in militärischer Manier Bericht erstatten vom Einsatz des Hauptmanns und seines Frauenbataillons. In ähnlicher Weise teilt Vargas Llosa auch die Geschichten in *La tía Julia y el escribidor* ein, wenn er in einem Kapitel von den Heirats- und Schriftstellerversuchen des jungen Mario schreibt und im nächsten wieder über den Kunstschreiber Pedro Camacho, der fortlaufende Hörspielserien für die Hörer in Lima produziert. (Schmitt 2013: 60)

Auch Scheerer (1991: 100) erkennt in diesem Werk eine offenere Erzählform, da Mario Vargas Llosa selbst in dem Roman als Ich-Erzähler Varguitas vorkommt. Als Beispiel hierfür ein Zitat aus dem Buch:

-¿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. (Vargas Llosa 1988 [1977]: 291-292)

Das Leben des Lohnschreibers Pedro Camacho wird in diesem Roman ausführlicher behandelt, als die persönliche Geschichte Vargas Llosas, dennoch gibt es Parallelen zwischen den beiden Figuren, weil Camacho auch als Gegenbild zum Autor Vargas Llosa fungiert. „Zum Teil hat er die Tugenden jedes guten Romanschriftstellers, zum anderen ist er der Gefahr erlegen, vor der Varguitas bewahrt blieb: Zu sehr einzugehen auf die Grauen der Realität, sich von ihnen so erschüttern zu lassen, dass das Schreiben unmöglich wird.“ (Scheerer 1991: 103)

Wenn Camacho im Roman als Schriftsteller auch scheitert, so ist er laut Vargas Llosa dennoch ein typischer Romancier, der persönliche Abneigungen und Vorlieben in

die fiktive Welt trägt. Zudem kommt im Roman neben Camacho und Varguitas noch ein dritter Autor vor, nämlich Mario Vargas Llosa selbst. Im letzten Kapitel taucht der Schriftsteller selbst auf und kommentiert sich. Mit diesem Werk stellt er die literaturtheoretische Frage, welche Art von Literatur denn nun die „richtige“ sei. Die des Pedro Camacho, der zu Beginn erfolgreich ist und am Ende scheitert, oder jene von Varguitas, bei dem es sich umgekehrt verhält? Aus dieser Frage entwickelt sich der Wunsch, dass die Kluft zwischen schlechter Massenkultur und erfolgloser Kunstliteratur geschlossen werden sollte. (Scheerer 1991: 106-107)

War die Erzählform von Vargas Llosa in den siebziger Jahren offener als zuvor, so trifft der Leser zehn Jahre später auf einen skeptischen Autor/Erzähler, der auf der Suche ist. Die Lage in Peru wird dabei verwendet, um die Fiktion und den Zweifel daran zum Hauptthema zu machen. Als Beispiele für diese Periode nimmt Schmitt (2013: 62) die Romane *Historia de Mayta* und *El hablador*. In *Historia de Mayta* entscheidet sich Vargas Llosa für einen Ich-Erzähler. Er ist zweiter Protagonist nach Mayta und will dessen Geschichte erzählen. Dieser Ich-Erzähler führt sich als Jogger in Lima ein und verabschiedet sich am Ende des Romans auch wieder. Gleich zu Anfang erklärt der Ich-Erzähler Maytas Mutter, dass er nicht über das Leben ihres Sohnes schreiben wolle:

Doña Josefa Arrisueño me mira y yo sé lo que piensa. [...]

-¿Y qué va a escribir sobre él? – murmura, pasándose la lengua por los labios carnosos. ¿Su vida?

-No, su vida no – le respondo, buscando una fórmula que no la confunda más -. Algo inspirado en su vida, más bien. No una biografía sino una novela. Una historia muy libre, sobre la época, el medio de Mayta y las cosas que pasaron en esos años. (Vargas Llosa 1984: 20)

Von hier an findet wieder ein Wechsel von Kapitel zu Kapitel statt. Auf einer Ebene findet man die Recherche des Erzählers, auf der anderen folgt die Gegenwart Maytas.

Behandeln die beiden Romane auch verschiedene Themen, so haben sie in der Erzählstruktur doch Gemeinsamkeiten. Die Fiktion wird in beiden Romanen durch einen pseudo-autobiographischen Erzähler untermauert. Dieser Erzähler ist ganz nah bei seinen Hauptfiguren und denkt fortwährend über die Rolle der Fiktion nach. Zudem bekommt der Leser direkt mit, wie die beiden Romane entstehen. (Schmitt 2013: 62-63)

In *Historia de Mayta* nutzte ich alle meine Erfahrung als literarischer Schriftsteller, und das Buch steht als Metapher für meine Berufung zum Schriftsteller. Maytas Geschichte ist also

meine eigene Geschichte eines Schriftstellers, der seine Fiktion schreibt. Was der Erzähler mit Mayta tut, ist das, was ich jedes Mal tue, wenn ich einen Roman schreibe. (Vargas Llosa 1997 [1991]: 187)

In *El hablador* wird der Schriftsteller durch ein paar Fotos von Indios im peruanischen Urwald an seine Heimat Peru erinnert. So wird er fernab der Heimat, in Italien, von diesen Fotos angetrieben, sich auf die Suche nach Saúl zu machen.

Hierzu lässt sich sagen, dass der Autor-Rechercheur und Erzähler in fiktiver Nähe zu früheren Lebensabschnitten von Vargas Llosa steht. Mit Mayta ging der Erzähler-Protagonist zur Schule und las mit ihm *Der Graf von Monte Christo*. Der Autor dieses Werks, Alexandre Dumas, steht dann auch Pate für den Vornamen Maytas: Alejandro. In *El hablador* wiederum studiert der Erzähler-Rechercheur mit oben genannten Saúl an der Universität San Marcos in Lima. Beide Romane behandeln die Realität und die Lage in Peru außerhalb der Fiktion. Der Erzähler verwendet dabei die „wir“-Form und tritt somit in Kontakt mit dem Leser. (Schmitt 2013: 63-66)

Auch in *Quién mató a Palomino Molero* (1986) und *Lituma en los Andes* (1993) findet sich ein Erzähler, der die Lage Perus zum Gegenstand seines Schreibens macht. In Bezug auf die Figur des Lituma ist *Quién mató a Palomino Molero* in zweierlei Hinsicht interessant: erstens bekleidet die Figur erstmals im Werk von Vargas Llosa nicht nur eine Nebenrolle, sondern eine Hauptrolle und zweitens avanciert sie erzähltechnisch zum Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Durch Lituma ist der Leser ganz nah an den Geschehnissen rund um die Aufdeckung des Mordes an dem jungen Fliegersoldaten Palomino Molero beteiligt. Über ihn erzählt der Autor auf mehreren Ebenen. Eine Ebene ist die des direkten Gesprächs zwischen Lituma und seinem Vorgesetzten Silva, die andere Ebene ist die der Verhöre, die zum größten Teil von seinem Vorgesetzten geführt werden. Lituma gibt in diesen Momenten dem Leser durch Monologe seine innere Wahrnehmung des Geschehens preis und analysiert die Geschehnisse auf einer psychischen und moralischen Ebene. Die Erzählung intensiviert sich an diesen Stellen, weil einerseits in den Verhören und Dialogen Vergangenheit und Gegenwart zusammenlaufen und zusätzlich noch die inneren Monologe Litumas hinzukommen. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Verhör von Doña Lupe, einer Wirtin und wichtigen Zeugin im Mordfall. Zu ihr waren Palomino und seine Geliebte Alicia geflohen und dort von ihrem Vater, Oberst Mindreau, und seinen Männern aufgespürt worden. Während Leutnant Silva Doña Lupe verhört, taucht der Leser mit Lituma in die bereits vergangenen Geschehnisse ein und erlebt diese wie in einem dramatischen Film.

-¿Quiénes venían, doña Lupe? –echó una hilera de argollas de humo el teniente Silva.
 -Quién iba a ser –susurró la mujer, casi sin separar los dientes, con una furia que borró su miedo-. Quién, sino ustedes.
 El teniente Silva no se alteró:
 -¿Nosotros? ¿La Guardia Civil? Querrá usted decir la Policía Aeronáutica, gente de la Base Aérea de Talara. ¿No?
 -Ustedes, los uniformados –susurró la mujer, de nuevo empavorecida-. ¿No es la misma cosa?
 -En realidad, no –sonrió el teniente Silva -. Pero, no importa.
 Y, en ese momento, sin distraerse un ápice de las revelaciones de doña Lupe, Lituma los vio. Ahí estaban, protegiéndose del sol bajo la techumbre de esteras, sentados muy juntos y con los dedos entrelazados, un instante antes de que les cayera encima la desgracia. Él había inclinado su cabeza de rizos negros y cortitos sobre el hombro de la muchacha y, rozándole el oído con los labios, le cantaba, Dos almas que en el mundo, había unido Dios, dos almas que se amaban, eso éramos tú y yo. Conmovida por la ternura y la delicadeza de la canción, ella tenía los ojos aguados y, para oír mejor el canto o por coquetería, encogía un poco el hombro y fruncía su carita de muchacha enamorada. No había rastro de antipatía, ni de arrogancia, en esas facciones adolescentes dulcificadas por el amor. Lituma sintió que le embargaba una desoladora tristeza al divisar, por donde sin duda aparecería y vendría, precedido por el trueno de su motor, entre nubarrones de polvo amarillento, el vehículo de los uniformados. Recorría el caserío de Amotape al promediar el día, y, luego de unos minutos atroces, venía a detenerse a pocos metros de la misma choza sin puerta en la que ahora se encontraban. “Por los menos, en esos dos días que pasó aquí, debió ser muy feliz”, pensó.
 -¿Sólo dos? –preguntó el teniente. Lituma se sorprendió al ver a su jefe tan sorprendido. Evitaba mirarlo a los ojos, por una oscura superstición. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 88-89)

Dieser Ausschnitt aus dem Roman veranschaulicht die oben angeführten Feststellungen. Das Verhör wird zum Großteil von Leutnant Silva geführt. Lituma meldet sich nur selten zu Wort und wenn, dann mit Fragen, die dem Leutnant nicht in sein Verhörkonzept passen. [-¿La muchacha?- se le escapó a Lituma. Una mirada del teniente le hizo morderse la lengua. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 85)] Mitten im Verhör des Leutnants bewegt sich die Geschichte durch einen Monolog Litumas in die Vergangenheit, und wie in einer Filmsequenz sieht der Leser das Liebespaar vor dem Haus sitzen, als die Polizei der Luftwaffenbasis bei Doña Lupe ankommt. Beim Lesen dieser Sequenz vergisst man fast, dass man die Vergangenheit nicht direkt vom Erzähler erfährt, sondern sie durch die Augen Litumas sieht. Dies wird klar, wenn sich Lituma mit dem inneren Monolog „Por lo menos, en esos dos días que pasó aquí, debió ser muy feliz“ (89) bemerkbar macht. Dieser innere Monolog bildet gleichzeitig auch den Übergang in die Gegenwart und wie nach einer Blende im Film findet sich der Leser mit der Frage

„-¿Sólo dos? -“ (89) wiederum mitten in der Gegenwart.

Der Originaltitel *Lituma en los Andes* (deutsch: Tod in den Anden) weist schon darauf hin, dass Lituma in diesem Roman die Rolle einer Hauptfigur übernimmt.

Erzähltechnisch bleibt er für den Erzähler wie bereits in *Quién mató a Palomino Molero* ein wichtiges Sprachrohr. Dies zeigt sich gleich am Beginn des Romans:

Cuando vio aparecer a la india en la puerta de la choza, Lituma adivinó lo que la mujer iba a decir. Y ella lo dijo, pero en quechua, mascullando, y soltando un hilito de saliva por las comisuras de su boca sin dientes.

-¿Qué dice, Tomasito?

-No le entendí bien, mi cabo.

El guardia se dirigió a la recién llegada, en quechua también, indicándole con las manos que hablara despacio. La india repitió esos sonidos indiferenciables que a Lituma le hacían el efecto de una música bárbara. Se sintió, de pronto, muy nervioso.

-¿Qué anda diciendo?

-Se le ha perdido el marido –murmuró su adjunto -. Hace cuatro días, parece.

-Y ya van tres –balbuceó Lituma, sintiendo que la cara se le llenaba de sudor -. Puta madre. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 15)

Wiederum ist es die Figur Litumas, über die der Leser direkt in die Erzählgegenwart involviert ist und über den Fortschritt der Ermittlungen informiert wird. Im Anschluss an diese Einstiegssequenz lassen Dialogausschnitte aus der unmittelbaren Vergangenheit den Leser nachvollziehen, wie fremd sich Lituma in dieser Andenwelt fühlt:

Se oían truenos a lo lejos, retumbando en las montañas con unos ronquidos entrecortados que subían desde esas entrañas de la tierra que estos serruchos creían pobladas de toros, serpientes, cóndores y espíritus. ¿De veras los indios creen eso? Claro, mi cabo, si hasta les rezan y les ponen ofrendas ¿No ha visto los platitos de comida que les dejan en las abras de la Cordillera? Cuando le contaban esas cosas en la cantina de Dionisio o en medio de un partido de fútbol, Lituma nunca sabía si hablaban en serio o se burlaban del costeño. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 17)

Im selben Abschnitt taucht der Leser mit Lituma also in eine wahrscheinlich unmittelbare Vergangenheit ein, um sich im anschließenden Satz im Polizeiposten in der Erzählgegenwart wiederzufinden. Auf engstem Raum folgen der Entfremdung Litumas, eine Beschreibung des aktuellen Wetters mit Sicht auf das Lager der Straßenarbeiter, und ein innerer Monolog Litumas. In der anschließenden Erklärung über die Herkunft der Straßenarbeiter schaltet sich kurz der Erzähler ein, der sich dann aber sogleich wieder hinter Lituma versteckt:

De rato en rato, por la abertura en una de las paredes de la choza, una viborilla amarillenta daba de picotazos a las nubes. ¿Se crearían los serranos que el rayo era la lagartija del cielo? Las cortinas de agua habían borrado las barracas, las mezcladoras, las aplanadoras, los jeeps y las casitas de los comuneros que asomaban entre los eucaliptos del cerro de enfrente. “Como si hubieran desaparecido”, pensó. Los peones eran cerca de doscientos y venían, de Ayacucho, de Apurímac, pero, sobre todo, de Huancayo y Concepción, en Junín, y de Pampas, en Huancavelica. De la costa, en cambio, ninguno que él supiera. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 17)

Wenig später folgt ein kurzes Gespräch zwischen Lituma und seinem Amtshelfer Tomás, welches eine ganze Serie von Dialogen einleitet, in denen es um eine Vor- und Liebesgeschichte Tomás bis zur Erzählgegenwart geht.

- Sólo un cojudo quiere irse antes de que le toque –afirmó Lituma -. Hay en la vida cosas bestiales, aunque no se encuentren por esta vecindad. ¿De veras querías morir? ¿Se puede saber por qué, siendo tan joven?
- Por qué iba a ser, pues –se rió el guardia, colocando la tetera sobre la llamita rojiazul del primus. [...]
- Tendrás penas de amor por alguna hembra –aventuró el cabo, relamiéndose.
- Por quién va a tener uno penas de amor si no –se enterneció Tomasito -. Y, además, póngase orgulloso, ella era también piurana.
- Una paisanita –aprobó Lituma, sonriendo -. Nada menos. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 20-21)

Die einzelnen Geschichten des Romans werden nicht linear erzählt. Zur Kriminalgeschichte kommen die oben erwähnte Liebesgeschichte hinzu und eine dritte Sequenz, in der entweder die brutalen Morde von Sendero luminoso geschildert werden oder die teilweise mythischen Geschichten, die sich um die Wirtsleute Dionisio und Adriana ranken. (Schäffauer in Saravia 2000: 247) So kommt es mitunter auch zu recht abrupten Wechseln, wie beispielsweise nach dem oben zitierten Dialog, wo der Erzähler vom Polizeiposten und der beginnenden Liebesgeschichte in einen Bus wechselt, der durch das Andenhochland fährt. Neben anderen Fahrgästen befindet sich auch ein französisches Touristenpaar im Bus, das letztendlich von den Terroristen des *Sendero luminoso* hingerichtet wird. Trotz des Szenenwechsels verhält sich der Erzähler ähnlich, wie in oben erwähnten Ausschnitten und wird nach einer kurzen Einleitung immer wieder von Dialogen, die teilweise sogar kurz auf Französisch gehalten werden, und inneren Monologen verdeckt:

- Hasta gallinas cacareantes traía consigo una señora. Pero ni la incomodidad del asiento, ni el zamaqueo ni la apretura importaban lo más mínimo a Albert y a la petite Michèle.
- Ca va mieux? –preguntó él.
- Oui, un peu mieux.
- Y, un momento después, la petite Michèle dijo en voz alta lo que Albert también pensaba: él había tenido razón, cuando discutieron en la pensión El Milagro, e Lima, sobre si hacer el viaje al Cusco por tierra o en avión. [...] Era de noche ya y, pese a su voluntad de seguir despierto, sintió que lo ganaba un dulce vértigo. “Si me duermo, se me va a torcer el cuello”, pensó. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 21-24)

Wenn auch schon im Roman *La ciudad y los perros* Verbindungen zum Kriminalroman gesehen wurden, so ist es doch der Roman *Quién mató a Palomino Molero*, mit dem sich Vargas Llosa erstmals gänzlich auf das Genre Kriminalroman einlässt. Wahrscheinlich entscheidet er sich auch aufgrund dieses speziellen Genres für einen klaren,

logischen und schlüssigen Aufbau der Geschichte. Im Vergleich zu seinen früheren Werken ist die Handlung hier linear und stringent angelegt. Für Vargas Llosa war es eine Herausforderung eine Geschichte zu schreiben, die der Gattung des Kriminalromans angehört und vor allem einen Roman zu schreiben, der von inhaltlicher und formaler Konzentration geprägt ist. (Scheerer 1991: 132)

Jenes üppige Wuchern des Urwaldes wie in *Das Grüne Haus*, das ich mit enormer Begeisterung und riesiger Anstrengung geschrieben habe, erscheint mir heute als literarische Leistung geringer als eine Geschichte, die so erzählt ist wie *Palomino Molero*, die absolut kein Element enthält, das überflüssig wäre. (Tusell in Scheerer 1991: 133)

Die formale Gestaltung dieses Romans scheint für den Autor eine große Aufgabe gewesen zu sein:

[...] Gut, *Palomino Molero* (...) bedeutete für mich das: einen absolut frontalen Kampf gegen mich selbst, das Tilgen von Adjektiven und Sätzen, die Reduktion der Geschichte auf das absolut Wesentliche. (Tusell in Scheerer 1991: 133)

An dieser Stelle ließe sich wieder eine Verbindung zu Vargas Llosas Vorbild Faulkner herstellen. Zu *Die Freistadt von Faulkner* aus der Reihe der *Yoknapatawpha-Saga* findet Vargas Llosa (2002 [1990]: 115) folgende Worte:

Pues ésta es, sin duda, la novela de Faulkner que ha generado lecturas más diversas y barrocas: modernización de la tragedia griega, paráfrasis de la novela gótica, alegría bíblica, metáfora contra la modernización industrial de la cultura del sur de los Estados Unidos, etcétera. André Malraux, presentándola al público francés en 1933, dijo que ella representa „la inserción de la novela policial en la tragedia griega [...]“.

Diesen Einbruch der griechischen Tragödie in den Kriminalroman findet Scheerer (1991: 134) auch in *Quién mató a Palomino Molero* wieder: „Die inzestuöse Beziehung zwischen dem Obersten und seiner Tochter hat die gnadenlose Unerbittlichkeit und die Unausweichlichkeit einer griechischen Tragödie.“

Auch im Roman *Lituma en los Andes* geht Vargas Llosa den Fehlentwicklungen und Übeln der Gesellschaft nach und wählt diesmal die Anden als Schauplatz für seinen Kriminalroman. Wiederum geht es also um das gesellschaftliche Konfliktpotenzial im *Perú profundo*. Diesmal spielt es jedoch sicherlich auch eine Rolle, dass Vargas Llosa sich 1983, also genau zehn Jahre vor Entstehen dieses Romans, mit dem Fanatismus von *Sendero Luminoso* und dem archaischen Irrationalismus der Indios, in seinem Bericht über das Massaker in Uchuraccay, auseinandersetzen musste. Vargas Llosa hatte nämlich die

schwierige Aufgabe, die Leitung der Regierungskommission zu übernehmen, die die Ermordung der Journalisten in Uchuraccay aufklären sollte. Vor diesem Zeitpunkt hatte er die Wahrheit in seinen Romanen als die fiktive *Wahrheit der Lügen* bezeichnet und verteidigt. Im Zuge seines Berichtes befand er sich nun in der Situation, die „Wahrheit der Tatsachen“ verteidigen zu müssen. Aus diesen schwierigen Erfahrungen hat sich thematisch nicht direkt ein Werk entwickelt, obwohl natürlich die Terroristenbewegung *Sendero Luminoso* um den Anführer Abimael Guzmán, Spuren im Roman *Lituma en los Andes* hinterlassen hat. Auch zu *Quién mató a Palomino Molero* (1986) kann eine Verbindung hergestellt werden, denn den beiden Polizisten im Roman ergeht es so ähnlich wie Vargas Llosa bei seiner Aufklärungsarbeit zur Ermordung der Journalisten: prinzipiell wird der Fall zwar aufgeklärt, die Wahrheit wird von der Bevölkerung jedoch nicht akzeptiert und durch alle möglichen und unmöglichen Vorstellungen von „Wahrheit“ zu erklären versucht. (Schmitt 2013: 38-39)

Um all diese Erlebnisse um Terror, Gewalt und Aberglaube in eine fiktionale Romanwelt zu verpacken, ohne dabei einen politischen Anspruch preiszugeben, verwendet Vargas Llosa in diesem Roman das System der *kommunizierenden Röhren* (Schmitt 2013: 138), die *vases communicants*, eine Erzähltechnik, die von André Breton im Surrealismus verwendet wurde. Vargas Llosa beschreibt diese Technik so:

Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya "comunicación" entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo. (Vargas Llosa 1997: 143)

Erzählerisch mildert Vargas Llosa die brutale Haupthandlung durch die Liebesgeschichte von Litumas Amtshelfer Tomás ab, aus der dieser jeden Abend einige Episoden erzählt. Die Liebesgeschichte fungiert dabei als Gegenwelt zur gewalttätigen Andenwelt und ist somit willkommene Abwechslung für die beiden Polizisten und den Leser. Zudem schafft es Vargas Llosa mit Hilfe der eingeflochtenen Liebesgeschichte die Spannung rund um die Haupthandlung zu erhalten und sogar zu erhöhen. Abgesehen davon werden auch im Zuge der Liebesgeschichte Themen wie die Korruption und Gesetzlosigkeit in der städtischen Kultur behandelt – es handelt sich also nicht nur um eine harmlose Liebesgeschichte. Die einzelnen Geschichten des Romans werden dabei nicht

linear erzählt. Es kommt auch nicht zu einer rationalen Entwirrung, wie man sie vielleicht in einem Kriminalroman erwarten könnte. Fast bis zum Schluss bleibt das Rätsel um die verschwundenen Männer aufrecht und wenn Lituma dann auch einen sehr dringenden Verdacht hat, so kann er doch nichts beweisen. Die einzige Lösung, die der Roman anbietet, findet im Zuge eines Happy Ends statt, weil die Geliebte aus Tomás' Erzählungen zu guter Letzt in Naccos auftaucht und somit das Liebespaar vereint ist. Dieses melodramatische Ereignis ist im Vergleich zu der vorangegangenen Haupthandlung jedoch so unwahrscheinlich, dass man es auch als Ironie oder Resignation des Autors deuten könnte. (Schmitt 2013: 138-140)

Dass die Erlebnisse rund um die Berichterstattung über Uchuraccay Vargas Llosa stark beeinflusst haben, zeigt sich in der Wahl einer anderen erzählerischen Form. Seit diesen belastenden Ereignissen wählt Vargas Llosa die Form des Erzähler-Rechercheurs oder Erzähler-Reporters. Wie in seinem Bericht *Informe de Uchuraccay*⁴ entscheidet er sich diese offene Form auch für Romane wie *Historia de Mayta*, *Quién mató a Palomino Molero* oder *El hablador*. Diese Erzählform beinhaltet narrative, dokumentarische, journalistische und beschreibende Elemente und hebt die Unterscheidung von Journalismus und Fiktion auf. Die einzige Ausnahme stellen seine erotischen Romane dar. (Schmitt 2013: 39)

Anhand dieser Ausführungen lässt sich erkennen, dass Vargas Llosa als Schriftsteller sehr wandelbar ist und immer wieder versucht Neues zu erschaffen.

Immer hat man eine „neue Manier“ und einen „neuen Vargas Llosa“ vor sich. Auf die komische Stillage folgten autobiographische Fiktion, historische Rekonstruktion und politische Reportage. Der Autor erklärt es mit dem Bedürfnis, sich nicht zu wiederholen und das Schreiben nicht zu einer mechanischen Tätigkeit werden zu lassen. (Tusell in Scheerer 1991: 132)

Bei all seinem mannigfaltigen Schaffen setzt Vargas Llosa seinen Fokus auf Sprache und Struktur. Für ihn haben diese beiden Elemente den Zweck, eine neue Wirklichkeit zu schaffen. Im Nichtbeachten dieser Elemente sieht er auch den Grund, warum es modernen Schriftstellern vielfach misslingt, große Literatur zu schaffen:

⁴ *Informe de Uchuraccay* [...] ist ein Bericht von 41 Druckseiten, Ergebnis einer vom peruanischen Staat eingesetzten Kommission und deren öffentlichen Auswirkung, die in ihren Schlussfolgerungen doch weit über diesen Bericht hinausgeht. Es folgen zwei Interviews („El terrorismo en Ayacucho“, „Conversación sobre Uchuraccay“), eine partienweise erzählende Darstellung des zuvor dokumentierten Geschehens mit einem etwas sensationellen Titel, der auch auf eine literarische Geschichte anspielen könnte: *Historia de una matanza/Geschichte eines Massakers*, verfasst für die internationale Presse (*New York Times*, 31.07.1983) wegen der Anschuldigungen, er, Vargas Llosa, habe die Wahrheit verfälscht [...]. (Schmitt 2013: 38)

Nehmen wir zum Beispiel den *nouveau roman* in Frankreich. Er war eine interessante Entwicklung. Seine Autoren erfanden neue Formen und Techniken, aber nur diese Elemente waren ihnen wichtig. Mir scheint, sie haben nicht ein einziges Meisterwerk hervorgebracht. Der *nouveau roman* verschwindet, weil er rein formal ist. Literatur, obwohl sie immer formal ist, kann nicht allein Form sein, weil sie dann zuletzt tote Sprache wird. (Vargas Llosa 1997 [1991]: 129)

In Bezug auf die Kriminalromane *Quién mató a Palomino Molero* und *Lituma en los Andes* lässt sich sagen, dass Vargas Llosa diese Form des Romans sicherlich auch gewählt hat, weil die populären Gattungen für ihn immer eine bestimmte Anziehungskraft hatten:

[...] diese künstlerischen oder halbkünstlerischen, die die Massen erreichen wie zum Beispiel das Zeitungsfeuilleton des neunzehnten Jahrhunderts, in dem Fortsetzungsromane zur Unterhaltung des Durchschnittslesers veröffentlicht wurden. Etwas wirklich Außerordentliches geschah da. Es war eine der seltenen Gelegenheiten, in denen eine populäre Gattung, eine Kunstgattung mit Anreiz für die Massen, gleichzeitig eine durchaus schöpferische und echte künstlerische Leistung war. (Vargas Llosa 1997 [1991]: 131)

6. Grundthemen bei Mario Vargas Llosa

6.1 Mechanismen und Darstellung der Gewalt

Die Gewalt ist ein Grundthema bei Vargas Llosa, möglicherweise, weil er dieses Phänomen selbst schon früh erlebte und zwar in seiner Zeit als Kadett auf der Militäarakademie in Lima. Dies spiegelt sich auch von Anfang an in seiner Romanproduktion wider. Immer wieder sieht sich der Leser mit Gewalt in verschiedensten Formen konfrontiert. In *La ciudad y los perros* (1963) schildert Vargas Llosa die brutale Zucht und Disziplin in der Militäarakademie *Leoncio Prado*. Eine Fortsetzung des Themas findet sich dann auch in *La casa verde* (1966), wo sich Gewalt an der Behandlung indigener Mädchen in einem Bordell manifestiert. In *Lituma en los Andes* (1993) resultiert dieses Phänomen aus einer Dreiecksbeziehung zwischen Guerilla, Regierungsmacht und unterdrückten indigenen Völkern. Eine Fortsetzung dieses Themas findet sich letztlich auch in dem Roman *La Fiesta del Chivo* (2000), in dem es um den Diktator der Dominikanischen Republik, Trujillo, geht. (Berger 2005: 45)

Diesen Ausführungen von Berger wäre sicherlich auch noch der Roman *Quién mató a Palomino Molero* hinzuzufügen, in dem es um militärische und familiäre Gewalt geht.

Eine der frühesten persönlichen Begegnungen mit Gewalt waren sicherlich die Erfahrungen des Autors in der Kadettenanstalt. Doch war er auch selbst dem Gedanken der Gewalt nicht abgeneigt: Wie er selbst sagt, glaubte er in den sechziger Jahren anfangs an eine gewaltsame Aktion gegen den *Status quo* und die bestehende Gesellschaftsordnung:

[...] der Gedanke, dass nur Gewalt den Status quo wirklich brechen und baldigst wirtschaftliche und soziale Reformen in unserem Land herbeiführen könnte. Meine Überzeugung wandelte sich, und ich war enttäuscht darüber, was aus Kuba geworden war und wie der real existierende Sozialismus aussah, wenn man die sozialistischen Länder besuchte. (Vargas Llosa 1997 [1991]: 179)

Als sich Vargas Llosas politische Einstellung zu ändern begann, erkannte er in der Politik auch eine der Ursachen für die Gewalt in seinem Land:

Ich erfasste das menschliche Bedürfnis nach fiktiver Erfahrung noch gründlicher, als ich in Lateinamerika in politische Debatten hineingezogen wurde, als sich meine Einstellung zu sozialen Problemen zu wandeln begann, als ich den Strategien und Ideen der äußersten Linken gegenüber immer kritischer wurde. Ich war tief in polemische Auseinandersetzungen verstrickt, und dadurch bekam ich ausgiebig Stoff, um über das Thema Fiktion nachzudenken. Eines Tages dann war ich zum Schluss gelangt: diesen Zweck erfüllte für viele Menschen in Lateinamerika die Ideologie; Ideologie war der Weg, auf dem sie Fiktion mit ihrem Leben verbanden, wie es anderen mit der Literatur oder der Religion gelang. [...] Es erschien mir sehr merkwürdig, dass die Fiktion, die den Namen politische Ideologie trug, eine der Hauptquellen für Gewalt und Brutalität in Lateinamerika war; (Vargas Llosa 1997 [1991]: 180-181)

Der Umstand, dass es für Vargas Llosa vielleicht ein Bedürfnis war, Gewalt und Brutalität in seinen Romanen darzustellen, ergibt sich unter anderem aus der Geschichte Lateinamerikas insgesamt und jener Perus im Speziellen. Immer wieder waren diese Länder mit Diktaturen konfrontiert und mit bürgerkriegsähnlichen Zuständen. Die große Kluft zwischen Arm und Reich führte in unzähligen Fällen zu Gewalt und Korruption, und löste in der Folge Wirtschaftsskandale und Staatsbankrotte aus. In Bezug auf den Kriminalroman lässt sich hier anmerken, dass die Länder Lateinamerikas auf Grund ihrer Geschichte eine ganz andere Basis für dieses Genre bilden als jene Gesellschaften, in denen die Gattungstradition des Kriminalromans verwurzelt ist. Im Gegensatz zu diesen Gesellschaften ist die Herstellung von Gerechtigkeit in den Ländern Lateinamerikas nämlich keine wirklich reelle Möglichkeit. (Wieser 2012: 56)

Dieser Umstand schlägt sich auch in den beiden Kriminalromanen *Quién mató a Palomino Molero* und *Lituma en los Andes* nieder, da die Fälle zwar prinzipiell aufgelöst werden, sich damit jedoch die Gerechtigkeit nicht wiederherstellen lässt.

Weber in Pöppel (1998: 199) merkt an, dass die grundlegende Angstsituation, wie sie beispielsweise der Terrorismus hervorruft, eine ideale Ausgangsposition für einen

Kriminalroman darstellt. Die Angst, die der Terrorismus verursacht, entsteht vor allem aus dem Umstand, dass man die Menschen hinter den terroristischen Anschlägen nicht versteht. Dies führt in einem literarischen Werk automatisch zu Spannung, weil die Protagonisten der Geschichte gegen eine anonyme Macht ankämpfen. Was Weber hier besonders auf den Spionageroman bezieht, kann natürlich für beide Kriminalromane bei Vargas Llosa angenommen werden, auch wenn nur im letzteren der beiden eine terroristische Bedrohung vorherrscht. In *Quién mató a Palomino Molero* gibt es anstelle der terroristischen Bedrohung eine indirekte Bedrohung durch das mächtige Militär, das die Macht hat, die Aufklärungsarbeit am Mordfall „Palomino Molero“ zu boykottieren und das in letzter Instanz veranlasst, die beiden Polizisten als Strafe für ihre Arbeit zu versetzen.

In *Quién mató a Palomino Molero* greift Vargas Llosa unter anderem das Thema der Gewalt in Form der Sexualität auf. Gerade in Bezug auf das Handeln Mindreaus zeigt sich, dass die Sexualität der eigentliche Antrieb für sein böses Handeln ist. (Scheerer 1991: 135)

Ein Zitat Vargas Llosas, in dem er über einen Roman von Faulkner schreibt, ließe sich auch für die Situation in *Quién mató a Palomino Molero* anwenden:

El sexo no enriquece ni hace felices a sus personajes, no facilita la comunicación ni cimienta la solidaridad, no estimula ni completa la existencia; es, casi siempre, una experiencia que los animaliza, degrada y suele destruirlos [...] (Vargas Llosa 2002 [1990]: 119-120)

Dies trifft in Vargas Llosas Kriminalroman gleich auf mehreren Ebenen zu. Die Sexualität ist hier die Ursache allen Übels. Die Sexualität manifestiert sich im Inzest des Oberst Mindreau mit seiner Tochter Alicia und diese Konstellation ist es auch, die im Endeffekt zum Mord an Palomino Molero führt. Natürlich spielt es dabei auch eine Rolle, dass Palomino der Unterschicht entstammt und durch seine Liebe zu Alicia ein Tabu bricht und in die Oberschicht eindringt. Doch im Endeffekt verbirgt sich unter dieser Oberfläche der Missbrauch des Vaters an der Tochter, in dem Scheerer (1991: 134) die „Unausweichlichkeit einer griechischen Tragödie“ sieht. Die Sexualität kommt in diesem Roman auch in Bezug auf das Verhalten von Leutnant Silva zu tragen. Er begehrt die Schankwirtin Doña Adriana und stellt ihr nach. Doch auch weil es zwischen den beiden nie zu einer sexuellen Handlung, sondern im Gegenteil zu einer barschen Zurechtweisung und somit zu einer Schlappe für Leutnant Silva kommt, hat diese Handlung in Bezug auf die

Sexualität eher einen komischen Charakter. Laut Scheerer (1991: 134) schafft Vargas Llosa mit dieser Handlung einen burlesken Kontrast zu der tragischen Situation zwischen dem Oberst und seiner Tochter.

6.2 Frage nach gesellschaftlicher und historischer Wahrheit (Die Wahrheit der Lügen)

Versucht man die gesellschaftliche und historische Wahrheit mit dem Begriff des Wirklichkeitsbezuges in Verbindung zu bringen, so ergibt sich eine relativ komplexe Konstellation. Nünning (2013: 804-805) beschreibt den Wirklichkeitsbezug als einen Text, der durch Sprache vermittelt wird und insofern nie direkt auf Wirklichkeit bezogen sein kann. Außerdem sei der Wirklichkeitsbezug bei fiktiven Texten noch geringer ausgeprägt. Es ist allerdings so, dass der Leser Texte nur verstehen kann, wenn er sie auf den eigenen Erfahrungshorizont beziehen kann. Gerade in Bezug auf historische Texte muss der Leser seinen Wissensstand aktualisieren, um Differenzen, Unbestimmtheiten und Unbekanntes zu erkennen. Der Text wird für einen Leser aktuell, wenn er eigene, historisch vermittelte Erfahrungen in ihm erkennen kann. Je näher der Leser sich mit dem Text beschäftigt und sich im Zuge dessen historisches Wissen aneignet, desto fremder wird ihm der Text.

Den Umstand, dass sich durch Sprache vermittelte Texte nie direkt auf die Wirklichkeit beziehen können unterstreicht Vargas Llosa (1997 [1991]: 50) wenn er schreibt:

[...] persönliche Erfahrung ist stets das Rohmaterial für das, was ich schreibe. Alles, meine Kurzgeschichten, meine Romane und meine Stücke, begannen als persönliches Erlebnis. Ich schrieb diese Werke, weil mir etwas geschehen war, weil ich jemandem begegnet war oder etwas gelesen hatte, was für mich bedeutungsvoll wurde. Ich bin mir nicht immer der Gründe bewusst, weshalb eine bestimmte Erfahrung mir so lebendig im Gedächtnis bleibt oder weshalb sie nach und nach eine Quelle der Ermutigung wird, darüber etwas zu erfinden oder zu phantasieren. Aber alles was ich geschrieben habe, beginnt auf diese Weise.

Wenn auch die persönlichen Erfahrungen das Rohmaterial für das sind, was Vargas Llosa schreibt, so gibt es dennoch einen wichtigen Unterschied zu Autoren wie beispielsweise José María Arguedas, bei denen der literarische Text als Botschaft auf bestimmte Weise mit der Realität gleichgestellt wird. Für Vargas Llosa hat die autobiographische Erfahrung im Unterschied zu Arguedas keine richtunggebende Funktion. (Rössner 2002: 346)

Sie ist kein außerliterarischer Fixpunkt, auf den sich der Text hinbewegt. Realität – auch die selbst erlebte – wird durch den Akt des Schreibens vernichtet, um im fertigen Werk neu geschaffen zu werden. Zentraler Ansatzpunkt dieser schöpferischen Transformation der Realität durch die Sprache und die literarische Form [...] ist vor allem der Prozess des Erzählens selber. (Rössner 2002: 346)

Aus der Definition von Nünning am Anfang dieses Unterkapitels ergibt sich, dass sich der Leser mit dem historischen Kontext auseinandersetzen muss, um einen Text überhaupt erst verstehen zu können. Andererseits kann diese Auseinandersetzung auch eine Entfremdung zum Text hervorrufen. Diesen komplexen Umstand hat wohl auch Scheerer (1991: 109) erkannt, wenn er behauptet, dass die Frage nach der Wahrheit dem Leser seit dem ersten Roman von Vargas Llosa vertraut sei. Es geht hier um die generelle Skepsis, ob es überhaupt möglich ist, die Wahrheit über ein bestimmtes Geschehen zu vermitteln. Bei Vargas Llosa manifestiert sich der Wirklichkeitsbezug seiner Werke also folgendermaßen: Er entwirft erfundene Geschichten und ist gleichzeitig mehr und mehr davon überzeugt, dass sich auch die historische Wirklichkeit aus erfundenen Geschichten zusammensetzt. In Bezug auf gesellschaftliche und historische Wahrheit könnte man also sagen, dass Vargas Llosa historisch und politisch Fiktionen nachspürt, nämlich den als Wahrheiten ausgegebenen Irrtümern, Vorurteilen oder Lügen. Mit seinen Romanfiktionen stellt er also die gesellschaftliche und historische Wahrheit in Frage.

In Bezug auf die gesellschaftliche und historische Wahrheit und ihre Verarbeitung in der Literatur weist Vargas Llosa darauf hin, dass nicht die Handlung über Wahrheit oder Unwahrheit der Dichtung entscheidet. Viel eher ist der Umstand entscheidend, dass die historische Wahrheit in der Dichtung verschriftlicht und somit nicht gelebt wird. Sie besteht somit aus Wörtern und nicht aus lebendigen Erfahrungen:

Porque no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación. El hecho real [...] es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe* se convierte en *lo descrito*. (Vargas Llosa 2002 [1990]: 18)

Nach diesen Feststellungen fragt sich Vargas Llosa des Weiteren, ob dieser Umstand nur auf den realistischen Schriftsteller anzuwenden sei und kommt zu dem Schluss, dass er in gleicher Weise auf den phantastischen Schriftsteller anzuwenden ist:

¿Me refiero sólo al caso del escritor realista, aquella secta, escuela o tradición a la que sin duda pertenezco, cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia vivencia de la realidad? Parecería, en efecto, que para el novelista de linaje fantástico, el que describe mundos irreconocibles y notoriamente inexistentes, no se plantea siquiera el cotejo entre la realidad y la ficción. En verdad, sí se plantea, aunque de otra manera. La "irrealidad" de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría, es decir, representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar en la vida. Lo importante es esto: no es el carácter "realista" o "fantástico" de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción. (Vargas Llosa 2002 [1990]: 18)

7. Figurendarstellung

In Bezug auf die Ästhetik hat Vargas Llosa also seine Erzählform im Laufe seines Schaffens mehrfach verändert. Anfangs arbeitete er mit einem allwissenden Erzähler, der verdeckt im Hintergrund agiert. In Folge findet sich in den siebziger Jahren eine offenere Erzählform, die in einen skeptisch/suchenden Erzähler in den achtziger Jahren übergeht. In den beiden Kriminalromanen ist es die Figur Lituma, die zum Dreh- und Angelpunkt wird, zum Sprachrohr für diesen Erzähler, wie weiter oben bereits durch Zitate aus den beiden Romanen veranschaulicht wurde. Um diesen Umstand besser zu untermauern, verwende ich die Unterscheidung zwischen Erzählerfigur und Reflektorfigur nach Stanzel, um die Figur des Lituma einem der beiden Begriffe zuordnen zu können.

„Eine Erzählerfigur erzählt, berichtet, zeichnet auf, teilt mit, übermittelt, korrespondiert, referiert aus Akten, zitiert Gewährsmänner, bezieht sich auf ihr eigenes Erzählen, redet den Leser an, kommentiert das Erzählte usw. Diese Erzählerfigur herrschte fast uneingeschränkt im älteren Roman [...]. Eine Reflektorfigur reflektiert, d.h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewusstsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie „erzählt“ nie, das heißt, sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle nicht, da sie sich in keiner Kommunikationssituation befindet. Der Leser erhält, wie es scheint, unmittelbar, das heißt durch direkte Einschau in das Bewusstsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen, die im Bewusstsein der Reflektorfigur einen Niederschlag finden. Die Reflektorfigur ist im neueren Roman ein ernster Rivale der altbewährten Erzählerfigur geworden. (Stanzel 2008: 194)

Denkt man an das Verhör mit Doña Lupe in *Quién mató a Palomino Molero* und an den Romanbeginn von *Lituma en los Andes*, so wäre Lituma laut der Definition von Stanzel wohl als Reflektorfigur einzustufen. In beiden Fällen spiegelt Lituma die Vorgänge der Außenwelt in seinem Bewusstsein wider, er nimmt wahr und empfindet. Es scheint allerdings, dass sich Lituma dennoch in einem Punkt unterscheidet: teilweise verbalisiert er nämlich seine Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle in inneren Monologen.

Stanzel (2008: 197) führt des Weiteren an, dass der Erzählerfigur die Grundform der *berichtenden Erzählung* zugeschrieben wird und der Reflektorfigur die Grundform der *szenischen Darstellung*. Laut dieser Feststellung erzählt die Erzählerfigur so, als ob sie eine Nachricht an den Leser überbringen würde. Es fällt dem Leser also auf, dass es einen *Sender*, einen Überbringer in der Erzählung gibt. Bei der Reflektorfigur verhält sich das gänzlich anders, weil sich der Erzähler nicht direkt zeigt. Vielmehr hat der Leser das Gefühl, dass er selbst Einblick in das Geschehen der Erzählung hat – eine Illusion, die darauf basiert, dass der Leser die Romanwelt quasi durch die Augen einer Figur erlebt.

Dieser Unterschied ist sehr wichtig in Bezug auf die Glaubwürdigkeit einer Erzählerfigur. Bei einer Erzählerfigur weiß der Leser, dass sich die Erzählerfigur bewusst ist, dass sie der Überbringer der Erzählung ist. Ihre Glaubwürdigkeit kann also mitunter auch angezweifelt werden. Die Reflektorfigur ist sich im Gegensatz dazu nicht bewusst, dass sie der Überbringer der Erzählung ist. Man kann also davon ausgehen, dass sie das Geschehen ohne Hintergedanken und objektiv übermittelt. Daraus ergibt sich, dass man als Leser eher geneigt ist, einer Reflektorfigur uneingeschränkt Glauben zu schenken. Um diesen Umstand zu veranschaulichen greift Stanzel auf eine Reflektorfigur von Gustave Flaubert zurück:

Reflektorfiguren wie Emma Bovary [...] sind sich in keinem Augenblick ihres Erlebens bewusst, dass ihre Erfahrungen, Wahrnehmungen, Gefühle Gegenstand eines Kommunikationsvorganges sind. Die Qualität ihrer Erfahrung wird also durch diesen Vorgang nicht beeinflusst und die Gültigkeit oder Glaubwürdigkeit des so Dargestellten nicht beeinträchtigt. Das heißt allerdings nicht, dass hier keine erzählstrategische oder rhetorische Durchformung der Geschichte durch den Autor erfolgt. Diese Durchformung gehört jedoch nicht zum Übermittlungsvorgang (der Oberflächenstruktur), sondern ist Teil des Produktionsvorganges (der genetischen Tiefenstruktur). Für die Analyse des Übermittlungsvorganges [...] kann man daher von der Illusion der Unmittelbarkeit der durch eine Reflektorfigur getragenen Darstellung sprechen. (Stanzel 2008: 198)

Man könnte diese Beschreibung Stanzels genauso auf Lituma anwenden. Als Leser bekommt man die Erfahrungen, Wahrnehmungen und Gefühle dieser Figur mit, ohne jemals das Gefühl zu haben, Lituma sei sich dieses Vorganges bewusst. Zudem merkt Stanzel (2008: 207) an, dass die Erzählform gleich zu Beginn der Erzählung am stärksten in Erscheinung treten muss. Jedoch weiß der Leser nicht immer gleich, ob er es mit einer Erzählerfigur oder einer Reflektorfigur zu tun hat. Hierzu bringt er ein Beispiel aus O. Henrys *The Marionettes* [...]:

The policeman was standing at the corner of Twenty-fourth Street and a prodigiously dark alley near where the elevated railway crosses the street. (Henry in Stanzel 2008: 213)

Es bleibt offen, ob der Polizist zur Reflektorfigur werden, oder ob der auktoriale Erzähler weiterhin die Erzählweise bestimmen wird. Zunächst ist jedenfalls die Darstellung außenperspektivisch, die Stilisierung der Beschreibung enthält auktoriale Züge („prodigiously“), ebenso ist die Überschau in der Ortsangabe auktorial. Dennoch wird in der Verwendung der umschriebenen Zeitform ein personalisierendes Element spürbar. Die Beobachtung des Geschehens *in actu* ist nämlich charakteristisch für eine Reflektorfigur. (Stanzel 2008: 213)

Die Beobachtung des Geschehens „in actu“ praktiziert Vargas Llosa bei seinem Lituma in den beiden Kriminalromanen. An dieser Stelle nochmals kurz den jeweils ersten Satz aus *Quién mató a Palomino Molero* und *Lituma en los Andes*:

- -JIJUNAGRANDISIMAS –balbuceó Lituma, sintiendo que iba a vomitar -. Cómo te dejaron, flaquito. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 13)
- Cuando vio aparecer a la india en la puerta de la choza, Lituma adivinó lo que la mujer iba a decir. (Vargas Llosa 2010 [1990] 15)

Nicht nur die Beobachtung “in actu” scheint hier par excellence ausgeführt, sondern es finden sich laut den Definitionen von Stanzel (2008: 222) noch weitere Punkte, die auf die Verwendung einer Reflektorfigur in diesen Ausschnitten hindeuten. Erstens ist der Erzähleinsatz abrupt und der einführende Teil der Erzählung, die Exposition, ist vom Leser zu erschließen. Zudem wird das Dargestellte von der Reflektorfigur im Augenblick des Erlebnisses registriert. Den obigen Beispielen ist auch der Einstieg in *La casa verde* sehr ähnlich:

EL SARGENTO echa una ojeada a la Madre Patrocinio y el moscardón sigue allí. La lancha cabecea sobre las aguas turbias, entre los murallas de árboles que exhalan un vaho quemante, pegajoso. Vargas Llosa 1986 [1966]: 9)

Bei der Lektüre der Kriminalromane wird auch klar, dass Vargas Llosa keine direkte Charakterisierung der Figur Litumas vornimmt, sondern eine indirekte. Der Leser erfährt kaum etwas über sein Äußeres, noch wird er von anderen Figuren beschrieben oder analysiert. Es finden sich also keine objektiven Aussagen über Litumas Charakter, über sein Wesen. Seine Eigenschaften erschließen sich dem Leser nach und nach aus seinen Handlungen, seinen Gedankengängen und spärlichen Rückblenden. Diese indirekte Charakterisierung deutet für Koch (1991: 125) auf eine figurale indirekte Charakterisierungsperspektive hin und nicht auf eine auktoriale direkte Charakterisierung. Dies steht im Gegensatz zu der Personenbeschreibung in der europäischen Romanliteratur an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Die Porträts von Romanfiguren beginnen in dieser Zeit mehr Raum einzunehmen als vorher und sie werden auch präziser. Das wichtigste Element dieser Veränderung ist, dass die äußere Erscheinung der Romanfiguren physiognomisch, also als Hinweis auf die Geisteshaltung des beschriebenen Individuums, gedeutet wird. (Koch 1991: 99)

In Analogie zur Befindlichkeit [...] der Figuren konstruierte Natur- bzw. Landschaftsschilderungen findet man nicht nur im romantischen, sondern auch im realistischen Roman, etwa bei Flaubert. Der *ennui* von Mme. Bovary „spiegelt“ sich in dem Bild, das sich ihr bei einem Blick aus dem Fenster zum Garten darbietet – man könnte auch sagen, dieses Bild steht für die Trostlosigkeit ihres Alltagslebens. (Koch 1991: 134)

Neben den wichtiger werdenden Porträts der Romanfiguren spielt auch das Milieu eine wichtige Rolle. Koch (1991: 133) bringt hier als Beispiel die Beschreibung der Pension Vauquer in *Le Père Goriot* bei Balzac. Die Details der Beschreibung haben eine tiefere Bedeutung:

[...] Die Ärmlichkeit beschreibt hier metonymisch die materielle Situation, das Fehlen einer Bibliothek die bloß oberflächliche Intellektualität, Schmutz und Unordnung beschreiben die innere Verkommenheit des Bewohners. (Koch 1991: 133)

Die Beschreibung der Pension lädt zu einem Vergleich bei Vargas Llosa ein. In *Lituma en los Andes* bekommt der Leser im ersten Kapitel einen Einblick in den Polizeiposten, in dem Lituma und sein Amtshelfer Tomás wohnen:

El viento hacía tintinear las calaminas del techo y las trombas de agua salpicaban el interior de la vivienda. Era una sola habitación, partida por un biombo de madera y protegida por una empalizada de costales embutidos de piedras y de tierra. A un lado estaba el puesto de la Guardia Civil, con un tablón sobre dos caballetes – el escritorio – y un baúl donde se guardaban el libro de registros y los partes del servicio. Al otro, juntos por la falta de espacio, los dos catres. Se alumbraban con lámparas de querosene y tenían una radio de pilas que, si no había desarreglos en la atmósfera, captaba Radio Nacional y Radio Junín. El cabo y el guardia pasaban tardes y noches pegados al aparato, tratando de escuchar las noticias de Lima o de Huancayo. En el suelo de tierra apisonada había pellejos de carnero y de oveja, esteras, una cocinita, un primus, porongos, cacharros, las maletas de Lituma y Tomás y un ropero desfondado – la armería – donde guardaban los fusiles, las cacerinas y la metralleta. Los revólveres los llevaban siempre consigo y en las noches los ponían bajo la almohada. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 19)

Dieser spärlichen Behausung kommt, im Gegensatz zur Beschreibung der Pension Vauquer bei Balzac, keine physiognomische Funktion in Bezug auf die Figuren zu. Der weitere Verlauf in der Geschichte lässt zumindest nicht auf eine solche Absicht Vargas Llosas schließen. Viel eher reflektiert die spartanische und ungemütliche, fast notdürftige Ausstattung der Behausung die Kargheit der Landschaft vor der Hütte und verstärkt die Ausgesetztheit von Lituma und Tomás, die ja die ganze Zeit auf einen Überfall der Terroristen warten.

Auch die Lage des Ortes Talara in *Quién mató a Palomino Molero* verstärkt die vorherrschenden Machtpositionen: durch eine Erhebung unterscheiden sich die

Militärbasis und das Firmengelände der „International Petroleum Company“, nicht nur geographisch vom tieferliegenden Dorf Talara und seinen Einwohnern, wie Lituma fast neidisch feststellt:

Mientras esperaban, Lituma echó una ojeada al contorno. ¡Putá, qué lecheros! ¡Vivir y trabajar en un sitio así! A la derecha se alineaban las casas de los oficiales, igualitas, de madera, empinadas sobre pilotes, pintadas de azul y de blanco, con pequeños jardines de geranios bien cuidados y rejillas para los insectos en puertas y ventanas. [...] ¡Los aviadores vivían casi tan bien como los gringos de la International, carajo! Daba envidia ver todo tan limpio y ordenado. Hasta tenían su piscina, ahí, detrás de las casas. [...] “Se dan la gran vida”, pensó. Como los gringos de la International, éstos, detrás de sus muros y rejas, vivían igual que en las películas. Y gringos y aviadores podían mirarse la cara por sobre las cabezas de los talareños, que se asaban de calor allá abajo en el pueblo, apretado a orillas del mar sucio y grasiento. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 36-37)

Wenn Vargas Llosa auch nicht ausschließlich beabsichtigt, durch diese Beschreibungen seine Figuren zu charakterisieren, so misst er den Beschreibungen jedoch sicherlich eine Bedeutung zu, da er sie ansonsten ja nicht durch Lituma so ausführlich an den Leser weitergeben würde. Man kann also annehmen, dass die Orte und ihre Beschaffenheit zumindest die jeweils aussichtslose Position, in der sich die Figuren befinden, verstärkt und gleichzeitig dem Leser auch etwas über die innere Beschaffenheit der Figuren vermittelt (in diesem Falle etwa Staunen, Bewunderung und/oder Neid). Gerade die Genauigkeit dieser Schilderungen ist die wichtigste Bedingung für das, was Koch (1991: 172) den *effet de réel* „realistischen“ Erzählens nennt.

Zur Figureneinführung findet Koch (1991: 179) bei Balzac ein Beispiel, das die „klassische“ Vorgehensweise der damaligen Zeit zeigt. In *Illusions perdues* findet eine Begegnung zwischen zwei Protagonisten statt, der sofort ein retrospektiver Blick auf Familiengeschichte, Kindheit und Jugend der Figuren folgen.

Diese Vorgehensweise steht im Gegensatz zu Vargas Llosa. Er führt seinen Lituma in dem Kapitel *Un visitante* der Erzählung *Los jefes* folgendermaßen ein:

El teniente duda unos segundos.
- Pobre de ti si no viene – dice. Y, volviendo la cabeza, ordena -: Sargento Lituma, esconda los caballos.
- A la orden, mi teniente – dice alguien, detrás del cerro.
(Vargas Llosa 1975 [1959]: 1024)

Es folgen in dieser Erzählung auch keine weiteren Angaben zum Sargento Lituma, weder eine genauere Beschreibung seiner Person und schon gar keine Familiengeschichte.

8. Chronologie Litumas

Insgesamt erscheint Lituma bis heute achtmal in den Werken Vargas Llosas und ist laut Navarro (1998: 53) wohl die Figur, die bei Vargas Llosa am konstantesten wiederkehrt und deren Leben schon recht früh im Werk des Autors beginnt. In der Erzählung *Un visitante* aus *Los jefes* (1958) wird Lituma dem Leser zum ersten Mal vorgestellt; danach in *La casa verde* (1966) und elf Jahre später in *La tía Julia y el escribidor*. Dann erscheint er in kürzeren Abständen und zwar 1984 in *Historia de Mayta* und in *Quién mató a Palomino Molero* (1986), in *La Chunga* (1986) und in *Lituma en los Andes* (1993). Dann muss der Leser allerdings zwanzig Jahre warten, bis er der Figur 2013 wieder in *El héroe discreto* begegnet.

Dies ist der chronologische Werdegang der Figur, wenn man nach den Erscheinungsjahren der Werke Vargas Llosas vorgeht. Nimmt man allerdings die chronologische Entwicklung des Lituma selbst als Ausgangspunkt für eine Recherche, so ergibt sich eine ganz andere Chronologie. Als einer der wenigen Hinweise, die Vargas Llosa zu dieser Figur gibt, dienen zur Erstellung einer solchen Chronologie nicht etwa Jahreszahlen in den Romanen, sondern die verschiedenen Ränge, die Lituma als Polizist in den Romanen und in einem Theaterstück bekleidet. So gesehen hätte Lituma seinen ersten Auftritt im Theaterstück *La Chunga* als ein Mitglied der Gruppe *Los inconquistables* (Die Unbezwingbaren). Er hat an dieser Stelle noch keinen militärischen Rang und befindet sich in Piura. In *Quién mató a Palomino Molero* befindet sich Lituma in Talara und hat seine Laufbahn bei der Polizei bereits begonnen, da er den Rang eines *Guardia Civil* trägt. In zwei darauffolgenden Werken begegnet er dem Leser als *Cabo* und zwar in Jauja in *Historia de Mayta* und in Junín als Hauptfigur in *Lituma en los Andes*. In *Un visitante* ist er *Sargento* in Piura, ebenso wie in *La casa verde*, wo er sich zwischen Piura und Santa María de Nieva bewegt. Diesen Rang behält Lituma auch in *La tía Julia y el escribidor*, wo er sich in Lima aufhält (Navarro 1998: 203-205) und in *El héroe discreto* in Piura. Nimmt man also die militärischen Ränge als Ausgangspunkt für eine Chronologie, so fällt auch auf, dass Lituma geografisch gesehen wieder an seinen Ursprung, nämlich Piura, zurückkehrt. Wie sein Erschaffer selbst erlebt er so verschiedenste Facetten der Geographie Perus, dessen Geschichte und Geschichten.

Taucht Lituma auch zum ersten Mal in *Un visitante* aus *Los jefes* (1958) als *Sargento* auf, so ist er hier als Nebenfigur nicht wirklich von Bedeutung. Dies ändert sich

schlagartig in *La casa verde* (1966). In diesem Roman ist er zwar auch Sargento, doch hat er eine viel wichtigere Rolle inne. Zwar in der Rolle einer Nebenfigur, stellt er für den Autor doch ein äußerst wichtiges Bindeglied dar. Vargas Llosa hatte nämlich laut Schmitt (2013: 92) die Intention zwei Abenteuerromane zu schreiben. Einer sollte von Piura handeln, der andere von den Erlebnissen des Autors im Amazonas. Lituma ist hier die Figur, mit der es Vargas Llosa gelingt, die zwei Regionen zu einem ganzen Peru zu verbinden. Laut Scheerer (1991: 21) ist Peru in diesem Roman das „zwischen dem archaischen Urwaldleben der Eingeborenen und westlichen Einflüssen zerrissene, von unüberwindlichen geographischen, ethnischen und sozialen Unterschieden gequälte Land.“

Das schwierige Vorhaben einer Verknüpfung dieses von Unterschieden gekennzeichneten Landes bestätigt auch der Autor selbst:

Die Berührungspunkte zwischen Piura und Santa María de Nieva bildeten, nach dem Plan des Buches, der Unteroffizier Lituma, ein Piuraner aus der *Mangachería*, der eine Zeitlang auf einen Polizeiposten im Urwald abkommandiert war und später wieder nach Piura versetzt wurde, und Bonifacia, ein von den Nonnen in Santa María de Nieva erzogenes Aguaruna-Mädchen, das später die Frau des Unteroffiziers Lituma wurde und unter dem Spitznamen „die Selvática“ als Insassin im „grünen Haus“ endete. (Vargas Llosa 1997 [1991]: 102)

Der Leser des Romans braucht allerdings einige Zeit, bis er diese Intention des Autors wahrnimmt. Zunächst wird Lituma nämlich nicht beim Namen genannt, er ist nur ein namenloser Sergeant im Urwald des Amazonas. Dann taucht er in Piura als ehemaliges Mitglied der Gruppe *Los inconquistables* auf. An dieser Stelle wird klar, dass er sich zwischenzeitlich von einem Gesetzlosen in einen Vertreter des Gesetzes verwandelt hat. (Schmitt 2013: 81)

Auch Navarro (1998: 55) merkt an, dass der Vargas Llosa selbst in *Historia secreta de una novela* (1971) Lituma zwar nur als ein Verbindungselement der beiden parallel verlaufenden Geschichten sieht. Jedoch ist auch für sie klar, dass das alleinige Wiederauftauchen der Figur auf eine größere Wichtigkeit hindeutet und sie unterstreicht dies mit dem Anfang des Romans, der mit den Worten „El sargento“ beginnt und wo der Leser glauben könnte, bei dem noch unbekannten Polizisten handele es sich um eine der Hauptfiguren des Romans.

Nach längerer Suche findet Vargas Llosa also endlich das Bindeglied, um zwei Geschichten sinnvoll zu verknüpfen: Lituma. Diese Figur kommt aus der *Mangachería*, einem Elendsviertel in Piura, wo er neben José, „dem Affen“ und Josefino Teil der Gruppe der *inconquistables* ist, einen wilden Machismo lebt und faschistische Ideen hat. Lituma

verlässt jedoch diese Gruppe und wird nach Santa María de Nieva abkommandiert, um dort als Sergeant die Jagd auf die Indiomädchen zu leiten. Dort lernt er auch Bonifacia, die entführte Stieftochter eines Indio-Kaziken kennen, heiratet sie und nimmt sie mit nach Piura. (Scheerer 1991: 25)

-Pones una cara –dijo el Sargento-, parece que te sacaran de aquí a la fuerza. ¿Por qué no estás contenta?

-Si estoy –dijo Bonifacia-. Sólo que siento un poco de pena por las madrecitas.

-No pongas esa maleta tan al canto, Pintado –dijo el Sargento-. Y las cajas están mal sujetas, se irán al agua al primer encontrón.

-Acuérdese de nosotros cuando esté en el paraíso, mi Sargento –dijo el Chiquito-. Escribanos, cuéntenos cómo es la vida en la ciudad. Si todavía existen las ciudades.

-Piura es la ciudad más alegre del Perú, señora –dijo el Teniente-. Le va a gustar mucho.

-Así será, señor –dijo Bonifacia-. Si es tan alegre, me ha de gustar. (Vargas Llosa 1986 (1966): 355)

Lituma kommt dann aufgrund eines Streites in das Gefängnis, woraufhin einer seiner früheren Kumpels Bonifacia verführt und sie zur Prostitution im grünen Haus zwingt. Wie viele andere Figuren im Roman ist Lituma dem Schicksal ausgeliefert, weil sie es nicht schaffen, ihre Handlungen zu kontrollieren oder auf ein Ziel hinzuarbeiten. Auch Litumas Pläne werden im Endeffekt zerstört und so werden seine Ambitionen durch äußere Umstände zunichtegemacht. Zuerst findet er einen Weg aus dem Elendsviertel Mangachería, indem er zur *Guardia Civil* geht, dann aber muss er ins Gefängnis und kehrt dann in seine alte Umgebung zurück, wo es ihm schlechter geht als vorher. In all diesen Beschreibungen von Schicksalen, unter anderem auch jenem der Figur Lituma, setzt Vargas Llosa die Auffassung vom selbstbestimmten Individuum außer Kraft. Dieser Umstand rückt die Figur des Lituma in die Nähe der Figuren Zolas, die auch nicht selbst über ihr Schicksal bestimmen konnten. Die Figuren in *La casa verde* sind den gesellschaftlichen Verhältnissen und Geschehnissen und dem Schicksal ausgeliefert, ohne selbst ihr Leben gestalten zu können. (Scheerer 1991: 21-29)

Zusammen mit den gewohnten Ordnungsbegriffen von Zeitlichkeit, Kausalität und Moral setzt Vargas Llosa die Auffassung vom selbstbestimmten Individuum außer Kraft. Wo kein Geschehen nur eine Bedeutung hat, wo dasselbe Faktum aus mehreren Perspektiven jeweils als ein anderes erscheint, wo die Personen allenfalls eine unvollkommene, lückenhafte Sicht der Dinge gewinnen können, wo niemand rational oder auch nur bewusst planend handeln kann, weil Ursachen und Wirkungen ihm entgleiten: Da sind Menschen nur mehr Objekte von überindividuellen [...] Verhältnissen und Geschehnissen, sind sie ausgeliefert, ohne gestalten zu können. Dieser prekäre und unvollkommene Status des Individuums wird von einer Erzählweise unterstrichen, der ein einheitliches, ordnendes Bewusstsein fehlt. Objektives Geschehen und subjektive Sicht, Erfahrung, Erinnerung oder Vision werden ununterscheidbar ineinander gesetzt. (Scheerer 1991: 29)

Vargas Llosa hat bereits vor der Entstehung der zwei Kriminalromane kriminaltypische Motive und Entwicklungen verwendet, so zum Beispiel in *La ciudad y los perros*, wo der Tod eines Kadetten nicht restlos aufgeklärt werden kann, oder im Roman *Conversación en La Catedral*. Das Ziel beim Verwenden dieser Art von Motiven ist es natürlich die Spannung zu erhöhen, gleichzeitig ermöglicht es dem Autor allerdings auch, seine Geschichte auf einer breiteren gesellschaftlichen und moralischen Ebene zu erzählen. Jedenfalls scheint *Quién mató a Palomino Molero* der erste wirkliche Kriminalroman bei Vargas Llosa zu sein. Der Unterschied zum klassischen Kriminalroman ist, dass sich die Geschichte nur scheinbar auf einen einfachen Kriminalfall reduzieren lässt. Die Aufdeckung des Mordes an Palomino Molero ist jedoch nur die Grundstruktur des Romans. Mit diesem „Aufhänger“ beschreibt Vargas Llosa ein Thema, das um Begehren, Abhängigkeit und Liebe geht und als zentralen Konflikt den Inzest zwischen Vater und Tochter hat. Gewalt und Machismo kommen in dieser Erzählung auch zur Geltung. (Schmitt 2013: 133-134) Diesen Bemerkungen von Schmitt lässt sich noch hinzufügen, dass die Klärung des Falles keine Herstellung einer ursprünglichen Ordnung bedeutet. Im dritten Kapitel, im einführenden Teil dieser Arbeit, wurde dies als einer der zentralen Punkte des klassischen Kriminalromans genannt. Der Kriminalfall bedeutet hier eine temporäre Unordnung und der Detektiv schafft es durch seine Aufklärungsarbeit diese zu revidieren. Beim Roman *Quién mató a Palomino Molero* wird sich anschließend zeigen, dass dies nicht der Fall ist und zwar, weil die Unordnung bereits vor dem Agieren der Polizisten geherrscht hat. Das Küstenstädtchen Talara ist keine heile Welt, die durch einen grausamen Foltermord erschüttert wird. Dieser Mord ist nur die Konsequenz aus lange schwelenden Konflikten, bei denen es um ethnische und familiäre Probleme geht. In Anbetracht dieser Tatsachen erscheint es fast als logische Konsequenz, dass die erfolgreiche Aufklärungsarbeit für die beiden Polizisten mit einem negativen Resultat einhergeht, wie in der Folge gezeigt werden wird.

Durch Lituma ist der Leser an der Aufdeckung des Mordes an dem jungen Fliegersoldaten Palomino Molero beteiligt. Lituma fungiert dabei als Dreh- und Angelpunkt, er ist der Zugang zum Geschehen, über den der Autor auf mehreren Ebenen erzählt. Eine Ebene ist die des direkten Gesprächs zwischen Lituma und seinem Vorgesetzten Silva. In diesen Dialogen behandeln die beiden natürlich den aufzuklärenden Mord, sprechen aber auch im weitesten Sinne über die Liebe, die Leutnant Silva in seinem Begehren die Pensionswirtin Doña Adriana zu verführen, auf eine rein sexuelle Ebene bringt. (Schmitt 2013: 133-135)

An einer Stelle im Roman wird Lituma von Silva beauftragt, in Erfahrung zu bringen, ob Doña Adrianas Mann, der Fischer Matías schon aufs Meer gefahren ist, er will die Gunst der Stunde nämlich nutzen, um die Frau zu bezirzen. Lituma beginnt also ein Gespräch mit Doña Adriana am Strand, in dem sich seine romantische Naivität in Sachen Liebe manifestiert, denn er fühlt scheinbar wirklich mit seinem Vorgesetzten, der nicht an das Objekt seiner Begierde herankommt.

-La verdad es que lo tiene loco al teniente, doña Adriana. Si usted lo oyera. No habla de otra cosa. Ni siquiera mira a las otras mujeres. Para él, usted es la reina de Talara.

Oyó que doña Adriana se reía otra vez, complacida.

-Es un mano larga, un día de éstos se va a llevar un sopapo por las confianzas que se toma conmigo –dijo, sin el menor enojo-. ¿Loco por mí? Puro capricho, Lituma. Se le ha metido conquistarme y, como no le hago caso, está entercado. ¿Piensas que voy a creerme que un muchacho como él se ha enamorado de una mujer que podría ser su mamá? Ni tonta, Lituma. Un antojo, nada más. Si le diera gusto una sola vez, ya está, se le quitaría el enamoramiento. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 74)

Doch nicht nur in Liebesangelegenheiten scheint Leutnant Silva seinem Untergebenen voraus zu sein. Schmitt (2013: 135) sieht auch in Bezug auf die kriminaltechnischen Untersuchungen einen Vorsprung, der natürlich die klassische Rollenverteilung im Kriminalroman widerspiegelt. An dieser Stelle kommt die zweite Ebene, auf der der Autor erzählt, zum Tragen und zwar während der Verhöre, die zum größten Teil von seinem Vorgesetzten geführt werden, wie bereits im Kapitel zu Ästhetik und Thematik gezeigt wurde.

Wie im einführenden Teil bereits kurz erläutert, klären die beiden Polizisten den Fall letztendlich prinzipiell auf. Prinzipiell, weil aus ihren Ermittlungen keine Konsequenzen für die noch lebenden Täter gezogen werden, sondern nur Konsequenzen für sie selbst entstehen, da beide versetzt werden. Am Anfang des Falles hatte man den beiden Polizisten noch indirekt gedroht, dass man sie umbringen würde, falls sie den Mord nicht aufklären würden.

Afuera, el sol los golpeó sin misericordia. Pese a ser las ocho y cuarto, había un calor de mediodía. En la luz cegadora, parecía que las cosas y las personas irían en cualquier momento a disolverse.

-Talara está llena de murmuraciones –dijo don Jerónimo, mientras andaban, los pies hundiéndose en el suelo blando -. Encuentre a esos asesinos o lo lincharán, teniente.

-Que me linchen –se encogió de hombros el teniente -. Juro que yo no lo maté. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 35)

Doch die letztendliche Klärung des Falles bringt Machismo, Inzest, Tötung und Selbstjustiz in Verbindung mit dem Militär, mit gesellschaftlich hochstehenden Personen, und das ist für die Bevölkerung überwältigend und unglaublich. Scheinbar deshalb flüchten sich die Dorfbewohner in surreale Vermutungen, um die Fakten nicht akzeptieren zu müssen. (Schmitt 2013: 136)

Lituma fasst die Gerüchte, die er in der Pension Doña Adrianas hört, für seinen Leutnant, der das Versetzungstelegramm in den Händen hält, am Ende des Romans zusammen:

-Lo cojonudo de todo esto es que nadie se cree que el coronel Mindreau mató a la muchacha y luego se mató –dijo-. Hablan las cojudeces más grandes, mi teniente. Que fue un crimen por el contrabando, que por espionaje, que metió la mano el Ecuador. Y hasta que fue por cosas de rosquetes. Figúrese la estupidez. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 166)

Kurz nach diesem Dialog unterrichtet Leutnant Silva Lituma über dessen Versetzung. Schmitt (2013: 136) sieht hier ein Grundthema von Vargas Llosa: erstens die Problematik um Aufklärung in Kriminalfällen, aber auch die Problematik von „Rassengegensätzen“ in der Gesellschaft. Leutnant Silva, der weißer Herkunft ist, wird zwar auch versetzt, weil er das Militär in Talara brüskiert hat. Jedoch wird er nicht strafversetzt, wie Lituma, der auf eine „Art Gespensterposten“ in den Anden versetzt wird. Einerseits mag dies wohl so geschehen, weil er eben nicht den Rang eines Leutnants hat. Andererseits erfährt man während der Lektüre auch, dass er ein *Cholo*⁵ ist. Die Quintessenz, die Vargas Llosa also aus diesem für die Hauptfiguren unerfreulichem Romanende zieht: der *Cholo* wird bestraft und der Weiße nicht.

Den strafversetzten Lituma findet der Leser in *Lituma en los Andes* wieder. Er ist nicht nur in seinem militärischen Rang vom einfachen *Guardia Civil* zum *Cabo* (Korporal) aufgestiegen, sondern hat sich offensichtlich auch persönlich verändert. Im vorangegangenen Kriminalroman *Quién mató a Palomino Molero* war er noch nachdenklich und einfühlsam, relativ unerfahren in der polizeilichen Arbeit und scheinbar noch unerfahrener in der Liebe. In Naccos, dem kleinen Bergdorf in den Anden, tritt Lituma

⁵ Cholo (Chola): Die Etymologie dieses Terminus ist noch umstritten; er wird in Ecuador, Bolivien und Peru primär angewandt auf Abkömmlinge aus Ehen zwischen den Inkauntertanen und den spanischen Eroberern, aber auch auf die unterste soziale Klasse im Allgemeinen und besonders auf Indios, die strenggesprochen keine Cholos sind. Häufig wird der Terminus als Kosenamen benutzt, dann allerdings im Diminutiv: Cholito, Cholita. Peru ist ein Land, in dem die verschiedensten ethnischen Gruppen leben. Daher die zahlreichen, meist volkstümlichen Bezeichnungen, die aber nicht nur die ethnische Zugehörigkeit einer Person bezeichnen, sondern häufig auch deren geographische Herkunft. (Luchting in Vargas Llosa 1968: 476)

im Allgemeinen gefestigter auf und Schmitt (2013: 137) gesteht ihm völlig zurecht den Status einer Art moralischen Gewissens zu.

Lituma hat jetzt selbst einen Amtshelfer und Untergebenen: Tomás. Dieser übernimmt in Bezug auf das Thema „Liebe“ in gewisser Weise die Funktion, die Lituma im vorhergehenden Roman innehatte. Er ist der unerfahrene, junge Polizist, der einer unerfüllten Liebe nachtrauert. Jetzt ist es Lituma, der Ratschläge erteilt. In einem Punkt fühlt sich der Leser dabei an Silva erinnert, weil auch Lituma die Erzählung Tomás‘ auf eine rein sexuelle Ebene bringt. Andererseits reagiert er aber feinfühlig auf seinen sentimental Untergeordneten und spricht ihm bei diversen Gelegenheiten Mut zu, wenn er dies auch manchmal mit einem etwas rauen Unterton tut oder wenn ihm der Anisschnaps die Zunge etwas lockert.

-A veces, cuando pienso: „Nunca saldrás vivo de Naccos, Lituma“, me entra la desesperación. Quisiera ponerme a llorar a gritos, yo también. No te avergüences. No te lo dije para hacerte pasar un mal rato. Sino porque no es la primera vez que te oigo. También la otra noche te oí, aunque llorabas tapándote contra el colchón. Me da no sé qué que sufras de ese modo. ¿Es porque no quieres morir en este pueblucho? Si es por eso, te entiendo. Pero, ¿no será que te hace mal acordarte tanto de Mercedes? Me cuentas tus amores, te sirvo un rato de confidente, pero después te quedas hecho un trapo. Quizás sería mejor que no me hables más de ella, que la olvides, Tomasito. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 78)

In diesem Ausschnitt lässt sich zudem erkennen, dass beide Polizisten offensichtlich Angst haben. Die Suche nach den drei vermissten Männern, die eigentliche Hauptaufgabe der Polizisten, gerät vor dem Hintergrund der drohenden Gefahr durch Sendero Luminoso manchmal kurzzeitig in Vergessenheit. Umso mehr für den Leser, als für Lituma und Tomás selber, da er die grausamen Taten der Terroristen miterlebt. Sie kriegen die grausame Hinrichtung der französischen Touristen oder einer Ökologin, die für die Wiederaufforstung tätig ist, nicht direkt mit.

La luz del día avanzaba rápidamente por la meseta y se distinguían muy nítidos los cuerpos, los perfiles. Eran jóvenes, eran adolescentes, eran pobres y algunos eran niños. Además de los fusiles, los revólveres, los machetes y los palos, muchos tenían pedruscos en las manos. El hombrecito del sombrero, caído de rodillas y con dos dedos en cruz, juraba, levantando la cabeza al cielo. Hasta que el círculo se cerró sobre él, quitándoselo de la vista. Lo oyeron gritar, suplicar. Empujándose, azuzándose, emulándose unos a otros, las piedras y las manos bajaban y subían, bajaban y subían. [...]

-Mátenos de un tiro –gritó Albert, en francés, ciego, abrazando a la petite Michèle, interponiéndose entre ella y esos brazos feroces -. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 29)

Auch der Gehilfe von Lituma und Tomás, der stumme Pedro Tinoco, verschwindet auf mysteriöse Art und Weise. Durch Tomás erfährt der Leser, dass Pedro einst der Hirte einer Vikunja-Herde war, die von den Terroristen abgeschlachtet wurde, da sie nach deren Auffassung ja den Kapitalisten gehörte. Vargas Llosa schildert dieses Erlebnis eindrucksvoll aus dem Blickwinkel des Hirten und präsentiert dem Leser die sinnlose Grausamkeit auf subtile Art und Weise (Schmitt 2013: 137). Wie mit Lituma oder dem französischen Pärchen im Bus, schafft es Vargas Llosa auch an dieser Stelle einen Teil dieses Geschehens über die Figur Pedro Tinocos darzustellen. Dem Leser wird der Vorfall nicht bloß durch den Erzähler geschildert, er fühlt sich in die taube Reflektorfigur des Hirten und Beschützers der Vikunja-Herde hineinversetzt, da vor allem optische Eindrücke stark vermittelt werden:

Cuando estallaron los tiros, pensó que eran truenos, otra tormenta que se avecinaba. Pero vio el terror despavorido en los ojos de las que tenía más cerca y vio cómo se desquiciaban, atropellaban, girando sobre sí mismas, cayendo, estorbándose, cegadas y embrutecidas por el pánico, dudando entre huir a campo abierto o regresar a las cuevas, y vio a las primeras que, quejándose, caían desangradas, los lomos abiertos, los huesos rajados y hocicos, ojos, orejas, arrancados por los proyectiles. Algunas caían y se levantaban y volvían a caer y otras estaban petrificadas [...]. Él estaba paralizado también, mirando, tratando de entender, su cabeza de un lado a otro, sus ojos muy abiertos, su boca descolgada, sus orejas martirizadas por los disparos y esos quejidos peores que los de las hembras cuando parían. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 59-60)

Auch Medardo Llantac, einer der drei Verschwundenen, macht Bekanntschaft mit den Terroristen von Sendero. Er ist der stellvertretende Gouverneur von Andamarca und entwischt der Säuberung in seinem Dorf nur durch Zufall und hört aus einem noch offenen Grab, in dem er sich versteckt hält, wie die Terroristen vorgehen. Die Dorfbewohner denunzieren sich aus Angst gegenseitig und verraten den Nächsten, nur um selbst verschont zu bleiben.

Poco a poco, rompiendo su timidez, su confusión, incitados por su propio miedo, el clima exaltado y oscuras motivaciones –viejas querellas, soterrados resentimientos, envidias sordas, odios familiares –, los vecinos fueron animándose a pedir la palabra. Ciertamente, don Sebastián era roñoso con quien no podía pagarle las medicinas contante y sonante. Si no le devolvían el dinero el día mismo, se quedaba con la prenda, por más que le suplicaran. Por ejemplo, a él, aquella vez... A eso del mediodía ya muchos andamarquinos se atrevían a salir al centro de la plaza a presentar sus quejas, hacer sus recriminaciones y señalar a los malos vecinos, a los malos amigos, a los malos parientes. Se enardecían al pronunciar sus discursos; (Vargas Llosa 2010 [1993]: 82)

Dieser Vorfall schildert eindrucksvoll die grausamen Machtdemonstrationen der *senderistas* und ihre Auswirkungen. Schmitt (2013: 137) vergleicht die verübte Lynchjustiz mit den Morden, die der kambodschanische Diktator Pol Pot in Auftrag gegeben hat.

Los ajusticiaron poniéndolos de rodillas y apoyándoles la cabeza en el broquel del pozo de agua. Los tenían bien sujetos mientras los vecinos, pasando en fila, los chancaban con las piedras que recogían de la construcción, junto a la casa comunal. La milicia no participó en las ejecuciones. No se disparó un tiro. No se clavó un cuchillo. No se dio un machetazo. Sólo se usaron manos, piedras y garrotes, pues ¿se debía acaso desperdiciar en ratas y escorpiones las municiones del pueblo? (Vargas Llosa 2010 [1993]: 82-83)

Vor dem Hintergrund dieser schrecklichen Geschehnisse bewegt sich Lituma täglich zwischen zwei Welten. Wenn er nämlich am Abend neben Tomás auf seiner Pritsche liegt, erzählt ihm dieser von seiner Liebesgeschichte mit Mercedes. Diese Geschichte steht natürlich im krassen Gegensatz zum harten und gefährlichen Alltag der beiden Polizisten. Schmitt (2013: 138) ist der Meinung, dass es Vargas Llosa dadurch gelingt, das Geschehen zu intensivieren. Gleichzeitig soll diese Geschichte in der Geschichte nicht nur ein triviales Gegenbild zur Haupthandlung sein, da es auch in ihr unter anderem um Korruption und Gewalt im städtischen Milieu geht – nicht die Andenwelt allein ist also gewalttätig. Die Liebesgeschichte von Tomás erhöht aber nicht nur die Spannung, sondern entspannt die Situation für Lituma sogar. Für kurze Momente kann er so den schrecklichen Ereignissen, mit denen er sich beschäftigen muss, entfliehen. In diesen Momenten ist Lituma einfühlsam und denkt auch immer an die drei verschwundenen Indios und lässt sie und ihr Schicksal lebendig werden. Im Gegensatz zum noch jüngeren Lituma in Talara erscheint er hier in seinen Ansichten gefestigter und in seinem Denken abgeklärter – man erkennt, dass er wohl einiges an Lebenserfahrung dazugewonnen hat, seit dem undankbaren Kriminalfall in Talara.

Inmitten all dieser Geschehnisse kommt es Lituma so vor, als würde in Naccos immer alles gleich bleiben. Es kommt ihm teilweise sogar so vor, als würde alles stillstehen, da die Bautätigkeiten immer wieder unterbrochen werden und die Arbeiter für längere Zeit ohne Arbeit sind, protestieren und nach einer unbestimmten Zeit wieder mit den Arbeiten beginnen. Diese Eindrücke vermitteln das Gefühl, dass die Figuren in dieser surrealen Gewaltwelt gefangen sind und sich weder vor- noch zurückbewegen können. Lituma bringt diese Gedanken zum Ausdruck, wenn er sich fragt:

¿Avanzaba esa carretera? A Lituma le hacía el efecto de que, más bien, retrodecía. En los meses que llevaba aquí había habido tres paralizaciones y, en todas, el proceso se repitió como un disco rayado. [...] O porque había habido derrumbes en los cerros que dinamitaban, o porque con las lluvias los aniegos habían destruido la huella y deshecho el afirmado, o por lo que fuera, el cabo tenía la impresión de que seguían excavando, dinamitando, aplanando o echando capas de gravilla y de alquitrán en el mismo sector que trabajaban cuando él llegó a Naccos. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 98-99)

Für Lituma und seinen Amtshelfer bleibt das Verschwinden der drei Bergarbeiter ein Rätsel. Ein dänischer Ethnologe, Paul Stirrsson, der seit langer Zeit in den Anden arbeitet, wartet mit dem Verdacht auf, man habe die drei Männer den *apus*, den Berggeistern der Anden geopfert. Dieser Verdacht erhärtet sich zwar für Lituma, jedoch scheint eine rationale Erklärung schwierig. In Bezug auf den Mord an der Ökologin Hortensia d'Harcourt hat Stirrsson folgende Gedanken:

-La verdad, si hay una muerte difícil de entender es la de Hortensia –se ensombreció la cara del profesor-. Pero, claro, el error es nuestro, por tratar de entender esas matanzas con la cabeza. Porque no tienen explicación racional.

-Ella sabía muy bien que se la estaba jugando –dijo Bali, abriendo mucho los ojos -. Y lo seguía haciendo. Como tú, Escarlata. Tú también sabes que te la juegas. Si anoche nos pescan, tal vez Pichín y yo hubiéramos podido negociar con ellos. Pero a ti te chancaban el cráneo a pedradas, igual que a Hortensia. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 183)

Paul Stirrsson alias Escarlata wird hier in der Rolle eines Europäers gezeigt, der trotz seiner genauen Kenntnisse der peruanischen Geschichte, dazu neigt, sich die Geschehnisse in der Andenwelt nach seinen Vorstellungen zurechtzubiegen. (Schmitt 2013: 139) Es mag wohl sein, dass der Wissenschaftler in dieses Licht gerückt wird, jedoch könnte man wohl auch annehmen, dass der Autor selbst aus seinem Mund spricht. Nach seiner Aufklärungsarbeit von Uchuraccay musste Vargas Llosa wohl auch annehmen, dass sich in dieser andinen Welt nicht alles mit dem Kopf erklären lässt, zumindest nicht mit einem, der nach europäischen Vorstellungen denkt. So kommt es vielleicht auch, dass der Erzähler gleich im Anschluss an obige Aussage des Ethnologen einen Ingenieur folgende Frage stellen lässt:

-¿Qué tiene el Perú que despierta esas pasiones en algunos extranjeros? –se asombró Bali-. No nos lo merecemos.

-Es un país que no hay quien entienda –se rió Escarlata -. Y no hay nada más atractivo que lo indescifrable, para gente de países claros y transparentes como el mío. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 183)

Vargas Llosa selbst beschreibt die Erlebnisse rund um den Fall Uchuraccay folgendermaßen:

[...] Esa experiencia fue para mí una experiencia muy importante, una experiencia tremendamente revulsiva. A mí me puso en contacto con un tipo de violencia que yo sabía que existía, pero que nunca había podido palpar de tan cerca como cuando viajé a Uchuraccay y cuando hice toda la investigación que hicimos en la comisión. Hay muchas de las escenas de *Lituma en los Andes*, que yo no habría podido escribir sin esta experiencia. Desde luego, *Lituma en los Andes* sin ninguna duda. La idea básica de la novela, la idea de que hay paralelamente a una vida oficial otra vida encubierta, enterrada, más bien secreta,

una cultura de tipo tradicional, de tipo más bien religioso, primitivo no racional, está como dando el contrapunto a una cultura occidentalizada. (Navarro 1998: 186)

Einen Einblick in diese unentzifferbare (indesciffrable) mythisch-brutale Welt der Anden erhält der Leser durch die Kantinenwirtin Doña Adriana. Trotz ihrer namentlichen Nähe zu Ariadne aus der griechischen Mythologie, hält sie den Faden durch das Labyrinth zwar eigentlich in Händen, bietet ihn Lituma jedoch nicht zur Hilfe an. (Schmitt 2013: 140) Ihr Leben ist mit den Mythen um die andinen Berggeister, den *apus* und *pishtacos*, verbunden. Adriana scheint über die Morde Bescheid zu wissen und sogar mit ihnen zu tun zu haben. Bei einem Verhör in der Polizeistation erhält Lituma von ihr keine wirklichen Erklärungen, nur Andeutungen, die auf das schlimme Ende hinweisen, welches die drei Bergarbeiter genommen haben.

-Usted necesita un culpable para esas desapariciones –exclamó Dionisio, como volviendo al mundo real para encarar a Lituma -. A mal palo se arrima, señor cabo. No tenemos nada que ver. Adriana leerá el destino de la gente, pero no lo decide.

-Lo que ocurrió a éstos está más allá de ustedes y de nosotros –le quitó la palabra su mujer -. Ya se le he dicho. Destino, así se llama. Existe, aunque a la gente no le guste. [...] (Vargas Llosa 2010 [1993]: 141)

Auf diese Weise erhält Lituma nie konkrete Anhaltspunkte und Schmitt (2013: 140) merkt an, dass keine der Geschichten linear erzählt wird. Es gibt keine rationale Entwirrung, wie man sie in einem Kriminalroman erwarten könnte, da das Rätsel um die Verschwundenen und die möglichen Täter fast bis zuletzt ein Geheimnis bleibt. Als eine Aufklärung des Verschwindens der drei Männer schon fast aussichtslos erscheint, erhält Lituma kurz vor seiner Abreise in der Kantine von Dionisio und Adriana den Hinweis zur Lösung. Ein betrunkenen Bergarbeiter regt sich darüber auf, dass die Arbeit an der Straße in Naccos beendet wird, obwohl schreckliche Dinge geschehen sind.

-Unos mentirosos, para no decir algo peor – rugió, acercando otra vez su cara amenazante al tranquilo cantinero -. ¿O sea que no pasaría nada? ¡Y ha pasado todo! Se vino el huayco, se paró la carretera y nos despidieron. A pesar de las cosas horribles, estamos peor que antes. No se puede meter el dedo a la gente y quedarse tan tranquilos, mirando el partido desde un palco. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 306)

Der letzte Satz richtet sich an Dionisio und Adriana, die die Bergarbeiter durch ihre Geistergeschichten offenbar davon überzeugt haben, dass die Berggeister nur durch Menschenopfer zu besänftigen waren. In weiterer Folge beichtet der Arbeiter im Zwiegespräch mit Lituma weitaus Schlimmeres. Offensichtlich haben die Arbeiter die Männer nicht nur geopfert, sondern auch aufgegessen.

-¿No hay muertos por todas partes? Matar es lo de menos. ¿No se ha vuelto una cojudez, como mear o hacer la caca? No es eso lo que tiene jodida a la gente. No sólo a mí, también a muchos de los que ya se fueron. Sino lo otro.

-¿Lo otro? –Lituma sintió frío.

-El gusto en la boca –susurró el barrenero y se le rajó la voz -. No se va, por más que uno se la enjuague. Ahorita lo estoy sintiendo. Aquí en mi lengua, en mis dientes. También en la garganta. Hasta en la barriga lo siento. Como si acabara de estar masticando. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 315)

Für die Figur Lituma geht die Reise nach diesen schrecklichen Ereignissen weiter. Chronologisch in Bezug auf das Leben der Figur gesehen, würde er jetzt in *La casa verde* als Sargento in Piura und Santa María de Nieva und dann in *Un visitante* in *Los jefes* wiederum als Sargento in Piura auftauchen, wie weiter oben bereits erwähnt. Von seiner Versetzung erfährt Lituma durch seinen Amtshelfer, der ihm den Funkspruch aus Huancayo übermittelt.

-A que no adivina dónde lo mandan, mi cabo. Mejor dicho, mi sargento.

-¿Cómo? ¿Me han ascendido?

El muchacho le alcanzó el papel, con el membrete de la compañía estructora.

-A menos que le estén haciendo una pasada. A Santa María de Nieva, de jefe de puesto. ¡Felicitaciones, mi sargento!

Ya no había suficiente luz para leer el radiograma, de manera que los ojos de Lituma apenas echaron un vistazo a esas arañitas negras sobre fondo blanco.

-¿Santa María de Nieva? ¿Dónde es eso?

-En la selva, por el Alto Marañón –se rió el muchacho-. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 296-297)

Von Piura und Santa María de Nieva in *La casa verde* kommt Lituma dann zwischenzeitlich nach Lima und zwar in *La tía Julia y el escribidor*. Danach erreicht er in *El héroe discreto* seine vorerst letzte Station wiederum in Piura, seiner Heimatstadt. Lituma begegnet dem Leser in diesem Kriminalroman als Nebenfigur und nicht mehr als Protagonist. Die Rolle des Protagonisten wird vom Transportunternehmer Felícito Yanaqué bekleidet. Im Piura des 21. Jahrhunderts sieht er sich gezwungen, sein Unternehmen gegen Erpresser zu verteidigen, und wird so durch seine mutige Haltung zum unfreiwilligen, diskreten Helden des Romans. Geholfen wird ihm dabei von dem Sergeanten Lituma und dessen Vorgesetzten, Leutnant Silva, der bereits aus *Quién mató a Palomino Molero* bekannt ist.

Dem Leser von *Lituma en los Andes* fällt die, vielleicht auch zufällige Verbindung zum Roman *El héroe discreto* auf, die Vargas Llosa (2013: 9) in einem Zitat von Jorge Luis Borges (*El hilo de la fábula*), als Motto an den Anfang des Romans stellt: „Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo.“ Man fühlt sich bei diesem Zitat an

Adriana (Ariadne), die Kantinenwirtin und ihren Mann Dionisio (Dionysos) erinnert, die in *Lituma en los Andes* im Gegensatz zu ihren Vorbildern aus der griechischen Mythologie, keinen Faden für Lituma bereithielten, der ihn aus dem Labyrinth der Anden und der Verschwundenen herausführen konnte.

9. Die Figur des Lituma im Kontrast zum Zyklenroman

Seit Balzacs *Comédie humaine* ist die zyklische Erzählform modellhaft geworden. In seinem Rougon-Macquart-Zyklus wendete Zola eine zyklische Erzählform an, wie Balzac vor ihm in seiner *Comédie humaine*. (Engler 1995: 9)

Hans-Otto Dill (Engler 1995: 159-160) findet den Einfluss Zolas in Lateinamerika vor allem in den von *Germinal* inspirierten Bergarbeiterromanen *Sub-terra* (1904) und *Sub-sole* (1907) von Baldomero Lillo und in den Dirnenromanen *Santa* (1903) von Federico Gamboa und in *Nacha Regules* (1918) von Manuel Gálvez, die von Zolas Nana beeinflusst waren. Er stellt aber fest, dass es in Lateinamerika zwar eine Tradition gibt, die dem Naturalismus ähnlich ist, gleichzeitig jedoch von ihm unabhängig ist und zitiert dabei García Barragán: „una especie de ‚prenaturalismo‘ autóctono, originado en América ya una cincuenta de años anterior al naturalismo francés“. (Barragán in Engler 1995: 160) Dieser „Prenaturalismus“ kann auf die brutale Realität zurückgeführt werden, von der sich laut Dill auch Autoren wie Echeverría oder Mármol beeinflussen ließen und die politisch-militärische *Violencia* in ihren Romanen wiedergaben. In diesem Sinne fiel auch der naturalistische Gedanke Zolas weg und die Inhalte der Romane haben weniger mit dem Privat-, Familien-, und Geschäftsleben zu tun. Die politisch-militärische *Violencia* lässt sich bei Vargas Llosa unter anderem auch in *Quién mató a Palomino Molero* und *Lituma en los Andes* finden. Speziell der letzte Roman, in dem Lituma vorkommt, hat jedoch mit dem Privat-, Familien-, und Geschäftsleben der Figuren zu tun. So findet sich in *El héroe discreto* auch eine Stelle, die auf die Autoren des 19. Jahrhunderts hinweist:

Dios mío, qué historias organizaba la vida cotidiana; no eran obras maestras, estaban más cerca de los culebrones venezolanos, brasileños, colombianos y mexicanos que de Cervantes y Tolstoi, sin duda. Pero no tan lejos de Alejandro Dumas, Émile Zola, Dickens o Pérez Galdós. (Vargas Llosa 2013: 285-286)

Die Zirkularitätsauffassung war strukturbildend für lateinamerikanische Romane wie *Los pasos perdidos* von Carpentier, *Cien años de soledad* von García Márquez oder *Cambio de piel* von Fuentes. Bevor näher auf diese Romane eingegangen wird, eine kurze Erklärung zum Begriff der Zirkularität:

Zeit-zirkularität kommt vor, wenn Analepsen und Prolepsen gleichzeitig verwendet werden, und zwar in der Form, dass der Erzähler von einem Zeitpunkt X innerhalb der Fiktion ein von hier aus zukünftiges Ereignis A erwähnt, dann ein vergangenes Ereignis B und von hier aus linear erzählt, bis er wieder A erreicht und darüber ausführlich berichtet. [...] Handlungszirkularität liegt dagegen dann vor, wenn gleich strukturierte Situationen, die am Anfang des Romans vorhanden waren und im Laufe des Romans überwunden schienen, am Ende wieder eintreten. (de Toro 1986: 38-39)

In Bezug auf Gabriel García Márquez und seinen Roman *Cien años de soledad* merkt Rössner (2002: 328) an, dass es die Intention des Autors ist, den Leser dazu zu bewegen, sich auf den Glauben an die Macht des Fiktiven einzulassen. Die Zirkularitätsauffassung widerspricht der europäischen Auffassung von der Entwicklung der Geschichte gänzlich. Die Zeit wird nämlich als nicht linear aufgefasst und darüber hinaus ist sogar eine Umkehrung der Geschichte möglich. In *Los pasos perdidos* (1953) von Carpentier reist der Ich-Erzähler von der zivilisierten Welt der Großstadt New Yorks an den mythischen Ort Manoa. Dort verlieren für ihn die Begriffe Raum und Zeit ihre bisherige Bedeutung; er ist auf der Suche nach den Wurzeln der lateinamerikanischen Kultur. Nach einiger Zeit kehrt er nach New York zurück, um später wieder den mythischen Ort Manoa aufzusuchen, den er dann allerdings nicht mehr finden kann. Auch in *Cambio de piel* (1967) von Carlos Fuentes verläuft die Zeit nicht linear, sondern spiralförmig. Zudem erfolgt in diesem Roman eine Reise in die präkolumbianische Vergangenheit Mexikos. (Ertler 2002: 181-182)

In den beiden Kriminalromanen ist die Zeit durchwegs linear aufgebaut. Im vorigen Kapitel wurde aber eine Stelle beschrieben, die in diesem Zusammenhang eine kleine Ausnahme darstellt. Lituma hat manchmal das Gefühl, dass sich der Bau der Straße eher zurückentwickelt - "[...] A Lituma le hacía el efecto de que, más bien, retrocedía. (Vargas Llosa 2010 [1993]: 98) Zudem sind die Menschen in Naccos stark von Mythen beeinflusst und letztendlich verschwindet Naccos fast gänzlich unter einem riesigen Erdbeben, das das Ende dieser Berg- und Straßenarbeitersiedlung besiegelt. Trotz dieser Gemeinsamkeiten mit den oben beschriebenen Romanen, lässt sich in den beiden Kriminalromanen keine Zeit-zirkularität erkennen.

Aus dem Werdegang des Lituma heraus ergeben sich bestimmte Eigenschaften, die man dieser Figur zuweisen kann. Betrachtet man Lituma vor der Grundauffassung des Naturalismus, die darin besteht, dass er außerhalb des Materiellen nichts gelten lässt, so fällt auf, dass sich diese Figur nicht in dieses Schema einordnen lässt. Diese materialistischen und deterministischen Grundsätze wurden im 19. Jahrhundert durch Auguste Comte und Hippolyte Taine vertreten und von ihnen wurde wiederum Émile Zola stark geprägt. (Klinkert 2010: 192-193) So schreibt Zola im Vorwort seines Romans *Thérèse Raquin*:

Ich habe Figuren ausgewählt, die von ihren Nerven und ihrem Blut mächtig dominiert werden, keinen freien Willen haben und bei jeder ihrer Handlungen dem Schicksal ihres Fleisches unterworfen sind. [...] Die Seele ist völlig abwesend, wie ich gerne zugebe, da ich es ja so gewollt habe. (Zola in Klinkert 2010: 193)

Dieser Vorstellung folgt Vargas Llosa in den Beschreibungen seiner Figur Lituma nicht. Zumindest lassen sich bei der Lektüre keine eindeutigen Verweise auf die Dominanz durch Nerven und Blut feststellen. Lituma wird zwar als *Cholo* vorgestellt und somit auf bestimmte Weise klassifiziert. Dieser Umstand hindert Lituma, jedoch nicht daran einen freien Willen zu haben, und er ist in seinen Handlungen auch nicht dem „Schicksal seines Fleisches“ unterworfen, ganz im Gegenteil. Bereits im Roman *La casa verde*, dem zweiten Roman, in dem er erscheint und eine wichtige Rolle spielt, macht er nämlich eine bedeutsame Verwandlung durch, die er offensichtlich durch seinen Willen initiiert. Er entscheidet sich nämlich aus der Viererbande *Los inconquistables* auszusteigen. Er hat einen Mord begangen, geht dafür in das Gefängnis und verwandelt sich danach vom Gesetzlosen in einen Vertreter des Gesetzes. Seine genauen Beweggründe für diesen Schritt sind wohl nicht bekannt, jedoch scheint klar zu sein, dass er diese Entscheidung freien Willens trifft. Dieser Schritt ist umso größer, hat ihn ja seine Umgebung und sein Schicksal in die Gesetzlosigkeit und in das Vagabundieren verfrachtet, wenn man so will. Jetzt befreit er sich aus dieser Spirale durch seine Anstellung bei der *Guardia Civil*. Lituma wird zu diesem Schritt nicht durch äußere Umstände oder Personen gezwungen und es ist auch im letzten Roman, in dem er auftaucht, nicht ersichtlich, dass ihn Nerven und Blut dominieren und auch nicht, dass ihn letztendlich das *milieu*, dem er entstammt, einholt und seiner durchaus positiven Entwicklung ein Ende bereitet. Auch Vargas Llosa betont diese positive Entwicklung Litumas, der sich den Einflüssen des Milieus widersetzt:

Eso lo tiene Lituma a pesar de que es un hombre inculto, de que es un hombre primitivo, pero es un hombre que se ha superado. De lo que era cuando empezó; en un personaje que

ha conseguido en un mundo donde es muy difícil superarse. Es un mundo donde está completamente aplastado, donde encuentra barreras para todo, él ha conseguido aprovechar las posibilidades que ese mundo le ofrece para enriquecerse, para tener una visión más rica y más diversificada del mundo, de la realidad. (Navarro 1998: 170)

Der naturalistische Autor besteht Zola zufolge aus einem Beobachter und einem Experimentator. Der Beobachter gibt das wieder was er beobachtet hat, er arbeitet sozusagen mit Fakten. Er schafft den Ausgangspunkt, das Parkett, auf dem sich die Figuren bewegen werden. Es soll sich hierbei um eine solide, realistische Basis handeln. Der Experimentator im Romanautor beginnt nun die Figuren zu bewegen und sie in verschiedenste Konstellationen zu bringen, um zu erfahren, wie sie sich verhalten. Sein Ziel ist es dabei, natürlich zu beweisen, dass sich die Figuren in der Geschichte genauso bewegen, wie es der Determinismus voraussieht. (Klinkert 2010: 197) Auch in diesem Punkt scheint sich Vargas Llosa zu unterscheiden. Es ist zumindest nie offensichtlich, dass er Lituma mit dem Ziel einsetzt, Experimentator zu sein. Vargas Llosa ist ein sehr genauer Beobachter, aber sein Lituma ist wohl eher aus praktischen Gründen in bestimmte Geschichten eingebaut, die der Autor erzählen will. Die Frage ist somit vielleicht weniger, wie eine Geschichte mit Lituma als Komponente funktioniert, als viel eher, wie sie ohne ihn funktionieren würde. Lituma ist dem Autor von Nutzen, um komplexe Geschichten vor einem realistischen Hintergrund zu erzählen, ob die Figur nun als Bindeglied wie in *La casa verde* fungiert, oder Reflektorfigur in *Quién mató a Palomino Molero* oder in *Lituma en los Andes* – er gewährt dem Leser über seine Person einen Einblick in die jeweilige Geschichte.

Laut Klinkert (2010: 197) übernimmt der Romanautor bei Zola also zwei Rollen: die des Beobachters sozialer Phänomene und die des Experimentators, der seine Figuren in bestimmte Handlungsabläufe einbindet. Das Ziel des Experimentators ist es, eine deterministische Logik aufzuzeigen, die beinhaltet, dass jeder Sachverhalt in der Geschichte auf eine naheliegende Ursache zurückzuführen ist. Doch gerade in diesem Zweirollen-Schema liegt ein Widerspruch. Zola argumentiert nämlich, dass sich der Romanautor auf die Suche nach einer Wahrheit begibt, die er noch nicht kennt und andererseits will er zeigen, dass das deterministische Kausalitätsprinzip Gültigkeit besitzt. In dieser Hinsicht scheint es also nicht möglich, Literatur und Naturwissenschaft nahtlos zu verbinden. Betrachtet man die Handlungen der Figuren als Experiment des Romanciers, so lässt sich eine Verbindung zwischen Literatur und Naturwissenschaft herstellen. Der Experimentator, als auch der Romancier wollen etwas Neues entdecken und mitteilen.

Beide wissen nicht, wie das Experiment ausgeht und was daraus entstehen wird. In der Praxis lässt sich dies jedoch nicht so einfach bewerkstelligen. Der Romancier kann nämlich keine Laborbedingungen schaffen, wie es ein Naturwissenschaftler kann. Er kann seine Figuren also nur auf metaphorische Weise einem Experiment unterwerfen. Faktisch kommen hier keine Naturgesetze ins Spiel wie bei einer chemischen Reaktion, da der Autor letztendlich die Fäden in der Hand hält. Er muss seinen Figuren bestimmte Richtungen vorgeben, ansonsten entwickelt sich im Roman rein gar nichts. Das einzig wissenschaftliche am Roman ist somit die deterministische Idee. Diese Idee ist aber nicht das Resultat des „Experiments“ Roman, sondern eine Grundlage, von der aus der Autor startet. Die Geschehnisse in einem Roman können also nicht als Beweisführung hergenommen werden, die dem Leser zeigt, dass der Determinismus existiert. An diesem Punkt entsteht eine Tautologie am Wissenschaftlichen im Roman (Klinkert 2010: 197-198), weil der Wissenschaftler keinen Einfluss bei der Verifizierung oder Falsifizierung einer These nehmen kann (außer durch die Experimentalanordnung) und der Romancier das Ergebnis der These selbst bestimmen kann.

Wird der Roman für eine wissenschaftliche Beweisführung verwendet, so verändert er sich grundsätzlich. So kommt es auch, dass bei Zola die sprachliche Form in den Hintergrund gerät. Das primäre Ziel ist das Resultat des Experiments mit den Figuren. Somit kommen bei den naturalistischen Romanciers keine nennenswerten formalen oder stilistischen Innovationen zustande. Erzähltechniken wurden von Balzac und Flaubert übernommen und weiterentwickelt, so auch das zyklische Prinzip. (Klinkert 2010: 201) Hier lässt sich ein großer Unterschied zu Vargas Llosa erkennen. Für ihn ist die sprachliche Form, die Ästhetik im Roman sehr wichtig. Bei Vargas Llosa hat man nicht den Eindruck, dass es ihm wie Zola, um die narrative Bestätigung von bereits bekanntem Wissen geht. In Bezug auf den Naturalismus könnte man sagen, dass auch er den Autor als Beobachter sieht, jedoch nicht als Experimentator:

[...] aunque el punto de partida de la invención del novelista es lo vivido, no es ni puede serlo el de llegada. Éste se halla a una distancia considerable y a veces astral de aquél, pues en ese proceso intermedio - vaciado del tema en un cuerpo de palabras y un orden narrativo -, el material autobiográfico experimenta transformaciones, es enriquecido (a veces empobrecido), mezclado con otros materiales recordados o inventados y manipulado y estructurado [...] hasta alcanzar la autonomía total que debe fingir una ficción para vivir por cuenta propia. (Vargas Llosa 1997: 25)

Diese Aussage steht im Gegensatz zu dem Vorhaben Zolas, den Text so wirken zu lassen, als ob er die beobachtete Wirklichkeit unverändert abbilden würde. (Klinkert 2010: 200)

Bei Vargas Llosa hat das Resultat des Romans, der Geschehnisse und der Figurenkonstellation also nichts mit dem zu tun, was der Autor beobachtet hat. Es gibt keine Beweisführung in deterministischer Hinsicht, allein schon, weil sich das Ausgangsmaterial, das als Startpunkt hergenommen wird, durch den Schaffensprozess so stark verändert, dass es nicht mehr mit dem Startpunkt in Verbindung gebracht werden kann.

Laut Klinkert (2010: 197-198) wird bei Zola im Vorwort zu *Thérèse Raquin* deutlich, dass es ihm um die narrative Bestätigung von bereits bekanntem Wissen geht. Dieser Gedanke setzt sich auch beim Zyklus *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* fort. Es geht hierbei um die Taine'schen Gesetze der Determinierung durch *race*, *milieu* und *moment (historique)* am Beispiel der Familie der Rougon-Macquart. Dieser 20-bändige Romanzyklus ist Zolas zentrales Werk. Anders als Balzac, der die gesamte Gesellschaft darstellen wollte, geht es Zola nur um eine Familie als Teilbereich der Gesellschaft. Auch wenn die Familie hier nur ein Teilbereich ist, so ist sie in sich wohl doch als eine kleine Gesellschaft zu sehen. Im Gegensatz hierzu steht Lituma, der als Figur alleine wiederkehrt, ohne wirkliche Herkunft und Familie. Auch wenn sich bei dieser Figur ein chronologischer Werdegang ermitteln lässt, der auch vom Autor selber bestätigt wird, so kann doch kein Vergleich hergestellt werden zu den Figuren eines Zola. Lituma entwickelt sich in keinem familiären Umfeld, *race* und *milieu* beeinflussen ihn scheinbar nur gering. Wenn dann verändert diese Figur wohl am ehesten der *moment (historique)*.

Was Zola unter anderem von Balzac übernimmt, ist die Opposition Oberfläche versus Tiefe. In diesem Sinne gleichen sich die Familienmitglieder des Zyklusromans gar nicht, haben aber tief verwurzelte Gemeinsamkeiten. Erst durch den Erzähler kommen diese zum Vorschein. Er legt die tiefen Verbindungen mit Hilfe einer wissenschaftlichen Analyse frei. Zola vergleicht die Tiefenstruktur der Vererbung sogar mit der Schwerkraft: „L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.“ Somit ist jegliches Verhalten der Individuen vorgegeben und ist eine Summe aus persönlichen Eigenschaften (*tempérament*) und äußeren Einflüssen (*milieu*). Aufgrund dieser Voraussetzungen ist es dem Autor möglich, die Verbindungen zwischen den einzelnen Figuren mit mathematischer Genauigkeit zu bestimmen. (Klinkert 2010: 202-203)

Mario Vargas Llosa vertritt in seinem Roman *Cartas a un joven novelista* zwar auch die Meinung, dass die Literatur ein einzigartiges Zeugnis einer bestimmten Epoche ist, sich jedoch gleichzeitig gegen die Realität auflehnt:

La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla. Ella no es el retrato de la historia, más bien su contracarátula o reverso, aquello que no sucedió, y, precisamente por ello debió de ser creado por la imaginación y las palabras para aplacar las ambiciones que la vida verdadera era incapaz de satisfacer [...] Ahora bien, cuando alguien - por ejemplo, don Quijote o madame Bovary - se empeña en confundir la ficción con la vida, y trata de que la vida sea como ella aparece en las ficciones, el resultado suele ser dramático. Quién actúa así suele pagarlo en decepciones terribles. (Vargas Llosa 1997: 13-14)

Auch in *La verdad de las mentiras* unterstreicht Vargas Llosa noch einmal den Unterschied zwischen realem Leben und Fiktion.

La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio. La soberanía de la novela no resulta sólo del lenguaje en que está escrita. También, de su sistema temporal, de la manera como discurre en ella la existencia: cuándo se detiene, cuándo se acelera y cuál es la perspectiva cronológica del narrador para describir ese tiempo inventado. Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay un abismo. El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. (Vargas Llosa 2002 [1990]: 18-19)

10. Abschließende Betrachtung der Figur Litumas - Conclusio

Litumas beständige Wiederkehr lädt zunächst dazu ein, ihn vor dem Spiegel der Romanfiguren eines Balzac oder Zola zu sehen. Bei näherer Betrachtung eröffnen sich sowohl Ähnlichkeiten, als auch wesentliche Unterschiede. Den wohl wichtigsten Unterschied zu Balzac und Zola macht Vargas Llosa selbst geltend, wenn er seine fiktive Literatur als Lüge bezeichnet. Wie gezeigt wurde, stellt er zwar eindeutig klar, dass das Rohmaterial für seine Literatur dem Leben entstammt und somit einen realen Ursprung hat, und er bezeichnet sich auch selbst als realistischen Schriftsteller und grenzt sich klar von den phantastischen Schriftstellern ab. Dennoch schließt er es aus, mit seiner fiktiven Literatur eine Kopie der Realität abliefern zu wollen. Die Realität ist nur der Ausgangspunkt für die Fiktion, jedoch nicht das Endresultat eines fiktiven Werks. Scheerer (1991: 109) stellt klar, dass Vargas Llosa skeptisch ist, ob es denn überhaupt möglich sei, die Wahrheit über die Vergangenheit zu vermitteln. Diese persönliche Überzeugung entfernt Vargas Llosa natürlich automatisch von den Grundgedanken eines Balzac oder Zola, die versuchten, den Roman als Wissenschaft zu etablieren und seinen Wahrheitsgehalt im Zuge dessen mit dem eines wissenschaftlichen Experiments gleichsetzten. Betrachtet man die Figur Litumas mit der Skepsis Vargas Llosas über die realistische Darstellbarkeit des Erlebten im Hinterkopf, so wird klar, dass man ihn nicht als klassische Zyklenfigur sehen kann.

Ein weiterer wichtiger Punkt, der Lituma von den Zyklenfiguren des 19. Jahrhunderts unterscheidet, ist neben der stark divergierenden Autorenintention mit Sicherheit der Faktor Zeit. Lituma beschreibt zeitlich einen unrealistisch weiten Bogen. Theoretisch würde er von den Erlebnissen als junger Polizist in *Quién mató a Palomino Molero* im Jahre 1954 bis zu seinen Erlebnissen in *El héroe discreto* im 21. Jahrhundert, eine Polizeidienst von über fünfzig Jahren absolvieren und wäre wohl insgesamt an die achtzig Jahre alt. Man kann davon ausgehen, dass sich Vargas Llosa bewusst für diesen Schritt entschieden hat. Bereits in *Lituma en los Andes* zu Zeiten des *Sendero luminoso* müsste Lituma schon um die fünfzig Jahre alt sein. Seine Versetzung von Talara nach Naccos würde also eine unrealistische Zeitspanne von ungefähr 30 Jahren umschließen. Als Autor hätte Vargas Llosa hier jederzeit andere Arrangements treffen können, hätte er im Sinn gehabt, Lituma als einen realistischen Polizisten in puncto Zeit darzustellen. Er

hätte ihn sogar in Pension schicken können, um der zyklischen Wiederkehr Litumas ein realistisches Ende zu bereiten. Stattdessen vergehen wieder dreißig Jahre, nimmt man Litumas „Lebenslauf“ als Grundlage, bis er wieder im 21. Jahrhundert auftaucht. Es ergibt sich also in keinem Fall ein schlüssiger Lebenslauf Litumas im realistischen Sinn. Vargas Llosa stellt sich in dieser Hinsicht als Autor bewusst gegen das Prozedere der Autoren des Realismus und Naturalismus.

In der Einleitung wurde bereits erwähnt, dass es William Faulkner war, der zwar die Grundstruktur des Zyklenromans aus dem 19. Jahrhundert übernahm, jedoch einen wesentlichen Aspekt radikal veränderte: er erschuf mit seinem *Yoknapatawpha-County* ganz bewusst eine Gegenwelt zur Realität. Dies geschah in Folge auch bei den lateinamerikanischen Autoren Gabriel García Márquez und Juan Carlos Onetti. Diese drei Autoren verbindet ein weiterer Aspekt: sie alle platzierten ihre Figuren an einem fiktiven Ort. Wenn die Figuren also auch dazu dienen, eine Gegenwelt zur Realität zu präsentieren, so tun sie dies in einem geographisch relativ abgeschlossenen Raum. Die Figuren kehren in diesen Städten oder Dörfern wieder, mit dem Ziel den Leser mit dem fiktiven Ort vertraut zu machen. Ihre zyklische Wiederkehr hat somit auch die Funktion eines Wiedererkennungswertes.

Vargas Llosas Figur Lituma hat sicherlich auch einen Wiedererkennungswert, doch ist sie nicht an einen bestimmten Ort gebunden und ist vor allem nur eine einzelne Figur. Vargas Llosa erschafft also keine eigene, abgeschlossene Welt für mehrere Figuren. Es gibt zwar durchaus auch andere Figuren, die bei Vargas Llosa wieder auftauchen. So zum Beispiel Meche, la Chunga, Belisario und Santiago Zavala. (Navarro 1998: 1-2) Allerdings tauchen sie nicht in einem gemeinsamen Zyklus an einem gemeinsamen Ort auf. La Chunga taucht zum Beispiel in *Quién mató a Palomino Molero* als Wirtin auf, wenn Lituma die *inconquistables* besucht, hat allerdings keine weitere Funktion. Meche kommt in *Lituma en los Andes* am Ende der Geschichte als Geliebte Tomás' nach Naccos. Lituma ist sich jedoch nicht sicher, ob es die gleiche Meche ist, die er von früher her kennt. Der Autor hält hier die Verbindung scheinbar bewusst vage. Abgesehen davon ändert das gelegentliche Auftauchen anderer Figuren nichts Wesentliches am Werdegang und den Besonderheiten der Figur Litumas.

Lituma taucht also weitgehend unabhängig von diesen anderen wiederkehrenden Figuren auf und bewegt sich von Piura nach Talara, von dort nach Naccos. Von diesem Außenposten in den Anden wird er in den Urwald, in die *selva*, nach Santa María de Nieva geschickt, um letztendlich wieder an seinen Ausgangspunkt Piura zurückzukehren.

Auffällig an diesen geographischen Eckdaten ist, dass allein das Bergdorf Naccos ein fiktiver Ort ist. Von dieser Ausnahme abgesehen bleibt die einzige Verbindung zu den oben genannten Autoren das Wiederkehren der Figur. Durch die zeitlich großen Abstände ist aber auch dieses Wiederkehren kein flüssiger Vorgang. Neben diesen zeitlichen Unregelmäßigkeiten ist es auch die Form des Auftretens Litumas, welches die „klassische“ Form eines Zyklus etwas trübt. In vielen Romanen hat es nämlich den Anschein, dass die Figur quasi beiläufig auftritt. Zudem braucht der Leser etwas detektivische Ambitionen, um die Reihenfolge der Auftritte in eine sinnvolle Chronologie zu verwandeln – auf den ersten Blick erschließt sie sich nämlich keineswegs.

Es wurde gezeigt, dass Lituma zwar bereits in *La casa verde* als wichtiges Bindeglied fungierte. Dieser Umstand ist für den Leser jedoch nicht von vornherein ersichtlich und vom Autor wahrscheinlich bewusst verschleiert worden. Die wichtigsten Auftritte Litumas erfolgen eindeutig in *Quién mató a Palomino Molero* und *Lituma en los Andes* – hier ist er eine Schlüsselfigur. Vielleicht wird das „beiläufige Auftreten“ in den anderen Romanen auch dadurch verstärkt, dass der Erzähler nicht eingreift und dem Leser die Figur des Lituma nicht in Erinnerung ruft. Die ersten Zeilen in den beiden Kriminalromanen veranschaulichen dies. Der Leser findet keinen Hinweis, wie beispielsweise „Wir erinnern uns an Lituma...“ oder „Nach seiner Versetzung von Talara fand sich Lituma in einem kleinen Bergdorf in den Anden wieder...“. Gerade beim Sprung von *Quién mató a Palomino Molero* zu *Lituma en los Andes* wäre dies von erzählerischer Seite her durchaus denkbar, weil hier nicht nur die beiden Romane nacheinander erscheinen, sondern auch die Chronologie Litumas zeitlich „korrekt“ vor sich geht. Es bleibt allerdings Aufgabe des Lesers diese Verbindungen selber herzustellen. Diese nicht vorhandenen Hinweise des Erzählers bergen jedoch auch einen gewissen Vorteil: der Leser muss Lituma nicht zwingend als wiederkehrende Figur eines Zyklus wahrnehmen. Jede einzelne Darstellung von Lituma ist von Vargas Llosa so angelegt, dass sie für sich alleine stehen kann. Ein Leser von *Lituma en los Andes* benötigt die Vorgeschichte in *Quién mató a Palomino Molero* nicht, um die Figur des Lituma besser zu verstehen. Die Versetzung von Talara nach Naccos wird hier fast zum Detail am Rande.

In erster Linie ist es natürlich der biographische Werdegang der Figur Litumas, welcher zu der Interpretation anregt, Vargas Llosa könnte die wiederkehrende Figur neu beziehungsweise anders interpretiert haben. Das Curriculum Vitae Litumas weist große Lücken auf, er bleibt ohne genaue äußere oder innere Beschreibung und er taucht in zeitlich unrealistisch großen Abständen auf. Aber auch der literarische Werdegang unterstützt die

These einer eigenen Interpretation der wiederkehrenden Figur. Lituma wird für Vargas Llosa zwischen seinem erstmaligen Auftreten in *Los jefes* (1959) und seinem bisher letzten Auftritt in *El héroe discreto* (2013) scheinbar immer wichtiger. Bei diesem Vorgang ist er über einen langen Zeitraum Nebenfigur, dann in zwei Werken Protagonist, um letztlich wieder auf den Status einer Nebenfigur gesetzt zu werden. Zu keiner Zeit ist er an einen Ort gebunden oder mit anderen wiederkehrenden Figuren als Gruppe in einer Gesellschaft oder gar Verwandtschaft eingebunden. Gerade beim Versuch, aus Litumas literarischem Werdegang seinen biographischen Werdegang zu erschließen, wird deutlich, wie weit die beiden auseinanderklaffen.

Die Frage, ob es die Intention Vargas Llosas war, die wiederkehrende Figur anders zu interpretieren, als bisherige Autoren, muss wahrscheinlich unbeantwortet bleiben. Das wiederholte Auftauchen der Figur des Lituma kann mit *Los jefes* vielleicht auch eher zufällig begonnen haben. Das Entstehen des Zyklus mag somit einer „beiläufigen“ Geburt der Figur geschuldet sein, das fortwährende Auftauchen jedoch nicht sein. Folgende Aussage Vargas Llosas im Interview mit Navarro kann somit teilweise als ironisch betrachtet werden.

MVL: Lituma aparece desde mis primeros cuentos, aparece desde *Un visitante*. En *Lituma en los Andes* aparece por primera vez como protagonista. Es curioso, porque tú sabes que yo no tengo ninguna explicación, de porque ese personaje más bien anodino, más bien comparsa, más que protagonista, es un personaje que ha reaparecido tantas veces a lo largo de mis historias y otros personajes con mucho más relieve, con más personalidad se han borrado, la verdad que no ha sido en absoluto deliberado, escribía las historias y de pronto comparecía “motu proprio”. Es un personaje que supongo que la explicación es que siempre estuvo allí y del que tuve y que tengo todavía la sensación, pero es algo bastante inconsciente, de no haberlo aprovechado del todo, como si el personaje potencialmente diera más de lo que realmente yo he hecho con él hasta ahora. Supongo que es una explicación, pero no tengo ninguna explicación racional. Es como el personaje que aparece ahí en el subconsciente o sale del subconsciente como diciendo bueno, aquí estoy, todavía estoy vivo, todavía tengo posibilidades de desarrollarme, actuar, participar, vivir, porque no estoy suficientemente aprovechado. (Navarro 1998: 160)

Dieses Auftauchen nach dem „motu proprio –Prinzip“ erinnert an eine bestimmte Stelle bei Luigi Pirandello. Die Trilogie *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) und *Questa sera si recita a soggetto* (1930) erhebt das Drama selbst zum Thema. Das erste Stück zeigt dabei Konflikte zwischen Figuren, Schauspielern und dem Regisseur. Eine Begebenheit im ersten Drama der Trilogie veranschaulicht die Überhöhung der Handlung ins Paradoxe, was einen Zweifel an der Wirklichkeit hervorrufen soll. (Gröne 2012: 120)

So kommt es auch, dass der Autor gleich zu Beginn des Stückes *Sei personaggi in cerca d'autore* eine recht sonderbare Begegnung mit seinen Figuren hat:

[...] Orbene questa mia servetta Fantasia ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dir dove né come ripescata, ma da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo. [...] Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. [...] Nati vivi, volevano vivere. [...] Ora, per quanto cercassi, io non riuscivo a scoprir questo senso in quei sei personaggi. E stimavo perciò che non mettesse conto farli vivere. [...] (Pirandello 1984: 5)

Auch Pirandellos Figuren tauchen also aus „eigenen Beweggründen“ vor dem Autor auf und verlangen danach, geschrieben zu werden [„Nati vivi, volevano vivere“]. Wenn diese Figuren auch nicht direkt durch den Autor zum Leben erweckt werden, da er sie ja zunächst wegschickt, so taucht die Familie später im Theater auf, vom Willen angetrieben, das eigene Stück in Szene zu setzen. (Gröne 2012: 122) Dieses Beispiel erinnert an das „selbst veranlasste“ Auftauchen Litumas. Das „motu proprio-Prinzip“ der beiden Autoren Vargas Llosa und Pirandello ist dabei natürlich mit einem Augenzwinkern zu verstehen, da eine literarische Figur nicht aus dem Nichts auftaucht und schon gar nicht nach ihrer Inszenierung oder nach einer Wiederkehr verlangt, ohne das Zutun des Autors.

Eine ganz persönliche Eigenheit Litumas scheint ja gerade die Nähe zu seinem Erschaffer zu sein. War er in *La casa verde* noch das rettende Bindeglied, das half, zwei Geschichten zu einer zu verschmelzen, so ist er später weitaus mehr. Zum einen wird er in den Kriminalromanen zum Sprachrohr des Erzählers. In Anbetracht der persönlichen Geschichte des Autors lässt Lituma sogar den Schluss zu, seine Figur sei zu einem "alter Ego" des Autors geworden. Wie früher in der Arbeit bereits veranschaulicht wurde, ist *Lituma en los Andes* unweigerlich mit den Erlebnissen Vargas Llosas in Uchuraccay verbunden. Auch *Quién mató a Palomino Molero* ist aus einer wahren Begebenheit heraus entstanden, wie sich dem Prolog des Romans entnehmen lässt:

Escribí ¿*Quién mató a Palomino Molero*? por la indignación que me produjo el asesinato de un joven avionero de la base aérea militar de Talara que quedó misteriosamente silenciado por la burocracia oficial y los manes de la dictadura que sufríamos los peruanos en los años 70. (Vargas Llosa 2015 [1986]: 9)

Die obige Idee des „alter-ego“ bestätigt Vargas Llosa im Interview mit Navarro:

MXN: [...] ¿Es Lituma uno de sus alter-egos?

MVLL: Sí, yo creo que uno se disgrega en los personajes. Pero sin ninguna duda es un personaje que por lo menos tiene de mí que tiene necesidad de averiguar, de saber, de escarbar. No se da por satisfecho con lo que tiene al frente; las evidencias no le bastan, quiere ir más allá. En eso yo me siento bastante cerca de Lituma, y también en una cierta

propensión ética, es decir, a buscar una dimensión moral a los hechos, a las acciones, a las conductas. (Navarro 1998: 173)

Sucht man nach wiederkehrenden Figuren, die neben dem "motu proprio-Prinzip" noch andere Ähnlichkeiten mit Lituma haben, so wird man vielleicht am ehesten in den *Episodios nacionales* von Benito Pérez Galdós fündig. Auch bei diesem Autor laufen diverse Einflüsse zusammen, die zur Erschaffung ganz bestimmter Figuren führen. Hinterhäuser (1961: 149) verweist auf die Einflüsse von Charles Dickens und Honoré de Balzac. Zu Dickens schreibt Galdós nämlich:

Su plan es el mismo de Gil Blas de Santillana y de casi todas las novelas españolas del siglo XVII, es decir un personaje estable, protagonista de todos los incidentes de la obra, un actor que toma parte en una larga serie de escenas, que no se relacionan unas con otras más que por el héroe que en todas toma parte. Esta clase de planes son admirables cuando se quiere pintar una sociedad, una nacionalidad entera, en una época indeterminada. (Galdós in Hinterhäuser 1961: 149)

Zu dieser theoretischen Erkenntnis kam später noch die Entdeckung der wiederkehrenden Figuren bei Balzac hinzu und mündete im Zyklus der *Episodios nacionales*. Es gibt in ihnen verschiedene Serien, jeweils mit einem bestimmten Helden, der den Leser durch diverse Episoden und Gesellschaftskreise der Geschichte Spaniens zwischen 1805 und 1880 führt. Die einzelnen Episoden werden dabei nur durch den Helden verbunden - interessant dabei ist, dass dem Leser hierbei auch ein Wandel des selbigen vorgezeigt wird. So beginnt der Protagonist der ersten Serie - Gabriel Araceli - als kleiner *pícaro*, also als Schelm, und verwandelt sich erst nach und nach in ein ehrenwertes Mitglied der Gesellschaft. Auch die Hauptpersonen der nachfolgenden Serie machen eine Wanderung durch Episoden, allerdings verstehen sie die Geschehnisse um sich herum besser und können sie anders bewerten als Gabriel Araceli. (Hinterhäuser 1961: 149-150) In diesem Zusammenhang zeigt sich auch der didaktische Charakter der *Episodios nacionales*:

[...] von Salvador Monsalud an besitzen die Protagonisten der *Episodios* eine „intellektuelle Physiognomie“, sie zeigen die Fähigkeit zur abstrahierenden Erkenntnis geschichtlicher Zusammenhänge, zum Verstehen ihrer selbst und der Epoche, in der sie handeln [...]. Sein historisches und individuelles Schicksal hatte Gabriel Araceli noch rein spontan erlebt und auf dessen verschiedene Wechselfälle rein gefühlsmäßig reagiert. (Die geistigen Rückschlüsse zieht der Autor in seinen erläuternden Einlagen – und der Leser, nicht aber der Held selbst.) [...] jedoch beschränkt ihn eben diese Eigenschaft intellektuell auf die Sphäre des gesunden Menschenverstandes und der bloß moralischen Reflexion. [...] Gabriel ist nicht nur ein Nachfahre der alten Schelme, er ist auch einer jener absolut untadeligen, jeder Prüfung gewachsenen positiven Helden, wie sie der volkstümliche Fortsetzungsroman aus literarisch weit größeren, englisch-französischen Mustern übernommen hatte und – als Gegenspieler der absolut Bösen – in erbaulicher Quantität hervorbrachte. [...] Alle Protagonisten sind der Reihe nach Galdós' erklärte Lieblinge und

die „Sprachrohre“ seiner eigenen Gedanken und Reflexionen über das historische Geschehen; (Hinterhäuser 1961: 150-151)

Anhand dieser Betrachtungen lassen sich Parallelen zu Lituma feststellen. Wie Galdós' Protagonisten eint er durch seine Wiederkehr verschiedene Episoden. Dabei verhält er sich aber am ehesten wie Gabriel Araceli, weil er die historischen Umstände eher spontan erlebt und selbst keine geistigen Rückschlüsse für sich und den Leser zieht. Er ist nämlich nicht ausschließlich positiver Held, der jeder Prüfung gewachsen ist und Sprachrohr Vargas Llosas, welches Gedanken über die historischen Ereignisse vermittelt. Hinterhäuser (1961: 152) merkt an, dass Galdós Protagonisten einen Reifeprozess durchmachen, der durch die Geschichte injiziert ist: "[...] in der lebendigen, existentiellen Berührung mit ihr erkennen Galdós' Helden [...] ihre 'höheren Zwecke' und wachsen, sie erfüllend, im eigentlichen Wortsinn über sich hinaus." Auch Lituma macht einen Reifeprozess durch und wird vom halbkriminellen Mitglied der *inconquistables* zum Polizisten. Ist bei ihm ein direkter Einfluss der Geschichte oder eine Selbsterkenntnis der eigenen "höheren Zwecke" auch nicht direkt festzustellen, so findet zweifelsohne ein wichtiger Wandel in seiner persönlichen Geschichte statt. Dieser Umstand verbindet ihn im speziellen mit Gabriel Araceli. Wie im fünften Kapitel gezeigt wurde, betont auch Vargas Llosa diesen Wandel und hebt hervor, dass Lituma trotz seiner Durchschnittlichkeit und trotz seiner geringen Ambitionen über sich hinausgewachsen ist und seinen Horizont erweitert hat. Hinter dem gemeinsamen Nenner "Reifeprozess" verbirgt sich allerdings auch ein wichtiger Unterschied zwischen Lituma und den Protagonisten Galdós': letztere sind in ihren Reifeprozessen an die Geschichte gebunden. Werden sie auch aus verschiedenen Blickwinkeln porträtiert und wird auch durch Liebesgeschichten Einblick in ihr Privat- und Innenleben gewährt, so ist ihr Lebenslauf dennoch von den wichtigen Ereignissen der spanischen Geschichte vorgezeichnet und darf nicht abweichen. (Hinterhäuser 1961: 153-156)

Aracelis, Monsaluds, Calpenas, Titos Wege sind vom Leser im voraus berechenbar, sie entbehren jener relativen Freiheit innerhalb der Bedingtheit, ohne die weder das Leben überhaupt, noch die ästhetische Illusion des Lebens möglich zu sein scheinen. (Hinterhäuser 1961: 156)

Lituma ist in diesem Sinne nicht an die wichtigsten Episoden der Geschichte Perus gebunden. Natürlich beschränkt Vargas Llosa seinen Polizeidienst auf ungefähr 60 Jahre, um Litumas Geschichte einen halbwegs realistischen Rahmen zu geben. Innerhalb dieses Rahmens kann sich die Figur jedoch völlig frei bewegen und entfalten. Nicht nur im Vergleich zu den Protagonisten Galdós verschafft ihm dieser Umstand eine größtmögliche

geographische und geschichtliche Mobilität. Allein durch die jeweils vorangehenden Versetzungen werden seine über ganz Peru verstreuten Aufenthaltsorte plausibel erklärt. Umso leichter findet man sich dann auch mit den wechselnden geschichtlichen Kontexten ab und kann sie akzeptieren.

Vor den genau beschriebenen Figuren anderer Zyklenromane sieht sich der Leser von Vargas Llosa mit einer ganz anderen Art Figur konfrontiert: will er sie in ihrer Ganzheit sehen, so muss er sich aktiv auf die Suche begeben und in relativ aufwendiger Weise die Mosaikstücke rund um die Figur zusammensuchen, um am Ende zu der Einsicht zu gelangen, dass das Mosaik „Lituma“ bei weitem nicht vollständig ist. Lässt man an dieser Stelle auch die Frage nach den großen Zeitabständen und das unrealistische Alter Litumas außen vor, so ergibt sich dennoch kein vollständiger Werdegang der Figur. Die äußeren Beschreibungen sind mehr als spärlich, Herkunft nahezu und Aufwachsen komplett inexistent. Das kompletteste Erscheinungsbild Litumas findet sich nicht etwa in einer der Erzählungen, in denen er auftaucht, sondern in einem Interview, welches Navarro mit Vargas Llosa führt:

MXN: Me quiero imaginar a Lituma y no puedo, si se hiciera una película sobre Lituma ¿quién sería el protagonista para usted?

MVLL: Pues sería una persona, sería un personaje más bien anodino, sería un cholito piurano, moreno, piel un poco olivácea, con los ojos más bien vivos, el pelo un poco trinche, con barriguita de la cerveza, no muy alto más bien fortachón, ése sería, quizá con un diente de oro. (Navarro 1998: 176)

Bis auf den “diente de oro” ist dies eine Personenbeschreibung, die keine Auffälligkeiten zeigt. Diese Beschreibung könnte darauf hindeuten, dass Lituma für Vargas Llosa den „durchschnittlichen“ Peruaner verkörpert und gerade deshalb alterslos wiederkehrt und in jedem Werk seinen Polizeidienst leistet, ohne jemals in Pension zu gehen. Die Figur scheint weder durch ihre geographischen noch geschichtlichen Sprünge an Glaubhaftigkeit einzubüßen. Ein Umstand, der vielleicht unter anderem den spärlichen äußeren und inneren Beschreibungen Litumas zuzuschreiben ist. Es mag etwas paradox erscheinen, in fehlenden Beschreibungen eine Stärkung der Authentizität einer Figur zu vermuten. Ich bin jedoch der Meinung, dass die Beschreibungen ja nicht einfach fehlen, sondern von Vargas Llosa nicht gemacht worden sind. Ein Resultat mag sein, dass der Leser seinen Fokus auf andere Elemente des jeweiligen Romans legt und somit tiefer und vielleicht gewillter in die Geschichte eintaucht und sie als realistisch empfindet, gerade weil er sich nicht mit den Äußerlichkeiten der Figuren beschäftigen muss. Abgesehen vom

Empfinden des Lesers um die Realitätsnähe der Figur kann Vargas Llosa seinen Lituma immer und überall dort einsetzen, wo er ihn als Autor und Erzähler braucht, gerade weil er ihn nicht mit Beschreibungen im Vorfeld vinkuliert hat. Es bedarf keiner Rechtfertigung oder neuerlichen Beschreibung, wenn Lituma zum Beispiel in einem später erschienenen Roman jünger ist. Der Leser selbst malt sich Lituma in seiner Phantasie aus, anhand der wenigen vorhandenen Beschreibungen. Dieser größere Raum an Interpretationsmöglichkeiten ist allenfalls praktisch für den Autor und anregend für den Leser.

Die Vergleiche Litumas mit anderen zyklischen Figuren haben Unterschiede und Ähnlichkeiten aufgezeigt und verdeutlicht, dass eine Abgrenzung der Figur Litumas zu seinen "Vorgängerfiguren" nicht möglich ist. Vor dem Hintergrund des Einflusses, den Autoren durch ihr Schaffen unweigerlich aufeinander ausüben, scheint eine absolute Abgrenzung auch nicht sinnvoll.

Vargas Llosa hat sich wohlweislich für ein unvollständiges Figurenmosaik entschieden, und dem Auftreten Litumas schadet dieser Umstand nicht. In Bezug auf die „klassische“ wiederkehrende Figur der ersten Zyklenromane kann dies als deutliches Signal des Autors verstanden werden, eben keine solche erschaffen zu wollen und auch keine, die anderen Figuren völlig gleicht, wenn auch Ähnlichkeiten bestehen mögen. Die etwas abwertende Bezeichnung Litumas ("más bien anodino") durch Vargas Llosa darf dabei nicht ganz ernst genommen werden - das wiederholte Auftauchen und die wichtigen Rollen Litumas vermitteln ein Gegenteiliges Bild.

Die Figur Lituma muss also als eine Weiterentwicklung der ursprünglichen wiederkehrenden Figur gesehen werden, welche Elemente aus verschiedenen Epochen in unterschiedlichen Erzähltechniken in sich vereint und einen, wenn auch nicht radikal neuen, so doch anderen Typus dieser Art Figur erschafft. So fiktiv die Wiederkehr Litumas auch sein mag, so real können seine Erlebnisse für uns sein.

Cuando leemos novelas no somos los que somos habitualmente, sino también los seres hechizos entre los cuales el novelista nos traslada. El traslado es una metamorfosis: el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. (Vargas Llosa 2002 [1990]: 11)

ANHANG

11. Resumen en español

Esta tesina de ciencia literaria se ocupa del tema del *personaje recurrente* a través de la figura de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa. Me decidí por Lituma porque entre otras figuras recurrentes es la que reaparece con más frecuencia y con más intensidad en las novelas del autor peruano.

El punto de partida para el personaje recurrente es la novela del siglo XIX. Honoré de Balzac fue el primer autor que empleó este método de forma sistemática. Ello era especialmente razonable porque su idea básica era la de trazar una pintura de la sociedad con la mayor exactitud posible. Una empresa literaria cuya meta era presentar las clases sociales y reproducir lo más fielmente posible un espectro social y político de la época. Balzac alcanza este objetivo en *La Comédie humaine*, un proyecto monumental y sobre todo una colección de obras cíclicas que intenta captar la sociedad contemporánea en su totalidad. Para lograr este fin Balzac y otros autores del siglo XIX se propusieron seguir los modelos científicos. Pero, como no podía ser de otra forma, el resultado no fue la equiparación de la ficción literaria y las ciencias naturales.

Émile Zola desarrolló la idea de Balzac escribiendo un ciclo de novelas llamado *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Zola prosiguió la pretensión científica y conectó sus figuras con vínculos familiares. Es importante notar que el autor planificó esta historia alrededor de la burguesía y las clases bajas desde el primer libro. La forma cíclica de los libros ayudaba a presentar una cadena causal influenciada por factores hereditarios y el entorno social (*milieu*).

Durante el tiempo del *realismo* y del *naturalismo* la técnica cíclica era una práctica corriente, pero a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se produce un cambio importante: los autores de este tiempo ya no creían que fuera posible mostrar la sociedad a través de la literatura.

La novela perdió su pretensión científica pero la figura cíclica permaneció viva hasta el siglo XX y la *modernidad*. El autor norteamericano William Faulkner adoptó en su obra la figura cíclica y de esa manera generó un estímulo para los autores latinoamericanos. Vargas Llosa incluso llega a afirmar que:

Entre los escritores modernos probablemente William Faulkner (1897-1962) haya sido el que ha ejercido mayor influencia entre los cuentistas y novelistas de su generación y las

que la sucedieron en todo el mundo occidental y acaso también en otras culturas. No es de extrañar que fuera así: la obra del escritor norteamericano es deslumbrante por su ambición y coherencia, por el hechizo, color, violencia y originalidad de su mundo, así como por la variedad y vigor de sus personajes, la audacia de sus técnicas narrativas y la fuerza encantadora de su lenguaje. [...] por la riqueza de sus estructuras – con sus malabares en los puntos de vista, los narradores, el tiempo, sus ambigüedades y sus silencios locuaces – y ese lenguaje lujoso y barroco de irresistible poder persuasivo.

Sin la influencia de Faulkner no hubiera habido novela moderna en América Latina. Los mejores escritores lo leyeron y, como Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Cortázar y Carpentier, Sábato y Roa Bastos, García Márquez y Onetti, supieron sacar partido de sus enseñanzas, así como el propio Faulkner aprovechó la maestría técnica de James Joyce y las sutilezas de Henry James entre otros para construir su espléndida saga narrativa. (Vargas Llosa 2008: 81-82)

El elemento más radical por el que Faulkner se diferencia de Balzac y Zola, era el de no pretender crear un reflejo mimético de la sociedad. Muy al contrario, intenta crear un mundo contrapuesto al mundo real. La figura recurrente ya no servirá para reproducir la realidad sino para escoltar al lector como referente de confianza en un mundo ficticio.

Entre los autores latinoamericanos citados por Vargas Llosa que se sirven de figuras recurrentes se encuentran Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti. Al igual que Faulkner con su *Yoknapatawpha*, García Márquez bautizó su mundo ficticio con el nombre de *Macondo*, lugar que aparece por primera vez en la novela *La hojarasca* (1955) y acompaña al lector a través *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y otras dos novelas hasta llegar a *Cien años de soledad* (1967). Este ciclo trata el pasado latinoamericano, colombiano, tanto en su vertiente histórica como mítica. La última novela cuenta la historia de la familia Buendía y abarca en cien años el tiempo comprendido entre 1830 y 1930. Además presenta toda la historia latinoamericana desde la Conquista, a través de los ancestros de la familia. Con Macondo nace un nuevo lugar: como en el Génesis, hay pecado original, un éxodo y al final una destrucción apocalíptica del lugar. Durante todo ese tiempo los habitantes de Macondo no están seguros de dónde se sitúan los límites entre la realidad y la irre realidad.

También el autor Juan Carlos Onetti crea un lugar imaginario en su novela *La vida breve* (1950) que se llama Santa María. Onetti sitúa su ciclo en las orillas del Río Plata. La singularidad en Onetti es que la ciudad y las figuras nacen ante la mirada de los lectores. El protagonista de *La vida breve*, Brausen, inventa Santa María y sus habitantes y poco a poco se va trasladando en su imaginación a ese lugar ficticio – las historias se mezclan, hasta que la historia de Santa María llega a convertirse en la trama principal. De esta manera el protagonista Brausen huye de la “realidad” a la “ficción” y el lector queda confrontado con una ficción en la ficción. No es cierto que Onetti haya sido influido de forma

determinante por los autores del realismo y del naturalismo y que por esa razón haya creado un ciclo con figuras que reaparecen. Mario Vargas Llosa lo pone en duda en su libro *El viaje a la ficción* cuando escribe:

Es verdad que fue Balzac el primero en concebir una totalidad narrativa haciendo saltar a los personajes de una a otra historia, pero es claro que no fue de Balzac, un autor que no parece haber figurado entre sus favoritos, sino de Faulkner de quien Onetti tomó la idea, al igual que García Márquez para crear su saga de Macondo. (Vargas Llosa 2008: 85)

Además, Vargas Llosa llama la atención sobre una diferencia importante entre Balzac, Faulkner y Onetti. Su observación se puede aplicar también al ciclo de García Márquez: a diferencia de Balzac, ninguno de estos autores tenía la intención de mostrar la realidad, sino la de crear a sabiendas un mundo ficticio:

La huella del autor de *El sonido y la furia* [Faulkner] está ante todo presente en la obra de Onetti en la ambición de crear un mundo propio, inspirado en, pero opuesto al, mundo real, esa Santa María que, como el condado de Yoknapatawpha, goza de soberanía – de una historia, geografía, tradición, mitología y problemática social que le son propias – y que se van constituyendo y rehaciendo con cada relato o novela, los que, de este modo, sin perder su autonomía, pasan a ser etapas o capítulos de una sola “comedia humana”. (Vargas Llosa 2008: 84-85)

En estos mundos contrapuestos a la realidad cambia también la focalización en la representación de las figuras: el aspecto exterior de los personajes pierde importancia a favor de una concentración en los aspectos psicológicos.

No es evidente que Vargas Llosa haya sido influido por los autores mencionados, pero es cierto que él mismo no excluye esa posibilidad:

Ningún escritor es una isla, todas las obras literarias, aun las más renovadoras, nacen en un contexto cultural que está presente en ellas de alguna manera – ya sea que reaccionen contra él o lo prolonguen – y todos los escritores, sin excepción, encuentran su personalidad literaria – sus temas, su estilo, sus técnicas, su visión del mundo – gracias a un intercambio constante [...] con la obra de otros escritores. (Vargas Llosa 2008: 81)

Teniendo ello presente, sería posible que también Vargas Llosa hubiera creado una especie de ciclo, sin utilizar de manera consciente un modelo fijo ya establecido antes de su período creativo. Lo cierto es que también en la obra de Vargas Llosa hay figuras recurrentes y que como filólogo y crítico literario, se ha ocupado de autores como Gustave Flaubert, Victor Hugo, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez, entre otros. Con las novelas *La ciudad y los perros* y *La casa verde* conoció sus primeros grandes éxitos. No es

cierto que la ciudad Santa María de Nieva en *La casa verde* resulte de la influencia de Onetti, pero sí lo es que en esta novela aparece un personaje que va a transformarse en figura recurrente: Lituma. Ese personaje volverá a aparecer ocho veces en las obras de Vargas Llosa hasta hoy.

El elemento que une a Lituma con las figuras de las obras tratadas anteriormente es la recurrencia. Sin embargo, es un personaje que no está integrado en un ciclo “clásico” – su biografía es fragmentaria y sinuosa, su reaparecer a primera vista resulta incongruente. Estas observaciones hacen que nos planteemos las cuestiones siguientes: ¿Cuál es el motivo que lleva a Vargas Llosa a emplear una figura recurrente, sin intentar escribir un ciclo de novelas reconocible? ¿Cuál puede ser el efecto literario? de una figura que surge de vez en cuando fuera del ámbito cíclico “clásico”?

En busca de respuestas a estas preguntas he centrado mi atención en las novelas policíacas *Quién mató a Palomino Molero* y *Lituma en los Andes*, porque en estas obras Lituma es protagonista principal. Además, son las únicas obras publicadas sucesivamente en las que también el currículum de Lituma es cronológicamente “correcto”.

La primera novela en la que Lituma asciende al estatus de protagonista es *Quién mató a Palomino Molero*. Lituma y su superior, el teniente Silva, tienen que aclarar la muerte del joven aviador Palomino Molero, de la base aérea militar de Talara. La acción transcurre en 1954 durante el gobierno de Manuel Odría. El poder de los militares se hace especialmente notar al final de esta novela policíaca: Lituma y Silva serán trasladados por castigo.

En la novela siguiente, *Lituma en los Andes*, encontramos a Lituma en el pueblecito *Naccos*, en la región andina de Junín. Lituma ahora es cabo y tiene un adjunto, Tomás. Su misión es investigar los casos de tres hombres desaparecidos. El peligro de un ataque de *Sendero luminoso* parece inminente también y aumenta la presión. La amenaza de los terroristas indica que la trama de la novela está situada en los años 80. La aclaración de los casos es decepcionante y repulsiva: los tres hombres han sido sacrificados por los trabajadores indios de una carretera para aplacar a los dioses de las montañas. El temor de los trabajadores fue inducido por el cantinero Dionisio y su mujer, Adriana.

Ninguna de las dos obras es una novela policíaca típica, pero tienen algunos elementos que las emparentan con este género. Como “detective”, Lituma no está por encima de los casos, como los detectives de las clásicas novelas policíacas; representa más bien al hombre de la calle con sus pequeños problemas también. La solución de los casos resulta de un proceso que no se debe solamente a su actuación. El enfoque no se centra en

su persona, sino en la ruptura del equilibrio social que, a diferencia de las novelas policíacas clásicas, no será reestablecido. De esta manera Vargas Llosa se ocupa de cuestiones sociales y políticas, como las jerarquías en las clases sociales y en las razas, el poder de las dictaduras, la brutalidad del ejército y de los terroristas, el fanatismo, la superstición y sus consecuencias.

Aunque el lector no obtiene muchas informaciones sobre el aspecto físico o el pasado de Lituma, notará la importancia de su figura en las dos novelas. Además de ser un protagonista principal, Lituma es el punto crucial de los relatos. Es un personaje que refleja los procesos del mundo exterior en su conciencia. De vez en cuando verbaliza sus percepciones, pensamientos y sentimientos en monólogos interiores. Por este motivo el lector tiene la sensación de estar envuelto directamente en la narración. Como personaje reflexivo a Lituma le concedemos una credibilidad muy alta: transmite los acontecimientos de manera objetiva. Al leer las dos novelas policíacas se nota que Vargas Llosa no hace una caracterización directa de Lituma. El lector no recibe informaciones sobre el aspecto físico de Lituma, ni por parte del narrador, ni de las otras figuras. No hay observaciones objetivas sobre el carácter y la naturaleza de Lituma. Sus características se notan a través de sus acciones, razonamientos y escasas retrospectivas.

En este punto el personaje de Lituma se diferencia mucho de la descripción de los personajes de los siglos XVIII y XIX. En este periodo había una caracterización autoral directa de las figuras y las descripciones de los personajes empezaban a ocupar más espacio y a ser más precisas. El elemento más importante era que el aspecto físico de las figuras indicaba su mentalidad – a saber, de manera fisonómica. Ciertamente este no es el caso de Lituma. La primera introducción de Lituma en la narración *Los jefes* difiere mucho de las introducciones de personajes en el realismo y naturalismo. A diferencia de Balzac, por ejemplo, no hay una retrospectiva para conocer la historia familiar, la infancia y adolescencia de la figura ya desde el principio. La presentación de Lituma ocurre casi de pasada:

El teniente duda unos segundos.

-Pobre de ti si no viene – dice. Y, volviendo la cabeza, ordena -: Sargento Lituma, esconda los caballos.

-A la orden, mi teniente – dice alguien, detrás del cerro. (Vargas Llosa 1975: 1024)

Luego de esta breve introducción no ninguna otra más exacta en el curso del cuento. Después de su primera aparición en *Los jefes*, Lituma volverá a presentarse en *La casa verde* (1966) y, once años después, en *La tía Julia y el escribidor*. Luego aparece en

intervalos más breves: en 1984 en *Historia de Mayta* y en 1986 en *Quién mató a Palomino Molero*, en *La Chunga* (1986) y en *Lituma en los Andes* (1993). Luego pasarán veinte años hasta su última aparición en *El héroe discreto*. Esta enumeración sigue los años de publicación. Si la investigación se centrara en el desarrollo cronológico de la figura misma el resultado sería otro. Lo que sirve para componer el currículum de Lituma son menos las fechas precisas que su escalafón en las fuerzas policiales. Teniéndolo en cuenta resulta que la figura tendría su primera aparición en *La Chunga*, cuando todavía no está en la Guardia Civil, sino formando parte de un grupo de personajes piuranos algo dudosos, llamados *Los inconquistables*. En *Quién mató a Palomino Molero* está en Talara y ya ha empezado su carrera en la Guardia Civil. Luego aparece en Jauja como Cabo en *Historia de Mayta* y como protagonista en *Lituma en los Andes*. En *Un visitante*, en la colección de cuentos de *Los jefes*, es Sargento en Piura, como sigue siendolo en *La casa verde*, moviéndose entre Santa María de Nieva y Piura. El rango de Sargento lo conserva también en *La tía Julia y el escribidor*, donde está en Lima, y en *El héroe discreto*, de nuevo en Piura. Concentrándonos en este orden cronológico notamos que Lituma vuelve a su origen, Piura. De esa manera llegamos a conocer varias regiones del Perú, su historia y sus historias, como su creador mismo Vargas Llosa.

La aparición periódica de Lituma invita a parangonarlo con las figuras de Balzac y Zola. Cuando se analiza el caso de Lituma hay algunas coincidencias, pero también diferencias. Resulta que no es posible hacer una demarcación total entre Lituma y las figuras del realismo y del naturalismo. Quizás la distinción más importante haga el mismo Vargas Llosa al constatar que su producción ficticia es mentira. Aclara que la materia prima de sus obras es la vida misma y que de esa manera tienen un origen verdadero. Se declara autor realista y se separa claramente de los autores fantásticos. Sin embargo, subraya que no es su objetivo crear una imitación, una copia de la realidad. Duda que sea posible transmitir la verdadera realidad de la historia a través de la literatura. Por consiguiente se destaca claramente de la idea fundamental de Balzac y Zola, quienes aspiraban a establecer la novela como ciencia, poniéndola al mismo nivel que el de un experimento científico.

Teniendo en cuenta esa diferencia fundamental en la intención de los autores, es posible encontrar otras divergencias que diferencian a Lituma de las figuras cíclicas del siglo XIX. El factor temporal desempeña un papel determinante, porque Lituma cubriría una época demasiado larga. Entre los acontecimientos de la novela *Quién mató a Palomino Molero* y su aparición en *El héroe discreto* Lituma tendría que haber llevado a cabo un servicio de policía de más de cincuenta años, teniendo unos ochenta años ya. En *Lituma en*

los Andes el protagonista tendría unos cincuenta años ya y, por lo tanto, su traslado disciplinario desde Talara a Naccos habría durado aproximadamente treinta años. Se puede suponer que Vargas Llosa decidió dar ese paso a propósito. Como autor hubiera sido fácil arreglar la narración de manera diferente, para presentar a Lituma como un policía realista en un plazo de tiempo verosímil. Hasta hubiera sido posible jubilarlo a y, por lo tanto, concluir su ciclo. Pero como ese no es el caso, no se puede hablar de un currículum verosímil en Lituma. Por consiguiente Vargas Llosa se opone en este punto a los autores del realismo y del naturalismo.

Recordemos que fue el autor norteamericano William Faulkner el que adoptó la estructura básica de las novelas cíclicas del siglo XIX. Pero fue él también quien cambió un aspecto esencial de esas novelas: con su Yoknapatawpha-County creó un mundo opuesto a la realidad. Lo mismo sucedió en los casos de los autores latinoamericanos Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti. Esos autores están emparentados por un mismo hecho: los tres situaron a sus figuras en un lugar ficticio. Sus personajes servían para presentar un mundo opuesto a la realidad en un lugar geográficamente delimitado. La finalidad de esas figuras era de volver a sus ciudades y pueblos para familiarizar al lector con aquellos lugares. Su retorno cíclico, entre otras cosas, servía para aumentar el valor de familiaridad. Lituma, por su parte, tiene claramente un valor de reconocimiento también, pero no está ligado a un lugar fijo. Así que se mueve de Piura a Talara y a Naccos. Luego pasará por la *selva* a Santa María de Nieva, para llegar de nuevo a su punto de partida, Piura. Llama la atención que entre estos lugares, solamente Naccos es un sitio ficticio. La relación que une a Lituma con las figuras de los autores mencionados antes es su regreso en las obras de Vargas Llosa. Pero su regreso queda distorsionado por las grandes distancias temporales, hecho que impide un ciclo fluido. En ese punto entra en juego también la forma de aparición del personaje: parece que en muchas novelas Lituma aparece de forma casual. Pero se sabe, por ejemplo, que en *La casa verde* Lituma jugaba un papel muy importante para el autor. Primeramente Vargas Llosa había concebido escribir dos novelas, una sobre la *selva* y otra sobre Piura. Con Lituma como vínculo indispensable más adelante logró fusionar las dos novelas. El lector no se entera de ese detalle porque Vargas Llosa obviamente decidió ocultarlo. La importancia de Lituma como figura clave en *Quién mató a Palomino Molero* y *Lituma en los Andes* es fácilmente detectable para el lector. Su “aparición casual” en otras novelas viene reforzada claramente a través de cómo lo trata el narrador: nunca le recuerda al lector el personaje de Lituma o hace referencias a sus apariciones anteriores. Son conexiones que ha de hacer el lector mismo. Esa manera de

proceder tiene la ventaja de que el lector no tiene que percibir a Lituma como una figura cíclica. Cada aparición de Lituma es autónoma en sí misma y puede existir sin el conocimiento de la historia antecedente o siguiente.

Resulta que un lector tiene que buscar activamente si quiere saber más sobre la figura de Lituma. Tiene que reunir todos los pequeños detalles para comprender al final que no existe una imagen completa de Lituma. Comparado con las novelas del realismo y naturalismo ello es un indicio claro de que el autor ha querido distanciarse de esa corriente literaria respecto a la representación de las figuras.

¿Por qué existe entonces un ciclo en torno a la figura de Lituma? Cuando Vargas Llosa describe a Lituma en una entrevista como “un personaje más bien anodino” y habla de que esa figura comparece de “motu proprio”, se podría creer en un nacimiento casi accidental de la figura que, con el tiempo, llegó a ser cada vez más importante para el autor. Eso hace pensar en Luigi Pirandello y una escena de su obra *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). El autor se ve confrontado con seis personajes que quieren representar sus papeles en un drama, pero él decide despedirlos sin realizar su deseo.

Obviamente no hay que tomar la aparición “motu proprio” de personajes ficticios demasiado en serio. Normalmente un autor tiene sus motivos para hacer aparecer a unos u otros personajes. La aparición de Lituma recuerda también a una figura de los *Episodios Nacionales* de don Benito Pérez Galdós. Fue Balzac también el proveedor de la estructura básica de un ciclo para el autor español y fue a través Charles Dickens que Galdós recibió la idea de utilizar una figura como protagonista importante: “[...] protagonista de todos los incidentes de la obra, un actor que toma parte en una larga serie de escenas, que no se relacionan unas con otras más que por el héroe que en todas toma parte.”⁶ El protagonista de la primera serie de los episodios, Gabriel Araceli, es presentado como pícaro al principio. Durante varios episodios se va transformando en una buena persona, un miembro sólido de la buena sociedad – eso claramente recuerda a Lituma, quien es protagonista de varios episodios en la historia del Perú y se transformará de simple miembro de los *inconquistables* (pícaros) a un suboficial de policía.

De todo estos hechos es posible sacar la conclusión de que Lituma tiene una posición especial como figura cíclica, es una mezcla de elementos combinados. Hay elementos que unen a Lituma a las figuras de Balzac, Zola, Faulkner, García Márquez,

⁶ Galdós Pérez, Benito. *La Nación, Diario progresista*, 9.3.1868 en Hinterhäuser, Hans. *Die Episodios Nacionales von Benito Pérez Galdós*.

Onetti, Pirandello y Pérez Galdós y hay otros que lo alejan de las mismas. Es un personaje "anodino" y por eso mismo podría representar a todos los peruanos. No destacar demasiado de la masa posibilita sus viajes en la historia entre la dictadura del general Odría, a través de *Sendero luminoso*, hasta nuestros tiempos y su cambio radical de actitud. Pero también hay más: en *Quién mató a Palomino Molero* y *Lituma en los Andes* no es solamente portavoz del narrador, sino también uno de los alter egos del mismo Mario Vargas Llosa.

12. Abstract

12.1 Abstract Deutsch

Der Realismus des 19. Jahrhunderts ist die Geburtsstunde für eine Neuheit in der Literatur: die *wiederkehrende Figur*. Sie wird mit dem Ziel eingesetzt, ein realistisches Abbild der Gesellschaft zu schaffen und dient letztendlich der Verwissenschaftlichung des Romans. Über eine Reihe von Autoren, die diese Art der Figur verwendet, verändert und für ihre Zwecke adaptiert haben, kommt diese Arbeit zu Mario Vargas Llosa. Eine seiner wiederkehrenden Figuren ist der Polizist Lituma - er wird anhand der Kriminalromane *Wer hat Palomino Molero umgebracht* und *Tod in den Anden* näher betrachtet. Ästhetik, Thematik und der Werdegang der Figur helfen, Lituma vor dem Spiegel seiner "Vorgänger" zu sehen und Ähnlichkeiten und Divergenzen aufzuzeigen.

12.2 Abstract English

The Realism of the 19th century set off the formation of a new element in the realm of literature: the *returning character*. This literary device was supposed to support the creation of a realistic image of society and furthermore to equate the novel with a scientific experiment. Numerous authors have adopted the *returning character* since then - amongst whom the Peruvian author Mario Vargas Llosa is to be found. He created the character *Lituma*, a policeman returning in his work from an early stage on. This thesis focuses especially on two crime novels featuring this character: *Who killed Palomino Molero* and *Death in the Andes*. Along with aesthetics and themes, the "curriculum vitae" of Lituma will shed light on the similarities and differences this character shares with his "predecessors".

13. Bibliographie

Primärliteratur

Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore & Enrico IV*. 1925. Milano: Mondadori, 1984.

Vargas Llosa, Mario. *Obras escogidas - La ciudad y los perros. La casa verde. Los cachorros. Los jefes* (1959). Madrid: Aguilar, 1975.

Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. 1966. Barcelona: Seix Barral, 1986.

Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. 1966. *Das grüne Haus*, Übers.: Wolfgang Alexander Luchting. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968.

Vargas Llosa, Mario. *Los cachorros*. 1967. Madrid: Ed. Cátedra, 1986.

Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. 1977. Barcelona: Seix Barral, 1988.

Vargas Llosa, Mario. *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Vargas Llosa, Mario. *¿Quién mató a Palomino Molero?* 1986. Barcelona: Debolsillo, 2015.

Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes*. 1993. Barcelona: Editorial Planeta, 2010.

Vargas Llosa, Mario. *El héroe discreto*. Madrid: Santillana Eds., 2013.

Sekundärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig. *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur: KLfG*. München: Ed. Text + Kritik, 1983.

Berger, Günter. *Der Roman in der Romania: neue Tendenzen nach 1945*. Tübingen: Narr, 2005.

Bockting, Ineke. *Character and personality in the novels of William Faulkner: a study in psychostylistics*. Lanham: Univ. Press of America, 1995.

Dorfmann, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972.

Engler, Winfried. *100 Jahre "Rougon-Macquart" im Wandel der Rezeptionsgeschichte*. Tübingen: Narr, 1995.

Ertler, Klaus-Dieter. *Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans: Strömungen - Autoren - Werke*. Tübingen: Narr, 2002.

Galdós Pérez, Benito. La Nación, Diario progresista, 9.3.1868 in Hinterhäuser, Hans. *Die Episodios Nacionales von Benito Pérez Galdós*. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co., 1961.

Gmelin, Hermann. *Der französische Zyklusroman der Gegenwart: 1900 - 1945*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1950

Gnutzmann, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar, 1992.

Gröne, Maximilian. *Italienische Literaturwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2012.

Hernández de López, Ana María. *Mario Vargas Llosa - opera omnia*. Madrid: Ed. Pliegos, 1994.

Hinterhäuser, Hans. *Die Episodios nacionales von Benito Pérez Galdós*. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co., 1961.

Koch, Thomas. *Literarische Menschendarstellung: Studien zu ihrer Theorie und Praxis*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1991.

Kristal, Efraín. *The Cambridge companion to Mario Vargas Llosa*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Lamping, Dieter. *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner, 2009.

Marsch, Edgar. *Die Kriminalerzählung: Theorie, Geschichte, Analyse*. München: Winkler, 1972.

Nünning, Ansgar. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2013.

Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler, 2003.

Oertzen, Eleonore von. *Peru*. München: Beck, 1996.

Ortiz de Lanzagorta, José Luis. *Diccionario temático abreviado iberoamericano*. Sevilla: Castillejo, 1989.

Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Ed., 1977.

Pöppel, Hubert. *Kriminalromania*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1998.

Robinson, Owen. *Creating Yoknapatawpha: readers and writers in Faulkner's fiction*. New York: Routledge, 2006.

Rössner, Michael. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 2002.

Scheerer, Thomas M. *Mario Vargas Llosa: Leben und Werk – eine Einführung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Schmitt, Hans Jürgen. *Mario Vargas Llosa: der peruanische Kosmopolit*. München: Ed. Text + Kritik, 2013.

- Schulz-Buschhaus, Ulrich. *Formen und Ideologien des Kriminalromans: ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt: Athenaion-Verl., 1975.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Toro, Alfonso de. *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986.
- Tusell, Javier. *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. 1975. *Die ewige Orgie: Flaubert und „Madame Bovary“*, Übers.: Maralde Meyer-Minnemann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. 1990. Madrid: Santillana Eds, 2002 (erweitert).
- Vargas Llosa, Mario. *A Writer's reality*. 1991. *Die Wirklichkeit des Schriftstellers*, Übers.: Lieselotte Kolanoske. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción – El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Santillana Eds., 2008.
- Wieser, Doris. *Der lateinamerikanische Kriminalroman um die Jahrtausendwende: Typen und Kontexte*. Berlin: Lit-Verl., 2012.

Online-Ressourcen

Klinkert, Thomas. *Epistemologische Fiktionen: Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*. Berlin: De Gruyter; 2010. eBook Super Collection - Austria. 12 Mai 2016.

<<http://web.a.ebscohost.com/uaccess.univie.ac.at/ehost/ebookviewer/ebook/ZTAwMHhhdF9fMzg4MTM0X19BTg2?sid=cc3fe4ad-1958-42cf-8616-6d46807463a9@sessionmgr4005&vid=0&format=EB&rid=1>>

Henry, O.. *The Marionettes*. Journal/Magazine/Newsletter, April 1902; 07 April, 2016, University of North Texas Libraries.

<<http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth139416>>

Navarro, Xiomara. *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*. Texas, Tech. University, 1998. 29 März 2016.

<<https://ttu-ir.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/14816/31295013018907.pdf?sequence=1>>

Ziegler, Heide. *Sylvia Lange, Die Figurenzeichnung bei William Faulkner: Dargestellt an ausgewählten Yoknapatawpha-Romanen*. Anglia - Zeitschrift für englische Philologie, 2010, Vol.128(1), pp.164-168. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG: 2010. 13 Februar 2016.

<[doi:10.1515/angl.2010.022](https://doi.org/10.1515/angl.2010.022)>