



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Wie viel *Geschichte* steckt im Text?

New Historicism angewandt auf Cristina Peri Rossis

La nave de los locos“

verfasst von / submitted by

Stephanie Rainer BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 353 333

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

Lehramtsstudium Unterrichtsfach Spanisch
Unterrichtsfach Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

„WENN SCHON DAS WASSER EINES FLUSSES AUSREICHT,
JEDE ERINNERUNG ZU TILGEN —
WAS WIRD DANN VON MEINEM GEDÄCHTNIS ÜBRIGBLEIBEN,
DAS EIN GANZES MEER ÜBERQUERT HAT?“

EDUARDO GALEANO 1998: 106

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINFÜHRUNG.....	1
1.1	FRAGESTELLUNG	6
1.2	FORSCHUNGSMETHODEN	7
2	THEORETISCHER RAHMEN.....	8
2.1	HISTORISCH-KRITISCHE LITERATURWISSENSCHAFT.....	8
2.2	KULTURWISSENSCHAFTLICHE LITERATURWISSENSCHAFT	9
2.3	ERINNERUNGSHISTORISCHE LITERATURWISSENSCHAFT	12
2.4	NEW HISTORICISM	14
2.4.1	STEPHEN GREENBLATT	19
2.4.2	ERICH AUERBACH.....	26
2.4.3	MICHEL FOUCAULT.....	28
3	(LITERATUR-)GESCHICHTLICHE EINBETTUNG.....	30
3.1	URUGUAY	30
3.2	LITERATUR IN URUGUAY	36
3.3	SPANIEN.....	43
3.4	LITERATUR IN SPANIEN.....	46
4	CRISTINA PERI ROSSI.....	51
4.1	SCHRIFTSTELLERIN IN URUGUAY.....	52
4.2	SCHRIFTSTELLERIN IM EXIL	55
5	LA NAVE DE LOS LOCOS: LITERARISCHE UND HISTORISCHE GEGENÜBERSTELLUNG.....	68
5.1	TEXTSTELLE 1: MACHT & MACHTMISSBRAUCH	70
5.2	TEXTSTELLE 2: POLITISCHE VERBRECHEN: ENTFÜHRUNGEN.....	73
5.3	TEXTSTELLE 3: POLITISCHE VERBRECHEN: GEFANGENENLAGER	77
5.4	TEXTSTELLE 4: GESCHICHTE & WAHRHEIT	79
5.5	TEXTSTELLE 5: MANIPULATION VON ERINNERUNG	82
5.6	TEXTSTELLE 6: GESCHICHTE UND IHRE NARRATION.....	83
5.7	TEXTSTELLE 7: MACHT DER MANIPULIERTEN MASSE	86
5.8	TEXTSTELLE 8: ÜBERNAHME ANDERER KONTEXTE	87
6	KONKLUSION	89
7	LITERATURVERZEICHNIS	99
8	ANHANG: ABSTRACT	105
9	ANHANG: RESUMEN EN ESPAÑOL	106

1 EINFÜHRUNG

[S]e escribe porque se muere, porque todo transcurre rápidamente y experimentamos el deseo de retenerlo; la literatura es testimonio, precisamente porque todo está condenado a desaparecer, y eso nos conmueve y a veces nos pide a gritos residencia. Escribo [...], porque estoy momentáneamente viva, en tránsito, y no quiero olvidar esta calle, un rostro que vi mientras caminaba [...] en ese momento estábamos uno al lado del otro, hacíamos algo juntos, y ese sentimiento creaba la confraternidad (PERI ROSSI in BENEDETTI 1988: 385).

Wenn es um geschriebene Texte geht, dann hatte schon ARISTOTELES zwei bedeutende Unterscheidungen getroffen: Es gibt all jene, die sich mit der Wirklichkeit befassen, verfasst von den sogenannten Geschichtsschreibern, und die anderen, die sich mit erfundenen Situationen befassen, verfasst vom Dichter. Aber auch die Dichter waren im gewissen Grad an die weltlichen Fakten gebunden, da sie sich an den Möglichkeiten der Wirklichkeit orientierten, sich aber eher den allgemeinen Geschehnissen und Zusammenhängen bedienten, während sich die Geschichtsschreibung den Details der Ereignisse widmete. Ableiten könnten man hieraus zum Beispiel, dass das Genre des *Sci-Fi* nach ARISTOTELES keine Dichtung im damaligen (erweiterten) Sinn gewesen wäre, da der Inhalt womöglich weit entfernt von der Wirklichkeit¹, Wahrheit, oder eben dem Denkbaren, den sogenannten möglichen Wissenshorizont der Zeit war. Das Konzept von Fiktion war also eine bedeutende Idee, die sich zwischen Wirklichkeit und Lüge schob, um denkbare Welten zu kreieren. Die Beurteilung und Klassifikation von Literatur ist somit immer abhängig von der Zeit, in der man gewisse Fragen an sie stellt und sie beurteilen und kategorisieren will, sie ist auch abhängig von den gesellschaftlichen Funktionen und den ästhetischen Eigenschaften, die sie in der Regel erfüllen sollte. Sie ist weiters auch bestimmt nach dem geografischen Ort und dem Kontext, von dem aus bestimmte Fragen gestellt werden, da Perspektiven, Ansprüche, Normen, etc. in den unterschiedlichen Kulturen oft sehr voneinander differieren bzw. diese sich unterschiedlich schnell oder in unterschiedliche Richtungen entwickeln (cf. GRABOVSKI 2011: 24-27).

¹ Mit der Frage der Wirklichkeit hat sich u.a. auch PAUL WATZLAWICK auseinandergesetzt und formulierte passend, dass diese „nicht wirklich wirklich“ sei, da sie eben als subjektive Konstruktion die unterschiedlichsten Deutungen und Interpretationen zulässt. Etwas „gemäß“ der Wirklichkeit wiederzugeben, ist immer nur eine Annäherung dessen, was geschehen war. Auch Zeitungsartikel, Biografien, etc. sind immer nur Rekonstruktionen; den Worten gelingt es nicht, Geschehenes exakt wiederzugeben (cf. WATZLAWICK 2003).

In der Literaturgeschichtsschreibung ist es daher umso schwieriger, die Grenzen zwischen Fiktion und der „realen“ historischen Darstellung zu ziehen, da auch jede Geschichtsschreibung eine Art Strukturierung verfolgt, sowie im wissenschaftlichen Diskurs in einer bestimmten Art gesprochen (geschrieben) wird, aber zugleich auch rhetorische Figuren verwendet werden, ähnlich der Dichtung. Weiters durchlaufen die jeweiligen Fakten, die sich dann geschrieben als „Geschichte“ wiederfinden, einen subjektiven Selektionsprozess des Autors und dies, nach dem jeweiligen Erkenntnisinteresses, je nach erteilter Wichtigkeit der Ereignisse, Intensionen der Auftraggeber, etc. Der Geschichtstext wird eben von einer „bestimmten“ Personen geschrieben, die „bestimmt“ sozialisiert wurde und in einer „bestimmten“ Zeit an einem „bestimmten“ Ort, unter „bestimmten“ Bedingungen aufgewachsen ist und somit, auch nicht fähig ist, anders zu schreiben als so, wie sie es tut. Diese „bestimmten Zeiten“ haben eben besondere Eigenheiten: Es herrscht ein spezifischer Stand von Technik und Wissen vor, sowie gewisse Vorlieben in der Mode, ein angestrebter Lebensstil etc., die unmittelbar als Lebenswelt des Autors auf ihn einwirkten, ihn prägen und einige seiner spezifischen Perspektiven und Ansichtsweisen schon im Vorhinein definieren.

Autoren sind sich ihrer persönlichen Vorprägung meist bewusst und können versuchen, dieser in gewisser Weise entgegenzuarbeiten. Der *New Historicism* geht allerdings davon aus, dass dies nur bedingt funktioniert, da einige der kulturellen und kontextbezogenen Eigenheiten einfach nicht abgelegt werden können. Diese Reflexionsfähigkeit über die eigene, spezifische Sozialisation, zusammen mit einer ausgeprägten Sensibilität der eigenen Sprache, wandeln sich in Zeiten von Repression und Diktatur oft in eine Art innere Selbstzensur, wenn man weiterhin als Autor bestehen will. Weiters könnte man so davon ausgehen, dass viele Werke, die ursprünglich während eines totalitären Regimes verfasst worden waren, erst viel später erschienen sind, da auf Grund der politischen Rahmenbedingungen sehr aggressiv auf jegliches eindringende und feindliche Gedankengut reagiert wurde. Dessen Urheber wurden verfolgt, eingesperrt, oder sogar umgebracht, um bestimmte Ideale bereits in ihrem Keim zu ersticken und um deren Verbreitung entgegenzuwirken. Viele Autoren schrieben im Exil mehr oder weniger direkt über die politischen Vorgänge in ihrer Heimat; einige prangerten die Regimes an, andere traf das Exil persönlich oder auch finanziell so schwer, dass es ihnen nicht mehr zurück auf die literarische Bühne gelang, und wiederum andere verfielen anfänglich in ein Stillschweigen,

da es an Worten fehlte um die Vorfälle zu beschreiben. Einige Werke, die sich sehr wohl auch mit dem historischen Kontext der totalitären Regime befassten, erschienen so erst Jahre später, als bereits eine gewisse zeitliche, sowie oft auch räumliche Distanz zu den Vorgängen gewonnen werden konnte, sowie gewisse persönliche Traumas verarbeitet werden konnten.

Auch wenn der *New Historicism* oft kritisiert wurde und auch noch heute kritisiert wird auf Grund seiner enormen Ungenauigkeit bzw. dem Mangel an einer expliziten und auch objektiven Methode, scheint er trotz allem, großes Gehör in der Literatur- und Kulturwissenschaft gefunden zu haben. Sein wohl prominentester Vertreter, STEPHEN GREENBLATT, bezeichnet den *New Historicism* bevorzugt als *Cultural Poetics*, um den Ansatz präziser zu definieren, aber auch, um den *New Historicism* vom *Historicism* oder anderen -Ismen besser abzugrenzen. Dieses gelingt ihm auch deswegen, da er sich in seinen Analysen vor allem auf Werke bezieht, die während der Renaissance entstanden sind, wodurch auch zeitlich eine angemessene Distanz zur Gegenwart entstehen konnte. So konnten rückblickend kulturelle Mechanismen und Schemata in Shakespeares Theater besser erkannt werden, als es bei zeitgenössischen Theaterstücken der Fall wäre. Weiters bezieht er sich auf eine Art kulturell bedingter *sozialer Energie*, die aus literarischen Texten ausströmt, wenn diese in ihrem spezifischen historischen Kontext gelesen und analysiert werden; genau dieser Aspekt soll für die vorliegende Arbeit ein wichtiger Begriff sein. Es hat durchaus eine Berechtigung, literarische Texte jeglicher Art ohne Miteinbeziehung des kulturellen und geschichtlichen Kontextes zu lesen und es muss deswegen trotzdem kein missverständenes Werk bleiben. Literatur kann, muss aber nicht, über ihren geschriebenen Text hinweg weitere tiefgehende Informationen vermitteln, als es die bloßen Worte tun, die aneinandergereiht eine Fiktion kreieren. Diese zusätzlichen Informationen können von einem geschulten Auge erkannt werden, wodurch es Zutritt in die Mehrdimensionalität des Textgewebes erhält und so gewisse Verbindungsfäden mit anderen Diskursen sichtbar werden. Über die Fiktion entsteht so über den Text hinweg eine Parallelwelt, in die nur man Zugang erhält, wenn man spezielle kulturspezifische Hinweise, die nicht explizit genannt werden, oder Codewörter zu entziffern vermag, sowie es nur für Mitglieder der jeweiligen Kultur möglich wäre. Gegebenenfalls gelänge dies auch all jenen, die sich eingehend mit dem spezifischen Kulturkreis befasst haben. Diese Codewörter sind sozusagen jene Energiefelder, aus denen heraus eine komplexe Parallelwelt entstehen kann, auf die der Text

an und für sich dezidiert nicht verweist, aber die seine fiktive Welt umgibt. Das heißt eine fiktive Szene an einem bestimmten Platz in einer bestimmten Stadt zu einer Zeit X, kann in der Vorstellung von einigen Leser auch alle weiteren Gebäude und Häuser der Gegend entstehen lassen, sowie Pflanzen, Bäume, die Menschen, etc., oder im Besonderen die Atmosphäre, die dort vorherrscht. Diese entstehende Welt kann somit aus eigenen, persönlichen oder fremden, angeeigneten Erinnerungen bestehen.

Der *New Historicism* beschäftigt sich mit einem weiten soziokulturellen Feld, das hinter der Struktur des Textes verborgen liegt. Dieses Feld kann, muss aber nicht, vom Autor intentional mit dem Text verknüpft worden sein, jedoch liegt oft die Interpretation diesbezüglich sehr nahe. Struktur ist dahingehend gemeint, wie, das heißt, in welcher Form sich der Autor ausdrückt (Standard, Normen, etc.) bzw. ausdrücken kann (Zensur, etc.). In dieser Arbeit werden jene Textstellen herausgesucht, die explizit einen geschichtlichen Hintergrund aufweisen (könnten), sofern man sich mit der Geschichte Uruguays auseinandergesetzt hat. Daher sind Inhalt, sowie auch die Textstruktur zentral, da die geschichtliche Tiefe der zu analysierenden Stellen oft nicht als Haupthandlung dargestellt wird, sondern als Erinnerungsfetzen der Protagonisten dargestellt werden, versehen mit Codewörtern, die oft nur nebensächlich erwähnt werden. Diese Schlüsselwörter können als (a) als ästhetisches Stilmittel oder als für den Handlungsverlauf als unwichtiges Dekor angesehen werden, (b) als Bezugswort, das zusätzlich Verbindung zur uruguayischen Nationalgeschichte herstellt, und/oder im weiteren Sinn (c) als generelle Verbindung (und Kritik) an totalitären Regierungsformen.

Auch wenn Analysen oft vorgeben, objektiv zu sein, will die Unvoreingenommenheit hier doch als schwierig angesehen werden: So wie der *New Historicism* in seiner Objektivität kritisiert wird, muss auch hier zugegeben werden, dass die ausgewählten Textstellen immer auf Grund von persönlichem Wissen und Erfahrung ausgewählt werden und die Analyse(möglichkeiten) somit nicht als abgeschlossen und umfassend angesehen werden können. *La nave de los locos* bietet all jenen, die sich mit der Literatur Lateinamerikas auseinandergesetzt haben, ein schier unbewältigbares Gewebe an Vernetzungen mit anderen Autoren, Künstlern (Malern, Schauspielern, Sängern, etc.), (Song)Texten, Filmen und historischen Kontexten, das in exzellenter Weise die literarische Bühne des späten 20. Jahrhundert repräsentiert. Da sich der *New Historicism* speziell mit dem sozialpolitischen

Kontext und der partikulären Atmosphäre bei der Entstehung des Textes befasst, ist hier auf jeden Fall hervorzuheben, dass das analysierte Werk erst nach der Zeit des sozialen Umbruchs und der Diktatur im Exil verfasst wurde. Hierzu ist zu bemerken, dass viele der Werke, die sich mit politischen Kontexten wie autoritären Regimes befassten, posthum erschienen sind. Oft ließen die lokalen Umstände auf Grund von Zensur, möglicher Verfolgung etc., solche Texte erst gar nicht zu, oder sie wurden erst verzögert im Exil verfasst, da es die seelische Gemütsverfassung der Autoren, sowie oft auch ökonomische Gründe es unmöglich machten, Texte zu publizieren. PERI ROSSI sagt selbst wie schon zum Beginn des Kapitels zitiert, dass „se escribe porque se muere [...] la literatura es testimonio, precisamente porque todo está condenado a desaparecer (in BENEDETTI 1988: 385), weswegen es doch als legitim erscheinen mag, das politische Geschehen in Uruguay, die Diktatur von 1974-1984(5)², mit einem Werk zu verbinden und es aus der Perspektive des *New Historicism* zu untersuchen, welches erst gegen Ende des uruguayischen Militärregimes, im Exil in Spanien³ verfasst und im Jahre 1984 publiziert wurde.

Ziel ist es hierbei, die starke *Inter(kon)textualität* des Werkes aufzuzeigen, um weiters auch zu untermauern, wie viele Türen in „andere“ Bereiche abseits der Literatur, ein geschickt formulierter Text zu öffnen vermag, wobei hier die Verbindungen mit dem historischen Kontext im Zentrum stehen. *Intertextualität* ist hierbei im Sinne von DERRIDAS Dekonstruktivismus zu sehen, der nicht nur die formalen schriftlichen Diskurse (Medizin, Rechtsprechung, Geschichtsschreibung etc.) als Text versteht, so wie es FOUCAULT (2015) tut, sondern alle Diskurse/Texte, die in einer Kultur vorherrschen, geschrieben oder auch mündlich, als sozusagen gleichwertig ansieht und diese in seine Analyse miteinbezieht, ohne speziell „berühmte“ literarische Werke, die meist den Nationalkanon formen, als superior anzusehen. Bei DERRIDA sind es die Gesamtheit dieser Texte, die das Gewebe der Kultur ausmachen, in der sich alle Diskurse, die in ihr entstehen, einordnen, ohne in ein hierarchisches Verhältnis einzugehen, so wie es eben auch der *New Historicism* es tut. Wenn man es schafft, diese Ideen der unterschiedlichen Diskurse einzufangen die zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort vorherrschen, gelingt es vielleicht, das

² Die Militärjunta trat im Jahre 1984 zurück; demokratische Wahlen wurden für das Jahr 1985 ausgerufen.

³ Auch Spanien befand sich zum Zeitpunkt, in dem der Text verfasst worden war, im politischen Umbruch (*transición*), nachdem General FRANCISCO FRANCO im Jahre 1975, nach mehr als 40 Jahren an der Macht verstorben war. Die darauffolgende „demokratische“ Regierung änderte nicht viel am Führungsstil des Landes; erst 1982 gab es mit dem Wahlerfolg der Sozialistischen Arbeiterpartei eine Veränderung (cf. COMELLAS 1998: 545)

literarische Werk, mit dem man sich befasst, wieder mit dieser ursprünglichen *sozialen Energie* aufzuladen, von der GREENBLATT spricht; einer Energie, die ein Werk nicht nur lebendig macht, sondern dem aufmerksamen Leser unendlich viele Dimensionen und Möglichkeiten eröffnet, den Text, aber auch die Komplexität einer vergangenen Welt zu verstehen, um soziohistorische oder politische Kontexte besser nachvollziehen zu können.

1.1 FRAGESTELLUNG

In dieser Arbeit wird der Roman *La nave de los locos* von CRISTINA PERI ROSSI⁴ analysiert. Das Werk entstand in den frühen 1980er Jahren im spanischen Exil der Autorin und es wurde 1984 im Verlag Seix Barral in Barcelona veröffentlicht, einem besonders signifikativen Jahr für Uruguay, da es jenes Jahr war, in dem sich die Militärjunta wieder aus der Regierung zurückzog und für das darauffolgende Jahr demokratische Wahlen ausrief.

Das Werk soll unter dem Aspekt des *New Historicism* analysiert, kontextualisiert und interpretiert werden. Dabei soll der politische Hintergrund in Uruguay, Heimatland der Autorin aus dem sie vor den Autoritäten flüchtete, durchleuchtet werden und die wiederkehrenden Strukturen von autoritären Regimes aufgezeigt werden, sowie auch die geschichtlichen Ereignisse in Spanien, der späten Jahre der spanischen Diktatur unter FRANCO der 1970/80er Jahre, in denen der Text verfasst wurde, miteinbezogen werden. Dabei sollen hier die deutlich geschichtlichen Passagen des Werkes analysiert und in den historischen Kontext Uruguays und auch Spaniens situiert werden, da davon ausgegangen wird, dass immer wieder auf die politische Situation Uruguays verwiesen wird, das Werk aber erst zeitlich verzögert in Spanien entstand. Gleichzeitig wird angenommen, dass die ausgewählten und analysierten Textstellen trotzdem sehr offen und universal verfasst wurden, sodass, obwohl die Kontextualisierung in Uruguay nahe liegt, auch andere soziokulturelle Kontexte denkbar wären, wodurch das Werk aus dem Kontext Lateinamerika herausgenommen und es in die universale Weltliteratur eingeordnet wird. Die aufgestellten Hypothesen sind jene, dass das Werk

⁴ Das Werk wurde im Jahre 1988 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Iks* in der Eco-Verlags AG publiziert.

- 1) durchaus mit der uruguayischen Geschichte und den politischen Vorkommnissen stark verknüpft ist, aber es dennoch so geschickt aufgebaut ist, dass
- 2) diese historischen Elemente genauso gut auf andere Nationalgeschichten (auch zeitlich versetzt) ausgelegt werden können und sich somit mehrdeutig auf geografischer, aber auch zeitlicher Ebene zeigen. Zuletzt besteht auch die Annahme, dass
- 3) das Werk eben genau so vielseitig angelegt worden ist, da die thematisch-historische Unabgeschlossenheit es ausschließt, dass extreme politische Geschehnisse in Vergessenheit geraten und Erinnerung daher nur lebt, wenn Geschichte als etwas fortlaufendes angesehen wird.

Die Forschungsfragen beziehen sich somit darauf, welche soziopolitischen und historischen Elemente sich im Text versteckt halten bzw. welche totalitären Strukturen oder Eigenschaften (an Vorgängen, oder auch an Personen) sich erkennen lassen. Weiters sollen auch die Eindeutigkeit bzw. Mehrdeutigkeit dieser Elemente untersucht werden und die historischen Gegebenheiten, auf die sie sich beziehen könnten.

1.2 FORSCHUNGSMETHODEN

Mit Hilfe des *close readings*, der bevorzugten Analysemethode des *New Historicism*, sollen historische Elemente des Textes ausfindig gemacht werden, um diese auf den Kontext Uruguay anzuwenden, aber auch um ihre Universalität zu prüfen. Weiters sollen die gefundenen Elemente mit Hilfe der *thick description* kontextualisiert werden und somit mögliche geschichtliche Verbindungen aufgezeigt werden. Dies geschieht unter Berücksichtigung von STEPHEN GREENBLATTS Auslegung des *New Historicism*, der sich u.a. Theorien und Methoden von ERICH AUERBACH (Analyse von Textfragmenten) und MICHEL FOUCAULT (Einbeziehung von unterschiedlichen Diskursen) bezieht. Dabei wird eng mit der Primärlektüre *La nave de los locos* (1984a) gearbeitet, sowie mit Artikeln, die PERI ROSSI als Journalistin zum Thema Migration, Exil, Literatur, etc. für die Tageszeitung El País verfasst hatte, um diese mit dem Roman abzugleichen und gewisse Standpunkte zu verstärken.

2 THEORETISCHER RAHMEN

Diese Arbeit basiert auf den Grundgedanken des *New Historicism*, dass der kulturelle Kontext, in dem Werke entstehen, in gewisser Art und Weise immer auf den Text abfärben. Der *New Historicism* wird durch seine Offenheit und sein interdisziplinäres Denken gelobt, aber auch auf Grund des Fehlens einer klaren Analysemethode kritisiert. Einige der literaturwissenschaftlichen Theorien, die mit dem *New Historicism* in Verbindung stehen, bzw. diesen geprägt haben, werden in diesem Kapitel vorgestellt, um aufzuzeigen, in welchem breiten Feld dieser Anklang fand.

2.1 HISTORISCH-KRITISCHE LITERATURWISSENSCHAFT

Der Grundsatz der historisch-kritischen Literaturwissenschaft ist jener, dass sich literarische Werke nicht als zeitlos, noch als zeitgebunden angesehen werden können. Oft handeln die Werke über Vergangenes, oder auch Zukünftiges, dennoch entstehen sie in einem soziokulturellen Rahmen, der durch die Umgebung vorbestimmt ist. Literarische Werke sind geschichtlich, ohne dass sie explizit über ein geschichtliches Thema sprechen müssen, sondern unter eben jenem Aspekt, dass der Autor niemals unabhängig von den geschichtlichen Gegebenheiten seiner Zeit sein kann, da diese die Art und Weise prägen, wie eben die Menschen sein können, die aus ihr entstehen. Weiters ändern Texte ihre Bedeutung mit der Zeit, das heißt sie sind nicht zeitlos, da das Wissen und das Bewusstsein der Menschheit im Laufe der Geschichte wächst bzw. sich verändert und sich so der Blickwinkel zurück auf das bereits verfasste Werk automatisch verändert, besonders wenn es schon älter ist. Zugleich sind Texte aber auch nicht zeitgebunden, da sie keinesfalls als bloße Abbilder ihrer Zeit angesehen werden sollten, da sie genauso gut an alte Traditionen anschließen, aber auch neue und unerforschte Wege gehen können. Zentral für das historisch-kritische Textverständnis ist es also zu verstehen, was das Werk zu seinem individuellen Entstehungszeitpunkt bedeutet haben könnte, ohne weitere Informationen hinzuzufügen, die der kollektive Wissenshorizont erst zu einem späteren Zeitpunkt erworben hatte. Weiters ist es von äußerster Wichtigkeit zu verstehen, dass ein literarisches

Werk niemals eine Momentaufnahme sein kann, sondern immer eine geschichtliche Entwicklung durchmacht, bis es für sich „sein“ kann (cf. KRAFT 1999: 12).

Literarische Werke können eine textinterne Welt erschaffen, so wie sie in der Realität noch nicht existiert, aber sehr wohl existieren könnte, oder vielleicht sogar sollte. An einigen Texten kann man die Ideale, Wünsche oder den Willen der Autoren entnehmen, in anderen eine starke Kritik an der zeitgenössischen Realität. Das Werk kann sozusagen Wunsch- oder Denkbilder des Autors materialisieren, die, wenn sie ausreichend genug andere damit überzeugen, auch zur Realität werden könnten. Denn die Willensfähigkeit des Menschen reicht an und für sich aus, um die Welt zu verändern; weiters beginnt jede Art an Veränderung in den Gedanken (cf. *ibid.*: 18).

2.2 KULTURWISSENSCHAFTLICHE LITERATURWISSENSCHAFT

Die Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft geht von dem Ansatz aus, dass es sich bei Literatur nicht nur um ein Symbolsystem handelt, sondern auch um ein Sozialsystem, aus dem man gesamt ein komplexes Modell ableiten kann. Das Untersuchungsgebiet wird weiters nicht nur auf Literatur beschränkt, sondern auf alle vorkommenden Diskurse einer Kultur erweitert. Denn zentral sei jetzt nicht mehr primär die im Text enthaltene Botschaft, sondern auch der Textcharakter, der hier als bedeutsame Komponente von kultureller Interaktion angesehen wird (cf. GRABES 2004b: 81). So basiert auch der *New Historicism* nicht nur auf der Historizität von Texten, sondern bezieht auch die Textualität der Geschichte mit ein. Es dreht sich darum, sich durch textanalytische Analysen der Symbolsysteme von unterschiedlichen narratologischen Figuren, sich dem Symbol- und Sozialsystem anzunähern und daraus Informationen bezüglich der Ursprungskultur zu gewinnen. Dadurch ist es wichtig, Verbindungen zwischen den textzentrierten und kontextualisierenden Ansätzen herzustellen, wie es sich auch im Forschungsgebiet der Literaturgeschichte immer wieder hervorgetan hatte, die sich in ihren Analysen oft der textanalytischen Methoden der Literaturwissenschaft bedient (cf. NÜNNING & SOMMER 2004: 16).

Ein um Literatur als Symbolsystem gekürztes, historisches Sozialsystem „Literatur“ wird aus diesem Grund nur schwer auf empirisch überprüfbare Weise zu erforschen sein, da es sich literarische Texte als Quellenmaterial vorenthält (ORT in *ibid.*: 16).

Wie unterschiedlich die Ansätze und Herangehensweisen auch sein mögen, der Kulturbegriff, der darin fast immer verwendet wird, ändert sich ununterbrochen und definiert sich immer wieder neu. Auch die verschiedenen Wissenschaften bedienen sich den verschiedenen Spektren des Begriffs, sodass die Präzisierung dessen, sich immer noch als schwierig erweist. Unterschiedliche Strömungen werden herauskristallisiert, wobei sich sehr wohl immer wieder Schnittpunkte der Definitionen ergeben. Eine der breitgefächerten Definitionen von Kultur ist jene, dass sie immer von Menschenhand, das heißt durch ihr Handeln und Wirken geschaffen oder konstruiert wird. Weiters distanziert man sich Großteils von der Unterscheidung der Populär- und Hochkultur, da dies den Kulturbegriff zu sehr einschränke würde und die Pluralität des Begriffs bedeutend einschneiden würde, analog der Sichtweise des *New Historicism*. Darum eignet sich für eine Literaturwissenschaft, die auch kulturwissenschaftlich agieren will eine Definition, in denen die Kulturen nicht nur materielle Ausdrucksformen besitzen, sondern die aus ihr entstandenen Artefakte auch eine mentale und soziale Seite abbilden, die für den jeweiligen Kulturkreis relevant ist/war, denn jede Art von künstlerischer Darstellung ist geprägt von dem Menschen und der Kultur, die in diesem Raum innewohnt (cf. NÜNNING & SOMMER 2004: 16f). Demzufolge

wird [sie] als der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen aufgefasst, der sich im Symbolsystem materialisiert (NÜNNING & SOMMER 2004: 18).

Kultur manifestiert sich eben in seinen verschiedenen Dimensionen: der (a) sozialen Dimension, womit die Konsumenten der Zeichen gemeint sind (Gesellschaft, Institutionen, Einzelpersonen, etc.), die (b) materiale Dimension, das durch Menschenhand entstandene Artefakt, aus dem „gelesen“ werden soll (Gemälde, Statuen, Texte, etc.) und die (c) mentale Dimension, die diese Artefakte in sich tragen, wie gewisse Normen und Werte, Mentalitäten, etc. Auf den ersten Blick erkennt man, dass sich diese Dimensionen oftmals einander bedingen oder sich (stark) beeinflussen, wodurch, wie schon anfänglich gesagt, die aus der Kultur heraus entstehenden Artefakte niemals „neutral“ sein können; sie entstehen immer in einem einzigartigen soziokulturellen und soziohistorischen Kontext. Daraus leitet sich ab, dass bestimmte literarische Gattungen, Stil-, oder Ausdrucksformen, in gewisser Weise Auskunft über mentale Dispositionen oder andere Phänomene der Zeit geben könnten. Damit dieses Unterfangen gelänge, müsste das Gesamtsystem der Kultur rekonstruiert werden, das heißt, es müsste sich vertieft mit den kollektiven Vorstellungen

von Gut und Böse, verwerflich und erstrebenswert, etc., sowie der Weltanschauung, den Normen und Werten etc. auseinander gesetzt werden um möglichst objektiv über die Situationen Auskunft erteilen zu können, die sich hinter den literarischen Formen verstecken. Die kulturwissenschaftlich ausgelegten Methoden von Literaturwissenschaft sind daher in der Lage, interessantes und wichtiges Material zur Erforschung von Kulturen in vergangenen Zeiten liefern. Signifikant sei hier besonders, was von diesen vergangenen Erfahrungen bis in die heutige Zeit geblieben ist; nämlich all jene Geschichten und jene Ereignisse, die es in unsere Geschichtsbücher geschafft haben und somit zum kollektiven Gedächtnis von Gesellschaften gehören. Geschriebene Texte, wie eben auch Literatur, nehmen hierbei eine vorrangige Bedeutung auf der materialen Dimension der Kultur ein, da diese meistens jene Position einnimmt, durch die ein Mensch etwas – in der Regel Vergangenes – aus einer (seiner) Kultur erfährt, beobachten und analysieren kann (cf. *ibid.* 18f). Das kollektive (kulturelle) Gedächtnis

verweist auf den gesellschaftlichen Rahmen von Kultur, auf die sozialen Institutionen bzw. Kulturträger, die die Voraussetzungen für die kulturelle Überlieferung schaffen, weil sie durch die Selektion und Speicherung von Texten sowie durch die Kommunikation über sie die Aneignung und Tradierung des kollektiven Wissens sicherstellen (NÜNNING & SOMMER 2004: 19f).

Wichtig ist daher das Verhältnis, in dem sich der literarische Text zu den diversen anderen (schriftlichen) Diskursen befindet, wie jener der Medizin, der Rechts-, oder Geschichtsschreibung, wie der (mögliche) Wissenshorizont jener Zeit verarbeitet wurde und welche gesellschaftlichen Funktionen der Text erfüllen könnte. Der *New Historicism* arbeitet hierbei oft mit Metaphern und Anekdoten, welche gut funktionieren (können), allerdings nicht das ganze Spektrum vom Bedeutung abdecken können. Es werden lediglich vereinzelte Aspekte veranschaulicht (cf. NÜNNING & SOMMER 2004: 20).

Schon JÜRGEN LINK schlug für jene Beziehung des literarischen Textes mit dem soziokulturellem Gesamtsystem den Begriff des *Interdiskurses* vor. Dabei forciert er die Unterscheidung zwischen (a) spezialdiskursiven und (b) interdiskursiven Elementen. Die spezialdiskursiven Elemente sind jene, die zur Formung von der spezifischen Herangehensweise zur Konstruktion von Wirklichkeit im Text beitragen, sowie die innergesellschaftlichen Systeme sichtbar machen. Die interdiskursiven Elemente wirken demnach entgegengesetzt; sie wirken reintegrierend und verbindend mit anderen textfremden aber diskursiven Komponenten, die in der Kultur existieren. Nach LINK definiert sich Literatur eben so, dass sie mit solchen interdiskursiven Dispositiven eine

Wechselbeziehung eingeht und genau deshalb am besten als eine Art Interdiskurs zu verstehen sei, der sich in das Textgeflecht der Kultur als gleichwertig einordnet. Tendenziell erfolgt in der Literatur eine Verdichtung an Inhalt und Information, oftmals auch eine Verzerrung (Metaphern, etc.), durch diese die existierenden Diskurse in einer Kultur miteinander verwachsen und somit die Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Ansätze schwierig macht. Anders als in der traditionellen Literaturgeschichte, die eben nur Texte an und für sich und deren Veränderungen anhand von Stilen oder Formen beschreibt, beziehungsweise sich der Klassifizierung von Gattungen widmet, beschäftigt sich die kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft zusätzlich mit den soziohistorischen Gegebenheiten, die diese Änderungen bewirkten. Literarische Texte machen die (aktuelle) Selbstwahrnehmung einer Kultur „lesbar“ und verweisen subtil auf den Kontext, aus dem sie entstanden sind. In Ansätzen, wie dem *New Historicism*, sind deswegen Verfahren und Analysen der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft notwendig, um die Texte bestmöglich kontextualisieren zu können (cf. *ibid.*: 20f, 25).

2.3 ERINNERUNGSHISTORISCHE LITERATURWISSENSCHAFT

Die Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft entstand als Denkbewegung unter starkem Einfluss des *New Historicism*, mit ihrer doppelten Fokussierung auf Literatur, traditionellerweise als das Poetische und Ästhetische einer Kultur, aber auch als Bestandteil des gesamten Kulturuniversums. Sie fokussiert sich auf die strukturellen Prozesse der Aneignung von Erinnerung in den Kulturen, auf deren retrospektive Interpretation sowie der Funktionalisierung durch die Gemeinschaft im Sinne des kollektiven Gedächtnisses, wobei die kollektive Erinnerungspraxis von der „Wirklichkeit“ der historischen Ereignisse abweichen kann. Wie auch in der Literatur, spielen bei der Bildung und Festigung des kollektiven Gedächtnisses rhetorische Figuren, wie die Metapher oder die Allegorie, eine große Bedeutung. Weiters lassen sich drei erinnerungskulturelle Formen in der Literatur festmachen: die a) Verdichtungsfunktion, in denen sich sprachliche Bilder und Symbole durch bestimmte Narrationsmuster in wenigen Worten ästhetisch verdichten, das heißt auf andere Bedeutungen verweisen, die b) Sinngebungsfunktion, ein Verfahren, durch dieses sich das zu Erinnernde verdichtet, bzw. gewisse Dinge als Bedeutungsträger mit Sinn

aufgeladen werde und die c) Stabilisierungsfunktion, wodurch das zu Erinnernde leichter von Generation zu Generation weitergegeben werden kann (cf. ERL 2004: 115-118).

Faktische „Geschichte“ wird im kulturellen Gedächtnis in eine Form von Erzählung mit narrativen Elementen transformiert, wodurch sie mit einer fortdauernden Energie aufgeladen wird, die den eigentlichen (vergangenen) Sinn des zu Erinnernden bis in die Gegenwart verbinden kann, worauf auch die Zukunft aufgebaut wird, ohne dass dieser Energiestrang abreißt. Das kollektiv Erinnernte ist mit einer bestimmten Bedeutung geladen, die auf Grund der damals vorherrschenden Machtgebern, Institutionen, etc. auch als bedeutend angesehen worden war. Andere Erinnerungen wiederum, wie eine verlorene Schlacht, Epidemien, misslungene Expeditionen, etc., sind oft in Vergessenheit geraten, da sie in der jeweiligen Zeit nicht als erinnerungswürdig galten und das Machtgefüge vielleicht beschädigt hätten. Durch das kollektive Erinnern wird es uns ermöglicht, vergangene Ereignisse emotional nachzuverfolgen, aber auch bedeutsamen historischen Personen näher zu kommen, obwohl eine wahrhaftige Begegnung mit ihnen unmöglich wäre. Das kollektive Gedächtnis verbindet sich zu oft mit der imaginären (fiktionalen) Ebene des Möglichen, da es eben auch mit Hilfe der traditionellen literarischen Erzählmechanismen tradiert wird. Angelehnt an die Idee des *New Historicism*, dass jeder Diskurs im Diskursuniversum als gleichwertig angesehen werden sollte, sind eben auch aus erinnerungshistorischer Perspektive die literarischen Texte nicht von den kulturellen Artefakten abzugrenzen. Je weiter die Geschehnisse zurückgehen, bzw. je weniger die Gesellschaft untereinander verknüpft ist, wie es oft in ländlichen Gegenden der Fall ist, umso eher kann Literatur oder literarische Elemente in anderen Diskursen kollektive Erinnerung darstellen bzw. Teil der kollektiven Gedächtnisbildung bzw. -veränderung sein (cf. *ibid.*: 119ff). Aus denselben Gründen ist „Geschichte“ in Form von Literaturgeschichte, Nationalgeschichte, oder Geschichte aus anderen diversen Geschichtsbüchern, immer reflektiert zu betrachten. Besonders wenn es sich dabei um Werke handelt, die unter autoritären Regimen entstanden sind, müssen diese unter besonderen Aspekten behandelt werden. Sie stehen oftmals unter dem Verdacht, gewisse Informationen und Ereignisse aufzuhübschen, damit diese den Idealen der Ideologie entspricht und das totalitäre Regime somit unterstützt wird. Dieses „Erzählen“ von Geschichte erfolgt durch gewisse ästhetische Elemente oder mit Hilfe von Erzählstrategien, so wie sie auch in der Fiktion verwendet werden. „Unschöne“ Ereignisse können so besänftigt oder einfach negiert werden, Attacken des Feindes durch Aufrufen

der Opferzahlen verschlimmert werden und Eroberungen, die eigentlich blutig vonstattengegangen sind, können durch den (kulturellen, wirtschaftlichen etc.) Fortschritt, der in die „benachteiligte Region“ mitgebracht wurde, aufpoliert werden (cf. GRABES 2004a: 133).

2.4 NEW HISTORICISM

Der *New Historicism* entwickelte sich in den 1980er Jahren in den USA als eine Art Gegenbewegung zu den herkömmlichen textimmanenten Analysen, bestehend aus einer Verbindung von Narratologie und Kulturgeschichte und geht davon aus, dass alle Texte einer Kultur, sowie die Individuen selbst, die in ihr agieren, in einem übergeordneten metaphorischen Textgewebe - einem Diskursuniversum - stehen, und so miteinander verwoben sind. Er stellt somit die Frage nach der Kontextualität und Geschichte von Diskursen und versucht diese, in ihrer Zeit zu sehen und zu analysieren. Der klassische Unterschied zwischen Text und Kontext wird in dem Sinn eliminiert, da auch letzteres in der Regel als Text überliefert wird und auch auf gewisse andere geschichtliche Ereignisse beruht, die dem Kontext vorangehen. Text und Kontext siedeln sich somit auf der gleichen interpretativen Ebene an, damit beide miteinander verglichen werden und Verbindungen gezogen werden können. Diese Interdependenzen der kulturellen Kommunikation zwischen den Diskursen werden *circulation* (Zirkulation), *exchange* (Tausch) und *negotiations* (Verhandlungen) genannt. „Geschichte“ wird so nicht mehr als faktisches Ereignis von einer nicht in Frage zu stellenden „Wahrheit“ angesehen, sondern als ein weiteres Textgeflecht, dass sich mit vorangehenden historischen Textgeflechten verwoben hatte und somit gleichzeitig auch zum Interpretandum wird. Es handelt sich so also um einen Komplex an Texten, der somit eine Art *texte général* repräsentiert, so wie es die Poststrukturalisten um DERRIDA schon postulierten (cf. BAßLER 2001: 8-12, cf. KAES 2001: 256). Zugleich beruht der *New Historicism* auf der Annahme der Dominanz von Machtkonstellationen und von soziohistorischen und sozioökonomischen Prägebedingungen, die eben auf die Gesellschaft, sowie auf die künstlerischen Artefakte, die aus ihr hervorgehen, stark einwirken. Somit ist es von hoher Wichtigkeit, ein umfassendes Wissen aller anderen Diskurse der jeweiligen Zeit zu besitzen und nicht nur jenes, von den kanonischen Texten (cf. VOLKMANN 2004: 197). So sind es nämlich die kulturell vorherrschenden

Präformationen, die auf den Autor und durch diesen, direkt auf das Werk einwirken. Jede fiktionale Welt, die aus Menschenhand entsteht, bezieht sich auf Elemente, die eben in der „bekannten Realität“ existieren oder existiert haben, das heißt auf jene, die in der Erfahrungswirklichkeit, Vorstellung oder im kulturellen Gedächtnis der jeweiligen Kultur bestehen. Wäre es nicht so, könnte man davon ausgehen, dass das jeweilige Werk nur schwer, oder auch gar nicht zu verstehen sei⁵. Texte müssen generell im jeweiligem Kultursystem verständlich sein, um aus ihnen einen gewissen Sinn erkennen zu können, wodurch es stark von der etablierten Norm abweichende (Kunst-)Werke oft sehr schwer haben, Anerkennung zu finden⁶. Dieser Sinn wird über die individuell bekannten Symbolsysteme der Kultur (Wissenshorizont) aufgebaut, die zuständig sind für die Sinnorientierung und Sinndimension der Rezipienten. Zusätzlich geht der *New Historicism* davon aus, dass Literatur nicht nur auf diese Symbolsysteme aufgebaut ist, sondern auch zusätzlich diese aktiv formen und verändern könnte und somit am kollektiven Strukturierungsprozess beteiligt wäre (cf. ERLI & ROGGENDORF 2002: 82). Der *New Historicism* hat das Ziel, das Gewebe an unterschiedlichen kulturellen Texten zu untersuchen und dessen Beziehung zu anderen Diskursen der Zeit aufzuzeigen. Zentrale Fragestellung dabei ist,

[h]ow collective beliefs and experiences were shaped, moved from one medium to another, concentrated in manageable aesthetic forms, offered for consumption (ERLI & ROGGENDORF 2002: 81).

Methodisch gesehen zeigt sich im *New Historicism* ein nennenswerter Einfluss der foucaultschen Diskursanalyse, die es vermag, diverse Medien der unterschiedlichsten Bereiche der Kultur vergleichbar zu machen und dadurch spezielle Repräsentationsformen des jeweiligen Diskurses zu beschreiben. Jene Repräsentationsformen gelten als Fäden von anderen Diskursen, die sich ab und an in andere Diskurse einweben, wodurch eine Kontextualität in Form von einer *Intertextualität von Kultur*⁷ entsteht (cf. BARLER 2001: 14f). So wie auch FOUCAULT ein spezielles Interesse an Machtstrukturen hatte, die oftmals

⁵ Man möge sich nur einmal vorstellen, dass alle Substantive und Verben in einem beliebigen Text durch willkürliche Buchstabenreihenungen ersetzt werden würden, oder dass man einem Steinzeitmenschen neueste Technologien erkläre. Ggf. könnte man den Dadaismus als Versuch in diese Richtung deuten.

⁶ Man denke hier nur kurz an die sogenannten *Ready-mades* der Avantgarden, wie zum Beispiel den *Fountain* (1917) von MARCEL DUCHAMP; so wie sich die Gesellschaft erst an diese neue Ausdrucksform der Kunst gewöhnen musste, werden auch neue Ausdrucksformen in der Literatur nicht von einem Tag auf den anderen akzeptiert. Sind es unabgeschlossene Romane, wechselnde Erzählerfiguren, etc. – neue Kunstformen müssen sich erst etablieren, um angenommen zu werden.

⁷ Der Begriff wurde in der Einführung als *Inter(kon)textualität* bezeichnet, um auf diese spezielle Verbindung von Kontext als Text hinzuweisen.

politisch interpretiert worden waren, orientiert sich auch der *New Historicism* vor allem bei GREENBLATT vermehrt an den politischen Funktionen und Einsprengsel in den Werken, sowie der vermittelnden Ideologien in den kulturellen Diskursen (cf. FLUCK 2001: 235, 238). ALAN SINFIELD machte darauf aufmerksam, dass schon MARX und ENGELS in *Die deutsche Ideologie* (1845-46) darauf hingewiesen hatten, dass

[t]he class which is the ruling material force is, at the same time, its ruling intellectual force. The class which has the means of material production at its disposal, has control at the same time over the means of mental production (in SINFIELD 1996: 66).

Dies führe schlussendlich darauf zurück, dass die Klassen mit materieller (finanzieller) Macht, all jene Gruppen oder Institutionen des Wissens und der Forschung beeinflussen und dominieren; sei es durch die Förderung von gewissen ideologischen Forschungsansätzen, oder aber auch – um nicht immer einen negativen Kontext zu unterstellen - zum Beispiel durch Stipendien zur (freien) Lehre und Forschung (cf. SINFIELD 1996: 66) CATHERINE BELSEY machte zusätzlich darauf aufmerksam, dass „Geschichte“ wie wir sie kennen, immer politisch sein muss. Denn „[t]o possess the truth is to have the right to act in its name“ (1996: 85), das so viel heißt, dass jegliche Machtinstitutionen immer in gewisser Weise über Wahrheit und Lüge bestimmen können und daher eben auch, was gesagt oder geschrieben und somit für zukünftige Generationen weitergegeben werden kann, oder nicht. Weiters führt sie aus, dass jede „Geschichte“ gerade deswegen seine speziellen Normen bezüglich der Wahrheit verfolgte, womit gleichzeitig eine gegenläufige oder abweichende „Geschichte“ des Widerstands impliziert wird (cf. BELSEY 1996: 85ff).

Die sich dem *New Historicism* verschriebenen Literaturwissenschaftler bevorzugen als Interpretationsmethoden ein kritisches *close reading* und die *thick description*, der „dichten Beschreibung“ des Anthropologen CLIFFORD GEERTZ, um Texte detailliert in ihrem jeweiligen Kontext zu interpretieren und zum Aufspüren gewisser Brüche, Trennlinien und Ausgrenzungen in den Strukturen der zu analysierenden Texte. Er geht dabei wertfrei vor und versucht jedes kleinste Detail zu beschreiben, wobei hier besonders Augenmerk auf all jenes gelegt wird, dass vielleicht verschwiegen wurde, bzw. auf das Unterdrückte, das nicht gesagt (erzählt) werden konnte und sich nur zwischen den Zeilen erahnen lässt (cf. VOLKMANN 2004: 197). Er versucht so, gewisse Rituale oder ritualartige Prozesse und wiederkehrende, typische Schemata aufzuzeigen, um somit Rückschlüsse auf etablierte Verhaltenscodes der Zeit ziehen zu können, die einen realen Einblick auf die Lebenswelt erlauben. GEERTZ arbeitet dabei stark interdisziplinär (cf. KAES 2001: 259). Er beschreibt

weitere Kultur als ein Konstrukt, dass nur durch Interpretationen zu erschließen sei. Somit entsteht ein Netz von Zeichen, in dem kulturelle Praktiken möglich werden, die in diesem als Norm gelten (cf. GRABES 2004a: 130). Gesellschaftliche Handlungen, Verhaltensformen, kulturelle Aktivitäten sowie Sprache, sind eben kollektive Konstruktionen, die nur eingebettet in einem kollektiv vereinbarten System funktionieren, in dem sie durch gewisse Interpretationsakte verstanden und auch beschrieben werden können. Die Gesamtheit dieser Übereinkünfte von Praktiken in einer Kultur, legen auch Normen und Werte fest und indirekt suggerieren sie auch die Grenzen, innerhalb sich die jeweiligen Mitglieder der Kultur zu bewegen haben. Gleichzeitig entwickeln sich einige der Praktiken zum Idealmodell, nach dem sich die Mehrheit der Individuen ausrichtet, wobei diese immer als dynamisch anzusehen sind. Kultur ist, sowie auch Literatur, niemals als ein abgeschlossenes System zu verstehen, sondern sie verhandelt sich ständig neu und transformiert sich dadurch fortwährend (cf. GREENBLATT 2001a: 40, cf. GREENBLATT 2001b: 49, 55).

Genauso entsteht durch Interpretation die Geschichtsschreibung, die sich, auch wenn sie sich möglichst nah an den gegebenen Fakten hält, auch an den gängigen Narrationsmustern und rhetorischen Figuren bedient, so wie dies auch schon namhafte Historiker wie HAYDEN WHITE bestätigt hatten (cf. BAßLER 2001: 9). Weiters werden im *New Historicism* auch die Erzählweise und die Handlung, sowie die Figuren- und Bewusstseinsdarstellung in die Analyse miteinbezogen, um möglichst objektive Interpretationen anzustellen (cf. ERLI & ROGGENDORF 2002: 87). Aus der Perspektive des *New Historicism* ist jeder Text historisch geprägt. Er ist aber nicht „nur“ das simple Ebenbild der Wirklichkeit, „[...] sondern [ist] in ein dynamisches, soziokulturelles, ästhetisches, synchron und diachron verlaufendes Interdependenzgeflecht eingebettet“ (VOLKMANN 2004: 197). Literarische Texte verlieren innerhalb dieses Geflechtes ihren privilegierten Status und man spricht von der *Zirkulation sozialer Energien* innerhalb der Diskurse, die STEPHEN GREENBLATT geprägt hat und auf die er sich immer wieder stark beziehen wird. Texte und Autoren werden nicht mehr nach dem traditionellen Schema hierarchisiert, sondern es wird ihnen der Status von gleichwertigen semiotischen Kraftfeldern zugeteilt, die dynamisch miteinander agieren. Ästhetische Normen und Bewertungen, Stile oder gewisse Formen der Literatur werden als historische Variable angesehen, die sich je nach Zeit, Ort, Herrschaftssystem, etc. verändern können, was darin resultiert, dass jeder Text in diesem Interdependenzgeflecht als

gleichgestellt angesehen wird. Zentral ist hierbei also nicht der (literarische) Text an und für sich, sondern seine Interaktion mit anderen Texten jener Zeit, die sich mit ähnlichen, aber auch komplett anderen Dingen und kulturellen Praktiken beschäftigten (Medizin, Ernährung, Raumforschung, etc.). Der *New Historicism* beschäftigt sich insbesondere mit jenen Texten, die es aus diversen Gründen nicht in den literarischen Kanon geschafft haben. Im speziellen werden hier die Macht- und Unterdrückungsmechanismen berücksichtigt, wie sie eben auch u.a. in den Fragestellungen der feministischen Literaturtheorie, der postkolonialen Theorie, etc. vorkommen, wodurch vermehrt Texten Beachtung geschenkt wird, die auf dem ersten Blick unter anderem von der Norm abweichen, merkwürdig, grotesk oder verwirrend erscheinen. Kritisch dabei sollte man allerdings beachten, dass der *New Historicism* auch seine Schwachstellen hat: Die Prämisse der Interdependenzen von allen kulturellen Zeichen scheint zwar einleuchtend, könnte aber vermehrt zu falschen Verallgemeinerungen führen und spezielle Eigenschaften der Werke könnten so übersehen, bzw. im Sinne der Abstraktion des Allgemeinen ausgeblendet werden. Weiters werden Autoren oft als „Opfer“ ihrer Zeit deklariert, die in ihrem besonderen Kontext gar nicht anders handeln und schreiben konnten, wie sie es eben taten, ohne ihnen in gewisser Weise eine Individualität zuzustehen. Weiters gibt es einige Einwände – vor allem von der konservativen Strömung der Literaturwissenschaft – gegen die Gleichsetzung von allen Texten mit der (hohen) Literatur und zudem am Fehlen von kritischem Quellenbewusstsein (cf. *ibid.*: 197). Auch kritisiert man ein gewisses Defizit an Theorien, sowie die teils willkürliche Selektion von Texten, Textstellen und deren Verknüpfung zum jeweiligen kulturellen Kontext. Literarische Texte können eben eine persönliche, oder auch kollektive Erfahrungswirklichkeit im Sinne des kollektiven Gedächtnisses widerspiegeln, aber davon auszugehen, dass Werke Realität mimetisch wiedergäben, wäre wohl eine falsche Annahme. Was der *New Historicism* versucht, sind dezidiert literaturwissenschaftliche Fragestellungen mit der Kulturwissenschaft zu verbinden, um so ihre kulturelle und kollektive Bedeutung zu analysieren (cf. ERLI & ROGGENDORF 2002: 80ff). Besonders nachdrücklich brilliert er jedoch auf jenem Gebiet, wo er individuelle Diskursfäden verfolgt und deren Verwobenheit in unterschiedlichen Bereichen des historisch-kulturellen Diskursuniversums nachweisen kann. Einige dieser Einzelverbindungen mögen überraschend sein und laden gleichzeitig die analysierte Textstelle mit den bereits erwähnten sozialen Energien auf (cf. BAßLER 2001: 19).

2.4.1 STEPHEN GREENBLATT

Der sicherlich prominenteste Vertreter des *New Historicism*, oder der *Cultural Poetics*, so wie er es bevorzugen würde, ist der US-Amerikaner STEPHEN GREENBLATT (*1943). Er schlägt vor, Kultur nicht nur als „Kultur“ zu untersuchen und zu interpretieren, sondern sie auch im Sinne der Metapher von der „Kultur als Text“ als poetischen Diskurs zu analysieren (cf. HERRMANN 2004: 45). Mit dem Begriff der *Cultural Poetics* zielt er vermehrt auf die enorme Pluralität der Texte ab, die vor allem auch dadurch zustande kommt, dass das Geschichtsverständnis abhängig von den bestimmten historischen Zeiträumen ist, in dem Geschichte analysiert wird und dieses sich im Laufe der Zeit stetig verändert. Daher ist sein Ziel, literarische Texte in den jeweiligen Zeiträumen historisch zu verorten, sie zu kontextualisieren und zugleich auf die kulturelle Vielschichtigkeit von „Geschichte“ zu verweisen. Sein Konzept bezieht sich im Grunde genommen auf einen gegenseitigen und immerwährenden Austausch von Geschichte und Literatur, weshalb keines der beiden Gegenstände für sich als alleinstehend angesehen werden kann. Literatur entsteht aus den soziokulturellen Bedingungen heraus, die in einer Gesellschaft zum Zeitpunkt des Verfassens des Textes vorherrschen und den Kontext dominierten. Die Gesellschaft wiederum wurde durch die Geschichte ihrer Vorfahren geformt und ist, auch wenn sie oftmals so erscheinen mag nicht neutral, sondern immer in irgendeiner Form geprägt. Es sind somit zwei Gegenstände, die zwar an der Oberfläche für sich als selbstständig erscheinen, aber dessen Wurzeln miteinander verbunden sind, sich berühren, oder deren Wuchsrichtungen sie gegenseitig beeinflussen (cf. SIMONIS 1995: 154f). GREENBLATT ordnet die sogenannten Quellentexte aus der Rechtsprechung, der Medizin, etc. nicht anderen Diskursen unter und analysiert sie nach denselben Kriterien, wie er Literatur untersuchen würde. Er befreit sie somit von der Zuschreibung, dass sie nur der vermeintlich höher angesehenen Literatur als Quellenmaterial für ihre Inhalte diene und versucht aus ihnen gewisse interpretative Konstruktionen des kulturellen Wissens ausfindig zu machen (cf. NEUMEYER 2004: 181). Er bezieht sich eben auf die These,

[...] dass die Geschichte der professionellen Interpretationsgemeinschaften nur ein Teilstück der Literaturgeschichte ausmacht, dass die Literatur ihrerseits die Interpreten geprägt hat und dass es eine komplexe, unvermeidliche und entscheidend wichtige Verflechtung unserer eigenen literarischen Normen und Interessen mit denen, die die Textspuren der Vergangenheit geformt haben, gibt (GREENBLATT 2000c: 28f).

GREENBLATT definiert seine *Cultural Poetics* vor allem in Abgrenzung zum *New Criticism*, der sich mit der Polysemie von poetischen Texten des Kanons auseinandersetzt und zum *Old Historicism* des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der vermehrt monologisch denkt, um eine politische Sicht aus den Werken herauszulesen. Dabei agiert man aber scheinbar unpolitisch und somit eher konservativ, wodurch besondere Begebenheiten der Zeit nicht wirklich berücksichtigt werden. Seine Vertreter meiden es, eine bestimmte Position einzunehmen oder sich in einer Debatte für einen Standpunkt zu entscheiden. GREENBLATT hingegen entscheidet sich bewusst für eine Stellungnahme und für das Aufzeigen der historischen Differenzen zu unserer jetzigen Zeit, um eine totalisierende Repräsentation der Geschichte zu vermeiden (cf. BAßLER 2001: 10, BELSEY 2000: 52f).

Die Literaturgeschichte ist daher nicht „nur“ die Gesamtheit der literarischen Produkte, sondern vielmehr die Bedingungen, unter denen gewisse Werke entstehen konnten, andere wiederum eben nicht bzw. keinerlei Erfolg oder Anklang fanden. Es geht um die Beziehungen des Autors mit seiner Umgebung und den Machtgebern, den generellen Möglichkeiten zur Veröffentlichung und Vervielfältigung von Texten, sowie um das Sagbare und das generelle Weltwissen etc. Zusätzlich steht auf dem Gebiet der Literatur vermehrt die Schönheit der Sprache im Zentrum, weswegen auch die zeitgenössischen Normen, Regeln, „Trends“ von großer Bedeutung sind (cf. GREENBLATT 2000c: 30). GREENBLATT geht also, wie auch GEERTZ, der ihn entscheidend beeinflusst hat, davon aus, dass weder der Autor sich völlig aus seinem kulturellen Umfeld zurückziehen kann, sowie dass

[t]here is no such a thing as a human nature independent of culture. Men without culture would not be the clever savages of Golding's *Lord of the Flies* thrown back upon the cruel wisdom of their animal instincts. [...] We are, in sum, incomplete or unfinished animals who complete or finish ourselves through culture [...] (GEERTZ 1996: 7),

noch der Leser oder der Literaturwissenschaftler sich aus seinem eigenen kulturellen Kontext herausheben kann:

[M]y values are somehow suspended in my study of the past but because I believe they are pervasive: in the textual and visual traces I choose to analyse, in the stories I choose to tell, in the cultural conjunctions I attempt to make, in my syntax, adjectives, pronouns (GREENBLATT 1996: 58).

Kritiker, wie zum Beispiel RYAN KIERNAN, werfen dem *New Historicism* gerade deswegen vor, die Autoren als eine Art Opfer ihrer Zeit anzusehen, die unfähig seien, sich aus den Fängen ihres Kontextes zu befreien. Der Autor wird somit aus seinem oftmals privilegierten

Sessel gehievt, von dem aus er es vermochte, Kontexte, Paradigmen, Subjektpositionen, etc. mit Hilfe seiner Sprache zu verändern (cf. KIERNAN 1996a: 41).

Die Trennung in der Literatur zwischen der Realität und dem Irrealen (Fiktion) kann sehr fein, oder sogar unsichtbar sein. Der Sprache gelingt es, Welten zu schaffen, die der unseren so ähnlich sind, sodass es den Lesern nur auf Grund seiner inhaltlichen Beschaffenheit nicht möglich ist darüber zu urteilen, ob es sich denn um einen wahren Text, oder „nur“ um eine Fiktion handle. Sprache schafft ebenso, wie sie zerstören kann, sie berührt auf emotionaler Ebene, genauso wie sie irritieren, oder Schmerz imitieren kann:

Darin liegt ihre Materialität, ihre wirkliche Kraft: als gelebte Erfahrung hervorzubringen, was sie doch nur zu benennen scheint (BELSEY 2000: 59f).

Jedoch kann ein Text nicht für sich allein erzeugen; er benötigt immer eine Beziehung, eine Art Pakt mit seinem Leser, der über den Lektüreprozess seinen Wissenshorizont auf das jeweilige Werk projiziert. Dieser Wissenshorizont ist aber oft, vor allem bei älteren Werken, ein viel „aktualisierter“, als er es von den Lesern zur Entstehungszeit des Textes war, was zu einer anderen Rezeption und auch Beurteilung dessen führen kann. GREENBLATT beschreibt diesen besonderen Effekt, den ältere Texte auf den Leser erzeugen können als „unheimlich“. Insgeheim scheint es nämlich so, dass man durch veraltete Werke durch eine Welt schreitet, die es schon lange nicht mehr gibt oder mit Personen spricht oder in deren Gedanken lesen kann, die schon lange tot sein müssten (cf. BELSEY 2000: 58ff). Es ist also eine Mischung aus Integriertheit und Fremdheit, die dadurch entsteht, die umso stärker bemerkbar ist, je älter ein Werk ist, aber auch je realistischer dieses gestaltet wurde. Weiters ist es auch „unser“ modernes Weltverständnis, welches „notwendigerweise von unseren eigenen historisch, gesellschaftlich und institutionell geformten Standpunkten ausgeh[t]“ (MONTROSE 2001: 73), wodurch man heute ehrlicherweise kaum mehr ein wirklich authentisches Verstehen der Vergangenheit aufbringen kann, so wie es GREENBLATT postulierte (cf. MONTROSE 2001 67, 73). Weiters spricht GREENBLATT von der *sozialen Energie*, als

Bewegung des Sinns, der Kulturen formt und verändert, eigene wie fremde, mit ihren unterschiedlichen Haltungen, Überzeugungen und Werten“ (cf. BELSEY 2000: 61).

Aus dieser Zirkulation, die aus der Menge von Erzeugnissen der Gesellschaft entsteht, gehen kollektive Sinnsysteme hervor, die „produce, shape, and organize collective physical and mental experiences“ (GREENBLATT in ERLI & ROGGENDORF 2002: 83). Je älter die untersuchten Texte sind, umso mehr geht die ursprüngliche soziale Energie verloren;

GREENBLATT will eben diese verlorengegangene Energie aufspüren, um die Texte damit wieder aufzuladen. Er geht dabei so vor, indem er versucht, relevante Diskurse zu untersuchen, die mit dem zu analysierenden Text in Verbindung stehen könnten, um so das jeweilige kulturelle Diskursuniversum zu rekonstruieren, mit besonderer Rücksichtnahme auf Machtinstanzen und Unterdrückung (cf. ERLL & ROGGENDORF 2002: 82). Viele von GREENBLATTS Analysen beginnen wie bei AUERBACH mit einer Anekdote aus dem Text, den er untersucht wird, worüber er die Einzelverbindung mit einem anderen Text, bzw. anderen Texten herstellt. Der untersuchte Textausschnitt stellt hierbei eine repräsentative Passage dar, die bestimmte historische Zusammenhänge darstellen kann. Um diese Verknüpfungen herzustellen, wird dabei mit typischen Stilmitteln der Narration, wie Parallelismen, Synekdochen, Metonymien, etc. gearbeitet (cf. BAßLER 2001: 19f). Damit diese Einzelverbindung auch als vertretbare wissenschaftliche Analyse angesehen wird, muss das Argument klar dargelegt werden, um nicht nur als willkürliches Einzelphänomen abgetan zu werden. Es sind meist die „rhetorische[n] und argumentative[n] Überraschungseffekte, [die den *New Historicism*] von seinen Konkurrenten⁸ [...] unterscheide[t]“ (FLUCK 2001: 235).

Geschichte und Literatur stehen untrennbar im kontinuierlichen Austausch, wobei auch „Geschichte“ hier einen textuellen Charakter erlangt, womit sie letztendlich auch „gelesen“ und als literarische Repräsentation aufgearbeitet werden kann. Um Texte somit angemessen beschreiben zu können, ist die individuelle Umgebung des Autors auf der Zeitachse ausschlaggebend, das heißt der historische Raum, in dem das Werk entsteht, aber auch seine primäre Wirkung entfalten konnte. In der Fragestellung um das reziproke Verhältnis von Geschichte und Literatur ist besonders zentral, dass fiktionale Texte in ihrem Modus (als Fiktion) bestimmte Perspektiven von Wirklichkeit hervorrufen können, die bisher noch nicht bekannt waren bzw. nie in das Licht gerückt worden sind, oder auch die Wirklichkeit etwas anders modellieren, nämlich so, wie es denn auch „hätte sein können“, wenn sich gewisse Ereignisse anders zugetragen hätten oder Machtverteilungen anders gewesen wären. Über die Fiktion kann der Geist des Lesers auf eine noch bisher unbekannte Reise geschickt werden, um bereits vergangene historische Ereignisse auch aus einem anderen Blickwinkel als dem herkömmlichen zu betrachten. Und auch wenn es sich „nur“ um Fiktion handelt, muss das nicht heißen, dass sich der Plot in irgendeiner Art und Weise nicht

⁸ Konkurrenten, im Sinn von anderen Literaturtheorien und Ansätzen.

so zugetragen haben könnte, da auch „Geschichte“, wie bereits erwähnt, ein Ausdruck von individuell selektierten Geschehnissen ist, gewisse Kapitel mit der Zeit einfach wegfallen und somit als eine spezifische Art von Narration niemals völlig wertfrei sein kann (cf. SIMONIS 1995: 155f).

Zentral für GREENBLATT ist die Definition der kulturellen Poetik, seiner Interpretation des *New Historicism*, zu der er

die Gesamtheit der schriftlichen Diskurse, durch die wir die Welt erfassen und auf sie einwirken, und insbesondere jene Diskurse, durch die wir zwischen dem Imaginären und dem Wirklichen unterscheiden (GREENBLATT 2000c: 30)

versteht. Sein Vorschlag ist also ein Verfahren, das alle Texte, auch die fiktionalen Texte, in ihren kulturgeschichtlichen Kontext untersucht werden, ohne letztere als untergeordnet zu betrachten. Menschen erzählen seit jeher Geschichten ihrer Vorfahren, bei denen es sich teilweise auch um fiktionale Geschichten handelt. Viele davon sind Teil der (unserer) Kultur (geworden), ohne dass ihre Wahrhaftigkeit für die Rezeption eine große Rolle spielen würde. Das heißt, ob sie nun wirklich so geschehen sind oder nicht, ist nebensächlich. Es geht nicht um die Unterscheidung von „wahr“ oder „falsch“ (Lüge), sondern um die Möglichkeit, dass es sich so zugetragen haben könnte, wie es bereits schon ARISTOTELES postulierte. Die „Möglichkeiten“ der Geschehnisse sind wiederum vom zeitgenössischen Weltverständnis abhängig⁹ und mögen auch von Kultur zu Kultur, auch heute noch, unterschiedlich sein (cf. BELSEY 2000: 51f).

GREENBLATT unterscheidet eben nicht zwischen den literarisch hochwertig angesehenen Texten aus dem Kanon und anderen populären sowie nichtliterarischen (journalistischen, medizinischen, rechtlichen, etc.) Texten, da sich diese Artefakte seiner Meinung nach zu einem großen Gesamttext, einen Hypertext jener Zeit formten. Diese Texte standen in ständigem Austausch und Verbindung und beeinflussten sowie interpretierten sich gegenseitig (cf. BELSEY 2000: 54f). Die historischen Quellen treten also aus dem Hintergrund hervor, aus ihrer assignierten Rolle des Rohmaterials für ästhetisch ansprechende Werke und werden ident behandelt, wie die ansonst privilegierten literarischen Texte, nämlich als literaturhistorische Dokumentation (cf. SIMONIS 1995: 157).

⁹ Das Weltverständnis im Mittelalter ging noch von der Existenz von Hexen aus, welches deren unverrückbare Wahrheit widerspiegelte. Ein Text, der über eine fliegende Hexe berichtete, schien zu dieser Zeit absolut plausibel und im Rahmen der vorstellbaren „Möglichkeiten“, während derselbe Text heute eindeutig anders klassifiziert werden würde.

In GREENBLATTS Forschungsarbeiten zur englischen Renaissance, ist vor allem das Weltwissen zentral. Besonders kreativ gelingt es ihm, überraschende Verbindungslinien von Diskursfäden zwischen den diversen kulturellen Phänomenen und Praktiken herzustellen. Wesentlich ist aber, dass sich diese Analysen auf jenes Wissen bezieht, das man zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt überhaupt haben konnte (cf. BELSEY 2000: 55).

Bedeutung geschenkt werden muss dabei besonders jenen Dingen, die man kaum aussprechen bzw. schreiben konnte, ohne Probleme mit der Machtinstantz¹⁰ (Regierung, Kirche, etc.) fürchten zu müssen. Das sind all jene Diskurse, die oftmals im Verborgenen lagen oder deren Existenz nur unter vorgehaltener Hand bestätigt wurde und deren Spuren heute kaum mehr zu erkennen sind. Dies betrifft oftmals all jene Kontexte, die schon so weit in der Vergangenheit zurückliegen, sodass ihre sozialen Energien kaum mehr spürbar sind. Besonders interessant sind daher jene Texte, die zum Beispiel Äußerungen des Zweifels an Gott, Kritik über den König, Hinterfragung des Patriarchats oder der Hexenverfolgung, etc. ansprachen und oftmals keinen besonderen Zuspruch wegen eben genau dieser bearbeiteten Themen erlangten. Diese Texte bzw. Diskurse werden im *New Historicism* als Bindeglieder des großen, totalitären Textuniversums angesehen, in dem kanonische literarische Texte, „andere“ literarische Texte und auch nichtliterarische Texte¹¹, einen gleichwertigen Stellenwert einnehmen (cf. BELSEY 2000: 55, cf. FLUCK 2001: 233).

GREENBLATTS Konzeption von Macht beruht auf der foucaultschen Theorie von Diskursivität, sowie der Annahme, dass staatliche Institutionen Macht über die Gesellschaft oder bestimmte andere soziale Gruppen ausüben. Sie erteilen die Macht darüber, wer Entscheidungen treffen kann, wer wählen kann, wer ausreisen bzw. einreisen kann, etc. im Sinne von „Wer hat die Macht zu sprechen?“, sozusagen als mündiger Bürger in der Gesellschaft zu agieren. Diskurse werden dabei immer als ein abgegrenztes Feld innerhalb der sozialen Grundregeln angesehen, in denen man Subjekte positionieren kann, auf Grund der diskursinhärenten Autorität und Macht. Diese Macht greift dadurch performativ in die

¹⁰ Die Beziehung zwischen Wissen und Macht wurde bereits von MICHEL FOUCAULT ausgiebig untersucht (cf. BELSEY 2000: 55).

¹¹ Als nichtliterarische Texte werden auch weitere künstlerische Repräsentationsformen, wie die Malerei, die Photographie, die plastische Kunst, etc. angesehen, die in gewisser Weise auch durch Sprache beschrieben werden können (cf. KAES 2001: 262).

weltliche Wirklichkeit der Subjekte ein und formt diese auch in gewisser Weise, da ständig Wiederholtes schlussendlich zur Norm, bzw. zur Wahrheit werden kann. Es bildet sich eine Art Gesetzlichkeit aus all jenen Dingen heraus, die im Sinne der Machtinstanz auch gesagt werden können und dürfen. Dieser Horizont an Denk- und Sagbaren, der in unzählige Diskurse umgewandelt wird, nennt FOUCAULT das *Archiv des Wissens*. Es wird versucht, in diesem Archiv all jene Kenntnisse der unterschiedlichsten Forschungsfelder zu rekonstruieren, die zu einem ausgewählten Zeitpunkt X in einer Kultur Y denk und sagbar waren (Archiv von Kultur Y zum Zeitpunkt X). Das Archiv wird unter jener Prämisse erstellt, dass sie immer nur punktuelle Aufnahmen repräsentieren können, da Diskurse generell instabil sind und sie daher dem ewigen Wandel unterworfen sind (cf. FOUCAULT 2015: 43). Man weiß, dass sich Mitglieder dieser Gesellschaft durch rebellische oder subversive (literarische) Gegendiskurse¹² sich gegen diese Macht ausdrücken (können). Entscheidend sind hierbei vor allem die Machstrukturen, bzw. jene von Autorität und Unterdrückung die vorherrschen, bevor noch ein Autor überhaupt ein Werk verfasst, bzw. bevor dieses gelesen werden kann und ihre Energien ausströmt. Meist sind es eben die erwähnten Machtparadigmen, die darüber entscheiden, ob das Werk veröffentlicht wird und auch darüber, wieviel Erfolg es denn letztendlich auch haben wird (cf. KAES 2001: 254f). Es sind daher besonders die Gegendiskurse, die gewöhnlich im *New Historicism* im Fokus stehen, da durch diese oft die Möglichkeit gewährt wird, auf bereits „historisiertes“ und „gesichertes“ Wissen ein anderes Licht zu werfen bzw. dieses aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Möglicherweise können so Missstände der Zeit aufgezeigt werden, die ein anderes Bild des bestimmten Kontextes aufzeigen als jenes, das durch den dominanten Diskurs generiert und propagiert wird. Viele dieser omnipräsenten Diskurse sind jene, die von staatlichen Institutionen unterstützt werden (cf. SIMONIS 1995: 165).

So wie auch ERICH AUERBACH, arbeitet GREENBLATT bevorzugt mit Anekdoten, wobei dieser aber weg vom traditionellen Kanon geht, hin zu jenen Texten, denen durchaus wenig Beachtung von der klassischen Literaturwissenschaft geschenkt worden war. Während sich AUERBACH vermehrt auf Textfragmente aus kanonischen Werken aller Welt spezialisierte, die sich seiner Meinung nach auf die Odyssee und die Bibel zurückführen lassen können, wählte GREENBLATT all jene Werke aus, die von der Menge abwichen oder überraschten

¹² Im Englischen wird dafür der Terminus *counterhistory* gebraucht, „to name a spectrum of assaults on the *grands récits* inherited from the last century“ (GALLAGHER 2000: 52).

und daher oft als marginale Texte angesehen worden waren (cf. GREENBLATT 2000a: 79f). Anekdoten sind kurze Narrationen, die persönlich Erlebtes in einem bestimmten Moment darstellen, ohne reflektiert auf die übergeordneten historischen Gegebenheiten zu achten, durch die dieses Erlebnis überhaupt entstehen konnte. Sie stellt somit ein kleines historiographisches Konstrukt dar, welches zwar durch klassische rhetorische und narrative Elemente ausgeschmückt wird, aber trotzdem einen gewissen individuellen Bezug zur Realität aufweist, die zwar oft nur in kurzen und unterschwelligen Bemerkungen auftaucht, aber so trotzdem als Information für den aufmerksamen Leser für tiefergehender Analysen verwertbar gemacht wird (cf. SIMONIS 1995: 162). Kritiker bemängeln, dass Anekdoten oft aus einer Vielzahl von Möglichkeiten ausgewählt werden, um genau ein Fragment zu finden, das einem anderen Text sehr ähnele, um so beinahe willkürlich die eigene Hypothese zu bestätigen (cf. GREENBLATT 2000a: 98).

Zentral bei beiden Autoren, AUERBACH sowie GREENBLATT, war hierbei die Intertextualität der Fragmente, die durch ein *close reading*, eine textnahe Lektüre, herausgefiltert wurden. Der belesene AUERBACH analysierte hier besonders auf Ebene des Stils, des Tons, der rhetorischen Strategien, etc., um diese komplexen intertextuellen Beziehungen herauszufiltern, die ein enormes literarisches und historisches Wissen bzw. Bewusstsein voraussetzen. In seinen Analysen nimmt er Abstand von den gängigen Klassifikationskategorien, analysiert Texte in den unterschiedlichsten Sprachen, aus den unterschiedlichsten Ländern, die laut den traditionellen Literaturgeschichten des 19. und 20. Jahrhunderts scheinbar zu den wichtigsten gehörten (cf. GREENBLATT 2000a: 74f, 79, 82).

2.4.2 ERICH AUERBACH

ERICH AUERBACH (1892-1957), exilierter Literaturwissenschaftler, setzte sich auch mit der jeweiligen Darstellung der Realität in literarischen Werken auseinander, wobei er aus den kleinsten Fragmenten von Texten eine unvorstellbare Menge an Informationen ziehen konnte und es somit schaffte, komplexe Zusammenhänge aufzuzeigen. Seine Vorgehensweise war sehr ähnlich, so wie es später auch CLIFFORD GEERTZ (1926-2006) mit seiner *thick description* betrieb, der damit bestimmte Textpassagen stark ausdehnt und diesen eine Vielzahl an soziokulturellen Bezügen zuweist. Er analysiert jedes noch so kleine

Detail mit einem Vergrößerungsglas, um in einer Art Mikroebene des Textes, Elemente der Konstruktion einer Kultur zu entdecken und zu beschreiben (cf. GREENBLATT 2000a: 96, cf. GREENBLATT 2000b: 26, 28, 40). Bei AUERBACH geht es nicht um die interne Textstruktur des Werkes, sondern um ihren Weltbezug mit der außertextlichen Realität. Es gelingt ihm,

dem Leser Zugang zur wirklichen Bedingung von Wahrnehmung und Handlung zu verschaffen, dies aber unter Bedingung der Textualität, zu einem bestimmten Zeitpunkt und Ort, in einer bestimmten Kultur (GREENBLATT 2000a: 87).

Denn die Realität steht niemals still: sie verändert sich fortwährend und somit wandelt sich auch die Literatur, deren Verfasser im direkten Bezug zu dieser Realität stehen und von ihr abhängig sind. Das verbindende Element zwischen Realität und Literatur als bloßen Text, ist die Kultur, über diese die beiden Komponenten miteinander agieren und in sich greifen können (cf. GREENBLATT 2000a: 87).

So wie auch GREENBLATT, hält AUERBACH die Textualität für ein dynamisches Netzwerk von Vorstellungen, die auf der Imitation (Mimesis) von Erfahrung beruht. Über diese Erfahrung ist es der Menschheit möglich, ihr Weltverständnis und ihren erlangten Wissenshorizont mit anderen Menschen, sowie mit den nachfolgenden Generationen teilen zu können (cf. GREENBLATT 2000a: 87f). Was ihn dabei trotzdem nicht besonders interessiert – im Gegensatz zu GREENBLATT - sind all jene Dinge, die eben kaum oder keine Erwägung in den Texten finden. Er verfolgt zwar auch jene textuellen Spuren, die unter anderem Unterschiede zwischen Werk und Realität aufzeigen bzw. zwischen kollektivem Gedächtnis und persönlicher Erfahrung, wobei diese Diskrepanzen nur sekundär sind. Für ihn geht es eher um die unzähligen Möglichkeiten von Interpretation und darum, wo sich diese überschneiden (cf. GREENBLATT 2000a: 88).

Was Auerbach vor allem anderen interessiert, sind Momente der darstellerischen Fülle: Momente, in denen die Realitätsauffassung einer ganzen Kultur, der Begriff der Realitätserfahrung und die Darstellung der Realität miteinander konvergieren (GREENBLATT 2000a: 88).

Gleichzeitig setzt er aber nicht voraus, dass die untersuchten Texte nur jeweils zu dem Zeitpunkt ihrer Entstehung in ihrer kompletten und wahren Bedeutung gelesen sowie erfasst werden konnten. Unterschiedliche Arten der Realitätsdarstellung sieht AUERBACH als Erweiterung des Bewusstseins bzw. der Interpretationsmöglichkeiten einer Kultur an, wobei Textualität kein divergierendes System der Erfahrung darstellt, sondern immer eine Art und Weise dieser Erfahrung imitiert (cf. GREENBLATT 2000a: 89f).

Analog zu den Anhängern des *New Historicism*, vermied AUERBACH es, den Terminus *Literatur* in seiner hierarchischen Bedeutung zu verwenden, obwohl er sich in seinen Analysen sehr wohl mit den unterschiedlichen Kanons beschäftigte. Die Selektion der Werke, die diese kanonische Auszeichnung schlussendlich tragen, wird von menschlicher Hand ausgeführt, die immer auch kulturell geprägt worden ist und daher beeinflusst von vorherrschenden Normen und Werten agiert. Literatur wurde und wird so mit einer Art Exklusivität versehen, deren Status kaum mehr als revidierbar scheint. Gleichzeitig erlangen andere Werke, denen im Nachhinein ein besonderer literarischer Wert zugesprochen wurde, kaum mehr einen so hoch angesehenen Status wie jene Texte, die schon von Anfang an gelobt und prämiert worden waren. Gleichzeitig scheint es schier unmöglich, den ausgezeichneten Werken ihren Status abzuerkennen und sie neutral zu bewerten. Der *New Historicism* schlägt dahingehend vor, alle Diskurse einer Zeit als gleichwertig anzuerkennen, um somit diese künstlich geschaffenen Hierarchien aufzubrechen. Gleichzeitig wird postuliert, dass gewisse kulturelle Eigenheiten, sowie kulturelle Bedeutsamkeiten in all diesen Diskursen zu finden sein können, da der Faktor „Realität“ auf alle Bereiche des Lebens eingewirkt haben mochte, und nicht nur auf die Kunst mit ihren hohen ästhetischen Ansprüchen. (cf. GREENBLATT 2000a: 95, 98).

2.4.3 MICHEL FOUCAULT

In *Archäologie des Wissens* (2015) beschäftigt sich FOUCAULT mit dem bereits erwähnten Archiv, dem Denk und Wissenshorizont zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Kultur. Er beschreibt hier, dass die traditionelle Geschichte, beziehungsweise die Geschichtsschreibung, es als ihre Aufgabe angesehen hatte, die monumentalen Ereignisse, wie Errungenschaften, Siege, aber auch Verluste in der Vergangenheit so zu vergegenwärtigen, damit sie nicht in Vergessenheit geraten können. Dies erfolgte durch eine Transformation von Geschehnissen in Sprache oder anderen künstlerischen Artefakten, wie Statuen, Monumente, Denkmäler, etc. All jene „Überbleibsel“ aus der Vergangenheit sind sozusagen isolierte historische Elemente, die für einen Moment in der Vergangenheit eintreten sollten, der in der jeweiligen Zeit als beachtenswert oder unabdingbar galt. In der Geschichtsschreibung bezieht man sich unter anderem auf diese Elemente und formt daraus einen historischen Diskurs (cf. FOUCAULT 2015: 15).

Aus einer Menge von Interpretationen dieser historischen Elemente formt sich in der Regel ein besonders markanter Diskurs durch Überschneidungen mit anderen Diskursen heraus, der sich mit der Zeit als „offizielle Geschichte“ einbürgert und der schlussendlich metaphorisch als besonders stark eingebundenes Diskursgeflecht von unzähligen anderen Diskursen anzusehen ist. Im Sinne dieser Transformation zu einem präferiert wiedergegebenen „Hauptdiskurs“, werden Gegebenheiten etwas verändert und angepasst, damit sie in diesen dominanten Diskurs passen und als schlüssig erachtet werden können. Gleichzeitig werden auf für unwichtig erachtete Details verzichtet, womit gleichzeitig impliziert wird, dass sich gewisse Geschehnisse zwar ereignet haben (könnten), auch wenn sie nicht (mehr) dezidiert in der Geschichtsschreibung als überliefertes und verankertes Ereignis im kollektiven Gedächtnis vorhanden sind. Die Frage, die man sich hierbei stellen muss, ist immer diese, „wer“ denn die Macht habe zu bestimmen, was als wertvoll und tradierungswürdig erachtet wird, und was nicht. Daraus schließt man, dass

[d]er manifeste Diskurs [...] schließlich und endlich die repressive Präsenz dessen [wäre], was er nicht sagt; und dieses Nichtgesagte wäre die Höhlung, die von innen alles Gesprochene unterminiert (FOUCAULT 2015: 39).

Somit geht FOUCAULT davon aus, dass alles „neue“, was ein (schriftlicher) Diskurs auszusprechen vermag, schon bereits in der Kultur vorhanden war, auch wenn dieses noch nicht implizit artikuliert worden ist. Es wurde sozusagen in einem Akt des „Nicht-Sagens“ ausgesagt (cf. 2015: 39). Um einen Text daher wirklich vollständig erfassen zu können, muss man davon ausgehen, dass dieser die Summe von einer Vielzahl an unterschiedlichen Diskursen vereint, die gleichzeitig auch eine große Menge an Nichtgesagtem ausdrücken. Es geht

[...] um das Wiederfinden des stummen, murmelnden, unerschöpflichen Sprechens, das von innen die Stimme belebt, die man hört, um die Wiederherstellung des kleinen und unsichtbaren Textes, der den Zwischenraum der geschriebenen Zeilen durchläuft [...] (FOUCAULT 2015: 43).

Auch der *New Historicism* beschäftigt sich mit all jenen Dingen, die dezidiert artikuliert werden, sowie um alles andere, das sozusagen nicht explizit in Form von Sprache im Diskurs ausgesagt wird, aber trotzdem als immanente Mitteilung des Textes für das Lesepublikum zum Zeitpunkt der Entstehung des Textes vermittelt wurde. Diese Mitteilung, die sich nicht in Worten finden lässt, scheint der sozialen Energie GREENBLATTS nur allzu ähnlich.

3 (LITERATUR-)GESCHICHTLICHE EINBETTUNG

[U]n número de tres cifras – quizá de cuatro – ya nadie recordaría sus nombres, ni ellos mismos, un número en los roles, en las listas de los guardianes, en las estadísticas, en los registros, en la historia que alguna vez alguien contaría de este tiempo, y quién sabe si el que la contara sabría algo más de ellos que su número de identificación, quién sabe si aquella historia que irían a contar sería la verdadera historia, ¿y si ellos, los encargados de contar la historia, contaban una historia que no correspondía a la verdadera historia? ¿Se borrarían para siempre de la memoria de los hombres? Pensé que la historia que llamaban historia y que nos enseñaban era, en realidad, la historia fraguada voluntariamente, o aun, una historia escrita con buenas intenciones pero manchada por la culpa de la falta de memoria, del olvido, del anonimato, del perdón. Porque la historia la escriben los vencedores (PERI ROSSI 1992: 133).

3.1 URUGUAY

Um die historischen, aber vor allem politischen Gegebenheiten der Analyse dieser Arbeit nachvollziehen zu können, ist es unumgänglich, einen genaueren Blick auf die Geschichte Uruguays zu werfen. Das Land, das so wie viele andere seiner südamerikanischen Nachbarstaaten wie Argentinien, Brasilien, Chile oder Paraguay, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter einen gewalttätigen Militärdiktatur litt – und das, obwohl sich Uruguay eigentlich Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem erfolgreichen, demokratischen Staat mit wirtschaftlicher Stabilität gemausert hatte. Dass die Demokratie in Uruguay so stark verwurzelt war, hat laut GUSTAVO SAN ROMÁN wohl damit zu tun, dass die sogenannte *Co-Partizipation* tief in den institutionellen Strukturen des Landes verankert worden war. Die politische Co-Partizipation basierte darauf, dass man innerhalb der Regierungsangelegenheiten immer auf gewisse Kompromisse mit allen Beteiligten angewiesen war; dies im Besonderen mit der politischen Opposition. Die Co-Partizipation verfestigte sich vor allem unter der Präsidentschaft von JOSÉ BATLLE Y ORDÓNEZ (1903-1907; 1911-1915), welcher den uruguayischen Wohlfahrtsstaat formte und Banken sowie öffentliche Institutionen verstaatlichte, wodurch weiters die Modernisierung des Staates vorangetrieben wurde (cf. SAN ROMÁN 1990: 154).

Das anfängliche starke wirtschaftliche Wachstum Uruguays basierte vor allem auf den ausgezeichneten Exporten von Weidevieh und seinen Nebenprodukten, wie Leder oder Wolle (cf. PUHLE 1996: 977). Der kurze Einbruch während der Weltwirtschaftskrise 1931 war schnell überwunden, jedoch machten sich erste Spannungen innerhalb der Führung des

Landes bemerkbar. Die Wirtschaft war für viele zu intensiv auf die Exportgeschäfte aufgebaut und die nationalen Industrien benötigten daher enorme staatliche Finanzspritzen, um wettbewerbsfähig zu bleiben, was nach und nach ein drastisches Ungleichgewicht entstehen ließ. Die gravierenden Differenzen mündeten schließlich in einen Militärputsch im März 1933 unter GABRIEL TERRA (cf. *ibid.*: 988f), unter diesem eine Zensur der Presse ausgerufen wurde, sowie Einschränkungen der Meinungsfreiheit sowie der Privatsphäre beschlossen wurden. Die TERRA-Ära dauerte bis ins Jahr 1938, wo schließlich wieder demokratische Wahlen ausgerufen wurden; erstmals durften auch Frauen an der Wahl teilnehmen (cf. WEYDE 2010: 61f).

In den folgenden Jahren kam es zu umfangreichen wirtschaftlichen Einbußen, die vor allem auf die stark ausgerichtete Exportwirtschaft, sowie die Abhängigkeit von Fremdkapital zurückzuführen war. Das Land geriet immer mehr in Unruhe, Kritik an der Politik wurde lautstark zum Ausdruck gebracht, Streiks und Manifestationen standen auf der Tagesordnung. Während des zweiten Weltkrieges, erklärte sich Uruguay für neutral, obwohl einige Minister sich sehr wohl für eine Unterstützung der Achsmächte aussprachen. Die Exportwirtschaftslage verschlechterte sich zunehmend auf Grund des Weltkrieges, wobei sich Uruguay bis Mitte der 1950er Jahre, bis zur Beendigung des Koreakrieges einigermaßen stabil halten konnte (cf. PUHLE 1996: 990). Dennoch spitzte sich die Krise zu: Durch die geringen, aber notwendigen Steuereinnahmen der sinkenden Exporte, begann die nationale Wirtschaft nach und nach zu schwächeln und schließlich zusammenzubrechen. Die hohen Schulden, die sich unter dem krisenanfälligen, exportlastigen System angesammelt hatten, machten sich immer deutlicher bemerkbar und schnürten den Staat in seiner Handlungsmacht ein (cf. *ibid.*: 981). Die daraus resultierende dringende Notwendigkeit von neuem ausländischem Kapital löste, wie auch im Nachbarland Argentinien, schwere finanzielle Probleme aus, die in staatlichen Kürzungen von unterschiedlichen Hilfsleistungen resultierten. Aus den sogenannten *Medidas Prontas de Seguridad* gingen weiters auch staatliche Repression und Zensur hervor, die auf der Gegenseite Manifestationen und Streiks provozierten, aber auch immer öfter in Entführungen, Terrorattacken und politische Morde durch terroristische Organisationen endeten. Ironischerweise lösten die Maßnahmen für mehr Sicherheit (*Seguridad*) in Wahrheit ein Klima der Unsicherheit innerhalb der Zivilbevölkerung aus, welches das öffentliche Leben zunehmend paralyisierte. Den Universitäten wurden scharfe Auflagen erteilt, da diese als

Keim der gesellschaftlichen Revolte und Subversion angesehen wurden, was weitere studentische Aufstände zur Folge hatte. Bekannte Zeitungen wie *Época* oder *El Sol* gerieten in das Visier des Staatsapparates, da sie verdächtigt worden waren, die terroristischen Aktionen der Tupamaros, des *Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T)*¹³, das sich in den frühen 1960er Jahren formierte, zu unterstützen. Die staatliche Repression erreichte seinen erstmaligen Höhepunkt am 14. August 1968 mit dem Tod eines Studenten in Montevideo durch die Hand der staatlichen Polizei, welcher landesweit schwere Erschütterung auslöste; gleichzeitig wurde der langjährig aufgebaute Demokratiegedanke Uruguays erstmals wirklich schwerstens verwundet (cf. WEYDE 2010: 61ff).

Die Tupamaros machten sich vor allem in dem vom Terror geprägten Jahrzehnt vor der politischen Machtübernahme der Militärjunta im Jahre 1973 einen Namen. Diese Jahre waren stark beeinflusst von der steigenden Inflation, sowie einer schweren Wirtschaftskrise, die mit staatlichen Finanzkürzungen, einer hohen Arbeitslosigkeitsrate und die daraus resultierende steigende Unzufriedenheit der Bevölkerung einherging, wodurch vermehrt Aktionen der terroristischen Organisationen hervorgerufen wurden. Die strategisch ausgerichteten Tupamaros arbeiteten mit Entführungen, Inhaftierungen und Folter – mit denselben Methoden, wie auch auf Seiten der Militärs vorgegangen wurde (cf. RÖSSNER 2007: 403f, cf. WEYDE 2010: 63f, 66f). Unter dem (demokratisch gewählten) Präsidenten BORDABERRY wurden verstärkt staatliche Gegenmaßnahmen gegen die bereits erwähnten Tupamaros eingeführt, die sich im Besonderen in einer blutigen Kampfaktik zeigten, die im März 1972 begann und noch im November desselben Jahres mit der beinahe vollständigen Ausrottung der Mitglieder der Stadtguerilla beendet wurde. Diese Kampfaktik wurde vom Großteil der Zivilbevölkerung unterstützt, da die Tupamaros vor allem auf Grund der Medienbeeinflussung und Zensur durch die Regierung, als Auslöser der verstärkten Unruhen und der Unsicherheit im Land angeprangert worden waren (cf. PUHLE 1996: 996f, cf. FUCHS 2010: 62).

¹³ Die terroristische Gruppe der Tupamaros, der Nationalen Befreiungsbewegung (freie Übersetzung d. Autorin), wird auch oftmals als erste marxistische Stadtguerilla Lateinamerikas bezeichnet und stand jahrelang stellvertretend für die „Linke“ Uruguays (cf. THIMMEL, BRUNS, EISENBÜRGER & WEYDE 2010: 7). Weiters wurde in den 1960er Jahren von der Militärjunta beschlossen, dass jegliche Verwendung und auch die Aussprache des Wortes „Tupamaro“ verboten sei; Zeitungen bezogen sich dann unter der Denomination *los sediciosos* auf die Tupamaros, was sich dann später zu *los deliciosos* entwickelte (cf. PERI ROSSI 1983a).

In Uruguay, im Gegensatz zu den Nachbarländern wie Argentinien, Brasilien oder auch Chile, kam es nicht direkt zu einem gewaltsamen *Coupe d'État*, da die totalitäre Machtübernahme schleichend erfolgte. Gewisse strukturelle Veränderung wurden bereits schon innerhalb des Regierungsapparates unter dem Präsidenten PACHECO ARECO (1967) vorgenommen, wodurch die politische Machtergreifung des totalitären Regimes überhaupt ermöglicht wurde (cf. PUHLE 1996: 997, cf. FUCHS 2010: 67f). Am 27. Juni 1973 etablierte sich schlussendlich der *Consejo de Estado de las Fuerzas Armadas*¹⁴ an der Spitze Uruguays, welches den amtierenden Präsidenten zwang, das stark zerstrittene Parlament aufzulösen und die Zensur einführte. Weiters wurden die Grundrechte der traditionellen Parteien ausgesetzt und linke Parteien, sowie deren Unterstützer, sämtliche Gewerkschaften, Studentenvereinigungen, als auch jegliche Publikationen der genannten Gruppen, für rechtswidrig und subversiv erklärt (cf. PUHLE 1996: 997).

Das anfängliche Aufatmen innerhalb der Zivilgesellschaft verpuffte in den darauffolgenden Monaten, da sich die erhoffte Ordnung und Ruhe nicht etablierte. Das Regimen provozierte nicht nur einen geografischen Exodus, welcher Uruguay von der gesamten internationalen Staatengemeinschaft abkapselte, sondern zusätzlich auch einen kulturellen Selbstmord, ausgelöst durch die strengen Zensurmaßnahmen, die die Kulturlandschaft sowie deren Aktivitäten beinahe komplett lahmlegten. Jeglicher Widerstand innerhalb der Gesellschaft wurde von den Streitkräften rigoros unterdrückt und Beteiligte verhaftet. Durch dieses Paket an Überwachungs- und Unterdrückungsmechanismen wurde ein effektives Werkzeug gefunden, um Autoren, Intellektuelle, Journalisten und andere Kunstschaffende im Zaum zu halten und um gleichzeitig die Gesellschaft unter Kontrolle zu behalten und zu manipulieren (cf. FUCHS 2010: 72). Kontroverse oder kritische Stimmen gegen das Regimen wurden für staatsfeindlich deklariert und verfolgt. Kritiker wurden in ihren allgemeinen Menschenrechten sowie Rechten als Staatsbürger beschnitten und für schädlich erklärt. Jegliche, wenn auch nur vermutete subversive Äußerung am totalitären Regime, wurde fremden „Mächten“ wie dem Marxismus zugeschrieben, die sich gegen die uruguayische Identität wendeten und als äußerst gefährlich für die nationale Sicherheit eingestuft wurden. Um das Land vor diesen Mächten zu beschützen, wurden bereits Kinder in den Schulen manipuliert und mit der Doktrin des Regimes und dessen Weltansicht („Wahrheit“) vertraut gemacht. Viele der Pädagogen und auch Professoren von Universitäten wurden durch

¹⁴ Staatsrat der Streitkräfte bzw. des Militärs (freie Übersetzung der Autorin).

Soldaten oder Mitglieder der Militärjunta ohne einschlägige Ausbildung ersetzt, um das aufständische Gedankengut schon im Keim zu ersticke. Der Widerstand wurde als schweres moralisches und intellektuelles Problem angesehen, welches aus Sicht der Militärjunta aus den freien Bildungseinrichtungen ausströmte und es schnellstmöglich zu korrigieren galt. Die Zensurmaßnahmen umfassten weiters Lieder und Werke vieler Autoren und Künstler, wie auch die Lektüre, die Publikation und den Vertrieb der Werke CRISTINA PERI ROSSIS (cf. WEYDE 2010: 64-67).

Die Untersuchungen und Nachforschungen des Militärs in den folgenden Jahren bezüglich möglichen Terrorismusabsichten wurden so penibel genau ausgeführt, sodass insgesamt geschätzt ein Fünftel der männlichen erwachsenen Bevölkerung im Laufe der Diktatur vernommen wurde bzw. im Gefängnis saß; die meisten von ihnen waren Gewerkschafter, engagierte Arbeiter, sowie Studenten und Dozenten. Die spannungsgeladene Situation und die rigorosen Vorgehensweisen der Terrormiliz schon vor der Machtübernahme der Militärjunta, sowie auch das brutale Vorgehen des Militärs veranlassten viele Uruguayer, das Land zu verlassen, wodurch sich erstmals der traditionelle Migrationsstrom aus Europa umkehrte (cf. RÖSSNER 2007: 403f, cf. WEYDE 2010: 66f). Uruguay, neben Argentinien und Brasilien, war einst ein begehrtes Auswanderungsland für Europäer, vor allem während der Weltkriege. Das kleine Land am Rio de la Plata wurde bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhundert vor allem für spanische und italienische Immigranten eine neue Heimat; viele Spanier aus den heutigen autonomen Regionen des Baskenlandes, Katalonien und Galicien suchten wegen der schwierigen wirtschaftlichen Situation, sowie der hohen Arbeitslosenrate in ihrer Heimat verbunden mit Armut und/oder auf Grund des *Guerra Civil* (1936-1939) und der anschließenden repressiven Diktatur des Generals FRANCISCO FRANCO (1939-1975) ein neues Zuhause. Uruguay, erst kürzlich wieder demokratisiert (1938), schien für viele eine Chance auf ein neues Leben (cf. PUHLE 1996: 977). Nach der Machtergreifung FRANCO, beendete Uruguay sogar die außenpolitischen Beziehungen mit seiner früheren Metropole Spanien, wodurch sich vor allem die republikanischen Immigranten bestärkt fühlten, hier mit ihresgleichen in die Zukunft zu schreiten und vom Exil aus für „ihre“ spanische Republik zu kämpfen (cf. EISENBÜRGER 2010: 48). Aber auch andere Nationalitäten traten die Reise in das Unbekannte an, unter ihnen unzählige Deutsche, Polen sowie Juden, deren Leben in Europa vermehrt untragbar wurde. Die meisten von ihnen

gliederten sich in die untere Mittelschicht von Montevideo oder den Provinzhauptstädten ein (cf. PUHLE 1996: 977, 981).

Nun aber waren es die Uruguayer, die in Scharen das Land verließen und ins Exil gingen, um den Regimen und den sozialen Spannungen zu entkommen, um so in Freiheit und Frieden ihr Leben fortführen zu können. Man schätzt, dass während der Diktatur in etwa 200.000 – 500.000 Menschen das Land verließen (cf. WEYDE 2010: 67, STRAßNER 2007: 165); eine besonders hohe Zahl, wenn man bedenkt, dass man in dem kleinen Uruguay im Jahre 1963 eine Landesbevölkerung von nur ca. 3 Millionen Menschen zählte. Ungefähr 40.000 Uruguayer kehrten nach Ende der Diktatur im Jahre 1984/5 wieder in das Land zurück. Nicht allen gelang es allerdings, sich wieder in ihrer alten Heimat einzuleben: Zu viel hatte sich verändert, zu viel hatte man erlebt, zu sehr wurde das Exil zu einem neuen Zuhause (cf. WEYDE 2010: 68).

Me di cuenta de uno de los efectos más terribles de las dictaduras: el aislamiento en el espacio que provocan tiene como función destruir el elemento dialéctico del tiempo. Las dictaduras pretenden eternizarse, crean una noción arbitraria pero ilusoria del tiempo: antes de ellas, nada; después, nada (Peri Rossi 1985a).

Die ersten demokratischen Wahlen nach dem Regimen der Militärjunta fiel allerdings weniger frei aus, als man es sich gewünscht hätte: Es gab immer noch viele politische Gefangene und einige von der Wahl ausgeschlossene Kandidaten, wie ALDUNATE vom *Partido Blanco*, SEREGNI vom *Frente Amplio*, etc., vor deren Vergeltungsmaßnahmen sich die Militärs besonders fürchteten. Weiters war es den unzähligen uruguayischen Staatsbürgern im Exil nicht gestattet, zu wählen (cf. PERI ROSSI 1984e).

Heutzutage leben ca. 70% der Auslandsuruguayer in den Vereinigten Staaten und in Spanien, so wie auch CRISTINA PERI ROSSI (cf. TAKS 2010: 83). Spanien zeigte sich bis 1978 mit seiner recht offenen Immigrationspolitik für Lateinamerikaner als ein sehr attraktives Auswanderungsland, welches ihnen gleichzeitig eine Gleichstellung mit Spaniern am Arbeitsmarkt zusicherte. Obwohl es für sie keine sozialen und finanziellen staatlichen Unterstützungen gab und prinzipiell kein politisches Exil anerkannt wurde, profitierten viele lateinamerikanische Immigranten vom Weg nach Europa, wodurch es sich als eines der beliebtesten Auswanderungsländer des Kontinentes etablierte. Nach 1978, mit dem Beitritt zur Genfer Flüchtlingskonvention, schloss Spanien für „Wirtschaftsmigranten“ den freien Zugang zum nationalen Arbeitsmarkt für all jene, die nicht schon im Vorhinein einen

adäquaten Arbeitsvertrag mit einer spanischen Firma besaßen; die legale Aufnahme von politischen Flüchtlingen wurde jedoch erleichtert (cf. SCHUMM 1990: 8, cf. PERI ROSSI 1983a).

3.2 LITERATUR IN URUGUAY

Die uruguayische Literatur hatte immer schon viel gemeinsam mit der argentinischen Literatur, da es sich bei dieser im Großen und Ganzen um Texte aus Buenos Aires handelte. Die Nähe zur Metropole im Nachbarland, die sich zu einer der Zentren der Literaturproduktion des Kontinents entwickelt hatte, lies die Literatur zu einer *literatura rioplatense* verschmelzen, dessen Autoren im regen Austausch miteinander standen. Weiters wurden die Werke der beiden Städte stark von der europäischen Literatur beeinflusst und geprägt. Durch ihre geografische Lage war es ja „nur“ der Atlantik, durch den sie vom romantiserten *viejo continente* getrennt waren.

Die 1940er Jahre, in denen PERI ROSSI geboren wurde, waren geprägt vom Aufblühen des argentinischen Films, dem *modernismo*, dem gauchesken Theater, der Figur des Martín Fierro und der Pampa, sowie (im Gegensatz dazu) der städtischen Avantgardebewegung und dem Tango rund um CARLOS GARDEL, mit seinen melancholischen Texten. Der durchwegs literarische Tango boomte in den 1950-1960er Jahren und wurde zum Exportschlager der Gegend um den Rio de la Plata, eben aus Argentinien und Uruguay (cf. RÖSSNER 2007: 351f). Von den Avantgarden wurde JORGE LUIS BORGES (auch wenn nur kurz) für die Strömung des *ultraísmo* gewonnen, der sich vor allem in der lateinamerikanischen Lyrik bemerkbar machte, die sich nun vermehrt den Themen der postmodernen Großstadt widmete. Die Lyrik war auch jener Bereich, in dem sich die Autorinnen erstmals gegen ihre männlichen Kollegen behaupten konnten; weiters ist die Lyrik auch das Steckpferd von CRISTINA PERI ROSSI (cf. *ibid.*: 357). Mit Ende der 1940er Jahre entwickelte sich in Lyrik und Prosa der lateinamerikanische Neobarock. Das Aufleben des Barocks hat mit der Asymmetrie von Signifikat und Signifikant zu tun, das heißt, die Bezeichnung weicht vom Bezeichnetem ab und weist so auf eine gestörte Interdependenz hin, eben auf eine wahrnehmbare Unterscheidung von Sein und Schein. Die Sprache dreht sich um sich selbst, während die Handlung stagniert. Die Figuren sind gefangen in einer

Welt ohne Fortschritt, in einer Situation der Krise und des Niedergangs – vielleicht schon leise Vorwehen auf die schwere Zeit von sozialen Unruhen und Unterdrückung, die bevorstand. PERI ROSSI verstand sich sehr gut in dieser reflexiven Schreibweise (cf. *ibid.*: 477).

Im Jahre 1931 wurde von den Geschwistern SILVINA und VICTORIA OCAMPO¹⁵ die Literaturzeitschrift *Sur* gegründet, die über 40 Jahre eine der dominierenden Zeitschriften am lateinamerikanischen Markt war und sich dem kulturellen und literarischen Austausch zwischen Südamerika und Europa widmete und daher ein besonders prägendes Grundgerüst für viele junge Autoren darstellte, die sich an den Inhalten der *Sur* orientierten (cf. *ibid.*: 361). So schaffte es mit der Zeit auch die *nueva novela* nach französischem Vorbild (*nouveau roman*), der sich gegen die traditionellen Romane des 19. Jahrhundert stellte, in den *Cono Sur*. Es handelte sich dabei einer Art Experimentalroman, der bis zum Ende der 1950er Jahre weit verbreitet war. In Uruguay war diese Strömung besonders dominant mit seinem vielleicht bekanntesten Vertreter Südamerikas, und auch Landsmann und Zeitgenosse von PERI ROSSI, JUAN CARLOS ONETTI (cf. *ibid.*: 369). Etwa zur gleichen Zeit entwickelte sich die *nueva novela histórica*, deren Fiktion sich besonders auffällig gegen die historischen (faktischen) Ereignisse stellte. Die zeitlichen Abläufe der Geschichte wurden oftmals komplett verändert, bekannte historische Persönlichkeiten wurden fikionalisiert, unter Veränderung von geschichtlichen Fakten, Biografien oder auch durch die Einbindung von Figuren in einem komplett anderen geografischen, historischen, etc. Kontext. Die dadurch entstehenden Fiktionen schufen alternative Geschichtsversionen und bezogen sich auch oftmals auf andere fiktionale oder historische Texte, wodurch das Konzept der Intertextualität stark Gefallen fand. Sowie auch die *nueva novela*, setzte sich die *nueva novela histórica* in Uruguay stark durch (cf. *ibid.* 471f).

Die vermehrten landesinternen Spannungen in Argentinien, sowie auch in Uruguay, bremsten die aufstrebenden Autoren des *Cono Sur* bedeutend ein. Linke, sowie rechte Terrortätigkeiten paralyisierten die Länder und endeten schließlich im gewaltsamen Eingreifen des Militärs (Putsch) und der Entstehung von autoritären Regierungen. Dieser Umbruch der politischen Systeme in den 1970er Jahren äußerte sich durch schwere

¹⁵ Die OCAMPO-Schwester gehörten zu einer angesehenen, intellektuellen und wohlhabenden Familie in Buenos Aires an. Beide waren auch Übersetzerinnen (sie sprachen fließend Englisch und Französisch) und talentierte Schriftstellerinnen. SILVINA heiratete ADOLFO BIOY CASARES im Jahre 1940, mit dem sie, zusammen mit ihrer Schwester VICTORIA und den gemeinsamen engen Freund JORGE LUIS BORGES, eine Art *Fantastic Four* des lateinamerikanischen Literaturbetriebs bildete.

Repressionsmaßnahmen, Entführungen, Folter und Menschenverschwinden (*desaparecidos*). Viele Menschen, unter ihnen viele Autoren und Intellektuelle, sahen sich gezwungen, ihre Heimat zu verlassen und sich ein neues Zuhause zu suchen. Einige davon gingen nach Europa, insbesondere nach Spanien und Portugal, Länder, in denen sich die bevorstehende Rückkehr zur Demokratie bereits ankündigte. Weiters waren es Länder, in denen der lateinamerikanische Exilant auch sprachliche, kulturelle und historische Gemeinsamkeiten vermuten konnte, die es ihm vereinfachen würden, Fuß zu fassen. Nachdem in den 1930er und 1940er Jahren viele Europäer, vermehrt Spanier und Portugiesen in Lateinamerika Zuflucht suchten, kehrte nun der Immigrationsstrom um. Die Exilliteratur von lateinamerikanischen Schriftstellern gewann sprunghaft eine enorme Bedeutung; viele Werke des lateinamerikanischen *Postbooms* entstanden so in Europa, einige davon in Paris, eine Stadt, die seit jeher eine enorme Anziehungskraft für Intellektuelle aus aller Welt hatte (cf. *ibid.*: 395f). Die uruguayische Elite wanderte Großteils bereits schon vor dem Militärputsch nach Europa aus. Als im Jahre 1973 die Militärjunta schließlich die Macht übernahm, gab es auch bereits in den Nachbarländern Paraguay, sowie in Chile eine totalitäre Regierung. Argentinien folgte 1976 als letztes Land der Südspitze Amerikas. Durch die politischen Gegebenheiten der *Cono Sur*-Länder, setzte sich dort der Trend des *Magischen Realismus* nie wirklich durch. Die Autoren spezialisierten sich daher eher auf neue Formen der Wirklichkeitsdarstellung, um mit den veränderten kulturellen Umständen und der repressiven Politik besser umgehen zu können, wie man besonders stark an den Werken von MARIO BENEDETTI und auch an denen des bereits erwähnten ONETTI¹⁶ feststellen konnte (cf. *ibid.*: 404, 466f).

Auch in derselben Zeit kam es zu einer Art Technologisierung von Printmedien und einen damit verbundenen Anstieg der Vervielfältigung und Distribution von Massenmedien, sowie zur direkten Konkurrenz der Literatur mit dem Medium Film. Die dadurch angeregte realistische Schreibform wurde so weiterentwickelt und bis hin zur Perfektion intensiviert. Viele Erneuerungen des Realismus entsprangen aus der Feder MARIO BENEDETTIS, dessen Werke sich nur zu oft um die Mittelschicht Montevideos drehten und deren soziale und psychische Probleme darlegte. Dabei musste aber mit einer ausgeprägten Sensibilität vorgegangen werden, da sich die künstlerische Freiheit nur innerhalb des etablierten

¹⁶ Die Hauptstadt in ONETTIS Werken war meist Santa María, eine fiktive Mischung aus Montevideo und Buenos Aires, das wiederum auf die starke kulturelle Zusammengehörigkeit der Region des Rio de la Plata verweist.

Rahmens des Regimes abspielen durfte. Um teils drastische Probleme mit den Autoritäten zu vermeiden, stand meist die Frage in der Luft, wie gewisse Dinge ausgesagt oder mitgeteilt werden konnten, die eigentlich gar nicht gesagt/erzählt werden durften. Die Selbstzensur spielte in den Zeiten der Diktatur eine wesentliche Rolle, wodurch sie starke metaphorische Schreibweisen ausbildeten. Es gab ständige Bedenken darüber, wie man schreiben bzw. etwas erschaffen konnte, ohne sich selbst in eine missliche Situation zu bringen und auch ohne an die Grenzen der eigenen Sprache zu stoßen und Wirklichkeit erst gar nicht mehr beschreiben zu können. Es sind die Themen der Gewalt, der Identität, das traditionelle Motiv der Gegensätze von Land und Stadt, etc., über die geschrieben werden, wobei sich das „wie“ mit der Zeit veränderte. In den 1960er und 1970er Jahre sprach man noch von der *literatura comprometida*, die von dem Engagement der Autoren gegenüber ihrer Heimat und ihren Mitbürgern angetrieben war, mit einer utopischen Ideologie der Hoffnung, der Revolution, hin zu einer gerechteren Gesellschaft und einem neuen Menschenbild. Auf Grund ihres revolutionären Gedankengutes und den vermehrt linken Doktrinen, vor allem von MARX, mussten viele Autoren, Intellektuelle und andere Kunstschaaffenden die eben dieser kompromittierender Form des künstlerischen Ausdrucks verpflichtet sahen, ihre Heimat verlassen; viele büßten dafür sogar mit ihrem Leben. Die Werke der 1980er Jahre waren geprägt von dem politischen, autoritären Missbrauch (Zensur), der Gewalt (Entführung, Folter) und dem Thema der massenhaft verschwundenen Menschen (*desaparecidos*). Weiters verbreiteten sich vermehrt europäische Strömungen über bestimmte Erzähltheorien, auch wenn die Verbreitung jener Werke meist von den Militärregierungen verboten worden waren. Zensur und Verbote waren es allerdings, die die Entstehung von alternativen und innovativen Schreib- und Ausdrucksformen ankurbelten (cf. *ibid.*: 466f).

Uruguay entwickelte sich, unter anderem auch durch die Gruppe von Intellektuellen rund um BENEDETTI, GALEANO, MONEGAL etc., die für die *Marcha* schrieben und auch für deren Redaktion verantwortlich waren, zur Hauptstadt der Literaturkritik und des Essays. Der Uruguayer ANGEL RAMA, der auch für die *Marcha* arbeitete, wird als einer der Begründer der lateinamerikanischen Literaturwissenschaft angesehen (cf. *ibid.*: 468). Als es nach spannungsgeladenen Zeiten schließlich zum Militärputsch kam, wurde ein Großteil ihrer intellektuellen Bestrebungen gestört, unterbrochen bzw. oftmals im Keim erstickt, wodurch eine Umstrukturierung des kulturellen Paradigmas bewirkt wurde, die sich auch besonders

auf die neue Generation der lateinamerikanischen Intellektuellen auswirkte. Zensur war nun eng mit dem Kunst- und Literaturbetrieb verbunden, Bücher mit nationalfeindlichem Gedankengut wurden erst gar nicht importiert, andere, die bereits im Land waren wurden verbrannt. Aus dieser restriktiven Grundstimmung wuchsen die jungen Autoren hervor, während die Alten entweder exilierten oder sich den neuen Gegebenheiten, eben der politischen Repression, anpassten. Dadurch entwickelte sich eine Art Selbstzensur der Autoren, die weiterhin ihrer Berufung nachgehen wollten und auch auf die Publikation und den Verkauf ihrer Werke angewiesen waren. Es kam zur Entstehung der bereits erwähnten alternativen Schreibformen, mit ihren Allegorien, Metaphern und Fragmenten, mit denen es dann doch gelang, sich der schmerzlichen Realität, wenn auch verzerrt, anzunähern. Ansonsten war das kulturelle Leben klar geprägt von einer stark eingeschränkten Kommunikationsfähigkeit und eben auch mit dem Spiel um das eigene Leben. Die Exilautoren setzen oft auf die Fragmentierung ihrer Werke und den Bruch von Zeit- und Raumstrukturen, um sich der klar strukturierten, organisierten und überwachten Welt der Militärjunta entgegenzusetzen; Charaktereigenschaften, die man auch in den Werken von PERI ROSSI feststellen kann. Das „wie“ des Erzählens wurde klar verändert – nicht nur auf Grund der politischen Geschehnisse, sondern auch basierend auf den aufstrebenden Diskurstheorien (u.a. FOUCAULT), die sich in Europa verbreiteten (cf. *ibid.*: 469).

Viele der Werke, die vor der Machtübernahme der Militärs im *Cono Sur* entstanden sind, werden der sogenannten *Boom*-Literatur (ab ca. 1960) zugeordnet, mit ihren bekannten Vertretern MACEDONIO FERNÁNDEZ, FELISBERTO HERNÁNDEZ und JUAN CARLOS ONETTI, die mit einer selbstreflexiven und zirkulären Schreibweise diese neue Strömung etablierten. Die Zeitgestaltung der *Boom*-Werke ist charakteristisch experimentell, ähnlich jener, der europäischen Avantgardebewegungen, die Darstellung der erzählten Räume ging weg von dem dekorativen Nutzen, sondern nahm aktiv Teil am Erzählprozess und prägte so charakteristisch den Inhalt. Auch die Erzählfiguren der Narration zeigten sich vermehrt weniger traditionell; sie wechseln vermehrt ihre Standpunkte, zeigen sich zugleich allwissend sowie beschreibend und sind somit eher als unzuverlässig und ambig einzustufen. Mit dem *Boom* eroberten erstmals lateinamerikanische Autoren den europäischen Markt, wodurch er als Strömung eine starke Anziehungskraft besaß. PERI ROSSIS erster Roman, *Viviendo*, erschien 1963, worauf der *Boom* mit Sicherheit auch großen Einfluss auf sie hatte. Aus den strukturellen Änderungen des Literaturparadigmas des

Booms, entstanden somit die in den 80er Jahren typischen Charaktereigenschaften, wie das Aufweichen der klassischen Gattungen, der Diskontinuität und Fragmentierung der Texte, die Polyphonie, sowie die Vielfalt der Sprachregister. Auch wurde ein vermehrter Fokus auf die Intertextualität sowie auf die Intermedialität gelegt, die unter anderem auch nichtliterarische Textsorten wie die Geschichtsschreibung miteinbezieht, sowie das Radio, Kino und andere Medien (cf. RÖSSNER 2007: 469). Was sich zusätzlich besonders stark auf die Werke der lateinamerikanischen Künstler auswirkte, waren die unzähligen Autoren, Künstler und Intellektuelle, die ins Exil gingen, wobei dadurch der Blick auf das „Eigene“ von „außen“ fokussiert wurde und das Selbstbild veränderte. Ca. 80.000 Exilanten aus den *Cono Sur* Ländern Argentinien, Chile, Paraguay und Uruguay gingen nach Spanien, wodurch diese auch dort auf das lokale Kulturleben und -schaffen einwirkten. Weiters generierte die massenhafte Exilbewegung Brüche im lokalen Kultursystem, da eine Generation von Künstlern plötzlich als abwesend galt, aber trotzdem vorhanden war. Auch wenn viele Kunstschaaffenden versuchten, über ihre Kunst den Kontakt mit ihrer Heimat stets beizubehalten, gelang dieses nur in den seltensten Fällen (cf. *ibid.*: 472f).

Die stark ersehnte Rückkehr vieler verlief daher zunehmend frustrierend, da der Anschluss nicht mehr recht gefunden werden konnte. Aus Angst vor der vielleicht scheiternden (kulturellen) Reintegration in die Heimat, aber auch aus Angst vor der erneuten Entwurzelung der eigenen Identität aus dem gerade neu gefundenen Zuhause, verblieben viele Schriftsteller in ihren Aufnahmeländern. Unzählige einflussreiche Werke des 20. Jahrhunderts entstanden im Exil; sie beschäftigen sich mit genau diesen Themen der Entwurzelung, dem Verlust der Identität und der Unmöglichkeit der Reintegration in die verlorengegläubte Heimat (cf. *ibid.*: 472f). Neben der starken Aufnahmebereitschaft von europäisch-stämmigen Exilanten, war der *Cono Sur* immer schon sehr offen gegenüber den Diskurs-, Kultur-, und Literaturtheorien aus Europa und den USA, wodurch sich die lateinamerikanischen Schreibweisen auch immer mehr internationalisierten. WALTER BENJAMIN oder MICHEL FOUCAULT, MICHAEL BACHTIN, ROLAND BARTHES und auch JULIA KRISTEVA fanden unter anderem großen Anklang. BENJAMIN wurde unter einigen Diktaturen sogar verboten –trotzdem heimlich übersetzt und gelesen - wodurch es nach Ende der totalitären Regime zu einem enormen Interesse an seinen Werken kam (cf. RÖSSNER 2007: 476).

Nach dem Absetzen der Militärjunta bemerkte man wie in der *transición* Spaniens ein starkes Fokussieren auf die ökonomische und soziale Krisenbewältigung, wo es darum ging, Ruhe ins Land einkehren zu lassen und nicht in den noch blutenden Wunden zu bohren. Die historische Verarbeitung der Diktaturen im Sinne der *memoria*, wurde erstmal stillgelegt, die strafrechtliche Verfolgung der politischen Verbrechen eingestellt. Das literarische Leben verlief trotzdem recht rege, da es zu einer vorher nicht dagewesenen Konstellation an Kunstschaftern kam: Es vermischten sich jene, die auch während der Diktatur im In- und Ausland weiterhin publizierten, mit den älteren Autoren, die überschattet von den bejubelten *Boom*-Autoren vielleicht übersehen worden sind, mit der jüngsten Generation, für die die totalitären Machtbedingungen immer schon die Norm gewesen waren. Das gesamte intellektuelle Klima hatte sich verändert, wodurch es für die Exilrückkehrer oftmals sehr frustrierend war, da beruflich nicht mehr an die Erfolge vor der Diktatur angeschlossen werden konnte, oder sie auch persönlich als Fremde und Verräter angesehen worden waren. Diese spezielle Konstellation an unterschiedlichen Perspektiven von Erlebnissen und Geschichte, bedingt durch das Verhältnis von „Negation“ auf objektive Information für all jene, die im Land verblieben sind und „Zugriff“ auf eine schier unbewältigbare sowie unüberprüfbare Menge an Wissen für die Landsleute, die sich während der Zeit des autoritären Regimes im Ausland befanden. Diese unterschiedlichen Betrachtungswinkel fanden sich schließlich nach 1984/5 wieder zusammen und sind grundlegend für das Verständnis einer gewissen Unübersichtlichkeit und Chaos in Hinsicht auf eine extrem heterogene Gesellschaft, die dadurch in Uruguay entstanden ist. Weltbilder, Symbolsysteme, Wissenshorizonte etc. waren dermaßen voneinander abweichend, wodurch sich die unterschiedlichsten kulturellen Tendenzen entwickelten, wovon nur einige der bisher bekannten Traditionen entsprachen, andere stark den alternativen und populären Strömungen zuzuordnen waren. Dieses artifizielle Miteinander der Tendenzen, die entstanden waren, versinnbildlicht nur allzu sehr die Kluften, die innerhalb der nationalen Gemeinschaften entstanden sind. Eine Neufindung der nationalen Identität erwies/erweist sich daher als sehr schwierig, das moderne, demokratische Uruguay als *Suiza de América Latina* hatte sich schon längst in Luft aufgelöst (cf. RÖSSNER 2007: 477).

Nach dem Fall der Militärjunta, die den Frauen eher die traditionelle Rolle als Hausfrau und Mutter zuschrieb, begann man, diese Zuteilung der Geschlechterrollen infrage zu stellen, sowie den eigenen Körper und dessen Erfahrungen zu beschreiben. Hierbei ging es eher um

den erfahrenen Schmerz durch Folter, Terror und Vergewaltigung sowie den psychischen Schmerz. Weiters auch um Angst auf Grund der verlorenen Familienangehörigen und Freunde, als auch um Themen die stark geprägt von den traumatisierenden Erlebnissen des Regimes waren, während die europäische Frauenliteratur sich in den späten 1970er Jahren sehr wohl auch mit dem weiblichen Körper auseinandersetzte, jedoch mehr im Sinne von (Homo-) Erotik und Lust. Mehr und mehr Frauen gelang es so, sich als Autorinnen zu etablieren, da sie mit ihren neuen Themen auch vermehrt auf ansteigendes Interesse der Leserschaft stießen. Ihre Paradegattung war (und bleibt wohl) die Lyrik, da ihnen der Zugang zu der stark männerdominierten Prosa weitgehend verschlossen blieb. Es war eben nicht nur die Staatswillkür, die die Frau unterdrückte, sondern auch traditionellerweise der Mann, der ihr nicht ihren eigenen intellektuellen und künstlerischen Raum zugestand. Trotzdem entwickelten sich gerade eben unter den Regimen sehr starke Frauenbewegungen, wie zum Beispiel die *Madres de la Plaza de Mayo*, ein Zusammenschluss von Müttern, die das argentinische Militärregimen öffentlich anklagten, ihre Töchter und Söhne verschleppt zu haben, wodurch sie nicht zu selten auch direkt von der Staatsgewalt angegriffen worden waren. Die *Madres* waren beispielhaft für ihr humanitäres Schaffen und ihren politischen Widerstand und erlangten durch ihre Resistenz, ihren Mut und durch das wöchentliche Aufmarschieren am Plaza de Mayo auch international Beachtung. Sie zogen dadurch die Aufmerksamkeit der weltweiten Menschenrechtsorganisationen auf sich, die vermehrt begannen, sich dem Fall Argentinien anzunehmen. In den 1980er Jahren kam es durch die vermehrte Visibilität von Frauen im öffentlichen Raum und durch die Zuspitzung von ihren Erlebnissen und Erfahrungen, die nun auch in die Welt getragen wurden, verstärkt mit Texten über den Körper, Körperlichkeit und Sexualität, jenseits von den etablierten Normen. Der Tabubruch wurde das große Stilmittel der weiblichen Ausdrucksform, der die Frauen aufforderte, sich gegen ihre zugeteilte unterwürfige Rolle aufzubauen, um so eine radikale Subversion zur Schau stellten. Oftmals griffen die Autorinnen dabei auf Parodie und Satire zurück (cf. RÖSSNER 2007: 479f).

3.3 SPANIEN

Die 1960er Jahre in Spanien waren soziopolitisch bereits von Aufbruch, Veränderung und einem schwächelnden Regime gekennzeichnet. Es kam vermehrt zu Kundgebungen,

Manifestationen und Protesten, oft mit der Beteiligung von Studenten und Dozenten, die nicht allzu selten gewaltsam gestoppt worden waren. Im Jahre 1966 kam es zu einer ersten Zuerkennung des franquistischen Regimes mit dem Gesetz der *Ley de Prensa e Imprenta*, welches eine Auflockerung der Zensur und der Meinungsfreiheit vorsah, sofern der verfasste Inhalt der Wahrheit entspräche (cf. GUTIÉRREZ CARBAJO 2011: 17f). Trotzdem gestanden viele Spanier, dass die vergangenen Jahrzehnte unter FRANCO wohl einige der stabilsten der Geschichte Spaniens waren, die durch ein rigides System an Überwachung gekennzeichnet waren und einer passiv reagierenden Gesellschaft auf sämtliche Einschnitte in das Privatleben. Mit fortschreitendem Alter von General FRANCO wurde allerdings das generelle politische Interesse rund um die Frage seiner Nachfolge wieder angefacht, wobei selbst die Vertreter des Regimes einsahen, dass eine Öffnung hinsichtlich Europas notwendig war. Im selben Jahr der Auflockerung der Zensur, wurde über ein Referendum die Trennung von Regierung und Staatsoberhaupt beschlossen, weiters wurde im Jahre 1969 der Prinz JUAN CARLOS DE BORBÓN als nachfolgendes Staatsoberhaupt, in der Position des Königs ernannt. Der im Jahre 1973 ernannte Chef des Regierungskabinetts, LUIS CARRERO BLANCO, ein treuer Anhänger FRANCOS, wurde in einem terroristischen Akt, ausgeführt durch die ETA¹⁷, noch im selben Jahr umgebracht, als unverkennbares Zeichen des Widerstandes und der sozialen Unzufriedenheit. Weitere Attentate folgten¹⁸ (cf. COMELLAS 1998: 527-530, 532). Ab den 1970er Jahren stellte man auf kultureller, politischer und sozialer Ebene unzählige Modifikationen im Land fest¹⁹. Für Spanien war dies weder eine friedliche noch eine gewaltvolle Zeit, wobei der Tod FRANCOS im November 1975 wohl den prägnantesten Wendepunkt darstellte und die sogenannte *transición* zum Rollen brachte. Damit war der Weg zurück zur Demokratie gemeint, der unter der *Unión de Centro Democrático* (UCD) und den Präsidenten ADOLFO SUÁREZ (1976-1981) begann. Ein Meilenstein dafür war das notwendige Referendum im Jahre 1976 für eine politische Reform, um politische Parteien wieder zu legalisieren, damit die ersten demokratischen Wahlen im Jahre 1977 stattfinden konnten (cf. GUTIÉRREZ CARBAJO 2011: 20f). Zwei Jahre

¹⁷ Die ETA (Euskadi Ta Askatasuna = País Vasco y Libertad) war eine baskische Widerstandsbewegung gegen das franquistische Regime, die aber vermehrt als authentische Terrororganisation auftrat. Sie war in den über 60 Jahren ihres Bestehens für mehr als 800 Morde verantwortlich.

¹⁸ Auf die Attentate der ETA und anderen terroristischen Aktionen reagierte der Staatsapparat oft mit Hinrichtungen, wodurch es zu zahlreichen auch internationalen Protesten kam. Einige europäische Länder zogen ihre Botschafter aus Madrid ab; auch der Papst intervenierte zunächst erfolglos (cf. SCHMIDT 2013: 478).

¹⁹ Keinen geringen Einfluss schien auch die Nelkenrevolution 1974 im Nachbarland Portugal gehabt haben, die nach mehr als 40 Jahren einen Schlussstrich unter den diktatoriale *Estado Novo* und SALAZAR zog (cf. SCHMIDT 2013: 477).

später wurde von der Schriftstellerin LIDIA FALCÓN die *Partido Feminista* gegründet, die erste Frauenpartei Spaniens. 1978, im selben Jahr, in dem die Schriftstellerin CARMEN CONDE als erste Frau in der *Real Academia Española* zugelassen wurde (cf. LENTZEN 1996: 342), wird auch die erste Spanische Verfassung nach der totalitären Regierung verabschiedet. Auch der Regionalismus kam wieder stark zum Vorschein, da die unterschiedlichen Provinzen versuchten, ihre Unabhängigkeit vom Zentralstaat zu behaupten. In der genannten Verfassung werden nicht nur die traditionellen autonomen Regionen Katalonien, Galicien und das Baskenland anerkannt, sondern auch noch 14 weitere (cf. GARCÍA DE CORTÁZAR & GONZÁLEZ VESGA 1993: 631). Weiters wurde für die Verwaltung ihrer Regionen das Budget erhöht, wodurch eine gewisse Unabhängigkeit von Madrid zugestanden wurde. Besonders kristallisierten sich hier abermals Katalonien und das Baskenland heraus: Während die Katalanen einen gemäßigt starken Regionalismus verfolgten, was die Krone auch respektierte, gab es vermehrt Probleme und Auflehnungen gegen den Zentralstaat bei den Basken. Viele der ETA-Attentate fanden anfänglich Unterstützung in der Provinz. Weiters lies der Regionalismus und der Fall der Zensur die Regionalsprachen wiederaufleben, da diese unter FRANCO verboten worden waren. Vermehrt kam es aber wieder zu Reibereien und Streitigkeiten innerhalb der Regierung und auch mit den Regionalregierungen, wobei die spanische Rechte mehr und mehr Wähler verlor (cf. SCHMIDT 2013: 488f, 492). Im Jahre 1981 kam es erneut zu einem Militärputsch gegen die immer liberaler werdende Regierung, unter dem Vorwand der akuten Terrorgefahr, die verkannt werde, welches ein typisches Thema der rechtsgerichteten politischen Diskurse war. Der Putsch schlug fehl. LEOPOLDO CALVO SOTELLO (UCD) folgte dem inzwischen zurückgetretenen ADOLFO SUÁREZ nach und initiierte die weitere Öffnung Spaniens hingehend zur europäischen Staatengemeinschaft; im Mai 1982 tritt Spanien der NATO bei, im Oktober desselben Jahres erlangte erstmalig die Sozialistische Arbeiterpartei die absolute Mehrheit bei Wahlen, 1985 wird der Beitritt zur Europäischen Gemeinschaft (EG) beschlossen (cf. GUTIÉRREZ CARBAJO 2011: 21ff). PERI ROSSI beschrieb diese euphorische Aufbruchsstimmung hin in ein neues und modernes Spanien in einem ihrer Artikel als große persönliche Freude, während viele der spanischen Exilanten den Untergang des Faschismus nicht mehr erleben konnten:

[E]l Destino me deparó la inmensa desdicha de ser testigo de la ascensión del fascismo en Uruguay, pero también la enorme alegría de presenciar su derrota en España. Algo que no llegaron a ver muchos de los exiliados españoles que conocí en Montevideo y que murieron sin esa compensación, a pesar de que se la merecían (PERI ROSSI 1983a).

Der Weg war, bzw. ist es noch heute ein weiter: viele waren zwar der Meinung, dass man unter FRANCO besser lebte, da für einige der alten Probleme immer noch keine adäquaten Lösungsansätze gefunden worden waren. Die öffentliche Meinung schien gespalten zu sein wie jeher: Für viele fehlte die strenge Hand des *generalísimo*. Eine Ansicht, die bis heute noch von manchen vertreten wird, wie man an der jährlichen Ansammlung von Anhängern an seinem Todestag vermuten könnte (cf. GUTIÉRREZ CARBAJO 2011: 23f). Nach der Wirtschaftskrise Mitte der 1970er Jahre, glänzten die 1980er Jahre für Spanien mit einer erfolgreichen Wirtschaftskonjunktur über dem europäischen Durchschnitt, was der Gesellschaft einen generellen Aufwind bescherte. Das Land wandelte sich zu einem stabilen Wirtschaftspartner mit einer kulturell äußerst attraktiven und aktiven Hauptstadt und stellte weiter den Nobelpreisgewinner der Literatur, CAMILO JOSÉ CELA, im Jahre 1989 (cf. LANGA PIZARRO 2000: 32f). Auch die Bevölkerung zeigte sich mehr und mehr gebildet; so schreibt PEER SCHMIDT von einer halben Million an Studierender im Jahr 1975, wogegen es Anfang der 1960er Jahre nur um die 95.000 waren. Vorangehend war auch ein Anstieg jener Jugendlichen, die den spanischen *bachillerato* (Matura) absolvierten, wobei die geschlechtsspezifischen Unterschiede anfänglich noch nicht zu leugnen waren: Die große Mehrheit der Absolventen war dazumal männlich (cf. 2013: 470).

3.4 LITERATUR IN SPANIEN

Auch in Spanien gab es unter General FRANCO bis 1978 eine anfänglich sehr strenge Zensur, durchgeführt von der staatlichen Zensurbehörde, die den spanischen Literaturbetrieb stark beeinträchtigte und viele Autoren ins Exil trieb. Nicht nur Texte in Form von Büchern (sowie jegliche Importe davon) wurden streng kontrolliert, sondern auch persönliche Mitteilungen, Artikel, Essays, Briefe, etc. Seit Beginn der *transición*, das heißt seit Beginn der Wende vom totalitären Regime zurück zur Demokratie, machte sich eine starke populäre Subkultur in Spanien, vermehrt in den Großstädten Madrid und Barcelona bemerkbar, wo sich unterdrückte Künstler und Schriftsteller schon während der Diktatur vereinigten. Daraus entstand Ende der 1970er Jahre die sogenannte *movida*, inspiriert von all dem Aufgestauten und Unausgesprochenen, dass sich über die Jahrzehnte hinweg unter dem totalitären Regime ansammelte und somit eine Vielzahl von Bands und anderen Künstlern hervorbrachte. Der marginale Diskurs über die Frau normalisierte sich zu dieser Zeit auch Zusehens, wohingegen die Werke der *literatura gay* immer noch nur sehr schwach vertreten

waren. Einzige, aber fulminante Ausnahme war hierbei auf dem Gebiet der Homoerotik die Filmproduktionen von PEDRO ALMODÓVAR, der sich mit seinen Filmen weltweit Ruhm einheimste (cf. NEUSCHÄFER 2011a: 397, 414). Ansonsten waren die traditionelle Rollenverteilung sowie die patriarchalischen Machtstrukturen noch zu tief in der spanischen Gesellschaft verankert, auch nach der sexuellen Revolution, sodass sich das Bild der spanischen Familie zumindest oberflächlich betrachtet kaum wandelte. Zu beachten ist hier allerdings, dass das totalitäre Regime Werte, wie die traditionell große, katholische und heterosexuelle Familie explizit hochleben ließ, der Machismo aber prinzipiell kein ausschließliches Verhaltensmuster der politischen Rechten war; diese Ideale gehen auf eine Zeit weit vorher zurück (cf. LABRADOR MÉNDEZ 2017: 93, cf. SCHMIDT 2013: 513).

Die Lyrik, die in Spanien nie ganz verschwunden war, wandte sich in den 1980/90er Jahren von der extrem experimentellen und oftmals schwer verständlichen Ausdrucksweise ab, hin zu einem einfachen und klaren Sprachstil der *poesia de experiencia (conocimiento)*, die sich vor allem mit den soziopolitischen Gegebenheiten beschäftigte. Einen besonderen Raum schufen sich hierbei die Lyrikerinnen, die besonders durch ihre scheulose Beschäftigung mit dem neuen Körperbild und möglichen sexuellen Erfahrungen der Frau, dem erotischen Begehren und auch der homosexuellen Liebe brillierten (cf. NEUSCHÄFER 2011a: 399f). Auch die traditionellen erzählenden Gattungen wandten sich hin zu den Grenzüberschreitungen des literarischen Genres; typisch dafür waren jene Autoren, die sowohl als Journalisten agierten²⁰, womit erstmalig die klassische Unterscheidung zwischen Literatur und Journalismus langsam ausgelöscht wurde. Es etablierte sich eine Art Patchwork-Literatur, die durchaus Anerkennung fand (cf. *ibid.*: 408f). Diese neuen Erzählmuster, Vermischungen und Grenzüberschreitungen waren allerdings schon Mitte der 1960er bemerkbar, wo man vermehrt den Einfluss von lateinamerikanischen Autoren, vor allem der *Boom*-Autoren, aber auch des französischen *nouveau roman* bemerken konnte, der weltweit, sowie auch in Uruguay, seine Spuren hinterließ und sich in Spanien in den folgenden Jahren noch wesentlich verstärken wird (cf. LENTZEN 1996: 339) und sich zur *nueva novela* weiterentwickelte. Der *Boom*, der aus einer Mischung von der Strömung

²⁰ Dies könnte weiters als ein Resultat der Diktatur angesehen werden, da viele Autoren Probleme mit den Zensurbehörden hatten, oder sich kaum mehr mit der Literatur befassten und sich somit eine andere Aufgabe suchen mussten, die Geld einbrachte. Im Journalismus fanden viele eine neue Aufgabe; einige Buchautoren schreiben auch heute in den bekannten Tageszeitungen, wie zum Beispiel MARUJA TORRES oder ANTONIO MUNOZ MOLINA für El País. Einige der bekannten SchriftstellerInnen kommen auch ursprünglich aus dem Journalismus, aus dem Verlagswesen, dem Lehr- oder Universitätswesen, aus eben jenen Berufen, mit einem monatlichen fixen Einkommen (cf. NEUSCHÄFER 2011a: 411).

des Modernismus sowie der Avantgarde entstanden ist, entwickelte sich später zu einer fruchtbaren Alternative zum stark verbreiteten europäischen Realismus, dessen Einwirkung auf die heimischen Literaturproduktion sich auch die spanischen Lektoren äußerst bewusst waren. Dieser Einfluss wurde noch deutlicher, als Ende der 1960er Jahre vermehrt Autoren aus ihren lateinamerikanischen Heimatländern aufgrund der kritischen politischen Situation nach Spanien exilierten (cf. LANGA PIZARRO 2000: 21f).

In der Romanliteratur fanden diese Grenzüberschreitungen von Erzählmustern auch innerhalb des Textes statt: Es vermischen sich Techniken und Stile, wie zum Beispiel das Reale mit der Fantastik, die Grenzlinien zwischen Realität und Fiktion verschwinden, Texte zeigen sich autoreflexiv, kritisch, oft mit inneren Monologen, die Chronologie der Zeitachse wird durch inhaltliche Parallelisierung, Fragmentierung, etc. aufgebrochen, sowie auch visuell Brüche durch grafische Hilfsmittel (Rahmen, Typographie, Positionierung des Textes auf der Seite, etc., oft ähnlich der Collage) generiert werden. Die Werke näherten sich der Moderne bzw. Postmoderne an, die sich bereits international durchgesetzt hatten. Es entstanden weiters einige experimentelle Werke, die sich oft metaliterarisch auf sich selbst und ihren Schöpfungsprozess bezogen, sowie auf die Relation von Wirklichkeit und Fiktion (cf. NEUSCHÄFER 2011a: 415f, cf. LENTZEN 1996: 335). Diese *metanovelas* stehen unter anderem in der Tradition CERVANTES oder auch UNAMUNOS, die im Laufe der *transición* von den Autoren wieder als Referenzen aufgenommen wurden, um sich so vor jenen Schreibformen zu distanzieren, die versuchten „nur“ die Realität wiederzugeben (cf. LANGA PIZARRO 2000: 69). Es zeichneten sich erst Anfang der 1990er Jahre die ersten Anzeichen von Vergangenheitsbewältigung der Diktaturjahre ab, da während der *transición* versucht wurde, das soziale und kulturelle Gleichgewicht zwischen der sogenannten *dos Españas* zumindest theoretisch zu erlangen. Es kamen bereits spezifischen Fragestellungen diesbezüglich in der *movida*-Bewegung nach 1975 auf, die mit dem Tod FRANCOS nicht einfach verschwunden war. Allerdings waren kritische Stimmen in der neuen politischen Landschaft genauso wenig erwünscht wie vorher, da der politische Frieden im Vordergrund der allgemeinen nationalen Bestrebungen zu stehen hatte (cf. NEUSCHÄFER 2011a: 422). Manche Autoren sprechen sogar von einem kompletten Bruch mit der Vergangenheit, einem Schlussstrich, ohne diesen es nicht möglich wäre, die Zukunft zu beschreiten. Kritisiert wurde aber dennoch, dass Spanien zu ein „*reino de desmemoriados*“ wurde, nur um gewissermaßen eine soziale Hegemonie der zwei Fronten herzustellen (cf. LABRADOR

MÉNDEZ 2017: 61). Dadurch entstand literarisch eine Art Rückkehr zu den bekannten und traditionellen, abgeschlossenen Formen des Schreibens, weg von den Experimenten, die den Leser zu sehr fordern und/oder ihn zu Reflexion oder Kritik aufforderten (cf. LENTZEN 1996: 341). Die *novela de la transición* hatte vor allem ein einziges prädominantes Thema, welches eindeutig abgehandelt wurde, mit geordneten Kapiteln und einer eindeutigen, glaubwürdigen Erzählfigur. Die wiedergewonnene Strukturiertheit und Klarheit der Texte, sowie die Aufhebung der Zensur nach dem Tod FRANCOS generierte einen Anstieg an nationalen Literaturproduktionen, sowie Neuauflagen und auch erstmalige Editionen von vormals „gefährlicher“ internationaler Literatur. Weiters resultierte daraus, dass die Preise für Bücher fielen und gleichzeitig das Lesepublikum anstieg²¹ (cf. LANGA PIZARRO 2000: 27).

Die sogenannten *novísimos* propagierten intensiv die Abkehr von den politisch-sozialen Bestrebungen in Literatur und Kunst, zurück zu dem „compromiso con el arte, con la palabra“ (PAYERAS GRAU in DIRSCHERL 1996: 363). Sie beziehen dabei die multimedialen Ausdrucksformen von Kultur, sowie Kino oder Trivialliteratur mit ein. Charakteristisch waren dabei auch die stetigen Referenzen auf andere internationale Texte oder Autoren, wodurch teilweise ein exzessives intertextuelles Spielfeld innerhalb des Werkes entstand (cf. DIRSCHERL 1996: 363f). Trotzdem gab es auch eine Bewegung hin zur Thematisierung der Vergangenheit und der Erinnerung, wodurch unter anderem die Strömung des *neuen historischen Romans* (*nueva novela histórica*) in den 1980/90er Jahren in Spanien entstand. Zentral war hierbei die Mischung von Fiktion und historischer Dokumentation, ohne sich dabei an die faktischen Gegebenheiten halten zu müssen (cf. NEUSCHÄFER 2011a: 422). Es bestand das generelle gesellschaftliche Bedürfnis, Informationen über die letzten 40 Jahre zu erhalten, um auch all jene Dinge zu erfahren, die vom Regime verfälscht dargestellt, oder vertuscht worden waren. Von besonderer Bedeutung hatte hierbei die Presse; viele Journalisten betätigten sich anschließend auch literarisch, wodurch die Grenzen zwischen Literatur und Journalismus vermehrt verschwanden (cf. LANGA PIZARRO 2000: 28ff). Auch erfreuten sich die Kurzgeschichten ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert von besonderer Beliebtheit, wobei es den spanischen Produktionen auch gelang, das Niveau der lateinamerikanischen Vorbilder zu erreichen (cf. GUTIÉRREZ CARBAJO 2011: 49f, 90).

²¹ 1970 wurden noch 19.717 Titel veröffentlicht, während es 1980 schon 28.599 waren und im Jahre 1986 schließlich 36.192 Stück; dies allerdings bei abnehmender Auflagenstärke (cf. LANGA PIZARRO 2000: 37).

Nach 1975 rückten vor allem die weiblichen Autorinnen ins Zentrum des Geschehens. Kaum in einem anderen Land der Welt war der Anteil an Frauen im Literatur- sowie im Medienbetrieb so hoch einzustufen, wie in Spanien, obwohl es auch schon während des *franquismo* eine beachtliche Anzahl an schreibenden Frauen gab. Weiters ist auch besonders hervorzuheben, dass die zeitgenössischen Autorinnen eine besondere Offenheit für das andere Geschlecht aufweisen und sich gut in die Männerwelt hineinversetzen können. Das Etikett der „Frauenliteratur“ ist dadurch für die spanischen Autorinnen einfach nicht passend und wurde von ihnen auch nicht angestrebt (cf. NEUSCHÄFER 2011a: 411). Woran es aber tatsächlich fehlte, waren große weibliche nationale Vorbilder, wie zum Beispiel VIRGINIA WOOLF, aber auch Literaturkritikerinnen, so wie JULIA KRISTEVA oder SIMONE BEAUVOIR (cf. LANGA PIZARRO 2000: 51).

PERI ROSSI wurde im Jahre 1983 als einer der Ehrengäste zum *Día del Libro* von König JUAN CARLOS eingeladen. Im selben Jahr machte sich der König zu einem Staatsbesuch nach Uruguay auf, einer Reise, auf die viele Exiluruguayer in Spanien sehnlichst warteten. In einem Artikel schreibt sie, dass derselbe König, der sie für ihr Talent auszeichnete, nun dem damaligen Militärpräsidenten GREGORIO ÁLVAREZ die Hand schüttelte. Groteskerweise war dies auch derselbe Machthaber, der unter anderem JUAN CARLOS ONETTI ins Gefängnis sperrte, während JUAN CARLOS ihn doch erst kürzlich mit dem *Premio Cervantes* auszeichnete und die Militärjunta auch der Grund war, warum sie als „Staatsfeindin“ nicht in ihre Heimat zurückkonnte. Allerdings kam es zwischen den beiden Staatsoberhäuptern zu einer Meinungsverschiedenheit, weswegen die geplanten Festaktivitäten zu Ehren des Königs nicht wie geplant durchgeführt werden konnten, zur allgemeinen Freude der Auslandsuruguayer (cf. PERI ROSSI 1983a). Es klatschten so wohl zwei unterschiedliche Realitäten aufeinander, wie PERI ROSSI passend zusammenfasste:

Uruguay no es España por innumerables razones. [...] porque en Uruguay no hubo una guerra civil, sino un golpe de Estado; porque los españoles han refrendado [...] una Constitución, mientras que en Uruguay los militares, [...] presentaron la suya propia, [...] sin Constitución ni Parlamento. [...] porque [...] uno de los candidatos a la presidencia, antes del golpe, continúa preso; porque hay rehenes en las mazmorras militares porque no se conoce el paradero de cientos de desaparecidos; porque los ciudadanos no pueden expresarse con libertad; porque [...] la dictadura distingue a tres clases de uruguayos²²; porque los exiliados no pueden regresar sin riesgo de ser encarcelados y torturados salvajemente. Porque en [...] ningún medio de comunicación, yo podría escribir este artículo (PERI ROSSI 1983a).

²² „Die Kategorie A umfasste Personen, die als politisch zuverlässig galten [...]; Kategorie B beinhaltete Personen, die als verdächtig eingestuft wurden, während die Kategorie C als Feinde des Regimes bzw. Parias galten“ (LESSA in PETERS 2015: 90).

4 CRISTINA PERI ROSSI

In den vergangenen Jahrzehnten hat die lateinamerikanische Literatur von Frauen geschrieben einen besonderen Aufschwung erlebt. Dabei handelt es sich nicht nur um ein steigendes Lesepublikum, sondern auch um steigende Produktionen sowie Auflagen, aber auch die wissenschaftliche Forschung beschäftigt sich vermehrt mit den entstandenen Werken. CLAIRE LINDSAY meint sogar, dass „the emerge of women writers is perhaps the most significant [phenomenon] of the Post-Boom period of Latin American literary history” (2003: 4) sei; CRISTINA PERI ROSSI war eine von jenen lateinamerikanischen Autorinnen, die so vermehrt in das Rampenlicht rückten.

PERI ROSSI wurde am 12. November 1941 in Montevideo geboren. Ihre Großeltern waren europäische Migranten, wobei sie besonders von den italienischen Wurzeln mütterlicherseits geprägt worden war. Schon in jungen Jahren wurde ihr bewusst, dass sich ihre Lebenswelt als Mädchen stark von jener der Burschen unterschied; eine Erkenntnis, die durch ihr traditionell katholisches Elternhaus intensiviert wurde. Die Idee, dass sie einmal so werden könnte wie eine ihre Tanten, nämlich Hausfrau und Mutter, erschreckte sie zutiefst, worauf sie sich schon in jungen Jahren für einen anderen Lebensweg entschied. Es war immer schon die weite Welt, die sich offensichtlich nur den Männern zu öffnen verstand, für die sie sich interessierte. Themen, weit weg vom hausmütterlichen Dasein, wie Politik, Kunst, Literatur, Wissenschaft, etc., waren jene, für die sie sich interessierte. Diese prägende Erfahrung über die soziale Ungleichheit von Mann und Frau begleitet sie ein Leben lang und spiegelt sich auch in fast allen ihren Werken wider (cf. DEJBORD 1998: 52f, 58f, 218, 236f). Sie studierte anschließend Literaturwissenschaften am Pädagogischen Institut Artigas in Montevideo, machte dort vermehrt Bekanntschaft mit linksgerichteten Organisationen und Vereinen und beteiligte sich auch vermehrt an literarischen Zirkeln. Obwohl sie nie offiziell einer politischen Partei angehörte, war sie eine Anhängerin des linksgerichteten und liberalen Gedankengutes und schrieb weiters ab 1965 für die bekannte Wochenzeitschrift *Marcha*²³, mit Sitz und Gründungsort in Montevideo. Die *Marcha* wurde

²³ Bekannte Namen, die auch für die *Marcha* schrieben oder sogar deren Redaktion übrig hatten waren JUAN CARLOS ONETTI, MARIO BENEDETTI und EDUARDO GALEANO. Die Wochenzeitschrift wurde im Jahre 1939 von CARLOS QUIJANO in Montevideo gegründet.

als „der“ Knoten- und Austauschpunkt der linksliberalen Intellektuellen Lateinamerikas angesehen, welche auf Grund ihrer „Bedrohlichkeit“ ab 1974 sogar von der uruguayischen Militärjunta verboten wurde. Die *Marcha* war für PERI ROSSI, so wie auch für andere junge Schriftsteller, ein Sprungbrett in den literarischen Zirkel Lateinamerikas. Sie machte nicht nur mit ihren literarischen Werken auf sich aufmerksam, sondern auch durch ihre Artikel, Kritiken und Essays und erlangte so schon vor ihrem Exil – als Frau und Autorin – eine besondere Anerkennung ihrer meist männlichen Schriftstellerkollegen (cf. DEJBORD 1998: 229f).

4.1 SCHRIFTSTELLERIN IN URUGUAY

CRISTINA PERI ROSSI schaffte vor allem mit *Los museos abandonados* (1969) ihren nationalen Durchbruch. Weiters wurden vor ihrem Exilanstritt der Lyrikband *Evohé* (1971) und der Roman *El libro de mis primos* (1969) veröffentlicht; noch in Uruguay verfasst aber erst veröffentlicht, als sie bereits in Spanien war, wurden die Kurzgeschichtensammlung *Indicios pánicos* und der Lyrikband *Descripción de un naufragio*. Zentral in ihren Werken waren zeitgenössische Themen, kulturelle, soziale und politische Fragestellungen, verpackt in einer einzigartigen metaphorischen Sprache, der es gelang, spezifische Dinge anzusprechen, jedoch diese auch zugleich zu verallgemeinern (cf. SCHUMM 1990: 5). Einige der Werke, die in Uruguay geschrieben worden waren, fallen besonders durch ihre semantische Mehrdeutigkeit auf. Es sind vor allem die Kurzgeschichten, die eine deutliche Konnotation hin zur Politik und Geschichte Uruguays aufweisen. So äußert sich LINDSAY, dass

[...] details, may equally encourage a reader with knowledge of the country's, and, indeed, Peri Rossi's own past to make connections with the turbulent contemporary history of Uruguay [...] (2003: 37).

Dieses scheinbar besonders starke Interesse an der Politik ist sicherlich schon in ihrer Kindheit gesät worden und wurde später auf der Universität intensiviert. Nichts desto trotz muss es wohl vor allem an der erheblich zugespitzten politischen Situation gelegen haben, dass sich ihre Werke so intensiv mit der uruguayischen Krisenlage beschäftigten (cf. SAN ROMÁN 1990: 151f), so wie sie es auch im Prolog zu *Indicios Pánicos* beschrieb:

En épocas de terribles luchas por el poder (o sea cuando la clase que lo posee no desea abandonarlo al requerimiento de la clase que pretende apoderarse de él para usarlo un rato)

la palabra deja de nombrar directamente las cosas para aludirlas, en virtud de su capacidad de signar. Entonces, en el lugar de mostrar, simboliza. Eluda y alude (PERI ROSSI 1981).

Viele dieser politischen Verbindungen und Kontexte werden symbolisch, oder als Metaphern in den Texten verarbeitet, oftmals auch über fantastische und absurde Elemente, um den direkten Bezug zu verschleiern und für Ausgesagtes nicht unmittelbar verantwortlich gemacht werden zu können. Um dem geschulten Auge der Zensoren zu entkommen, kam es vermehrt zu einer mehrdeutigen Schreibweise, die auch PERI ROSSI perfekt beherrschte (cf. SAN ROMÁN 1990: 152). Darauf verwies auch MAR TIERNEY TELLO, als sie sagte, dass „allegorical forms end especially to appear in times of political contention (1996: 18), eben vor allem wenn das, das gesagt werden soll, eigentlich nicht gesagt werden kann, auf Grund von möglicher politischer Repression. Allegorien, wie sie auch bei PERI ROSSI so häufig vorkommen, können als repräsentative Schreibweise von Werken angesehen werden, die unter einem autoritären System verfasst werden. Oftmals war die allegorische Schreibweise eine der wenigen Möglichkeiten, systemkritische Texte zu veröffentlichen, ohne dass diese sofort von den Zensoren abgefangen wurden, damit sie erst gar nicht als Diskurs in die öffentliche Kommunikation eintreten können (cf. TIERNEY TELLO 1996: 18).

Privat beschäftigte sich die Absolventin der Vergleichenden Literaturwissenschaften, sowie Literaturprofessorin an Universitäten mit verschiedenster Literatur; besonders aber mit den Werken von FELISBERTO HERNÁNDEZ, J. D. SALINGER und auch mit denen ihres engen Freundes JULIO CORTÁZAR (cf. SCHUMM 1990: 5). Weiters erarbeitete sie sich als Journalistin einen Namen, vor allem als sie begann, bei der renommierten Literaturzeitschrift *Marcha* zu schreiben, bei der viele andere zeitgenössische Autoren und Autorinnen tätig waren. Überzeugt von ihrem Talent, druckte das dazugehörige Editorial der Zeitschrift, die *Biblioteca de Marcha*, 3000 Stück von *El libro de mis primos* (1969). Weiters beschäftigte sie sich als Übersetzerin aus dem Französischen und aus dem Portugiesischen²⁴ und brillierte bereits als mehrfache Gewinnerin von unterschiedlichen Literaturauszeichnungen²⁵. Ihre Werke sind besonders vielseitig: Sie schreibt Artikel,

²⁴ Sie übersetzte unter anderem Werke von der brasilianischen Schriftstellerin CLARICE LISPECTOR (1920-1977), auf die sie sich immer wieder in Interviews bezieht und als Vorbild ansieht.

²⁵ Im September 2019 wurde der *Premio Iberoamericano de las Letras José Donoso* an CRISTINA PERI ROSSI verliehen, https://www.clarin.com/cultura/escritora-uruguaya-cristina-peri-rossi-gana-premio-jose-donos_0_-fuFUDazr.html, 05.09.2019.

Essays, (Kurz-)Geschichten, Romane und Poesie, die speziell durch ihre Diversität in Bezug auf Themenvielfalt aus der Menge stechen und sich charakteristisch durch die Tendenz zu modernen Allegorien und der Universalität hervortun, gegen den generellen Trend des testimonialen Realismus, den sich viele Autoren ihrer Generation verpflichtet fühlten. Sie bricht in ihren Texten mit den traditionellen Gegensätzen der Literatur, wie der engagierten und der ästhetischen Literatur, dem Realismus und der Fantastik oder dem Nationalismus und dem Kosmopolitismus bzw. der Universalität, worin später besonders deutlich wird, mit welcher Vielfalt das Exil die Nationalliteraturen zu bereichern vermochte (cf. DEJBORD 1998: 54f, cf. RÖSSNER 2007: 472f, 481). Sie selbst sieht sich im Bereich des Modernismus angesiedelt, mit seinen Einflüssen der Avantgarde sowie dem Diskurs der Romantik, der durch die Avantgardebewegungen wiederbelebt worden war. Einer der Einflüsse der Romantik war der einzelgängerische Mensch, unfähig mit anderen Beziehungen einzugehen, der sich des Öfteren in ihren Werken niederspiegelt, sowie auch der männlich konnotierte Genie-Begriff, der in den Analysen zu PERI ROSSI immer wieder auftaucht (cf. LINDSAY 2003: 38). Weiters zeigt sie sich äußerst talentiert im Spiel mit der Sprache, womit es ihr immer wieder gelingt, Inhalte quantitativ extrem zu kompensieren, während sie nichts an Qualität einbüßen (cf. RÖSSNER 2007: 481). Insbesondere haben es ihr die Themengebiete rund um das Meer und Schiffe angetan, die in mehreren ihrer Texte repräsentiert werden. Weiters bestätigt die Autorin auch selbst, dass sie in keiner Stadt dauerhaft leben könnte, die nicht am Meer läge; eine Charaktereigenschaft, die sich auch im Protagonisten Equis aus *La nave de los locos* widerspiegelt (cf. SYRO 2014). Zudem setzt sich PERI ROSSI auch für die gesellschaftliche Partizipationsmöglichkeit der Frau ein, ohne sich selbst jemals als kämpferische Feministin anzusehen. Für sie stand stets der Mensch und dessen Gleichberechtigung im Vordergrund, ohne ein Geschlecht bevorzugen zu wollen. Aus denselben Gründen wurde sie oft von Frauenrechtlerinnen kritisiert, da sie ihrer Meinung nach als Frau und Schriftstellerin eine konsequentere Haltung zum Thema einnehmen hätte sollen (cf. RÖSSNER 2007: 481, cf. SCHUMM 1990:5).

“No fue nuestra culpa si nacimos en tiempos de penuria.
Tiempos de echarse al mar y navegar.”
(PERI ROSSI 1974: 27)

4.2 SCHRIFTSTELLERIN IM EXIL

PERI ROSSI galt als sehr engagierte Schriftstellerin in Uruguay, die sich weiters auch stark am öffentlich-kulturellen Leben beteiligte. Dieses Engagement sowie, ihre Überzeugungen und Ideale zwangen sie aber dann schlussendlich, ihre Heimat in einer Nacht und Nebelaktion zu verlassen: Monatlang hielt sie eine von den Behörden gesuchte Studentin bei sich in Montevideo versteckt, die beim Verlassen des Hauses entführt wurde und PERI ROSSI somit auf den Schirm der Polizei brachte. Man wusste nie, wie die Staatsmacht reagieren würde und so verließ sie auf Grund von zunehmenden Spannungen und Gewaltausbrüchen gezwungenermaßen ihr Zuhause. Am 4. Oktober 1972, noch vor der eigentlichen Machtübernahme durch die Militärjunta, verließ sie nur mit dem Allernotwendigsten am Leibe das Land und erreichte 16 Tage später Barcelona (cf. DEJBORD 1998: 219f). Dies löste in Uruguay das Verbot der Lektüre und des Verkaufs ihrer Werke aus. Sogar ihr Name durfte bis zum Ende der Diktatur 1984²⁶ nicht mehr genannt werden: Ihre Identität wurde aus dem intellektuellen Leben Uruguays komplett ausgelöscht (cf. SYRO 2014).

Für PERI ROSSI war dies allerdings keine leichte Entscheidung, denn die „realidad uruguaya fue tan rica, dinámica... que gastar el tiempo viajando me parecía un despilfarro” (PERI ROSSI in SCHUMM 1990: 17). Aber der tägliche Terror und die Angst, die beinahe schon zur Gewohnheit wurden und sich über die Straßen in die Häuser und den Gedanken der Menschen verbreiteten, machte ihr das Leben unerträglich.

Había perdido amigos -muertos o secuestrados- y alumnos -tiroteados en las aulas de la universidad o secuestrados en sus domicilios-; había perdido parientes, encerrados sin juicio en los campos de concentración del régimen (PERI ROSSI 1983a).

Außerdem hatte sie es in dem männerdominierten Bereich der Literatur schon zu beachtlichem Ansehen als Autorin geschafft. Zum Zeitpunkt ihrer Abreise war ihr klar, dass es sich nur um einen temporären Aufenthalt außer Lande handeln würde und sie sobald wie möglich nach Montevideo zurückkehren wollte; allerdings kam es dann aber doch anders und sie entschied sich für den Verbleib in Spanien. Auch die Entscheidung für das Exil in Barcelona war weniger strategisch geplant („Bueno, el ticket iba hasta Barcelona“, PERI ROSSI in DEJBORD 1998: 223), wie man es vielleicht vermuten könnte, sondern eher eine

²⁶ Die Machtaufgabe der Militärjunta erfolgte 1984; jedoch gab es den ersten demokratisch gewählten Präsidenten erst wieder im Jahre 1985.

finanzielle Entscheidung. In der Eile des Gefechts konnte sie das nötige Kleingeld eben genau für diese Reise aufbringen, ohne größeres Aufsehen zu erregen (cf. DEJBORD 1998: 221, 223). Die Erinnerungen daran sind auch Jahre später noch düster:

[H]abiendo dejado el país en 24 horas y con gran angustia. Era una angustia muy profunda donde se mezclaban la incertidumbre personal y la conciencia de haber asistido involuntariamente [...] (PERI ROSSI in *ibid.*: 12).

Der *Coupe d'État* im Jahre 1973, den viele in Wahrheit schon lange zuvor befürchtet hatten, zerstörte allerdings ihre Hoffnungen auf eine baldige Rückkehr in ihre Heimat. Es stellt sich in ihr ein Schuldgefühl gegenüber ihrer Familie, ihren Freunden und auch ihren Studenten ein, die sie zurückgelassen hatte, weswegen sie in Spanien umgehend den Kontakt zu anderen Exilierten oder Hilfsgruppen suchte, um die im Heimatland verbliebenen bestmöglich zu unterstützen bzw. wenn nötig, aus dem Land zu schaffen (cf. DEJBORD 1998: 51, 221, 223f, 225). In den ersten Jahren ihres Exils beschäftigte sich ihre literarische Arbeit vor allem mit den politischen Vorkommnissen in ihrem Heimatlande und der Verantwortung gegenüber den nachkommenden Generationen, denen sich viele Autoren verpflichtet sahen. Es ging ihnen oft um „die Wiedergabe von authentischen, historischen, politischen Ereignissen durch dokumentarische Materialien“ (SCHUMM 1990: 27f), um ein möglichst von Ideologien befreites, „wahres“ Bild vermitteln zu können (cf. *ibid.*: 27f):

[T]enemos también que saber que hay una generación entera que nace y que no ha oído hablar de nosotros y, que esto sí es trágico, ni siquiera van a poder conocer las propias raíces del país en que nacen. Es por ello que si bien pienso que nuestra obra tiene que ser testimonial (PERI ROSSI in SCHUMM: 27).

Obwohl ihre Werke schon in Uruguay aufgrund der kritischen Situation stark politisch waren, beschrieb SAN ROMÁN den Wandel mit der Beschäftigung weg von der lokalen Politik hin zur Kondition des Exils als eine der auffälligsten Veränderungen bzw. Innovation ihres Schreibstiles in Spanien (cf. 1990: 151). PERI ROSSI bestätigt auch selbst, dass die räumliche Distanz zu den Vorkommnissen in ihrem Heimatland, ihr eine gewisse Freiheit gab, sich kritisch damit und auch mit ihrem Exil und dessen Konsequenzen auseinanderzusetzen. Zudem sieht sie generell die Position des Schriftstellers als eine an, aus der dieser mit einer gewissen Distanz beobachtet, wahrnimmt und schreibt. Es ist somit eine marginale Position, ähnlich dem Exil, oder auch ähnlich der Stellung der Frau, innerhalb einer männerdominierten Gesellschaft, worauf sie sich in ihren Texten immer wieder bezieht (cf. LINDSAY 2003: 30). Weiters wurden ihr in Spanien, wo sich die Ära des FRANCISCO FRANCO schon langsam dem Ende näherte, als exilierte, lateinamerikanische Frau auch gewisse Möglichkeiten und Unterstützungen zugesichert, die sie so von Uruguay

nicht gekannt hatte (cf. DEJBORD 1998: 225f). Dennoch war es ihr nicht gestattet, als Immigrantin in den spanischen Universitäten als Dozentin zu arbeiten; eine Tatsache, mit der sie sich nur sehr schwer abfinden konnte, da sie der Lehrtätigkeit in Uruguay sehr gerne nachgekommen war und die Arbeit mit den Studenten und Studentinnen ihr auch persönlich sehr am Herzen lag (cf. SCHUMM 1990: 8).

[E]l exilio fue una experiencia castradora porque segó esa posibilidad de expresión y de comunicación directa que era para mí la enseñanza (PERI ROSSI in ibid.: 18).

Sie arbeitete so in Barcelona als Übersetzerin und freie Journalistin für Magazine sowie Tageszeitungen und beschäftigte sich mit lateinamerikanischen und literarischen Themengebieten, besonders mit der Rezeption und Kritik der neuesten literarischen Werke, um den Bezug zum Schreiben und der Literatur ihres eigentlichen Kulturkreises nicht zu verlieren und um sich so auch langsam in Spanien zu vernetzen und sich einen Namen zu machen (cf. SCHUMM 1990: 8, 21).

Aunque en Uruguay era conocida en círculos literarios y universitarios, comprobé que al llegar aquí no me conocían ni los agentes literarios” (PERI ROSSI in ibid.: 18f).

Sie begann sich nun auch in Spanien zu etablieren und ihr gelang es, Verträge mit äußerst renommierten Verlagen abzuschließen. Viele ihre Bücher wurden im international bekannten Seix Barral Verlag (Biblioteca de bolsillo-Serie) publiziert, so wie auch in Plaza y Janés (Biblioteca letras de exilio-Serie). Die Internationalität der Verlagsgruppen und deren Agenten spielten eine bedeutende Rolle für ihr literarisches Schaffen in Europa, da ihre Texte so nicht nur in größeren Auflagen gedruckt wurden, sondern sie auch in mehreren Sprachen übersetzt worden waren. Im geschätzten Verlag Lumen, der auch einige ihrer Werke publizierte, übernahm sie zusätzlich eine Stelle im Redaktionsausschuss (cf. LINDSAY 2003: 39f).

Nach dem Ableben von FRANCO blieben viele der durch das Regime implementierte Machtapparate und Institutionen intakt, sodass sich Veränderungen im Land nur langsam einstellten. Weiters waren die direkten Jahre nach dem Tod FRANCOS zusätzlich von einer wirtschaftlichen Rezession geprägt, wodurch die Entwicklungen und Vernetzungen mit der Weltengemeinschaft sich nur schleppend einstellten. Erst im Laufe der 1980er Jahre veränderte sich dies grundlegend (cf. SCHUMM 1990: 8). Das Bild der lateinamerikanischen Autoren von Spanien war Großteiles von den spanischen Exilanten geprägt, die in den 1940er Jahren in Lateinamerika ein neues Zuhause suchten. Den politisch Verfolgten

wurden die Grenzen damals wohlwollend geöffnet, was für viele Lateinamerikaner eine prägende Kindheitserinnerung war. Südamerika, vor allem die Länder des *Cono Sur*, wurde so zum republikanischen Exil Spaniens, wodurch enge Vernetzungen entstanden sind und es auch zu einem regen Kulturaustausch und Transfer, aber auch zum Rückbezug auf eine bereits weit vergangene gemeinsame Geschichte kam. Als dann die Migrationsbewegungen sich wieder von Lateinamerika wegbewegten und den umgekehrten Weg einschlugen, hatten sich in den Köpfen der Auswanderer oft schon neue gemeinsame Traditionen verfestigt. Dass dies aber nicht so war, stellten viele meist schon bei der Ankunft in den spanischen Häfen fest (cf. *ibid.*: 181f). So schreibt SCHUMM, dass

[d]as Passagierschiff „Cristóforo Colombo“, das allwöchentlich Bewohner des Südkegels ins europäische Exil brachte, [...] im Hafen von Barcelona versehentlich als Lastenschiff angekündigt [wurde]. Die Illusionen familiärer Vertrautheit verlieren sich schnell in der Wirklichkeit der Stätten einstiger Vorfahren (1990: 188).

Barcelona, Exilheimat von PERI ROSSI, wurde zum Zentrum einer Art lateinamerikanischen Subkultur. Besonders das Hafenviertel, der heutigen Gegend um La Barceloneta, wurde zur Drehscheibe von Drogen, illegalen Straßenverkauf und Prostitution – für viele die einzige Möglichkeit, sich im Exil über Wasser zu halten. Viele Exilanten konnten ihren Lebensstandard nicht mehr halten und waren angewiesen, Arbeitsverhältnisse unter ihrem Bildungsniveau bzw. einfache Hilfsarbeiten anzunehmen. Ein Großteil dieser Tätigkeiten war nicht gemeldet, so wie auch Equis (Protagonist aus *La nave de los locos*) bestätigte in dem er vermerkte, dass es „[s]on tiempos difíciles y la extranjería es una condición sospechosa“ (PERI ROSSI 1984a: 28). Diese unregelte Situation am Arbeitsmarkt und die vermehrte Schwarzarbeit generierte eine fusionierte Identität des Südamerikaners, des *Sudacas*, mit einer vermehrt negativen sozialen Konnotation. Auch PERI ROSSI hat Barcelona, in der Stadt, in der sie 13 Jahre im Exil lebte und bis zum heutigen Tag lebt, nie eine Erzählung oder ein Gedicht gewidmet, sehr wohl aber anderen europäischen Ländern, die sie auf Reisen kennenlernte (cf. SCHUMM 1990: 189ff).

PERI ROSSI spricht von einer anfänglich starken persönlichen Abneigung gegen das Exil, da sie sich nur schwer mit ihrer Situation abfinden konnte. Obwohl es zwischen Uruguay und Spanien in der Vergangenheit einen regen literarischen Austausch gab²⁷, galt sie als eine

²⁷ Es handelte sich hierbei Großteils um die lateinamerikanische, männliche *Boom*-Literatur, mit einigen wenigen Ausnahmen.

unbekannte Autorin, wodurch es ihr auch sehr schwerfiel, Fuß im nationalen Literaturgeschehen zu fassen.

[Y]o misma me descubría con resistencias sutiles e intensas: en seis años no aprendí los nombres de las calles,... ni me esforcé por integrarme a ningún tipo de tarea colectiva... El desengaño, la apatía, la falta de estímulo son manifestaciones de un profundo rechazo de la situación de exiliada (PERI ROSSI in *ibid.*: 19).

Sie hatte eben anfänglich nicht nur mit ökonomischen Problemen zu kämpfen, sondern fühlte sich als Unbekannte und Fremde in einem fernen Land, ohne sozialen Rückhalt und ohne kulturellen Referenzrahmen (cf. SCHUMM 1990: 19).

[P]ara mí el exilio ha sido una reflexión obligada sobre lo otro, otro tiempo y otro espacio. Cuando yo llegué aquí, tenía 29 años, y España me pareció horriblemente atrasada con relación a de donde veníamos nosotros. Aquí no habían leído a Virginia Woolf, no sabían quién era Salinger, no habían leído a Dylan Thomas... Es decir, el mundo referencial de uno no estaba -no habían leído a los existencialistas, no habían visto las películas que nosotros habíamos visto... Yo sentí que había viajado en el espacio y que viajando en el espacio había viajado en el tiempo. [...] Entonces sentí que había un desplazamiento y que había que empezar de muy atrás. Ahora me doy cuenta de que solamente la locura me hizo publicar determinadas cosas aquí que no podían ser entendidas (PERI ROSSI in SAN ROMÁN 1992: 1042).

Auch bemerkte sie teilweise sehr große Unterschiede zu den europäischen Autoren und den Inhalten über diese sie schrieben, im Gegensatz zu den Themengebieten der Autoren Südamerikas. Während sich die Schriftsteller in Südamerika noch mit der Mehrheit der Menschen und deren Problemen beschäftigen, hat sich der europäische Schriftsteller bereits mit Seinesgleichen zu einem etablierten Berufsstand zusammengefunden, der sich ausschließlich in den intellektuellen Kreisen des Landes bewegt und nicht viel vom Leben des einfachen Arbeiters weiß; obwohl dies ihn nicht immer davon abhält, trotzdem darüber zu schreiben, als würde er wissen, was denn so ein Leben bedeute (cf. PERI ROSSI in SAN ROMÁN 1992: 1045). Weiters scheint es auch, als würde sie das nach innen gerichtete europäische Kulturleben kritisieren, weswegen die Barriere zwischen den lateinamerikanischen und den spanischen Schriftstellern auch nach Jahren des Zusammenlebens noch immer nicht wirklich überwunden werden konnte. Das Stigma eines Exilautors scheint wohl doch tiefer verankert als anfänglich geglaubt, da

[...] 10 años de aparente coexistencia en los límites geográficos de un mismo país no alcanzaron para conocernos, ni ejercer influencias recíprocas, ni establecer un diálogo irrepetible" (PERI ROSSI 1984c).

Im selben Artikel schreibt PERI ROSSI auch, dass lateinamerikanische sowie spanische Autoren bestätigen, dass es keinen offiziellen Empfang noch eine andere besonderen kulturellen Akt der Aufnahme, der von den Auswirkungen der Diktatur flüchtenden

Schriftstellerinnen gab, da diese in der Aufnahmegesellschaft – sprich Spanien – eigentlich auch gar nicht gebraucht worden waren. Es fehlte an der Verbundenheit unter den Schriftstellern, sowie herrschte ein gegenseitiges Unverständnis der jeweiligen Situation des anderen vor, wodurch die Annäherung erschwert wurde (cf. PERI ROSSI: 1984c).

[E]l fantasma de que el exiliado es el otro, el diferente, el intruso no invitado cuya mera presencia cuestiona la identidad de quien se siente y aspira a ser dueño de una pequeña parcela, sea ésta la propia geografía o el corto espacio que debe ganarse a pulso en la sociedad donde nació. [...] Esta ignorancia, este desconocimiento y falta de información, fruto de un régimen, fue una especie de alineación que pagamos todos, perdiendo la oportunidad de una confrontación enriquecedora (PERI ROSSI 1984c).

Im Jahre 1981 gelang es ihr, ein DAAD-Stipendium für Berlin zu erlangen, eine Erfahrung die u.a. für ihr Werk *Europa después de la lluvia* (1987) prägend war. Weiters verfasste sie in ihrem Exil die Kurzgeschichtenbände *La tarde del dinosaurio*, *La rebelión de los niños* sowie *El museo de los esfuerzos inútiles*, die Lyrikbände *Diáspora* und *Lingüística general* sowie den hier analysierten Roman *La nave de los locos* (cf. SCHUMM 1990: 8f). Wie schon erwähnt, wurden *Indicios pánicos* und *Descripción de un naufragio* bereits in Uruguay geschrieben, aber erst in Spanien veröffentlicht, obwohl sie bezüglich der Veröffentlichung letztgenannten Werkes starke Bedenken hatte, wie sie auch selbst bestätigte: „[M]e parecía que era un texto que solamente podía ser entendido dentro de la realidad donde había sido escrito“ (PERI ROSSI in *ibid.*: 25). Anfänglich ging die Autorin, so wie viele andere Exilanten, noch von einer gewissen Übereinstimmung zwischen den geographisch-sozialen Räumen und der kulturellen Identität von Uruguay (Lateinamerika) und Spanien aus (cf. *ibid.*: 23). Allerdings zeichnen sich doch recht schnell Unterschiede aus, die sich vor allem durch Beschreibungen in ihren Texten wie „su manera de comer / la forma en que insulta“ etc. (PERI ROSSI in *ibid.*: 24), oder auch „[...] me parecía delicioso oír el rumor de sus erres y el silbido de sus zetas“ (PERI ROSSI 1984a: 30) ausdrückten. Sie befürchtete gewisse kulturelle Missverständnisse in Bezug auf ihre Texte, wodurch auch der Erfolg dieser behindert werden hätte könnte. SCHUMM betitelte dies durchaus passend, als das ein „Ortswechsel [...] auch einen Wandel des subjektiven Selbstverständnisses [bedeutete]“ (*ibid.*: 25). Viele der nach dem Verlassen des Heimatlandes verfasste Texte spiegeln die meist recht emotional aufgeladene Situation der Autoren wider. Die Figuren in den Erzählungen von PERI ROSSI überschreiten nie ihren Wissenshorizont, sowie auch das Wissen der Erzählfigur auf das Minimalste zusammenschrumpft, sodass die Figuren, ihre Handlungen und ihre Wahrnehmung einen zentralen Raum im Werk einnehmen und so jegliche anderweitigen Beschreibungen der Umgebung nur auf das Notwendigste

beschränkt werden (cf. SCHUMM 1990: 49). Vor allem in der anfänglichen Emigrationsphase kann man in ihren Texten noch stark den Einfluss der Lateinamerikaproblematik der 1960/70er wahrnehmen, in der sich viele geflüchtete Autoren vor allem mit der Repression und den autoritären Regimen beschäftigten, aber zudem noch immer die Einflüsse der (Post-)Boom-Literaturen vertreten waren. Auch in PERI ROSSI Texte vernimmt man das autoritäre Regime, allerdings meistens etwas im Hintergrund, wodurch es die möglichen Vorgänge und den Handlungsverlauf strukturiert, aber meist keine zentrale Rolle einnimmt. Fokussiert werden eher die Menschen im Allgemeinen und wie diese mit den repressiven Regimen umgehen, sowie zwischenmenschliche Vorgänge in der Gesellschaft. Diktaturen scheinen mit einem gewissen Abstand behandelt zu werden, reflexiv, ohne einen wirklichen historisch-dokumentarischen Zweck zu erfüllen (cf. *ibid.*: 75). Es ist in dem Sinn keine persönliche Vergangenheitsbewältigung, die auf ihren eigenen Erfahrungen beruht, sondern eine, die sich ausweitet auf kollektiv Erlebtes. Denn selbst die eigene Erinnerung ist oft trügerisch und unzuverlässig, „el olvido no existe y la memoria es modificación“ (PERI ROSSI in *ibid.*: 53). Oftmals werden traumatisierende Dinge ausgeblendet, andere intensiviert und wiederum andere erst gar nicht wahrgenommen: Die Vergangenheit wird im Gedächtnis verfälscht, wodurch es schwer möglich ist, lang vergangene Geschehnisse überhaupt objektiv zu betrachten. Diese Verfremdungen bewirken allerdings auch, dass durch den Schriftsteller, der mit Hilfe seiner eigenen Vorstellungskraft, aber auch inspiriert von Gelesenem und dem kollektiven Gedächtnis seine literarischen Arbeiten formt, mit geringen Veränderungen der Perspektive immer neue Figuren entstehen lassen kann, obwohl die Basisnarration sich nicht sehr unterscheidet (cf. *ibid.*: 61f). Dass es aber dennoch gewisse topografische Beschreibungen gibt, die auf die heimische, räumliche und soziohistorische Bindung verweisen, mag nicht verwunderlich erscheinen: Die Werke von PERI ROSSI tragen Züge der lateinamerikanischen Realität, sind aber dennoch nicht eindeutig dahingehend zuzuweisen. Oftmals handelt es sich um imaginäre Lokalitäten, die bekannten Städten oder Umgebungen zwar stark ähneln und zu denen die Autorin weiters persönlich Bezug hatte, jedoch sind viele davon aus Teilen ihrer Vorstellungskraft entsprungen. Es wurden so Kontexte kreiert, die mehrdeutige Referenz- und Bezugspunkte zur Realität aufweisen (cf. *ibid.*: 79). Zu dieser Realität gehören auch Militärdiktaturen, die mit ihrer allumfassenden Macht den kompletten Kultur- und Literaturbetrieb beeinflussten und überwachten. In *La nave de los locos* drückt sich diese Macht unter anderem als ein „monstruo – invisible pero omnipresente [...]“ (PERI ROSSI 1984a: 23) aus, das gesichtslos

und unbezwingbar erscheint, aber auch in diversen anderen Formen: Sei es eben durch diese repressive Maschine im Kinofilm, durch die expliziten Andeutung von verschleppten Personen und Arbeitslagern, merkwürdige „Regeln“, um einen öffentlichen Ort benutzen zu dürfen, oder auch durch den komplizierten Behördenweg, um ein Buch publizieren zu können (cf. PERI ROSSI 1984a: 22-25, 49-53, 55-63, 65ff, 126-131, 169).

Ihr Exil markiert sicher, wie auch in vielen Arbeiten über PERI ROSSI dargestellt, ein Vorher und Nachher. Trotz der Distanz in ihre Heimat, versuchte sie dennoch aktiv auf die Situation Uruguays aufmerksam zu machen, Gelder und andere Hilfsmittel zu sammeln um unter anderem die linken Gruppierungen, denen sie sich auch zugehörig fühlte, zu unterstützen. Wie auch schon in ihren letzten in Uruguay erschienenen Werken, zeigte sie sich politisch engagiert (*comprometida*) und fühlte sich auch weiterhin verantwortlich, ihre Landesgenossen zu unterstützen. Sie war zudem auch ein aktives Mitglied in einem Komitee, das die Resistenzbewegungen im Untergrund Uruguays unterstütze und politische Gegenreaktionen plante sowie ausführte. Zaghaft installierte sie auch ein Netz an Kontakten in Barcelona; sie lernte die Katalanen MANOLO VÁZQUEZ MONTALBÁN und JOSÉ MARÍA CASTELLET²⁸ kennen, beide politisch engagierte Schriftsteller und Journalisten gegen das Regime FRANCOs, die mit ihr zusammen in der Zeitschrift *Triunfo* arbeiteten. PERI ROSSI war dort als einzige Lateinamerikanerin als freie Journalistin ab dem Jahre 1974 tätig. *Triunfo* wurde als Symbol für den intellektuellen Widerstand Spaniens gegen das autoritäre franquistische Regime angesehen, weswegen sie sich auch ideologisch mit der Zeitschrift verbunden sah. Bereits in Montevideo schrieb sie für die Wochenzeitschrift *Marcha*, wo sie im Grunde genommen die gesamte damalige Generation an Intellektuellen Südamerikas auch persönlich kennenlernte und teilweise mit ihnen arbeitete. *Marcha* war daher für sie ein wichtiges Portal für ihre schriftstellerische Vernetzung und Etablierung in Uruguay, sowie auch *Triunfo* einen wesentlichen Einfluss für ihr weiteres Schriftstellerinnendasein in Spanien hatte, wodurch sie sich wichtige nationale Kontakte knüpfen konnte und sich durch ihre Artikel Gehör verschaffte. Im selben Jahr, in dem sie für *Triunfo* zu schreiben begann (1974), weigerte sich die uruguayische Militärjunta ihre Ausweispapiere zu erneuern, wodurch sie als Staatenlose auch keine Aufenthaltsrechte mehr in Spanien besaß. Sie

²⁸ CASTELLET wird in vielen Spanischen Literaturgeschichten mit seinem Werk *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) erwähnt und wurde im Literaturbetrieb als nationale Größe angesehen. Man könnte dadurch ableiten, dass der Kontakt mit ihm für PERI ROSSI von großer Wichtigkeit gewesen sein mag. Sein Werk beschäftigte sich mit den herausragendsten Schriftstellern der späten Regierungsjahre FRANCOs.

flüchtete so nach Paris, wo unter anderem auch ihr enger Freund und Vertrauter JULIO CORTÁZAR wohnte, da die Möglichkeit bestand, von der franquistischen Fremdenpolizei festgenommen zu werden (cf. DEJBORD 1998: 225ff). Sie schrieb in einem Artikel dazu im Jahre 1982, dass sich im Gefängnis Modelo in Barcelona mehr als 100 Gefangene befanden, die auf ihre Abschiebung warteten, ohne jemals eine Straftat begangen zu haben.

Están encerrados en la cárcel por carecer de pasaporte, tenerlo vencido o por algo mucho más triste todavía: por no poder justificar medios de vida en España. Marginados, desconocidos, con un nivel pobre de información y cultura y sin recursos económicos, han sido encerrados en la cárcel a la espera de una orden administrativa, como si la cárcel fuera el lugar adecuado para esa espera, el castigo a su pobreza, a su indefensión.... O a su carácter de extranjero (PERI ROSSI 1982).

Ende 1974, noch vor dem Tod FRANCOS, kehrte sie mit dem inzwischen beantragten und erteilten spanischen Pass zurück nach Barcelona, auf den sie weiters durch ihre familiären Wurzeln väterlicherseits eigentlich Anspruch hatte (cf. DEJBORD 1998: 225ff). Im selben Jahr wurde drei weiteren südamerikanischen Journalisten mit der Abschiebung gedroht, die nur durch die Unterstützung und Solidarität der spanischen Intellektuellen und Künstlern, sowie Kollegen aus anderen Ländern abgewehrt werden konnte. Die Lage war immer noch angespannt (cf. PERI ROSSI 1982).

Mit dem Re-Demokratisierungsprozess in Spanien ab 1975/8²⁹, begann PERI ROSSI sich auch mehr mit dem Thema der Migration, ihrem eigenen Exil und der Kondition des Exils im generellen auseinanderzusetzen, sowie sie sich zunehmend in das intellektuelle Geschehen Spaniens zu integrieren und sich wieder vermehrt dem literarischen Schaffen zu widmen. Ihr Interesse fing auch langsam an, sich an Europa zu orientieren und es fanden sich vermehrt neue, zeitgenössische „europäische“ Themen in ihren Werken. So wandelte sich ihr Interesse hin zur Umweltverschmutzung, der Anonymität in den Städten, dem Konsum und den damit verbundenen Materialismus, der Bedrohung des Atomkrieges und eben auch mit der Verortung der Frau in der Gesellschaft, sowie der Frau als Autorin und Kunstschaffende. Die besonders auffällige Komponente der politischen Inhalte bleibt auch noch in ihren späteren spanischen Werken erhalten, wobei weniger transparent als vorher (cf. SAN ROMÁN 1990: 151). Durch ihre literarische Öffnung und Orientierung an der europäischen Literatur, den universellen, aber auch zeitgenössischen Themen hat sie sich zusätzlich als postmoderne spanische Autorin etabliert, die sich nun vor allem in Spanien,

²⁹ Im Jahre 1978 wurde die erste Spanische Verfassung nach dem autoritären Regimes FRANCOS verabschiedet; diese Verfassung ist auch heute noch gültig.

aber auch im restlichen Europa an einen zunehmenden Lesezirkel erfreuen konnte (cf. DEJBORD 1998: 226). Besonders ihre Integration auf Seite der Lektoren als „spanische Schriftstellerin“ überraschte PERI ROSSI selbst sehr, wie sie es auch im *Radio Nacional*³⁰ in einem Gespräch über Identitäten verlautbarte:

[S]oy latinoamericana, es porque quizás yo me sigo viendo latinoamericana, pero evidentemente ellos no, cada vez menos. Ellos me han visto más integrada³¹ de lo que yo me he visto (PERI ROSSI in DEJBORD 1998: 226).

Die anfänglichen Bedenken PERI ROSSIS über die literarische Beschäftigung mit dem persönlichen Exil und der eigenen entwurzelten Biografie, um nicht „nur“ auf das Attribut des „Exilautors“ reduziert zu werden, so wie es SCHUMM äußerte, verflogen Zunehmens. Auch wenn diese besondere „Kondition“ anfangs bedrohlich wirkte und es dadurch unmöglich schien, als Exilautor je mit den Autoren der sogenannten Weltliteratur mithalten zu können, verflüchtigte sich diese Skepsis mit den weltweiten starken Migrationswellen der 1970er Jahre. Schon bald musste man von einer neu entstandenen Exilkultur mit all seinen Autoren diversen Ursprungs sprechen und der Terminus „Exilautor“ neutralisierte sich. Das negative Image rund um die Perspektivenlosigkeit derer intellektuellen Tätigkeiten wurde bald erfolgreich abgelegt und die Autoren spähten auch immer mehr aus dem Schatten der in Europa sehr bekannten und geschätzten großen lateinamerikanischen *Boom*-Autoren hervor. Ihr Kampfwerkzeug war dabei der Universalismus, zentral in den Werken von CRISTINA PERI ROSSI. Sie setzt diesen Universalismus vor allem mit Allegorien und Metaphern um, in denen sie zeit- sowie kulturgeschichtliche Daten und Geschehnisse gekonnt verpackt. Diese Technik wird auch für *La nave de los locos* prägend, worin sie vor allem ihre Ansichten hinsichtlich der globalen Emigrationsproblematik, der sozialen Marginalisierung und deren Auswirkungen für die unmittelbar Betroffenen verarbeitet (cf. SCHUMM 1990: 21, 28, 30f, 33, 38).

Als im Jahre 1984 endlich die Militärjunta in Uruguay fiel, erlangte sie zwar wieder die uruguayische Nationalität, beschloss aber, im Gegensatz zu ihren ursprünglichen Bestrebungen, nicht mehr nach Montevideo zurückzukehren. Spanien, oder bessergesagt Barcelona, war ihr mittlerweile auch zu einer Heimat geworden und es wiederstrebt ihr

³⁰ Das Interview mit DEJBORD wurde im Jahre 1993 geführt; das Statement im *Radio Nacional* muss auch zu dieser Zeit gewesen sein, also erst nach dem Fall der Diktatur in Uruguay und nach ihrer bewussten Entscheidung, dass Spanien ihre neue Heimat sei.

³¹ CRISTINA PERI ROSSI wird in Literaturgeschichten oftmals schon als spanische Autorin gehandelt, wie zB. in *Cuentos de Amigas* (2009) von LAURA FREIXAS.

zutiefst, diesen schmerzenden Prozess der Entwurzelung³² nochmals zu erleben (cf. DEJBORD 1998: 223f).

[N]o nos fuimos voluntariamente, pero volvemos si queremos. En este querer volver se encierra no sólo el deseo quimérico de recuperar un tiempo pasado [...], sino una dialéctica vigente en América Latina: la relación entre el hombre, lo que hace, y la sociedad, relación que el exilio pone en entredicho. Esta tensión es más grave en el caso de los intelectuales y artistas latinoamericanos [...] (PERI ROSSI 1984d).

Weiters war es ihr mittlerweile auch gelungen, sich als Schriftstellerin in Spanien einen Namen zu machen und sich ein Netz an Freunden und Kontakten zu schaffen, wodurch sie eine Rückkehr nicht mehr unter Betracht zog. Besonders berührte sie die Aussage eines spanischen Schriftstellerkollegen, der ihr mit der Antwort auf die Frage ob sie denn nach Ende der Diktatur wieder zurückgehen würde zuvorkam und sagte "[h]ago votos para que os quedéis. Además de vuestras obras, necesitamos vuestra presencia" (N.N. in PERI ROSSI 1984d). Ihr schien es irgendwie gelungen zu sein, sich zu einem Teil der spanischen Intellektuellenszene gewandelt haben, deren Abwesenheit nicht unbemerkt bleiben würde. Zum ersten Mal seit 12 Jahren im Exil hörte sie so eine Deklaration – eine Art Bekundung darüber, dass sie dazugehörte und auch als Schriftstellerin gewollt und anerkannt war (cf. PERI ROSSI 1984d). Einige Jahre später sprach sie neuerlich in einem Interview mit CAMPS über ihre eigene nationale Zugehörigkeit und die wohl gelungene Integration in die spanische Gesellschaft bzw. ihren uruguayischen Identitätsverlust. Sie wies auf die kollektive Macht der „anderen“ hin, die Aussagen über Zugehörigkeit tätigen können, ohne dass man selbst damit konform gehen würde und auch darauf, dass viele uruguayische Exilautoren in der Heimat ihr Lesepublikum verloren hatten, da sie durch Abwesenheit und Zensur in Vergessenheit geraten waren und daher sich die Rückkehr für viele, zumindest aus professioneller Sicht, als unfruchtbar erweisen würde. Sie sagte dazu, dass

[m]e temo que para algunos uruguayos yo pueda ser todavía una escritora extranjera, pues la mayor parte de mi obra la he publicado en España y libros españoles llegan muy pocos allí [...] (PERI ROSSI in CAMPS 1987: 44),

sowie

[o]ne has stopped existing for one's country and for the people with whom one was living and one is still not in the place to which one has arrived [...] (PERI ROSSI in LINDSAY 2003: 38).

Sie behält allerdings über die Jahre hinweg stets eine enge Verbindung zu ihrer Heimat, ihrer Familie und Freunden, sowie zum lateinamerikanischen Literaturbetrieb, kehrte aber

³² Ihr Schriftstellerkollege und Landsmann MARIO BENEDETTI beschäftigte sich ausführlich mit dem Thema des Exils und der damit verbundenen Entwurzelung. Er prägte auch den Begriff des *desexilios*, des Zurückkehrens aus dem Exil und dessen Problematik (cf. BENEDETTI: 1983).

nicht mehr nach Uruguay zurück. Ihr Zuhause war Barcelona geworden und Montevideo hatte sich zu einer Art persönlichen Urlaubsdestination gewandelt, obwohl sie die Option auf eine endgültige Rückkehr zu ihren Wurzeln bis zum heutigen Tage nicht ausgeschlossen hat (cf. DEJBORD 1998: 228f). Weiters war auch ihr Zuhause nun ein anderes, eines, in das sie nicht mehr gehörte:

Me fui en 1972, regresé en 1985, pero no regresé ni a 1972, ni a 1985: tuve la sensación subjetiva de haber viajado mucho más atrás, hacia un tiempo olvidado, del cual quizá ni siquiera fui testigo. [...] La impresión subjetiva de haber viajado hacia un tiempo muy anterior, que no coincidía cronológicamente con los 13 años de ausencia (PERI ROSSI 1985a).

Die Integration als Mitglied der spanischen Gesellschaft sowie als Autorin fiel ihr aber nicht nur daher schwer, dass sie sich zu Beginn mit ihrer Rolle als Exilantin nicht anfreunden konnte, sondern auch, da PERI ROSSI anfänglich große kulturelle Unterschiede zwischen den beiden Ländern ausmachen konnte, die ihr großen Kummer bezüglich ihrer weiteren Zukunft als Schriftstellerin als ausländische und unbekannte Autorin bereiteten. Ihr Stil war für die damaligen spanischen Verhältnisse, die durch eine jahrzehntelange Diktatur und Repression geprägt worden waren, sehr komplex, extravagant sowie innovativ und hielt sich kaum an die vorherrschenden traditionellen oder klassischen Regeln der Literatur. Diese konventionellen Muster betrachtete PERI ROSSI immer schon kritisch und sie war (ist) davon überzeugt, dass sich ihre Literatur vor allem durch den Bruch mit diesen Mustern, eben durch die Unbestimmbarkeit kennzeichnen sollte. Dennoch verursachte ihre Haltung auch immer wieder Selbstzweifel, denn sie war sich nicht sicher, ob es ihr gelingen würde, mit ihrem progressiven Stil als Autorin in Spanien Erfolg zu haben (cf. CID HIDALGO 2012: 84).

Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre verbrachte PERI ROSSI einige Sommer mit ihrem guten Freund und Schriftstellerkollegen JULIO CORTÁZAR im Haus eines befreundeten Schriftstellerehepaares in Deyá, Mallorca. Dort war es auch, wo sie den Roman *La nave de los locos* zu schreiben begann, der schließlich im Jahre 1984 im prestigeträchtigen Editorial Seix Barral in Barcelona veröffentlicht wurde, welches traditionellerweise – mit wenigen Ausnahmen - ausschließlich männliche Autoren veröffentlichte (cf. DEJBORD 1998: 227f, cf. GLIGO 1987: 287). Für sie als Autorin war es wichtig, die „gran alegoría sobre el exilio“ (PERI ROSSI in CID HIDALGO 2012: 84) zu publizieren, um sich anschließend anderen Themen widmen zu können, obwohl gewisse Vorbehalte diesbezüglich geblieben sind.

Creo que [La nave...] es uno de mis libros más importantes, y en todo caso, fue algo avanzado a su época; quiero decir que entonces fue una novela de vanguardia, tanto por su estructura como por su temática. La volvería a escribir de la misma manera ahora -antos

[sic!] años después- y quizás encontraría un público mucho más preparado (PERI ROSSI in EL PAÍS 2009)

Das kulturelle Umfeld, aus dem sie kam und jenes, in dem sie nun Fuß zu fassen versuchte, empfand sie als schwer vereinbar. Viele ihrer Werke veröffentlichte sie trotzdem, ohne zu wissen, wie ihr Publikum darauf reagieren würde:

Yo soy consciente de que algunos de mis libros, cuando se publicaron en España, estaba muy adelantados a lo que era el lector español o la lectora española, pero yo los publiqué igual. [...] en España, la gente no estaba preparada para ese libro. En América Latina quizás tampoco (PERI ROSSI in CID HIDALGO 2012: 84).

Nationalsprachlich gesehen gab es kaum Veränderungen in ihrem Schreibstil nach der Emigration nach Spanien, da sie sich auch schon vorher einer eher neutralen Variante des Spanischen bediente. Um besonders auf die nationalen Unterschiede zu verweisen, greift sie immer wieder auf Vergleichssituationen zurück, in denen sie die Sprachevarianten der Figuren beschreibend gegenüberstellt, um auf die unterschiedlichen Nuancen des Spanischen oder verschiedene Akzente zu verweisen (cf. SCHUMM 1990: 89).

5 *LA NAVE DE LOS LOCOS*: LITERARISCHE UND HISTORISCHE GEGENÜBERSTELLUNG

Die literarischen Welten der Werke von CRISTINA PERI ROSSI, sowie eben auch *La nave de los locos* (1984a), haben weder eine markante spanienspezifische Prägung, noch sind sie eindeutig einem gewissen Land oder einer gewissen Region zuzuordnen. Oftmals handelt es sich in ihren Werken um eine Art Niemandsland, oder bessergesagt eine Art von universellem Ort, den man an multiplen Orten verorten mag. Auch sind es oft gezielte Wortspiele mit einer fiktiven Ortsbezeichnung, deren Graphem sich nur allzu sehr einem realen existierenden Ort ähnelt oder durch die Attribute, die ihm zugeschrieben werden, stark auf einen bestimmten Ort hinweisen. Gleichzeitig gibt es nie definitive Anhaltspunkte, wodurch eine eindeutige Zuweisung offenbleibt und dies nicht nur lokal, sondern auch temporal. Genauso wie Literatur sich nicht eindeutig auf einen Kontext beziehen muss, würde man annehmen, dass sie auch einigermaßen unabhängig vom Entstehungsort, nämlich universal verfasst werden könnte. Dies, vor allem in bewegten Zeiten wie diesen, wo der eigene Standort oder auch die eigene Nationalität nicht unbedingt viel über die kulturelle Zugehörigkeit der Autoren und Autorinnen aussagen muss, aber vielleicht doch einen Einfluss hat über die grundlegenden Möglichkeiten, wie Texte verfasst werden können. PERI ROSSI schien sich allerdings schon immer über die kulturellen Grenzen als Referenzpunkte für ihre Arbeiten hinweggesetzt zu haben: Vermehrt stechen ihre Texte durch eine enorme Ansammlung an Intertextualität hervor, mit vermehrten Anspielungen auf lateinamerikanische, nordamerikanische und auch europäische Autoren sowie auf andere diverse Kulturgüter, wie die Bibel, Sagen, Gemälde oder die griechische Mythologie; vielleicht sind aber genau diese Eigenschaften doch wieder charakteristisch für einige Nationalitäten. Um in Spanien des Genres der Exilliteratur zu entkommen, treten bei PERI ROSSI so wie auch vielen anderen Exilautoren die metaliterarischen und metareflexive Gedanken in den Vordergrund, obwohl die Texte dennoch weiterhin von der *literatura testimonial* stark beeinflusst worden waren. Die Geschichte des Equis, dem Protagonisten von *La nave de los locos*, wird in Form von fragmentierten Textausschnitten wiedergegeben, als wären es vereinzelte Seiten aus einem Tagebuch oder einer Biografie. Die geographisch nicht zuordenbaren Schauplätze der Fiktion werden durch eine scheinbar unendliche Reise immer wieder geändert, auch das weitere Figureninventar des Romans

wechselt ständig, denn nur wenige „reisen“ mit Equis. Ob es sich hier nun wirklich um ein Tagebuch, Reisenotizen³³ oder einer anderen Textsorte handeln könnte, steht der Interpretation offen: Das Festhalten in schriftlicher Form von Erinnerungen gegen das Vergessen ist aber wohl bekanntermaßen ein bewährtes Mittel gegen die Vergänglichkeit der Zeit (cf. SCHUMM 1990: 39, 41f). PERI ROSSI äußerte sich dahingehend selbst, als sie sagte „se escribe porque se muere, porque todo transcurre rápidamente y experimentamos el deseo de retenerlo“ (PERI ROSSI in ibid.: 42), wie schon zu Beginn in dieser Arbeit zitiert.

Das man also ihre Texte an einen einzigen Ort zu einer gewissen Zeit zu verorten versuchen mag, scheint vielleicht anfänglich gewagt. Ziel ist es natürlich auch nicht, gewisse Vorkommnisse in eine bestimmte chronologische und topografische Ordnung einzuordnen und auf dessen Richtigkeit zu beharren, sondern eher, die Vielseitigkeit des Textes aufzuzeigen und auf die Feinheit der Autorin zu verweisen, mit der sie es versteht, Kontexte anzudeuten und auszuschnücken, sodass sie einerseits faktische Geschichte wiedergeben, andererseits dennoch ein ort-, sowie zeitloses Geschehen konstruiert wird. Zusätzlich wird durch den in den Handlungsstrang eingelegte Metatext des *Tapiz de la creación* noch ein biblischer Text der Schöpfungsgeschichte in das Werk hinzugefügt, der aus religiöser Sicht bekanntlich „über“ allen Dingen, eben auch Zeit und Raum einzuordnen sei, als Ursprungstext für jedes weitere Leben, das aus ihm entspringen wird, sowie aus den daraus entstehenden künstlerischen Artefakten. Durchaus narratologisch anzudenken sei daher natürlich auch, den deskriptiven Text des Schöpfungsteppichs als „Haupttext“ anzusehen, eben als eine „metáfora donde todo el universo está encerrado“ (PERI ROSSI in ibid.: 45), während die Narration rund um Equis, so wie alle anderen Narrationen, als eine Metanarration zu klassifizieren.

In den folgenden Unterpunkten werden einzelne Textstellen vorgestellt und analysiert. Dabei wird so vorgegangen, dass zuerst die Textstelle aus dem Werk zitiert wird und anschließend eine Kontextualisierung dieser Stelle innerhalb der Fiktion erfolgt. Anschließend wird die Textstelle in ihren soziopolitischen Kontexten analysiert, die in den

³³ Auf einer der ersten Seiten von *La nave de los locos* findet man ein *Diario a bordo*, ein Bordtagebuch, das ggf. auf eine Art Reisetagebuch verweisen könnte. SCHUMM bemerkte bereits, dass das Genre der Reisechronik zu einer zu den ersten schriftlichen Dokumenten zählen, die man Lateinamerika zuordnet (cf. ibid.: 43).

vorangehenden Kapiteln dargelegt wurden, um so mögliche Bezüge zur Realität aufzuzeigen, sowie auf wiederkehrende Muster hinzuweisen.

5.1 TEXTSTELLE 1: MACHT & MACHTMISSBRAUCH

De todo eso quisiera salvarla él mismo, y también, del monstruo infame que la acecha en la habitación, oculto en el último rollo, tenaz, invisible, todopoderoso, dispuesto a violarla con sus máquinas secretas. [...] El monstruo -invisible pero omnipresente, «como las dictaduras», dice Vercingetórix- con una orden de su poderoso cerebro ha cerrado puertas y ventanas [...] (PERI ROSSI 1984a: 22f).

In dieser Textstelle befinden sich der Protagonist Equis mit seinem Freund und vermutlich Landsmann Vercingetórix,

[...] es la frase con la que Vercingetórix suele pedirle un cigarrillo, siguiendo un hábito que Equis reconoce como un rasgo psicológico de sus compatriotas [...] (PERI ROSSI 1984a: 22),

im Kino Rex, um einen Film mit der äußerst attraktiven Schauspielerin Julie Christie zu sehen. In dem Film scheint eine übermächtige und zerstörerische Maschine die Welt zu dominieren und versucht, die Frau mit seinen „máquinas secretas“ (ibid.: 22) zu vergewaltigen bzw. sie zu verschlingen. Während Vercingetórix den Kinosaal verlässt, da er nicht mit ansehen kann, wie sich diese unbekannte Macht über Julie Christie hermacht, verbleibt Equis mit einem gemischten Gefühl von Erregung und zugleich von Scham im Saal (cf. ibid.: 22f):

[S]olo con el temor de que sus propias fantasías aparezcan ahora en la pantalla, y dividido entre el amor a Julie Christie, el deseo de salvarla y la secreta, maligna complacencia con lo que va [a] ocurrir [...] la máquina convirtiendo en hojarasca el vestido de Julie Christie, riendo cuando ella queda desnuda, indefensa [...] (PERI ROSSI 1984a: 23).

Weiters erhält das Kino Rex im Fließtext der Fiktion einen Fußnotenvermerk, in dem die allwissende Erzählfigur erklärt, dass das baufällige Kino auf Grund der Inflation und des technischen Fortschritts, mit dem es nicht mehr mithalten konnte, abgerissen worden war und an Stelle dessen ein Autofriedhof entstanden ist. Viele Jahre später fand Equis im Brachland neben dem Kinogrundstück den völlig funktionsuntüchtigen Buchstaben X als Überbleibsel der Leuchtreklame des Kinos, den er umarmte und mit zu seinem Apartment schleppte, auch wenn er das X nur mühsam die Stiegen hinaufbrachte, als eine Erinnerung an vergangene Zeiten und vielleicht auch an die schöne Julie Christie (cf. ibid.: 26).

Die Fußnote ist somit gleichzeitig ein Indiz dafür, dass es sich bei der Szene im Kino mit Equis und Vercingetorix um ein Ereignis in der Vergangenheit handelt, ohne dies aber durch

eine explizite Verwendung der Vergangenheitsformen anzuzeigen. Auch schon der Anfang des Kapitels weist bereits eine abweichende Zeitstruktur auf und beschreibt die doch recht ungewöhnliche Verbindung zur Szene im Kino, die mit dem eigentlichen Handlungsstrang wenig zu tun haben scheint: Equis saß (!) in einem Flugzeug von Madrid nach Toronto und las (!) in einer ausländischen Zeitschrift, dass er statistisch gesehen 70 Jahre alt werden müsste, wenn er nicht von einem Auto überfahren, oder am Rauchen sterben würde. Das Rauchen erinnerte ihn daher an seinen Freund Vercingetórix, der sich gerne Zigaretten mit den Worten „[a]celérame la muerte“ (PERI ROSSI 1984a: 22) von ihm auslieh. Mit der Verbindung von Vercingetórix und seinem vorhersehbaren Ableben äußerte er, dass er die ihm noch verbleibenden Jahre gerne im Kinosessel des Rex sitzen würde, mit den durchgehenden Filmvorstellungen ab 14:00, wo er unentwegt die schöne Julie Christie anhimmeln könnte, dort auf der Leinwand, wo sie für immer von allen Alterungserscheinungen, Krankheiten und dem Verfall bewahrt werden würde. Diese Art von Einleitung auf die Erzählebene der Ereignisse im Kinosaal werden teilweise (wie bereits hingewiesen), im *pretérito indefinido* geschrieben, während die Filmvorstellung, die auf der Zeitebene weit vor dem Flug liegen müsste, im *presente* geschildert wird. Es handelt sich hier also um ein anachronistisches Geschehen, das sich nur über die Inhaltsebene festmachen lässt, sondern auch auf Ebene der Syntax (cf. *ibid.*: 22ff).

Das ausgewählte Textfragment zieht primär einen direkten Vergleich mit einer Diktatur, in dem Vercingetórix dieses allesverschlingende und übermächtige Monster des Films mit einem totalitären Regime vergleicht. Gleichzeitig wird in diesem kurzen Fragment auch in einer Weise das System hinter einer Diktatur beschrieben, in dem es den Menschen jeglichen Raum für Freiheit wegnimmt, diesen verschlingt und zerstört, wobei zugleich die Auftraggeber oder jene Personen (Generäle, etc.), die diese Macht haben und Befehle erteilen können, meist unerkannt bleiben. Das Monster ist unsichtbar, aber allgegenwärtig und schließt so die Gesellschaft ein und erdrückt – oder vergewaltigt - sie langsam. Dies geschieht über geheime Maschinen, die „es“ über sein mächtiges Gehirn lenken kann (cf. *ibid.*: 22ff). Metaphorisch wird hier vermutlich darauf hingewiesen, dass autoritäre Regime ihre Spitzel und/oder Geheimagenten, in allen vorhandenen Gesellschaftsschichten, Institutionen, Vereinen, etc. untergebracht hatten. Diese Spione, in Form von Polizisten, Soldaten aber auch von unscheinbaren Nachbarn etc. wurden als „geheimen Maschinen“ der Machthaber für ihre Zwecke manipuliert. Sie agierten nicht nur versteckt im

Untergrund, sondern führten auch ungeniert ihre Werke bei Tageslicht aus, als wären sie echte Maschinen, die Befehle befolgten, ohne Mitgefühl und ohne über die Konsequenzen nachzudenken. Hier ist es also nur zu offensichtlich möglich, den politischen Hintergrund Uruguays als Kontext miteinzubeziehen, ohne komplexe Bezugsfäden herstellen zu müssen. Gleichzeitig macht der Text selbst Referenz auf „las dictaduras“ (PERI ROSSI 1984a: 23), „Diktaturen“ als plural, wodurch man das beschriebene Paradigma des Machtmissbrauchs nur allzu gut auch auf andere Diktaturen auslegen kann. Sei es auf die Diktatur in Argentinien, die auf Grund der Nähe zu Uruguay auch geografisch einen besonderen Bezugspunkt darstellte, oder auch weit entfernte Regimes, die alle mittels Furcht und Unterdrückung agierten. Dasselbe repressive System lässt sich auf Spanien anwenden, Land in dem *La nave de los locos* verfasst wurde und wo auch jahrzehntelang ein diktatoriales Regime herrschte, oder auch zum Beispiel auf Deutschland, wo sich die Autorin auch im Rahmen des DAAD-Stipendiums zu Zeiten der Berliner Mauer und des Eisernen Vorhangs eine Weile aufhielt (cf. DEJBORD 1998: 228f).

Wenn man den Begriff Macht bzw. Machtmissbrauch im gegebenen Kontext noch etwas ausweiten will, könnte man auch den Film *Demon Seed* (1977) von DONALD CAMMELL miteinbeziehen, in dem die Schauspielerin JULIE CHRISTIE die Rolle von Susan Harris schlüpft, der Frau eines IT-Technikers, der einen Computer entwickelte, der deren gemeinsames Haus überwachen sollte und darin auch Hausarbeiten ausführte. Langsam gerät dieser Computer außer Kontrolle und beginnt seinen eigenen Geist zu entwickeln und scheint zusätzlich Gefallen an Susan zu finden. Es kommt schließlich dazu, dass die Maschine Susan auf einer Art Untersuchungsstuhl festschnallt mit dem Ziel, sie zu befruchten und einen menschlichen Nachfolger zu erhalten, so wie es sich der Computer sehnlichst wünschte.³⁴ Was genau PERI ROSSI zum Zeitpunkt des Verfassens des Buches bereits über die Foltermethoden in Uruguay gewusst haben kann, kann hier nicht nachgewiesen werden, wobei sicherlich vielerlei Informationen über die prekären Zustände bereits während der Diktaturjahre an die internationale Öffentlichkeit getreten sind, so wie es auch die im Exil verfassten Artikel der Schriftstellerin vermuten lassen. An der beschriebenen Szene können Eigenschaften festgestellt werden (gewaltsames Festhalten, Festschnallen, machtloses Opfer, Angst, Gewaltanwendung, Vergewaltigung, Folter, etc.), die auch unter der Diktatur regelmäßig stattgefunden haben. Zusätzlich kann man hier

³⁴ https://www.imdb.com/title/tt0075931/?ref=nm_filmg_act_34, 22.01.2020.

weitere typische Themengebiete von CRISTINA PERI ROSSIS Texten erkennen, nämlich Gewalt, Machtmissbrauch und die Unterdrückung von Frauen, sowie den technischen Fortschritt bzw. die Angst der zukünftigen Technisierung der Welt und das gleichzeitige Verlieren der sozialen Strukturen und das Entstehen der Anonymität (cf. SAN ROMÁN 1990: 151, cf. RÖSSNER 2007: 466, 481).

5.2 TEXTSTELLE 2: POLITISCHE VERBRECHEN: ENTFÜHRUNGEN

Vercingetórix desapareció una mañana [...] es verdad él no había tomado ninguna disposición para combatirlo, ni preparar el viaje, porque hay viajes involuntarios que nos sorprenden en medio de nuestra candorosa hipótesis del tiempo y del espacio. Desaparecer deja entonces de ser un acto voluntario y se convierte en una actitud pasiva; *nos desaparecen*, decía Vercingetórix [...]. [É]l estaba desapareciendo mientras siete hombres bien armados [...] se lo llevaron a la fuerza, cubierto por una manta y con los ojos tapados por esparadrapo. [...] La vecina, asustada [...] miró para otro lado, mientras Vercingetórix era empujado y metido a golpes dentro de un auto azul, sin matrícula, cuya marca era harto conocida en la ciudad [...]. [C]uando uno de ellos aparecía, de inmediato las avenidas y las calles se vaciaban [...]. Mientras le ataban los brazos a la espalda y una larga meada [...] le empapaba los manos [...] (PERI ROSSI 1984a: 55f).

Diese Textstelle ist der Beginn eines neuen Kapitels, ohne dass es direkten Bezug zum Inhalt des vorhergehenden Kapitels aufweist. Beschrieben wird das „unfreiwillige“ Verschwinden bzw. die „unfreiwillige Reise“ des Vercingetórix. Im Gegensatz zum ersten Fragment, wo die Diktatur zwar wörtlich als Vergleich erwähnt wird, der Inhalt aber metaphorisch interpretiert wurde, werden hier spezifische repressive Vorgänge detailgenau beschrieben. Obwohl es in der Situation eindeutig zum Einsatz von Gewalt kommt, werden die Täter relativ emotionslos als „siete hombres“ (PERI ROSSI 1984a: 55), die sieben Männer betitelt, ohne dass der Leser eigentlich verstehen kann, woher diese kommen und aus welchem Grunde sie Vercingetórix einfach mitnahmen. Weiters schienen diese Männer problemlos in die Wohnung und sozusagen in sein Leben eintreten zu können, um ihn ohne Widerstand seinerseits, noch seiner Nachbarn „verschwinden zu lassen“. Von seinen Entführern wurde er geschlagen, ihm wurden die Arme am Rücken gefesselt, während ihm gleichzeitig von den Angreifern über die Hände uriniert wurde. Damit wurde nicht nur die akute Gewaltbereitschaft demonstriert, sondern durch den Akt des Urinierens über einen anderen Menschen auch ein typisches repressives Verhalten von psychischer Unterdrückung an den Tag gelegt, in dem das Opfer erniedrigt wird, um ihm seinen untergeordneten Stellenwert in der Gesellschaft zuzuweisen. Vercingetórix schien die Geschehnisse reaktionslos hinzunehmen, wobei auch wörtlich im Text darauf eingegangen wird, dass solche

Ereignisse mit der Zeit eine passive Haltung auf Seiten der Opfer hervorbrachten, da jegliche Art an Widerstand am übermächtigen System sinnlos erschien. Durch die Kursivsetzung und das Fehlen des Subjekts im „*nos desaparecen*“ (PERI ROSSI 1984a: 55) wird die Hilflosigkeit gegenüber den Angriffen noch verdeutlicht, da nicht einmal jene Autorität (fehlende Subjektposition) genannt werden konnte, die hinter diesen Vergehen stand. Es wird eine Machtlosigkeit der Opfer ausgedrückt und gleichzeitig eine fehlende Zivilcourage oder auch Ignoranz der restlichen Gesellschaft, unter anderem ausgelöst durch die Angst vor einer scheinbar unbekannten Machtinstantz, die sich in Form einer allbekannten Automarke ankündigt, aus dem bewaffnete Männer aussteigen und welche Menschen ungefragt und unter Gewaltanwendung an einen unbekannten Ort verschleppt. Im Falle von Vercingetórix, war der Ort eine Zementfabrik, wie es sich später herausstellen wird (cf. *ibid.*: 55f, 58).

Dieses bekannte Auto, „*cuya marca era harto conocida en la ciudad*“ (PERI ROSSI 1984a: 55), typischerweise ohne Kennzeichen, lässt den landeskundigen Leser wohl sofort auf den Ford Falcon schließen, dessen plötzliches auftauchen unter der argentinischen Diktatur Angst und Schrecken verbreitete, so wie auch MAXIMILIAN ZIERER in seinem Artikel beschrieb:

Damals war er [Ford Falcon] der Standardwagen von Polizei und Militär und wurde als Zivilfahrzeug häufig für Entführungen eingesetzt, meistens in Grün. Der "Falcon verde" wurde so zum Symbol von Menschenrechtsverletzungen und staatlicher Willkür (2017).

Auch wenn es sich hierbei wieder um etwas handeln würde, dass eher auf Argentinien hinweist, als auf Uruguay, sollte man immer die kulturellen und auch politischen Überlappungen der beiden Länder im Hinterkopf behalten, denn auch in Uruguay war der Falcon ein gängiges Automodell. Der *Consejo de Estado de las Fuerzas Armadas* in Uruguay übernahm die Regierungsgeschäfte im Jahre 1973, in Argentinien 1976, wobei viele Uruguayer auf Grund der geografischen Nähe und der kulturellen Verbundenheit zuerst nach Argentinien exilierten, bevor auch dort die Militärjunta an die Macht kam. Weiters verschwanden und verstarben verhältnismäßig mehr Uruguayer in Argentinien als in Uruguay selbst (cf. PUHLE 1996: 997, cf. RÖSSNER 2007: 403f, cf. PETERS 2015: 89f).

Wann genau auf der fiktiven chronologischen Zeitachse sich dieses Ereignis zugetragen hatte, ist nicht eindeutig zu sagen. Auch kommt es hier zu einem kurzen Wechsel des Protagonisten, da Equis, der wohl eigentliche (Haupt-) Protagonist im ganzen Kapitel nie

aufscheint. Ob sich dieses Kapitel vor oder nach der im Punkt 5.1 beschriebenen Szene im Kino zuträgt, ist nicht zu sagen, aber auch nicht weiter relevant, da Vercingetórix überlebt. Denn zwei Jahre später verlässt er das Lager und versucht als ersten Akt der gerade zurückgewonnenen Freiheit groteskerweise einen Zirkus ausfindig zu machen, dessen Vorführung er auf Grund seiner Entführung verpasst hatte. Diesen fand er schlussendlich in Bahía Blanca vor. Wie schon vorhin die „bekannte Automarke“ (cf. PERI ROSSI 1984a: 55) auf den ersten Blick eher auf Argentinien verwies, würde man hier auch darauf schließen können, dass es sich bei Bahía Blanca um die Stadt im Süden der Provinz Buenos Aires, an der Küste Argentiniens, handeln könnte. Wenn man diese beiden Informationen zusammenfügt, würde dies bedeuten, dass es sich bei Vercingetórix definitiv um einen Argentinier handeln könnte und, da er Equis an einen Landsmann erinnere (cf. PERI ROSSI 1984a: 22), Equis auch Argentinier sein könnte. Oder, ob wie auch schon hier erwähnt, können die festmachbaren soziokulturellen Eigenheiten sich mit Uruguay so stark überschneiden, dass man eher von einer Identität *rioplatense* ausgehen sollte, da schlussendlich auch der Begriff der *desaparecidos* auch nicht wirklich regional zuweisbar ist, sondern ein Phänomen war, das sich traurigerweise in den meisten Ländern des *Cono Sur* verbreitete. Ein weiterer Gedankengang wäre dieser, dass die Autorin, die sich in Spanien befand, sowie auch andere (uruguayische) Exilanten, auf umfangreichere Informationen und Nachrichten aus Argentinien Zugriff hatte, da es sich um ein wesentlich größeres Land handelt als Uruguay (cf. *ibid.*: 58f, cf. RÖSSNER 2007: 403f, cf. ESER 2015: 171-174).

Unerwarteterweise könnte sich aber bedingt durch die stark mehrdeutige Schreibweise von CRISTINA PERI ROSSI, im selben Kapitel auch ein anderer historischer Kontext mit in den Text mischen. Sie schafft es, gerade ausreichend preiszugeben, um einen fiktiven Kontext für eine schlüssige Narration zu kreieren, sich aber gleichzeitig nicht präzise genug auszudrücken, um den Kontext eindeutig festzumachen. Dadurch wird ein breiter Interpretationsrahmen für den aufmerksamen Leser geschaffen. Sie schreibt unter anderem, dass Vercingetórix in

[l]os dos años siguientes [...] los pasó en un campo de desaparecidos, lejos de la ciudad, en un lugar apartado, entre una montaña de piedra lisa, sin vegetación, y una fábrica de cemento que cubría de polvo la barraca donde vivían [...] (PERI ROSSI 1984a: 58).

Es wird primär der trostlose Zustand in einem der *campos de detención*, in einem Gefangenenlager beschrieben, weit abgelegen von der Stadt und jeglicher Zivilisation, in

einer Art Parallelwelt, umgeben von einer abgestorbenen Landschaft, ohne Flora noch Fauna. Der Begriff, auf den in dem Kapitel immer wieder zurückgegriffen wird, ist der im Zitat auch erwähnte Staub (*polvo*), der scheinbar alles und jeden bedeckt, der sich weiters auch bis in die Lungen verbreitet und sich in den Gesichtern, am Haar und auf den Wimpern der *desaparecidos* ablagert und auch nicht mehr verschwindet – es ist sogar eher so, dass dieser Staub die gefangenen verschwinden lässt. Dieser Staub oder auch Staubähnliches in einer düsteren Umgebung, so wie in der Fiktion beschrieben, lässt indirekt auch an die nationalsozialistischen Vernichtungslager denken, deren Asche sich unentwegt über die Umgebung, aber auch über die Insassen legte, ohne auch nur die geringste Chance, ihrer Herr zu werden; wie eben auch in der *fábrica de cemento* (cf. *ibid.*:58f, 62f):

Una desaparecida estaba encargada de limpiarlo [ein Schild am Eingang]. Como el polvo se extendía rápidamente y era imposible detenerlo, la desaparecida no podía moverse de allí, porque las letras eran continuamente tapadas por el polvo (PERI ROSSI 1984a: 63).

Dass PERI ROSSI beim Verfassen des Werkes mehr oder weniger an die Lager des Deutschen Reiches gedacht haben könnte, mag man hier nicht beantworten können, allerdings hat sie in ihren verfassten Artikeln immer wieder selbst Bezüge zu anderen Regimes und Diktaturen hergestellt und diese mit den Ereignissen in Südamerika verglichen. Es liegt daher nahe, dass sich dieses schwarze Kapitel in der Geschichte Europas auch tief in das Gedächtnis der Autorin gebrannt hatte, da diese immer wiederkehrenden abusiven Machtstrukturen stark beschäftigten und immer wieder in ihren Arbeiten vorkommen. Gefangenenerverbrennungen nun aber mit dem Inhalt von *La nave de los locos* zu verbinden, scheint doch etwas weit hergezogen, jedoch ist eine Auslegung dahingehend auf Grund des polysemen Schreibstils von PERI ROSSI nicht unmöglich (cf. PERI ROSSI 1984b). Das Geschehen, heruntergebrochen auf die Schlüsselbegriffe der Handlung, könnte so auf eine Vielzahl von historischen Kontexten verweisen. Es ist somit äußerst interessant, wie es der Autorin gelingt, in den kurzen Passagen, wie auch im zitierten Abschnitt, unterschiedliche politische Kontexte als mögliche Leseart zu integrieren, ohne sich selbst auch nur ansatzweise auf ein historisches oder geografisches Umfeld festzulegen. Weiters muss auch beachtet werden, dass während der Text verfasst wurde, die politischen Verbrechen der uruguayischen Militärjunta noch immer nicht aufgearbeitet worden waren und erst unter dem Präsidenten MUJICA im Jahre 2011 der weitgehende Zugang zu den Dokumenten für weitere Nachforschungen gestattet wurde³⁵. Viele der Verbrechen kannte man dazumal nur

³⁵ Dass die Vorfälle der uruguayischen Militärdiktatur immer noch schwer über dem Land lasten, kann man auch deswegen festmachen, dass erst im Jahre 2016 es zu einem Diebstahl von den Akten der *desaparecidos*

vom Hörensagen, ohne eine offizielle Bestätigung derer Existenz. So wurde auch im Jahre 1986 ein Schlussstrich unter die Investigationen mit dem *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado*³⁶ gezogen, mit dem Ziel, dass endlich Ruhe in das Land einkehren konnte und die Zukunft gemeinsam beschritten werden konnte. Auch durch die regen Migrationsbewegungen nach Ende der lateinamerikanischen Diktaturen (Uruguay 1984/5), sowie nach dem Ableben von General FRANCO in Spanien (1975) ist ein aktiver Informationstausch über die politischen Missstände zwischen den beiden Ländern sehr gut vorstellbar, auch wenn theoretisch mit dem *Ley de la Caducidad*... 1986 ein vorläufiges Ende der Aufarbeitung der politischen Verbrechen geschaffen worden war. Details, die so immer wieder durchsickerten und es doch in die Schlagzeilen schafften, mögen sich mit bereits vorhandenen Informationen zu anderen Diktaturen und anderen Lagern des kulturellen Gedächtnisses verbunden haben, und könnten somit in der Fiktion den Kontext der Zementfabrik erschaffen haben (cf. LEHNERT 2016, cf. PETERS 2015: 91).

5.3 TEXTSTELLE 3: POLITISCHE VERBRECHEN: GEFANGENENLAGER

La fábrica de cemento era un lugar de paso: los desaparecidos permanecían unas semanas, un par de meses allí, pero luego eran trasladados, [...] y Vercingetórix sabía que este viaje era el último, el definitivo, y que no eran sacados para ser devueltos a la ciudad [...], sino para ser lanzados, desde un avión, al fondo del mar [...] o terminar en una fosa común, oculta, en algún improvisado cementerio suburbano. [E]ra posible que en ese mismo momento, [...] en otro lugar, no muy lejos [...] hubiera otro campo, otro infierno, separado del mundo, con su pueblo de fantasmas que morían violentamente y no dejaban rastros, porque eran lanzados al mar o enterrados en fosas comunes, sin nombre, sin memoria. Y esta sospecha, no lo dejaba vivir (PERI ROSSI 1984a: 58f, 61).

Dieser Textausschnitt stellt wiederum um eine Szene aus der Erinnerung des Vercingetórix aus seiner Zeit eingesperrt im Zementlager dar, wobei es sich hier wieder eher um eine Metanarration oder Reflexion über die Vorfälle im Lager handelt, die auch chronologisch weit nach der Zeit im Lager liegen könnte. Weiters wird hier explizit ein Phänomen beschrieben, das weitgehend der argentinischen Diktatur³⁷ zugeschrieben wurde: Dem *vuelo de la muerte*, dem Todesflug. Vercingetórix beschreibt die *fábrica de cemento* als einen Transitort, von dem aus all jene *desaparecidos*, die noch nicht an den Strapazen des Lagers

kam und auch Forschende der *Comisión de Verdad y Justicia*, die 2015 gegründet worden war, bedroht worden waren (cf. LEHNERT 2016).

³⁶ <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2011/07/uruguay-removes-block-investigating-abuses-during-military-rule/>, 22.01.2020.

³⁷ Die *vuelos de la muerte* gab es auch in den anderen lateinamerikanischen Diktaturen; bekannt wurde allerdings dafür die Argentinische, <https://culturacolectiva.com/historia/vuelos-de-la-muerte-america-latina-mexico>, 23.01.2020.

verstorben waren, ihre „letzte Reise“ antraten um anschließend betäubt oder unter Drogen aus einem Frachtenflugzeug über dem Meer abgeworfen zu werden³⁸ (cf. PERI ROSSI 1984a: 58f, 61).

Berichtet wird, dass verursacht durch Strömungen, die leblosen Körper von Verschwundenen anschließend an den Stränden des Atlantiks wieder auftauchten; sie wiesen eindeutig darauf hin, dass ihnen schwere Misshandlungen und Gewalt zugestoßen war, so wie es auch im Bericht *Nunca Más* über die Verbrechen der argentinischen Diktatur festgehalten wurde. Im selben Bericht wurden auch die beschriebenen Massengräber des Textausschnitts, die *fosas comunes*, sowie andere Gräueltaten von Zeugen bestätigt. Der Bericht erschien im selben Jahr, in dem sich PERI ROSSI auch vermehrt in ihren Artikeln auf die lateinamerikanischen Diktaturen bezieht und in dem auch *La nave de los locos* erschien (cf. SABATO 1984, cf. PETERS 2015: 93, cf. ESER 2015: 171, cf. PERI ROSSI 1983a, 1984b, 1984c, 1984d, 1984e, 1985a, 1985b).

Ein weiterer wichtiger Punkt, der hier mit angesprochen wird, ist jener der Beraubung der Identität, des Körpers, und daher auch jener der Erinnerung. Durch das plötzliche Verschwinden traten die Menschen in eine Art Limbo zwischen Leben und Tot ein, welches auch besonders schwierig für die Angehörigen war, die lange hofften, ihre Kinder, Freunde und Gefährten wiederzusehen. Durch die anonyme Entledigung des Militärs ihrer Gefangenen im Atlantik oder Massengräbern, war es vielen nicht möglich, sich von all jenen zu verabschieden, die aus ihrer Mitte gerissen worden waren. Um ihre entführten Kinder wiederzufinden, oder zumindest Gerechtigkeit einzufordern, entstanden Gruppen wie die *Madres de la Plaza de Mayo*³⁹, die wöchentlich auf die Straße gingen, um ihre Söhne und Töchter zurückzufordern bzw. ihre Großkel, oder zumindest dafür zu sorgen, dass ihre Namen nie in Vergessenheit geraten würden. Die Ungewissheit blieb und bleibt bis zum heutigen Tag, ob es nicht doch noch überlebende Familienangehörige gäbe. In Uruguay bildete sich die Gruppe *Memorias para armar*, einer Plattform, über die ehemalige politische Insassinnen von ihren dramatischen Erfahrungen berichten konnten und über diese auch Berichte von weiteren Opfern gesammelt wurden. Die Unwissenheit, die

³⁸ Erst kürzlich schafften es die argentinischen Todesflüge wieder in die Nachrichten, als bekannt wurde, dass einem der Piloten, ADOLFO SCILINGO, zugestanden wurde, seine verbleibende Strafe auf freiem Fuß abzubüßen. Er wurde ursprünglich zu 1084 Jahren Haft verurteilt <https://www.pagina12.com.ar/242302-el-represor-adolfo-scilingo-camina-libre-por-espana>, 31.01.2020.

³⁹ <http://madres.org/>, 27.01.2020.

Vercingetórix plagte war die Tatsache, dass es bestimmt noch weitere solcher Lager oder Fabriken gab, in denen Menschen festgehalten und gefoltert werden, während der Rest der Gesellschaft nichts von dieser Parallelwelt mitbekomme, oder zumindest so tue, als wüsste sie von nichts, eine Aussage, deren kulturelle Energie man noch bis heute deutlich verspüren kann und beunruhigt, wenn man in Ruhe darüber nachdenkt (cf. PERI ROSSI: 59ff, cf. PETERS 2015: 93, cf. ESER 2015: 169f).

5.4 TEXTSTELLE 4: GESCHICHTE & WAHRHEIT

Vercingetórix observó que los oficiales y soldados tenían no sólo predisposición a la violencia, sino también a la poesía y al relato; [...] el comandante [...] les leía sus poemas, escritos en la soledad del campo cubierto de polvo de cemento. El aplauso era obligatorio y había sanciones y castigos para aquellos que aplaudieran sin entusiasmo suficiente o de manera poco sincera. Los poemas versaban sobre el amor y a la patria, la belleza de la bandera, el honor de las Fuerzas Armadas, la encarnizada lucha contra los Oscuros Enemigos, el sol, el apostolado militar, las buenas costumbres y el espíritu cristiano. [...] A veces, recordaba Vercingetórix, se trataba de textos corales, a modo de cantatas, que exigían la participación de los prisioneros (PERI ROSSI 1984a: 61f).

An diesem Fragment lässt sich eine Art von grotesker Veranstaltung erkennen, welche es vermutlich so nicht in die traditionelle Geschichtsschreibung schaffen würde. Vercingetórix berichtet über die Ambiguität der Vorkommnisse im Lager, in denen es nicht nur zu gewalttätigen Szenen kam, sondern auch zu skurrilen Literaturlesungen und Darbietungen von Poesie, in denen die Häftlinge als jubelndes Publikum zu dienen hatten, das dem Vortragenden reihum ein besonderes Lob zukommen lassen musste. Einer der Lobredner, der das Gedicht auf Grund seiner wunderbaren Symmetrie lobte, wurde auch beim Namen genannt: Ein gewisser „profesor Julio Castro“ (PERI ROSSI 1984a: 62). Dies ist einer der wenigen Anhaltspunkte im Werk darauf, der direkt auf Uruguay und das lokale totalitäre Regime verweisen. Bei dieser Figur könnte es sich um eine intertextuelle Referenz auf den verschwundenen JULIO CASTRO (1908-1977) handeln, ein bekannter Lehrer, Philosophieprofessor, Journalist und Menschenrechtler, der am 1. August 1977 am helllichten Tag verschleppt wurde und anschließend in das versteckte Gefangenenerlager Casona de Millan gebracht wurde, wo er zwei Tage später im Alter von 68 Jahren der Folter erlag. Er war ein Mitglied der subversiven Gegenbewegung Uruguays und wurde deshalb als Gefahr für das Regime angesehen.

[S]e vinculó al periodismo [...] y en especial al Semanario Marcha en donde publicó un conjunto relevante de artículos de prensa. Semanario que fuera un ícono del periodismo nacional del cual fue co fundador y también redactor responsable. [F]ue una persona pública,

destacada y comprometida con las causas sociales, razón por la cual fue objeto de investigación y persecución por las fuerzas represivas de aquellos años (aus der Anklageschrift zum Fall JULIO CASTRO in MONTEVIDEO PORTAL 2019).

Als eines der Gründungsmitglieder und Redakteur der *Marcha* kann man wohl mit Sicherheit davon ausgehen, dass PERI ROSSI CASTRO auch persönlich kannte. Seine Erwähnung im Text findet nur ein einziges Mal statt: Vielleicht eine Hommage an einen gefallenen Kollegen und Landsmann (cf. MONTEVIDEO PORTAL 2019).

Die Inhalte der vorgetragenen Texte und Gedichte waren die erklärten Werte der Diktaturen, wie die Heimatliebe, die Ehre der Streitkräfte, die Verbundenheit gegenüber den gemeinsamen Feind, sowie die katholische Kirche und das Besinnen auf das Traditionsbewusstsein. Während diesen merkwürdigen Vorlesungen schien beinahe eine heile und zugleich unheimliche Welt in das Lager einzukehren, voll mit (zensierter) Kultur und Intellekt. Kritik, Gegenstimmen oder auch nur eine zu geringe Euphorie oder Beteiligung artete in schweren Strafen aus, die teilweise von denselben tiefgründigen und zarten „Poeten“ ausgeführt worden waren (cf. PERI ROSSI 1984a: 61ff). Diese groteske Dualität von Gewalt und Sensibilität beschreibt PERI ROSSI auch in einem ihrer Artikel, als sie schrieb, dass

[e]l torturador no es un individuo aislado, un sádico y un maniático que disfruta enchufando un electrodo a la encía de un prisionero; es el integrante de un colectivo, la expresión de la psicología del grupo: [...] en una noche de borrachera violan a una mujer y al otro día se duchan, para ir al trabajo, y envían un ramo de flores a la mamá que cumple años (PERI ROSSI 1984b),

sowie auch in Bezug auf einen universellen, zeitlosen Kontext, dass

[...] monjes civilizadores que queman brujas e indígenas mientras recitan sus oraciones, conquistadores europeos que encadenan negros para trasladarlos a sus plantaciones, científicos nazis que amputan miembros o realizan experimentos con mujeres judías secuestradas en un campo [...] (PERI ROSSI 1985b).

Das Erfolgsrezept von Diktaturen ist jenes, viele Menschen in das eigene propagierte System einzugliedern und all jenen die dazu bemächtigt waren, die Einhaltung der Gesetze und Regeln zu überprüfen, möglichst kleine Aufgaben zu erteilen um größere Zusammenhänge sowie schematische Paradigmen unkenntlich zu machen oder zu vertuschen. Durch die eingetrichterte Ideologie schafft es die Diktatur, ihren Anhängern glaubhaft zu machen, dass gewisse Strafen und Gewaltakte unbedingt notwendig waren, um die Heimat vor den gefährlichen Einflüssen zu bewahren. Die zusätzlichen Hierarchien, die dadurch innerhalb der Gesellschaft entstehen, bestehen Großteiles auf dem Grad des

Zuspruchs des Individuums für das Regime. So können auch jene Menschen, die auf Grund ihres Bildungsstandes, ökonomische Lage, etc. keine favorisierende Stellung innerhalb des kapitalistisch angehauchten Machtparadigmas eingenommen hätten, plötzlich auch eine Schlüsselposition innerhalb der Struktur des Regimes einnehmen. Weiters agieren Diktaturen so, dass sie nur eine für sich passende „Wahrheit“ erlauben, bzw. diese fördern, vor allem, um sich selbst zu legitimieren. Dafür werden Zensoren eingesetzt und stark restriktive Bestimmungen für sämtliche Printmedien eingeführt. Zensoren sind somit eine maßgeblich richtungsweisende Machtinstanz, die direkten Zugriff auf Information und Informationsfluss haben. Die Wahrheit der autoritären Regime ist nämlich immer nur „eine“, wodurch unklare Definitionen oder Anweisungen, Kritik oder Fragen tunlichst zu vermeiden sind. Zensur war somit in Uruguay, aber auch in allen anderen internationalen Diktaturen, ein weit verbreitetes Instrument, um die Medienlandschaft, sowie schlussendlich die Gesellschaft zu manipulieren und zu steuern (cf. GRABES 2004a: 133, cf. BELSEY 1996: 85f, cf. SINFIELD 1996: 66, cf. FOUCAULT 2015: 15, 43).

Geradezu parodistisch wird das Thema der Zensur einige Kapitel später noch einmal aufgenommen, in dem der Intellektuelle Morris, einer der Hauptfiguren des Werkes, in die Stadt fahren muss, um sein Buch zu veröffentlichen. Dieser Behördengang wird ihm, allerdings nicht leicht gemacht wird: Die Angestellte des Editionshaus schien passiv und emotionslos seine Fragen zu beantworten, ohne noch die kleinste Regung zu zeigen, noch persönliche Informationen von sich preiszugeben. Sie forderte Morris auf, das „Formular“ auszufüllen, wobei dieser auf keine der Fragen eine eindeutige Antwortmöglichkeit wusste, da sein Text nicht so einfach zu kategorisieren sei. Es widerstrebte ihm zutiefst, sein Werk dermaßen klassifizieren und anpassen zu müssen, damit dieses in das vorgegebene Schema des Verlages passt, um so überhaupt zur Überprüfung angenommen zu werden (cf. Peri Rossi 1984a: 126-131).

Ironischerweise zeigt die Figur des Morris überraschend viele Übereinstimmungen mit der Autorin selbst. Denn auch ihr fällt es schwer, Literatur zu klassifizieren und sie somit zurechtzuschneiden, nur damit sie den Vorstellungen der „anderen“ entspreche. Im Interview mit PARIZAD DEJBORD machte PERI ROSSI selbst eine Aussage bezüglich der Notwendigkeit der heutigen Gesellschaft, Dinge kategorisieren zu wollen um sie beurteilen, oder auch verurteilen zu können. So wie es Morris befremdlich erschien, seinen Text durch

das Setzen einiger Kreuzchen auf einem Blatt Papier kategorisieren zu müssen, obwohl er selbst auf die gestellten Fragen keine unverkennbaren Antworten besaß, findet PERI ROSSI gewisse charakterliche Zuschreibungen auf Grund von Nationalität genauso unpassend, da durch diese die Individualität der Menschen für nebensächlich erklärt wird. Diese Art an Unterteilung findet sie als „[...] castración de muchos aspectos. Una identidad es una reducción del ser [...]“ (PERI ROSSI in DEJBORD 1998: 229), sowie auch Morris den systematischen Anpassungsprozess von Kunst an die Standards der allgemeinen Richtlinien von Kulturinstitutionen (oder auch den Regimen), der von ihm gefordert wurde, als „[...] una triste, lamentable simplificación de la realidad“ (PERI ROSSI 1984a: 127) ansieht. Man erkennt, dass PERI ROSSIS Verständnis von „Einheit“ bzw. „Dazugehörigkeit“ auffällig ähnlich zu jener von Morris ist. Weiter erklärt PERI ROSSI, dass „[l]a identidad es un proceso y como proceso es contradictorio, admite los opuestos“ (in DEJBORD 1998: 229) – eine Aussage, die Morris’ Reflexion bezüglich seines Werkes nur zu gut beschreibt.

5.5 TEXTSTELLE 5: MANIPULATION VON ERINNERUNG

También le gusta mirar los mapas de estas viejas ediciones, con sus países que ya no existen, las ciudades que cambiaron de nombre y las antiguas geografías. Igual que después de una larga dictadura, muerto el tirano o derrocado el régimen, de las ciudades desaparecen sus huellas más visibles (los nombres de las calles, los bustos y monumentos) y otros nombres, otros monumentos los sustituyen, en los diccionarios las palabras aparecen, otras envejecen y mueren, se agregan acepciones y los mapas se modifican (PERI ROSSI 1984a: 36).

In dem Kapitel, aus dem das Textfragment stammt, wird die etwas über die Gewohnheiten, Dinge und Vorlieben von Equis berichtet, die er sich während seiner unendlichen Reise angeeignet hatte. Eines seiner Hobbies war es, alte Landkarten anzusehen, mit ihren alten Staatsgrenzen, Städten und Ländern, die es schon nicht mehr gibt bzw. nun einen anderen Namen haben. Diese wurden oftmals von den folgenden amtierenden Regierungen unbenannt, da diese gewisse Helden nicht mehr als Helden ansahen, begnadete Poeten es plötzlich nicht mehr als solche angesehen waren, oder gewonnene/verlorene Schlachten nicht mehr in das Geschichtsbild passen. Wie auch Modeerscheinungen, überarbeiten und verändern sich auch unsere „Landkarten“ mit der Zeit, je nach Priorität und Ausrichtung der Regierungen (cf. *ibid.*: 36).

Schon hier zeigt sich wiederum, welchen gravierenden Einfluss Machthaber auf die Lebenswelt der Gesellschaft haben und so auch direkt in die Bildung des kollektiven

Gedächtnisses einer Nation eingreifen können und dieses somit durchaus beliebig manipulieren könnten. Die Art von „Vergangenheit“ und „Erinnerung“, die durch Diktaturen geschaffen werden, sind oftmals sehr einseitig bzw. lassen keine weiteren Interpretationen dieser zu. Weiters ist durch die nationale Abgrenzung vor dem ausländischen (gefährlichen) Einfluss, sowie den Zensurmaßnahmen und die Kontrolle der Medienlandschaft zu beachten, dass jegliche Information und Wissen, die im Land vorherrschen, vermutlich hochgradig manipuliert wurden. Junge Generationen an Schriftsteller wachsen mit diesen Fehlinformationen auf und vernetzen sich mit den (zensierten, manipulierten) Diskursen, die in ihrem Land vorkommen. Wie bereits im Kapitel 3 angemerkt, entwickelt sich der Wissenshorizont und oft auch der Schreibstil von den Künstlern im Inland anders, wie jener im Ausland, wodurch sich bei einem Aufeinandertreffen nach Ende der Diktaturen, oft große Unterschiede auftun. Wenn nicht schon die Themen generell abweichen, sind es zumindest die Perspektiven auf bestimmte Kontexte, die auf Grund des ungleichen Zugangs von Information sich stark voneinander unterscheiden. Die Welt der Exilautoren war eine andere, wie jener der Autoren, die im Land freiwillig oder auch unfreiwillig verblieben sind. (cf. GRABES 2004a: 133, cf. BELSEY 1996: 85f, cf. SINFIELD 1996: 66, cf. FOUCAULT 2015: 15, 43, cf. TIERNEY TELLO 1996: 18, PERI ROSSI 1985a).

5.6 TEXTSTELLE 6: GESCHICHTE UND IHRE NARRATION

Vercingetórix le parecía muy raro que mientras ese grupo de fantasmas se iba cubriendo de polvo en ese lugar, era reducido a verdes esqueletos al pie de la montaña, la vida, afuera, continuará. «Hemos desaparecido –pensaba- y hoy habrá función de circo [...] lejos de la fábrica de cemento, [...] los niños irán a la escuela, las mujeres parirán y los diarios analizarán minuciosamente el gol de la estrella nacional, el delantero número diez, al cual llamarán, otra vez, “el mago del balón”. Perfectamente ignorantes de esta cosa, de este pueblo fantasma [...]. [H]ombres y mujeres desaparecían, un día, de la ciudad, en la casa vacía quedaba [...] mientras el polvo de cemento los iba ahogando, los debilitaba, los aturdía. («Como en el cuadro de Brueghel», comentó Equis. La ciudad era un [sic!] enorme torre, de varias plantas, ignorantes entre sí; [...] Cada planta tenía sus horarios, su rutina, sus leyes y su código, comunicable, paralelo y secreto -en la inferior, para la tortura, la violación o la muerte; en la de arriba, para las funciones de cine, los partidos de fútbol o el colegio-.) Vercingetórix pensó que para no volverse loco, era mejor olvidar que existían ambas plantas, olvidar la lengua común, aceptar Babel (PERI ROSSI 1984a: 59f).

In dem zitierten Textausschnitt geht es erneut um die Zeit des Vercingetórix in der Zementfabrik, in dem er über die Zustände im Lager und über die Gesellschaft reflektiert. Gleichzeitig wird in Klammern ein Kommentar von Equis zur Situation eingeführt, was beinahe so klinge, als würde dieser auch aus eigener Erfahrung sprechen, als er die „Stadt“

(Zementfabrik) beschreibt. Es geht hier um die bedrückenden Gegebenheiten einer scheinbar existierenden Parallelwelt neben der „offiziellen“ Welt. Diese offizielle Welt, entspricht der „Wahrheit“ des Regimes und es ist auch diese „heile Welt“, die nach außen hin propagiert wird: Menschen können geordnet ihr alltägliches Leben nachgehen, Geschäftsleute gehen in die Arbeit, Lehrer unterrichten, etc., als ob nicht ständig Landsleute von einer Minute auf die andere aus ihren Häusern gerissen werden würden, die menschenunwürdigsten Qualen erfahren und nicht wieder zu ihren Familien zurückkämen (cf. *ibid.*: 59f).

En la [planta] de abajo, secreta, inconfesable, se viola a niñas de tres años frente a las madres amarradas a canillas [sic!] (en el estertor de la muerte), se arrancan brazos a serrucho, se introducen cucharas conectadas a electrodos en las vaginas de muchachas embarazadas (PERI ROSSI 1984b).

„[L]a vida, afuera, continuará“ (PERI ROSSI 1984a: 59), Kinder gehen in die Schule, andere werden geboren, Menschen gehen ins Kino oder in den Zirkus, sowie (ironischerweise) die Zeitungen voll sind mit dem Stürmer mit der Nummer 10, dem „mago del balón“ (PERI ROSSI 1984a: 59), während andere unter dem Staub der Zementfabrik verschwinden. Der Spieler mit der Nummer 10 scheint ein weiterer intertextueller Verweis zu sein, der eher auf Argentinien referiert, als auf Uruguay. Die Person, auf die hier wohl angespielt wird (und wie es vermutlich die meisten Lateinamerikaner sehen würden), ist der argentinische Ballkünstler DIEGO MARADONA (cf. *ibid.*: 59). Der Kontext, der sich zugleich eröffnet, ist jener der Fußballweltmeisterschaft im Jahre 1978, in der Argentinien Austragungsland war – und dies mitten in den Jahren der Diktatur. Sie fand auch trotz der dubiosen politischen Umstände statt und dem Regime gelang es sogar, die Öffentlichkeit vage davon zu überzeugen, dass die schweren Anschuldigungen gegen ihre Führung nichts weiter als übles Gerede der Linksradiكالen sei. Wenn man aber genauer nachbohrt wird man feststellen, dass bei dieser Weltmeisterschaft der erst 17-jährige MARADONA gar nicht für die Nationalelf am Spielfeld stand, sondern erst vier Jahre später in Mexiko⁴⁰. Trotz Beschwerden und Aufrufen der Exilanten, sowie internationalen Menschenrechtsorganisationen, die Fußballweltmeisterschaft in Argentinien auf Grund der Menschenrechtsverletzungen zu boykottieren, fand diese ohne weitere Probleme statt, da der Fußball als rauschendes Erlebnis der Masse, den Unmut nur allzu schnell vergessen lässt (cf. PERI ROSSI 1985b). Die Euphorie des Sieges der argentinischen Nationalelf sorgte für ein einstweiliges Stimmungshoch, während

⁴⁰ Bei beiden Weltmeisterschaften war das uruguayische Nationalteam nicht qualifiziert.

en la ciudad subterránea, esa que construyeron los militares para sus orgías de violencia, sexo y muerte [...], se torturaba, se cavaban fosas secretas, se inmolaban prisioneros (PERI ROSSI 1985b).

Im selben Artikel machte PERI ROSSI eine Art Anschuldigung zur Mittäterschaft der Medien, sowie der Weltengemeinschaft, die entweder durch ihre Mithilfe das argentinische Militärregime unterstützen, oder durch ihre Indifferenz und Ignoranz nicht dazu beitrugen, gegen die Ungerechtigkeiten und das Verbrechen vorzugehen (cf. PERI ROSSI 1985b).

Als weitere extratextuelle Referenz über den eingeschobenen Kommentar von Equis, wird das Gemälde *Der Turmbau von Babel* von Bruegel in das Textfragment eingeführt, den er als Metapher für die Unmöglichkeit der Kommunikation der unterschiedlichen Stockwerke, das heißt Gesellschaftsschichten, ansieht, die zwar miteinander existieren, aber sich gegenseitig eben nicht beeinflussen. Ident zu dieser Vorstellung, sieht er auch die Parallelwelt in den „Geisterstädten“, der Gefangenenlager an, die zwar existieren, aber nicht von außen eingesehen werden können und von denen auch nur ein ausgewählter Personenkreis weis. Equis spezifiziert das Leben in diesen Städten als Orte der Folter, des Missbrauchs und des Todes, wodurch erneut der Kontext der Diktaturen des *Cono Sur* sehr wahrscheinlich erscheint (cf. PERI ROSSI 1984a: 59f). Wie aber schon im vorherigen Punkt beschrieben, könnte dieser triste Kontext geografisch, sowie zeitlich verschoben werden, worauf PERI ROSSI indirekt auch selbst in einem ihrer Artikel hinweist, der im selben Jahr erschien wie *La nave de los locos*:

Es muy fácil decir que esta realidad correspondió a un país llamado Argentina, a un país llamado Uruguay, o El Salvador, o Guatemala, o Chile. Pero el periodista de *Der Spiegel* que interrogó a Ernesto Sábato sobre las razones que podían explicar que esa barbarie se produjera en un país tradicionalmente culto y civilizado se topó con una respuesta inobjetable: “¿Acaso no ocurrió también en la patria de Goethe y de Schiller, de Beethoven, Nietzsche, Kant y Heine? ¿No ocurrió en Vietnam? (PERI ROSSI 1984b).

Vercingetórix impliziert hier weiters, dass es wohl besser sei, diese Parallelität einfach zu verdrängen bzw. nicht hinzuhören, um nicht verrückt zu werden und zu vergessen, dass man doch eigentlich sehr wohl dieselbe Sprache sprach. Dies scheint ein rationaler Gedankengang zu seine, der sehr klar nachzuvollziehen ist und wiederum auf die Anonymität und Passivität der der Gesellschaft, aber auch der Inhaftierten hinweist. Die Menschen standen unter der stetigen Angst, als nächstes verschwinden zu können, oder, dass es einen lieben Freund oder Verwandten träfe, da der Staatsapparat oft auch sehr willkürlich handelte und auch vor Fehlern nicht gefeit war. Weiters schien jeglicher Widerstand zwecklos und somit würde die Beschäftigung damit nicht viel außer Unmut und

Verzweiflung bringen. Auch Vercingetórix macht wie Equis eine Anspielung auf Babel und suggeriert, die zwei Welten, die nun mal existieren, zu akzeptieren (cf. PERI ROSSI 1984a: 60), eine Gesellschaftskritik, die PERI ROSSI in einem ihrer Artikel wieder aufgreift, in dem sie sagt, dass

La consigna es olvidar. [...] Olvidemos el Vietnam, el Gulag, olvidemos las cárceles franquistas, los campos de concentración nazis, olvidemos las torturas en Argelia (1984b).

5.7 TEXTSTELLE 7: MACHT DER MANIPULIERTEN MASSE

El empleado municipal continúa impávido frente a Equis, alargándole un billete. Como éste no entiende, le explica, por fin, que debe pagar por estar sentado en un banco público, frente a la catedral. Equis se indigna. [...] no quiere pagar: sostiene que es extranjero, no conoce las costumbres del país y le gustaría discutirlos. [...] La negativa de Equis a pagar o a irse ha suscitado la ira del empleado de la municipalidad que ahora pretende expulsarlo por la fuerza. [...] hay otras personas que los rodean y hacen comentarios. Se escuchan frases como: «Hay que ver», «Adónde hemos llegado », «Ya no hay orden», etc., que forman parte del profundo saber popular. La multitud ha tomado partido a favor del guardia, que lo único que pretende es cumplir su deber, y en contra de Equis, que no sólo es extranjero, sino que pretende sentarse en un banco público sin pagar (PERI ROSSI 1984a: 66).

In diesem Textfragment geht es um eine Episode, vermutlich Pos-Zementfabrik, in einer unbekannten Stadt, in der Equis und Vercingetórix vor einer Kathedrale auf einer Parkbank saßen. Während Vercingetórix von den spielenden Kindern abgelenkt wurde, näherte sich ein öffentlich Bediensteter Equis, um ihm ein Ticket zu überreichen, das zu bezahlen wäre, da man auf der öffentlichen Parkbank schließlich nicht kostenlos sitzen könnte. Während man in den vorhergehenden Kapiteln oft der Annahme war, dass es sich um Szenen handelte, die sich in der „Heimat“ von Equis und Vercingetórix abspielten, wird hier eindeutig darauf hingewiesen, dass Equis ein „Ausländer“ sei, der die Gewohnheiten des Landes nicht kannte, was auch darauf hinwies, dass er wohl noch nicht allzu lange dort war. Er weigerte sich, das Ticket für die Benützung der Parkbank zu bezahlen, sowie von der Bank aufzustehen, was den öffentlichen Angestellten, der es wohl gewohnt war, dass seinen Anweisungen Folge geleistet wurde, in Rage brachte. Dieser versuchte nun Equis mit Gewalt von der Bank zu bewegen, wobei sich diese physische Gewalt schon bald mit einem Stimmgewirr der Anwesenden Zivilbevölkerung mischte, die die Aktion des Bediensteten verbal unterstützen. Die absurde Situation wird durch die sarkastische Anmerkung des Erzählers, dass diese Ausrufungen wohl „parte del profundo saber popular“ (PERI ROSSI 1984a: 66) wären, noch einmal zugespitzt, wobei ein typischer populärpolitischer Kontext kreiert wird. Weiters wird hier indirekt darauf verwiesen, dass körperliche Gewalt als durchaus angemessene Reaktion auf Regelverstöße gesehen wird. Der öffentlich

Bedienstete führte „nur“ seine Anweisungen aus und wird dabei von seinem Publikum unterstützt, wobei das eigentliche Opfer Equis, in der Rolle des Angreifers der sozialen Ordnung gesehen wird. Diese Ordnung, die heutzutage als beinahe unglaublich angesehen wird, wird in Zeiten von Diktatur weder kritisiert noch hinterfragt. Vor allem die jüngeren Generationen wachsen mit diesen „Regeln“ auf, die ihnen bereits schon in der Schule eingetrichtert werden und sehen diese als normal an (cf. *ibid.*: 66f, cf. BELSEY 1996: 85ff, cf. FOUCAULT 2015: 15, cf. WEYDE 2010: 64-67).

5.8 TEXTSTELLE 8: ÜBERNAHME ANDERER KONTEXTE

En Alemania, la Boyer solicitó a las autoridades alemanas, en numerosas ocasiones, cargamentos de trescientas o cuatrocientas judías embarazadas, destinadas a los laboratorios experimentales de la compañía. Era una buena media para descongestionar los campos. *«Hemos recibido el cargamento solicitado»* -escribe el director de la empresa, en 1938-; *«le estamos muy agradecidos. Realizamos experimentos con un nuevo compuesto químico. Ninguna sobrevivió. Para fines de octubre están previstos nuevos ensayos. Necesitaríamos otro cargamento de trescientas mujeres. ¿Podrían facilitárnoslo, en las mismas condiciones que el anterior envió?»* [...] Acerca del nuevo cargamento de mujeres, el director de la Boyer dice, al mes siguiente, en carta dirigida a las autoridades alemanas: *«Las mujeres que nos enviaron esta vez estaban muy flacas y débiles. La mayoría padecían enfermedades infecciosas. Pudimos usarlas a todas, a pesar de ello. Ninguna sobrevivió. Esperamos nuevo cargamento en quince días. Con nuestro agradecimiento.»* (PERI ROSSI 1984a: 169f).

Dieses Textfragment stammt aus dem hinteren Teil des Werkes und ist auch als literales Fragment zu verstehen, denn es ist als Metanarration in den Text eingegliedert, ohne direkt mit dem Handlungsstrang der ersten narrativen Ebene verbunden zu sein. Das Kapitel dreht sich um einen der vielen Jobs, den der Protagonist Equis im Laufe seines Lebens ausführt. In seiner aktuellen Position als eine Art Reiseleiter bei einem Reiseveranstalter, wie es der Erzähler beschreibt, begleitet er schwangere Frauen nach London, wo diese eine Abtreibung durchführen ließen. Equis ist zwar nicht wirklich zufrieden mit diesem Job, aber er akzeptiert jegliche Aufgaben, da er selbst sagt, „no son épocas para elegir“ (PERI ROSSI 1984a: 164). In Mitten der absurden Erzählung rund um die Organisation dieser Reisen, sowie der emotionslose Abhandlung des „Verkaufes“ der Reiseplätze, den Auflagen für den Eingriff und ein paar abfälligen Bemerkungen des Eigentümers José über seine Kundinnen, wird das zitierte Fragment in den Text eingelegt. Über dieses Fragment wird eine Parallelität mit der aussichtslosen und tristen Situation von jüdischen Frauen hergestellt, die auf der Zeitachse vermutlich auch in der fiktiven Welt in der Vergangenheit liegt: Es wird hier nämlich ein expliziter Kontext geschaffen, in dem mit dem nationalsozialistischen

Deutschland im Jahre 1938 ein intertextueller Bezug hergestellt wird, wo eine Firma für ihre Tests und Experimente im Labor, schwangere Jüdinnen „bestellt“. Diese Frauen wurden bestellt und verkauft, reduziert auf ihren Körper als wären sie Handelsware und keine Lebewesen (cf. *ibid.*: 164-177). Ob es bei dieser Firma Boyer in Wirklichkeit um ein schwarzes Kapitel des Pharmagiganten Bayer handeln könnte, sei dahingestellt. Allerdings scheint es, als hätte es solche Vorfälle tatsächlich gegeben, so der Historiker JANIS SCHMELZER⁴¹ Weiters verwies dieser auch auf eine weitere Verbindung von Bayer zu einem anderen europäischen Regime, nämlich dem Spanischen.⁴²

Auch die Frauen, die Equis zur Abtreibung nach London begleitete, werden als eine Art Ware betrachtet, die aufgrund „ihres Fehlverhaltens“ gutes Geld für José einbringen. Die Frau wird hier erneut mit ihrer traditionellen weiblichen Schuldrolle aufgeladen – „Parameterse en la cama sí que tienen prisa. Pero después, como si nada“ (PERI ROSSI 1984a: 168) - sowie wie es schon bei Eva und dem „Sündenfall“ passierte. Viele der Diktaturen, sowie auch jene in Uruguay, hatten eine katholische Ausrichtung, wodurch unverheiratete und alleinerziehende Frauen oft als Schande für die Familie galten. Nicht zu selten wurden sie von der Familie verstoßen und konnten mit keinerlei staatlichen Hilfen oder Unterstützungen rechnen. In Spanien herrschte auf Grund der jahrhundertelangen Omnipräsenz der katholischen Kirche ein ähnliches Bild vor und die Abtreibung war lange per Gesetz verboten, auch nachdem das Regime FRANCOS zu Ende ging:

Auch in der Abtreibungsfrage blieb die Kirche mit ihren Vorstellungen weitgehend Sieger gegen einen Teil der sozialistischen Parteianhänger und Parlamentarier. Erst in der Opposition versuchten die Sozialisten 2000 erfolglos, eine Neuregelung des Schwangerschaftsabbruches zu erreichen (SCHMIDT 2013: 503).

⁴¹ <http://www.cbgnetwork.org/Übersicht/unterstuetzen/unterstuetzen.html>, (a) 23.01.2020.

⁴² <http://www.cbgnetwork.org/3991.html>, (b) 23.01.2020.

6 KONKLUSION

Im Rahmen dieser Arbeit wurde versucht, das Werk *La nave de los locos* von der uruguayischen Autorin CRISTINA PERI ROSSI unter dem Aspekt des *New Historicism* zu analysieren. Dabei galt es, das Werk mit Hilfe einer textnahen Lektüre zu untersuchen, Code- oder Schlüsselwörter ausfindig zu machen und mit Hilfe des geschichtlichen Hintergrunds zu versuchen, den Text mit seiner ursprünglichen sozialen Energie aufzuladen. Auf der Inhaltsebene wurden so nach Repräsentationen bzw. Textfragmenten gesucht, die außerhalb des literarischen Bereichs auch eine individuelle, kontextbezogene Bedeutung aufweisen könnten. Dieser Kontext war primär Uruguay in den Jahren des totalitären Regimes von 1973-1984, in dem eben gewisse Bezüge und Referenzen vermutet worden sind, aber auch Spanien in den späten 1960 bis Mitte der 1980er Jahre, in welcher Zeitspanne a) die Autorin in das Land immigrierte und b) das Werk verfasst worden war.

Aus dem *New Historicism* wurden für diese Arbeit einige Ansätze und Denkmuster ausgeliehen, die Großteils aus den Arbeiten von STEPHEN GREENBLATT, den wohl bedeutendsten Vertreter dieser Strömung, hervorgegangen sind. Grundlegend für seine Studien, die sich vor allem der Renaissance widmeten, ist eine Analyse all jene Diskurse, die zum Zeitpunkt im Umlauf waren, in dem das untersuchte Werk entstanden ist. Aus diesen unterschiedlichen (Fremd-)Diskursen der verschiedensten Disziplinen sollen charakteristische Merkmale der Zeit entnommen werden, um sich in gewisser Maßen in die Köpfe der damaligen Zeitgenossen versetzen zu können. Dies bedeutete, zu sehen, was diese sahen, zu wissen, was diese wussten und zu fühlen, wie diese fühlten, um den Effekt, den das Referenzwerk in dieser Zeit gehabt haben konnte (oder nicht), zu ermitteln. Daraus ergibt sich in dem Sinn auch, dass besonders der gebildete Leser oft einen speziellen Mehrwert der Lektüre herausholen kann, da er durch sein umfassendes Wissen viele Schlüsselwörter zu dekodieren weiß. Texte, die in weiter zeitlicher Entfernung zu der heutigen Zeit verfasst wurden, können so durch spezifische Kenntnisse der Diskurse nicht nur diese zeitliche Distanz überbrücken, sondern auch den symbolisch-interpretativen Abstand zum Kontext verringern. Es ist nämlich diese Kluft zur Entstehungszeit des Textes, die den zeitgenössischen Leser zu einer moderneren Interpretation verleitet als jene, die dem Werk ursprünglich zukam (cf. BAßLER 2001: 8-12, 58ff, cf. KAES 2001: 256, cf. ERLL & ROGGENDORF 2002: 82, cf. MONTROSE 2001: 73).

Laut GREENBLATT können durch diesen Vorgang, Werke wieder mit jener sozialen Energie beladen werden, die durch die Zeitspanne vom Entstehungsdatum bis zum heutigen Tage verloren gegangen ist. Je länger dieser Zeitspanne auseinander klafft, umso auffälliger werden die Unterschiede in der Rezeption von damals und heute, was Großteils mit dem natürlichen Fortschritt der Menschheit zu tun hat, aber auch gewissen künstlichen Einschnitten, wie Kriegen, Umweltkatastrophen, Erfindungen und wissenschaftlichen Errungenschaften etc., die Zäsuren in der durchschnittlich chronologischen Entwicklungslinie von soziokulturellen Kontexten hinterlassen: Deutschland nach dem Weltkrieg wird niemals mehr gleich sein, wie Deutschland vor dem Weltkrieg, Japan nach Hiroshima wird nie wieder so sein, wie vor Hiroshima, sowie das Weltverstehen nach der geglückten Mondlandung nie mehr so sein wird, wie vorher, während sich zum Beispiel der Kontext Österreich global gesehen in den 1990er Jahren nicht grob vom Jahr 2020 unterscheidet. GREENBLATT postuliert also, zu einem bestimmten Zeitpunkt zurückzugehen und sich in den Wissenshorizont der damaligen Gesellschaft hineinzusetzen, um von dieser Perspektive aus, das untersuchte Werk zu analysieren. In seinen Nachforschungen zur Renaissance geht es hierbei um die Darstellung von Krankheit, Seuchen und Tod, von Repräsentationen des Körpers, des Geschlechts und der Sexualität, der Möglichkeiten von Bildung für Reich und Arm, etc. in den unterschiedlichen Diskursen der Zeit, wobei ihm diese als Medium für eine authentische Weltauslegung dienen. Anschließend werden all die untersuchten Diskurse abgeglichen und die Interdependenzen der Kommunikation zwischen diesen Diskursen auf ihre Überschneidungen, aber auch Widersprüche überprüft, wodurch ein in sich gewundenes und verbundenes, aber vor allem ein allumfassendes Textgewebe entsteht, an dem Wissen festgemacht werden kann. Diese Verbindungen, so GREENBLATT, entstehen durch die Zirkulation (*circulation*), den Austausch (*exchange*) und das Verhandeln (*negotiations*) der Diskurse. Jene Diskurse, die von allen die stärksten Verbindungsstränge aufweisen, die eben sehr oft in Zirkulation geraten waren, sich ausgetauscht haben und Verhandlungen für sich gewonnen haben, sind all jene, die die Gesellschaft in der Regel stark geprägt haben. Weiters sind es genau diese Diskurse, die im Fall von Geschichtsschreibung zur „offiziellen Geschichte“, bzw. etwas später zur „offiziellen Erinnerung von Geschichte“ wurden. Dies impliziert gleichzeitig, dass das, was wir heute über die Vergangenheit in Form von „Geschichte“ zu wissen vermuten, gewisse narrative Aushandlungsprozesse durchgemacht hat und so dieses angeblich faktische Wissen, auch eine variable Komponente beinhaltet. Narration kann niemals die Wirklichkeit

und niemals die Geschichte abbilden, sondern sie nur bestmöglich nachbilden, wodurch sich die Frage eröffnet, wie viel man heute überhaupt noch von der realen Vergangenheit wissen kann (cf. BAßLER 2001: 8-12, cf. KAES 2001: 256, cf. ERLI & ROGGENDOFF 2002: 82, cf. VOLKMAN 2004: 197, cf. GRABES 2004a: 133, cf. GREENBLATT 2000c: 30, cf. MONTROSE 2001: 73). Auch PERI ROSSI äußerte sich dazu in einem Interview und stellte fest, dass

[h]ay tantos discursos sobre la realidad, y a lo mejor la realidad no es más que los discursos sobre la realidad (in SAN ROMÁN 1992: 1043).

Geschichte, wie wir sie in der Regel definieren, ist somit nicht unveränderlich in Stein gemeißelt. Ein reflektierter Umgang mit der Geschichtsschreibung, sowie jeder anderen Wissenschaft ist daher unerlässlich, denn eben nicht nur die prägnanten Diskurse sprechen von „Wahrheit“ oder von „Realität“, sondern auch andere Diskurse können darauf verweisen. Für die Analyse von *La nave de los locos* kann man daraus ziehen, dass die konsequente Anwendung des *New Historicism* nur als bedingt geeignet erscheint, da das Werk, sowie der zu untersuchende Zeitrahmen, einfach zu nahe an der Aktualität liegen. Dieser besondere Effekt, durch den Texte mit sozialen Energien wiederbelebt werden, von dem GREENBLATT bei seinen Renaissance Studien spricht, fällt hier bei weitem nicht so stark aus, da der politische Kontext der Diktaturen des 20. Jahrhunderts noch zu stark im kollektiven Gedächtnis der breiten Masse verankert ist. Obwohl der Roman auch generell nicht den Anspruch besitzt, „Geschichte“ wiederzugeben, kann man aus den analysierten Textfragmenten sehr wohl deutliche Bezüge zu autoritären Strukturen erkennen, die auf bekannte Kontexte umgelegt werden können (cf. ERLI 2004: 119ff, cf. GRABES 2004a: 133, cf. BELSEY 2000: 85ff, cf. FOUCAULT 2015: 43).

Die Autorin verließ das Land noch vor der letztendlichen Übernahme der Regierungsgeschäfte durch Militärjunta im Jahre 1973 das Land, verbrachte aber die explosiven 1960er Jahre, die geprägt von Terror und Chaos waren in Montevideo, wo sie auch für die linksgerichtete Wochenzeitschrift *Marcha* schrieb. Das Aufbrechen in das Exil viel ihr sehr schwer („Cuando dejé de llorar (creo que habían pasado cinco días, no había comido, había llorado todo el tiempo) [...]“ (PERI ROSSI in DEJBORD 1998: 223)), da sie sich in ihrer Heimat als Journalistin, Kritikerin, Schriftstellerin, sowie Universitätsprofessorin etabliert hatte und auch nicht im geringsten ihre Familie, Freunde und Studenten zurücklassen wollte (cf. DEJBORD 1998: 219ff, cf. PERI ROSSI in SCHUMM 1990: 17). In den ersten Jahren in Spanien fiel es ihr persönlich sehr schwer, sich zu integrieren und sich zu

öffnen, sowie sich die gerade in Umbruch befindliche spanische Gesellschaft auch nicht besonders um die lateinamerikanischen Exilanten kümmerte. Trotzdem fand PERI ROSSI einen Weg, um sich auch in Spanien zu etablieren, wobei von enormer Wichtigkeit ihre Tätigkeit in der linksgerichteten Zeitschrift *Triunfo* war, in der sie sich mit den spanischen Intellektuellen verknüpfen konnte sowie sich als Journalistin einen Namen machte und zugleich mit dem lateinamerikanischen Kontext in Verbindung blieb (cf. SCHUMM 1990: 8, 21, 191, cf. LINDSAY 2003: 39f, cf. PERI ROSSI 1984c, cf. DEJBORD 1998: 225f).

PERI ROSSIS Texte machten schon in Uruguay durch ihre besondere Sprachwahl auf sich aufmerksam, wobei im speziellen die semantische Mehrdeutigkeit und die metaphorische und allegorische Sprache herausstach. Diese Eigenschaften behielt sie auch in ihrem Exil bei, wobei sie aber ihre bereits breites Themenfeld nochmal erweiterte, obwohl ihr doch die auffälligen kulturelle Unterschiede anfangs Kopfzerbrechen bereiteten. Viele der literarischen Referenzwerke, auf die sie sich bezog, kannte man in ihrer neuen Heimat nicht, da durch die Zensur viele der liberalen Texte verboten waren und dies über Jahrzehnte hindurch. Spanien, das sich in den späten 1970er Jahren, im speziellen nach dem Tod FRANCOS (1975) und nach der Verabschiedung der Spanischen Verfassung (1978), wirtschaftlich und auch kulturell im Aufwind befand, legten Grundsteine für die Karriere PERI ROSSIS in Europa, welche ihr auch ein hohes Maß an Freiheit in ihrem Schaffen ermöglichten. Ihr war aber bewusst, dass viele ihrer Texte vielleicht noch nicht den Grad an Verständnis in der spanischen Gesellschaft erreichen würden, wie sie es gerne wollte. An eine Publikation ihrer Werke in Uruguay war erstmals nicht zu denken (cf. PERI ROSSI in SAN ROMÁN 1992: 1045, cf. SAN ROMÁN 1990: 152, cf. TIERNEY TELLO 1996: 18).

ZU DEN FORSCHUNGSFRAGEN

Die erste Forschungsfrage beschäftigte sich damit, ob und wie uruguayische Nationalgeschichte, im speziellen im Werk von PERI ROSSI verarbeitet worden war. Die untersuchten Textstellen sind all jene, die im Werk eindeutig Referenz auf ein autoritäres Regime herstellen. Viele der repressiven Maßnahmen, die im Text beschrieben werden, gab es auch im Kontext Uruguay. In der ersten Textstelle geht es um Macht bzw. Machtmissbrauchs des Regimes, welches beinahe willkürlich in das Leben der Menschen

eingreift. Diese Eingriffe erfolgen anonym und niemand weiß genau, wer zu den Handlangern der autoritären Macht gehören, noch wann, wo und gegen wen weitere Aktionen stattfinden würden. Niemand weiß, wer die direkten Auftraggeber sind. Die Textstelle impliziert einen direkten Vergleich von Diktatur mit der Vergewaltigung einer Frau, in dem die anonyme, übermächtige Macht über die Frau herfällt, Schritt für Schritt alles in sich verschlingt und ihr die Kleider vom Leibe reist. Es sind Szenen, die auf die Missbrauchsfälle während der Diktatur hinweisen könnten in dem auch Frauen regelmäßig von ihren Peinigern vergewaltigt worden waren, oder auch eine metaphorische Darstellung von autoritären Regimes und ihre vollkommene Machergreifung hin in alle Bereiche der Privatsphäre (cf. PERI ROSSI 1984a: 22-25)

Das zweite der untersuchten Textfragmente beschreibt wiederum das Eingreifen des Systems in die Privatsphäre, so wie es auch allzu oft im Kontext Uruguay vorkam. Insbesondere stark semantisch aufgeladen ist dabei „*nos desaparecen*“ (PERI ROSSI 1984a: 55), „man verschwindet uns“ in der Übersetzung, in dem man angewandt auf den Südamerikakontext ziemlich schnell den Bezug den *desaparecidos*, den durch die Militärregierungen verschwundenen Menschen zieht. Ein weiteres sprachliches Spiel, dass hier auch problemlos mit der spanischen Sprache gespielt werden kann, ist das (grammatikalisch absolut korrekte) Fehlen des Subjektes, in dem auch indirekterweise eine unheimliche Stimmung mit dieser Aussage mitschwingt, da das ausführende Subjekt, also der Protagonist der Tat, nicht vorhanden oder unbekannt ist. Eine weitere bekannte Vorgehensweise der Diktaturen war das psychische Brechen der Staatsfeinde, welches hier durch das Urinieren auf das Opfer dargestellt wird, sowie durch die schwere körperliche Gewalt, die an der Tagesordnung stand. Die Täter schreckten mit der Zeit nicht einmal mehr zurück, am helllichten Tag Menschen zu verschleppen, da die stetige Angst und die Machtlosigkeit die Zivilbevölkerung schon dermaßen paralysiert hatte und sie daher keine Gefahr mehr für die Machthaber darstellte. Die Endstation dieser Entführungen war oft eines der unzähligen Gefangenenlager, die entweder versteckt mitten in den Städten, oftmals in Werkstätten, Kellern oder Polizeistationen, oder an sehr abgelegenen Orten eingerichtet worden waren. Auch in *La nave de los locos* erfolgte eine Verschleppung in ein abgelegenes Arbeitslager. Das dritte Textfragment, anschließend an das zweite, hat die bereits genannten *desaparecidos* zum zentralen Thema und deren Entledigung auf Seiten des Regimes in Massengräbern, oder auch durch sogenannte Todesflüge über den Atlantik.

Während man diese Kontexte sehr wohl auch Uruguay zuordnen kann, werden sie aber eher mit Argentinien verbunden. Uruguay war dafür bekannt, Menschen wegzusperren und diese zu Foltern, nicht aber dafür, diese systematisch umzubringen. Man rechnet heute mit ca. 60.000 politischen Inhaftierungen während der uruguayischen Diktatur (cf. *ibid.*: 55-63, cf. RÖSSNER 2007: 403f, cf. ESER 2015: 167ff, cf. PETERS 2015: 89f, cf. WEYDE 2010: 66f).

Der vierte Textausschnitt beschäftigt sich mit der Nebenbeschäftigung oder der Hobbies von so manchen Generälen, Soldaten oder anderen Vertretern des Regimes, Gedichte zu verfassen und diese den Gefangenen vorzutragen. Deren Aufgabe war es nicht nur, aufmerksam diesen Vorträgen zu lauschen, sondern den Autoren im Anschluss auch zuzujubeln und ansprechende Lobesworte zu finden. Obwohl solche Situationen durchaus denkbar sind, können sich hier keine spezifischen Hinweise auffinden, dass es sich nicht doch um ein völlig fiktives Ereignis handelt. Die Dualität, die sich hier allerdings doch stark öffnet, ist jene der Dichotomie der Ereignisse bzw. der am Regime beteiligten Personen: Des Folterers und zugleich des Intellektuellen, des Folterers und Vater, des Folterers und Sohn, etc., eben der Dualität der „Realität“ und der Parallelwelt des Lagers in derselben Realität, in der andere Gesetze galten. Was auch mit den gängigen Vorgehensweisen der rechtsradikalen Regime übereinstimmt, sind das Hochleben der Werte wie Heimatliebe, Verbundenheit gegen den gemeinsamen Feind, etc. Über die stetige Wiederholung von den propagierten Werten, wird schon den Schulkindern die jeweilige Ideologie der Regierung indoktriniert. Allerdings findet man im selben Kapitel, äußerst unauffällig, dann doch den einzigen konkreten Hinweis darauf, dass es sich bei dem Kontext um Uruguay handeln kann: Es wird der Fiktion der Name Julio Castro erwähnt. Ein gewisser JULIO CASTRO wurde im Jahre 1977 entführt und umgebracht. Dieser war eine bekannte Persönlichkeit innerhalb der Resistenzbewegung Uruguays, gleichzeitig Gründungsmitglied und Redakteur bei der *Marcha*, in der auch CRISTINA PERI ROSSI in den 1960er Jahren beschäftigt war (cf. PERI ROSSI 1984a: 61ff, cf. MONTEVIDEO PORTAL 2019, cf. DEJBORD 1998: 53, 220, cf. WEYDE 2010: 64-67).

Die fünfte Textstelle dreht sich um die Beeinflussbarkeit von Erinnerung und Geschichte, welches abermals ein verallgemeinerndes Thema innerhalb der totalitären Regierungen darstellt. Es wird hier auch auf die Anfälligkeit des menschlichen Gedächtnisses hingewiesen, gewisse Veränderungen oder Werte ohne hinterfragen zu akzeptieren bzw. die

Tatsache der starken Manipulierbarkeit von Geschichte durch die Hand der autoritären Regierungsformen passiv hinzunehmen. Regierungen haben die Macht, Straßen, Plätze, Provinzen, etc. umzubenennen, aber auch andere Dinge aus dem kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft zu verändern oder auszulöschen. Die sechste Textstelle schließt im Endeffekt an die fünfte an, wobei es hier um den „offiziellen“ Diskurs geht, der vom Regime approbiert wird. Kritisch wird sich damit auseinandergesetzt, wie sehr auseinander die Wahrnehmung über denselben Kontext klaffen kann. Kritisiert wird hier vor allem die Gesellschaft, die ein einigermaßen geregeltes Leben lebt, akzeptiert und keine Fragen stellt, insbesondere darüber, was mit den vielen Menschen passiert sei, die von einem Tag auf den anderen verschwunden waren. Hierbei wird metaphorisch der Vergleich zum Turmbau von Babel herangezogen, dessen unterschiedliche Stockwerke nicht miteinander agieren und sich nicht für den anderen interessieren, obwohl sie denn eigentlich die gleiche Sprache sprechen würden (cf. PERI ROSSI 1984a: 36, 59ff, cf. WEYDE 2010: 64-67, cf. SINFIELD 1996: 66, cf. BELSEY 1996: 85ff, cf. ERLI 2004: 119ff, cf. GRABES 2004a: 133).

Die siebte Textstelle beschäftigt sich erneut mit der Staatswillkür und fraglichen Gesetzen, die nun allerdings schon zusätzlich von der breiten Masse eingefordert werden. Die Ideologie hat sich bereits in den Köpfen der Menschen verankert und ist das Maß aller Dinge. Deren Nichteinhaltung fordert repressive Gegenmaßnahmen, die auch physische Gewalt als legitim erscheinen lässt, wobei diese weiter noch von den Schreien der Anwesenden unterstützt wurde. Eindeutig wird hier darauf verwiesen, dass der Protagonist in diesem Kontext bereits als „Ausländer“ gilt, weswegen es sich hier vielleicht um einen autoritären Kontext außerhalb Lateinamerikas handeln könnte (cf. PERI ROSSI 1984a: 66f).

Das Textfragment aus dem achten Kapitel macht definitiv eine Reise durch Zeit und Raum und weist das einzig konkrete Datum im gesamten Werk auf. Es geht um Deutschland im Jahre 1938 und eine Firma Boyer, die schwangere Jüdinnen für Tests bestellt. Dieses Textfragment wird in dem Kapitel der Reisen des Protagonisten mit den schwangeren Frauen zur Abtreibung nach London eingelegt, wobei zwischen den beiden Narrationen keine direkte Verbindung besteht außer jener, dass in beiden Fällen die schwangeren Frauen äußerst abfällig, wie Ware behandelt werden. Da diese Reise mit dem Bus erfolgt, könnte sich der Protagonist im Kontext Spanien befinden, denn auch dort waren Abtreibungen bis weit nach Ende der Diktatur FRANCO gesetzlich verboten. Weiters kann eine Verbindung

mit dem Fall Bayer während des SS-Regimes angedacht werden (cf. *ibid.*: 164-177, cf. SCHMIDT 2013: 503, cf. SCHMELZER o.D. a).

Einige der gefundenen Referenzpunkte und Elemente verweisen allerdings eher auf andere nationalpolitische Kontexte oder weisen Mischformen auf. Besonders auffällig ist im Werk, dass man des Öfteren auf Elemente trifft, die eher auf Argentinien hinweisen, als auf Uruguay. Semantisch behaftet sind auf alle Fälle die „allbekannte Automarke“, eventuell der typische Ford Falcon, der die Menschen während der Diktatur in Angst und Schrecken versetzte, der Ort Bahía Blanca, der sich im Süden der Provinz Buenos Aires befindet, die Massengräber und die *desaparecidos*, die erwähnten Todesflüge, die unweigerlich mit dem Kontext des argentinischen Militärregimes verbunden sind, aber auch die Referenz auf den Stürmer mit der Nummer 10, der stark auf den Fußballgott der Argentinier, DIEGO MARADONA verweist, der die Tageszeitungen füllte, während in einer Parallelwelt Mitbürger zu Tode gefoltert wurden. Zusätzlich zu diesen Konnotationen, könnte man noch weiterhin in Betracht ziehen, dass es sich bei Vercingetórix um einen Argentinier handeln könnte, da er die erwähnte Stadt Bahía Blanca schon mal auf einen der Geschäftsreisen seines Vaters kennenlernte. Einige Kapitel zuvor erfährt man, dass Vercingetórix Equis durch seine Art an einen Landsmann erinnern würde, wodurch man darauf schließen könnte, dass beide Argentinier seien, oder, durch die starke kulturelle Verbundenheit von Argentinien und Uruguay, es sich um einen hybriden Kontext *rioplatense* handeln könnte. Diese Verbindungen sind allerdings nur sehr vage und beruhen auf unbestätigten Vermutungen, denn viele der genannten Elemente könnte man bei näherer Überprüfung auch auf weitere lateinamerikanische Kontexte ausweiten, sowie es sich dabei auch „nur“ um reine Fiktion handeln könnte (cf. PERI ROSSI 1984a: 22, 55-63, cf. ZIERER 2017).

Das Kapitel über Vercingetórix in der Zementfabrik ist wohl jenes, dass den stärksten Bezug zu einem diktatorialen Regime herstellt. Schon durch die Wahl seines außergewöhnlichen Namens - man könnte einen Codenamen der Resistenzbewegung vermuten – öffnen sich mehrere mögliche Interpretationsansätze. Obwohl man Kontexte fast immer nur erraten kann, mit der einzigen Ausnahme des bereits erwähnten Professors Julio Castro, der mit Vercingetórix im selben Lager war, weist dieses Kapitel starke Referenzen zum argentinischen Kontext auf, als zum Uruguayischen. Man könnte sehr wohl Indizien dafür finden, dass es sich bei Vercingetórix um einen Argentinier handeln könnte, wobei der mit

ihm inhaftierte Castro als Referenz für den realen JULIO CASTRO, der von dem uruguayischen Regime entführt und getötet wurde, dann nicht mehr in das Bild passen würde. Daher würde man zurückkommen auf einen hybriden Kontext, oder, wie schon postuliert, einen Kontext *rioplatense*. Ein weiterer Bezugspunkt, der sich in dieses Kapitel mischt, war jener des Staubes, der sich über die Gefangenen legte und diese im zarten Grün schimmern lies. Ein Staub, der sich schier unendlich ausbreitete und alles bedeckte, so als ob man versuchen würde, die Menschen im Lager unsichtbar zu machen, als ob man versuchen würde, ihre Körper auszulöschen, so wie es auch unter dem Naziregime passierte. In diesem Sinn könnte man sich verleitet sehen, eine zusätzliche Reise Zeit und Raum anzutreten, und sich in den Kontext Mitteleuropa unter Hitlerdeutschland hineinversetzen, dessen ausströmende Asche aus den Rauchfängen der Vernichtungslager auch unentwegt über die Köpfe der Menschen und der Umgebung verteilte. In allen Kontexten, die hier relevant erscheinen, Argentinien, Deutschland und Uruguay, wurden Menschen gequält, in den auch im Kapitel erwähnten Massengräbern entsorgt, sowie etablierte sich eine Art Parallelwelt, auf diese der angepasste Bürger keinen Zugriff hatten (cf. PERI ROSSI 1984a: 55-63, cf. PETERS 2015: 89, cf. RÖSSNER 2007: 404).

Aus dem Werk kann man also abschließend ableiten, dass die unterschiedlichsten politischen Kontexte angesprochen werden könnten. Es gibt Hinweise, zusätzlich zu der Herkunft der Autorin, dass es sich oftmals um Anspielungen auf die Militärregimes von Argentinien und Uruguay handeln könnte, aber der Text ist so strukturiert, sodass dieser auf viele andere totalitären Regierungen umgelegt werden kann. Absolute Regierungsformen, so unterschiedliche sie auch im Detail sein mögen, verfolgen doch immer ähnliche Strategien, so wie hier von PERI ROSSI aufgezeigt. Das Individuum, der Argentinier, der Deutsche, der Uruguayer, der Spanier, etc. lebt nichts desto trotz in einem Paradigma der Furcht, des Unwissens, der Unsicherheit und der Staatswillkür und wird gleichzeitig mit zensierten und manipulierten Informationen und Nachrichten versorgt, wodurch besonders nach langen totalitären Regimes, das Selbstbild, sowie der Wissenshorizont der Gesellschaft stark von dem der internationalen Weltengemeinschaft abweicht.

Was PERI ROSSI hier gelingt, ist in einer subtilen Art und Weise, Machtparadigmen der totalitären Regimes aufzuzeigen, ohne sich in Staatsterror, Folter, Anschuldigungen, etc. zu verrennen. Die Erzählfigur scheint zu berichten, aber nicht zu werten, wodurch der Leser

sich ein eigenes Bild zusammensetzen kann, es aber nicht muss. „Geschichte“ ist in dem Sinne im Werk zu wenig verarbeitet, jedoch Strukturen davon, die das aufmerksame Publikum veranlassen, kein auch noch so kleines Detail übersehen zu wollen. Ihr metaphorischer Schreibstil fordert ein bewusstes Lesen, durch das sich das Werk wie eine chinesisches Schmuckschatulle, mit vielen versteckten Kästchen und Lädchen öffnen lässt, in denen sich Anspielungen finden und sich neue Kontexte eröffnen. „Geschichte“ ist, wie erwähnt, weniger enthalten, allerdings Unmengen an Materialien und Hinweisen der totalitären Paradigmen von Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Das besondere, das man aus dem Werk herausholen kann, sind eben diese Mehrdeutigkeiten und die Unabgeschlossenheit der Situationen, wodurch sich GREENBLATTS soziale Energien scheinbar immer weiter ausbreiten und vernetzen können, ähnlich dem Standpunkt der Erinnerungshistorischen Literaturwissenschaft. „Geschichte“, so wie sie von den Vertretern des *New Historicism* angesehen wird, sowie der Inhalt von *La nave de los locos*, befinden sich in einem unentwegten Zustand der Entwicklung und Veränderung. Dem Werk gelingt es somit, die unterschiedlichsten historischen und politischen Kontexte zu adaptieren (cf. ERL 2004: 119ff, cf. GRABES 2004a: 133, cf. VOLKMANN 2004: 197).

7 LITERATURVERZEICHNIS

- AMNESTY INTERNATIONAL.** (1. Juli 2011). *Uruguay moves block on investigating military rule abuse*. Abgerufen am 22. Januar 2020 von Amnesty International: <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2011/07/uruguay-removes-block-investigating-abuses-during-military-rule/>.
- ASOCIACIÓN MADRES DE LA PLAZA DE MAYO.** (o.D.). Abgerufen am 27. Januar 2020 von Asociación Madres de la Plaza de Mayo Borroka Producciones: <http://madres.org/>.
- BABLER, M.** (2001). Einleitung: New Historicism - Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In M. Baßler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (Zweite Auflage Ausg., S. 7-28). Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- BABLER, M.** (Hrsg.). (2001a). *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (Zweite Auflage Ausg.). Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- BELSEY, C.** (1996). Towards Cultural History - in Theory and Practice. In K. Ryan (Hrsg.), *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader* (S. 82-91). London/New York: Arnold/Oxford University Press.
- BELSEY, C.** (2000). Von den Widersprüchen der Sprache. Eine Entgegnung auf Stephen Greenblatt. In G. Smith (Hrsg.), *Stephen Greenblatt. Was ist Literaturgeschichte?* (B. Naumann, Übers., Edition Suhrkamp 2171 Ausg., Bd. Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche. Band 9, S. 51-72). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BENEDETTI, M.** (18. April 1983). El 'desexilio'. EL PAÍS. Abgerufen am 19. März 2019 von https://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html.
- BENEDETTI, M.** (1988). *literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: ARCA Editorial.
- BERNECKER, W., BUVE, R., FISHER, J., PIETSCHMANN, H., & WERNER TOBLER, H.** (Hrsg.). (1996). *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas. Lateinamerika im 20. Jahrhundert*. (Bd. 3). Stuttgart: Verlag Klett-Cotta.
- CAMPS, S.** (1987). La pasión desde la pasión. entrevista con Cristina Peri-Rossi. *Quimera: Revista de literatura*(81), S. 40-49.
- COMELLAS, J. L.** (1998). *Historia de España contemporanea* (6. Ausgabe ed.). Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- CID HIDALGO, J. D.** (2012). Indefinición sexual y disciplinamiento de un personaje Equis. *Literatura y Lingüística*(Nº 25), 83-98.
- DEJBORD, P.** (1998). *Cristina Peri Rossi: Escritoria del Exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- DIRSCHERL, K.** (1996). Die Lyrik im 20. Jahrhundert. In C. Strosetzki (Hrsg.), *Geschichte der spanischen Literatur* (2., unveränderte Auflage Ausg., S. 341-367). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- EISENBÜRGER, G.** (2010). Die Diktatur des Gabriel Terra und der Zweite Weltkrieg. In S. Thimmel, T. Bruns, G. Eisenbürger, & B. Weyde (Hrsg.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung* (S. 47-51). Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- EL PAÍS.** (22. April 2009). *Entrevista con Cristina Peri Rossi. Ciclo 'Babelia'- Premio Loewe de Poesía con 'Play Station'*. Abgerufen am 23. Januar 2020 von El País: https://elpais.com/cultura/2009/04/22/actualidad/1240416000_1240421105.html.
- ERLL, A.** (2004). Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende...? In A. Nünning, & R. Sommer (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen* -

- Transdisziplinäre Perspektiven* (narr studienbücher Ausg., S. 115-128). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- ERLL, A., & ROGGENDORF, S.** (2002). Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative. In A. Nünning, & V. Nünning (Hrsg.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (S. 73-113). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- ESER, P.** (2015). Bilder der *guerilla* - polyphone Darstellungen in den Erinnerungsnarrativen der Gegenwartskultur Argentiniens. In S. B.-J. Peters (Hrsg.), *Geschichte wird gemacht. Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen in Lateinamerika* (Bd. Studien zu Lateinamerika. 30, S. 167-183). Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- FLUCK, W.** (2001). Die „Amerikanisierung“ der Geschichte im New Historicism. In M. Baßler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (Zweite Ausg., S. 229-250). Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- FOUCAULT, M.** (2015). *Archäologie des Wissens* (17. Ausg., Bd. suhrkamp taschenbuch wissenschaft 356). (U. Köppen, Übers.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- FUCHS, R.** (2010). *Umkämpfte Gesichte. Vergangenheitspolitik in Argentinien und Uruguay* (Bd. Hamburger Lateinamerikastudien. Band 2). Berlin: LIT VERLAG.
- GALEANO, E.** (1998). *Das Buch der Umarmungen*. (E. Hackl, Übers.) Zürich: Unionsverlag.
- GALLAGHER, C.** (2000). Two. Counterhistory and the anecdote. In C. Gallagher, & S. Greenblatt (Hrsg.), *Practicing New Historicism. A Reader* (S. 49-74). Chicago/London: The University of Chicago Press.
- GALLAGHER, C., & GREENBLATT, S.** (Hrsg.) (2000). *Practicing New Historicism*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F., & GONZÁLEZ VESGA, J. M.** (1995). *Breve historia de España* (9. Ausg., Bd. Sección Humanidades). Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- GEERTZ, C.** (1996). The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man. In K. Ryan (Hrsg.), *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader* (S. 5-16). London/New York: Arnold/Oxford University Press.
- GLIGO, A.** (Juli 1987). La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. *Mensaje* (Vol. 36, n° 360), 287-288.
- GRABES, H.** (2004a). Literaturgeschichte/Kulturgeschichte: Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Perspektiven. In A. Nünning, & R. Sommer (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven* (narr studienbücher Ausg., S. 129-146). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- GRABES, H.** (2004b). Literaturwissenschaft - Kulturwissenschaft - Anglistik. In A. Nünning, & R. Sommer (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven* (narr studienbücher Ausg., S. 79-94). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- GRABOVSKI, E.** (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Wien/Köln/Weimar: UTB Böhlau Verlag GmbH & Co.KG.
- GREENBLATT, S.** (1996). Resonance and Wonder. In K. Ryan (Hrsg.), *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader* (S. 55-60). London/New York: Arnold/Oxford University Press.
- GREENBLATT, S.** (2000a). Erich Auerbach und der New Historicism. Bemerkungen zur Funktion der Anekdote in der Literaturgeschichtsschreibung. In G. Smith (Hrsg.), *Stephen Greenblatt. Was ist Literaturgeschichte?* (B. Naumann, Übers., edition

- suhrkamp 2171 Ausg., Bd. Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche. Band 9, S. 73-100). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- GREENBLATT, S.** (2000b). One. The touch of the real. In C. Gallagher, & S. Greenblatt (Hrsg.), *Practicing New Historicism* (S. 20-48). Chicago/London: The University of Chicago Press.
- GREENBLATT, S.** (2000c). Was ist Literaturgeschichte? In G. Smith (Hrsg.), *Stephen Greenblatt. Was ist Literaturgeschichte?* (R. Kaiser, Übers., Edition Suhrkamp 2171 Ausg., Bd. Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche. Band 9, S. 9-50). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- GREENBLATT, S.** (2001a). Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare (Einleitung). In M. Baßler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik* (M. Baßler, Übers., Zweite Ausgabe Ausg., S. 35-47). Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- GREENBLATT, S.** (2001b). Kultur. In M. Baßler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (M. Baßler, Übers., Zweite Auflage Ausg., S. 48-59). Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F.** (2011). *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- HERRMANN, B.** (2004). Cultural Studies in Deutschland: Chancen und Probleme transnationaler Theorie-Importe für die (deutsche) Literaturwissenschaft. In A. Nünning, & R. Sommer (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven* (narr studienbücher Ausg., S. 33-52). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- IMDB.COM INC.** (o.D.). *IMDb*. Abgerufen am 22. Januar 2020 von IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0075931/?ref_=nm_flmg_act_34.
- KAES, A.** (2001). New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In M. Baßler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (Zweite Ausgabe Ausg., S. 251-267). Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- KIERNAN, R.** (Hrsg.). (1996). *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader*. London/New York: Arnold/Oxford University Press.
- KIERNAN, R.** (1996a). Standpoints. In R. Kiernan (Hrsg.), *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader* (S. 41-44). London/New York: Arnold/Oxford University Press.
- KRAFT, H.** (1999). *Historisch-kritische Literaturwissenschaft* (Bd. Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele. Erster Band). Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- LABRADOR MÉNDEZ, G.** (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (2. Ausg.). Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- LANGA PIZARRO, M. M.** (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- LEHNERT, S.** (6. April 2016). *Akten über Verschwundene in Uruguay geraubt*. Abgerufen am 23. Januar 2020 von amerika21. Nachrichten und Analysen aus Lateinamerika: <https://amerika21.de/2016/04/149634/dokumentenraub-uruguay>.
- LENTZEN, M.** (1996). Der Roman im 20. Jahrhundert. In C. Stroesetzki (Hrsg.), *Geschichte der spanischen Literatur* (2., unveränderte Ausg., S. 322-342). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- LINDSAY, C.** (2003). *Locating Latin American Women Writers. Cristina Peri Rossi, Rosario Ferré, Albalucía Angel, and Isabel Allende* (Vol. 121 Ausg., Bd. Currents

- in Comparative Romance Languages and Literatures). New York: Peter Lang Publishing.
- LOPÉZ, A. I.** (16. Dezember 2017). *Vuelos de la muerte: la historia de los prisioneros latinoamericanos que eran lanzados desde aviones por no apoyar las dictaduras*. Abgerufen am 31. Januar 2020 von CC. Cultura Colectiva: <https://culturacolectiva.com/historia/vuelos-de-la-muerte-america-latina-mexico>.
- MONTEVIDEO PORTAL.** (30. Oktober 2019). *LOS AÑOS MÁS OSCUROS. La reconstrucción de la detención, cautiverio y ejecución del Maestro Julio Castro*. Abgerufen am 21. Januar 2020 von Montevideo Portal: <https://www.montevideo.com.uy/Noticias/La-reconstruccion-de-la-detencion-cautiverio-y-ejecucion-del-Maestro-Julio-Castro-uc734266>.
- MONTROSE, L. A.** (2001). Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur. In M. Baßler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (M. Baßler, Übers., Zweite Ausg., S. 60-93). Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- NEUMEYER, H.** (2004). Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft (Diskursanalyse, New Historicism, „Poetologien des Wissens“). Oder: Wie aufgeklärt ist die Romantik? In A. Nünning, & R. Sommer (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven* (narr studienbücher Ausg., S. 177-194). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- NEUSCHÄFER, H.-J.** (Hrsg.). (2011). *Spanische Literaturgeschichte* (4., aktualisierte und erweiterte Auflage Ausg.). Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- NEUSCHÄFER, H.-J.** (2011a). Vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In H.-J. Neuschäfer (Hrsg.), *Spanische Literaturgeschichte* (S. 321-450). Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- NÜNNING, A.** (Hrsg.). (1995). *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung* (Bde. WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium. Band 1). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- NÜNNING, A., & NÜNNING, V.** (Hrsg.). (2002). *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (Bde. WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium. Band 4). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- NÜNNING, A., & SOMMER, R.** (2004). Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven. In A. Nünning, & R. Sommer (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven* (S. 9-29). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- PÁGINA 12.** (18. Januar 2020). *El represor Adolfo Scilingo camina libre por España*. Abgerufen am 31. Januar 2020 von Página12: <https://www.pagina12.com.ar/242302-el-represor-adolfo-scilingo-camina-libre-por-espana>.
- PERI ROSSI, C.** (1974). *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen.
- PERI ROSSI, C.** (1981). *Indicios pánicos*. Barcelona: Bruguera.
- PERI ROSSI, C.** (2. Juli 1982). *Las fronteras*. Abgerufen am 22. Januar 2020 von El País: https://elpais.com/diario/1982/07/02/opinion/394408810_850215.html.
- PERI ROSSI, C.** (1. Juni 1983a). *Uruguay no es España*. Abgerufen am 23. Januar 2020 von El País: https://elpais.com/diario/1983/06/01/internacional/423266404_850215.html.
- * **PERI ROSSI, C.** (1984a). *La nave de los locos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

- PERI ROSSI, C.** (25. April 1984b). *Dos ciudades, dos Estados*. Abgerufen am 23. Januar 2020 von El País:
https://elpais.com/diario/1984/04/25/opinion/451692012_850215.html.
- PERI ROSSI, C.** (19. Juni 1984c). *Las paradojas de un encuentro de jóvenes poetas*. Abgerufen am 25. Januar 2020 von El País:
https://elpais.com/diario/1984/06/19/cultura/456444005_850215.html.
- PERI ROSSI, C.** (21. Juli 1984d). *Irse o quedarse*. Abgerufen am 24. Januar 2020 von El País: https://elpais.com/diario/1984/07/21/opinion/459208810_850215.html.
- PERI ROSSI, C.** (28. November 1984e). *Las grandes maniobras*. Abgerufen am 24. Januar 2020 von El País:
https://elpais.com/diario/1984/11/28/internacional/470444402_850215.html.
- PERI ROSSI, C.** (1985a). 13 años después. Abgerufen am 23. Januar 2020 von El País:
https://elpais.com/diario/1985/06/24/opinion/488412008_850215.html.
- PERI ROSSI, C.** (21. Dezember 1985b). *El Apocalipsis según Videla*. Abgerufen am 25. Januar 2020 von El País:
https://elpais.com/diario/1985/12/21/internacional/503967610_850215.html.
- PERI ROSSI, C.** (1988). *Iks*. (B. Kobold, & M. Klingler-Clavijo, Übers.) Zürich: Eco-Verlags AG.
- PERI ROSSI, C.** (1992). La rebelión de los niños. In C. Peri Rossi (Hrsg.), *La rebelión de los niños*. (S. 107-137). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- PETERS, S.** (2015). Entpolitisierung trotz Straflosigkeit: Vergangenheitspolitik in Uruguay. In S. Peters, H.-J. Burchardt, & R. Öhlschläger (Hrsg.), *Geschichte wird gemacht. Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen in Lateinamerika* (Bd. Studien zu Lateinamerika. 30, S. 87-102). Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- PETERS, S., BURCHARDT, H.-J., & ÖHLSCHLÄGER, R.** (Hrsg.). (2015). *Geschichte wird gemacht. Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen in Lateinamerika* (Bd. Studien zu Lateinamerika. 30). Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- PUHLE, H.-J.** (1996). Uruguay. In W. Bernecker, R. Buve, J. Fisher, H. Pietschmann, & H. Tobler (Hrsg.), *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas. Lateinamerika im 20. Jahrhundert* (Bd. 3, S. 973-1015). Stuttgart: Verlag Klett-Cotta.
- RÖSSNER, M.** (2007). *Lateinamerikanische Literaturgeschichte* (Bde. 3., erweiterte Auflage). Stuttgart - Weimar: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung.
- SABATO, E.** (Hrsg.). (1984). *NUNCA MAS. Informe de la COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARECIÓN DE LAS PERSONAS*. Abgerufen am 23. Januar 2020 von [desaparecidos.org](http://www.desaparecidos.org): <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>.
- SAN ROMÁN, G.** (1. April 1990). Fantastic Political Allegory in the Early work of Cristina Peri Rossi. *Bulletin of Hispanic Studies* (67, 2), S. 151-164.
- SAN ROMÁN, G.** (Julio-Diciembre 1992). Entrevista a Cristina Peri Rossi. *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, Núm. 160-161, S. 1041-1048.
- SCHMELZER, J.** (o.D. a). Briefwechsel "BAYER-Auschwitz" bestritten. BAYER zensiert Schulbuch. CBG Network. Abgerufen am 23. Januar 2020 von http://www.cbgnetwork.org/Ubersicht/Zeitschrift_SWB/SWB_2001/SWB_04_01/Menschenversuche/menschenversuche.html.
- SCHMELZER, J.** (o.D. b). *Die IG FARBEN IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG*. „Selbstverständliche Pflicht, Franco zu helfen". CBG Network. Abgerufen am 23. Januar 2020 von <http://www.cbgnetwork.org/3991.html>.
- SCHMIDT, P.** (2013). Diktatur und Demokratie (1939-2013). In *Geschichte Spaniens* (Bd. Reclam Sachbuch Nr. 19109, S. 443-521). Stuttgart: Philip Reclam jun. GmbH & Co. KG.

- SCHMIDT, P., & HEROLD-SCHMIDT, H.** (Hrsg.). (2013). *Geschichte Spaniens* (Bd. Reclam Sachbuch Nr. 19109). Stuttgart: Philipp Reclam jun GmbH & Co. KG.
- SCHUMM, P.** (1990). *Exilerfahrung und Literatur. Lateinamerikanische Autoren in Spanien*. (Bde. FBLa 2, Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- SIMONIS, A.** (1995). New Historicism und Poetics of Culture: Renaissance Studies und Shakespeare in neuem Licht. In A. Nünning (Hrsg.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung* (Bde. WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium. Band 1, S. 153-172). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- SINFELD, A.** (1996). Cultural Materialism, Othello, and the Politics of Plausibility. In K. Ryan (Hrsg.), *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader* (S. 61-82). London/New York: Arnold/Oxford University Press.
- SMITH, G.** (Hrsg.). (2000). *Stephen Greenblatt. Was ist Literaturgeschichte?* (edition suhrkamp 2171 Ausg., Bd. Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissenstand der Epoche. Band 9). Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- STRABNER, V.** (2007). *Die offenen Wunden Lateinamerikas. Vergangenheitspolitik im postautoritären Argentinien, Uruguay und Chile* (Bde. Politik in Afrika, Asien und Lateinamerika. Politikwissenschaftliche Analysen zur Entwicklungs- und Schwellenländerforschung). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- STROESETZKI, C.** (Hrsg.). (1996). *Geschichte der spanischen Literatur* (2., unveränderte Auflage Ausg.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- SYRO** (Hrsg.). (6. April 2014). *Sitio Oficial de Cristina Peri Rossi*. Abgerufen am 23. Januar 2020 von <http://www.cristinaperirossi.es/web/>.
- TAKS, J.** (2010). Vom Einwanderungs- zum Auswanderungsland. In S. Thimmel, T. Bruns, G. Eisenbürger, & B. Weyde (Hrsg.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung* (S. 82-85). Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- THIMMEL, S., BRUNS, T., EISENBÜRGER, G., & WEYDE, B.** (Hrsg.). (2010). *Uruguay. Ein Land in Bewegung*. Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- TIERNEY-TELLO, M. B.** (1996). *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University of New York Press.
- VOLKMANN, L.** (2004). New Historicism. In A. Nünning (Hrsg.), *Grundbegriffe der Literaturtheorie* (Bde. Sammlung Metzler, Band 347, S. 195-198). Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- WATZLAWICK, P.** (2003). *Wie wirklich ist die Wirklichkeit. Wahn - Täuschung - Verstehen*. München: Piper Verlag GmbH.
- WEYDE, B.** (2010). Das Ende des "glücklichen Uruguay": Nachkriegszeit und Militärdiktatur. In S. Thimmel, T. Bruns, G. Eisenbürger, & B. Weyde (Hrsg.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung* (S. 58-69). Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- ZIERER, M.** (13. Juni 2017). *Darf man so was fahren? Beliebt und gefürchtet: Wie der Ford Falcon zum umstrittensten Auto Argentinens wurde*. Abgerufen am 23. Januar 2020 von Zeit Online: <https://www.zeit.de/2017/25/ford-falcon-argentinien-diktatur-entfuhrungen>.

8 ANHANG: ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Roman *La nave de los locos* (1984), der uruguayischen Schriftstellerin CRISTINA PERI ROSSI, der in den späten 1970er bzw. frühen 1980er Jahren im Exil der Autorin in Spanien verfasst wurde. Der Roman fällt besonders durch seine ungewöhnliche Struktur und seinen einzigartigen Sprachstil auf, in dem der Protagonist Equis durch die fiktive Welt reist. Das Werk soll unter dem Aspekt des *New Historicism* analysiert, kontextualisiert und interpretiert werden, wobei besonders der soziokulturelle, sowie politische Hintergrund Uruguays in den Diktaturjahren von 1973-1984 berücksichtigt werden soll. Ebenso soll der spanische Kontext unter FRANCO bzw. die anfänglichen Jahre der *transición* in die Analyse miteinbezogen werden, in denen der Text entstand. Das Augenmerk wird so auf die deutlich geschichtlich geprägten Passagen und Codewörter des Werkes gelegt, die auf Macht, Repression, Gewalt, Zensur oder andere wiederkehrende Strukturen von autoritären Regimes verweisen können, um so Bezüge und Referenzen zu der außertextlichen Welt herzustellen. Es wird angenommen, dass sich genannte Referenzen auf den uruguayischen Kontext beziehen können, aber auch, dass die sprachliche Gestaltung so dermaßen offen gestaltet wurde, dass sehr wohl auch globale Kontextualisierungen des Inhaltes für möglich erscheinen. Das Werk wird mit Hilfe des *close readings* untersucht, um etwaige Verbindungsfäden zum historischen Diskursuniversum herzustellen, wodurch anschließend eine Interpretation analog der *thick description* möglich werden sollte. Somit ist beabsichtigt, auf die unterschiedlichen intertextuellen Bezüge des Werkes aufmerksam zu machen, die dem Text inne liegen bzw. ihm zugeschrieben werden können um so, im Sinne von GREENBLATT, dem Text wieder seine ursprünglichen *sozialen Energien* einzuhauchen.

9 ANHANG: RESUMEN EN ESPAÑOL

- INTRODUCCIÓN

La presente tesis, con el nombre “¿Cuánta historia se esconde en un texto? *New Historicism* aplicado a *La nave de los locos* de CRISTINA PERI ROSSI”, busca hacer una exposición acerca de las relaciones históricas, políticas y sociales de la obra con el contexto uruguayo, país de origen de la autora, considerando también otros contextos semejantes que se puedan relacionar con esta. En este sentido, la base teórica de la tesis es el concepto y los pensamientos del *New Historicism* según STEPHEN GREENBLATT, autor y filólogo estadounidense, quién se hizo el representante más conocido de aquella corriente que surgieron en los años ochenta en los Estados Unidos.

Para poder analizar los discursos sociohistóricos y los discursos literarios habrá que establecerse la distinción entre los dos textos, ya que no siempre tenían la misma percepción como hoy y, a veces, la diferencia entre los dos no se muestra tan clara tampoco. ARISTÓTELES propuso distinguir entre los textos que tratan sobre la realidad que fueron escritos por los historiadores y los textos que tratan de situaciones inventadas escritos por los poetas. Sin embargo, los poetas fueron netamente relacionados por la realidad que les rodeaba, por lo cual sería ilógico decir que los dos no se interrelacionan. Se quedó con la definición de que el poeta se orienta en las posibilidades que le da la realidad, mientras que el historiador se enfoca en los hechos particulares que suceden en aquella realidad. No obstante, los dos discursos recurren de igual manera a las estructuras narratológicas que están netamente relacionadas con el contexto bajo el cual se los escribe, debido a que los estándares difieren según la época o según la ubicación geográfica desde donde se narra. Si se piensa entonces en cómo se narra la historia de la literatura, parece bastante obvio que estos dos campos de investigación coinciden varias veces y, por consiguiente, difícilmente se pueden definir las fronteras entre lo real y lo que llamamos ficción. Los historiadores, de igual manera que los poetas (autores) manejan ciertos estándares en su narración y cumplen con las exigencias estéticas que les impone la sociedad, o más bien las instituciones o los poderes que la representan y manejan. Así al mismo tiempo se puede deducir que los historiadores tampoco están en la posición de reproducir la realidad como fue, sino que más

bien es una aproximación de la cual se pensó una versión aceptable de la misma (cf. GRABOVSKI 2011: 24-27).

La postura del *New Historicism* persigue entonces aquella línea en la que la historia o cualquier otro discurso está relacionado irrefutablemente con el contexto en que fue elaborado, ya que ese contexto es la cuna de cualquier artefacto que nace en él. Asimismo, la socialización del autor o del artista nunca puede funcionar fuera del contexto, porque ningún ser vivo que nazca por fuera de cualquier estructura o paradigma social está imposibilitado de quitarse todas las marcas de su propio crecimiento y desarrollo. De ahí se deriva la idea del *New Historicism* de que cada coordenada en un esquema geográfico/temporal tiene su propio carácter, su propia manera de narrar, irrevocablemente relacionado con la sociedad que habita determinada coordenada. En caso de regímenes totalitarios que suelen tener un fuerte impacto sobre la sociedad y sus producciones culturales, se suele poder encontrar rasgos de la represión, en particular en los textos literarios, ya que los autores dominan un lenguaje que sabe adaptarse rápidamente a su entorno. Es decir, que recurren a las herramientas que les ofrece la narratología tradicional y empiezan a jugar con las variaciones que el idioma ofrece, entre ellos la metáfora, la alegoría, la metonimia, etc., aunque también el tema de la autocensura juega un papel importantísimo (cf. GEERTZ 1996: 7, cf. GREENBLATT 1996: 58).

Por lo cual, en este trabajo se busca identificar los fragmentos de la obra de PERI ROSSI que pueden ser relacionados con el régimen uruguayo de los años 1970/80s, al igual que los elementos polifacéticos del texto y analizarlos por medio del *close reading*, así como la *thick description* y, asignar a ellos, por consiguiente, un posible contexto histórico. Por ello, habrá que considerar la situación histórica, política y social de Uruguay, tal como los acontecimientos políticos en España donde la obra fue escrita en el exilio de la autora y, donde ya se notaba el prevenir del cambio del sistema franquista debilitado. Al mismo tiempo, se consideran varios de los artículos de PERI ROSSI que ella escribió en los años 1970/80 en el diario El País, por diferentes veces que ella misma se expresó con relación a las dictaduras. Así, intenta acercarse al contexto sociocultural en que fue escrita la obra, como lo propone STEPHEN GREENBLATT que, al mismo tiempo, recurre a los conceptos y métodos de ERICH AUERBACH y MICHEL FOUCAULT. Las hipótesis que se estableció para este trabajo son por lo tanto

- 1) que si se pueden encontrar rasgos de la historia nacional de Uruguay,
- 2) que aquellos rasgos se elaboraron de manera tan sutil que son más bien estructuras de regímenes generales que también sirven para aplicarlas en otras historias nacionales, y
- 3) que el lenguaje abierto permite descubrir tantos contextos sin definirlos que produce un efecto de una ficción perpetua conectada hasta hoy en día, que logra, al mismo tiempo, establecer un aura inquietante de que aquellas estructuras pueden volver.

- MARCO TEORICO

Como ya fue indicado, la tesis se basa en los conceptos del *New Historicism*, en particular, en STEPHEN GREENBLATT, que destaca entre sus autores. El *New Historicism* trabaja por medio de la metáfora de una red o una especie de tejido que crea un universo de discursos universales de todos los discursos que salieron de un cierto contexto en un momento X y conviven así en este mismo. Bajo el término *discurso*, se entiende cualquier tipo de texto enunciado de cualquier disciplina (medicina, jurisprudencia, ciencia, etc.), tal como los textos populares o aquellos que se emiten por los medios de comunicación (periódicos, revistas, etc.); tampoco excluye a los discursos orales. GREENBLATT concede a todos aquellos discursos la misma prioridad dentro del universo, por lo cual las jerarquías establecidas dentro todos estos textos se revientan. Al mismo tiempo, eso significa que los cánones establecidos de repente pierden su prestigio que han obtenido a lo largo del tiempo u otros textos que no habían sido considerados hasta aquel momento y que tienen la oportunidad de brillar. Eso significa que los discursos que hasta ahora fueron únicamente vistos como fuentes de la literatura, entran también dentro de la selección de los textos que se investigan por sus construcciones del saber cultural. Aquella equivalencia se constituye para que se puedan emprender los análisis y comparar los textos en el mismo nivel para poder deducir las vinculaciones que hacen entre ellos (cf. NEUMEYER 2004: 180s). GREENBLATT llama aquellas interdependencias de la comunicación cultural entre los discursos *circulation, exchange y negotiations* que terminan determinando finalmente todos los discursos existentes. De la misma manera, los textos históricos pasan por aquel proceso, por lo cual la “verdad” que pretenden narrar no es más que otra narración dentro del universo

que se desarrolló en relación con todos los demás (cf. BAßLER 2001: 8-12; cf. KAES 2001: 256).

Una de las bases filosóficas de GREENBLATT son los estudios de FOUCAULT con relación a la influencia del poder sobre los discursos que expuso en *Archäologie des Wissens*⁴³ (2015), dónde él indica que ya MARX y ENGELS advirtieron que las clases con poder material y económico son aquellas que manejan todas las instituciones del saber y de la ciencia. Al mismo tiempo, justamente estos discursos apoyados son aquellos que se graban dentro de la historia. En otras palabras, son las fuerzas poderosas dentro de la sociedad que eligen quién tenga voz y quién no, porque se sabe del peligro que pueden significar las ideas ajenas para el tejido social. A este conjunto de las cosas que se pueden saber, decir y también pensar en un momento definido, FOUCAULT lo llama el *archivo*. Así que GREENBLATT persigue la idea de que toda la literatura está influida perpetuamente por el contexto histórico y viceversa, por lo cual ninguno de los dos campos puede estar sin el otro, conectados por sus hilos de discursos debajo de la superficie (cf. SINFIELD 1996: 66, cf. SIMONIS 1995: 154s, cf. FOUCAULT 2015: 43), posición que también sostiene PERI ROSSI:

[h]ay tantos discursos sobre la realidad, y a lo mejor la realidad no es más que los discursos sobre la realidad (en SAN ROMÁN 1992: 1043).

Otro concepto esencial para los análisis de GREENBLATT es el de la *energía social* que él asume escondido dentro de los textos analizados. Esa energía surge en cuanto uno logra entrar en el contexto histórico particular de que salió el texto y revive en este sentido lo que significaba la lectura en el contexto indicado. Es decir, que propone acercarse lo más posible al contexto histórico X y también al conocimiento general de aquel contexto y, olvidarse de todo lo que pasó después para experimentar con el texto analizado como si fuera alguien contemporáneo de la época. Y eso se logra mediante el máximo conocimiento de los discursos existentes de entonces, ya que esa energía surge del conjunto de discursos y desde ahí revitaliza el texto (cf. BELSEY 2000: 61, cf. ERLI & ROGGENDORF 2002: 83, cf. NEUMEYER 2004 181s).

⁴³ Título traducido al español como *La arqueología del saber*.

- CONTEXTO URUGUAYO Y ESPAÑOL

El desarrollo sociopolítico de Uruguay se destacó entre los países Latinoamericanos en el inicio del siglo 20 por el profundo pensamiento democrático que se ha desarrollado entre la población. El sistema político se basó en la llamada *co-participación*, semejante a los sistemas democráticos que se conocen hoy en día y que se fundan en el diálogo con todos los partidos en el parlamento, es decir, también con la oposición. Ese sistema político fue acompañado por una economía bastante estable hasta finales de los años cincuenta, cuando se derrumbó al final el sector de la exportación por completo y salieron a la luz los problemas económicos graves del país, cuyo presupuesto nacional se basaba profundamente en las ventas al extranjero. Empezaron las manifestaciones, huelgas y paros nacionales que debilitaron aún más la economía agotada que terminó en la proclamación de las *Medidas Prontas de Seguridad* con sus fuertes represiones y censura. Al final, estos hechos provocaron aún más las acciones subversivas en contra del estado y sus medidas, con lo cual se estableció un clima de terror, miedo e inseguridad en el país. Aunque el régimen militar llegó a derrotar la mayoría de la guerrilla a finales de noviembre de 1972, el golpe de estado, unos meses más tarde, el 27 de junio de 1973, ya se vislumbraba. Uruguay, que había sido hasta entonces uno de los países que había recibido inmigrantes europeos, en particular republicanos españoles, a causa de la *Guerra Civil*, se transformó en un país de la emigración en masas. En ese momento, CRISTINA PERI ROSSI, entre otros intelectuales, ya había dejado el país, a la vez, que la lectura y la publicación de sus obras se prohibió. El exilio se volvió, no solamente para Uruguay, sino también para Argentina o Chile, un nuevo referente de las literaturas nacionales. El clima rico de la producción literaria y crítica en Uruguay fue destruido (cf. SAN ROMÁN 1990: 154, cf. PUHLE 1996: 977, 990, 998, cf. WEYDE 2010: 61ss, cf. RÖSSNER 2007: 395s, 403s).

PERI ROSSI llegó a España en tiempos de levantamientos al inicio de los años setenta. El régimen de FRANCO ya se mostraba debilitado, sin capacidades ni fuerzas para enfrentar las sublevaciones que zozobraron sobre todo las ciudades de Barcelona y Madrid. El régimen concedió cada vez más libertades a la población, en particular con la *Ley de Prensa e Imprenta* que se aprobó en 1966. A partir de su muerte en noviembre de 1975, ya no hubo marcha atrás para España y tuvo que orientarse hacia Europa. Esa reorientación se marcó en particular con la nueva *Constitución Española* del año 1978 y con el inicio de la

transición española hacía la democracia. Más tarde, en 1982 se adjuntó a la OTAN y en el mismo año llegaron al poder el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) (cf. GUTIÉRREZ CARBAJO 2011: 17s, 21ss). Muchos españoles salieron en aquellos años al exilio y, así como los exiliados latinoamericanos, no todos volvieron después de que volviera la democracia. A finales de los años setenta, la literatura fue influida sobre todo por la *movida*, una corriente de todos los tipos de arte que proclamó justamente todo eso que no se pudo durante el régimen, aunque no duró mucho tiempo por el esfuerzo político y social de crear una homogeneidad dentro de la sociedad sin poner el dedo en la llaga. Así, lentamente se difundió la corriente del *nouveau roman* francés que obtuvo sus éxitos mundialmente, con su carácter de cruzar fronteras entre los géneros de textos, así como dentro de la ficción del texto (cf. NEUSCHÄFER 2011a: 396s, cf. LENTZEN 1996: 339, cf. LABRADOR MÉNDEZ 2017: 61).

- **CRISTINA PERI ROSI, AUTORA**

CRISTINA PERI ROSSI nació el 12 de noviembre de 1941 en Montevideo como hija de migrantes italianos y canarios de la segunda generación. Desde pequeña no se quería conformar con la idea de casarse y ser madre como sus tías, sino que anhelaba un mundo más allá de lo que se consideraba adecuado para el género femenino. Se interesaba por el arte, la literatura, la política y la ciencia de que hablaban los hombres de la casa, sin que la dejaran participar. Esas desigualdades entre hombres y mujeres le van a acompañar a lo largo de toda su vida y se ven reflejadas en varias de sus obras. Se licenció en literatura, trabajó como profesora y traductora, tal como periodista y crítica en el semanal *Marcha*, el cual se hizo conocido como el nudo de encuentro e intercambio de todos los intelectuales latinoamericanos de aquella época. Para PERI ROSSI fue el trampolín para llegar a entrar en los círculos literarios donde también destacó por sus críticas y ensayos ingeniosos que impresionó hasta los colegas masculinos (cf. DEJBORD 1998: 52ss, 58s, 217s, 220, 236s).

Los temas sociopolíticos siempre han estado presentes en sus trabajos, quizás aún más marcados dentro de sus obras que escribió en Uruguay. Recurrió en su escritura varias veces a las metáforas y las alegorías para evitar tocar el lenguaje prohibido o ciertos temas prohibidos o problemáticos según las autoridades. Ella utilizaba, como muchos de sus compañeros contemporáneos, un estilo de escritura polifacético cuyos campos semánticos

abren un mundo ficticio mucho más amplio, dado a las diferencias implícitas entre el signifiante y el significado. Son estrategias que se establecen muchas veces entre las literaturas escritas bajo un régimen totalitario, cuya represión y censura limita significativamente las libertades de los artistas. Sin embargo, esa situación cultural particular empuja las variedades alternativas de la escritura y fueron, igualmente, tiempos muy ricos y fructíferos en cuanto a la producción literaria nacional. PERI ROSSI destacó particularmente por los amplios temas universales sobre los que escribe, tal como los géneros diferentes a que se acerca, tal como los artículos, cuentos, ensayos, novelas o la poesía que es su caballo de batalla (cf. SAN ROMÁN 1990: 152, cf. TIERNEY TELLO 1996: 18, cf. DEJBORD 1998: 54s, cf. RÖSSNER 2007: 472s, 481).

Dejar atrás a su familia, sus amigos y sus estudiantes fue una de las cosas más dolorosas en su vida, pero supo que tuvo que huir a causa de su orientación liberal, así como por haber escondido a una de sus estudiantes en su casa que, al final, fue llevada por las autoridades en un momento de descuido. Salió en la noche del 4 de octubre de 1972 en un barco italiano desde el puerto de Montevideo con dirección a Europa, dónde llegó 16 días más tarde a Barcelona. Tras unos años personalmente muy difíciles, llegó a establecerse en la península a finales de los años setenta. Peri Rossi trabajó como traductora, escribió para revistas y periódicos, y consiguió que sus obras fueran publicadas por editoriales muy conocidas como Seix Barral o Plaza y Janés. Sin embargo, confirmó, después de más de 10 años de su llegada, que la comunicación y la conexión de los escritores exiliados con los peninsulares se mostraba insuficiente o completamente nula. Como parte importante para sus vinculaciones con la escena intelectual española, fue su trabajo en la revista *Triunfo* donde conoció a los catalanes MANOLO VÁZQUEZ MONTALBÁN y JOSÉ MARÍA CASTELLET que militaban en la resistencia contra el franquismo. Ella fue la única mujer latinoamericana de la revista y, tal como lo había conseguido por medio de la *Marcha*, también consiguió hacerse oír en el *Triunfo* por sus textos prudentes. Fue, en particular con la proclamación de la *Constitución Española* del año 1978 por la cual PERI ROSSI se sentía más animada en su exilio y empezó a interesarse mucho más por las redes intelectuales en España (cf. DEJBORD 1998: 220s, 225s, cf. SCHUMM 1990: 21, cf. PERI ROSSI 1984c).

Cerca de los años ochenta, PERI ROSSI empezó a interesarse más por los temas europeos contemporáneos de la época como la contaminación ambiental, el amenazante peligro de la

guerra nuclear, la anonimidad en las ciudades, así como el consumo y el materialismo de las sociedades y, la posición de la mujer en la sociedad. El miedo inicial al sello de la autora del exilio se esfumó con las olas de migrantes que llegaron en los años setenta y la cultura del exilio se volvió cada vez más un tema de estudio y de moda, perdiendo la connotación negativa que había tenido el término *exilio*. Cuando dimitió *el Consejo de Estado de las Fuerzas Armadas* en el año 1984, PERI ROSSI decidió no retornar a su país de origen. Volvió a ver la familia, los amigos y estudiantes, pero no era capaz de tratar de nuevo una separación de aquella tierra que se había vuelto su nuevo hogar. Tampoco veía mucho futuro para ella como autora en Uruguay, ya que se había quedado en el olvido de sus lectores, causado por la censura (cf. SAN ROMÁN 1990: 151, cf. SCHUMM 1990: 33, 38, cf. DEJBORD 1998: 223s, cf. PERI ROSSI en LINDSAY 2003: 38, cf. PERI ROSSI 1985a).

- ANÁLISIS DE LOS FRAGMENTOS

Los fragmentos analizados fueron aquellos que se pudieron relacionar directamente con los regímenes autoritarios. La gran mayoría de los fragmentos hacen referencia de manera muy obvia, como lo hace el primer fragmento, utilizando la palabra “dictadura” como comparación con una escena cinematográfica en donde una máquina desarrolló vida propia y acaparó toda la casa, incluso a la señora que la habita. Esa máquina está representada como monstruo que maneja sus aparatos en todo el edificio, sin que nadie le controle ni le maneje. Actúa de manera arbitraria y sorprendente, así como actúan las dictaduras. Nadie sabe quién se esconde detrás de las órdenes y acciones, nadie sabe dónde y cuándo va a ocurrir algo. El mandante queda en el anonimato, y sus súbitos ejecutan las órdenes sin hacer preguntas ni cuestionar. La manera como esa máquina se abalanza violentamente sobre el ama de casa y le destrozó el vestimento también está llena de connotaciones que también se pueden relacionar con los regímenes autoritarios, ya que la violencia física y la violación de las mujeres fueron crímenes comunes en los lugares o campos de detención (cf. PERI ROSSI 1984a: 22-25, cf. PERI ROSSI 1984b, cf. PERI ROSSI 1985b).

A uno de estos campos fue llevado una de las protagonistas, sin que nadie se interpusiera al inciso violento en la vida de Vercingetórix. La situación demuestra los rasgos del ambiente del miedo y de la inseguridad. El desamparo hacía las circunstancias en las que mejor se

cierran las cortinas en vez de ver y se calla en vez de hablar. Se utilizan técnicas de la guerra psicológica, típicas para los regímenes autoritarios y llevan al detenido en un auto cuya marca fue conocida y se relacionaba en ocasiones con el contexto de las dictaduras; en el fragmento analizado, en particular de Argentina. Esa referencia geográfica vuelve a repetirse cuando se utiliza la estructura “*nos desaparecen*” (PERI ROSSI 1984a: 55) que conlleva la connotación a los miles de *desaparecidos* durante el régimen totalitario argentino, aunque en realidad también puede relacionarse con varias otras dictaduras (cf. PERI ROSSI 1984b). En el tercer fragmento, el tema de los desaparecidos se profundiza haciendo referencias directas a los llamados “vuelos de muerte” (cf. PERI ROSSI 1984a: 59) y de las fosas comunes donde varios muertos fueron soterrados como si fueran animales, sin que la familia pueda despedirse de ellos (cf. PERI ROSSI 1984a: 59, cf. ESER 2015: 167ff, cf. PETERS 2015: 89f).

El cuarto fragmento hace señalar a la dualidad de la vida cotidiana durante los regímenes. Mientras el soldado torturador martiriza a los detenidos, también les recita poemas y disfruta de su estética; puede requerir el aplauso y el elogio de los presos mientras en el momento siguiente les desprecia y les tortura. Los contenidos de los poemas tratan en particular sobre el amor a la patria, la solidaridad contra el enemigo común que ataca a la identidad nacional, etc., valores que se ven típicamente representados en los discursos y propagandas de los regímenes autoritarios. Sin embargo, en ese mismo capítulo se puede deducir la única referencia auténtica al Uruguay: se habla de un detenido, profesor Julio Castro. Un tal uruguayo JULIO CASTRO fue secuestrado y matado en el año de 1977. CASTRO fue redactor y uno de los fundadores de la semanal *Marcha*, donde también trabajaba CRISTINA PERI ROSSI (cf. PERI ROSSI 1984a: 62s, cf. MONTEVIDEO PORTAL 2019, cf. DEJBORD 1998: 220).

En el quinto fragmento se hace referencia a lo que decía FOUCAULT sobre como las fuerzas poderosas influyen el mundo que nos rodea. El texto se trata acerca de los mapas antiguos donde las fronteras y, a veces, inclusive hasta los nombres de los países, ciudades, etc. son diferentes. Eso también ocurre en relación con las plazas y monumentos, ya que representan un personaje históricamente importante o hacen recordar un evento especial, pero pueden ser renombrados con un cambio de poder. Aún más si se trata de un régimen totalitario que suele intentar manipular el ambiente en donde se estableció (cf. PERI ROSSI 1984a: 36, cf. WEYDE 2010: 64-67, cf. SINFIELD 1996: 66, cf. BELSEY 1996: 85ss, cf. ERLI 2004: 119ss).

El sexto fragmento conlleva a una fuerte crítica social que denuncia a la sociedad por su actitud pasiva hacia los acontecimientos. Acusa a aquella de vivir en un mundo ficticio sin ningún tipo de reacción ante de las crueldades de la autoridad. Señala así a una especie de mundo paralelo que se establece debajo o fuera de la ciudad donde malviven los considerados sublevados, sin que nadie quiera verlos. Para esos dos mundos inconexos utiliza como metáfora el cuadro de *La torre de Babel* en que cada uno vive en su piso, pero no sabe, no ve y no escucha nada de los que viven en las otras plantas. A lo mejor se olvide que se habla el mismo idioma, para no volverse loco, propone el texto. El séptimo fragmento se puede ver como una extensión del sexto, dado que ahí se deduce una sociedad ya acostumbrada al sistema totalitario, que no se cuestiona nunca. Los ciudadanos ya apoyan el orden que intenta ejecutar el empleo municipal y defienden así también el empleo de violencia para reestablecer aquel orden (cf. PERI ROSSI 1984a: 59f, cf. WEYDE 2010: 64-67, cf. SINFIELD 1996: 66, cf. BELSEY 1996: 85ss).

El último fragmento es uno que parece no solamente viajar geográficamente, sino también temporalmente. Se trata de un tipo de carta de una empresa Boyer que se dirige a las autoridades alemanas en el año 1938, pidiéndoles otro envío de judías embarazadas como la última vez para sus experimentos. Las mujeres judías, probablemente en uno de sus momentos más vulnerables, por aquello del embarazo, fueron reducidas a una mercancía, que se pide y cuyo precio se negocia. Ese fragmento se interpone a la narración del primer nivel de un viaje particular en donde participan también mujeres embarazadas que van a abortar a Londres y, así, de una manera inquietante, se establece un paralelismo extraño entre las dos situaciones. Al mismo tiempo, se recuerda que PERI ROSSI estuvo también en Alemania cuando escribió la obra y, que hubo denuncias contra la empresa Bayer, muy semejante a la de Boyer de la ficción, por sus experimentos que llevó a cabo durante el Reich (cf. PERI ROSSI 1984a: 164-177, cf. SCHMELZER o.D. a).

Para concluir, son más bien formas híbridas de referencias que se pueden deducir del texto en vez de contextos real-existentes. No obstante, se hacen varias insinuaciones al contexto latinoamericano, quizás para concretizarlo, rioplatense. JULIO CASTRO sigue siendo la única referencia real existente, aparte de que la Autora proviene de ahí, que con el texto se trata de una representación metafórica al contexto uruguayo durante la dictadura militar. Los esquemas y estructuras que muestran en la obra pueden ser aplicados a varios contextos

internacionales y hacen pensar que hasta hoy en día ciertas situaciones fácilmente pueden volver a ocurrir, ya que la obra se niega a definir un lugar geográfico, un tiempo o una época en particular. La energía social de que habla GREENBLATT parece estar presente aún en el texto, por lo cual se presenta de una manera inquietante como si las estructuras indicadas también pueden volver a tomar nuestro contexto contemporáneo de un día al otro o ya están aquí, sin que nos demos cuenta de su presencia (cf. MONTEVIDEO PORTAL 2019, cf. ERLI 2004: 119ss, cf. GRABES 2004a: 133, cf. VOLKMANN 2004: 197).