



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sozialkritik im postrevolutionären kubanischen Roman
und Film: ein Vergleich“

Verfasserin

Julia Amesberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im November 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik (Spanisch)

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

A mi familia,

*sobre todo,
a mi abuela Karoline Amesberger
y mi abuelo Engelbert Tetz*

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich von ganzem Herzen bei all den lieben Menschen bedanken, die diese Arbeit möglich gemacht haben. Mein Dank richtet sich an meine Eltern, die mich stets finanziell unterstützt und in meinen Entscheidungen bestärkt haben und mir beim Korrigieren dieser Arbeit eine großartige Hilfe waren. Ohne sie wäre es mir bestimmt nicht möglich gewesen, mein Studium so erfolgreich zu absolvieren. Weiters möchte ich mich bei meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen für die Hilfestellung und die zahlreichen Ratschläge bedanken, sowie bei Dr. Claudia Leitner und Francisca Noguerol Jiménez für die positive Kritik, mit der sie mich während meines Studiums motiviert haben. Dr. Esther Gimeno Ugalde, Fernando Carreras Oliver und Víctor Broto Palomera danke ich für das Korrekturlesen der spanischen Fassung. Mein besonderer Dank gilt meiner Schwester Karin und meinen Freunden, allen voran Matthias Grünwald, die meine Zweifel und Launen sowie meinen Hang zum Perfektionismus mit bewundernswerter Geduld ertragen haben.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	7
2. FORSCHUNGSFRAGE UND GLIEDERUNG DER ARBEIT	9
3. POLITIK, KULTUR UND KULTURPOLITIK IM POSTREVOLUTIONÄREN KUBA	10
3.1. DIE <i>COMITÉS DE DEFENSA DE LA REVOLUCIÓN</i>	15
3.2. DIE IDEOLOGIE DER KUBANISCHEN REVOLUTION	19
3.3. <i>CONGRESO DE EDUCACIÓN Y CULTURA</i> UND <i>CASO PADILLA</i>	20
3.4. DIE VERLORENE UTOPIE	22
3.5. DAS ICAIC	22
3.6. DIE ALPHABETISIERUNGSKAMPAGNE	23
3.7. ABSCHLIEßENDER ÜBERBLICK: DIE ROLLE DER KÜNSTLER UND INTELLEKTUELLEN IM POSTREVOLUTIONÄREN KUBA	26
4. ZUR AUSWAHL DER WERKE, DES AUTORS UND DES REGISSEURS	29
4.1. <i>LAS CUATRO ESTACIONES</i>	29
4.2. LEONARDO PADURA FUENTES	30
4.3. DER FILM <i>NADA</i>	31
4.4. JUAN CARLOS CREMATA MALBERTI	32
5. SOZIALKRITIK BEI LEONARDO PADURA FUENTES	33
5.1. DIE <i>CUATRO ESTACIONES</i> IM KONTEXT DES KUBANISCHEN KRIMINALROMANS	33
5.2. INHALTSANGABE	34
5.3. GATTUNGSZUORDNUNG UND BESONDERHEITEN DER <i>CUATRO ESTACIONES</i>	36
5.4. STATUS DES ERMITTLERS	40
5.5. KRITIKPUNKTE IM HAVANNA-QUARTETT	47
5.5.1. REPRESSION	48
5.5.2. DISKRIMINIERUNG HOMOSEXUELLER	58
5.5.3. VERLUST DER ENTSCHEIDUNGSFREIHEIT	68
5.5.4. KORRUPTION	74
5.5.5. <i>MÁSCARAS</i> UND DOPPELMORAL	78
5.5.6. EMIGRATION UND EXILKUBANER	80
5.5.6.1. EMIGRATION AUS KUBA NACH 1959	80
5.5.6.2. EMIGRATION UND EXILKUBANER IN DEN <i>CUATRO ESTACIONES</i>	82

6. SOZIALKRITIK IM FILM <i>NADA</i> VON JUAN CARLOS CREMATA MALBERTI	87
6.1. <i>NADA</i> IM KONTEXT DER KUBANISCHEN FILMGESCHICHTE	87
6.2. DER FILM <i>NADA</i>: EINE KURZE INHALTSANGABE	92
6.3. KRITIK IN <i>NADA</i>: THEMEN UND STILMITTEL	92
6.3.1. EMIGRATION UND BILD DER EXILKUBANER	92
6.3.2. SOZIALE UND ÖKONOMISCHE VERHÄLTNISSE	97
6.3.2.1. DIE ÖKONOMISCHE SITUATION KUBAS NACH 1989	97
6.3.2.2. ASPEKTE DER WIRTSCHAFTSKRISE NACH 1989 IM FILM <i>NADA</i>	102
6.3.3. DIE VERANTWORTUNG DES INDIVIDUUMS IN DER GESELLSCHAFT	103
6.3.4. ÜBERWACHUNG UND KONTROLLE DURCH DAS REGIME	105
6.4. DIE BEDEUTUNG VON SPRACHE IN <i>NADA</i>	108
6.5. FILMTECHNISCHE MITTEL IN <i>NADA</i>	111
7. MEDIENVERGLEICH	113
8. KONKLUSION	115
9. RESUMEN EN ESPAÑOL	117
10. BIBLIOGRAFIE	131
11. ANHANG	139
ABSTRACT	139
LEBENS LAUF	143

“Seamos realistas, hagamos lo imposible.”

(Ernesto Che Guevara)

1. Einleitung

Kuba gehört seit langem zu den Ländern, die mich besonders faszinieren, einerseits aufgrund der besonderen politischen Ereignisse, andererseits wegen der zahlreichen äußerst spannenden kulturellen Leistungen. Das Interesse für die größte der großen Antillen wurde bei mir – wie bei vielen anderen an sozialem und politischem Geschehen Interessierten meiner Generation – sehr früh durch die Präsenz des so weit verbreiteten Bilds Che Guevaras geweckt. Über das kubanische Kino würde ich heute wohl noch relativ wenig wissen, hätte ich nicht im Wintersemester 2005/06 ein Proseminar zu diesem Thema bei Dr. Verena Berger belegt. Meine Begeisterung für die lateinamerikanische Literatur wurde in zahlreichen Lehrveranstaltungen durch Inputs der Lehrveranstaltungsleiter geweckt und verstärkt. Besonders hervorheben möchte ich hier Dr. Martínez-Blanco (Universität Wien) und Prof. Francisca Noguero Jiménez (Universidad de Salamanca), die mich mit außerordentlich spannenden Kursen dazu motivierten, mich noch intensiver mit spanischer Sprache und Literatur und dem Kino aus dem spanischsprachigen Raum zu beschäftigen. Seit dem ersten Kennenlernen von *Fresa y chocolate*, *Guantanamo*, *Nada* und anderen herausragenden Beispielen der kubanischen Filmproduktion ließ mich das Thema nicht mehr los. Die Lektüre von Werken Martí, Carpentiers oder Jesús Díaz' erweiterten meinen Fokus auf die Literatur und ich beschloss, diese ebenfalls Thema meiner Diplomarbeit werden zu lassen. Erst der Verweis meiner Betreuerin Univ. Prof. Dr. Kathrin Sartingen ließ mich die Krimis Leonardo Paduras entdecken, die in dieser Arbeit unter dem Aspekt der Sozialkritik analysiert werden sollen. Die Texte, auf die ich mich beziehen werde, sind die *Cuatro estaciones* von Leonardo Padura Fuentes, insbesondere *Máscaras*, der dritte Teil dieser Tetralogie, in dem starke Kritik an Repression und Zensur geübt wird. Im Vergleich mit dem Film *Nada* von Juan Carlos Cremata Malberti soll analysiert werden, ob und wie sehr Sozialkritik geübt wird, welche Stilmittel dazu eingesetzt werden und wo die Möglichkeiten und Grenzen des jeweiligen Mediums liegen. Ich werde darauf eingehen, mit welchen Symbolen, Metaphern und Techniken Padura Fuentes und Cremata Malberti arbeiten, um – sollte dies der Fall sein – ihrer Kritik an der kubanischen Regierung oder an sozialen Verhältnissen in Kuba Ausdruck zu verleihen. Auch wenn die genannten Werke Paduras und Crematas vordergründig die Referenzwerke in dieser Arbeit sein sollen, möchte ich immer wieder auf andere Beispiele der kubanischen Literatur und des kubanischen Films verweisen, um meinen Forschungsergebnissen mehr Ausdruck zu verleihen und um die *Cuatro estaciones* und *Nada*

in einen Kontext einordnen zu können, der Aufschluss gibt über das Maß an Sozialkritik in Werken kubanischer Autoren und Regisseure. Spannend ist in diesem Zusammenhang der politische Kontext sowie die kubanische Geschichte, die die soziale und politische Wirklichkeit Kubas entscheidend geprägt haben und bis heute prägen. So hat eine ganze Reihe historischer Begebenheiten die kubanische Gesellschaft und Kultur mitgeformt, angefangen mit Eroberung und Kolonisierung durch die Spanier über die Emanzipation von Spanien und gleichzeitigem Beginn der Abhängigkeit von den USA, bis hin zur Revolution 1959 und dem Zusammenbruch der Sowjetunion in den 1990ern. Besonders interessant für diese Arbeit ist natürlich der Zeitraum nach 1959, auf den ich konkret eingehen möchte. Denn kurz nach der Revolution herrschten für Autoren und Regisseure andere Verhältnisse als nach 1989 und mit Sicherheit hatten viele Intellektuelle hohe Erwartungen an die Revolution und die Hoffnung auf eine gerechte Gesellschaft.

Eine weitere Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist die nach dem Verhältnis zwischen Vertretern der kubanischen Politik und den Kunstschaffenden: welche Veränderungen hat es im Laufe der Zeit gegeben beziehungsweise wie stellt sich die Situation in den 1990ern und im 21. Jahrhundert dar, in dem Zeitrahmen also, in dem Padura und Cremata als Künstler tätig sind.

Ein intradiegetischer Untersuchungsaspekt wird sich auf die erzählte Zeit der Krimis Leonardo Paduras beziehungsweise des Films von Cremata beziehen. Anhand einer konkreten Film- und Romananalyse soll überprüft werden, inwiefern sich die Sozialkritik als zeitlose Parabel der kubanischen Realität lesen lässt.

Meine Forschungsfrage habe ich auf Literatur – in diesem Fall Kriminalliteratur – und Film ausgerichtet, weil mir ein vergleichender Ansatz aufschlussreich in Hinblick auf konkrete Ergebnisse zu politischen und sozialen Aspekten auf Kuba erscheint. Die kubanische Geschichte kann als außergewöhnlich bezeichnet werden, denn spätestens seit der Revolution herrschen in Kuba politische Verhältnisse, die Vor- und Nachteile haben mögen, mit Sicherheit aber einen besonderen Rahmen für die Kunstschaffenden bilden.

Da viele Kubaner nach 1959 das Land verlassen haben, unter ihnen auch Autoren wie zum Beispiel Guillermo Cabrera Infante, habe ich mir für diese Arbeit auch die Frage gestellt, inwieweit Künstler, die in Kuba geblieben sind, im Vergleich zu Autoren und Regisseuren im Exil Kritik am revolutionären Regime üben. Die Grenze möglicher Sozialkritik kann auf intradiegetischer Ebene beim Medium selbst liegen, während extradiegetische Faktoren wie Politik, Institutionen und Autoritäten ebenfalls limitierend wirken können.

2. Forschungsfrage und Gliederung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit wird sich also mit der Frage nach der Sozialkritik im kubanischen Roman und Film beschäftigen, wobei – wie bereits erwähnt – die *Cuatro estaciones*, insbesondere *Máscaras* von Leonardo Padura Fuentes¹ und der Film *Nada* von Juan Carlos Cremata Malberti exemplarisch analysiert werden sollen. Innerhalb dieser Forschungsfrage werde ich mich vor allem auf zwei Aspekte konzentrieren. Zunächst möchte ich untersuchen, was in den genannten Werken kritisiert wird, um danach darauf einzugehen, wie die Kritik konstruiert wird und mit welchen Mitteln der Autor beziehungsweise der Regisseur arbeiten. Die Frage nach den Unterschieden zwischen den beiden Medien und den Grenzen des jeweiligen Mediums soll ebenfalls behandelt werden.

Meine Arbeit wird sich demzufolge in folgende Kapitel unterteilen: zunächst soll kurz auf die ausgewählten Werke, den Autor und den Regisseur eingegangen werden. Im darauf folgenden Kapitel sollen politische und soziale Hintergründe beleuchtet werden, die bedeutend sind, um den Kontext der Werke zu erschließen. Es sei vorweggenommen, dass vor allem die Krimis Paduras zahlreiche Rückgriffe auf die Vergangenheit beinhalten, vor allem auf die frühen 70er Jahre, weshalb ich wichtige historische Ereignisse jener Zeit kurz erläutern möchte. Ein weiterer Aspekt, der vor der Analyse der Werke behandelt werden soll, ist die Frage nach der Rolle der Künstler und Intellektuellen in der kubanischen postrevolutionären Gesellschaft. Ich möchte im einleitenden Abschnitt kurz darauf eingehen, wie sich das Verhältnis von Politik zu Künstlern und Intellektuellen in Kuba nach 1959 entwickelt hat, welche Möglichkeiten und Grenzen es für Kunstschaffende gab und welche Institutionen und positive Entwicklungen genannt werden können. Es soll auch auf den Aspekt des Exils eingegangen werden, denn viele Intellektuelle Kubas haben nach der Revolution das Land verlassen. Außerdem sollen kurz die Reaktionen nichtkubanischer Intellektueller auf die Revolution erläutert werden.

Der darauf folgende Teil der Arbeit wird sich konkret der Analyse der ausgewählten Werke widmen und zentrale Aspekte, die in den Romanen und im Film Angriffspunkte von Kritik werden, behandeln. Weiters möchte ich herausarbeiten, inwieweit und mit welchen Methoden oder Stilmitteln in Roman und Film Sozialkritik geübt wird. Als zentrale Fragestellung soll es also darum gehen, ob in den genannten Werken Kritik an der politischen und sozialen Realität Kubas geübt wird, wie diese Kritik angebracht und mit welchen Stilmitteln sie umgesetzt wird.

¹ Da die vier Bände des Havanna-Quartetts stark aufeinander Bezug nehmen, wird sich meine Analyse nicht auf *Máscaras* beschränken, sondern auch die anderen drei Teile der Tetralogie mit einbeziehen.

Auf die Einzelanalyse der Werke wird ein Medienvergleich folgen, der zeigen soll, welche Möglichkeiten das jeweilige Medium bietet, Kritik zu konstruieren und wo die Grenzen der beiden Medien liegen.

Am Ende der Arbeit werde ich die zentralen Punkte der vorliegenden Arbeit kurz auf Spanisch zusammenfassen.

3. Politik, Kultur und Kulturpolitik im postrevolutionären Kuba

Über Kulturpolitik wurde im postrevolutionären Kuba stark diskutiert. Ein Beispiel dafür ist die von Wilkinson erwähnte Debatte zwischen Alfredo Guevara und dem Parteichef der Kommunistischen Partei, Blas Roca, über die Frage, ob Filme wie Federico Fellinis *La Dolce Vita* in Kuba gezeigt werden sollen (cf. Wilkinson 2006, 63). Interessant ist, dass Diskussionen dieser Art keineswegs heftig waren. Wilkinson meint hierzu: „These discussions [...] were not of a violent nature because the opposing sides were not threatening the revolution“ (Wilkinson 2006, 63). Dennoch handelte es sich um eine bedeutende Debatte, schließlich ging es um wichtige Themen wie die der Rolle des Individuums und der Funktion von Kunst in der Gesellschaft. Bürgerliche Intellektuelle gerieten in Konflikt mit der neuen Regierung, allerdings wandte diese bis 1971 keinerlei Maßnahmen an, die als stalinistisch bezeichnet werden könnten (cf. Wilkinson 2006, 64). Anders die Entwicklungen ab 1970: „There are certainly people within the artistic vanguard of Cuba today, including Leonardo Padura Fuentes, who [...] might even go so far as to use the adjective ‘Stalinist’ to describe the turn which cultural policy took in the 1970s“ (Wilkinson 2006, 66). Die Jahre 1971 bis 1976 werden als „*el quinquenio gris*“ (Wilkinson 2006, 66) bezeichnet. Während dieser Zeit wurden Kunstschaffende verstärkt von Seiten der Regierung kontrolliert und eine Vielzahl unerwünschter Personen entweder dazu gezwungen, das Land zu verlassen oder aus dem öffentlichen Leben zurückgedrängt. Unter den im Land Verbliebenen befanden sich José Lezama Lima, Virgilio Piñera und Antón Arrufat, unter den Künstlern und Intellektuellen, die sich gezwungen sahen, das Land zu verlassen Reinaldo Arenas und Severo Sarduy (cf. Wilkinson 2006, 66-68).

Die kubanische Literaturproduktion betreffend lässt sich sagen, dass diese stark mit Kulturpolitik und weltpolitischer Lage verknüpft ist. Franzbach spricht von mehreren bis in die 90er Jahre bestehenden Problematiken wie etwa

Einfluss von Staat, Bürokratie und Kulturpolitik auf das literarische Schaffen, vor allem bei Konfliktfällen, [...] Auseinandersetzung mit der Kulturpropaganda aus den USA bei andauernder Blockadepolitik [und] Verschlechterung der ökonomischen Situation, die zu gravierenden materiellen Auswirkungen auf dem Kultursektor geführt hat (Franzbach 1993, 305).

Laut Franzbach lässt sich die Frage der Beeinflussung der Kulturproduktion des Landes also in Bezug auf die Literaten bereits eindeutig beantworten. Seitens des Staates lässt sich eine Einflussnahme feststellen, die die Literaten veranlasst hat, gewisse oftmals schwerwiegende Entscheidungen zu treffen. Beispiele für kubanische Schriftsteller, die beeinflusst, verfolgt oder inhaftiert wurden, gibt es leider nur allzu viele.

Zu den materiellen Problemen, die die Literaten vor allem während der wirtschaftlich schwierigen Lage zur Zeit des sogenannten *Periodo especial en tiempos de paz* in den frühen 1990ern beeinflussten, zählt schlichtweg Papiermangel. Valladares Ruiz führt diesen Aspekt aus und betont, dass es aufgrund des mangelnden Zugangs zu Papier zu mehr Publikationen im Internet gekommen ist, was wiederum mit Schwierigkeiten verbunden ist, weil in Kuba nur eine geringe Zahl an Personen Zugang zu Internet hat (cf. Valladares Ruiz 2005, 385). Probleme wie die angesprochenen muss man sich als MitteleuropäerIn immer wieder vor Augen führen, um sich vorstellen zu können, mit welchen Limitationen und schwierigen Situationen die kubanische Bevölkerung konfrontiert wird. Für Schriftsteller aus einem der reichen Industrieländer wäre es wohl undenkbar, aus Papiermangel an der Arbeit behindert zu werden.

Inwieweit griff nun die kubanische Regierung nach der Revolution in das Leben der Bevölkerung und in die Kunst- und Kulturproduktion ein? Eine der zentralen Ideen in diesem Zusammenhang ist die des *hombre nuevo* und der Schaffung einer neuen Gesellschaftsordnung. Zu diesem Zweck wird eine starke Mobilisierung der Massen und Partizipation des Volkes angestrebt (cf. Wilkinson 2006, 43).

Die Idee des neuen Menschen wurde zentrales Thema der kubanischen Revolution, wie auch Zeuske ausführt:

Im Innern bedeutete »Revolution« zunächst Sicherung der Unabhängigkeit, Verbesserung der Lebensbedingungen und ständigen Wandel durch Lernen mit dem Ziel der Schaffung eines »neuen Menschen«, das heißt, einen äußerst kreativen Prozess, vor allem im Bereich der Bildung, in den Beziehungen zwischen Land und Stadt, in der Sozialpolitik, in Kunst und Kultur. Revolution bedeutete aber auch ständige Gewalt gegen die Opposition (Zeuske 2004, 201-202).

Die Ideale des *hombre nuevo* galten als erstrebenswert und laut Wilkinson gehörten zu diesen unter anderem „[...] engaging in voluntary labour, participating in the mass organizations, the militia, struggling to raise production, studying in one’s spare time and being responsive to calls from the leadership“ (Wilkinson 2006, 43). Für das Alltagsleben in Kuba bedeutete das Ideal des *hombre nuevo*, dass Politik vom öffentlichen in den privaten Bereich vorrückte und somit alle Lebensbereiche politisiert wurden. Die Revolution war stark nationalistisch orientiert, sodass Äußerungen und Handlungen wider die Revolution als unpatriotisch galten (cf. Wilkinson 2006, 43). „Participation in mass organizations such as the Committees for the Defence of the Revolution (CDRs) and the trade unions was essential in forming the correct attitudes“ (Wilkinson 2006, 43). Die Idee des *hombre nuevo* war stark machistisch geprägt. Homosexuelle konnten laut Fidel Castro keine wahren Revolutionäre sein (cf. Wilkinson 2006, 44). Machismo, Politisierung der privaten Lebensbereiche und verschärfte staatliche Kontrolle hatten starken Einfluss auf das Leben Homosexueller, die als *anders* angesehen und marginalisiert wurden (cf. Wilkinson 2006, 44). Interessant ist, dass das Thema der Repression Homosexueller in den 1990ern in Film und Literatur auftauchen sollte. Sowohl in *Fresa y chocolate* als auch in *Máscaras* – um zwei Beispiele zu nennen – spielt dieser Aspekt eine wesentliche Rolle und wird von den Regisseuren und dem Autor scharf kritisiert. Auf diesen Punkt werde ich in späteren Kapiteln eingehen.

Wie stark war nun die staatliche Kontrolle der Kulturproduktion des Landes? Wilkinson geht hier der Frage nach, ob das System in Kuba stalinistisch geprägt war und ob ebenfalls eine Art sozialistischer Realismus eingeführt wurde. Nach der Meinung Wilkinsons lässt sich feststellen, „[...] that on the whole Cuba has avoided the extremes of ‚socialist realism‘. This is not to suggest that Cuban cultural policy has not witnessed periods of intense control. There have been years when strict censorship was applied, but these periods have not endured“ (Wilkinson 2006, 53). Es kann also festgestellt werden, dass in Kuba durchaus Kontroll- und Zensurmaßnahmen ergriffen wurden, wenn auch nicht so intensiv und dauerhaft wie im Vergleich dazu in der Sowjetunion. Besonders interessant ist im Fall Kubas die starke Veränderung, die das Verhältnis zwischen Politikern und Kunstschaffenden durchgemacht hat, gab es doch eine lange Phase, in der die Kunstproduktion stark gefördert wurde, etwa mit der Schaffung des *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) kurz nach dem Triumph der Revolution. Wilkinson unterscheidet fünf Phasen der Kulturpolitik in Kuba:

1959-61, when there was an immediate post-revolutionary outpouring of creativity and little control; 1961-71 when the revolution applied a policy of directing art and cultural production in its favour while avoiding draconian

attempts to control; 1971-76 when centralized planning on a Soviet model was adopted and ideological conformity became entrenched [...]; 1976-91 when the excesses of the preceding five years were gradually recognized and a reassessment took place, and finally, the post 1991 period in which the revolutionary system has been challenged by the collapse of the Soviet Union (Wilkinson 2006, 53-54).

In den 1990ern stellte eine Debatte über die Rolle von Kultur, Kunstschaffenden und Intellektuellen im sozialistischen Kuba die Fragen: „[...] what are the limits of freedom of expression, and what is the correct role of art in a revolutionary society“ (Wilkinson 2006, 55). Ausgelöst wurde die Debatte vom Urteil des Theaterkritikers Jorge Rivas Rodríguez über zwei Stücke, die am Camagüey Theater Festival aufgeführt wurden und die seiner Meinung nach Patriotismus und die Figur Che Guevaras auf inakzeptable Weise darstellten. Bestärkt wurde Rivas Rodríguez durch die Meinung seines Kollegen Renato Recio, der die beiden Stücke ebenfalls kritisierte und somit auf den Charakter nationalistischer Symbolik und das Verhältnis zwischen Kultur und Staat anspielte (cf. Wilkinson 2006, 55-56). Der kubanische Kulturminister Abel Prieto reagierte auf die Auseinandersetzung mit einem Artikel, in dem er sich für eine Kulturpolitik im Sinne Martí und Castros aussprach: „[...] no existe ninguna política cultural alternativa a la política martiana y fidelista que se inauguró en 1961 con *Palabras a los intelectuales*“ (Prieto zitiert in Wilkinson 2006, 57). Der berühmte Slogan Fidel Castros, „dentro de la Revolución todo; contra la Revolución, nada“ (Castro zitiert in Wilkinson 2006, 58) beschreibt klar und deutlich, welche Vorgaben die kubanische Regierung den Künstlern und Intellektuellen machte: solange sie sich für die Revolution aussprachen, war alles erlaubt. Äußerungen gegen die Ideen der Revolution waren allerdings innerhalb der Grenzen der kubanischen Kulturpolitik kaum möglich. Ein entscheidender Faktor ist hier die Frage danach, was als konterrevolutionär galt und wer die Grenzen konterrevolutionären Handelns festlegte.

Wilkinson streicht als weiteren Aspekt heraus, dass in Kubas Kulturpolitik die Beziehung zu den Vereinigten Staaten eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielt:

[...] the issues surrounding Cuba's cultural policy have been influenced by the ideological and at times physically violent confrontation with the United States, whose policy has been consistently to foment confrontation within Cuban society at all levels including the intellectual and artistic community. It is within this context that Cuba's policy must be assessed (Wilkinson 2006, 59).

Dass Zensur in Kuba üblich war und ist, kann als Faktum angesehen werden. Als erster Fall von klarer Zensur nach der Revolution gilt die Debatte rund um den Dokumentarfilm *P.M.* von Sabá Cabrera Infante und Orlando Jiménez Leal, der nicht in den kubanischen

Kinos gezeigt werden durfte. „Im Mai 1961 wurde der 15-minütige Dokumentarfilm [...] durch die Filmbewertungskommission des ICAIC für die Kinoverwertung verboten, weil man ihn als unverantwortlich und unvereinbar mit den Zielen der Revolution betrachtete“ (Schumann 2001a, 671). Auf diese Entscheidung hinauf verließen einige an der Produktion Beteiligte das Land, unter ihnen die Filmemacher selbst, der Herausgeber von *Lunes de Revolución*, Carlos Franquí und Sabás Bruder Guillermo Cabrera Infante (cf. Wilkinson 2006, 59).

In den *Palabras a los intelectuales* betont Castro, dass die Revolution Befreiung bedeute und dass somit auch die Freiheit künstlerischer Äußerung gegeben sei. Wer sich aber wirklich gegen die Revolution aussprach, sollte von dieser ausgeschlossen sein (cf. Diario Granma, Online).² Betrachtet man den Ausspruch *dentro de la Revolución todo* genau, so bedeutet dieser, dass es im Rahmen der Revolution – wie auch immer sich dieser abgrenzen lässt – Möglichkeit für Kritik durchaus gibt (cf. Wilkinson 2006, 62-63). Filmemacher etwa fanden die Unterstützung des kurz nach der Revolution gegründeten ICAIC solange sie mit ihrer Kritik nicht zu weit gingen. Sie konnten vieles hinterfragen und kritisieren, nur nicht die Revolution an sich. Ähnliches galt für die Literaten auf Kuba:

Hielten sie sich an die Spielregel »Innerhalb der Revolution alles, gegen die Revolution nichts«, hatten sie zum ersten Mal in der Geschichte Kubas Anteil an [...] Errungenschaften [wie] Integration in den Arbeitsprozess als Kulturfunktionäre, [...] ein Netz von Kultureinrichtungen, das bis in den entferntesten Winkel des Landes reicht, ein breites alphabetisiertes Publikum, für das Kultur als Massenkultur erschwinglich ist [und] ein Publikum, das nicht nur konsumiert, sondern Kultur auch aktiv als Subjekt der Geschichte gestaltet (Franzbach 1993, 304).

Von 1959 bis Ende der 1960er Jahre, als es schließlich zum berühmten Fall Padilla kam, schlossen sich viele Intellektuelle Lateinamerikas und Europas den Ideen der kubanischen Revolution an. Rojas meint hierzu in einem Artikel:

La historia de las relaciones entre la Revolución Cubana y la intelectualidad de la isla, antes y después de 1959, supone otra, paralela o implícita: la de aquella revolución como evento intelectual de la izquierda latinoamericana, europea y estadounidense. La Cuba de la década de 1960 ofreció al pensamiento occidental un espectáculo de ideas, sumamente aprovechable desde cualquier latitud, y se convirtió en lugar de peregrinación para múltiples intelectuales de las más variadas corrientes socialistas (Rojas 2007, 40).

² URL: <http://www.granma.cubaweb.cu/2007/01/18/cultura/artic05.html>.

Angesprochen wird hier die Tatsache, dass die politischen Ereignisse in Kuba nicht unreflektiert blieben. Die Revolution bildete sozusagen einen Ideenpool für linke Intellektuelle unterschiedlicher Richtungen, die zunächst die Revolutionäre unterstützten.

Besondere Bedeutung in der Diskussion um die Rolle der Kultur innerhalb des neuen Staates kommt Ernesto Che Guevara zu, dessen Ermordung 1967 „die kubanischen Intellektuellen eines brillantes Hoffnungsträgers [beraubte], der immer wieder die wichtige Rolle der Kultur bei der Herausbildung des »neuen Menschen« betont hatte“ (Franzbach 1993, 304). Dass Kultur und Bildung im postrevolutionären Kuba einen besonderen Stellenwert hatten, zeigt sich nicht zuletzt an den vielen Initiativen, die ab 1959 ergriffen wurden. Die anfänglichen Reformen ließen viele linke Intellektuelle hoffen, denn

La cultura ocupó un lugar destacado en el programa del Gobierno de la Revolución, y los enormes esfuerzos realizados en este ámbito merecieron desde el principio la simpatía y el apoyo de la abrumadora mayoría de intelectuales americanos y europeos, que por fin creyeron ver realizadas -por una vez- las viejas utopías socialistas (Strausfeld 2000, 11-12).

3.1. Die *Comités de Defensa de la Revolución*

Nach der Revolution wurden nicht nur Kulturinstitutionen, sondern auch repressive Organisationen gegründet, so etwa die *Comités de Defensa de la Revolución* (CDR), die der ständigen Kontrolle der Bevölkerung und der Unterdrückung der Opposition dienten. Bei den CDR handelt es sich um „eine Wach- und Kontrollinstitution auf Nachbarschaftsbasis“ (Zeuske 2004, 203), die offiziell am 28. September 1960 gegründet wurde. Fidel Castro betonte in seiner Rede über die Einführung dieser Form von Kontrolle:

We're going to set up a system of collective vigilance; we're going to set up a system of revolutionary collective vigilance. And then we shall see how the lackeys of imperialism manage to operate in our midst [...]. In answer to the imperialist campaigns of aggression, we're going to set up a system of revolutionary collective vigilance so that everybody will know everybody else on his block, what they do [...] what they believe in, what people they meet, what activities they participate in (Castro zitiert in Fagen 1969, 69).

Die *Comités de Defensa de la Revolución* dienen unter anderem der Kontrolle der Bevölkerung und zählen als Wachinstitution somit zur repressiven Kraft der Revolution. Die Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem beginnt zu verschwimmen, alles Private wird für die Öffentlichkeit und für den Staat interessant. Die Kontrolle soll so weit gehen, dass die

Regierung nicht nur die Tätigkeiten und Kontakte der Bevölkerung überwacht, sondern auch darüber informiert sein will, woran die Bürger glauben.

Die Formierung der ersten Komitees erfolgte ohne konkrete offizielle Anweisungen oder klare Strukturvorschläge von Seiten des Staates. Viele Bürger gründeten ihre eigenen Komitees, ohne auf Befehle von oben zu warten (cf. Fagen 1969, 70-71). „Like so many other institutions of the early years of the revolution, the first CDR displayed more energy than order, more enthusiasm than discipline“ (Fagen 1969, 71). Die Komitees entstanden zunächst in Havanna und kurz darauf in anderen Städten in ganz Kuba. Sie formierten sich nicht nur in Wohnblöcken, sondern auch in Bereichen wie Fabriken oder Schulen (cf. Fagen 1969, 71).

Ein für die Entwicklung der CDR entscheidender Zeitraum waren die ersten Monate des Jahres 1961, in denen sich in Havanna mehr und mehr die allgemeine Vorahnung breit machte, dass die USA in Kuba einmarschieren würden. Die Komitees hatten von nun an nicht mehr nur Überwachungsfunktion, sondern auch die Aufgabe, Verdächtige zu denunzieren. „On April 17 Fidel Castro declared the country to be in a state of alert and ordered the CDR to redouble their vigilance efforts and to uncover and denounce counterrevolutionaries“ (Fagen 1969, 72). Wer verdächtig wirkte, wurde gnadenlos bei der Obrigkeit angezeigt. Festnahmen fanden in Schulen, Theatern, öffentlichen Einrichtungen und sogar Kirchen statt. Es lässt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass nur wenige der Festgenommenen tatsächlich Konterrevolutionäre waren. Viele der Mitglieder der CDR handelten schlichtweg auf eigene Faust und denunzierten Nachbarn, die ihnen verdächtig erschienen. Nach Ende der Invasion in der Schweinebucht und somit der direkten Gefahr der Konterrevolution wurden viele der Gefangenen freigelassen, andere wiederum wurden in reguläre Gefängnisse überstellt (Fagen 1969, 73).

Die Anzahl der Komitees zum Zeitpunkt der Invasion belief sich auf ungefähr 8000, mit 70 000 Mitgliedern auf ganz Kuba. Erst in den darauf folgenden Monaten stieg die Anzahl der CDR, im August 1961 sollen es 100 000 gewesen sein. Am ersten Jahrestag der Gründung der Komitees konnte man bereits von einer Massenorganisation mit über einer Million Mitgliedern sprechen, bei einer Bevölkerungszahl von nur sieben Millionen Einwohnern. Nach anfänglicher Unstrukturiertheit wurde die Organisation der CDR im zweiten Jahr ihres Bestehens von Grund auf reformiert (cf. Fagen 1969, 74-77).

In September 1962 the National Directorate announced that 73 700 committees had met in sessions of self-examination. [...] By the end of the year, over 86 000 committees had been purged and reorganized by means of public assemblies [and] over 400 000 new members had been brought into the system (Fagen 1969, 77-78).

1963 wurde erstmals eine Art Wettbewerb unter den Komitees ausgetragen, um die Effektivität zu steigern. Den besten Komitees wurden Preise verliehen, die besten Sektionen und Distrikte ausgezeichnet. Im September 1963 wurde die beste Provinz von Fidel Castro persönlich geehrt (cf. Fagen 1969, 79).

Welche Funktionen fielen nun den *Comités de Defensa de la Revolución* zu? Fagen listet eine ganze Reihe von Bereichen auf, in denen die Komitees tätig waren:

[...] coordination, organization, administration of finances, revolutionary instruction, vigilance, popular defense, education, public health administration, urban reform, provisioning (distribution of scarce goods), voluntary work, propaganda and cultural instruction, sports and recreation, and the furtherance of international peace (Fagen 1969, 80).

Es ist interessant, dass die CDR sowohl in öffentlich-organisatorischen Bereichen als auch in Fragen der Bildung und Erziehung tätig waren und dass sie darüber hinaus eine überwachende Funktion innehatten. Die Bandbreite der Aufgaben ist bemerkenswert hoch, sodass verständlich wird, dass eine strikte Organisation der Komitees nötig war. „[The] CDR are expected to integrate, socialize, and mobilize the masses, to implement revolutionary policies and programs, and to protect both the material and the social resources of the revolution“ (Fagen 1969, 69). Als Massenorganisation hatten die CDR integrative Funktion, denn alle Kubaner über fünfzehn, die sich im Sinne der Revolution betätigen wollten, hatten hierzu innerhalb der Komitees die Möglichkeit. Die Menschen konnten und sollten in den Komitees zusammenkommen und jede Kubanerin / jeder Kubaner sollte beitreten können, sofern er oder sie gewillt ist, sich für die Revolution zu engagieren. Das bedeutete allerdings nicht, dass die Mitglieder der CDR nicht kontrolliert wurden. Oppositionelle Ideen wurden nicht geduldet. „Of course antirevolutionary activists must be excluded, but the leadership recognizes as unrealistic any requirement that all members be true militants. To be eligible to join, one has only to be favorably disposed toward the revolution“ (Fagen 1969, 82). 1963 waren die Komitees weit verbreitet und ein Großteil der kubanischen Bevölkerung gehörte ihnen an. Die Mitgliederzahl lag in jenem Jahr bei etwa eineinhalb Millionen, was einem Drittel aller Kubaner über fünfzehn Jahren entsprach. Die CDR können in erster Linie als eine Organisation bezeichnet werden, die sich auf Nachbarschaftsbasis begründet. Die Tatsache, dass es einfach war, beizutreten und dass ein Großteil der Bevölkerung den Komitees angehörten, brachte soziale Probleme mit sich. Sie teilte die Kubaner in zwei Gruppen: jene die dazugehörten und jene die - aus welchem Grund auch immer - nicht dazugehörten (cf. Fagen 1969, 83-84). „With the formation of the local committees, the last refuge for the

apolitical citizen or the quietly antirevolutionary citizen has been torn down, the last set of excuses stripped away” (Fagen 1969, 84).

Als besonders bedeutend kann die Funktion der CDR als Sozialisationsinstrument angesehen werden, denn die Komitees waren die größte und wirkungsvollste Massenorganisation der Revolution. Die Mitglieder wurden in die unterschiedlichsten Aktivitäten mit eingebunden, um schließlich zu einem neuen Typ BürgerIn mit neuen soziopolitischen Werten zu werden. Als weiterer bedeutender Aspekt kann herausgestrichen werden, dass die CDR die politische Bildung der Kubaner durchführten. Zu diesem Zweck wurden die Grundzüge der marxistisch-leninistischen Theorien vermittelt, wenn auch nicht über eine oberflächliche Einführung hinaus. Es ist zu vermuten, dass es bei den Seminaren der Komitees zur politischen Bildung in erster Linie darum ging, den Bürgern eine Erklärung und Legitimierung der Revolution zu vermitteln (cf. Fagen 1969, 84-88).

Die *Comités de Defensa de la Revolución* fungierten auch als Instrument der Massenmobilisierung, das heißt, die Kubaner wurden zur Partizipation aufgefordert. Wichtig ist hier zu betonen, dass die verschiedenen Aktivitäten, die von den Mitgliedern der CDR ausgeführt wurden, hohen symbolischen Charakter haben können, wie etwa die Feiern zu den jeweiligen Jahrestagen der Komitees. Vor allem antiimperialistische Bewegungen wurden auf symbolischer Ebene tatkräftig unterstützt, mit Aktionen der unterschiedlichsten Art, vom Verfassen von Gedichten bis hin zum Blutspenden (cf. Fagen 1969, 88-90).

Neben den bereits genannten Tätigkeiten hatten die CDR wichtige administrative Funktion.

Thus, because of its capillary organization throughout the nation, the CDR system appeared almost from its inception to be an administrative arm of the state. Indeed, by the end of 1961 the leadership’s most effective way of reaching quickly into every corner of the island for administrative purposes was through the CDR (Fagen 1969, 91).

Der Aspekt der Komitees, den es wohl am meisten zu hinterfragen gilt, beziehungsweise der am deutlichsten die repressive Seite der revolutionären Regierung zeigt, ist jener der Überwachung und Denunzierung von Mitbürgern. Ab der Gründung der Komitees im Jahr 1960 waren diese in Überwachungstätigkeiten involviert. „During [the] phase of [...] denunciation and detention of those suspected of being counterrevolutionaries, the CDR worked side by side with the other security organizations, the Rebel Army, the Militia, and the Department of Public Order“ (Fagen 1969, 95).

Es erscheint mir wichtig, noch einmal herauszustreichen, welche Probleme die *Comités de Defensa de la Revolución* mit sich brachten. Die Spaltung der Bevölkerung in Mitglieder

und Nicht-Mitglieder führte dazu, dass jene Kubaner, die nicht den CDR angehörten, als »schlechte« Bürger angesehen wurden. Die integrative Funktion der Komitees wurde sicherlich geschwächt durch die ständige Überwachung, der die Bevölkerung ausgesetzt war. Die Gefahr, dass bei etwaigen Denunziationen persönliche Abneigungen oder Rachegefühle im Spiel waren, war mit der Struktur der CDR als Organisation auf Nachbarschaftsbasis gegeben. Ein weiteres Problem war Korruption, denn oftmals handelten Mitglieder der CDR im Sinne ihrer eigenen Interessen und nicht für die Gemeinschaft, was den revolutionären Kräften insofern schadete, als der einzige Kontakt vieler Bürger mit Institutionen der Revolution der mit dem lokalen Komitee war (cf. Fagen 1969, 96-103).

Trotz aus heutiger (und europäischer) Sicht fragwürdiger Maßnahmen wie der Einführung von Kontrollinstanzen wie den CDR gelang es Castro, die Bevölkerung in seinen Bann zu ziehen. Interessant ist dabei, dass keine Führungspartei geschaffen worden war, sondern eine „Führungsgruppe [...], die ihren dauernden Austausch mit dem Volk und damit eine erhebliche Massenbasis wirkungsvoll in Szene zu setzen vermochte. Durch ständiges Reisen und Reden auf Massenversammlungen stand Castro im fortgesetzten Dialog mit dieser Basis“ (Zeuske 2000, 192). Neben der allgemeinen Euphorie nahmen allerdings auch „Konformismus, Militanz gegen Andersdenkende und zentralistische Strukturen mit dem entsprechenden Kult zu“ (Zeuske 2000, 192).

3.2. Die Ideologie der kubanischen Revolution

Am 16. April 1962 erklärte Castro „[...] die Veränderungen in seinem Land zu einer sozialistischen Revolution“ (Zeuske 2000, 190). Somit wurde der Revolution eine ideologische Dimension hinzugefügt. Nach der Invasion in der Schweinebucht gab es zwar kaum noch militärischen Widerstand in Kuba selbst, es kam aber zu Sabotage- und Terrorakten.

Aus den inneren und äußeren Konflikten zog die kubanische Führung den Schluss, dass die Revolution – nun in sozialistischer Gestalt – permanent weiterzutreiben sei; wenn möglich, über die Grenzen des Landes hinaus, vor allem in Lateinamerika und der Dritten Welt, gegen den Imperialismus unter der Führung der USA (Zeuske 2000, 191).

Hier scheint ein eindeutiges Ziel gesetzt: die Revolution sollte sich nicht auf Kuba beschränken, sondern Ausgangspunkt für eine ähnliche Entwicklung in anderen Ländern sein. Konkret ging es um die Emanzipation von der Vorherrschaft der USA; vor allem die Länder

Lateinamerikas sollten sich von der Unterdrückung durch die USA befreien. Als wichtigster Theoretiker dieser Idee ist Ernesto Che Guevara zu nennen.

Man kann durchaus sagen, dass in Kuba nach 1959 Bildung, Kunst und Kultur stark gefördert wurden. Auf der anderen Seite wurden erste Maßnahmen gegen Künstler ergriffen und das bereits erwähnte Diktum *In der Revolution alles, gegen die Revolution nichts* verkündet (cf. Zeuske 2000, 191). Die Ideologie der Revolution stellt das Kollektive ganz klar über das Individuelle. Dieses Ideal betrifft auch die künstlerische Freiheit: was den kollektiven Interessen – der Revolution – schaden könnte, kann nicht geduldet werden. Individuelle Interessen müssen immer den kollektiven untergeordnet werden, oberstes Ziel ist die Aufrechterhaltung und Weiterführung der Revolution.

3.3. Congreso de Educación y Cultura und Caso Padilla

Zwei wichtige Ereignisse Anfang der 1970er Jahre sind der *Congreso de Educación y Cultura* im Jahr 1971 und der sogenannte *Caso Padilla*. Die Vorkommnisse rund um Heberto Padilla werden auf unterschiedliche Art und Weise kommentiert (cf. Wilkinson 2006, 66-70). „Most outsider versions of the ‘affair’ paint a picture of Padilla as a talented poet who was victimized for his poetry” (Wilkinson 2006, 70). Direkt an der Affäre Beteiligte wie zum Beispiel Lisandro Otero sehen Padilla eher als Opportunisten, der die Regierung regelrecht herausgefordert hätte. Laut Otero versuchte Padilla, seinen durch die Kontroversen rund um sein Buch *Fuera del juego* gestiegenen Bekanntheitsgrad für eigene Zwecke auszunutzen. Wie auch immer man Padillas Verhalten bewerten mag, fest steht, dass die Aufregung rund um ihn nachhaltige Folgen hatte, dass Zensur und Kontrolle von Seiten der Regierung in den 1970er Jahren zunahm und dass viele Künstler und Intellektuelle das Land verließen, unter ihnen Reinaldo Arenas, dessen Roman *El mundo alucinante* als Verurteilung der Revolution gelesen werden kann. Heberto Padilla wurde 1971 verhaftet und erst wieder entlassen, als er sich selbst in einer schriftlichen Deklaration als Konterrevolutionär bezeichnete. Während der Gefangenschaft wurde er vor allem außerhalb Kubas als Opfer staatlicher Repression angesehen. Eine große Zahl von Intellektuellen, unter ihnen Jean Paul Sartre, Julio Cortázar und Mario Vargas Llosa, unterschrieben einen Protestbrief und forderten die Freilassung Padillas. Ein weiterer Brief wurde nach der Haftentlassung Padillas an Fidel Castro gesandt, wobei nicht mehr alle, die das erste Dokument unterzeichnet hatten, diesen Brief unterstützten. Castro wurde beschuldigt, stalinistische Methoden eingesetzt zu haben, um ein Geständnis Padillas zu erzwingen. Interessant ist, dass 55 Personen den ersten und 58

Personen den zweiten Brief, aber nur 25 beide unterzeichnet haben. Julio Cortázar etwa zählt zu denjenigen, die nur den ersten Brief unterschrieben haben. Prominente Beispiele für Unterzeichner beider Briefe sind Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Carlos Fuentes und Mario Vargas Llosa (cf. Wilkinson 2006, 70-76). Die Protestbriefe scheinen allerdings nicht die gewünschte Wirkung erzielt zu haben, wie Wilkinson erklärt:

[This] intervention by [...] intellectuals [from Europe and Latin America] sent the wrong signal to Havana. If the protesters had wished to induce the Cuban authorities to relax their cultural policy, their actions had the opposite effect in that the affront merely confirmed the Cubans' perception that the Padilla scandal was a deliberately planned attack. The result was a tightening up, rather than a loosening of cultural policy (Wilkinson 2006, 76-77).

Zur selben Zeit fand der erste *Congreso de Educación* statt, der letztlich – aufgrund der Affäre rund um Padilla und des Engagements ausländischer Intellektueller – als *Congreso de Educación y Cultura* abgehalten wurde. Diskutiert wurden Themen der Bildungs- als auch der Kulturpolitik. Als Ergebnis des Kongresses wurde die Rolle der Künstler in der sozialistischen Gesellschaft eindeutig definiert. Es wurde ausdrücklich verlautbart, dass Werke, die sich gegen die Revolution richteten, nicht toleriert würden. Weiters wurden gezielt homophobe Beschlüsse gefasst:

The Congress also passed a condemnation of homosexuality that would have far-reaching and damaging effects. This included a resolution that banned homosexuals from professions in which they would have contact with youth or children (Wilkinson 2006, 78).

Wilkinsons nüchterne Schlussfolgerung lautet: „Art becomes an instrument of state policy. [...] The writer had to take part in the general effort to inculcate revolutionary morals and Marxist-Leninism among youth, and to defend the country from invasion by the enemy“ (Wilkinson 2006, 78).

Kunst wurde also als Instrument der Politik gesehen. Die Weisung ab dem *Congreso de Educación y Cultura* war unmissverständlich: Kunst sollte politischen Zwecken dienen. Diese Deklaration und der offene Angriff auf Homosexuelle sollten lang anhaltende Folgen für die kubanische Kulturproduktion haben (cf. Wilkinson 2006, 79-80).

3.4. Die verlorene Utopie

Nach der anfänglichen Euphorie bei linken Intellektuellen über den Triumph der Revolution verschwanden mit den Jahren immer mehr Illusionen und der Glaube an die Utopie. „A partir de la década de 1970, muchos [intelectuales] [...] se desilusionaron del socialismo cubano y agregaron, al testimonio de sus encantamientos, las apostillas de la frustración“ (Rojas 2007, 40-41). Wie bereits erwähnt, verließen zahlreiche kubanische Künstler und Intellektuelle das Land und die Literaturproduktion Kubas wurde von der Spaltung in Exil- und Inselliteratur geprägt. Zählen Werke wie *El siglo de las luces* und andere Romane von Alejo Carpentier, *Paradiso* von José Lezama Lima und *Tres tristes tigres* von Guillermo Cabrera Infante zu den Meisterwerken der kubanischen Literatur, so sind die „großen kubanischen Exilromane [...] bisher ausgeblieben, obwohl ein Teil der Autoren sich inzwischen ständig im Ausland aufhält: [...] Jesús Díaz, Eliseo Alberto, Lisandro Otero, Carlos Victoria, Manuel Pereira, Zoé Valdés, Daína Chaviano u.a.“ (Franzbach 2001, 448).

Nach einer Phase stärkerer Kontrolle und Zensur, vor allem in den Jahren nach 1971, sind kritische Äußerungen in Roman und Film ab den 1990ern wieder stärker möglich, Kritik, die sich allerdings darin charakterisiert, Angriffe auf die Revolution oder die Figur Fidel Castros auszusparen. Manche Filme wie zum Beispiel *Guantanamera* oder *Nada* – letzterer soll in späteren Kapiteln dieser Arbeit genauer betrachtet werden – zeigen Missstände auf und kritisieren diese, ohne jedoch die Revolution an sich zu hinterfragen oder die Figur des *máximo líder* direkt anzusprechen. Ein ähnliches Bild zeigt sich in dem Film *Reina y Rey*, in dem ebenfalls Kritikpunkte wie *apagones*, Lebensmittelknappheit oder Schwarzmarkt aufgezeigt werden. Allerdings beschränkt sich die Kritik eher auf wirtschaftliche Aspekte, eine politische Stellungnahme wird vermieden.

3.5. Das ICAIC

Dass die revolutionäre Regierung daran interessiert war, die Kulturproduktion zu fördern, zeigt die Gründung des kubanischen Filminstituts *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) am 24. März 1959, nur einige Monate nach der Machtübernahme Fidel Castros. Laut Julianne Burton war das ICAIC allerdings nicht das erste Filminstitut, das im postrevolutionären Kuba ins Leben gerufen wurde. „*Cine Rebelde*, part of the Rebel

Army's National Board of Culture, was founded as soon as the rebels took power" (Burton 1997, 124, kursive Hervorhebung hinzugefügt). Mit *Esta Tierra Nuestra* von Tomás Gutiérrez Alea und *La Vivienda* von Julio García Espinosa wurden zwei kurze Dokumentarfilme gedreht, ehe das *Cine Rebelde* dem neu gegründeten ICAIC untergeordnet wurde. Alfredo Guevara, Direktor des ICAIC von dessen Gründung bis 1982, betonte, dass dem kubanischen Film von Seiten der neuen Regierung höchste Priorität beigemessen wurde. Von etwas größerer Bedeutung war allerdings zu Beginn der 60er Jahre die Alphabetisierungskampagne, welche lang anhaltende Auswirkungen haben sollte (cf. Burton 1997, 124).

Das Medium Film sollte im postrevolutionären Kuba weite Verbreitung erlangen. Burton spricht von einem „national film program whose primary goals are universal film literacy and universal access to the medium“ (Burton 1997, 130). Betrachtet man die Kulturgeschichte Kubas, so ist es immer wieder erstaunlich, wie nahe Öffnung und Einschränkung oft beieinander liegen. Initiierte man nach der Revolution einerseits Maßnahmen wie die Alphabetisierungskampagne oder die Gründung des ICAIC, das vielen Filmschaffenden die Möglichkeit zur Realisierung ihrer Projekte bot, so führte man gleichzeitig überwachende und repressive Elemente wie die *Comités de Defensa de la Revolución* ein, die jegliche Opposition im Keim ersticken sollten.

Zu den Neuerungen, die der kubanischen Bevölkerung erstmals zur Verfügung standen, zählen die

[...] mobile cinemas. Trucks, mule teams, even small boats, fitted out with projection equipment and stocked with an eclectic repertoire of film titles, were sent to the most remote sections of the island. This program, run by the *Cinematheca de Cuba*, a division of ICAIC, provides films for 100 000 spectators a week – presumably a world record for an institution of its kind. Two national television programs provide ongoing education in film history, language and technique (Burton 1997, 131).

Eine weitere erwähnenswerte Errungenschaft der Revolution ist das 1979 ins Leben gerufene *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, das seither jedes Jahr in Havanna stattfindet (cf. Burton 1997, 131; Habana Filmfestival, online).³

3.6. Die Alphabetisierungskampagne

Neben Errungenschaften im Kultursektor zählen wichtige Neurungen im Bildungsbereich zu den Initiativen der Regierung im postrevolutionären Kuba. Bereits 1961 startet eine

³ URL: <http://www.habanafilmfestival.com>.

Alphabetisierungskampagne, die „für viele junge Menschen, vor allem auch für junge Frauen aus den städtischen Mittelklassen, zur humanistischen Grunderfahrung ihres Lebens [wird]“ (Zeuske 2004, 202). Fagen spricht davon, dass es sich die kubanische Regierung im Jahr 1961 zum Ziel gesetzt hat, den Analphabetismus im Land vollständig zu bekämpfen: „During 1961, much of the attention of the regime and much of the energies of its citizens were focused on a single national program – the campaign to eradicate illiteracy“ (Fagen 1969, 33). Obwohl auch andere Ereignisse wie die Invasion in der Schweinebucht das Jahr 1961 kennzeichneten, erhielt es den Namen »Jahr der Erziehung« (cf. Fagen 1969, 33; Zeuske 2004, 202). Die Alphabetisierungskampagne wurde zu einem bedeutenden Schritt bezüglich der Veränderung der Kulturpolitik in Kuba. Bereits Jahre vor der Revolution bezog sich Castro in seinen Reden auf das Problem Analphabetismus. Einer der zentralen Punkte in einem Manifest von 1957 ist ebenfalls die Durchführung einer Alphabetisierungskampagne. Das Bildungssystem war in den 1950ern tatsächlich nur einem geringen Prozentsatz der kubanischen Bevölkerung zugänglich. Aus einer Studie aus dem Jahr 1953 geht hervor, dass etwa 25 Prozent der Kubaner nie die Schule besuchten und 50 Prozent sie vorzeitig abbrachen. In den Städten konnten etwa elf Prozent der Bevölkerung weder lesen noch schreiben. In ländlichen Gebieten lag der Prozentsatz der Analphabeten sogar bei 42 Prozent. Als Castros Truppen 1959 die Macht ergriffen, waren im kubanischen Bildungssystem also Reformen nötig. Erwachsenenbildung existierte so gut wie überhaupt nicht und auch die Jugendlichen hatten geringe Chancen auf eine Ausbildung. Auf dem Land war die Situation noch prekärer als in der Stadt, wobei urbane Zentren meist nur für privilegierte Jugendliche die Möglichkeit boten, Privat- oder von Seiten der Kirche finanzierte Schulen zu besuchen. Ende der 1950er Jahre waren etwa 25 Prozent der Erwachsenen Analphabeten. Dass hier Handlungsbedarf bestand, war unübersehbar. Auch Castros Gegner konnten die Kampagne also nur unterstützen, zumal sie absolut im Bereich des Möglichen lag (cf. Fagen 1969, 33-40). Interessant ist in Zusammenhang mit diesem Vorstoß der neuen kubanischen Regierung wiederum der Verweis auf das Ideal des »hombre nuevo«, den auch Fagen an dieser Stelle macht: „[...] it is necessary [...] to reemphasize that the formation of new citizens was to be an integral and crucial element of all programs developed under the new educational philosophy“ (Fagen 1969, 37). Veränderungen im Bildungsbereich können keineswegs von der Politik getrennt werden. Den Revolutionären ging es nicht nur darum, der Bevölkerung Lesen und Schreiben beizubringen, sondern auch um politische Bildung und die Überwindung der vorrevolutionären Gesellschaftsordnung (cf. Fagen 1969, 37).

Bereits 1959 wurde die *Comisión de Alfabetización* gegründet, die ab April desselben Jahres vor allem in den Städten Zentren aufbaute und Lehrer zur Verfügung stellte. Weiters begannen viele Studenten, freiwillig als Lehrer zu arbeiten, noch bevor offiziell die Alphabetisierungskampagne geplant wurde. Im Herbst 1960 wurde die bestehende *Comisión de Alfabetización* von der *Comisión Nacional de Alfabetización* ersetzt, die somit eine auf nationaler Ebene repräsentative Organisation darstellte. Für Lehrer und Schüler wurden Unterrichtsmaterialien mit eindeutig politischem Inhalt zur Verfügung gestellt (cf. Fagen 1969, 38-39). Die Errungenschaft der Revolution, möglichst vielen Menschen das Lesen und Schreiben beizubringen, ging also mit politischer Indoktrination und der Vermittlung politischer und einseitiger Lehrinhalte einher.

Im November 1960 begann man damit, gezielt die Anzahl der Analphabeten zu registrieren, was sich in Bereichen mit schlechten öffentlichen Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten als besonders schwierig erwies. Als weiterer Faktor, der die Suche nach Menschen, die nicht lesen und schreiben konnten, erschwerte, kam hinzu, dass viele Kubaner sich öffentlich nicht gerne als Analphabeten deklarierten. Viele fürchteten um ihren Ruf oder ihre Anstellung, sollte ans Tageslicht kommen, dass sie des Lesens und Schreibens nicht mächtig waren. Nach Ende der Zählung im August 1961 betrug die offizielle Zahl an Analphabeten in Kuba 985 000 (cf. Fagen 1969, 40-41).

In den ersten Monaten der Kampagne war man primär damit beschäftigt, Lehrer zu finden und auszubilden, hatten doch vor 1961 hauptsächlich Studenten als Freiwillige die Alphabetisierungsarbeit geleistet. Gegen Ende des Sommers 1961 war eine große Anzahl an Personen dafür ausgebildet, die Alphabetisierungsarbeit durchzuführen. Viele andere Organisationen wie die CDR oder die *Federación de Mujeres Cubanas* unterstützen die Alphabetisierungskampagne mit ihren Tätigkeiten (cf. Fagen 1969, 41-48).

Most significant of all was the new life breathed into the Municipal Councils of Education. It was in the community that the resources and information relevant to the campaign had to be brought together. The census of illiterates and the dispatching, provisioning, control, and at the times training of the literacy workers were decentralized in the *municipio* level. Thus the Municipal Council of Education [...] became responsible for overseeing and coordinating all aspects of the campaign within its territorial jurisdiction (Fagen 1969, 48).

Im Dezember 1961 ging die Kampagne zu Ende und ihr Erfolg wurde dementsprechend gefeiert, auch wenn die zuvor verkündeten Ziele genauer betrachtet nicht erreicht wurden. Dennoch gilt die Kampagne als eine der Errungenschaften der revolutionären Regierung (cf. Fagen 1969, 53-55). Fagen betont, dass mit den Alphabetisierungsmaßnahmen die Massen mobilisiert werden konnten und dass die Kampagne als bedeutend für die Kulturpolitik Kubas

gesehen werden muss: „The literacy campaign, if not an overwhelming and unquestionable triumph from the scholastic point of view, was nevertheless seminally important in the evolution of the institutional life and political culture of the revolution“ (Fagen 1969, 55). Der Effekt der Massenmobilisierung war beachtlich: von etwa sieben Millionen Kubanern im Jahr 1961 war über eine Million aktiv an der Kampagne beteiligt. Etwa zwei Millionen waren zu jener Zeit zu jung um Alphabetisierungsunterricht zu erhalten oder zu erteilen, von den restlichen fünf Millionen war also zirka ein Viertel entweder StudierendeR oder LehrendeR (cf. Fagen 1969, 55). Die Partizipation war enorm groß und die Symbolik, die der Kampagne zugeschrieben wurde, dem militärischen Bereich entlehnt:

As the campaign progressed, it assumed a scope, duration and intensity that are rare at any time or place except under conditions of war. It is not surprising, then, that the revolutionaries adopted a military metaphor to characterize both the organization of the movement (the literacy army) and the desired national psychology (crush the enemy). The public rhetoric and the symbolism of the campaign were permeated with the imagery of national emergency, battle, and triumphal march. Illiterates were told that in this, Cuba's hour of need, it was their patriotic duty to become literate (Fagen 1969, 55-56).

Die Alphabetisierungskampagne ist auch symbolisch bedeutend, weil sie als erste der Mobilisierungsmaßnahmen der Revolution den Anspruch stellte, alle Kubaner zu integrieren, unabhängig von Alter, Geschlecht, Bildungsstand oder Klasse (cf. Fagen 1969, 56). Sie erhält des Weiteren eine bedeutende nationalistische Dimension, wie Zeuske erläutert: „Der kubanische Nationalismus wurde damit von einem ethnischen oder politischen Eliteprojekt mit seinen kalten weißen Martí-Büsten, Ritualen, Elitediskursen und steinernen Lokalheiligen zu einer kulturellen Massenveranstaltung der Bildung für alle“ (Zeuske 2004, 202).

3.7. Abschließender Überblick: die Rolle der Künstler und Intellektuellen im postrevolutionären Kuba

Einer der bedeutendsten Aspekte bei der Auseinandersetzung mit dem Thema Sozialkritik im postrevolutionären kubanischen Roman und Film ist jener der Rolle der Künstler und Intellektuellen in der Gesellschaft. Betrachtet man die Geschichte Kubas, so ist mit Sicherheit die Revolution *der* entscheidende Einschnitt im 20. Jahrhundert. Wie bereits erwähnt, wurde der Sieg der Revolutionäre von den Intellektuellen und Kunstschaffenden Kubas anfangs durchwegs positiv aufgenommen. Mehr als das: der

[...] revolutionäre Sieg wurde in der Literatur und Kunst von der Mehrheit der kubanischen Schaffenden aller ideologischen Richtungen und Generationen

[sogar] gefeiert. Zwischen 1959 und 1961 begann sich dieser Konsens unter der kommunistischen und nationalistischen Radikalisierung eines ursprünglich demokratischen und moderaten Projekts aufzulösen. Eine Hälfte der großen republikanischen Intellektuellen (Jorge Mañach, Gastón Baquero, Lydia Cabrera, Leví Marrero...) emigrierte, wohin sie konnten, die andere (Fernando Ortíz, Ramiro Guerra, José Lezama Lima, Virgilio Piñera...) blieb auf der Insel, aber ohne mehr die einstige zivile und ästhetische Führungsrolle auszuüben (Rojas 2005, 14).

Es kann also festgehalten werden, dass kurz nach der Revolution eine Vielzahl der namhaften Intellektuellen und Kunstschaffenden wie José Lezama Lima oder Virgilio Piñera auf der Insel blieben, wenn sich auch ihre Rolle in der kubanischen Kulturszene veränderte. Dennoch ist die Zahl derer, die aus Kuba in mehreren Auswanderungswellen emigrierten, ebenfalls hoch. Die „Macht der Kultur“ (Rojas 2005, 15) wurde „zwischen kommunistischen Politikern und Intellektuellen [neu verteilt]“ (Rojas 2005, 14). Während des ersten Jahrzehnts nach der Revolution kam es zu einer regen Kulturproduktion und „intensiver Kreativität und Pluralität in der kubanischen Literatur, Musik, Bildenden Kunst und im Kino“ (Rojas 2005, 15). Neben dem bereits erwähnten ICAIC wurde die *Casa de las Américas* gegründet und bei den Publikationen stechen so „[...] lebendige und polemische [Beispiele] wie *Lunes de Revolución*, *El Caimán Barbudo* und *Pensamiento Crítico*“ (Rojas 2005, 15) heraus. Doch die euphorische Anfangsstimmung begann zu versiegen und mit Ende der 1960er Jahre kam es zur ersten Krise. „Bereits Mitte der 60er Jahre hat die Revolution damit begonnen, ihre Reihen zu schließen, die ideologischen Widersprüche durch Sanktionen zu beseitigen“ (Schumann 2001b, 294). Die sich verstärkende Repression zeigt sich vor allem an der Diskussion rund um Heberto Padilla, die bereits etwas ausführlicher behandelt wurde. Auf politischer und wirtschaftlicher Ebene dominiert das Bild Ende der 60er Jahre „[die] völlige doktrinäre und institutionelle Gleichschaltung mit der Sowjetunion [...]“ (Rojas 2005, 15). Die Folgen jenes verschärften Kurses der Regierung waren weitreichend: einflussreiche Personen aus der Kulturszene wie Guillermo Cabrera Infante verließen das Land und nichtkubanische Intellektuelle, unter ihnen Jean Paul Sartre, Octavio Paz und Mario Vargas Llosa, begannen sich vom politischen Kurs Kubas zu distanzieren (cf. Rojas 2005, 15). Die Jahre 1971-1976 werden oft als „*quinquenio gris*“ (Wilkinson 2006, 66) bezeichnet, laut Rojas irreführend, „denn die polizeiliche Kontrolle des intellektuellen Lebens hat sich bis heute erhalten“ (Rojas 2005, 16). Die

[...] Formel vom »grauen Jahrfünft« hat sich in ein Oxymoron verwandelt, das den intellektuellen Eliten der Macht erlaubt, die ganze Akte der vom Regime im Kulturbereich ausgeübten Repression in jenem Zeitraum von fünf Jahren anzusiedeln, als ob nach 1976 nicht auch Kunstwerke zensuriert, Publikationen

abgedreht, Versuche von unabhängigen künstlerischen Vereinigungen boykottiert oder Dichter wie María Elena Cruz Varela und Raúl Rivero eingesperrt worden wären (Rojas 2005, 16).

Ende der 1980er Jahre kam es zu einem weiteren Versuch von Seiten der Vertreter aus dem Kunst- und Kulturbereich, sich gegen die Kontrolle des Staates aufzulehnen. Dieser Vorstoß wurde allerdings von den Machthabern unterdrückt, was „[...] neben der oppositionellen Politisierung von Intellektuellen [...] zu einer Diaspora von kubanischen Schriftstellern und Künstlern in verschiedene amerikanische und europäische Länder [führte]“ (Rojas 2005, 18). Dieser Aspekt ist vor allem deshalb erwähnenswert, weil viele der außerhalb Kubas publizierenden Schriftsteller bis heute bedeutende und weltweit bekannte Werke hervorbringen und somit die kubanische Kulturproduktion mitprägen. Viele der Autoren publizieren in nichtkubanischen Verlagen wie Planeta, Alfaguara oder Tusquets und tragen dazu bei, dass in den 1990er Jahren die Literatur zu einem dynamischen und produktiven Kultursektor wurde. Zahlreiche Autoren wie Jesús Díaz, Zoé Valdés oder Leonardo Padura Fuentes, zum Teil in Kuba, zum Teil im Exil lebend, prägen diese heterogene literarische Produktion.

In den 90er Jahren bemühte man sich von Seiten der Machthaber um einen flexibleren und offeneren Umgang mit der Kunst (cf. Rojas 2005, 18-20). „Seit dem Jahr 2000 hat [allerdings] die Vulgarisierung des politischen Diskurses der kubanischen Regierung zu einer tiefen Spaltung zwischen Kultur und Macht, zwischen Kunst und Ideologie geführt“ (Rojas 2005, 20). In Kunst und Kultur wird die verstärkt kritische Auseinandersetzung mit der kubanischen Wirklichkeit sichtbar, während sich Macht und Ideologie „an die Verteidigung und Propagierung eines täglich stärker geschwächten und unwahrscheinlicheren Symbols [klammern]“ (Rojas 2005, 20). Bei vielen Kulturschaffenden in Kuba, wie den Regisseuren Juan Carlos Tabío oder Fernando Pérez, zeigt sich die zunehmend kritische Komponente in ihren Werken. Eine weitere Möglichkeit, mit den Bedingungen der Kunst- und Kulturproduktion in Kuba umzugehen, besteht im „Rückzug in einen rein künstlerischen und literarischen Bereich“ (Rojas 2005, 21), ein Weg, den etwa die Herausgeber der Zeitschrift *Azoteas*, Antón Arrufat und Reina María Rodríguez, gehen. Rojas sieht diese Handlungsstrategie als Versuch, „einen Teil des intellektuellen Bereichs dem Legitimationsapparat des Regimes [zu entziehen und damit] eine höhere indirekte oder allegorische Fähigkeit der Produktion von politischen Botschaften [zu erzielen]“ (Rojas 2005, 22).

Es kann festgehalten werden, dass Kritik am Regime in der kubanischen Kultur phasenweise relativ stark angebracht werden kann, dass es allerdings auch Perioden stärkerer Repression und Kontrolle gab, wie etwa die 1970er Jahre.

Die Grenzen der Kritik in der kubanischen Kultur dehnen sich mittels eines rätselhaften Mechanismus stillschweigender Regulierung aus oder ziehen sich wieder zusammen, was oft mit phasenbedingter Notwendigkeit der Regierungspolitik zusammenhängt und fast immer sind die diversen kulturellen Sphären nur fallweise davon betroffen. Unter allen kubanischen Künsten verfügen jene über die größte Freiheit, die die geringste Möglichkeit haben, dauerhaft bedeutungstragende Produktionen hervorzubringen, wie die Musik, der Tanz und das Theater. Das Kino hat als weniger ephemere und gleichzeitig massentaugliche Kunstform engere Grenzen für die Kritik als das Theater, aber mehr Möglichkeiten wörtlicher Kritik als die Literatur selbst (Rojas 2005, 22).

Was Rojas hier ausführt, wird auch für die folgende Analyse von Roman und Film in der vorliegenden Arbeit interessant sein: die Möglichkeiten und Grenzen eines Mediums oder einer künstlerischen Ausdrucksform wie Literatur oder Film. Hierbei gilt es intra- und extradiegetische Faktoren zu trennen, denn einerseits sind jedem Medium Grenzen gesetzt, andererseits nehmen Zensur und Kontrolle Einfluss auf die Kulturproduktion eines Landes. Es liegt auf der Hand, dass der Film als massenwirksames Medium eine große Anzahl von Zusehern erreicht, was zur Folge haben kann, dass Kritik aus Angst vor Zensurmaßnahmen weniger stark angebracht wird. Auch die kubanische Literatur muss sich diesen Problemen stellen, spricht sie doch gerade in Form des in dieser Arbeit behandelten Kriminalromans eine große Zahl von Lesern an. Inwiefern im kubanischen Roman und Film Kritik geübt wird, wird in Kapitel 5 diskutiert werden.

4. Zur Auswahl der Werke, des Autors und des Regisseurs

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit einer einführenden Beschreibung der ausgewählten Werke *Máscaras* und *Nada* beziehungsweise mit dem Autor Leonardo Padura Fuentes und dem Regisseur Juan Carlos Cremata Malberti.

4.1. Las cuatro estaciones

Was die Auswahl der Romane betrifft, so schienen mir die vier Bände der *Cuatro estaciones* besonders interessant, weil Padura Fuentes ein heterogenes, sich mit jedem der vier

Bände erweiterndes Bild der kubanischen Gesellschaft zeichnet. In jedem Roman seiner Tetralogie beleuchtet er eine andere Gesellschaftsgruppe, sei es eine Jugendkultur in Havanna oder die Schwulenszene der Stadt. Als Leser erkunden wir mit dem Ermittler und Protagonisten Mario Conde das bunte, aber auch deprimierende Havanna Ende der 1980er.

Der Kriminalroman in Form der „*novela negra*“ (Colmeiro 1994, 57) bietet durch die Beschäftigung mit marginalisierten Bevölkerungsgruppen die Eröffnung eines dritten Raumes zwischen den Extremen Gut und Böse. Somit dient der Kriminalroman im Allgemeinen besonders effizient dazu, sich mit den Randgruppen einer Gesellschaft, den Ausgeschlossenen und Unterdrückten zu beschäftigen. Gerade der Roman *Máscaras*, den ich im Speziellen für die Bearbeitung der Fragestellung heranziehen möchte, handelt von einer marginalisierten Gruppe der kubanischen Bevölkerung: den Homosexuellen. *Máscaras* behandelt neben dieser Thematik Aspekte wie Kulturpolitik, Zensur und Repression in Kuba und ist daher aussagekräftig in Bezug auf inhärente Sozialkritik.

4.2. Leonardo Padura Fuentes

Leonardo Padura Fuentes wurde 1955 in Havanna geboren. Er ist ein bekannter Journalist und Autor zahlreicher Publikationen, zu denen die bereits erwähnte Tetralogie *Las cuatro estaciones*, herausgegeben zwischen 1991 und 1998, gehört: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) und *Paisaje de otoño* (1998). Weitere Werke Paduras sind *Fiebre de caballos* (1988), *Adiós Hemingway* (2001), *La novela de mi vida* (2002) und *La neblina de ayer* (2005). Padura studierte lateinamerikanische Literatur und veröffentlichte unter anderem ein Werk über Alejo Carpentier mit dem Titel *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Er zählt zu den meistgelesenen zeitgenössischen kubanischen Autoren und es ist ihm gelungen, sowohl in Kuba als auch international große Bekanntheit zu erlangen (cf. *El Caimán Barbudo*, online).⁴

⁴ URL: <http://www.caimanbarbudo.cu/caiman332/paginas/padura.htm>.

4.3. Der Film *Nada*

Der Film *Nada*⁵ des Regisseurs Juan Carlos Cremata Malberti ist Ergebnis meiner Vorauswahl an Filmen⁶, da er mir sowohl filmtechnisch, als auch in Bezug auf das Thema der Sozialkritik aufschlussreich erscheint. *Nada* ist ein Film aus dem Jahr 2001, der in Koproduktion der Länder Kuba, Spanien und Frankreich entstanden ist. Es handelt sich um einen Film, der großteils in schwarzweiß gehalten ist, mit einigen auffälligen farbigen Elementen, auf die ich in der Filmanalyse noch eingehen werde. Thematisch dominiert den Film der Aspekt der zwischenmenschlichen Kommunikation, denn in erster Linie geht es um das Schreiben von Briefen und die Übermittlung von Gedanken und Gefühlen mithilfe der geschriebenen Sprache. *Nada* bezieht sich aber auch auf Themen wie Emigration und Exil, Kontrolle von Seiten des Staates oder Verantwortung des Einzelnen in der Gesellschaft.

Nada ist ein Film, der sich für eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung des Aspekts der Sozialkritik eignet, weil er einerseits Themen wie Emigration und Exil konkret aufgreift und andererseits subtile Anspielungen auf Missstände und Probleme der kubanischen Gesellschaft macht. Eine Interpretation in politischem Sinn ist zwar möglich, aber nicht unbedingt notwendig, denn der Film handelt – wie bereits erwähnt – hauptsächlich von zwischenmenschlicher Kommunikation. Ich habe den Film unter anderem deshalb ausgewählt, weil er unterschiedliche filmtechnische Mittel zum Einsatz bringt, um eben diese Kommunikation medial zu inszenieren.

Entstehungsgeschichtlich ist der Film einige Jahre nach bekannten Produktionen wie *Fresa y chocolate* (1993) oder *Guantanamera* (1995) einzureihen (cf. Bremme 2000, 187). Thematisch weniger präsent als in Filmen der 1990er Jahre sind in *Nada* Aspekte wie die Folgen der Wirtschaftskrise und die täglichen Probleme, mit denen die kubanische Bevölkerung nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion zu kämpfen hatte.⁷ Cremata Malberti verweist allerdings mit Hilfe von Anspielungen, Symbolen und Metaphern auf einzelne Probleme der revolutionären kubanischen Gesellschaft. Untersucht werden soll also

⁵ Eine mögliche intertextuelle Referenz könnte auf den gleichnamigen Roman der spanischen Schriftstellerin Carmen Laforet verweisen, der 1945 veröffentlicht wurde (cf. Neuschäfer (Ed.) 2001, 377).

⁶ Ein weiterer in Bezug auf das Thema der Sozialkritik erwähnenswerter Film ist *Fresa y chocolate* von Tomás Gutiérrez Alea und Juan Carlos Tabío, der bereits in zahlreichen Publikationen diskutiert wurde. Siehe hierzu zum Beispiel: **Campa Marcé**, Carlos (2002): *Fresa y chocolate: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío: estudio crítico*. Barcelona: Ediciones Paidós.

⁷ Als Beispiele für Filme, die besonders auf die Konsequenzen der Krise eingehen, seien *Guantanamera* und *Reina y rey* genannt. In ersterem werden Aspekte wie die Legalisierung des Dollars und die prekäre Situation des öffentlichen Transports stark thematisiert, in letzterem das Aufkommen des *jineterismo*, der Nahrungsmittelknappheit und des Schwarzmarkts.

in der konkreten Filmanalyse zum einen das Maß an direkter Kritik in *Nada*, zum anderen, inwieweit Cremata Malberti im Sinne eines Zensur-Diskurses implizite Sozialkritik übt.

4.4. Juan Carlos Cremata Malberti

Der Regisseur des Films *Nada*, Juan Carlos Cremata Malberti, wurde 1961 geboren. Er stammt aus einer Künstlerfamilie und studierte an der *Escuela de Cine de San Antonio de los Baños*. Seine Karriere als Filmschaffender begann er mit dem Dokumentarfilm *La época y el encanto de fin de siglo*. *Nada* war ursprünglich als Teil einer Trilogie gedacht, die weiteren Teile, *Nadie* und *Nunca*, wurden allerdings bis heute nicht gedreht (cf. CubaSí, online⁸ und IMDb, online⁹). Cremata Malberti sagte dazu in einem Interview: „[Lo] que ha sucedido es que NUNCA hemos encontrado a NADIE que nos financie la segunda y la tercera parte” (Cremata Malberti auf CubaSí, online).¹⁰ Nach *Nada* erschien der Film *Viva Cuba*, der 2005 in Cannes ausgezeichnet wurde. *Viva Cuba* wurde von einem kleinen Team und ohne Unterstützung des *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) gedreht (cf. El País vom 26.05.2006, online).¹¹

⁸ URL: <http://www.cubasi.cu/DesktopDefault.aspx?SPK=160&CLK=165385&LK=1&CK=85251&SPKA=35>.

⁹ URL: <http://www.imdb.com/name/nm1117808/>.

¹⁰ URL: <http://www.cubasi.cu/DesktopDefault.aspx?SPK=160&CLK=165385&LK=1&CK=85251&SPKA=35>.

¹¹ URL:

http://www.elpais.com/articulo/cine/Viva/Cuba/filme/aventura/emigracion/elpcinpor/20060526elpepicin_9/Tes.

5. Sozialkritik bei Leonardo Padura Fuentes

In den folgenden Kapiteln soll behandelt werden, inwiefern und mit welchen Mitteln Leonardo Padura Fuentes in seinen Romanen, insbesondere in *Máscaras* (1997), dem dritten Teil der *Cuatro estaciones*, des Havanna-Quartetts in der deutschen Übersetzung¹², Kritik an politischen und sozialen Gegebenheiten Kubas übt.

5.1. Die *Cuatro estaciones* im Kontext des kubanischen Kriminalromans

„Una de las consecuencias visibles que el »período especial« ha tenido para la literatura cubana es la re-escritura de la novela policiaca“ (Franzbach 2000, 69). Auf diese Weise beschreibt Franzbach die Veränderungen, die der Kriminalroman in den 1990er Jahren in Kuba vollzogen hat. Es handelt sich bei dieser Transformation um „[...] una inversión radical de la ideología, hasta entonces afirmativa del sistema político, expresada por este género, para, en adelante, poder competir con un estilo y paradigmas nuevos en el mercado capitalista del libro“ (Franzbach 2000, 69). Vor allem in den 1970er Jahren hatte der Kriminalroman in Kuba eine stark politische Dimension. „La novela policiaca entonces forma parte del discurso oficial de la Revolución cubana“ (Castells 2000, 22). Mit dem *Período especial en tiempos de paz* werden Veränderungen sichtbar, die den Kriminalroman um weitere Funktionen als die rein didaktisch-politische erweitern. Viele der Autoren beginnen ihr Werk autokritisch zu reflektieren und versuchen nunmehr, auf dem internationalen Markt konkurrieren zu können. Mit der Kritik des eigenen, in den 70er und 80er Jahren im Dienst des Staates stehenden Werkes, wird indirekt auch das System kritisiert. Franzbach legt in seinem Artikel „La re-escritura de la novela policiaca cubana“ dar, was die kubanischen Kriminalromane, die ab den 90er Jahren entstehen, aufzeigen:

Revelan las restricciones políticas a que está sometido este género en Cuba; muestran también las posibilidades y limitaciones de la temática policiaca cubana para darse a conocer en el mercado internacional del libro; por último, en muy pocos casos hacen referencia expresa a las utopías o, al contrario, participan en la destrucción de los mitos del socialismo cubano (Franzbach 2000, 69).

¹² Das Havanna-Quartett ist in der deutschen Fassung im Unionsverlag erschienen: **Padura Fuentes**, Leonardo (2008): *Das Havanna-Quartett*. Zürich: Unionsverlag.

In vielen der früheren kubanischen Kriminalromane wurden klischeehafte Stereotype verwendet, die Themen und Motive wiederholten sich regelmäßig.

Aunque la historia de la Cuba revolucionaria ofrecía una profusión de temas policíacos reales, tales temas se reducían en el fondo siempre a los mismos esquemas, o bien de novelas de espionaje (la CIA contra las organizaciones de masas cubanas siempre en estado de alerta) o de crímenes comunes (Franzbach 2000, 69-70).

Das Havanna-Quartett nimmt im Kontext des kubanischen Kriminalromans eine besondere Stellung ein, denn die Krimiserie Paduras geht über den vormals festgelegten Rahmen hinaus: weder arbeiten die Romane mit klischeehaften Stereotypen, noch bedienen sie sich eines vorgefertigten Schemas. Die Verbrecher im Havanna-Quartett sind nicht bei der CIA oder anderen Institutionen des imperialistischen Westens zu finden, sondern sind Mitglieder der kubanischen Gesellschaft, die teilweise hohe Positionen im Regierungsapparat innehaben.

Franzbach betont, dass die bekanntesten kubanischen Krimiautoren wie Chavarría, Vasco oder Padura Fuentes ihre Werke in der ersten Auflage im Ausland publizieren, um so ihr Auskommen sichern zu können. Hier stellt sich die Frage, ob das nicht als Zeichen für das Scheitern der Gattung Kriminalroman in Kuba gelesen werden kann (cf. Franzbach 2000, 75-76): „¿No ha cavado esta literatura su propia fosa por la insistencia de su papel didáctico, afirmativo y siempre fiel a los principios de la Revolución?“ (Franzbach 2000, 76).

5.2. Inhaltsangabe

Um einen kurzen Einblick in die Tetralogie Padura Fuentes' zu geben, möchte ich kurz den Inhalt der *Cuatro estaciones* präsentieren. Der Protagonist der vier Bände dieser Krimiserie, *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* und *Paisaje de otoño*, ist der Polizist Mario Conde, ein Mann Mitte dreißig, der allein in einer Wohnung in der kubanischen Hauptstadt Havanna lebt. Er ist starker Trinker, Zyniker und Melancholiker und lebt ein Leben, von dem er nicht sagen kann, warum er sich dazu entschlossen hat. Sein wahrer Lebensstraum ist es, zu schreiben. Die wichtigsten Bezugspersonen Mario Condes sind sein Freund Carlos und dessen Mutter Josefina, bei denen er sehr viel Zeit verbringt. *El Flaco Carlos*, wie er von seinen Freunden genannt wird, wurde im Krieg in Angola aus einem Hinterhalt angeschossen und so schwer verwundet, dass er seither an den Rollstuhl gefesselt ist. Daher besucht Mario Conde seinen Freund stets in dessen Wohnung, wo sie (meist englischsprachige) Musik hören und vor allem jede Menge Rum trinken. Josefina

Lebensinhalt besteht darin, ihren Sohn zu pflegen und mit möglichst wohlschmeckendem Essen zu versorgen, sodass Carlos längst nicht mehr der dünne Carlos ist, auch wenn ihm der Spitzname aus seiner Schulzeit erhalten geblieben ist.

Im Lauf der vier Teile der *Cuatro estaciones*, die zeitlich das Jahr 1989 umfassen, klärt Mario Conde vier Morde auf, wobei er am Ende von *Paisaje de otoño*, also im Herbst 1989, den Polizeidienst endgültig verlässt, um sich seinen Lebenstraum zu erfüllen: zu schreiben. Dass die erzählte Zeit ausgerechnet das Jahr 1989 umfasst, das Jahr, in dem der sozialistische Block in Europa und der Sowjetunion zu zerbröckeln beginnt, ist bestimmt kein Zufall, sondern ein „Hinweis auf das Interesse des Schriftstellers an der Untersuchung gesellschaftlicher Zustände“ (Madero, Unionsverlag online).¹³ Der erste Teil, *Pasado perfecto*, handelt von Rafael Morín, einem hochrangigen Beamten des Industrieministeriums, der zu Neujahr 1989 verschwindet und schließlich ermordet aufgefunden wird. Der Titel *Pasado perfecto* kann hier nur ironisch gemeint sein, denn Morín lebte nur oberflächlich ein perfektes Leben, auch wenn es scheint, dass er ein in allen Belangen vorbildhaftes Mitglied der kubanischen Gesellschaft war.

Der zweite Teil der Serie, *Vientos de cuaresma*, handelt vom Mord an einer jungen Lehrerin, die sich als *jinetera*¹⁴ betätigte, um ihren aufwendigen Lebensstil finanzieren zu können. Gemeinsam mit Mario Conde tauchen die Leser in die Welt einer jugendlichen Subkultur Ende der 1980er Jahre ein, die von Desillusion und Drogenkonsum geprägt ist.

Der dritte Roman der *Cuatro estaciones*, *Máscaras*, ausgezeichnet mit dem *Premio Café Gijón de Novela*, ist ein besonders gelungenes Werk Paduras, in dem Homosexualität und Transvestismus die vorherrschenden Themen darstellen. *Máscaras* handelt von der Ermordung des jungen Homosexuellen Alexis Arayán, der in einem auffälligen roten Kleid im Wald nahe Havanna gefunden wird. Die Ermittlungen führen Mario Conde in die Schwulenszene der kubanischen Hauptstadt und zu Alberto Marqués, einem ehemals erfolgreichen, öffentlich diffamierten Theaterregisseur, der dem *Teniente* seine Lebensgeschichte anvertraut. Padura spart in diesem Roman nicht mit historischen Bezügen und Anspielungen, die sich besonders auf den *Congreso de Educación y Cultura* und die darauf folgende Repression Homosexueller beziehen. Besonders auffällig sind in *Máscaras* die augenscheinlichen Vorurteile Mario Condes gegenüber Homosexuellen und damit

¹³ URL:

http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=4214&pers_id=1715&pic=../portrait/paduraleonardo.jpg&tit=Leonardo%20Padura.

¹⁴ Als *jinetera*, Reiterin, bezeichnet man die Prostituierten in Kuba, deren Zahl mit der starken Förderung des Massentourismus Anfang der 1990er deutlich anstieg (cf. Zeuske 2004, 254-255).

verbunden seine Beziehung zum exzentrischen Alberto Marqués, die sich im Verlauf der Geschichte deutlich ändern soll.

Paisaje de otoño, der letzte Teil der Tetralogie, spielt im Herbst 1989 und handelt von einer gänzlich anderen Gruppe der kubanischen Bevölkerung, den Exilkubanern. Miguel Forcade, der 1978 das Land verließ, wird brutal ermordet an einem Strand aufgefunden. Nach 20 Jahren in Miami reiste er erstmals wieder nach Kuba, offiziell um seinen schwer kranken Vater zu besuchen, doch Mario Conde entgeht nicht, dass hinter der mysteriösen Rückkehr des Exilkubanners mehr als ein Verwandtschaftsbesuch steckt. Es stellt sich heraus, dass Miguel Forcade in den 1960er Jahren an den Enteignungen beteiligt war, die nach der Revolution in bürgerlichen Kreisen durchgeführt wurden. Alles deutet darauf hin, dass er zurückgekommen ist, um ein wertvolles Objekt aus dem Land zu schmuggeln.

Durch die gesamte Tetralogie hindurch zieht sich die Geschichte rund um Mario Conde und seine Freunde Carlos, El Conejo und Andrés, die sich bereits seit der Schulzeit kennen und die den Lesern immer wieder begegnen. Den versäumten oder noch nicht verwirklichten Träumen der Freunde, ihren Frustrationen, Gedanken, Gesprächen und Lebensgeschichten, ihren Freuden und Ängsten wird in den Romanen ebenso viel Raum und Bedeutung beigemessen wie den Kriminalfällen selbst.

5.3. Gattungszuordnung und Besonderheiten der *Cuatro estaciones*

Die Romane des Havanna-Quartetts können als Kriminalromane, aber auch als Sozialromane (cf. Madero, Unionsverlag online)¹⁵ bezeichnet werden. Es finden sich klare Merkmale der Gattung des Kriminalromans wie ein Verbrechen, eine Untersuchung und die Auflösung des Falles (cf. Nusser 2003, 22). Das Verbrechen ist im Havanna-Quartett der Mord, dieser „wirkt im Detektivroman als Rätsel. Er ist das zentrale Ereignis und hat doch nur auslösende Funktion. Nicht als Verbrechen ist er von Bedeutung, sondern als Anlass für die Tätigkeit der Detektion“ (Nusser 2003, 23). Zum Teil trifft dieser Aspekt auf die Kriminalromane von Padura Fuentes zu, denn das Rätsel, das es zu lösen gilt, ist in drei von vier Conde-Krimis ein Mord. *Pasado perfecto* allerdings handelt großteils von einer vermissten Person, einem früheren Schulkollegen Condes namens Rafael Morín, der aber letztlich ebenfalls ermordet aufgefunden wird. Das Rätsel, das am Ausgangspunkt der Untersuchung steht, ist im Fall von *Pasado perfecto* allerdings das mysteriöse Verschwinden

¹⁵ URL:

http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=4214&pers_id=1715&pic=../portrait/paduraleonardo.jpg&tit=Leonardo%20Padura.

Moríns. In den *Cuatro estaciones* lässt sich ein Handlungsstrang feststellen, der sich unabhängig vom jeweiligen Verbrechen durch die gesamte Tetralogie hindurch zieht: die Geschichte(n) von Mario als Privatperson und seinen Freunden. Es wird die tragische Geschichte vom Flaco Carlos erzählt, von verflossener Liebe, Enttäuschung und Verzweiflung, von Träumen und verpassten Möglichkeiten berichtet. Das Leben der Freunde und ihre Erinnerungen könnten als eigene Erzählung bestehen, und am Ende von *Paisaje de otoño* beschließt Mario Conde, der den Polizeidienst nach Auflösung des Mordes an Miguel Forcade Mier quittiert hat, diese Erzählung mit dem Titel *Pasado perfecto* niederzuschreiben:

Y el Conde escribía, confiado de que aquella historia de un policía, un joven herido, un muchacho que quiso ser un gran pelotero y se enamoró de una mujer diez años mayor que él, de un tipo empecinado en rehacer la historia, de una mujer bella, leve, pero con unas nalgas pétreas, de un escritor prostituido por su ambiente, y de toda una generación escondida, resultaría tan escuálida y conmovedora que ni siquiera el desastre de ese día de octubre y de todos los otros días del año, podrían vencer el acto mágico de extraer de su cerebro aquella crónica de dolor y de amor, vivida en un pasado tan remoto que la memoria trataba de dibujar con tintes más amables, hasta hacerlo parecer casi bucólico. *Pasado perfecto*: sí, así la titularía [...] (Padura Fuentes 2006b, 259).

Die intertextuelle Referenz ist insofern wirkungsvoll als die Leser des Havanna-Quartetts natürlich wissen, dass ein Buch mit eben diesem Titel bereits geschrieben wurde, allerdings nicht nur als die Geschichte des Freundeskreises rund um Mario Conde, sondern als Kriminalroman, der jedoch, indem er der Lebensgeschichte einiger Kubaner Mitte dreißig ebenso viel Bedeutung beimisst wie der Auflösung der Kriminalfälle, weit über die Grenzen seiner Gattung hinausreicht. Pérez-Simón meint zur Frage nach dem Erzähler der *Cuatro estaciones*: „Interestingly, we discover [...] that it was the detective himself who has ‚written‘ all four novels [...]“ (Pérez-Simón 2008, 94).

Auch das zweite von Nusser genannte inhaltliche Element des Kriminalromans lässt sich im Havanna-Quartett finden: „die Fahndung nach dem Verbrecher (den Verbrechern), die Rekonstruktion des Tathergangs, die Klärung der Motive für die Tat“ (Nusser 2003, 22). Die verschiedenen Teile der Enträtselung, „Beobachtung, Verhör, Beratung, Verfolgung und Inszenierung der Überführungsszene“ (Nusser 2003, 24) sind in unterschiedlichem Maße gegeben. Von besonderer Bedeutung sind die Aspekte Beobachtung und Verhör. Mario Conde ermittelt zusammen mit *Sargento* Manuel Palacios, dem er gern die Aufgabe überlässt, bei den Verhören die Fragen zu stellen. Mario Conde hingegen konzentriert sich gern darauf zu beobachten, vor allem in den Häusern oder Wohnungen der Befragten. Somit werden auch für die Leser die jeweiligen Räume erschlossen, wie zum Beispiel das Haus der Eltern von Alexis Arayán:

El carnet que llevaba encima Alexis Arayán indicaba aquella dirección como su residencia permanente: una casona de dos plantas en la Séptima Avenida de Miramar, con un jardín bien cuidado y paredes pintadas de un blanco brillante, paneles de vidrios milagrosamente enteros en la ciudad de los vidrios rotos y dos autos en el *car-porch*. [...] Era la imagen de la prosperidad (Padura Fuentes 1997, 38).

Attribute wie *un jardín bien cuidado, paredes pintadas de un blanco brillante* und *dos autos en el car-porch* verweisen unmissverständlich auf die privilegierte Stellung der Arayáns in der Gesellschaft. Nicht nur von außen sieht das Haus sauber und gepflegt aus, auch im Inneren scheint alles perfekt: „Todo parecía limpio y perfecto en aquella casa donde, de pronto, se había instalado una inesperada tragedia“ (Padura Fuentes 1997, 39). Doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass das in der Öffentlichkeit gezeigte Bild keineswegs mit der Wahrheit übereinstimmt. Dieses Motiv zeigt sich nicht nur bei der Figur Faustino Arayán in *Máscaras*, der seinen eigenen Sohn ermordet hat, sondern auch bei Rafael Morín in *Pasado perfecto*, und Lissette Núñez in *Vientos de cuaresma*. Auch Morín, der allerdings wie Lissette Opfer eines Gewaltverbrechens wurde, führt ein nach außen hin perfektes Leben, hat sich aber, wie wir als Leser erfahren, einiger Vergehen schuldig gemacht. In *Vientos de cuaresma* finden wir mit Lissette Núñez keine Angehörige von Regierungskreisen, sondern eine junge Lehrerin, die in ihrer Wohnung ermordet wird. Mit ihr eröffnet sich für die Leser ein anderer Bereich der kubanischen Realität, der des *jineterismo*. Um ihren aufwendigen Lebensstil finanzieren zu können, hat sich Lissette als *jinetera* angeboten, eine Tätigkeit, die sich nicht in das offizielle Bild der engagierten jungen Lehrerin fügt.

Ein weiteres Beispiel für die Bedeutung der Beobachtung im Havanna-Quartett ist der erste Besuch Condes bei Alberto Marqués, dem exzentrischen Theaterregisseur, der aufgrund seiner sexuellen Orientierung diskriminiert und von der Theaterszene völlig ausgeschlossen wurde. Kein Detail scheint dem Polizisten zu entgehen:

Allí no existía el calor, a pesar de que todas las ventanas estaban cerradas y no se sentía el murmullo de algún ventilador atenuante. En la fresca penumbra, el Conde adivinó el techo puntual remoto y entrevió algunos muebles tan oscuros como el ambiente, dispersos sin concierto por la amplitud de la sala que estaba partida en dos por una pareja de columnas quizás dóricas en sus últimas alturas. Al fondo, a unos cinco metros, la pared se hundía hacia un corredor también sombrío (Padura Fuentes 1997, 43).

Nicht nur Räume und Gegenstände, auch Personen werden im Detektivroman beobachtet, denn alles kann Indiz sein oder als Spur dienen (cf. Nusser 2003, 24). El Conde beobachtet die Personen, die in irgendeinem Zusammenhang mit dem Mordfall stehen, ganz genau und nimmt deren Reaktionen, Handlungen, sogar einzelne Bewegungen wahr. Als Beispiel

genannt sei die Haushaltshilfe der Arayáns, die im Lauf des Romans eine wichtige Rolle übernimmt: „Con el grito había aparecido una negra, silenciosamente salida de algún sitio de la mansión. Caminaba sin producir ruidos, como si sus pies no tocaran el piso. El Conde observó su mirada rojiza, que brotaba de unos ojos abultados y brillosos“ (Padura Fuentes 1997, 39).

Die Technik, falsche Fährten zu legen, wird in den *Cuatro estaciones* ebenfalls eingesetzt. In *Paisaje de otoño* zum Beispiel führt allein die Tatsache, dass von Anfang an vermutet wird, der Ermordete wollte ein besonders wertvolles Objekt aus dem Land schmuggeln, dazu, dass die Ermittlungen in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Obwohl Aspekte wie Korruption, Kunstraub und Exil den letzten Roman der Tetralogie prägen, stellt sich letztlich heraus, dass der Mord aus rein emotionalen Gründen geschah (cf. Pérez-Simón 2008, 93). Interessant ist der Fall Alexis Arayán, bei dem der Mörder selbst gezielt versucht, die Polizei auf eine falsche Fährte zu locken. Mit dem Hinterlassen zweier Münzen im Anus des Ermordeten versucht Faustino Arayán, einen Mord innerhalb der Schwulenszene zu inszenieren.

Die Beratungen, in denen die „Ergebnisse der Beobachtungen und Verhöre zusammengefasst und ausgewertet“ (Nusser 2003, 27) werden, lassen sich in den Gesprächen zwischen Mario Conde und Manuel Palacios feststellen. Anders als die Beratungen zwischen Detektiv und Mitarbeitern und/oder Polizei (cf. Nusser 2003, 27) handelt es sich in den *Cuatro estaciones* um Gespräche zwischen zwei Polizisten, von denen Mario Conde allerdings der Ranghöhere ist. Das besondere Talent des exzentrischen *Teniente* Conde wird mehrmals unterstrichen, die hierarchische Beziehung zwischen ihm und *Sargento* Palacio zwar nicht besonders stark, aber dennoch spürbar herausgestrichen. In *Máscaras* stellt sich die erste Einschätzung des Tatbestands wie folgt dar:

-Bueno, Manolo, atrévete con las preguntas que nos dejó Flor de Muerto. ¿Por qué una persona se deja asfixiar sin resistirse? ¿Y por qué el asesino no lo tiró al agua? Y para que coño se puso a registrarle el ano?
El sargento Manuel Palacios cruzó los brazos delgadísimos sobre su pecho descarnado. En cada caso que le asignaban con el Conde siempre sucedía igual: él debía ser el primero en equivocarse (Padura Fuentes 1997, 36).

In der folgenden ersten Beratung zwischen Mario Conde und Manuel Palacios verkündet letzterer sowohl dem *Teniente* als auch dem Leser seine Theorien zu dem rätselhaften Mordfall.

-¿Qué te parece un hombre respetable, casado y con hijos, que de pronto liga a una mujer, él no es un ligón y ella es preciosa, alta, y él se entusiasma con su conquista y viene con ella para el Bosque, se besan, se acarician, la mujer se

arrodilla para chupársela, como dice el forense, y entonces el tipo descubre que no es una mujer, sino lo contrario? ¿O qué te parece que el grande sea también lo contrario, quiero decir, tan maricón como el muerto, y se haya vengado de Arayán por alguna vieja historia de mariconería? ¿O que el grande sea un aberrado al que le gusta estar con travestis, pues él mismo es un travesti frustrado por su tamaño y su gordura? (Padura Fuentes 1997, 37).

Noch stellen sich viele Fragen und sowohl Detektiv als auch Leser können vorläufig nur Vermutungen anstellen. Das *fair play* mit dem Leser ist gegeben, denn er weiß genauso viel oder wenig wie Mario Conde, den er bei seinen Ermittlungen begleiten wird. Als Leser erfahren wir, was der *Teniente* erfährt, wir verfolgen seine Ermittlungen und Verhöre. Am Ende des Romans folgt jeweils „die Lösung des Falles und die Überführung des Täters“ (Nusser 2003, 22), womit auch der dritte essentielle Aspekt der Handlung des Kriminalromans im Havanna-Quartett festgestellt werden kann.

Dennoch kann das Havanna-Quartett nicht vollständig der sogenannten „*novela policiaca clásica*“ (Colmeiro 1994, 56) zugeordnet werden¹⁶, deren Grundschema auf der antagonistischen Gegenüberstellung von Gut und Böse in Form des Ermittlers und des Verbrechers basiert und in der dem Detektiv beinahe übermenschliche Fähigkeiten zugeschrieben werden: „Las principales convenciones de este subgénero consisten en la infabilidad e invulnerabilidad del investigador, cuyas facultades son superiores al resto de los mortales [...]“ (Colmeiro 1994, 56). Des Weiteren erfolgt entsprechend dem Schema des klassischen Kriminalromans eine Wiederherstellung der herrschenden Ordnung, welche nicht in Frage gestellt wird:

El criminal transgrede las normas sociales de convivencia, atenta contra la misma constitución de la sociedad, supone una amenaza que la sociedad debe neutralizar y castigar. La función encomendada por la sociedad al investigador, policía o detective, es la de defender al sistema de los ataques de que éste es hecho objeto. La fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado (Colmeiro 1994, 59-60).

5.4. Status des Ermittlers

Vor allem die Konstruktion der Figur des Ermittlers und Protagonisten Mario Conde ist in Zusammenhang mit der Gattungszugehörigkeit der *Cuatro estaciones* zu berücksichtigen. Mario Conde übt zweifelsohne eine besondere Rolle in der Gesellschaft aus. Als Angehöriger

¹⁶ Zur Definition der *novela policiaca clásica* und der *novela policiaca negra* oder *novela negra* siehe Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Editorial Anthropos.

der Polizei (die er allerdings am Ende der Tetralogie verlässt) trägt er zwar dazu bei, Verbrecher wie Faustino Arayán in *Máscaras* aus dem Verkehr zu ziehen, er vertritt allerdings nicht ausnahmslos die geltenden Verhaltensregeln und Normen. Die Ermittlerfigur in den *Cuatro estaciones* entspricht also dem von Colmeiro beschriebenen Typus der „*novela policiaca negra*“ (Colmeiro 1994, 57): „La »fórmula« del detective como super-hombre con sobrenaturales poderes de observación y deducción da paso a la del detective como ser marginal curtido con [...] una cierta moral ambigua“ (Colmeiro 1994, 61). Mario Conde ist ein Polizist, der angesichts der Verbrechen nicht neutral und objektiv bleiben kann. Er lässt sich vor allem in *Pasado perfecto*, als der Ehemann seiner früheren Liebe Tamara spurlos verschwindet, aber auch in *Máscaras* persönlich von den Kriminalfällen vereinnahmen. Auch dieses Charakteristikum des Havanna-Quartetts entspricht dem Modell der *novela negra*: „El detective no puede permanecer impasible ante la acción criminal y sus víctimas“ (Colmeiro 1994, 61).

Ein weiteres Merkmal der *novela negra* ist die Aufhebung der klassischen Gegensätze von Gut und Böse, wie Colmeiro beschreibt:

La perspectiva moral del protagonista va a inundar toda la obra de una manera mucho más explícita que en la novela policiaca clásica. La división rotunda típica del melodrama que encontrábamos allí, entre los principales antitéticos del bien y el mal, representados por las figuras químicamente puras del detective (defensor de la sociedad) y el criminal (su agresor), resulta ahora puesta en cuestionamiento (Colmeiro 1994, 62).

In den Krimis von Padura Fuentes besteht nicht eindeutig die Dualität Gut – Böse wie sie für den klassischen Kriminalroman typisch ist. „It is [...the] ambivalence in Padura Fuentes’s fiction and the blurring of the classical binary oppositions between the detective and the villain, good and evil, and order and disorder, that makes it so closely resemble the hard-boiled genre“ (Wilkinson 2006, 181). Die *Cuatro estaciones* präsentieren keine absolute Sichtweise einer Gesellschaft, die sich in eindeutig gute und eindeutig böse Charaktere gliedert. Auch diesen Aspekt führt Colmeiro aus: „El bien y el mal ya no son unos valores absolutos que se pueden aislar y relegar a unos personajes particulares (los buenos y los malos, los defensores y los agresores) sino que aparecen relativizados dentro de la sociedad y en todos sus individuos“ (Colmeiro 1994, 62). Wilkinson sieht hier auch den deutlichen Unterschied zwischen den Kriminalromanen Paduras und den Werken der kubanischen Kriminalliteratur, wie sie zuvor verfasst wurden. „Thus Padura Fuentes’s vision contains a relativism that is at odds with the world-view in traditional Cuban detective stories in which

the evil imperialists and their fellow travellers confront the revolutionary police” (Wilkinson 2006, 181).

Der Ermittler zählt nicht vollständig zu jenen, die die Gesellschaftsordnung wiederherstellen und aufrecht erhalten wollen, ganz im Gegenteil, Mario Conde begibt sich selbst teilweise in das Milieu der Delinquenz oder duldet illegales Handeln. Ein Beispiel hierfür sind die Geschäfte von Candito el Rojo, über die Mario Conde zwar Bescheid weiß, die er allerdings duldet, um seinerseits nützliche Auskünfte von Candito zu erhalten. Als Carlos ihn überreden möchte, die illegale Bar ihres Freundes aufzusuchen, ergibt sich folgender Dialog:

-Y me dijo que por qué no íbamos un día, tú y yo...

El Conde volvió a mover la cabeza y repitió la sonrisa.

-Tú sabes que yo no puedo ir a eso, Flaco. Eso es ilegal y si pasa algo...

-Ah, Mario, no jodas. Mira, con la clase de calor que hace hoy, la cara de mierda que tú tienes... y de aquí a casa de Candito es cerca... Unas cervecitas. Dale, vamos.

-No puedo, bestia. Coño, acuérdate que yo soy policía (Padura Fuentes 1997, 19).

Der dünne Carlos beendet das Gespräch mit den Worten „-Está bien, está bien. Si tú no quieres, no vamos...“ (Padura Fuentes 1997, 20), dennoch beginnt der nächste Abschnitt des Romans wie folgt und für die Leser ist sofort klar, welcher der beiden Freunde im vorangegangenen Gespräch mehr Überzeugungsarbeit geleistet hat: „El Conde detuvo la silla de ruedas al llegar a la entrada del solar“ (Padura Fuentes 1997, 20).

Auch Josefina, Carlos' Mutter handelt nicht immer streng nach dem herrschenden Gesetz. Sie versorgt ihren Sohn und dessen Freund Mario Conde mit jeder Menge Köstlichkeiten, die sie auf keinen Fall auf legalem Weg erwerben könnte. Der *Teniente* duldet diese kleinen Vergehen oder sieht über sie hinweg, zumal er selbst die Mahlzeiten im Hause Josefinas und Carlos' gern genießt. Hier stellt sich natürlich die Frage, inwieweit geltende Normen und Gesetze für den Einzelnen/die Einzelne Beschränkungen bedeuten, wie im Fall der Lebensmittelrationierung in Kuba. Maßnahmen dieser Art können Folgen wie die Tendenz, Gesetze zu hintergehen oder zu brechen, nach sich ziehen. In einer Gesellschaft, in der es an Grundlegendem wie Nahrungsmitteln fehlt, versucht die Bevölkerung, auf jedem möglichen Weg, und sei es auf illegalem, dieses Problem zu lösen. Wenn sich etwa während der schweren Wirtschaftskrise Anfang der 1990er der Schwarzmarkt etablierte, dann als Problemlösungsstrategie einer Gruppe der Gesellschaft, die sich dem offiziellen Lösungsvorschlag des Staates widersetzte.

Die Stellung, die der Ermittler Mario Conde in den Romanen einnimmt, ist also besonders aufschlussreich in Bezug auf die Frage der Gattungszugehörigkeit des Havanna-Quartetts. Obwohl er der Polizei und somit einer staatlichen Institution angehört, stellt er die herrschende Ordnung oft in Frage, begibt sich selbst manchmal an den Rand der Legalität – wenn er etwa in der illegalen Bar eines Freundes Bier konsumiert – und beleuchtet auf kritische Art und Weise die kubanische Gesellschaft Ende der 80er Jahre. Als Leser begleiten wir Mario Conde bei seinen Ermittlungen und tauchen mit ihm gemeinsam in das vielschichtige Havanna ein. Der überwiegende Teil des Havanna-Quartetts ist aus der Perspektive des Polizisten geschildert, meist in personaler Erzählhaltung. Vor allem bei Analepsen findet allerdings ein Wechsel in die Ich-Erzählhaltung statt, womit neue Blickwinkel eröffnet werden. Die Perspektiven- und Tempuswechsel stellen somit eines der Charakteristika der *Cuatro estaciones* dar und tragen zur Pluridimensionalität des Werks bei.

Bereits ab der ersten Seite von *Pasado perfecto* wird die Aufmerksamkeit des Lesers voll und ganz auf Mario Conde gelenkt, dessen Gedanken und Gefühle vom Erzähler mitgeteilt werden.

No necesito [*sic*] pensarlo¹⁷ para comprender que lo más difícil sería abrir los ojos. Aceptar en las pupilas la claridad de la mañana que resplandecía en los cristales de las ventanas y pintaba con su iluminación gloriosa toda la habitación [...]. Dormir, tal vez soñar, se dijo, recuperando la frase machacona que lo acompañó cinco horas antes, cuando cayó en la cama, mientras respiraba el aroma profundo y oscuro de su soledad (Padura Fuentes 2007, 13).

Die ersten Zeilen des Havanna-Quartetts zeugen bereits davon, dass sich das Werk nicht in das Schema einer „*novela policiaca clásica*“ (Colmeiro 1994, 56) fügt. Wir steigen in den Krimi nicht etwa mit dem Mord oder dem Fund einer Leiche ein, sondern mit dem Erwachen eines vom Alkohol völlig kaputten Ermittlers, dem es schwer fällt, seine Augen zu öffnen.

Mario Conde lebt als alleinstehender Mann in der Hauptstadt Havanna. Er ist starker Raucher und Trinker, liebt gutes Essen und ist vor allem ein Kritiker der herrschenden sozialen Umstände. „He is one of those rare literary characters that manage to escape the particular circumstances defined by generic and plot limitations, to undertake a life richer than that drawn out initially for him by the author“ (Pérez-Simón 2008, 91). Padura Fuentes konstruiert die Figur Mario Conde, indem er ihr einige autobiographische Charakterzüge verleiht, wie Franzbach darlegt: „En la novela *Paisaje de otoño* [...], Padura Fuentes describe

¹⁷ Es kann vermutet werden, dass es sich in der mir zur Verfügung stehenden Ausgabe von *Pasado perfecto* um einen Druckfehler handelt und dass der Roman mit den Worten „No necesitó pensarlo“ beginnt. Einen Hinweis hierauf liefert das Zitat aus *Pasado perfecto*, das sich in Wilkinsons Abhandlung über den kubanischen Kriminalroman mit dem Titel *Detective Fiction in Cuban Society and Culture* findet (cf. Wilkinson 2006, 191).

todo el desengaño de su generación a través de la figura, parcialmente autobiográfica, del policía Mario Conde, un testigo de la sociedad de su tiempo“ (Franzbach 2000, 73). In *Paisaje de otoño* wird eine Beschreibung des Polizisten dargeboten, die humoristische sowie ironische Züge aufweist:

[...] un apetecible soltero de treinta y seis años, ex policía, prealcohólico, pseudoescriptor, cuasiesquelético y posromántico, con principios de calvicie, úlcera depresión y finales de melancolía crónica, insomnio y existencias de café, dispuesto a compartir su cuerpo, fortuna e inteligencia con mujer blanca, negra, mulata, china o árabe no musulmana, capaz de cocinar, lavar, planchar y, tres veces a la semana, aceptar sus buenas faenas de amor (Padura Fuentes 2006b, 237).

Der Polizist Mario Conde weist einige Ähnlichkeiten mit dem Ermittler Pepe Carvalho der Romane von Manuel Vázquez Montalbán auf:

Entre ellos, el gourmetismo de los dos protagonistas, [...]. [Cabe] destacar [también] que ambos personajes novelescos son nostálgicos, escépticos y cada vez más sentimentales a medida que transcurren sus ciclos novelescos. [...] Sus filiaciones literarias – además de las excelentes relaciones personales que mantuvieron – coinciden en muchos aspectos. Entre ellos, la singular forma de ver el mundo, el comportamiento social, además del cansancio que ambos protagonistas van transmitiendo a lo largo de sus sagas novelescas (Martín Escribà & Sánchez Zapatero 2006, 156).

Bei Mario Conde findet man keine sogenannte *conciencia revolucionaria*, die häufig die Motivation traditioneller kubanischer Detektive darstellt: „Certainly Conde does not have a Marxist outlook; what is missing [...] is (perhaps deliberately) a ‘conciencia revolucionaria’ that is not exactly the same as duty or responsibility and yet is very high on the list of motivations that traditionally drive Cuban detective characters“ (Wilkinson 2006, 180).

Als Leser verfolgen wir nicht nur die Aufklärung des Falles, sondern auch das Privatleben des Detektivs, seine Treffen mit Freunden, seine Affären und Partys mit anschließenden Katerstimmungen. Auf verschiedenen Zeitebenen wird das Leben des Polizisten aufgerollt. Einerseits auf der Ebene der Ermittlung, wenn Mario Conde seine Nachforschungen anstellt, um den jeweiligen Mordfall zu lösen. Andererseits erfahren wir auf weiteren zeitlichen Ebenen Geschichten und Anekdoten aus dem Leben des mittlerweile fast 36-jährigen Polizisten. Es wird wiederholt Bezug auf die Schulzeit Marios, Carlos' und ihrer Freunde genommen. El Conde erinnert sich etwa an die Aufregungen rund um die literarische Zeitschrift seiner Schule, bei der er neben einigen Mitschülern mitgewirkt hat und die nie über die Ausgabe Null hinauskam. Als er für *La Viboreña* seine Erzählung *Domingos* schrieb, war er 16 Jahre alt: „[...] él tenía dieciséis años y escribía su primer cuento“ (Padura Fuentes

1997, 65). Mehrmals, unter anderem in *Máscaras*, wird darauf eingegangen, welche Geschichte in *Domingos* vom jungen Mario Conde erzählt wird:

El cuento relatava una historia simple, que el Conde conocía muy bien: su experiencia inolvidable, cada despertar el domingo, cuando su madre lo obligaba a asistir a la iglesia del barrio mientras el resto de sus amigos disfrutaba la única mañana libre jugando pelota en la esquina de la casa (Padura Fuentes 1997, 65).

Im Jahr 1989, durch das wir als Leser Mario Conde begleiten, kann er sich noch sehr gut an jenen Moment erinnern, in dem die Zeitschrift verboten wurde:

Lo frustrante, sin embargo, fue la represión que desató aquella revista que nunca llegó al número uno [...]. Cada vez que lo recuerda, el Conde recupera una vergüenza lejana pero imborrable, muy propia, toda suya, que lo invade físicamente: siente un sopor maligno, unos deseos asfixiantes de gritar lo que no gritó el día en que los reunieron para clausurar la revista y el taller [...] (Padura Fuentes 1997, 66).

Die Erzählung wechselt hier ins Präsens, die Erinnerung Condes an jenen Tag verknüpft die beiden Zeitebenen, zwischen denen zwanzig Jahre liegen, und verleiht den vergangenen Ereignissen Relevanz für die Gegenwart. Noch im Jahr 1989 kann sich Mario an das Geschehen erinnern, was sogar eine physische Reaktion bei ihm hervorruft. Alles Nichtgesagte scheint ihn nach wie vor zu belasten und erweckt in ihm unvermeidlich den Wunsch, laut hinauszuschreien, was er damals für sich behalten hatte.

Neben den bereits erwähnten Zeitebenen - das Jahr 1989, in dem sich die Morde ereignen und die Jugendzeit Mario Condes zwanzig Jahre früher - wird mit dem Verweis auf den Inhalt der Erzählung *Domingos* auf eine weitere eingegangen, nämlich auf die der Kindheit Mario Condes, als er jeden Sonntag gezwungen wurde, die Kirche zu besuchen, während seine Freunde auf der Straße spielten. Padura Fuentes konstruiert hier in Form einer *Mise en abyme* eine Erzählung innerhalb der Erzählung. Die Besonderheit liegt bei Mario Conde, denn er ist Teil der ersten Erzählung, des Kriminalromans, in der er als Protagonist fungiert, und Autor sowie Figur der zweiten Erzählung *Domingos*, deren Inhalt uns allerdings vom Erzähler, nicht von Mario Conde selbst vermittelt wird.

Was die Rolle Mario Condes als Polizisten betrifft, kann festgestellt werden, dass er nicht den Vorstellungen eines – nennen wir es klischeehaft typischen – Vertreters der Polizei entspricht. Er durchstreift mit kritischem Blick die kubanische Hauptstadt Ende der 80er Jahre und scheint perplex angesichts der Korruption, die innerhalb der Polizei, aber auch in anderen staatlichen Institutionen herrscht. Ein Begriff, der in der Sekundärliteratur mehrmals im Zusammenhang mit dem Blick auf die kubanische Gesellschaft Ende der 80er Jahre, wie er im Havanna-Quartett präsentiert wird, aufscheint, ist der des *desencanto* (cf. Martín

Escribà & Sánchez Zapatero 2006; Serrano 2001). *Desencanto*, deutsch Enttäuschung, Ernüchterung, ergibt sich aus dem Überdruß, den Mario Conde und seine Generation empfinden, wenn sie über ihr Leben und die kubanische Gesellschaft reflektieren. „Este cansancio viene reflejado por el desencanto a medida que transcurren sus historias, un desencanto que [...] se convierte en dolor y padecimiento al hablar de su ciudad“ (Martín Escribà & Sánchez Zapatero 2006, 156). Der Blick Mario Condes ist den herrschenden Zuständen gegenüber kritisch, aber auch geprägt von Überdruß und Enttäuschung. Im Havanna-Quartett übernimmt der Ermittler somit nicht ausschließlich die Funktion, die herrschende Ordnung wieder herzustellen – eine Funktion, die Mario Conde als Kritiker eben dieser Ordnung paradoxerweise in seiner Rolle als Polizist dennoch ausübt – sondern er dient vielmehr dazu, die gegebenen Zustände anzuprangern und über sie nachzudenken. Im Sinne eines engagierten, kritischen Schreibens erhebt das Havanna-Quartett Anklage gegen das herrschende Regime, wie Serrano in seinem Artikel „Leonardo Padura o el desencanto“ ausführt: „[...] la obra de Padura se levanta como una metáfora del desencanto frente al hiperbólico discurso triunfalista del régimen. [...] El eje de esta reflexión crítica pasará por el singular policía Mario Conde“ (Serrano 2001, 109).

Als historischer Kontext für die Tetralogie dient das Jahr 1989, in dem in Kuba tatsächlich Korruptionsfälle auf höchster Regierungsebene bekannt wurden. Obwohl man in den *Cuatro estaciones* eine Vielzahl historischer Bezüge finden kann, verweist Leonardo Padura Fuentes in der Vorbemerkung zu *Pasado perfecto* darauf, dass es sich bei den Romanen um Fiktion handelt, wenn auch viele der Ereignisse wahr sein könnten:

Los hechos narrados en esta novela no son reales, aunque pudieron serlo, como lo ha demostrado la realidad misma.

Cualquier semejanza con hechos y personas reales es, pues, pura semejanza y una obstinación de la realidad.

Nadie, por tanto, debe sentirse aludido por la novela. Nadie, tampoco, debe sentirse excluido de ella si de alguna forma lo alude (Padura Fuentes 2007, Nota del autor).

Die Figur des *Teniente* Mario Conde weist Merkmale auf, die über die Grenzen eines »Durchschnittsermittlers« hinausgehen, was den Schluss zulässt, dass die Kriminalromane Paduras die Gattungsgrenzen sprengen.

„Conde [...] no se relaciona con el típico investigador literario cubano – todos compañeros altamente comprometidos con la Revolución – sino con el detective más autónomo de la novela dura norteamericana. Es más, [...] Conde siempre ha examinado la realidad desde una perspectiva independiente [...]“ (Castells 2000, 28).

Mario Conde ist mehr als ein Ermittler, das Havanna-Quartett mehr als Kriminalromane. „El propio Padura precisa la singularidad de su protagonista“ (Serrano 2001, 109): „Mario Conde es una metáfora, no un policía, y su vida, simplemente, transcurre en el espacio posible de la literatura“ (Padura Fuentes 1997, Nota del autor).

5.5. Kritikpunkte im Havanna-Quartett

In den folgenden Kapiteln möchte ich darauf eingehen, inwieweit und mit welchen Mitteln Padura Fuentes in den *Cuatro estaciones* Kritik übt. Ich werde mich auf einige Aspekte beziehen, die in den vier Romanen des Havanna-Quartetts aufgegriffen werden, das Hauptaugenmerk wird allerdings auf dem Roman *Máscaras* liegen. Pauschal lässt sich nach der Lektüre der Tetralogie sagen, dass in den Romanen an verschiedenen Aspekten des sozialistischen Kubas Kritik geübt wird. Padura Fuentes zieht somit den Kriminalroman als Basis dafür heran, ein Bild Kubas Ende der 1980er Jahre zu zeichnen. Zahlreiche Analepsen erweitern den Zeitrahmen, indem sie auf vergangene Dekaden verweisen, vor allem auf die frühen 70er Jahre, die einen besonderen Einschnitt in der Geschichte Kubas nach der Revolution bilden, wie bereits mit Verweisen auf den Fall Padilla und den *Congreso de Educación y Cultura* gezeigt wurde. Andererseits prägen auch Gegebenheiten, wie sie vor allem für die Zeit der schweren Wirtschaftskrise Anfang der 90er Jahre charakteristisch sind, das Bild Kubas in den Romanen Paduras. Es kann hier auf die Rationierung von Lebensmitteln hingewiesen werden, denn Lebensmittelknappheit (neben dem Fehlen weiterer essentieller Güter wie Hygieneartikel oder Benzin) ist ein Problem, mit dem Kuba vor allem nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion zu kämpfen hatte. „Auch die Handlungsweise der Protagonisten entspricht eigentlich eher den Neunzigerjahren“ (Madero, Unionsverlag online).¹⁸

Im Folgenden wird konkret herausgearbeitet, welche Aspekte Leonardo Padura Fuentes in seiner Tetralogie kritisiert und wie stark im Havanna-Quartett an herrschenden Zuständen Kritik geübt wird.

¹⁸ URL:

http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=4214&pers_id=1715&pic=../portrait/paduraleonardo.jpg&tit=Leonardo%20Padura.

5.5.1. Repression

Ein Punkt, der sich durch alle vier Romane des Havanna-Quartetts zieht, ist Kritik an der Repression. Immer wieder erinnert sich Mario Conde an das Verbot der literarischen Zeitschrift *La Viboreña*, in der er als Jugendlicher die Erzählung *Domingos* veröffentlicht hat. In *Pasado perfecto*, dem ersten Teil der Tetralogie, wird in allen Details beschrieben, was passiert ist, als *La Viboreña* verboten wurde. Das Mordopfer des ersten Romans, Rafael Morín, war an derselben Schule wie El Conde und an jenem Tag als Präsident der *Federación de Estudiantes de la Enseñanza Media* ebenfalls anwesend:

Al otro día nos citó el secretario, aula por aula, para una reunión a las dos de la tarde en la dirección. Éramos tan escritores y tan ingenuos que esperábamos recibir diplomas además de felicitaciones [...] cuando el director nos dijo que nos sentáramos, y ya estaban sentados allí la jefa de cátedra de español, que jamás había ido al taller, la secretaria de la Juventud y Rafael Morín, que respiraba como si tuviera un poco de asma (Padura Fuentes 2007, 59).

Der Direktor der Schule beurteilt die Gedichte und Erzählungen der ersten Ausgabe der Zeitschrift als zu wenig vorbildhaft, ihm fehlen die Lobeshymnen auf die Revolution und das Vaterland. In Condes Kurzgeschichte mit religiösem Inhalt vermisst er eine klare Stellungnahme gegen die Institution Kirche und ihre Methoden. Derselbe Direktor, der an dieser Stelle noch die Schüler und die Lehrerin, die an der Publikation der »nullten« Ausgabe von *La Viboreña* beteiligt waren, so heftig kritisiert, ist – wie wir als Leser später erfahren – selbst in einen Riesenskandal verwickelt, worauf im folgenden Zitat bereits hingewiesen wird: „El director, que el año siguiente ya no sería director por el escándalo Waterpre, hizo abuso de la palabra: ¿Qué quería decir ese lema de la revista de que »El Comunismo será una aspirina del tamaño del sol«, acaso el socialismo era un dolor de cabeza?“ (Padura Fuentes 2007, 59). Erwähnenswert ist hier die Wortwahl, denn der Erzähler, in diesem Fall der Ich-Erzähler, der von seiner Jugend in den 70er Jahren in Kuba berichtet, verwendet an dieser Stelle kein Verb des Sagens wie *decir* oder *comentar*, sondern spricht hier ironischerweise von Missbrauch, wenn er beschreibt, was der Direktor zu den Inhalten der literarischen Zeitschrift zu sagen hat. Auch die Anmerkung zum Skandal, in den der Direktor verwickelt sein würde, verleiht der Szene eine besondere Wirksamkeit, denn so wird die doppelte Moral sichtbar, die der Schuldirektor als Vertreter einer staatlichen Institution hier vertritt: einerseits predigt er Ideal und Moral, andererseits wird er selbst Mittäter in einem Skandal.

Die Kritik des Direktors spricht unter anderem die Rolle der Kirche an. Zu Mario Condes Erzählung meint er: „¿Por qué el cuento del compañerito Conde era de tema religioso y eludía una toma de partido en contra de la iglesia y su enseñanza escolástica y retrógrada?“ (Padura

Fuentes 2007, 59). *La Viboreña* mangelt es laut dem Direktor an Beiträgen, die von Revolution, Märtyrertum oder Vaterland erzählen: „¿Por qué todos, todos los poemas de la revista eran de amor y no había uno solo dedicado a la obra de la Revolución, a la vida de un mártir, a la patria en fin?“ (Padura Fuentes 2007, 59). Die Wiederholung des Wortes *todo* unterstreicht hier die Eindringlichkeit, mit der der Direktor seine Worte an die Betroffenen richtet. Besonders stark erhitzt die Erzählung eines jungen Mädchens das Gemüt des Schuldirektors:

[...]¿por qué se publica un cuento firmado por la compañera Carmen Sendán con el tema de una muchacha que se suicida por amor? (y dijo tema, no asunto): ¿Ésa es acaso la imagen que debemos dar de la juventud cubana de hoy? ¿Ése es el ejemplo que proponemos en lugar de resaltar la pureza, la entrega, el espíritu de sacrificio que debe primar en las nuevas generaciones...? (Padura Fuentes 2007, 59-60).

An dieser Textstelle lässt sich deutlich erkennen, wie wirkungsvoll das Diktum *dentro de la Revolución todo; contra la Revolución, nada* durchgesetzt wurde. Den Beiträgen der Schüler fehlt es scheinbar an der geforderten revolutionären Grundhaltung, sie vermitteln nicht das, was sie der kubanischen Jugend an Werten und Idealen vermitteln sollten. Das beinahe Absurde an dem vom Ich-Erzähler geschilderten Vorfall ist, dass die genannten Gedichte oder Erzählungen keinerlei explizite Kritik an der revolutionären Führung beinhalten, sondern dass diese von Personen wie dem Direktor hineininterpretiert wird. Die Professorin, die den Literaturworkshop betreute und an der Zeitschrift mitwirkte, verdeutlicht diesen Aspekt und nimmt zu den Vorwürfen Stellung:

[...] tengo que decirle algo: y le dijo muchísimas cosas, que si no era ético que ella se enterara allí del asunto de la reunión (dijo asunto y no tema), que si estaba totalmente en desacuerdo con aquel método que tanto se parecía a la Inquisición, que no entendía cómo era posible aquella incomprensión con los esfuerzos y las iniciativas de los estudiantes, que sólo unos trogloditas políticos podían interpretar los trabajos de la revista de aquella forma y como veo que no hay diálogo desde esas acusaciones y desde esa perspectiva estalinista que usted propone [...], hágame el favor de firmarme la baja [...] (Padura Fuentes 2007, 60).

Anhand dieser Textstelle wird das in den *Cuatro estaciones* vielfach eingesetzte Spiel mit den Erzählperspektiven sichtbar: am Beginn steht der Satz der Professorin, der an den Schuldirektor gerichtet ist, wobei das Verb hier in erster Person Singular steht. Sobald es sich aber um die konkreten Aussagen der Professorin zum Fall handelt, wechselt die Perspektive, denn nun schildert der junge Mario Conde die Situation aus seiner Sicht. Hier stellt sich die Frage, inwieweit dieser Ich-Erzähler vertrauenswürdig ist. Als Leser erfahren wir von ihm, nicht von Professorin Olguita direkt, was letztere über die Maßnahmen des Direktors zu sagen

hat. Erwähnenswert sind außerdem die Parallelen, die die Professorin zieht: sie vergleicht die Methoden des Direktors mit denen der Inquisition und eröffnet somit den Lesern einen weiten Assoziationsrahmen. Sie spricht außerdem den Stalinismus an und verweist damit auf einen ideologischen Bereich, der in der kubanischen Geschichte eine prominente Rolle spielt: die Frage danach, ob und wie stark dem kubanischen Regime stalinistische Merkmale zugeschrieben werden müssen. In vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit wurde dieser Aspekt bereits diskutiert und festgestellt, dass für Kuba verschiedene Phasen definiert werden können, in denen die Regierung Kubas mehr oder weniger stalinistische Züge aufweist, was sich vor allem in der Kulturpolitik niederschlägt (cf. Wilkinson 2006, 53-54).

Der Ausdruck *trogloditas políticos* zeigt eindeutig, wie die Professorin Olguita die Art, wie der Direktor die Texte auslegt, einschätzt. Sie sieht eine derartige Haltung gegenüber Literatur als Sichtweise eines Höhlenmenschen und verleiht somit ihrer Kritik Ausdruck. Interessant ist auch die Zusammenführung von *troglodita* und *político*, ähnlich widersprüchlich wie die verschiedenen Handlungsweisen – die offizielle und inoffizielle – des Schuldirektors.

Rafael Morín, der nach außen hin vorbildhafte Genosse, ist in seiner Funktion als Präsident einer Studentenorganisation ebenfalls wenig begeistert von den literarischen Beiträgen Marios und seiner Mitschüler. Er setzt seine rhetorischen Fähigkeiten ein, um eine eingeschüchterte Schülerin von revolutionären Grundsätzen zu überzeugen:

Tú misma, Carmita, dijo y puso una mano en el hombro a la flaca, seguramente no pensaste en las consecuencias de ese cuento idealista, pero hay que estar despiertos en eso, ¿verdad?, y creo que lo mejor es demostrar que pueden hacer una revista a la altura de estos tiempos, en la que podamos resaltar la pureza, la entrega, el espíritu de sacrificio que debe primar en las nuevas generaciones (*sic*), ¿verdad, Carmita? (Padura Fuentes 2007, 60-61).

Gekonnt suggestiv beeinflusst Morín die junge Carmita, wobei er gezielt rhetorische Fragen einsetzt. Die Anmerkung *sic* stammt hier vom Autor selbst, der somit der gekennzeichneten Stelle eine besondere Bedeutung verleiht. Wie der Schuldirektor verweist auch Rafael Morín auf *pureza*, *entrega* und *espíritu de sacrificio*, Eigenschaften, die dem Ideal des neuen Menschen entsprechen, wie es die Revolutionäre als Ideenkonstrukt entworfen haben. Die Opferbereitschaft und das Einbringen für die Gemeinschaft sollten wichtiger sein als persönliche Interessen. Mit Nachdruck formuliert Rafael Morín diese Ideen und in Manier eines geschickten Redners erreicht er, dass Carmita ihm unfreiwillig zustimmt: „Y la pobre Carmita dijo que sí, sin saber que decía sí para siempre, que Rafael tenía razón y yo hasta dudé si la tendría” (Padura Fuentes 2007, 61). Carmitas Zustimmung wird in einen

größeren Sinnzusammenhang gestellt und als permanente Zustimmung angesehen. Die junge Schülerin verliert in diesem Moment ihre Fähigkeit, nein zu sagen. Padura Fuentes konstruiert hier über Handlungsweisen und Wortwahl der Figuren seine Kritik an der Repression, die in diesem Fall nicht einmal vor einer Schülerzeitschrift halt macht. Er verlagert die Geschehnisse in eine niedrigere Ebene, indem er nicht von im ganzen Land bekannten Schriftstellern spricht, sondern von Jugendlichen, die innerhalb eines Workshops ihre ersten literarischen Werke schaffen. Wichtig ist hier auch zu sehen, dass politische Aussagen für die Schüler nicht von Bedeutung waren, zumindest vom jungen Mario Conde wissen wir das mit Sicherheit, denn er meint zu seinen Intentionen: „yo quise morirme como nunca he vuelto a querer morirme en la vida, tenía miedo, no podía hablar pero no entendía mi culpa, si nada más había escrito lo que sentía y lo que me había pasado cuando era chiquito, que me gustaba más jugar pelota en la esquina que ir a misa“ (Padura Fuentes 2007, 61). Ein Aspekt, der bei Repression eine große Rolle spielt, wird im Zitat vom Protagonisten selbst angesprochen: die Angst. Mario Conde sagt hier, dass er Angst hatte und nichts sagen konnte, dass er aber nicht nachvollziehen konnte, worin sein Vergehen bestand.

Dieser kurze Textabschnitt lässt bereits die Vielschichtigkeit der Romane Paduras erkennen, sowie die Mittel, die er einsetzt und die Themen, die er anspricht. In der eben zitierten Stelle geht es um Repression, die in diesem Fall Schüler trifft, die sich ihrer angeblichen Vergehen nicht bewusst sind. Herauszuheben gilt es hier den Perspektivenwechsel, der vollzogen wird. Der Autor verleiht die Stimme dem jungen Mario Conde, der in den frühen 70er Jahren lebt und aus seiner Sicht die Ereignisse jener Zeit erzählt. Es kann bereits jetzt betont werden, dass eine der Besonderheiten des Havanna-Quartetts darin besteht, dass aus verschiedenen Perspektiven erzählt wird, auch wenn wir als Leser fast ausschließlich dem Blick Mario Condes folgen. Mit den häufigen Wechseln von Er- auf Ich-Erzählung werden die betreffenden Passagen besonders hervorgehoben.

Die Sequenz vom Verbot der Zeitschrift *La Viboreña* zeigt nicht nur die Repression auf, mit der Schriftsteller in Kuba oft zu kämpfen haben, sondern ist auch Teil eines zentralen inhaltlichen Strangs des Havanna-Quartetts. Sie gehört zu jenem Mario Conde, der mehr ist als kubanischer Polizist, der schreiben möchte und es bis zu jenem Moment im Jahr 1989 noch nicht wirklich versucht hat. Jener Mario Conde, der sich immer noch an die Vorfälle rund um *La Viboreña* erinnert, die ihn nachhaltig geprägt haben. Selbst viele Jahre nach dem Scheitern dieses literarischen Experiments spricht der nunmehr fast 36-jährige Polizist bildhaft von einem brutalen Axthieb, der alle Hoffnungen von damals zerstört hat: „[...] su cuento en el reverso de la portadilla con aquel dibujo impreso de la iglesia de Jesús del

Monte, y el título pomposo de *La Viboreña*, tras el que se escondían tantas ansiedades y esperanzas cercenadas por el hachazo brutal de la intolerancia y la incompreensión” (Padura Fuentes 1997, 119). In diesem kurzen Textausschnitt aus *Máscaras* wird aus der Perspektive des erwachsenen Mario Conde auf die Vorkommnisse rund um *La Viboreña* verwiesen. Seine Gedanken und Gefühle werden vom Erzähler mitgeteilt, der in diesem Zusammenhang von Intoleranz und Unverständnis spricht. Da nicht mehr näher darauf eingegangen wird, was damals mit der literarischen Zeitschrift passiert ist, werden vom Leser gewisse Vorkenntnisse erwartet. Man könnte hier von einer indirekten intertextuellen Referenz sprechen, denn es wird auf die Stelle in *Pasado perfecto* verwiesen, in der geschildert wird, wie die Schüler und die Lehrerin, die *La Viboreña* herausgegeben haben, vom Schuldirektor und dem Präsidenten der *Federación de Estudiantes de la Enseñanza Media*, Rafael Morín, zurechtgewiesen werden. Interessant ist auch die Verwendung des Ausdrucks *hachazo*, Axtschlag, der hier als Metapher dient und mit dem die Art und Weise beschrieben wird, mit der gegen die Beteiligten vorgegangen wird. Der Eindruck, den die Leser erhalten, wird durch das Adjektiv *brutal* zusätzlich verstärkt. Dieses Textbeispiel zeigt sehr deutlich auf, wie Padura Fuentes die Kritik an der Repression konstruiert. Eine literarische Zeitschrift, in der Schüler ihre ersten Gedichte und Erzählungen publizieren möchten, wird verboten, womit den Schülern die Freude an literarischem Schaffen schnell genommen wird. Padura Fuentes verweist also mit dem Beispiel von *La Viboreña* auf die Repression im postrevolutionären Kuba, wie sie Schriftsteller häufig betraf, ohne dabei konkrete Namen zu nennen. Das von ihm innerhalb der literarischen Wirklichkeit konstruierte Bild lässt sich allerdings auf die kubanische Realität übertragen, was die zahlreichen Verweise in der Fachliteratur auf Vorfälle wie den Fall Padilla oder den *Congreso de Educación y Cultura* bezeugen.¹⁹

Erzählt wird in den *Cuatro estaciones* mehrmals von den Ereignissen *La Viboreña* betreffend, in unterschiedlichen Situationen und aus verschiedenen Perspektiven. Was die Fokalisierung betrifft, so wechselt diese zwischen interner Fokalisierung und Nullfokalisierung. Im ersten Fall erfolgt eine Gleichstellung von Erzähler und Figur, Mario Conde wird selbst zum Erzähler und schildert in erster Person Singular, was passiert ist: „[...] no podía hablar pero no entendía mi culpa, si nada más había escrito lo que sentía y lo que me había pasado cuando era chiquito“ (Padura Fuentes 2007, 61). Im zweiten Fall, der unfokalisierten Erzählung, handelt es sich um einen allwissenden Erzähler, der mehr weiß als die Figur sagt: „El Conde sonrió, mirando las hojas mustias y resacas de lo que aspiró a ser la

¹⁹ In Zusammenhang mit dem Aspekt der Situation der Schriftsteller im postrevolutionären Kuba sei auf den Roman *Persona non grata* von Jorge Edwards verwiesen, der die persönlichen Erlebnisse des chilenischen Diplomaten und Schriftstellers im Kuba Anfang der 1970er Jahre schildert (cf. Edwards 2008).

revista literaria del Pre, y le pareció que todo aquello podía pertenecer a otra vida, demasiado lejana para ser la misma que todavía vivía” (Padura Fuentes 1997, 119).

Am Beispiel von *La Viboreña* wird bereits deutlich, wie von offizieller Seite die künstlerische Freiheit eingeschränkt werden kann. Von besonderer Bedeutung ist das Thema in *Máscaras*, wo vor allem mit der Figur des Alberto Marqués auf die Repression, wie sie Künstler und Schriftsteller treffen kann, eingegangen wird. Im Roman *Máscaras* finden sich zahlreiche Verweise auf kubanische und nichtkubanische Schriftsteller. Weiters wird stark auf historische Ereignisse Bezug genommen, wenn der Autor auch in der Vorbemerkung zum Roman darauf verweist, dass die Geschichten in *Máscaras* reine Fiktion sind: „Finalmente, como siempre, advierto que los personajes y eventos de este libro son obra de mi imaginación, aunque se parezcan bastante a la realidad“ (Padura Fuentes 1997, Nota del autor). Dennoch merkt Padura Fuentes an, dass er sich in *Máscaras* auf die Texte anderer Schriftsteller wie Virgilio Piñera bezieht: „Acogiéndome a ciertas libertades poéticas, en esta novela he citado, con mayor o menor extensión, textos de Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Dashiell Hammett, Abilio Estévez, Antonio Artaud, Eliseo Diego, Dalia Acosta y Leonardo Padura” (Padura Fuentes 1997, Nota del autor).

Alberto Marqués wird Opfer der Repression und somit an den Rand des öffentlichen Lebens gedrängt. Er ist der Unterdrückung durch Vertreter des Staatsapparats ausgesetzt, gegen die nur sehr schwer anzukommen ist. „The victim of an anti-homosexual and anti-intellectual witch-hunt, he has been condemned to obscurity and salacious rumours abounded about his personal life” (Wilkinson 2006, 231). Alberto Marqués wird aus zweierlei Gründen aus der Theaterszene Kubas ausgeschlossen, denn einerseits ist er homosexuell, eine sexuelle Orientierung, die nicht dem Bild eines echten Revolutionärs entspricht, und andererseits verkörpert er einen zu kritischen Künstler, der sich nicht an den Leitspruch *dentro de la Revolución todo; contra la Revolución, nada* hält. Hier lässt sich der Vergleich mit dem Film *Fresa y chocolate* anstellen, dessen Hauptfigur Diego ähnliche Charakterzüge wie Alberto Marqués aufweist. „He demands the right to the freedom of expression within a revolution that demands that the artist give [sic] up his individual freedoms in the interest of building a new society based on collective ideas and responsibility“ (Wilkinson 2006, 228). Sowohl Film als auch Buch kritisieren die Diskriminierung Homosexueller, konzentrieren sich aber nicht ausschließlich auf diese Thematik. Sie bringen ebenfalls Kritik an der Kulturpolitik Kubas an, die zahlreichen Schriftstellern und Künstlern ihre Existenz gekostet und viele ins Exil gezwungen hat (cf. Wilkinson 2006, 228-229). Als Beispiel kann Virgilio Piñera genannt

werden, auf den Alberto Marqués verweist, wenn er sagt: „Acuérdese que en sus últimos diez años Virgilio no volvió a ver editado un libro suyo, ni una obra de teatro representada, ni un estudio sobre su trabajo publicado” (Padura Fuentes 1997, 105). Hier wird deutlich, auf wie vielen Ebenen Zensur und Kontrolle wirken können. Selbst wenn ein Werk nicht offiziell verboten wird, so können doch Verlage, Theater und Rezensenten beeinflusst werden, um den Schriftstellern jegliche Möglichkeit zu nehmen, zu publizieren, ihre Werke aufzuführen oder diese als Objekt von Forschungen und Rezensionen zu sehen.

Auf das Thema Kulturpolitik wird in *Máscaras* explizit Bezug genommen. Alberto Marqués schildert in allen Einzelheiten den Prozess, der gegen ihn geführt wurde und der ihn aus dem Kulturschaffen in einen ausschließlich privaten Bereich zurückgedrängt hat. Er bedient sich einer umfangreichen Metaphorik, die auf Sinneseindrücke wie das Hören und das Erfahren von Schmerzen zurückgreift. „[...] reunieron a la gente en el vestíbulo y los fueron llamando uno a uno, como en la consulta de un dentista. ¿Sabe lo que es esperar tres o cuatro horas para entrar al gabinete de un dentista, oyendo el taladro y los gritos de los que van entrando?” (Padura Fuentes 1997, 106). Als wirkungsvoller Vergleich für den psychischen und physischen Stress, dem die Verhörten vor dem Tribunal ausgesetzt waren, dient der Verweis auf die Wartezeit beim Zahnarzt. Eine weitere aussagekräftige Parallele wird von Alberto Marqués gezogen: jene zur Inquisition. Es fällt auf, dass bereits Mario Conde die Vorgehensweise der revolutionären Regierung mit jener der Inquisition verglichen hat, als er von der Repression sprach, mit der die weitere Publikation der literarischen Zeitschrift *La Viboreña* unterdrückt wurde. In der vorliegenden Textstelle gibt Alberto Marqués den gewichtigen Hinweis, der es den Lesern erlaubt, sich bildhaft vorzustellen, welchen Verhören die betroffenen Künstler unterzogen wurden.

Ellos eran cuatro, como una especie de tribunal inquisidor, y sobre la mesa habían puesto una de esas grabadoras grandotas de cintas, y le iban diciendo a la gente sus pecados y preguntándoles si estaban dispuestos a revisar su actitud en el futuro, si estaban de acuerdo con iniciar un proceso de rehabilitación [...]. Y casi todo el mundo admitió que era pecador, incluso hasta agregaban culpas que los acusadores no habían mencionado, y aceptaban la necesidad de aquella purga purificadora que limpiaría su pasado y su espíritu de lastres intelectualoides y seudocriticistas (Padura Fuentes 1997, 106).

Neben dem Ausdruck *tribunal inquisidor* finden sich weitere Beispiele für religiöses Vokabular, das dazu dient, den Geschehnissen, die in einem politischen und kulturellen Kontext zu sehen sind, eine weitere Dimension hinzuzufügen. Was den Mitgliedern der Theatergruppe vorgeworfen wird, sind nicht *delitos* oder *crímenes*, sondern *pecados*. Somit wird der politische Rahmen erweitert, indem den Handlungen der Betroffenen religiöse

Bedeutung zugeschrieben wird. Sie haben sich quasi an der einzigen geltenden Religion, jener der Revolution, vergangen. Mit diesem Vorwurf wird die gefühlsbetonte und irrationale Seite angesprochen, denn es geht nicht mehr nur um das Handeln im Sinne der Revolution, sondern auch um den über das Rationale hinausgehenden Glauben an die Werte der Revolution. Erwähnenswert ist weiters, dass sich die Beschuldigten als *pecadores* bezeichnen und die *purga purificadora* als nötig akzeptieren, wobei die Doppeldeutigkeit des Wortes *purga* hier besonders interessant ist. *Purga* kann im religiösen Sinne mit Buße, im politischen mit Säuberung übersetzt werden. Auf individueller Ebene sollen die »Sünder« im religiösen Sinne Buße tun, indem sie ihre Taten bereuen und Besserung beteuern. Auf kollektiver Ebene den politischen Bereich betreffend scheint die Übersetzung Säuberung äußerst passend, handelt es sich bei dem geschilderten Ereignis um eben diese. Zum allgemeinen Sündenbock wird Alberto Marqués gemacht, dessen Homosexualität als schlimmstes Vergehen genannt wird:

Y entonces hablaron de mí, como el principal responsable de la línea estética de aquel teatro. La primera acusación que me hicieron fue la de ser un homosexual que exhibía su condición, y advirieron que para ellos estaba claro el carácter antisocial y patológico de la homosexualidad y que debía quedar más claro aún el acuerdo ya tomado de rechazar y no admitir esas manifestaciones de blandenguería ni su propagación en una sociedad como la nuestra (Padura Fuentes 1997, 107).

Mit uneingeschränkter Offenheit erzählt der ehemals gefeierte Theaterregisseur von den Vorkommnissen, die ihn lange Zeit geschmerzt haben, wie er Mario Conde selbst gesteht: „Desde hace unos años he logrado que hasta me guste contar esta historia. Ahora ya casi no me hace daño, ¿sabe? Pero antes...“ (Padura Fuentes 1997, 105-106).

Die Vorwürfe gegen Alberto Marqués ähneln im Wortlaut stark der Deklaration des *Congreso de Educación y Cultura*, wie auch Wilkinson in seinem Werk über Padura Fuentes herausstreicht (cf. Wilkinson 2006, 239-240). Dass sich die Erzählung des Dramaturgen auf jenen Kongress im Jahr 1971 bezieht, geht auch aus einem Verweis auf das betreffende Jahr hervor: „[...] un mal cierre de espectáculo para la función histórica de aquella tarde de 1971, donde hubo hasta aplausos y gritos de júbilo... Y dejaron que el telón cayera sobre mi cuello...“ (Padura Fuentes 1997, 109). Wirkungsvoll spricht Marqués hier vom Vorhang, der fällt und verwendet somit eine Metapher aus dem Bereich des Theaters. Die Maßnahmen der Regierung zwingen Marqués dazu, sich zurückzuziehen, es bleibt ihm nunmehr nur noch die Möglichkeit, in einer Bibliothek in Marianao zu arbeiten. Anders als Diego in *Fresa y chocolate* bleibt Alberto Marqués in Kuba, allerdings in einer marginalisierten Position. Ein ähnliches Schicksal erlitt Antón Arrufat, der sich später allerdings rehabilitieren konnte. Er geriet wie Piñera, Lezama Lima und Rodríguez Feo in Konflikt mit den Vorstellungen der

Revolutionäre von der Rolle der Künstler und Intellektuellen im sozialistischen Kuba. Alle der genannten Schriftsteller waren homosexuell und gehörten zur Elite der kubanischen Literaturszene. Arrufat verlor seine Stelle als Herausgeber bei *Casa de las Américas*, nachdem er ein explizit homoerotisches Gedicht veröffentlicht hatte. Bereits vor 1971 wurde er für sein Theaterstück *Siete contra Tebas* stark kritisiert, das als Angriff auf Fidel und Raúl Castro angesehen wurde (cf. Wilkinson 2006, 241-244).

Piñera fiel bei den Revolutionären ebenfalls in Ungnade. Er war mit Cabrera Infante befreundet und wirkte bei *Lunes de Revolución* mit. 1961 wurde die Publikation von *Lunes de Revolución* eingestellt, Cabrera Infante ging letztlich ins Exil und wurde zu einem von Castros schärfsten Kritikern. Die Verbindung zu Cabrera Infante trug fortan nicht mehr dazu bei, Piñeras Popularität in Kuba zu steigern. Abgesehen davon vertrat er eine anti-kommunistische Haltung und bereits vor dem Triumph der Revolution hatte er mit *Los siervos* ein anti-kommunistisches Stück publiziert (cf. Wilkinson 2006, 244). Es kann festgehalten werden, dass Piñera aufgrund seiner politischen Haltung, seines künstlerischen Schaffens, das nicht mit den Vorgaben der Revolution konform ging, aber auch wegen seiner sexuellen Orientierung diskriminiert und marginalisiert wurde. An den genannten Beispielen sieht man deutlich, auf welche Weise Künstler und Intellektuelle in ihrem Schaffen beeinflusst wurden. Einerseits wurden Werke oder Aufführungen boykottiert, andererseits wurden Personen wie Virgilio Piñera aufgrund von Aspekten wie sexueller Orientierung diskriminiert und aus dem öffentlichen Leben zurückgedrängt. Auch Reinaldo Arenas kann als Opfer der Diskriminierung und Repression genannt werden. Er war ebenfalls homosexuell und passte nicht ins Bild des *hombre nuevo* und des wahren Revolutionärs. Auf den Aspekt der Diskriminierung Homosexueller im postrevolutionären Kuba wird im folgenden Kapitel detaillierter eingegangen werden.

Wie wird nun Kritik an der Einschränkung künstlerischer Freiheit in den *Cuatro estaciones* konstruiert? Was wir als Leser über die Kulturpolitik Kubas und Maßnahmen wie den *Congreso de Educación y Cultura* erfahren, wird uns großteils von einer der Figuren des Romans *Máscaras*, Alberto Marqués, mitgeteilt. Wie bereits erwähnt, schildert dieser Mario Conde in allen Details, was in den 1970er Jahren geschehen ist. Eingesetzt wird hier wiederum der Wechsel der Perspektive, denn die Erzählungen von Alberto Marqués werden teilweise von einem Ich-Erzähler geschildert, teilweise sind sie eingebettet in die Erzählung des auktorialen Erzählers. Die Darstellungen von seinem Parisaufenthalt erzählt Alberto Marqués in der Rolle eines Ich-Erzählers. Somit sind Figur und Erzähler gleich groß, der

Erzähler weiß nicht mehr als die Figur und kann nur sagen, was die Figur weiß. Besonders an den Stellen, an denen verschiedenen Charakteren wie Alberto Marqués oder auch Miki Cara de Jeva, einem ehemaligen Schulkollegen Condes, die Stimme verliehen wird, erfahren wir als Leser besonders viel über die jeweiligen Figuren. Alberto Marqués etwa denkt an Paris zurück und berichtet ohne weitere Vermittlung einer Erzählinstanz über jenen Frühling in der französischen Hauptstadt:

Ninguna otra ciudad del mundo – ni La Habana – puede revelar el milagro de la armonía como lo hace París. En París la tarde y la noche se funden como una sinfonía cautelosa, el amanecer parece una consecuencia necesaria, tímida pero irrevocable, y si el espíritu del hombre puede penetrar por ósmosis esa sensibilidad del aire, las piedras, los olores de París y sus colores, vivir en esa ciudad puede ser un regalo de los dioses: y así lo sentía yo, aquella primavera (Padura Fuentes 1997, 98).

Die Geschichte von Alberto Marqués in Paris und der Inszenierung des Theaterstücks *Electra Garrigó*, die er vorbereitete, zieht sich als Nebenhandlung durch den gesamten Roman. Wiederum als Ich-Erzählung angelegt, wird im letzten Abschnitt von *Máscaras* die Episode zu Ende erzählt, wobei der Dramaturg noch einmal die Funktion des Erzählers übernimmt. Seine Tage als berühmter Theaterregisseur sind gezählt, als er offiziell aus der Theatergruppe ausgeschlossen wird:

[...] pero todavía no me di por vencido y empecé a buscar otros actores, hasta el mismo día en que nos citaron a todos en el teatro y se decidió, in absentia, expulsarme del grupo por veinticuatro votos a favor y dos abstenciones. A los dos meses, el Otro Muchacho publicó un texto sobre el teatro cubano contemporáneo donde no citaba mi nombre ni mis obras, como si yo no hubiera existido nunca o como si fuera imposible que yo volviera a existir... [...]. Y dejé que cayera el telón. Me di por vencido y acepté todos los castigos: trabajar en la fábrica, primero, y en la biblioteca, después, olvidarme del teatro y de las publicaciones, de los viajes y las entrevistas, convertirme en nada. Y asumí mi papel de fantasma vivo, actuando con máscara y todo, tanto tiempo, que ya usted lo ve: una máscara blanca es ahora mi propio rostro (Padura Fuentes 1997, 224-225).

Kritik an der Kulturpolitik und der Einschränkung der künstlerischen Freiheit wird in *Máscaras* somit am Beispiel Alberto Marqués' konstruiert, dessen Erzählungen eindeutig auf reale historische Ereignisse Bezug nehmen. Der Verweis auf extratextuelle Elemente wie historische Fakten macht diese essentiell für das Funktionieren der Kritik. Die Tatsache, dass Alberto Marqués aus seiner Perspektive von den Geschehnissen berichtet und in dem oben genannten Textausschnitt als Erzähler fungiert, ist insofern interessant, als somit ein neuer Blickwinkel eröffnet wird. Einerseits erleben wir als Leser die Ereignisse aus der Perspektive

eines Betroffenen, andererseits fehlen einer Erzählung in erster Person Singular die ergänzenden und wertenden Kommentare eines auktorialen Erzählers.

Hier sei auf die bereits zitierte Textstelle, in der der junge Mario Conde vom Verbot der Zeitschrift *La Viboreña* erzählt, verwiesen, denn auch in diesem Abschnitt wird mit dem Persepektivenwechsel ein neuer Blickwinkel eingeführt.

5.5.2. Diskriminierung Homosexueller

Der nächste Aspekt, der in den *Cuatro estaciones*, konkret in *Máscaras*, scharf kritisiert wird, ist die Diskriminierung Homosexueller. „Havana’s repressed gay community plays a prominent role in *Máscaras* [...]“ (Pérez 2002, 75). Padura Fuentes schreibt sehr offen über dieses Thema und widmet ihm den gesamten dritten Teil der Tetralogie. Er selbst meint hierzu in einem Interview: „[...] sobre todo [la novela] está pensada como un homenaje a Virgilio Piñera y a lo que sufrió durante los años setenta cuando estuvo apartado de los centros culturales importantes, sumido en el ostracismo. Es una novela de homosexuales, de máscaras [...]“ (Padura Fuentes in Epple 1995, 58).

Mario Conde taucht in *Máscaras* in eine ihm bis zu diesem Zeitpunkt unbekannte Welt ein, der er zu Beginn des Romans mit starken Vorurteilen gegenüber tritt, was er selbst offen ausspricht: „[...] nunca me han gustado los maricones, para que lo sepas. Ya estoy prejuiciado con esto...“ (Padura Fuentes 1997, 38).

Im Folgenden möchte ich auf das Leben Homosexueller im postrevolutionären Kuba eingehen, um die Hintergründe, vor denen die Handlung des Romans *Máscaras* spielt, zu erläutern. Eine umfassende Darstellung zum Thema Homosexualität in Kuba verfasste Ian Lumsden unter dem Titel *Machos, maricones and gays. Cuba and homosexuality*.

Vor dem Triumph der Revolution herrschten in Kuba klare, von *machismo* geprägte Rollenvorstellungen, wie Lumsden beschreibt:

At the outset of the Cuban revolution, machismo was deeply ingrained in the fabric of Cuban society. Gender roles were clearly identified and sharply differentiated. Men were expected to be strong, dominant and sexually compulsive. Women were expected to be vulnerable and chaste (Lumsden 1996, 55).

Der Familie kam außerordentliche Bedeutung zu, sie diente der sozialen sowie wirtschaftlichen Absicherung.

[The] family would become the indispensable safety net for most people. Any member of the family who lost a job or fell on hard times could expect financial support from other members. [...] The only extramarital relationships that were recognized by Cuban culture were the sexual affairs of husbands, which were tolerated so long as the preeminence of wives over other women was affirmed in public (Lumsden 1996, 55-56).

Im öffentlichen Leben wurden homosexuelle Beziehungen im Allgemeinen nicht ausgelebt. Söhne aus sozial gut gestellten Familien wurden vielfach ins Ausland geschickt, sobald ihre nicht den allgemeinen Vorstellungen entsprechende und den Ruf der Familie gefährdende sexuelle Orientierung bekannt wurde. Nur wenige lebten ihre Homosexualität auch öffentlich, dies waren meist sogenannte *locas*, die sich gezielt dem Kleidungsstil und den Handlungsweisen bedienten, die ansonsten ausschließlich Frauen zugeschrieben wurden (cf. Lumsden 1996, 56).

For those who were unable or unwilling to deny their perceived effeminacy, life was hard. Shut out of access to most occupations and respectable social institutions, they naturally gravitated towards bars, brothels, and neighbourhoods where their sexual orientation was accepted or inconsequential (Lumsden 1996, 56-57).

Das Leben Homosexueller im vorrevolutionären Kuba war zwar schwierig, zu einer systematischen Verfolgung ist es allerdings nicht gekommen. Im Allgemeinen bestand kein Interesse daran, die Abschweifungen Einzelner von der herrschenden Moral polizeilich zu verfolgen. Das sollte sich mit der Revolution ändern:

The onset of the revolution allowed contradictory social and moral concerns of many Cubans to be addressed. The revolutionary regime was able to mobilize public support on moral issues because its policies reflected the latent needs and preoccupations of most Cubans. Above all, there was a desire to recuperate the national dignity, which was felt to have been lost under Batista as Havana became ever more a playground for American gangsters and 'decadent' tourists. The fact that ten to fifteen thousand women had resorted to prostitution in order to survive seemed to reflect everything that was wrong with prerevolutionary Cuba (Lumsden 1996, 57-58).

Zwei Jahre nach der Revolution wurden zahlreiche Homosexuelle verhaftet, als berühmtes Beispiel kann der Theaterautor Virgilio Piñera genannt werden. Etwas später verlor Anton Arrufat seine Stelle als Herausgeber bei *Casa de las Américas*, unter anderem weil er in die Zeitschrift ein Gedicht homoerotischen Inhalts inkludierte (cf. Lumsden 1996, 58-59).

In the main, those who were then in power did not consciously set out to persecute homosexuals. Rather, it was a question of a lack of respect. They could not

conceive how homosexual intellectuals could be valued in their own terms as intellectuals or as positive contributors to the revolutionary transformation of Cuba (Lumsden 1996, 59-60).

Ernesto Che Guevara ist ein berühmtes Beispiel derer, die homosexuelle Intellektuelle, in diesem Fall Virgilio Piñera, öffentlich aufgrund ihrer sexuellen Orientierung abwerteten. Eine bedeutende Rolle bei der Diskriminierung Homosexueller begannen die Medien zu spielen, die jegliche Verhaltensweisen, die nicht dem machistischen Bild der Gesellschaft entsprachen, als lächerlich markierten. Das traditionelle Rollenbild wurde weiters durch die Tatsachen verstärkt, dass im Guerilla-Kampf großteils Männer teilgenommen hatten und dass durch Mythosbildung die männlichen Helden der kubanischen Geschichte konstruiert wurden. Nur wenige Frauen wie etwa Celia Sánchez, Vilma Espín oder Haydée Santamaría hatten nach der Revolution bedeutenden Positionen inne (cf. Lumsden 1996, 60).

Die Attribute, die der Person des *máximo líder* zugeschrieben wurden, sind ebenfalls nicht zu vernachlässigen, denn Fidel Castro war laut Lumsden „the incarnation of machismo“ (Lumsden 1996, 61).

1965 wurden die *Unidades Militares de Apoyo a la Producción* (UMAP) gegründet, in denen viele junge Männer, die als konterrevolutionär oder unmoralisch galten, unter ihnen viele Homosexuelle, zu Zwangsarbeit verpflichtet wurden. Die Bedingungen in den Lagern waren hart und die Erinnerung an die UMAP blieb noch lange nach deren Schließung im Jahr 1968 präsent. Warum die Arbeitslager letztlich geschlossen wurden, ist nicht völlig geklärt (cf. Lumsden 1996, 65-70; Schumann 2001b, 294; Krause-Fuchs 2001, 262).

One factor may have been the criticism they evoked from members of the Cuban Union of Writers and Artists (UNEAC), reinforced by the denunciations of intellectuals in Mexico and Europe who had once been supporters of the revolution. The intervention of Raquel Revuelta, a prominent actress with impeccable political credentials [...] may have been decisive. Her theatre group, Teatro Estudio, had been shut down because so many of its members were gay. She was shocked by what she came to learn about the UMAP camps from friends and colleagues alike. She succeeded in persuading Comandante René Vallejo, Fidel Castro's personal aide and physician, that the camps were a terrible abuse of human rights. Although Castro responded by declaring that the camps would be closed [...], they were not eliminated for another year (Lumsden 1996, 70-71).

Von Seiten der kubanischen Regierung wurde niemals eingestanden, dass es ethisch inkorrekt ist, Homosexuelle und Kritiker des Regimes systematisch zu verfolgen (cf. Lumsden 1996, 71).

Dass das Thema Homosexualität – verbunden mit der Frage nach der Rolle kritischer Intellektueller und Künstler im postrevolutionären Kuba – in *Máscaras* vordergründig ist, führt unweigerlich zum Vergleich mit dem Film *Fresa y chocolate*, der erstmals in der kubanischen Filmgeschichte die Verfolgung Homosexueller offen thematisiert. Wilkinson merkt hier an, dass Homosexualität und Einschränkung der künstlerischen Freiheit sowohl in *Fresa y chocolate* als auch in *Máscaras* thematisch eng miteinander verknüpft sind:

The homosexual theme was also undoubtedly primarily responsible for its international success and discussion of the film has concentrated upon this aspect. Such readings however come at the expense of an equally important level of discourse in the film that is concerned with the nature of artistic expression and the role it should play in revolutionary society. Any discussion of the film ought to take into account the nature of relationship between homosexuality and the limiting of artistic freedom. [...] the limiting of artistic expression is a primary concern in Padura Fuentes's *Pasado perfecto*; it is also integral to the novel *Máscaras* (Wilkinson 2006, 223).

Alberto Marqués ist, wie Diego in *Fresa y chocolate*, eine Person, die doppelt auffällt: zunächst durch die sexuelle Orientierung, die nicht dem offiziell herrschenden Männerbild entspricht, und weiters dadurch, dass er als extravaganter und kritischer Theaterregisseur tätig ist. „Thus Marqués, like Diego, is targeted both because he is gay and because his art is considered to be counter-revolutionary” (Wilkinson 2006, 225). Er erzählt ohne Einschränkungen von der Zeit, als er Opfer der Diskriminierung wurde:

[...] los policías por cuenta propia, los comisarios voluntarios, los perseguidores espontáneos, los delatores sin sueldo, los jueces por afición, todos esos que se creen dueños de la vida, del destino y hasta de la pureza moral, cultural y hasta histórica de un país... Esos fueron los que quisieron acabar con gentes como yo, o como el pobre Virgilio, y lo consiguieron, usted lo sabe (Padura Fuentes 1997, 105).

Alberto Marqués verweist hier auf den Aspekt der Korruption, wenn er von *policías por cuenta propia* spricht, er spielt aber auch auf all jene an, die aufgrund persönlicher Abneigungen oder um einen Vorteil daraus zu ziehen, jemanden denunzieren. Er kritisiert ganz offen, was ihm oder Virgilio im sozialistischen Kuba widerfahren ist. Mit dem Bezug auf Virgilio Piñera schlägt Padura Fuentes die Brücke zu einer realen Person, die Opfer der Repression in Kuba wurde, und übt somit wirkungsvoll Kritik an der Diskriminierung Homosexueller, der Repression und der Einschränkung der künstlerischen Freiheit.

Auf die oben erwähnten *Unidades Militares de Apoyo a la Producción* (UMAP) wird sowohl in *Fresa y chocolate* als auch in *Máscaras* verwiesen. Im Roman ist es wiederum Alberto Marqués, der auf das Thema eingeht, und einen kleinen Abriss über die Geschichte

der Homophobie in Kuba bringt. Er bezieht sich auf die Kolonialzeit unter der Herrschaft der Spanier und auf die Doktrin der Kirche, die Homosexualität als Sünde und Krankheit darstellt: „[...] durante muchos siglos ese pecado llamado de contra natura ha condenado la vida de los homosexuales, igual que la idea de que es una enfermedad de la mente y del cuerpo: no es fácil ser maricón en ninguna parte del mundo” (Padura Fuentes 1997, 163). Im Folgenden spricht Marqués Ereignisse der kubanischen Geschichte des 20. Jahrhunderts an, wie die Inhaftierung Homosexueller in den UMAP:

La experiencia de la vida histórica le puede agregar otros conflictos al drama, policía amigo mío: no olvide que en los años sesenta hubo aquí mismo algo que se llamó UMAP, las famosas Unidades Militares de Apoyo a la Producción, donde confinaban, entre otros seres dañinos, a los homosexuales, para que se hicieran hombres cortando caña y recogiendo café y que, después de 1971, se dictó una ordenanza, otra vez aquí mismo, para que los policías como usted y los fiscales y los jueces la cumplieran, donde se legislaba jurídicamente sobre el »homosexualismo ostensible y otras conductas socialmente reprobables«... ¿Y usted es tan ingenuo que todavía puede preguntarse por qué un homosexual llega a pensar en el suicidio? (Padura Fuentes 1997, 164).

Alberto Marqués spricht den Polizisten Mario Conde direkt an und somit auch die Leser, die sich gemeinsam mit Mario Conde an die Ereignisse der 70er Jahre erinnern sollen. Die Dialogform ermöglicht diese Art der Interaktion, denn Alberto Marqués kann sich an seinen Gesprächspartner, der stellvertretend für die Leser steht, richten und die Ereignisse schildern, die ihm und vielen anderen Jahrzehnte lang in Erinnerung geblieben sind.

Padura Fuentes lässt in *Máscaras* einen Homosexuellen zu Wort kommen, der die Repression am eigenen Leib erfahren hat und aus seiner Perspektive erzählt. Die eben zitierte Textstelle ist in die Erzählung eines auktorialen Erzählers eingebettet und als direkte Rede der Figur ausgewiesen. Mit einer langen Wortmeldung von Alberto Marqués wird schließlich zu einer weiteren Episode, die sich in Paris zugetragen hat, übergeleitet und Marqués nimmt an dieser Stelle wieder die Funktion des Erzählers ein:

En París, en primavera, no se suele pensar en el suicidio. Al menos, yo no. Me sentía tan libre y tan inteligente que no podía imaginar que toda aquella libertad, aquella inteligencia, aquella primavera reveladora me llevarían después a sufrir tanto y a presenciar mi último acto dramático... (Padura Fuentes 1997, 164).

Alberto Marqués setzt Metaphern aus dem Bereich des Theaters ein, um von seiner so dramatisch zu Ende gegangene Karriere als Dramaturg zu erzählen. Im eben genannten Beispiel spricht er von seinem *último acto dramático*, nach dem der Vorhang für ihn für immer fallen würde, denn nach dem Ausschluss aus der Theatergruppe war Marqués zu einem

zurückgezogenen Leben gezwungen, ohne jegliche Möglichkeit, wieder als Dramaturg zu arbeiten. Er wurde in die Rolle eines Marginalisierten der kubanischen Gesellschaft gedrängt.

Als weiteres Beispiel für eine Metapher kann die des fallenden Vorhangs genannt werden, die von Marqués mehrmals verwendet wird: „Y dejaron que el telón cayera sobre mi cuello...“ (Padura Fuentes 1997, 109). An anderer Stelle heißt es: „Y dejé que cayera el telón. Me di por vencido y acepté todos los castigos: trabajar en la fábrica, primero, y en la biblioteca, después, olvidarme del teatro y de las publicaciones, de los viajes y las entrevistas, convertirme en nada“ (Padura Fuentes 1997, 224-225). Der letzte Akt sowie das Fallen des Vorhangs entsprechen dem Ende einer Aufführung, in diesem Fall jenem von Alberto Marqués.

Der Dramaturg erwähnt einen weiteren Aspekt, der in die Kulturpolitik Kubas Eingang fand und Künstler und Intellektuelle in ihrem Schaffen kontrollierte: die sogenannte *parametración*. Padura Fuentes selbst spricht in einem Interview mit Juan Armando Epple über dieses Phänomen und meint:

El Congreso de Educación y Cultura, realizado poco después del caso Padilla, trae como un primer resultado, y como medida inmediata, un fenómeno que se llamó la ‘parametración’, una palabra horrible, referido a que quien no cumplía con determinados parámetros no podía trabajar como educador o como artista. El caso más notable fue el de los homosexuales. Se suponía que por ser homosexual el individuo no podía ser actor de un grupo de teatro o bailarín de un grupo de danzas: es decir, no cumplía con los “parámetros” ideológicos para ser un artista que trabajara para el pueblo (Padura Fuentes in Epple 1995, 50).

Alberto Marqués bezieht sich explizit auf das Phänomen der *parametración*, denn er hat offensichtlich den geforderten Parametern nicht entsprochen:

Y a mí me convirtieron en un fantasma culpable de mi talento, de mi obra, de mis gustos, de mis palabras. Todo yo era un tumor maligno que debían extirpar por el bien social, económico y político de esta hermosa isla en peso. ¿Se da cuenta? Y como era tan fácil parametrarme: cada vez que me medían por algún lado, siempre el resultado era el mismo: no sirve, no sirve, no sirve... (Padura Fuentes 1997, 105).

An diesem Textbeispiel zeigt sich wiederum, wie anhand der Figur von Alberto Marqués einerseits die Kulturpolitik Kubas, vor allem der 1970er Jahre, andererseits die Diskriminierung Homosexueller kritisiert wird. Es erfolgen Bezüge auf historische Ereignisse, die allerdings nicht neutral dargestellt, sondern mit einer Vielzahl wertender Zuschreibungen belegt werden. Dies zeigt sich sehr deutlich in der Wortwahl von Alberto Marqués, der davon spricht, in ein *fantasma* verwandelt worden zu sein. Weiters stellt er die Opposition *tumor maligno – bien social* her: er war in der kubanischen Gesellschaft eine Art

bösartiges Geschwür, das es nach Meinung derer, die angeblich für das Allgemeinwohl eintraten, zu entfernen galt.

Nach dem Verweis, den Alberto Marqués auf die *parametración* macht, folgt ein interessanter Einschub, in dem sich Mario Conde noch einmal an *La Viboreña* und deren Verbot erinnert: „El Conde recordó otra vez la reunión en la oficina del director del Pre, donde les informaron que *La Viboreña* era una revista inapropiada, inoportuna e inadmisibile y les exigieron una retractación, literaria e ideológica” (Padura Fuentes 1997, 105). Den Schülern widerfuhr das gleiche Schicksal wie Alberto Marqués, denn sie passten nicht in vorgefertigte Schemata und vermittelten in ihren Gedichten und Erzählungen zu wenig Begeisterung für die Revolution.

Einen Aspekt, den sowohl Wilkinson als auch Lumsden erläutern, ist die Vorstellung von Homosexualität in der kubanischen Gesellschaft und die Idee davon, welche Praktiken und Handlungsweisen als homosexuell angesehen wurden und welche nicht. Auch in *Máscaras* wird dieser Aspekt thematisiert, als Mario Conde sich an seine Jugendzeit und diverse sexuelle Experimente, unter anderem mit dem jungen Luisito erinnert:

De pronto se había acordado del pobre Luisito el Indio, el único mariconcito convicto y confeso de su generación [...]. [El] Conde llegó a saber que algunos de los que lo apedreaban y lo vituperaban en público, ciertas noches propicias habían tenido la segunda escala de su iniciación sexual en el culo promiscuo de Luisito: después de experimentar con las chivas y las puercas, habían probado el boquete oscuro de Luisito, en los boquetes más oscuros de los túneles de la cantera. Y como ninguno de ellos admitió jamás que también hubiera besos y caricias complementarias para elevar las temperaturas (tú ves: eso sí es mariconería, se argumentaba con seriedad cuando se hablaba del caso), para todos los que lo hicieron, la relación con Luisito había sido aceptada como una prueba de hombría alcanzada a punta de pene... Luisito sí; ellos no: como si la homosexualidad sólo se definiera por una aceptación de la carne ajena similar a la recepción femenina (Padura Fuentes 1997, 75-76).

Wilkinson meint hierzu:

Conde recalls the feral nature of his own childhood sexuality in which he and friends initiated themselves on goats and pigs before graduating to sharing the pleasures of Luisito, an effeminate boy in the neighbourhood. The curious, paradoxical and ultimately hypocritical nature of Cuban machista sexuality is explained (Wilkinson 2006, 31).

Historically, machismo, the Latin American variant of patriarchal sexism, has been more socially punitive toward deviations from traditional male appearance and manners toward homosexual behavior in itself. In Cuba, it was assumed that males whose comportment appeared effeminate and deviated from stereotypical

masculinity would be homosexual. They were called *maricones*, a word also used to denote cowardice (Lumsden 1996, 29).

Die Revolution trug zur Beibehaltung der machistischen Rollenverteilung bei, einerseits mit der Figur Fidel Castros selbst, andererseits mit der Tatsache, dass im bewaffneten Guerilla-Kampf fast ausschließlich Männer beteiligt waren, wodurch der starke, kompromisslose, kampfbereite Mann zum Sinnbild des »echten« Revolutionärs wurde. Ein Homosexueller hingegen konnte niemals ein »wirklicher« Mann sein:

By making certain mannerisms unacceptable, machismo ensured that homosexuals who could neither fit traditional male roles nor conceal their erotic attraction to other men would act in a way that confirmed the *machista* assumption that no homosexual could possibly be “un hombre de verdad” [...] The effeminate personality and the macho personality would then be seen to complement each other, as did heterosexual women and men who behaved in conventional ways. If the effeminate men were not really men, they could then become objects of desire for “real” men. [...] Surely, there must have been a considerable number of “real“ men who passed as *hombres hombres* [...] but who used *maricones* as occasional or even regular outlets to satisfy their sexual appetites (Lumsden 1996, 30).

Was Lumsden hier ausführt, findet sich in den Schilderungen Mario Condes, die von den sexuellen Abenteuern junger Männer mit Luisito erzählen. Auch wenn die jungen Männer sexuelle Beziehungen mit Luisito, „el único mariconcito convicto y confeso de su generación“ (Padura Fuentes 1997, 75) eingingen, blieb letzterer für sie der einzige Homosexuelle. Eine sexuelle Beziehung zwischen zwei Männern wird hier nur für einen Part als homosexuell definiert, nämlich für denjenigen, der die weibliche, empfangende Rolle beim Geschlechtsverkehr ausübt. Somit wird eine Definition geschaffen, mit der sich Männer, die zwar homosexuelle Beziehungen eingehen, dabei allerdings nur die männliche Rolle übernehmen, vom »Verdacht« der Homosexualität befreien können. Indem Padura Fuentes diesen Aspekt anspricht, zeigt er die Vielschichtigkeit einer oft diskutierten Thematik auf. Denn hier schließen sich komplexe Fragen an, wie etwa die nach einer Definition von Homosexualität oder danach, welche Praktiken als homosexuell angesehen werden. In *Máscaras* sehen die jungen Männer, die eine sexuelle Beziehung mit Luisito eingehen, diesen in der Rolle einer Frau und nehmen somit ihre Beziehung zu Luisito nicht als homosexuell wahr. Hier dienen sowohl Selbst- als auch Fremdzuschreibungen der Kategorienbildung, die auf subjektiven Bewertungen basiert.

Mit der Figur Alexis Arayán spielt Padura Fuentes auf eine weitere Dimension im Zusammenhang mit Homosexualität an: die Beziehung zwischen homosexuellen Männern

und ihrer Familie, insbesondere ihren Vätern. Die Eltern von Alexis haben Schwierigkeiten, mit der Homosexualität ihres Sohnes umzugehen. Sein Vater, Faustino Arayán, spricht davon, dass Alexis ein *Problem* hatte: „Desde muchacho Alexis nos está dando dolores de cabeza. No sólo por su... problema, sino por su carácter” (Padura Fuentes 1997, 90). Dass sein Sohn sich als homosexuell outete, sieht Faustino Arayán schlichtweg als eine falsche Entscheidung an: „Todo eso fue el resultado de una elección equivocada... Alexis escogió su camino y mire cómo terminó. Lo que le digo, es como un castigo... Si se me cae la cara de vergüenza nada más que de pensarlo. Disfrazado de mujer...” (Padura Fuentes 1997, 91). Faustino hat kein Verständnis für den Lebensstil seines Sohnes, sieht sexuelle Orientierung als Entscheidung an und geht soweit zu sagen, dass er sich für seinen Sohn schämt. Der Tod Alexis’ ist für ihn eine Art Bestrafung, was eine fatale Bedeutung erhält, wenn man bedenkt, dass er selbst seinen Sohn getötet und in seinen Augen somit bestraft hat. Zu Mario Conde sagt er, er wüsste sich nur, aus diesem Albtraum zu erwachen. Weder er noch seine Frau hätten verdient, so etwas durchstehen zu müssen: „¿Quiere que le diga una cosa? –el Conde asintió, como alumno expectante–. Ni su madre ni yo nos merecíamos pasar por esto. Lo único que quiero es que pase el tiempo a ver si nos despertamos de esta pesadilla. Claro que ustedes me entienden...” (Padura Fuentes 1997, 91). Faustino Arayán geht davon aus, dass Mario Conde und Manuel Palacios seine Meinung teilen. Erwähnenswert ist, was der *Teniente* darauf antwortet und was er sich insgeheim denkt: „-Claro –afirmó el Conde y se miró sus propias manos, en busca, quizá, de otra verdad, también posible“ (Padura Fuentes 1997, 91).

Die Beziehung zwischen Alexis Arayán und seinem Vater ist in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Einerseits täuscht Alexis seinen Vater und provoziert ihn in der Verkleidung der Electra Garrigó, andererseits hat er ihn mit Informationen, die ihm offiziell sehr schaden könnten, in der Hand.

Alexis was threatening to expose Faustino as a fraud [...and] provokes his father into the act of murder by dressing up as a woman and fooling him into thinking he really is a woman. [...] Faustino was doubly enraged when he sees that his own son whom he in any case despises for being gay has fooled him. Thus Alexis, by provoking his father to murder him actually succeeds in ‘killing’ him. It is a curious and paradoxical reworking of the Electra myth (Wilkinson 2006, 246).

Alexis hat also in gewisser Art und Weise, indem er seinen Vater wissentlich provoziert und manipuliert hat, Selbstmord begangen, auch wenn er nicht Hand an sich legen musste. In diesem Zusammenhang kann darauf hingewiesen werden, dass auch das Thema Religion eine wichtige Rolle im Roman spielt. Der Mord ereignete sich am 6. August, dem Tag der Verklärung des Herrn, worauf Mario Conde selbst Bezug nimmt:

-Para que ustedes vean que haber ido al catecismo tiene sus ventajas... el 6 de agosto es la fiesta de la Transfiguración para los católicos. Según la Biblia, ese día Jesús se transformó ante tres de sus discípulos en el monte Tabor, y Dios, desde una nube de luz, les pidió a los apóstoles que lo escucharan siempre. ¿No es demasiada casualidad que aparezca un travesti muerto un 6 de agosto? (Padura Fuentes 1997, 34)

In *Máscaras* ist es Alberto Marqués, der – von den äußeren Umständen dazu genötigt – eine Rolle übernimmt, die ihm dazu verhilft, weiterhin zu schreiben, auch wenn er öffentlich das ihm auferlegte Schweigen akzeptiert hat. „He points out that his public face is only an adopted character, as in a play, but another of his selves, the actor, was always there hidden” (Wilkinson 2006, 247). Am Ende des Romans zeigt Alberto Marqués dem Polizisten seine Texte, die er in den Jahren, als er vollkommen zurückgezogen lebte, verfasst hat:

Pues aquí dentro hay ocho obras de teatro escritas durante estos años de silencio y en esa otra carpeta que ve allí hay un ensayo de trescientas páginas sobre la recreación de los mitos griegos en el teatro occidental del siglo veinte. ¿Qué le parece? [...]

–¿Y por qué lo tiene escondido? ¿Por qué no trata de publicar todo eso?

–Por lo que le dije antes: mi personaje debe sufrir el silencio hasta el fin. Pero ése es el personaje: el actor ha hecho lo que debía hacer, y por eso seguí escribiendo, porque [...] un día van a recordar al escritor y nadie será capaz de mencionar al triste funcionario que lo hostilizó. No me dejaron publicar ni dirigir, pero nadie me podía impedir que escribiera y que pensara. Estas dos carpetas son mi mejor venganza, ¿me entiende ahora? (Padura Fuentes 1997, 226)

Mit dieser Textstelle kommen wir noch einmal zurück auf bereits behandelte Themen wie Repression und die Rolle von Künstlern und Intellektuellen in der Gesellschaft. Alberto Marqués verdeutlicht, wie er sich gegen Unterdrückung und Diskriminierung aufgelehnt hat: er ließ sich das Denken und Schreiben nicht verbieten, auch wenn er äußerlich eine Maske aufsetzte und eine bestimmte Rolle einnahm. Dass Kunst, in diesem Fall Literatur, nicht politischen Zwecken dienen soll, ist eine Stellungnahme, die in Paduras Romanen immer wieder deutlich gemacht wird (cf. Wilkinson 2006, 248). Marqués ließ sich nur nach außen hin die Maske aufsetzen, die ihm von offizieller Seite aufgezwungen wurde. Er selbst spricht davon, dass er damit bestraft wurde, das Theater, die Aufführungen, die Reisen und Interviews zu vergessen. Gleichzeitig deutet er darauf hin, dass er eine Rolle übernommen hatte und dass sich hinter der Maske noch etwas anderes verbarg:

Me di por vencido y acepté todos los castigos: [...] olvidarme del teatro y de las publicaciones, de los viajes y las entrevistas, convertirme en nada. Y asumí mi papel de fantasma vivo, actuando con máscara y todo, tanto tiempo, que ya usted lo ve: una máscara blanca es ahora mi propio rostro (Padura Fuentes 1997, 225).

5.5.3. Verlust der Entscheidungsfreiheit

Der nächste Aspekt, den ich im Zusammenhang mit Kritik in den Romanen Paduras herausgreifen möchte, ist jener des Verlustes der Entscheidungsfreiheit. Zur Analyse dieses Motivs sollen zwei Charaktere der *Cuatro estaciones*, Carlos und Andrés, herangezogen werden. *El flaco Carlos*, „que ya no era flaco“ (Padura Fuentes 1997, 19), wie es unzählige Male in den *Cuatro estaciones* heißt, wurde im Krieg in Angola so schwer verwundet, dass er seither sein Leben an den Rollstuhl gefesselt verbringt. Mario Conde sieht seinen Freund oft an und erinnert sich an die Zeit vor dem Moment, der das Leben Carlos' so entscheidend verändert hat. „El flaco Carlos, que hacía mucho había dejado de ser flaco“ (Padura Fuentes 2006b, 24) wird zu einer Metapher für all das, was schief gegangen war, was schlichtweg nicht so war, wie es sein sollte. Wilkinson spricht in diesem Zusammenhang davon, dass das Leben der Freunde als eine Metapher für die kubanische Revolution gelesen werden kann. Auch die Revolution sei in der Vergangenheit aus irgendeinem Grund von ihrem Weg abgekommen:

If the lives of [Conde and his friends] are read as a metaphor for that of the collectivity then [...they] represent the revolution itself. Just as something went wrong in their pasts, that propelled them down a path not of their own choice, the revolution too, has been 'twisted' and 'sent the wrong way' by circumstances beyond the Cubans' control (Wilkinson 2006, 264).

Andrés, der in *Paisaje de otoño* eine entscheidende Rolle spielt, weil er sich dazu entschließt, das Land zu verlassen, zeigt anhand des Beispiels von Carlos, dass sie zu einer Generation gehören, die zu allem verpflichtet wird und der jegliche Entscheidungsfreiheit abgesprochen wird: „[...] somos una generación de mandados y ése es nuestro pecado y nuestro delito“ (Padura Fuentes 2006b, 23). Andrés weist weder alle Schuld von sich noch stellt er seine Generation als reine Opfer der Staatsgewalt dar. In zweifacher Hinsicht spricht er von seiner eigenen Schuld und der seiner Mitbürger: in religiösem Sinn von Sünde, im weltlichen von Verbrechen. Das Possessivpronomen *nuestro* weist darauf hin, dass es sich um eine kollektive und nicht um eine individuelle Ebene handelt. Andrés führt seine Gedanken in einer Art politischem Diskurs aus, wobei die repetitive Verwendung der Wörter *mandar* und *bueno* die Wirkung von Andrés' Aussage verstärkt:

Primero nos mandaron los padres, para que fuéramos buenos estudiantes y buenas personas. Después nos mandaron en la escuela, también para que fuéramos muy buenos, y nos mandaron a trabajar después, porque ya todos éramos buenos y podían mandarnos a trabajar donde quisieran mandarnos a trabajar. Pero a nadie se le ocurrió nunca preguntarnos qué queríamos hacer: nos mandaron a estudiar en

la escuela que nos tocaba estudiar, a hacer la carrera que teníamos que hacer, a trabajar en el trabajo que teníamos que trabajar y siguieron mandándonos, sin preguntarnos ni una cabrona vez en la repuñetera vida si eso era lo que queríamos hacer... Para nosotros ya todo está previsto, ¿no? Desde el círculo infantil hasta la tumba del cementerio que nos va a tocar, todo lo escogieron, sin preguntarnos nunca ni de qué mal nos queríamos morir. Por eso somos la mierda que somos, que ya no tenemos ni sueños y si acaso servimos para hacer lo que nos mandan... (Padura Fuentes 2006b, 23-24).

In Andrés' Worten zeigen sich Resignation und Wut, was durch Ausdrücke wie *una cabrona vez* deutlich wird. Er kritisiert den Verlust der Entscheidungsfreiheit, durch den seine Generation geprägt ist. Es scheint, als wäre von Kindergarten über Schule, Studium und Beruf bis hin zum Grab bereits alles vorprogrammiert und die Aufgabe der »guten« Bürger, das auszuführen, was der Staat für sie vorgesehen hat. Carlos wurde dazu verpflichtet, in den Krieg in Angola zu ziehen, was ihn beinahe das Leben gekostet und letztlich dazu verdammt hat, ein Dasein zu fristen, das außer Musik, Essen und Rum nicht mehr viel zu bieten hat. Als er nach Andrés' Redeschwall versucht, dem Pessimismus und der Resignation abschwächende Worte entgegenzubringen, meint Andrés:

-¿Tú no fuiste a la guerra de Angola porque te mandaron? ¿No se te jodió la vida encaramado en esa silla de mierda por ser bueno y obedecer? ¿Alguna vez se te ocurrió que podías decir que no ibas? Nos dijeron que históricamente nos tocaba obedecer y tú ni siquiera pensaste en negarte, Carlos, porque nos enseñaron a decir siempre que sí, que sí, que sí... (Padura Fuentes 2006b, 24).

Hier wird die Kritik am Regime mehr als deutlich, Kritik an der Politik einer Regierung, die versucht, die Bürger zu kritiklosen Ja-Sagern zu erziehen. Meiner Meinung nach liegt für den sozialistischen kubanischen Staat ein gravierendes Problem darin, dass den Menschen vermittelt wurde, um *jeden* Preis für die Revolution einzutreten. Und der Preis war mitunter sehr hoch, wie Andrés verdeutlicht, und schloss unter anderem mit ein, dass die Politik in viele Lebensbereiche vorrückte, was Wilkinson ebenfalls herausstreicht: „What the ‚New Man‘ ethos did was to bring the revolution and politics into the personal and individual realm so that all aspects of life became politicized“ (Wilkinson 2006, 43).

Andrés spricht nicht nur von sich selbst oder von sich und seinen Freunden, sondern von seiner Generation als Kollektiv. Padura Fuentes selbst, der, 1955 geboren, ebenfalls dieser Generation angehört, prägt in *Paisaje de otoño* den Begriff *generación escondida*:

Y el Conde escribía, confiado de que aquella historia de un policía, un joven herido, un muchacho que quiso ser un gran pelotero [...], de un tipo empecinado en rehacer la historia, de una mujer bella, [...] de un escritor prostituido por su ambiente, y de toda una generación escondida, resultaría tan escuálida y conmovedora que ni siquiera el desastre de ese día de octubre y de todos los otros

días del año, podrían vencer el acto mágico de extraer de su cerebro aquella crónica de dolor y de amor, vivida en un pasado tan remoto que la memoria trataba de dibujar con tintes más amables, hasta hacerlo parecer casi bucólico (Padura Fuentes 2006b, 259).

Es handelt sich um eine Generation

[...] cuyos sueños han quedado frustrados y que cobra vida, no sólo en Conde, sino en el desamparado grupo de compañeros de instituto que reaparecen en todo el ciclo, y cuyo más trágico representante es el Flaco Carlos, paralizado en una silla de ruedas como secuela de un balazo recibido en Angola, una guerra lejana y absurda (Serrano 2001, 109).

Die Idee, dass den Menschen jegliche Individualität abgesprochen wird, zeigt sich unverwechselbar am Beispiel von Andrés, der davon überzeugt zu sein scheint, dass sein Leben völlig schief läuft, auch wenn er, zumindest materiell, abgesichert ist. Andrés war seit der Schulzeit für seine Kameraden Objekt der tiefsten Bewunderung, aber ausgerechnet er ist nun unzufrieden mit dem (größtenteils vorgeschriebenen) Lauf, den sein Leben genommen hat:

Aquel hombre a quien admiraron primero cuando había sido el mejor jugador de pelota del Pre, aupado por los aplausos de sus compañeros, [...] aquel mismo Andrés que luego sería el médico eficiente al cual todos acudían, el único que había logrado un matrimonio envidiable, con dos hijos incluidos, y había recibido el privilegio de tener casa propia y auto particular, se estaba revelando como un ser lleno de frustraciones y rencores, capaces de amargarlo y de envenenar el ambiente que lo rodeaba. Porque Andrés no era feliz, ni se sentía satisfecho con su vida [...]: algo en sus proyectos más íntimos había fallado y su camino vital – como el de todos ellos –, se había torcido por rumbos indeseables aunque ya trazados, sin el consentimiento de su individualidad (Padura Fuentes 2006b, 24-25).

Obwohl Andrés keine finanziellen Probleme hat, ein eigenes Haus besitzt und eine Familie gegründet hat, ist er unzufrieden, denn er fühlt sich in erster Linie seiner Individualität beraubt. Die Thematik, die hier angesprochen wird, der Überdruß und die Langeweile, der *hastío* angesichts des Lebens, löst den Roman aus dem kubanischen Kontext. Es gilt natürlich, den politischen Hintergrund mitzudenken, wenn Andrés die Situation seiner Generation anspricht, die beinahe jeglicher Entscheidungsfreiheit beraubt wurde. Andererseits eröffnet Padura, wenn er vom Gefühl des Überdrußes angesichts einer menschlichen Existenz, die alles und gleichzeitig nichts zu bieten hat, schreibt, einen Themenkomplex, der sich über die Grenzen der Karibikinsel erstreckt und das menschliche Dasein im Allgemeinen betrifft.

In *Paisaje de otoño* ist es der an den Rollstuhl gefesselte Carlos, der Andrés widerspricht und versucht, sich gegen die allgemeine Resignation aufzulehnen, wenn auch sein Protest etwas unglaublich ausfällt. Zögernd stimmt Carlos seinem Freund zunächst zu, um letztlich allerdings seine Zweifel anzubringen:

„–Está bien, vamos a decir que tienes razón –admitió resignado Carlos, bebió un trago largo y agregó–: Pero no se puede vivir pensando así.
–¿Por qué, bestia? –terció el Conde lanzando el humo de su cigarro y recordando otra vez sus alcohólicos impulsos suicidas de aquella tarde.
–Porque entonces uno tiene que aceptar que todo es una mierda.
–¿Y no lo es?
–Tú sabes que no, Conde –afirmó Carlos y miró hacia el techo desde su silla de ruedas-. No todo, ¿verdad? (Padura Fuentes 2006b, 25).

Wie in einem Film kann man sich als Leser diese Szene vorstellen: Carlos sitzt in seinem Rollstuhl und blickt zur Decke, so als würde er Gott um die Wahrheit anflehen. Indem er seinen Worten ein fragendes *¿verdad?* hinzufügt, mindert er deren Aussagekraft und verlangt darüber hinaus nach einer Bestätigung.

Das gesamte Ambiente der Situation wird vom Erzähler dargestellt, wobei auffällt, dass Carlos trinkt –*bebió un trago largo*–, Conde ebenfalls an seine Alkoholexzesse denkt –*recordando otra vez sus alcohólicos impulsos suicidas*– und gleichzeitig eine Zigarette raucht, deren Rauch wir bildhaft aufsteigen sehen. An dieser Stelle sei angemerkt, dass Alkohol, Zigarren und Zigaretten sowie Kaffee eine große Rolle im Havanna-Quartett spielen. Condes Leben scheint geprägt von der (Nicht)Verfügbarkeit dieser Produkte, aber auch andere Charaktere werden untrennbar verknüpft mit der einen oder anderen dieser wertvollen Waren. Mayor Rangel etwa raucht leidenschaftlich gerne Zigarren und seine Stimmung korreliert nicht selten mit der Qualität des jeweiligen Produkts. Conde ist fast exzessiver Trinker, was ihn in der Ausübung seines Berufes insofern beeinflusst, als er nach seinen regelmäßigen Rumorgien Schwierigkeiten hat, am Morgen überhaupt die Augen zu öffnen. *Pasado perfecto*, der erste Teil der Tetralogie beginnt mit den Worten „No necesito [*sic*, vermutlich heißt es korrekterweise *necesité*, Anm. d. Verf.] pensarlo para comprender que lo más difícil sería abrir los ojos” (Padura Fuentes 2007, 13). Dieser Satz ist durchaus bedeutend, bedenkt man, dass Mario Conde als Ermittler in erster Linie beobachten muss:

This line is heavy with meaning. [...] it is a self consciously ironic reference to the fact that Conde is a detective whose job is supposed to be about *looking* for clues. [...] To be a good detective one has to use one’s eyes; in this scene, the eyes belong to a drunken cop with a hangover. Thus, from the very first words of the novel, the Cuban reader is confronted with an unfamiliar character. It is hardly the most auspicious introduction for a detective not to even wish to open his eyes (Wilkinson 2006, 191-192).

Es ist das Läuten des Telefons, das Mario Conde aus dem Schlaf reißt. Der Anrufer ist Mayor Rangel, der Mario verkündet, dass Rafael Morín Rodríguez verschwunden ist. Dem Aufruf seines Vorgesetzten folgend, muss Mario Conde letztlich die Augen öffnen und seiner Pflicht als Polizist nachgehen. Das Einzige, was ihm dabei helfen kann, sind Zigaretten, Kaffee und Kopfschmerztabletten:

Abrió el botiquín y buscó el sobre de las duralginas. La noche anterior había sido incapaz de tomarse una y ahora lo lamentaba como un error imperdonable. Acomodó tres pastillas en la palma de la mano y llenó un vaso de agua. Lanzó las píldoras contra la garganta irritada por las contracciones del vómito y bebió. [...] Todavía los ojos le ardían de sueño cuando compró la cajetilla de cigarros y sintió que el humo complementaba el sabor del café y era otra vez un ser en condiciones de pensar, incluso de recordar (Padura Fuentes 2007, 17-19).

Erst Kaffee und Schmerztabletten verhelfen dem Polizisten zu einem Zustand, der es ihm ermöglicht, seinen Beruf auszuüben, für den es vordergründig wichtig ist, zu beobachten und zuzuhören.

„¿Quién te mandó a meterte policía?“ (Padura Fuentes 2007, 15) fragt Mayor Rangel als Mario Conde sich nur schwer davon überzeugen lässt, aufzustehen und in die Polizeizentrale zu fahren. Das Gespräch zwischen den beiden entwickelt sich folgendermaßen, unterbrochen von den vielsagenden Kommentaren des Erzählers:

-Pero, ¿por qué yo, Viejo? Si ahí tienes una pila de gentes –protestó [el Conde] y trató de incorporarse. La carga móvil de su cerebro se lanzó contra la frente y tuvo que cerrar otra vez los ojos. Una náusea rezagada le subió desde el estómago y descubrió, con una punzada, los deseos inaplazables de orinar. Apretó los dientes y buscó a tientas los cigarros en la mesa de noche.
-Oye, Mario, no pienso poner el tema a votación. ¿Sabes por qué te toca a tí? Pues porque a mí me da la gana. Así que mueve el esqueleto: levántate (Padura Fuentes 2007, 15).

Mario Conde bleibt letztlich nur die Möglichkeit, zu gehorchen –in diesem Fall. Denn noch befinden wir uns am Anfang der Tetralogie, im Jänner 1989, doch während der nächsten Monate wird sich der *Teniente* immer wieder die Frage stellen, warum er eigentlich Polizist geworden ist. Er beginnt, nach dem Moment zu suchen, in dem sein Leben begann, schief zu laufen. Dieser Gedanke begleitet ihn, bis er sich letztlich dazu entschließt, seinen Beruf aufzugeben und sich dem Schreiben zu widmen. Aber worüber soll er schreiben? Auch diese Frage stellt er sich nach den zermürbenden Worten seines Freundes Andrés: „Pero ¿de qué coño vas a escribir, tú? Pues de lo que había dicho Andrés: escribiría una historia de la frustración y el engaño, del desencanto y la inutilidad, del dolor que produce el

descubrimiento de haber trastocado todos los caminos, con y sin culpa” (Padura Fuentes 2006b, 26). Frustration, Täuschung und Ernüchterung sind allgegenwärtig im Leben Condes und seiner Freunde, scheinen typisch zu sein für die Vertreter ihrer Generation:

Aquella era su gran experiencia generacional, tan bien plantada y alimentada que seguía creciendo con los años, y concluyó que valdría la pena ponerla en blanco y negro, como único antídoto contra el más patético de los olvidos y como vía factible para llegar, de una vez, al núcleo difuso de aquella equivocación inequívoca: ¿cuándo, cómo, por qué, dónde había empezado a joderse todo? ¿Cuánta culpa tenían (si es que la tenían) cada uno de ellos? ¿Cuánta el mismo? (Padura Fuentes 2006b, 26).

Liest man das Leben Condes und seiner Freunde als Metapher für die Revolution, wird hier implizit Kritik geübt, denn die Figur des Romans stellt fest, dass eindeutig etwas schief läuft, auch wenn nicht konkret gesagt werden kann, seit wann, warum oder auf welche Weise. Weiters stellt Mario Conde die Schuldfrage, was insofern interessant ist, als er sich nicht von jeglicher Schuld und somit auch Verantwortung befreit. In dem in Klammer gesetzten Konditionalsatz stellt er allerdings die Frage danach, ob ihn und seine Freunde Schuld an Fehlschlägen und falschen Entscheidungen in ihrem Leben trifft.

Conde ist ein Zweifelnder, der immer wieder nach dem Sinn der Dinge fragt. Wilkinson sieht in den *Cuatro estaciones* Merkmale des Existenzialismus und der Postmoderne und spricht in diesem Zusammenhang von der „aesthetic of doubt“ (Wilkinson 2006, 251). Eine „existential message“ (Wilkinson 2006, 264) könne man vor allem in *Paisaje de otoño* finden; „choosing one’s own path is the way to achieve fulfilment. [...] Conde’s preferred choice is writing and by the end of *Máscaras*, [...] he has realised that this is his true vocation. [...] But the question is when and how did he lose his way?“ (Wilkinson 2006, 264). Zu irgendeinem Zeitpunkt ist Conde auf irgendeine Art und Weise von seinem Weg abgekommen, wie die Revolution möglicherweise auch. Die Gründe hierfür scheinen in Condes Fall unmittelbar mit Aspekten zusammenzuhängen, die in diesem und vorangegangenen Kapiteln besprochen wurden: der Repression im Allgemeinen und der Unterdrückung der künstlerischen Freiheit sowie dem Verlust der Individualität und Entscheidungsfreiheit. Bei seinem frühen Versuch literarischen Schaffens wurde er von Vertretern des Staatsapparats jäh gebremst. Bei der Wahl des Studiums wurde er insofern beeinflusst, als er nur zum Psychologiestudium zugelassen wurde und nicht zu seiner ersten Wahl, *Letras*. Andere Faktoren wie der frühe Tod seines Vaters, der zur Folge hatte, dass er Geld verdienen musste, können als Zufälle oder als Schicksalsschläge gesehen werden. In *Pasado perfecto* heißt es, als Mario Conde über seinen Lebensweg und den Fall Rafael Morín nachdenkt: „Si no fuera por el destino, no hubiera descubierto aquel caso que esperaba allí sólo para que él lo resolviera, [...] porque su padre no

se hubiera muerto antes de que él terminara la carrera; porque le habrían dado letras y no psicología cuando terminó el preuniversitario [...]” (Padura Fuentes 2007, 142). Die Frage nach der Entscheidungsfreiheit wie sie im Havanna-Quartett präsentiert wird, kann auf zwei unterschiedlichen Ebenen interpretiert werden. Einerseits kann man den Bezug zur revolutionären Regierung herstellen, die durch die starke Politisierung privater Bereiche den Menschen viel an Entscheidungsfreiheit genommen hat. Andererseits kann der Aspekt aus dem politischen und spezifisch kubanischen Kontext gelöst und auf eine Ebene gehoben werden, die die menschliche Existenz an sich betrifft, denn es geht um Schicksal, Freundschaft, Liebe, Glück und um die Suche nach einem erfüllten Leben.

5.5.4. Korruption

Ein weiterer Aspekt, der im Havanna-Quartett angesprochen und kritisiert wird, ist jener der Korruption. Eine Nebenhandlung der Tetralogie handelt von der internen Untersuchung, die bei der Polizei durchgeführt wird. Wie bei anderen Aspekten der *Cuatro estaciones* kann auch im Fall der Korruption auf historische Begebenheiten verwiesen werden, denn im Jahr 1989 wurde ein Skandal aufgedeckt, in den Beamte aus höchsten Regierungskreisen verwickelt waren.

Der Oberbefehlshaber der kubanischen Truppen in Angola, [...] General Arnaldo Ochoa Sánchez [...] und mehrere seiner wichtigsten Mitarbeiter sowie hohe Funktionäre des Innenministeriums [...] wurden angeklagt, in Afrika illegalen Handel organisiert und Beziehungen zur kolumbianischen Kokain-Mafia um Pablo Escobar unterhalten zu haben (Zeuske 2004, 240-241).

Ochoa und drei seiner engsten Mitarbeiter wurden hingerichtet und „eine Reihe von Sicherheitsoffizieren zu hohen Freiheitsstrafen verurteilt. [...] Zweifelsohne handelte es sich bei dem Prozess gegen Ochoa auch um eine Demonstration der Stärke der Regierung bei der Verfolgung der Korruption“ (Zeuske 2004, 242). Denn Korruption ist in Kubas politischem Geschehen visibler als in anderen politischen Systemen (cf. Zeuske 2004, 243). In Bezug auf den Fall Ochoa bleiben viele Fragen nach wie vor offen.

[...] unklar ist auch, ob mit der Hinrichtung Ochoas nicht nur die »Ehre der Revolution« verteidigt, sondern auch ein in Volk und Armee ausgesprochen populärer Konkurrent aus dem Weg geräumt werden sollte, dem Diskrepanzen mit Fidel und Sympathien für Reformen nachgesagt wurden. Das Verfahren [...] wurde als Schauprozess inszeniert und vom Fernsehen übertragen (Hoffmann 2000, 105-106).

Bereits 1987 erhoben die USA Anschuldigungen gegen Kuba, in Drogenschmuggel verwickelt zu sein. „The Cuban Government at first dismissed the charges as enemy propaganda, so that when the facts finally came to light two years later, the shame was multiplied“ (Wilkinson 2006, 166). Ochoa und einer seiner engsten Mitarbeiter, Antonio de la Guardia, nutzten die illegalen Geschäfte, um sich selbst zu bereichern und einen exklusiven Lebensstil führen zu können. Nach dem Bekanntwerden des Korruptionsskandals hielten 93% der Bevölkerung Ochoa und De la Guardia für schuldig, 79% unterstützten das Todesurteil, das gegen insgesamt vier der Beteiligten verhängt worden war (cf. Wilkinson 2006, 166-167). Der Skandal zog weitreichende Konsequenzen nach sich und weitere Fälle von Korruption wurden in der Folge aufgedeckt:

The aftermath of the case produces an unprecedented crisis of confidence in the Cuban leadership. The effect of the scandal was made worse by the fact that these were not the only cases of corruption brought to light. As well as Ochoa, other high-ranking officials were found to be corrupt (Wilkinson 2006, 167).

Korruptionsfälle in hohen Regierungskreisen und bei der Polizei bilden eines der Subthemen in den *Cuatro estaciones*, wie Pérez-Simón betont: „Besides offering a regenerated police genre within a Cuban context Padura’s tetralogía posits a series of sub-themes that aim to overcome the limits of the neopolicial itself and Latin-American postmodern literature in general, as they relate to Cuba“ (Pérez-Simón 2008, 94). Das erste dieser Subthemen ist die Geschichte Condes und seiner Freunde, die sich durch die gesamte Tetralogie zieht und dem Havanna-Quartett eine Dimension verleiht, die über den Kriminalroman hinausgeht, auch über den Rahmen einer *novela neo-policial*. Das zweite Subthema ist die interne Untersuchung bei der Polizei von Havanna, die letztlich einige Opfer fordert:

The second latent motif is a long-lasting and far-ranging internal affairs investigation of corruption within the Central de policía where the lieutenant works. It eventually inculpatates colleagues and friends of Mario Conde, not least of which is his mentor and chief, Major Rangel –thought not for corruption, but for inaction (Pérez-Simón 2008, 94).

In die Polizeizentrale werden Untersuchungsbeamte eingeschleust, die sich erst im Lauf der Handlung als solche herausstellen. Ein Beispiel hierfür ist Maruchi, die Sekretärin von Mayor Rangel, von der sowohl Mario Conde als auch die Leser erst zu einem späteren Zeitpunkt der Geschichte erfahren, dass sie zu den verdeckten Ermittlern gehört.

In *Paisaje de otoño*, als Mario noch einen letzten Fall lösen muss, um sich schließlich aus dem Polizeidienst zurückziehen zu können, klärt ihn Manolo über die Vorgänge in der Zentrale auf:

[...] Manolo le contaba las últimas incidencias de la Central. De los dieciséis investigadores sólo quedaban once y aquello parecía un avispero revuelto. Los expedientes de todos los que seguían con vida eran revisados y vueltos a revisar, y se hablaba de nuevos interrogatorios a cada uno de ellos: era una cacería despiadada, a muerte, como si se hubiera decretado la extinción necesaria de una especie prescindible (Padura Fuentes 2006b, 30).

Mit wirkungsvoller Metaphorik wird die Situation in der Polizeizentrale hier beschrieben, wobei besonders mit dem Gegensatz von Leben und Tod sowie mit Ausdrücken aus dem Tierreich gespielt wird.

Wir erfahren aus dieser Textstelle, dass fünf Polizisten ihren Dienst quittieren mussten, dass also ein hoher Prozentsatz der Ermittler nicht nur legale Methoden einsetzte. Unter ihnen befindet sich Contreras, der Geld veruntreut hatte und von dem Conde nicht erwartet hätte, dass er in illegale Geschäfte verwickelt war. Padura Fuentes zeigt diesen Aspekt der kubanischen Realität mit schonungsloser Härte auf. Auch Mayor Rangel, für Conde eine Art väterliche Vorbildfigur, machte sich insofern schuldig, als er diverse Vorgehensweisen tolerierte, gegen die er hätte vorgehen müssen. Diese Informationen werden den Lesern über das Gespräch zwischen Conde und Palacios vermittelt, das folgendermaßen verläuft: „¿Y qué se dice del mayor Rangel? –Que él no hizo nada, y que por eso mismo es culpable. Creo que no ha vuelto por allá, pero oí decir que lo van a retirar con todos los honores” (Padura Fuentes 2006b, 30).

Neben der internen Untersuchung bei der Polizei von Havanna tauchen andere Fakten in den Romanen auf, die sich dem Thema Korruption widmen. Wichtige Persönlichkeiten sowie hohe Regierungsbeamte Kubas werden in den *Cuatro estaciones* teilweise zu Mordopfern, teilweise sogar zu Tätern, wie im Fall von Faustino Arayán in *Máscaras* oder René Maciques in *Pasado perfecto*. Durch die Konstruktion der Charaktere und die Figurenkonstellation lässt sich das Havanna-Quartett nicht in konventionelle Strukturen des Kriminalromans einordnen. Die kubanische Kriminalliteratur nutzte lange Zeit klischeehafte Stereotypisierungen und zeichnete ein konstantes Täter-Opfer-Schema, bei dem die Täter meist der CIA angehörten und die Opfer aus solidarischen revolutionären Kreisen Kubas stammten. Der Kriminalroman hatte vor der Erneuerung der Gattung eine stark didaktische Funktion inne, wie Franzbach beschreibt: „Las pretensiones didácticas conducían, en las obras de calidad deficiente, a la creación de clichés simplificados y confrontaciones dudosas de héroes u organismos positivos

o negativos” (Franzbach 2000, 69). Trotz großer potentieller Themenvielfalt bedienen sich die Autoren stets der gleichen Schemata:

Aunque la historia de la Cuba revolucionaria ofrecía una profusión de temas policíacos reales, tales temas se reducían en el fondo siempre a los mismos esquemas, o bien de novelas de espionaje (la CIA contra las organizaciones de masas cubanas siempre en estado de alerta) o de crímenes comunes (Franzbach 2000, 69-70).

Padura Fuentes bricht mit vorgefertigten Handlungsschemata, lässt keine eindeutige Distinktion zwischen Gut und Böse zu und verschiebt die Perspektive häufig auf ungewohnte Art und Weise. Er lässt Angehörige marginalisierter Gruppen zu Wort kommen, wie am Beispiel von Alberto Marqués bereits ausgeführt wurde (cf. Pérez 2002, 76) und weist hochrangigen Vertretern der Regierung die Täterrolle zu. Auf diese Weise konstruiert er die Kritik an einer sozialen Realität, in der die Menschen sich Rollen aneignen, mit mehreren Identitäten spielen oder öffentlich ein Leben vorspielen, das sie -blickt man hinter die Masken und Fassaden- nicht führen oder nicht zu führen imstande sind. Besonders deutlich wird diese Doppelmoral am Beispiel von Rafael Morín. „In *Pasado perfecto* [... there is a] wide difference between the public persona of Rafael Morín, the model Communist official and his corrupt and selfish private life” (Wilkinson 2006, 178). Nach und nach werden in den Romanen die Machenschaften von Rafael Morín, Faustino Arayán oder Miguel Forcade, dem Opfer im letzten Teil der Tetralogie, aufgedeckt. Padura Fuentes zeigt somit im Havanna-Quartett, wie weit und in welchen Kreisen Korruption in Kuba verbreitet war und ist. Rafael Morín war in Geldgeschäfte verwickelt, Faustino Arayán fälschte Dokumente, um eine Vergangenheit zu konstruieren, die ihm einen einträglichen Posten in der revolutionären Regierung sichern würde. Miguel Forcade „fue en los años sesenta el segundo jefe de la dirección provincial de Bienes Expropiados, y era el subdirector nacional de Planificación y Economía cuando se quedó en Madrid en 1978” (Padura Fuentes 2006b, 35). Er nutzte seine Position schamlos aus, indem er wertvolle Kunstgegenstände an sich nahm und sich somit bereicherte. Mithilfe der Figur von Miguel Forcade wird auf den organisierten Handel mit wertvollen Objekten im Zuge systematischer Enteignungen von Bürgerlichen verwiesen. „*Paisaje de otoño* pone al descubierto una trama de corrupciones y complicidades en el tráfico de obras de arte” (Serrano 2001, 110).

Ein weiteres Beispiel für Korruption wird an der Figur des Schuldirektors gezeigt, der in den sogenannten Skandal *Waterpre* verwickelt ist: „El director, que al año siguiente ya no sería director por el escándalo Waterpre“ (Padura Fuentes 2007, 59). Auch im Bereich der Bildungseinrichtungen werden also Korruptionsfälle aufgedeckt. Mit dem Verweis auf

Korruption in verschiedenen Bereichen des Staates schreibt Padura Fuentes über ein Phänomen, das in der kubanischen Realität äußerst präsent zu sein scheint. Mit zahlreichen Bezügen zur extraliterarischen Wirklichkeit konstruiert er seine Kritik am kubanischen Staat, die nach wie vor gefährlich sein kann, wie er selbst in einem Interview 1999 sagte:

Ahora, al estar tan demarcados los límites políticos, cualquier cosa que vaya más allá de lo correcto puede provocar miedo. Esta misma entrevista [...] podría provocarme mucho miedo, porque sé que existe la posibilidad de que un funcionario piense que estoy diciendo cosas que son políticamente incorrectas y venga a pedirme explicaciones. No estoy exento ni a salvaguarda del miedo que sienten muchas personas en Cuba (Padura Fuentes zitiert in Serrano 2001, 111)²⁰.

5.5.5. *Máscaras* und Doppelmoral

Mit dem im vorigen Kapitel ausgeführten Aspekt der Korruption eng verbunden sind die Themen Maskierung, Verwandlung und Doppelmoral. Allein der Titel *Máscaras* weist darauf hin, dass das Maskenmotiv im dritten Band der *Cuatro estaciones* von besonderer Bedeutung ist. Viele der Charaktere des Havanna-Quartetts leben nach einer gewissen Doppelmoral, mit deren Hilfe sie die verschiedenen Versionen ihres Lebensstils für sich vereinbaren können. Öffentlich geben sich Personen wie Rafael Morín oder Faustino Arayán als ehrenwerte Bürger aus, doch unter den Masken verbirgt sich ihr wahres Gesicht, denn sie beteiligen sich an unsauberen Geschäften, bereichern sich auf illegalem Weg oder fälschen Dokumente, um sich eine Identität anzueignen, die nie die ihre war. Auch die Charaktere Lissette Núñez in *Vientos de cuaresma* und Alexis Arayán in *Máscaras* bedienen sich der Maskierung und somit unterschiedlicher Identitäten. Alexis, der am Tag seiner Ermordung ein auffälliges rotes Kleid trägt, nutzt Verwandlung und Maskierung, um seinen Vater zu täuschen. Dieser wiederum erlangt mittels Betrug und Täuschung eine wichtige Position im Staatsapparat. Der Autor selbst spricht in einem Interview den Aspekt des Täuschens und des Verwendens von Masken an, den er „trasvestismo (*sic*) moral“ (Padura Fuentes in Epple 1995, 58) nennt: „[...] ese fenómeno del trasvestismo moral que se ha vivido en Cuba en este tiempo, en que las personas dicen algo y piensan otra cosa, obligadas por las circunstancias“ (Padura Fuentes in Epple 1995, 58). Der Autor der *Cuatro estaciones* kritisiert also die Umstände im sozialistischen Kuba, die die Bevölkerung dazu bringen, mit Masken und verschiedenen Identitäten zu agieren.

²⁰ Serrano zitiert hier aus einem Interview, das mir nicht zugänglich war. Die Quellenangabe hierzu lautet: **Gómez Haro**, Cecilia (1999): „Entrevista a Leonardo Padura“. In: *La Jornada*, 18 de julio, México.

Betrachten wir nun den Fall Faustino Arayán: er führt ein oberflächlich vorbildliches Leben und ist – wie wir in *Máscaras* erfahren – „último representante cubano en la Unicef, diplomático de largas misiones, personaje de altas esferas“ (Padura Fuentes 1997, 38). Alexis Arayán wusste, dass sein Vater Faustino in Wahrheit ein Betrüger war und drohte damit, die Wahrheit ans Licht zu bringen. Interessanterweise ist es Alberto Marqués, der ebenfalls Bescheid weiß, und am Ende des Romans Mario Conde über die Vorfälle aufklärt. Als Leser wissen wir nur genau so viel oder wenig wie der Ermittler, das heißt, die wahren Hintergründe über den Mord werden uns letztlich erst von Alberto Marqués mitgeteilt:

Pues lo que Alexis le dijo fue que se había enterado del fraude que su padre cometió en 1959, cuando falsificó unos documentos y se consiguió un par de testimonios falsos que atestiguaban que había luchado en la clandestinidad contra Batista... Así fue como Faustino se montó en el carro de la Revolución, con un pasado que le garantizaba ser considerado un hombre de confianza que merecía su recompensa... ¿Se imagina usted lo que se pasaba si eso se sabía? (Padura Fuentes 1997, 228).

Faustino Arayán konnte also als bedeutende Persönlichkeit des kubanischen Staatsapparats nicht zulassen, dass die Wahrheit über ihn ans Licht kommt. Mit dem Mord an einem Mitwisser – seinem eigenen Sohn – wollte er vermeiden, dass sein Leben als reine Maskerade enttarnt wird. Mario Conde allerdings löst den Fall und klärt seinen Vorgesetzten über den nunmehr enttarnten Faustino Arayán auf: „-Viejo, oye esto y prepárate para caerte de culo –le dijo, sonrió, y le contó la última revelación posible sobre el enmascarado Faustino Arayán“ (Padura Fuentes 1997, 231).

An anderer Stelle des Romans wird Mario Conde über die Machenschaften seines Kollegen Contreras und die Identität von Maruchi, Rangels angeblicher Sekretärin informiert. Auf die beiden Charaktere wurde in Bezug auf den Aspekt der Korruption bereits hingewiesen, denn wie sich herausstellen sollte, zählt *el Gordo Contreras* zu jenen Polizisten, die sich von den Korruptionsvorwürfen nicht befreien können. Maruchi hingegen gehört zu den verdeckten Ermittlern, die die interne Untersuchung in der Polizeizentrale durchführen. Sie trägt somit ebenfalls eine Maske und verbirgt ihre wahre Identität. Von einer der Figuren des Romans, in diesem Fall Mayor Rangel, erhalten wir als Leser interessante Informationen über Contreras und Maruchi und erfahren somit wiederum nur, was Mario Conde in jenem Moment erfährt. Die Leser haben also den gleichen Wissensstand wie der Ermittler. Im Verlauf des Gesprächs zwischen Rangel und Conde wird ein weiteres Mal auf das Motiv der Maske Bezug genommen:

–Y ya que te interesa tanto el destino de Maruchi, oye esto: ella también es de Investigaciones Internas y fue el agente que sembraron aquí para que empezara

toda la investigación desde ese cabrón buró que está allá fuera, delante de mi puerta y de mi oficina. ¿Te gusta esa historia?
–Es escuálida y conmovedora –se le ocurrió decir, y movió la cabeza: otra máscara que se caía (Padura Fuentes 1997, 210).

Nach einer gewissen Doppelmoral leben allerdings nicht nur korrupte Polizisten und Regierungsbeamte. Die politische, wirtschaftliche und soziale Situation zwingt viele Kubaner dazu, sich bestimmter Masken zu bedienen oder auf illegale Maßnahmen zurückzugreifen. Im Havanna-Quartett finden sich also in Bezug auf Themen wie Korruption und Doppelmoral verschiedene Ebenen, auf denen Kritik angebracht wird. Einerseits wird stark kritisiert, wie sich innerhalb des revolutionären Regimes Personen wie Rafael Morín bereichern, die nach außen hin ein perfektes und vorbildhaftes Leben vorspielen. Andererseits bezieht sich die Kritik auf das gesamte System, das der kubanischen Bevölkerung keine andere Wahl lässt, als bestimmte Rollen vorzuspielen oder sich gewisser Masken zu bedienen.

5.5.6. Emigration und Exilkubaner

Sowohl im Havanna-Quartett als auch im Film *Nada*, der in späteren Kapiteln dieser Arbeit analysiert werden soll, spielt der Aspekt der Emigration eine bedeutende Rolle. Betrachtet man die Tetralogie von Padura Fuentes, so finden sich vor allem in *Paisaje de otoño* Bezüge auf Emigration und Exil. Das Mordopfer Miguel Forcade ist US-amerikanischer Staatsbürger. Kurz vor seinem Tod kehrt er nach Kuba zurück, angeblich um seinen schwerkranken Vater zu besuchen.

Auch mit der Figur von Andrés wird das Thema des Exils in *Paisaje de otoño* angesprochen, denn er entscheidet sich, Kuba zu verlassen.

5.5.6.1. Emigration aus Kuba nach 1959

Bereits kurz nach der kubanischen Revolution kam es zu massiver Auswanderung in die USA. „Für die ersten Wellen der Emigration, vor allem Oberschichten und Mittelklassen [...], bürgerte sich schnell –kräftig lanciert durch die politische Führung– der Begriff [*g*]usanos, Würmer ein“ (Zeuske 2004, 193). Zur wichtigsten Stadt in den USA wurde für kubanische Auswanderer Miami.

Der Aufstieg Miamis zur größten kubanischen Stadt außerhalb Kubas und zur drittstärksten Latinogemeinde in den USA nach Los Angeles und New York

begann mit dem Sieg Fidel Castros [...]. Allein zwischen 1959 und 1973 emigrierten mehr als eine halbe Million Kubaner in die USA, 1980 kamen weitere 125.000 hinzu (Henning 2001, 618-619).

Kurz nach der Revolution emigrierten zunächst vor allem Politiker und Militärs, die mit dem Regime Batistas in Verbindung standen. Es folgten Angehörige der Oberschicht, später auch der Mittelschicht. „In dem Maße, in dem in Kuba die Politik der revolutionären Regierung die Interessen immer neuer Schichten negativ betraf und Privilegien abgeschafft wurden, wandten sich viele der Betroffenen von der Revolution ab und zogen es vor, in die USA zu emigrieren“ (Henning 2001, 619). In der ersten Auswanderungswelle in den Jahren 1959 bis 1962 verließen rund 250.000 Personen Kuba in Richtung USA. Im Oktober 1962 wurden die Verbindungen zwischen den USA und Kuba eingestellt, was zur Folge hatte, dass zwischen Ende 1962 und 1965 nur noch etwa 74.000 die Insel verließen. Die Zahl der Migranten nahm also im Vergleich zu den vorangegangenen Jahren merklich ab (cf. Henning 2001, 619-620).

1965 unterzeichneten Kuba und die USA das *Memorandum of understanding*, „in dem die Aufnahme regelmäßiger – von der US-Regierung finanzierter – Flüge zwischen Varadero und Miami vereinbart wurde. Von Dezember 1965 bis April 1973 wurden in diesen sogenannten *Freedom Flights* in zwei täglichen Flügen 340.000 Kubaner ausgeflogen“ (Henning 2001, 620). Da nach und nach auch negative Konsequenzen der massiven Emigration spürbar wurden, wurde die Ausreise für die Kubaner mit der Zeit erschwert. Letztlich wurden die *Freedom Flights* am 6. April 1973 von der kubanischen Regierung eingestellt. In der Folge verringerte sich die Zahl der kubanischen Auswanderer und zwischen 1973 und Ende 1979 verließen nur etwa 38.000 Personen das Land (cf. Henning 2001, 621).

„Die nächste große Welle von Flüchtlingen erreichte Florida 1980“ (Henning 2001, 621). Am 21. April wurde der Hafen von Mariel geöffnet und in der Folge „pendelten unablässig alle verfügbaren und halbwegs seetüchtigen Boote, die die Exilkubaner in Miami organisieren konnten, zwischen Mariel und Key West, um Verwandte und Freunde abzuholen“ (Henning 2001, 622). Bis zum 26. September 1980 verließen etwa 125.000 Menschen auf diesem Weg die Insel. Sie werden mit Bezug auf den Ausreisehafen von Mariel als *marielitos* bezeichnet (cf. Henning 2001, 622).

Der Zusammenbruch der Sowjetunion hatte in Kuba enorme ökonomische Auswirkungen. Die prekäre Situation führte zu einem erneuten Anstieg der Bootsflüchtlinge, die versuchten, den schwierigen wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen in Kuba zu entkommen. „Im August 1994 kam es zu einer neuen Migrationswelle, nachdem Castro

angesichts von Botschaftsbesetzungen und massenhaften Versuchen, die Insel illegal zu verlassen [...] angekündigt hatte, jeder der wolle, könne gehen und auf einer *balsa* sein Leben riskieren“ (Henning 2001, 625). Während dieser dritten großen Migrationswelle seit 1959 versuchten rund 37.000 Menschen, Kuba auf selbst gebauten Flößen zu verlassen. Zwischen 1991 und 1994 wurden insgesamt 45.575 *balseros* von der US-Küstenwache aufgegriffen (cf. Henning 2001, 625).

Die Zusammensetzung der kubanischen Migrantengruppe in Miami begann sich mit der Zeit zu verändern. Kamen anfangs durchwegs weiße Kubaner aus den Ober- und Mittelschichten in Miami an, so fanden sich unter den *marielitos* vermehrt Vertreter aus den Unterschichten. Auch der Anteil der schwarzen Kubaner erhöhte sich bei den Auswanderern, die ab 1980 in den USA ankamen. Lange Zeit wurden die kubanischen Immigranten in den USA bevorzugt behandelt, was auch im Zusammenhang mit dem Kalten Krieg gesehen werden muss. Die zahlreichen kubanischen Flüchtlinge wurden als „Beweis für die Unterlegenheit des Kommunismus“ (Henning 2001, 619) gesehen. Sie wurden somit zu einem Teil der antikommunistischen Politik der USA. Von 1959 bis Mitte der 80er Jahre emigrierten insgesamt etwa eine Million Kubaner in die USA. Heute leben über eine Million Kubaner in den USA, die Mehrheit davon in Miami (cf. Henning 2001, 617-623; Hoffmann 2002, 99).

5.5.6.2. Emigration und Exilkubaner in den *Cuatro estaciones*

In Zusammenhang mit dem Aspekt der Emigration in den *Cuatro estaciones* soll zunächst auf die Figur des Andrés eingegangen werden. In *Paisaje de otoño* erzählt Andrés von seinem Vorhaben, Kuba zu verlassen und spricht einige Aspekte an, die kurz erläutert werden sollen. Er bezieht sich auf seinen Vater, der die Familie nach dem Tod seiner Tochter Katia verlassen hat und meint: „Hace veintiséis años, cuando mi padre se fue y mi madre no quiso seguirlo, hubo algo que se rompió para siempre dentro de mi casa“ (Padura Fuentes 2006b, 246). Herauszuheben ist hier der Perspektivenwechsel, der vollzogen wird, denn Andrés übernimmt die Rolle eines Ich-Erzählers. Somit wird die Geschichte aus seiner Sicht erzählt und die Leser können sich in Andrés' Situation hineinversetzen. Er berichtet von seiner Familie und davon, wie er zu seiner Entscheidung gekommen ist. Auf seinen Vater bezogen verwendet er konkret den Ausdruck *gusano* wenn er sagt: „El más culpable de todos siempre fue el Viejo, que nos abandonó cuando más falta hacía que siguiéramos juntos, y dejó

su país y se convirtió en un gusano despreciable, viviendo en Miami...” (Padura Fuentes 2006b, 247).

In der Erzählung von Andrés können zwei interessante Aspekte hervorgehoben werden. Zunächst die Thematik des Überdrusses angesichts eines Lebens nach immer gleichen Abläufen, das scheinbar nichts mehr zu bieten hat. Dieses Gefühl scheint auch Andrés zu empfinden:

Yo quería que mi vida fuera algo más que levantarme por la mañana, ayudar a vestir a los muchachos, irme para el hospital, trabajar todo el día, regresar por la tarde y sentarme a ver cómo mis hijos hacían la tarea mientras mi mujer cocinaba, para bañarme después, comer, ver un poco de televisión y acostarme para levantarme al otro día por la mañana y hacer lo mismo que había hecho el día anterior, y el otro y el otro y el otro... (Padura Fuentes 2006b, 247).

Wenn Andrés die Routine anspricht, in die sich sein Leben verwandelt hat, bezieht er sich auf einen Themenbereich, der – wie wir in vorangegangenen Kapiteln bereits gesehen haben – nicht an den kubanischen Kontext gebunden ist. Es handelt sich um eine Problematik des menschlichen Daseins an sich, unabhängig von Raum, Zeit oder politischen, wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen.

Im Fall von Andrés kann die Tatsache, dass er ein Leben führt, das er in Wahrheit nicht mehr führen möchte, mit dem spezifischen kubanischen Kontext verknüpft werden. Dieser Aspekt wurde in Kapitel 5.5.3. zum Thema Verlust der Entscheidungsfreiheit bereits näher ausgeführt. Andrés geht hier, wie auch in einer Textstelle zu Beginn von *Máscaras*, darauf ein, dass er vielfach in seinem Leben keine Wahl hatte oder sich von äußeren Umständen zu bestimmten Entscheidungen gezwungen sah:

Lo peor es que si uno se pone a pensar, descubre cómo esa rutina empezó mucho antes, cuando otras gentes, otras necesidades, otras coyunturas decidieron que la vida de uno fuera de una forma y no de otra, sin que uno tuviera verdadero derecho a escoger y escribir la historia que uno deseaba escribir [...] (Padura Fuentes 2006b, 247-248).

Hier wird ganz klar Kritik geübt an der Regierung, die in viele Lebensbereiche eingreift und dem Einzelnen kaum mehr Entscheidungen überlässt. Andrés sieht sich bevormundet und von äußeren Umständen beeinflusst. Zu oft entscheiden andere darüber, wie sein Leben zu verlaufen hat. Letztlich entschließt er sich dazu, Kuba zu verlassen und seinem Leben eine Wendung zu geben. Dass man als KubanerIn das Land nicht ohne weiteres verlassen kann, wird aus Andrés' Erzählung ebenfalls deutlich. Dahinter steckt wiederum Kritik an der Tatsache, mit welchen Limitationen sich die kubanische Bevölkerung konfrontiert sieht. Entscheidet man sich wie Andrés tatsächlich zur Emigration, muss man mit vielerlei Hürden

und Konsequenzen rechnen. Außerdem kann von der Entscheidung bis zur tatsächlichen Ausreise noch viel Zeit vergehen. Auf all diese Aspekte geht Andrés ein, der sich auch dessen bewusst ist, welche Folgen sein Entschluss haben wird:

[...] sé que ahora debo ir a un policlínico de barrio hasta que me den la carta de liberación, así mismo como suena, la carta de liberación, y me permitan salir, y eso va a demorar como uno o dos años, no sé cuántos, pero no me importa: es mi decisión, es mi locura, es mi culpa, y por primera vez me siento dueño de mis decisiones, mis locuras, mis culpas [...] (Padura Fuentes 2006 b, 250).

Erst die *carta de liberación* wird Andrés ermöglichen, das Land zu verlassen. Die Tatsache, dass Andrés den Namen des Dokuments wiederholt, weist auf die überraschende Wirkung desselben hin. Tatsächlich steckt auch hier wieder Kritik dahinter, denn *liberación* impliziert, dass es sich gegenwärtig um einen Zustand des Gefangenseins handeln muss. Interessant ist hier vor allem auch, dass Andrés davon spricht, dass diese Entscheidung zwar mit einer gewissen Verrücktheit zu tun hat und dass er alle Schuld auf sich nimmt, aber dass es zumindest *seine* Entscheidung ist. Und zum ersten Mal, so meint er, „me siento dueño de mis decisiones, mis locuras, mis culpas“ (Padura Fuentes 2006b, 250). Was auch immer ihm dieser Entschluss einbringen mag, es war zumindest *sein* Entschluss, für den er die Konsequenzen zu tragen bereit ist.

Die Thematik der Emigration und der Exilkubaner wird in *Paisaje de otoño* auch über die Figur Miguel Forcade erschlossen. Forcade lebte seit 1978 im Ausland, was der Ermittler Mario Conde von seinem neuen Vorgesetzten, Coronel Alberto Molina erfährt: „Miguel Forcade Mier [...] fue en los años sesenta el segundo jefe de la dirección provincial de Bienes Expropiados, y era el subdirector nacional de Planificación y Economía cuando se quedó en Madrid en 1978, en una escala de regreso de la Unión Soviética...“ (Padura Fuentes 2006b, 35). Miguel Forcade war US-amerikanischer Staatsbürger und reiste nach Kuba um – wie er offiziell behauptete – seine Familie zu besuchen. Kurz nach seiner Ankunft wird er ermordet aufgefunden. Wiederum ist es Coronel Molina, der über die Tatsachen zu berichten weiß: „El problema es que el sábado por la noche encontraron el cadáver de un hombre, un cubano con ciudadanía norteamericana que había venido a visitar a su familia...“ (Padura Fuentes 2006b, 34). Hier kann wieder auf ein Charakteristikum der *Cuatro estaciones* hingewiesen werden, das in der vorliegenden Arbeit bereits mehrmals betont wurde: das wirkungsvolle Spiel mit verschiedenen Perspektiven.

Aus einer wiederum ganz anderen Perspektive, nämlich der von Miriam, der Frau des Ermordeten, wird vom Exil in Miami berichtet. Miriams Worte zeigen ganz klar die

Nostalgie, mit der sie von einem verlorenen Kuba spricht, das sie niemals gekannt hat. Sie erzählt Mario Conde von der Calle 8 in Miami und von ihren Erfahrungen im Exil:

Lo primero que quise ver fue la Calle 8. [...] En mi cabeza yo había fabricado la Calle 8, y era como una fiesta y un museo, ¿no? Es que no me la podía imaginar de otra manera: un lugar divertido, lleno de luces y algarabía, donde [...] la gente caminaba por las aceras, despreocupados y felices de la vida, disfrutando de aquella Pequeña Habana donde sobrevivía lo bueno y lo malo que se extingió en esta otra Habana. Por eso también debía ser un sitio detenido en el tiempo, donde iba a encontrar un país que no conocí y que siempre tuve curiosidad por ver cómo había sido: este mismo país, antes de 1959, con un café en cada esquina, una victrola tocando boleros en cada bar, un juego de dominó en cada portal, una calle donde se podía conseguir cualquier cosa sin necesidad de hacer cola y sin averiguar si te tocaba o no por la libreta (Padura Fuentes 2006b, 75).

Angesprochen wird hier die kubanische Exilgemeinde in Miami, unter anderem auch der Aspekt der Mythifizierung Kubas. Vor ihrem Leben in Miami konstruierte Miriam ein Bild von der berühmten Calle 8, das ihrer Vorstellung von Kuba vor der Revolution ähnelte. Miriam hätte dieses Kuba, von dem sie ein mehr oder weniger klischeehaftes Bild hat, gerne kennengelernt. Indem sie sich auf das vorrevolutionäre Kuba bezieht, kritisiert sie allerdings auch die sozialen und ökonomischen Verhältnisse im sozialistischen Kuba, die die Bevölkerung dazu zwingen, Schlange zu stehen und die Verfügbarkeit gewisser Produkte von der Rationierung abhängig machen. Am Beispiel von Miriam wird weiters gezeigt, wie in der Erinnerung der Exilkubaner ein Land konstruiert wird, das in Wahrheit nie existiert hat. Henning geht auf diesen Aspekt ein und beschreibt, wie die Heimat bei den Exilkubanern in Miami immer stärker verklärt wird (cf. Henning 2001, 641). Von der Verklärung Kubas spricht auch Miriam, deren Erwartungen an die Calle 8 in Miami bitter enttäuscht werden: „Además, allá pasa algo parecido a lo que sucede desde acá con la imagen de Miami: allá la gente empieza a mitificar a Cuba, a imaginarla como un deseo, más que recordarla como una realidad [...] Miami es nada y Cuba es un sueño que nunca existió...“ (Padura Fuentes 2006b, 77-78).

Für Miriam wurde Miami nie zur zweiten Heimat, die Stadt blieb für sie ausdruckslos und ohne Charakter. Sie fühlte sich dort nicht geborgen und konnte darüber hinaus Kuba nicht vergessen, auch wenn sie sich an ein Konstrukt ihrer Erinnerung klammerte. Mit dieser Erfahrung ist sie nicht allein, wie sie Mario Conde erklärt: „[...] viven en una media tinta que no lleva a ninguna parte: ni se deciden a olvidarse de Cuba ni a ser personas nuevas, en un país nuevo, y al final no son ni una cosa ni la otra, como me pasa a mí, que después de ocho años viviendo allá no sé dónde quiero estar ni qué quiero ser...“ (Padura Fuentes 2006b, 77-

78).²¹ Es gelang Miriam also nicht, ihre Identität im Exil neu zu definieren. Dass dieser Vorgang der Identitätsfindung und –konstruktion von entscheidender Bedeutung ist, beschreibt Henning mit Bezug auf die Kubaner in Miami: „Wie die Kubaner auf Kuba ihre nationale Identität im Kontext der Revolution neu bestimmen mussten, mussten auch die Kubaner in den USA ihre Identität im Kontext des Exils neu bestimmen“ (Henning 2001, 637). Padura Fuentes gelingt es hier wiederum, einen neuen Teilaspekt eines komplexen Themenfeldes einzubringen. In Bezug auf Emigration und Exil schildern zwei Figuren des Havanna-Quartetts, Andrés und Miriam, ihre Erlebnisse aus ihrer Perspektive. Ihre Erzählungen erfolgen im Rahmen einer Ich-Erzählung, das heißt, wir als Leser erfahren nur, was die Figur uns wissen lässt. Wertende Kommentare oder Ergänzungen eines auktorialen Erzählers fehlen. Die Perspektive von Miriam ist eine gänzlich andere als die von Andrés. Miriam hat die Erfahrung des Exils bereits gemacht und kann davon berichten. Sie ist hin- und her gerissen zwischen Kuba und den USA, weder hier noch dort verwurzelt, und ist verzweifelt auf der Suche nach ihrer Identität. Andrés hingegen lebt ein scheinbar perfektes Leben, möchte sich aber aus der Bevormundung durch die revolutionäre Regierung lösen und endlich seine eigenen Entscheidungen treffen, auch auf die Gefahr hin, damit einen Fehler zu begehen. Seine erste Entscheidung, von der er das Gefühl hat, sie wirklich selbst getroffen zu haben, ist jene, Kuba zu verlassen. Er bekennt sich hierzu und nimmt alle Konsequenzen in Kauf, von einem schlechteren Arbeitsplatz bis hin zu langwierigen bürokratischen Hürden. Er erschließt uns somit einen gänzlich anderen Blickwinkel als Miriam. Padura Fuentes lässt also in *Paisaje de otoño* Figuren mit unterschiedlichem Erfahrungshorizont zu Wort kommen und bringt so zum Aspekt des Exils und der Emigration verschiedene Perspektiven ein.

²¹ Dieselbe Thematik wird in *La piel y la máscara* von Jesús Díaz angesprochen (cf. Díaz, Jesús (1996): *La piel y la máscara*. Barcelona: Ed. Anagrama, p. 147).

6. Sozialkritik im Film *Nada* von Juan Carlos Cremata Malberti

Der folgende Teil der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit dem Aspekt der Sozialkritik in *Nada*, einem Film von Juan Carlos Cremata Malberti. Zunächst werde ich einen Überblick über die Geschichte des kubanischen Films nach der Revolution geben, um danach den Inhalt des Films zu präsentieren. Die darauf folgenden Kapitel widmen sich der Frage, welche Aspekte der sozialen, ökonomischen und politischen Situation Kubas im Film kritisiert werden und welche Stilmittel eingesetzt werden, um diese Kritik zu konstruieren.

6.1. *Nada* im Kontext der kubanischen Filmgeschichte

Besonderer Bedeutung kommt in der Geschichte des kubanischen Kinos ab 1959 dem ICAIC, dem *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos*, zu, das im März 1959 gegründet wurde.

Damit wurde der Grundstein gelegt für eine eindrucksvolle Entwicklung des Filmschaffens, das aus Kuba eines der bedeutendsten Filmländer der Dritten Welt machte – und das dem Kino auf der Insel selbst immer wieder eine wichtige Rolle in den öffentlichen Diskussionen gab (Hoffmann 2002, 202).

Eine wichtige Funktion in der Geschichte des ICAIC hat zweifellos Alfredo Guevara, der Gründungsdirektor des Filminstituts. „Er prägte [...] Jahrzehnte lang den kubanischen Film – und zwar nicht als Regisseur, sondern als der wohl wichtigste Kulturfunktionär der Revolution, der dem Filminstitut vergleichsweise große intellektuelle Freiräume sicherte“ (Hoffmann 2002, 203).

In den 1960er Jahren erlebte die Filmindustrie in Kuba einen regen Aufschwung, die Dekade wurde zur „goldenen Zeit des kubanischen Films. Die Verstaatlichung der Studios, Filmfirmen und Kinos schuf einzigartige materielle Voraussetzungen, und der revolutionäre Prozess bot großartige Themen“ (Hoffmann 2002, 203). Es entstanden viele Werke, die von nachhaltiger Bedeutung für die kubanische Filmgeschichte wurden. In jener Zeit „verfügte Kuba über eine Generation junger Filmemacher, die sich mit Elan, Originalität und hohem künstlerischen Können an die neuen Aufgaben machten“ (Hoffmann 2002, 203). Weiters wurden mobile Kinos organisiert, wodurch vielen Menschen der Zugang zum Medium Film ermöglicht wurde. Allerdings wurde im Bereich des Kinos auch der erste klare Fall von

Zensur bekannt, der den Film *P.M.* von Sabá Cabrera betraf, wie in Kapitel drei bereits erläutert wurde (cf. Hoffmann 2002, 203; Burton 1997, 131).

Das kubanische Kino glänzte in den 1960er Jahren mit Filmen wie *La muerte de un burócrata* von Tomás Gutiérrez Alea oder *Lucía* von Humberto Solás.

Den unumstrittenen Höhepunkt dieser Zeit aber markiert *Erinnerungen an die Unterentwicklung* [*Memorias del subdesarrollo*, Anm. d. Verf.] (1968) von Tomás Gutiérrez Alea, der Klassiker des kubanischen Films schlechthin, der auch als einer der ganz großen Filme des lateinamerikanischen Kinos insgesamt gilt (Hoffmann 2002, 205).

Protagonist und Ich-Erzähler ist Sergio, ein bürgerlicher Intellektueller, der als Beobachter das revolutionäre Kuba betrachtet und feststellen muss, wie seine Welt nach und nach auseinander bricht. Die Revolution ist für Sergio lediglich „eine intellektuelle Herausforderung [...]. Er beobachtet sie distanziert, versucht sie aus der Ferne zu analysieren, ihre Werte an denen seiner bürgerlichen Erziehung zu messen“ (Schumann 1982, 72). *Memorias del subdesarrollo* „zeigt dem Zuschauer die komplexe Innensicht eines Nicht-Revolutionärs, die von den gängigen politischen Stereotypen weit entfernt ist“ (Hoffmann 2002, 206).

Die 1970er Jahre waren von stärkerer Repression und Kontrolle von Seiten des Staates geprägt, was sich auch im Bereich des Films bemerkbar machte. Auch wenn einige Regisseure das Land verließen und die Veröffentlichung mancher Filme erschwert wurde, zählte das ICAIC dennoch zu den eher offenen Bereichen der kubanischen Kulturproduktion und bot vielen Künstlern in einer schwierigen Phase noch Arbeitsmöglichkeiten. In den 70er Jahren, deren erste Hälfte als das *quinquenio gris* in die kubanische Geschichte eingegangen ist, wurden einerseits Filme gedreht, die sich historischer Themen bedienen, andererseits entstanden Werke über den revolutionären Kampf und den Aufbau des sozialistischen Regimes (cf. Hoffmann 2002, 207-208).

Erwähnenswert ist der Film *De cierta manera* (1974) von Sara Gómez, „der erste und bislang einzige (!) von einer Frau gedrehte kubanische Spielfilm [...], [der] die schwierige Integration ehemaliger sozialer Randgruppen [...] in den revolutionären Prozess und das Fortwirken des *Machismo* in der sozialistischen Gesellschaft [thematisiert]“ (Hoffmann 2002, 207). Fertig gestellt wurde der Film von Tomás Gutiérrez Alea, weil die junge Regisseurin Gómez bereits vor Beenden des Films an Asthma starb (cf. Schumann 2001a, 675; Hoffmann 2002, 207).

Der Spielfilm *Lejanía* (*Ferne*, 1985) von Jesús Díaz handelt vom Aspekt der Emigration. „Eine nach Miami gegangene Kubanerin kehrt zurück auf die Insel, um ihren Sohn wieder zu treffen, den sie als Teenager zurückgelassen hatte“ (Hoffmann 2002, 208).

Vergleichend mit der Dekade der 1960er lässt sich feststellen, dass in Kuba in den 1970er und 1980er Jahren weniger Filme produziert wurden, die international Anerkennung fanden. Die „ideologische Verhärtung“ (Hoffmann 2002, 207) und die stärkere Repression haben zu dieser Entwicklung ohne Zweifel beigetragen.

In den 1990ern entstanden einige aufgrund der inhaltlichen Zugänge besonders erwähnenswerte Filme wie *Alicia en el pueblo de maravillas* (1991) oder *Fresa y chocolate*, in denen Aspekte der kubanischen Gesellschaft wie die Diskriminierung Homosexueller oder autoritäre Strukturen scharf kritisiert werden (cf. Hoffmann 2002, 209). Für das Thema der vorliegenden Arbeit ist diese Tatsache relevant, denn ab den 90er Jahren wird in Kuba der Film stärker als Medium genutzt, über das Sozialkritik angebracht werden kann. Auch der Film *Nada* entsteht im Zuge dieser Welle sozialkritischer Filme, allerdings einige Jahre nach Werken wie *Fresa y chocolate*. Inwieweit in *Nada* Sozialkritik angebracht wird, wird Thema der folgenden Kapitel sein.

Zunächst möchte ich kurz auf die Frage eingehen, wie weit verschiedene Regisseure mit ihrer Kritik gegangen sind und welche Konsequenzen explizite Kritik am Regime mitunter haben kann. Was *Alicia im Dorf der Wunder* von Daniel Díaz Torres betrifft, kann gesagt werden, dass die Veröffentlichung dieses Films weitreichende Folgen nach sich zog. Ein „mit grellem Humor überzeichnetes Zerrbild der kubanischen Gesellschaft“ (Hoffmann 2002, 209) wird in *Alicia* gezeigt. Díaz Torres

hielt [mit seinem Werk] dem Land einen bitterbösen Spiegel vor, der Probleme und Deformation der Gesellschaft ins Groteske steigerte, um sie kenntlich zu machen und Heuchelei, Opportunismus sowie autoritäre Strukturen zu kritisieren. War *Alicia* in diesem Sinne ein Alarmruf für Reformen, sah die Staatsmacht darin einen Angriff auf den sozialistischen Staat (Hoffmann 2002, 209).

Díaz Torres schuf mit diesem Film eine „Gesellschaftssatire, die ein Panorama umfassender Systemkritik entfaltet wie kein anderes künstlerisches Werk zuvor“ (Schumann 2001a, 677). *Alicia en el pueblo de maravillas* wurde verboten, der Präsident des ICAIC entlassen. Zu einer regulären Verbreitung des Films in Kuba ist es zwar nie gekommen, dennoch haben sich viele Kubaner über Raubkopien Zugang zu dem Video verschafft (cf. Schumann 2001a, 677). Daniel Díaz Torres blieb weiterhin in Kuba, produzierte aber nach *Alicia* keine weiteren Filme mit stark politischem Inhalt (cf. Hoffmann 2002, 210). An diesem

Beispiel wird deutlich, welche Konsequenzen zu kritische Werke haben können. Mit dem Film *Alicia en el pueblo de maravillas* überschritt Díaz Torres die in Kuba möglichen Grenzen der Kritik, was zur Folge hatte, dass der Film nicht in den kubanischen Kinos gezeigt wurde. Er fand zwar im Ausland Verbreitung, womit der Regisseur zumindest ein ausländisches Publikum erreichen konnte, im eigenen Land aber wurde sein Film verboten (cf. Hoffmann 2002, 210). Díaz Torres reagierte auf die heftige Kritik und das Verbot seines Films, indem er in seinen folgenden Produktionen weit weniger stark politisch Stellung nahm. Hier wird klar, wie äußere Umstände und politischer Druck auf einen Regisseur wirken können, der im Grunde nur noch zwei Möglichkeiten hat: entweder er verlässt Kuba oder er beugt sich den im Land herrschenden Verhältnissen zumindest in einem Maß, das es ihm erlaubt, weiterhin zu produzieren.

Ein weiterer Film, der Aspekte der kubanischen Gesellschaft kritisch beleuchtet, ist – wie bereits erwähnt – *Fresa y chocolate*. Hoffmann beschreibt sehr deutlich, dass dieser Film weit weniger stark als *Alicia* herrschende Bedingungen kritisiert:

Eine ganze Reihe weiterer Filme der 90er Jahre setzten sich kritisch, wenn auch in weniger drastischen Formen als *Alicia*, mit der kubanischen Gesellschaft auseinander. Und wieder war es Altmeister Tomás Gutiérrez Alea, dessen Werk alle anderen überragte: Sein *Erdbeer und Schokolade* (1993) wurde ein riesiger Publikumserfolg in Kuba und gewann auch international großes Ansehen und höchste Auszeichnungen (Hoffmann 2002, 210).

In *Fresa y chocolate* wird erstmals in der kubanischen Filmgeschichte die Diskriminierung Homosexueller thematisiert und kritisiert. Der Film basiert auf der Kurzgeschichte *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* von Senel Paz und handelt von der sich entwickelnden Freundschaft zwischen Diego, einem schwulen, extravaganten Intellektuellen und David, einem jungen, überzeugten Anhänger der Revolution. *Fresa y chocolate* spricht aber nicht nur das Thema Homosexualität an, sondern verweist auch auf das Schicksal vieler Künstler im sozialistischen Kuba sowie auf die Fehler der kubanischen Kulturpolitik. „Die Wirkung des Films war enorm, und seine Bedeutung für einen neuen, entspannteren Umgang mit Homosexualität im Land kaum zu überschätzen“ (Hoffmann 2002, 211). Da *Fresa y chocolate* Kritik zwar anbrachte, dabei aber mit weniger drastischen Mitteln als *Alicia* arbeitete, fiel der Film in Kuba nicht der Zensur zum Opfer. Gutiérrez Alea war es somit möglich, sowohl im In- als auch im Ausland eine große Zahl an Menschen mit seiner Botschaft zu erreichen. Es wird deutlich, welche Gratwanderung kubanische Künstler vollziehen müssen, wenn sie ihren Werken einen politischen und kritischen Inhalt verleihen wollen ohne ihr Werk zensiert zu sehen. Gutiérrez Alea ist es mit *Fresa y chocolate* gelungen,

einen ausdrucksvollen und kritischen Film zu produzieren, der dennoch mit seiner Kritik nicht soweit geht, dass er von der kubanischen Regierung verboten wurde.

In den 1990er Jahren brachte das kubanische Filminstitut noch eine Vielzahl an interessanten Filmen hervor. Dennoch zeigte sich bereits der „Niedergang des ICAIC“ (Schumann 2001a, 681). Fehlende Kulturpolitik und Finanzierung von Seiten des Staates führten dazu, dass dem Filminstitut die nötigen Mittel fehlten und nur noch in Zusammenarbeit mit ausländischen Partnern hin und wieder Spielfilme gedreht werden konnten. Die Produktion von Dokumentar- oder Kurzfilmen wurde fast gänzlich abgeschafft. Ein erwähnenswertes Werk, das in einer Co-Produktion entstand, ist *La vida es silbar* von Fernando Pérez aus dem Jahr 1998 (cf. Schumann 2001a, 679).

Ende der 1990er Jahre war die kulturpolitische Lage in Kuba angespannt, auch das ICAIC hatte mit Problemen zu kämpfen.

In den 90er Jahren – diesem Jahrzehnt existentieller Schwierigkeiten und eines geistigen Klimas immer wieder erschreckender Intoleranz – konnten hier im Schutz von einem der namhaftesten Intellektuellen der Insel zwar mehr kritische und ästhetisch relevante Gegenwartsfilme gedreht werden als je zuvor. Aber gleichzeitig büßte das Filminstitut seinen kulturpolitischen Einfluss auf Lateinamerika ein: Es hatte materiell und ideologisch nichts mehr zu bieten, war selbst zum Bittsteller geworden (Schumann 2001a, 681).

Zu Beginn des neuen Jahrtausends hatte das ICAIC also bereits viel von seiner Bedeutung eingebüßt. Am 22. März 2000 trat Alfredo Guevara, der für seine relativ liberale Haltung bekannt war, als Präsident des ICAIC zurück. Er war Mitgründer und mit Unterbrechung etwa drei Jahrzehnte lang Leiter des renommierten Filminstituts. Mit seinem Nachfolger Omar González stand erstmals kein Cineast an der Spitze des ICAIC. Dieser Führungswechsel bedeutete für die Filmschaffenden in Kuba das Ende der Unterstützung Guevaras, was die Produktion von regimekritischen Filmen nicht förderte (cf. Schumann 2001a, 680-682). Unter diesen vor allem finanziell schwierigen Verhältnissen entstand der Film *Nada* von Juan Carlos Cremata Malberti, der zunächst als erster Teil einer Trilogie gedacht war. Aber aus finanziellen Gründen wurden der zweite und dritte Teil niemals produziert, auch wenn die Drehbücher bereits fertig vorlagen (cf. Cremata Malberti auf CubaSí, online)²². *Nada* ist, wie viele kubanische Filme ab den 90er Jahren, in einer Co-Produktion entstanden (cf. Zinema, online)²³.

²² URL: <http://www.cubasi.cu/DesktopDefault.aspx?SPK=160&CLK=165385&LK=1&CK=85251&SPKA=35>.

²³ URL: <http://www.zinema.com/pelicula/2003/nada+.htm>.

6.2. Der Film *Nada*: eine kurze Inhaltsangabe

Die Protagonistin des Films ist Carla Pérez, eine junge Postangestellte, deren Leben eines Tages, als sie auf einem Brief Kaffee verschüttet, eine einschneidende Wendung nimmt. Sie öffnet das Kuvert, um den Brief zu trocknen, doch als sie den Inhalt liest, der einige unbeholfene Zeilen eines verliebten Schülers an seine Lehrerin enthält, beschließt Carla, dem Glück etwas nachzuhelfen und den Wortlaut des Briefs zu verändern. Von nun an versucht sie, das Leben der Menschen zu verbessern, indem sie deren Briefe umschreibt. Über das Austauschen der Briefe kommt sie ihrem Kollegen César näher, der somit in ihr Leben tritt und dieses entscheidend verändert.

Carlas Eltern leben in den USA, womit das Thema des Exils in *Nada* aufgegriffen wird. Auch Carla erhält die Möglichkeit, mit einem in der Lotterie gewonnenen Visum in die Staaten zu emigrieren. Ihr Leben könnte sich somit schlagartig verändern, doch die scheinbar so leichte Entscheidung ist schwieriger als erwartet.

Im Film *Nada* wird ein Teil der kubanischen Realität gezeigt, wobei humoristische Elemente eingesetzt werden, um Kritik zu konstruieren. *Nada* handelt in erster Linie von zwischenmenschlicher Kommunikation, greift aber Themen wie Emigration und Exil, Kontrolle durch den Staat sowie die Rolle des einzelnen Bürgers/der einzelnen Bürgerin in der kubanischen Gesellschaft auf. Einige Aspekte werden im Film bis ins Groteske verzerrt, womit es Cremata Malberti gelingt, auf humorvolle Art und Weise Kritik zu üben, ohne sein Werk Opfer von Zensurmaßnahmen werden zu lassen.

6.3. Kritik in *Nada*: Themen und Stilmittel

Der folgende Teil der vorliegenden Arbeit widmet sich der Frage nach der Sozialkritik in *Nada*, sowohl den Aspekten, die vom Regisseur kritisiert werden, als auch den verwendeten Stilmitteln.

6.3.1. Emigration und Bild der Exilkubaner

Der erste Punkt, der in Zusammenhang mit Sozialkritik in *Nada* auffällt, ist jener der Emigration. Wie in Kapitel 5.5.6. bereits erläutert wurde, ist das Hauptziel der Kubaner, die

das Land verlassen, Miami. Auch in *Nada* finden wir einen Bezug hierauf, nämlich mit den Figuren von Carlas Eltern. Diese leben seit längerer Zeit in Miami und schicken ihrer Tochter in regelmäßigen Abständen Postkarten, auf denen Carlas Mutter am Strand liegend abgebildet ist. Im Verlauf des Films erhält Carla mehrere solcher Karten, wobei sich das Aussehen der Mutter kontinuierlich verändert. Sie wird mit der Zeit immer dicker und könnte als bewusst gesetztes Symbol für das kapitalistische Nordamerika gedeutet werden. Der Verweis auf die im Exil lebenden Eltern erfolgt im Film mehrmals. Fast leitmotivisch zieht sich, was diesen Aspekt betrifft, das Postkartenmotiv durch. Carla erhält zu Beginn des Films die erste Karte. Die nächste folgt in Minute neunzehn des Films, die dritte in etwa bei Minute vierunddreißig. Als César bei Carla zu Besuch ist, rücken die Postkarten noch einmal in den Mittelpunkt des Geschehens. Mittlerweile besitzt Carla fünf solcher Karten, auf denen zu erkennen ist, dass ihre Mutter, seit sie im Ausland lebt, immer dicker geworden ist. Unmissverständlich wird im Film klar, wo Carlas Eltern leben: auf der Vorderseite der Karten lesen wir »Miami«, abgedruckt ist ebenfalls eine US-amerikanische Flagge. Auf einer der Karten ist Carlas Mutter mit zwei weiteren, ebenso dicken Frauen abgebildet, womit im Film eindeutig kein besonders positives Bild der Exilkubaner gezeichnet wird. Carlas Mutter steht exemplarisch eher für das konsumsüchtige Amerika, in das die kubanischen Emigranten flüchten. Für die Gesamtaussage des Films und die Frage danach, ob das Exil als Möglichkeit aufgezeigt wird, ist dieser Aspekt aufschlussreich.

Das Thema Exil verdichtet sich gegen Ende des Films hin, als Carla erfährt, dass sie in der Lotterie, für die sie ihre Eltern angemeldet hatten, ein Visum gewonnen hat. Sie erhält somit die Möglichkeit, Kuba in Richtung USA zu verlassen. Während eines Großteils des Films, als Carla von der Lotterie bereits wusste, aber sich nicht viele Gedanken darüber machte, nimmt die Protagonistin weder für noch gegen Emigration Stellung. Es scheint nicht ihr oberstes Ziel zu sein, das Land zu verlassen, sie klagt auch nicht über herrschende Missstände, soziale oder ökonomische Probleme. César gegenüber erwähnt sie allerdings, dass sie sich nur mit dem Geld, das ihre Eltern aus den USA schicken, finanziell über Wasser halten kann: „Mis padres se fueron cuando cumplí los quince. Fue mi regalo de cumpleaños. Eran cantantes de ópera, se quedaron en México y se fueron para los Estados Unidos. [...] Desde entonces me llaman una vez al mes y me mandan dinero. Con eso sobrevivo” (Carla in *Nada*, 00:39:49 - 00:40:07). Trotzdem ist es für sie nur eine Möglichkeit unter vielen, das Land mit einem in der Lotterie gewonnenen Visum zu verlassen. Sie hat sich nicht konkret für oder gegen Kuba entschieden, denn obwohl sie meint, dass sie nicht viele Gedanken an die Lotterie verschwendet, würde sie dennoch gehen, wenn sie die Möglichkeit dazu bekäme.

„Ganarse la lotería es como ganarse un premio. ¿Y quién no necesita un premio? Si me lo dan, lo cojo“ (Carla in *Nada*, 00:40:23 - 00:40:29) –meint sie auf die Frage von César, ob sie Kuba verlassen möchte. Sie würde das Visum zwar nutzen, auch wenn sie nicht der Überzeugung ist, dass man unter den herrschenden Umständen das Land zwangsläufig verlassen muss, was für die Aussage des Films von großer Bedeutung ist. Mit Carla konstruiert Cremata Malberti eine Figur, die die Möglichkeit eines Visums für die USA bekommt, aber nicht sicher sagen kann, ob sie Kuba verlassen möchte. Betrachtet man die Figuren Carla und ihre Eltern, Celso und Cecilia Pérez, so lässt sich feststellen, dass nicht unbedingt Gründe aufgezeigt werden, warum man Kuba verlassen müsse, sondern dass Carlas Eltern eher dafür kritisiert werden, dass sie ihre Tochter mit fünfzehn im Stich gelassen haben, um selbst ein von der US-amerikanischen Konsumgesellschaft geprägtes Leben zu führen. Abgesehen von der bereits erwähnten Leibesfülle von Carlas Mutter lassen sich weitere Hinweise finden, die in diese Richtung der Kritik deuten. Auf der ersten Karte etwa, die Carla erhält, können wir auf der Vorderseite die Worte »*Food Drink Fun!*« lesen. Die Kombination dieses Slogans mit dem Bild der Mutter am Strand vor einer wehenden US-amerikanischen Flagge lässt den Schluss zu, dass der Regisseur hier auf den Aspekt der Oberflächlichkeit der amerikanischen Gesellschaft anspielt oder sich zumindest in origineller Art und Weise darüber lustig macht. In einer anderen Sequenz des Films werden Kuba und die USA anhand von Bildern gegenüber gestellt. César sieht die Postkarten durch, die Carla von ihren Eltern bekommen hat und stellt sie danach neben ein Foto von Carla, das gemacht wurde, als sie sieben Jahre alt und die Familie noch vereint war. Interessanterweise sind die Köpfe der Eltern auf dem Foto nicht zu sehen, eindeutig erkennbar ist aber der Unterschied im Körperumfang von Carlas Mutter, die auf dem Foto aus Carlas Kinderzeit eine schlanke Frau war (00:39:46 - 00:40:10). Mit den Nahaufnahmen der Postkarten und des Fotos wird die Aufmerksamkeit der Zuseher auf die Darstellung von Carlas Mutter im Film gelenkt, ein Detail, das insofern von Bedeutung ist, als Cecilia Pérez als Symbol für eine Gesellschaft gesehen werden kann, in der Konsum höchste Priorität genießt.

Die Postkarten und das Foto sind außerdem in Bezug auf die filmtechnische Umsetzung interessant. Über den Bildinhalt wird etwas über die Figuren vermittelt, was keiner weiteren Worte bedarf. Die Information wird hier also in erster Linie über die visuelle Ebene weitergegeben. Hier zeigt sich ein Unterschied zum Medium Buch, das voll und ganz von Sprache abhängig ist und jedes Detail in Worte fassen muss. Anspielungen und Hinweise auf latente Information können nur mittels Sprache gemacht werden. Anders im Film, der mit mehreren Ebenen operieren kann, allen voran natürlich mit der Bildebene. In *Nada* spielt

allerdings die sprachliche Ebene eine besonders große Rolle. Der Film handelt vordergründig von Kommunikation und zwischenmenschlichen Beziehungen. Eine politische Interpretation ist zwar möglich, sollte aber meiner Meinung nach nicht im Vordergrund stehen. Indem Carla den Inhalt der Briefe verändert, greift sie in die Kommunikation zwischen Menschen ein und spielt mit den Ausdrucksformen von Sprache. Sie weiß um die vielen Möglichkeiten und um die Register von Sprache und versteht es, diese gezielt einzusetzen. Wie eine Dichterin komponiert sie die Briefe neu und erweitert viele von ihnen um die poetische Funktion von Sprache.

Letztlich gewinnt Carla tatsächlich in der Lotterie und erhält somit unerwartet die Möglichkeit, Kuba zu verlassen, wodurch sie in einen Gewissenskonflikt gestürzt wird. Einerseits sagt sie César gegenüber, dass sie die Chance nützen möchte, andererseits wird an ihrem Verhalten und ihrer Mimik klar, dass sie eher für sich selbst als für ihren Freund nach einer Begründung dafür sucht, warum sie in die USA auswandern möchte. César nimmt Carlas Entscheidung zunächst nicht einfach so hin und es entbrennt ein heftiger Wortwechsel zwischen den beiden. César konfrontiert Carla mit dem, was sie selbst für die Menschen getan hat und wirft ihr vor, alles wäre eine Lüge gewesen. Es ergibt sich folgender, spannungsgeladener Dialog:

César: Entonces era mentira?

Carla: Qué cosa?

César: Todo. Lo que me dijiste. Las cartas... que tú lo hacías para ayudar a la gente. ¡Era mentira! Tú lo hacías para entretenerte, para matar el tiempo.

Carla: Yo lo hacía, César, y ellos son felices. (01:11:45 - 01:12:03).

Carla rechtfertigt sich vor César für ihre Entscheidung, wobei es eher den Anschein hat als würde sie eine Rechtfertigung vor sich selbst suchen, wenn sie sagt:

Yo me voy, César. Yo me voy, porque estoy harta de todo. [...] Estoy harta de escribir tanto, de las noches en vela, de las velas de noche, del calor, de Cuca, del transporte, de la novela, de la psicología por televisión, de Concha la bizca, de Cunda y de mí. Yo me rindo, César. Me salgo. Soy libre. ¡Me quiero iiiiiiiir!
(Carla in *Nada*, 01:12:38 - 01:13:03).

Genauer betrachtet hat Carla nicht aus eigenem Wunsch heraus entschieden, das Land zu verlassen. Es waren ihre Eltern, die sie für die Lotterie angemeldet haben und alles Weitere hat sich ohne ihr Zutun ergeben. Carla bleibt letztlich nur noch zu entscheiden, ob sie die Möglichkeit, die sich ihr bietet, tatsächlich ergreifen möchte. Doch selbst diese Entscheidung scheint bereits getroffen: „Ahora fue elegida, por algo será. Tengo que aprovechar, ¿no? [...] Las cosas pasan porque tienen que pasar y qué sé yo?“ (Carla in *Nada*, 01:12:29 - 01:12:37).

Letzten Endes aber bleibt Carla in Kuba. Ausschlaggebend ist hier wiederum ein Brief, den sie am Flughafen liest. César hält in diesem Brief all seine Gedanken und Gefühle fest und gesteht Carla, was sie für ihn bedeutet und wie sie sein Leben verändert hat. Ohne sie konkret darum zu bitten, in Kuba zu bleiben, erreicht er durch seine Worte, dass Carla nicht in das Flugzeug steigt. Sie lässt sich somit eine Möglichkeit entgehen, um die sie wohl viele Kubaner beneidet hätten. Mit diesem letzten Brief schließt sich ein motivischer Kreis des Films: auf den Brief von Cruzata an seine Lehrerin, der zu Beginn des Films alles ins Rollen gebracht hat, wurde versehentlich Kaffee verschüttet. Nun ist es Carla, am Flughafen sitzend, die absichtlich über Césars Brief Kaffee gießt. Es kann hinzugefügt werden, dass das Produkt Kaffee eine wichtige Rolle in *Nada* einnimmt. Die mit Kaffeeflecken beschmutzten Briefe können als Metapher für Situationen gelesen werden, die das Leben eines Menschen von Grund auf verändern können. Sie repräsentieren die Möglichkeit, das Leben in die eigenen Hände zu nehmen und mit bewusst getroffenen Entscheidungen zu gestalten. Für Carla ergibt sich im Film zwei Mal ein solcher Moment, in dem sie sich bewusst für etwas entscheidet und somit ihr Leben und das von anderen grundlegend verändert. In dem Moment, in dem sie beschließt, Cruzatas Brief zu verändern, greift sie in die Kommunikation und in das Leben anderer, ihr nur aus Briefen bekannter Personen ein. Es gelingt ihr, deren Leben in positiver Weise zu verändern, wenn auch nicht immer sofort, wie das Beispiel des TV-Psychologen Calzado zeigt, der beinahe den Sinn in seinem Leben verliert, als er Carlas zutiefst von Trauer geprägten Brief liest. Als Reaktion auf seinen Zusammenbruch im Fernsehen erhält er hierauf allerdings unzählige Briefe, was er sich kurz zuvor noch sehnlich gewünscht hatte.

Als Carla am Flughafen Césars Brief liest, fasst sie ein weiteres Mal einen Entschluss, der ihr Leben verändern wird. Sie entscheidet sich für César und für Kuba, was für die Gesamtaussage des Films von enormer Bedeutung ist. César dachte ebenfalls bereits daran, das Land zu verlassen, entschied sich aber dagegen. In einer aussagekräftigen Stellungnahme schreibt er: „Y si todo el mundo se va, nadie cambia nunca nada, Carla. Nadie...nunca...nada“ (César in *Nada*, 01:24:26 - 01:24:35). Dieses Wortspiel ist besonders interessant, bedenkt man, dass *Nada* als erster Teil einer nie verwirklichten Trilogie gedacht war, deren zweiter und dritter Teil *Nadie* beziehungsweise *Nunca* heißen sollten (cf. Cremata Malberti auf CubaSí, online)²⁴. Das Wörtchen *nada* spielt im gesamten Film eine bedeutende Rolle und wird mehrmals in unterschiedlichen Satzkombinationen verwendet. So sind etwa in verschiedenen Szenen weibliche Personen zu sehen, die Carlas Schalter gegenüber auf einer

²⁴ URL: <http://www.cubasi.cu/DesktopDefault.aspx?SPK=160&CLK=165385&LK=1&CK=85251&SPKA=35>.

Bank sitzen und sich über Themen wie Liebe oder Schwangerschaft unterhalten. Der Text an den betreffenden Stellen wiederholt sich stark, am Ende der Gespräche fällt immer die Wendung „No somos nada, hija, no somos nada“ (00:12:10 - 00:12:13, 00:25:49 - 00:25:52, 00:38:06 - 00:38:09, 00:50:13 - 00:50:16), die sich wie ein Leitmotiv durch den Film zieht. Nichts scheint in *Nada* zufällig gewählt, denn Elemente wie etwa das Wörtchen *nada* und damit verbundene Wortspiele bestimmen den gesamten Film und verleihen der sprachlichen Ebene eine starke Wirkung. Auf die Bedeutung von Sprache in *Nada* werde ich in einem der folgenden Kapitel genauer eingehen.

6.3.2. Soziale und ökonomische Verhältnisse

Dieses Kapitel behandelt die sozialen und ökonomischen Verhältnisse Kubas in den 1990er Jahren und zu Beginn des neuen Jahrtausends, auf die im Film mehrmals Bezug genommen wird.

6.3.2.1. Die ökonomische Situation Kubas nach 1989

Ohne Zweifel bedeuten die Jahre 1989 und 1990 einen wichtigen Einschnitt in der Geschichte Kubas. „Als die sozialistischen Verbündeten und Handelspartner in Osteuropa einer nach dem anderen zusammenbrachen, stürzte die Insel in eine tiefe, alle Bereiche erfassende Krise. Der von vielen erwartete Sturz der Regierung in Havanna blieb jedoch aus“ (Hoffmann 2000, 104). Bereits Mitte der 80er Jahre wurde die Situation in Kuba schwieriger, worauf die Regierung mit der sogenannten *Rectificación* reagierte, die „im politischen Bereich eine Rückbesinnung auf den nationalistischen Charakter der Revolution“ (Hoffmann 2000, 104) mit sich brachte. Auf Marktreformen wurde verzichtet, stattdessen kam es zu einer „Rezentralisierung der Wirtschaftslenkung. Eine Besinnung auf die »wahren« revolutionären Werte sollte über eine bessere Einbindung des Einzelnen für die Sache der Revolution zu einer Erhöhung der Produktivität führen“ (Burchardt 2001, 313). Man kann davon ausgehen, dass sich die Krise in Kuba bereits 1986 anbahnte, wenn diese Entwicklung auch vom historisch so bedeutenden Fall der Berliner Mauer überdeckt wurde. (cf. Zeuske 2004, 245). Kuba unterhielt Ende der 1980er Jahre nicht nennenswerte wirtschaftliche Beziehungen zu den kapitalistischen Staaten und war zu diesem Zeitpunkt praktisch zahlungsunfähig. Man

versuchte in Havanna darauf zu reagieren, indem man den Außenhandel noch stärker auf die sozialistischen Staaten konzentrierte.

1989 wickelte Kuba so mehr als 85% seiner Ex- und Importe mit den RGW-Staaten ab. Umso härter traf es die Insel, als diese zusammenbrachen. Erst jetzt, als Kuba keine privilegierten Beziehungen innerhalb der sozialistischen Welt mehr Zuflucht boten, sah sich die Ökonomie den Zwängen und Anforderungen des Weltmarkts ausgesetzt. Und erst jetzt wurde auch das seit Jahrzehnten bestehende Wirtschaftsembargo der USA mit voller Wucht wirksam (Hoffmann 2000, 105).

Hoffmann spricht von einem tiefen Absturz Kubas nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion:

Nach 1989 brachen die Abnehmer für Kubas Exportprodukte weg, und die Lieferungen aus den sozialistischen Bruderstaaten blieben aus. Alles wurde knapp. Es gab nicht mehr genügend Rohstoffe für die Fabriken und keine Ersatzteile für Autos und Maschinen, nicht genug zu essen und nicht genug Benzin. Die Zuckerrohrernte brach ein, von 8,4 Millionen Tonnen 1989 auf gerade noch 3,3 Millionen 1995 (Hoffmann 2002, 104).

Die staatliche Erneuerungspolitik wurde nicht wirksam und die Grundversorgung begann sich zu verschlechtern. Ende der 1980er Jahre war Kuba eine Krisengesellschaft, in der Reformen nötig waren. Anfang der 1990er Jahre verschärfte sich die wirtschaftliche Situation des Landes. Innerhalb weniger Jahre verlor Kuba 75% seines Außenhandels und viele seiner Kreditgeber. Die Wirtschaft der Insel war von Importen abhängig, nur wenige Rohstoffe wie Zucker oder Nickel wurden exportiert (cf. Burchardt 2001, 315).

Im August 1990 wurde erstmals auf die sich abzeichnende Außenhandelskrise reagiert: Der sogenannte *periodo especial en tiempos de paz* (Sonderperiode in Friedenszeiten) wurde eingeleitet, ein Notstandsprogramm, das einer Kriegswirtschaft mit totaler Staatskontrolle und Güterrationalisierung glich (Burchardt 2001, 315).

Die Regierung versuchte, Kuba wieder in den Weltmarkt zu integrieren. Einerseits setzte man auf traditionelle Branchen, andererseits wurden neue Sparten wie der Tourismus gefördert. Auf die prekäre Situation die Ernährungsfrage betreffend reagierte man mit dem sogenannten *plan alimentario*. In der Binnenwirtschaft mehrten sich die Probleme, etwa im Bereich der Industrie und der Landwirtschaft. Die Zuckerproduktion zum Beispiel sank Anfang der 1990er Jahre rapide und verringerte sich von 1991 bis 1995 um rund 60% (cf. Burchardt 2001, 316-317). Der Konjunkturverlauf zeugt ebenfalls von der schwierigen wirtschaftlichen Lage Kubas jener Zeit: von 1990 bis 1993 sank das Bruttoinlandsprodukt um 54% (cf. Burchardt 2001, 317).

„Trotz dieser Krise zeichnete sich die Revolution weiterhin durch eine ausgeprägte Sozialstaatspolitik aus. Für alle Beschäftigten wurden Arbeitsplatzgarantien aufrechterhalten und somit Massenarbeitslosigkeit vermieden“ (Burchardt 2001, 317). Öffentliche Dienste wie Gesundheitsversorgung oder Bildung blieben weitgehend erhalten. Im Lebensmittelsektor wurden Rationierungen eingeführt, doch die anhaltende Krise führte bald zu Versorgungsengpässen. Mit der sogenannten *Libreta* war nur ein Minimum an Nahrungsmitteln zugänglich. Die Kombination von Güterknappheit und Überschuss an nachgedrucktem Geld ließ einen Schwarzmarkt entstehen, auf dem ein Großteil der Bevölkerung ihr Einkommen ausgab. Viele Güter waren nur noch auf dem Schwarzmarkt für Dollar oder im Tausch erhältlich (cf. Burchardt 2001, 317; Zeuske 2004, 247-248).

Da der Devisensektor den einzigen Zugang zu knappen und hochwertigen Waren bot, kristallisierte sich der US-Dollar auf der Insel als heimliche Leitwährung heraus und erfreute sich eines berauschten Höhenfluges. Das kubanische Geld verlor dadurch jegliche Funktion als ökonomisches Steuerungselement und als Lohnanreiz (Burchardt 2001, 317-318).

Die Güterknappheit zeigte im Transportwesen ebenfalls ihre Konsequenzen: „Wegen des Benzinmangels kam der private Autoverkehr zum Erliegen; [...] Auch der öffentliche Personenverkehr [...] brach zusammen“ (Zeuske 2004, 247). Im Gesundheitswesen waren die Folgen der Krise deutlich zu spüren, denn es kam zu Medikamenten- und Materialmangel. „Eine eher sozialpsychologische Epidemie einer »optischen Neuritis« brach aus, bei der 1993 40 000 Menschen zeitweilig ihr Augenlicht verloren und viele mehr erkrankten“ (Zeuske 2004, 247).

Neben den bereits genannten Problemen zählen die täglichen Stromsperrungen, die sogenannten *apagones*, zu den Folgen der Wirtschaftskrise. Bis zu zwölf Stunden täglich konnten die *apagones* andauern, die „die Bevölkerung ohne Strom für Kühlschrank und Ventilator ließen, Hochhäuser ohne Fahrstuhl und ganze Stadtteile ohne Licht“ (Hoffmann 2002, 105). „Die Probleme der Energieversorgung waren gigantisch; besonders über die Stromsperrungen und im Zusammenhang mit den Versorgungsnöten wirkten sie sich katastrophal auf die Bevölkerung aus“ (Zeuske 2004, 248). Stromsperrungen bedeuteten nicht nur, dass Fernseher oder Radios nicht funktionierten, sondern vor allem auch, dass Kühlgeräte und Ventilatoren aussetzten, was schlimme Folgen für die Bevölkerung hatte, die unter der starken Hitze litt.

Vor allem aber spielte psychologisch eine wichtige Rolle, dass das Gleiche morgen, übermorgen, nächste Woche und im nächsten Monat, möglicherweise auf Jahre hinaus wieder passieren konnte, dass das wenige Essen während der acht

oder mehr Stunden ohne Kühlung verderben würde und dass für all das Leiden besonders der Alten und der Kleinkinder unter der Hitze – und die vielen anderen Probleme der nackten Subsistenz – kein Ende abzusehen war (Zeuske 2004, 249).

Im Sommer 1993 wurde der US-Dollar als Zweitwährung legalisiert und der Devisenbesitz für straffrei erklärt. Zu dieser Situation geführt hatte der drohende wirtschaftliche Kollaps, der daraus entstanden war, dass Kuba zu wenige Devisen für Erdöl- und Lebensmittelimporte besaß, den Konsum aber aufgrund der prekären Versorgungslage nicht weiter einschränken konnte, ohne Unruhen zu riskieren (cf. Burchardt 2001, 318).

Die Legalisierung des US-Dollars hatte neben wirtschaftlichen Folgen auch ideologische Bedeutung, denn erstmals musste die kubanische Regierung „mit dem Egalitätsprinzip der Revolution brechen [...]. Der Anspruch der sozialen Gleichheit wurde offiziell eingeschränkt und die Spaltung der Wirtschaft durch die Existenz zweier zirkulierender Währungen formalisiert“ (Burchardt 2001, 318-319).

Die Jahre 1990 bis 1993 nennt Burchardt die „erste Reformetappe“ (Burchardt 2001, 319), die dadurch gekennzeichnet war, dass die Regierung lediglich versucht hat, das bestehende System zu erhalten. Mit der Dollarlegalisierung begann die „zweite Reformetappe“ (Burchardt 2001, 319), während der ab Herbst 1993 Strukturveränderungen veranlasst wurden. Diese betrafen etwa die Zucker- und Landwirtschaft, denn die „Mehrheit der überdimensionierten Agrarbetriebe wurde entstaatlicht, dezentralisiert und an selbstverwaltete Kooperativen übergeben. Nach dem Scheitern des *plan alimentario* sollte die Landwirtschaft dadurch neue Impulse erhalten“ (Burchardt 2001, 319-320). Trotz der Reformen kam es am 5. August 1994 aufgrund des anhaltenden Versorgungsdefizits zu schweren sozialen Unruhen. Etwa 30 000 Menschen verließen hierauf das Land. Nach den Tumulten folgte ein Wendepunkt, es wurden freie Märkte zugelassen und der Privatsektor wurde ausgebaut. In den folgenden Jahren begann die Wirtschaft zu wachsen, vor allem aufgrund des Devisensektors. Die Anzahl ausländischer Direktinvestitionen stieg kontinuierlich an, wobei die wichtigsten Investoren aus Kanada, Spanien, Frankreich und Mexiko stammten. Eine besondere Bedeutung erlangte der Tourismussektor. Die Bruttoeinnahmen stiegen zwischen 1992 und 1996 stark an und die Tourismusindustrie wurde zu einem „Akkumulationsmotor der Devisenwirtschaft“ (Burchardt 2001, 321).

Trotz des Wirtschaftswachstums bleiben die Ergebnisse der zweiten Reformetappe zwiespältig:

Die kubanische Währung wurde zwar aufgewertet, das Staatshaushaltsdefizit konnte verringert werden und der allgemeine Lebensstandard begann sich etwas zu stabilisieren. Allerdings nur für einen Teil der Bevölkerung und damit auf Kosten einer wachsenden sozialen Ungleichheit. Dennoch gelang es auch über die neuen Maßnahmen nicht, die Wirtschaft zu konsolidieren (Burchardt 2001, 322).

Ein weiteres Problem der kubanischen Wirtschaft ist die Energieversorgung, die „zum großen Teil von Importen abhängig ist. Trotz dieser strategischen Schwäche gehört die Insel zu den Ländern mit der höchsten Energieintensität (Energieverbrauch pro Bruttosozialprodukteinheit) der Welt“ (Burchardt 2001, 324) In den 1990er Jahren ist der Energieverbrauch in Kuba stark gestiegen, was die Insel in ein Dilemma stürzt, wie Burchardt ausführt:

Bei einer „nur“ stabilen Importkapazität nimmt die Energieversorgung und damit die wirtschaftliche Leistung der Insel kontinuierlich ab. Bei einer leichten Steigerung der Einfuhren kann das jetzige Mindestniveau [der Artikel stammt aus dem Jahr 2001, Anm. d. Verf.] gerade stabilisiert werden und nur ein überproportionales Importwachstum könnte in Kuba zu einer positiven Wirtschaftsentwicklung führen“ (Burchardt 2001, 324-325).

Als weiterer problematischer Faktor der kubanischen Wirtschaft wird von Burchardt der Außenhandel genannt. „Zwar ist es der Inselwirtschaft bis Ende 1999 gelungen, ihre Exporte um ca. ein Viertel zu steigern, gleichzeitig haben sich aber die *terms of trade*, also die Tauschverhältnisse für die kubanischen Rohstoffexporte, deutlich verschlechtert“ (Burchardt 2001, 325). In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wurde in Kuba versucht, „Importe über kurzfristige Kredite zu finanzieren. Da Kuba aber keinen Zugang zu internationalen Finanzinstitutionen hat, müssen überteuerte Kredite aufgenommen werden“ (Burchardt 2001, 325), was zu einem steigenden Auenhandelsdefizit und rasch wachsender Verschuldung führt (cf. Burchardt 2001, 325).

Was die Devisenuberweisungen aus dem Ausland betrifft, lässt sich feststellen, dass diese in den 1990er Jahren stark gestiegen sind. Als Folge dieser Entwicklung steigt in Kuba die „Abhängigkeit von den ausländischen Transferzahlungen“ (Burchardt 2001, 326). Eine soziale Konsequenz der gestiegenen Devisenzahlungen in Dollar ist die „gesellschaftliche Spaltung zwischen Dollar- und Pesobesitzern“ (Burchardt 2001, 327), denn ein großer Teil der Bevölkerung ist vom „neuen Konsum auf Devisenbasis ausgeschlossen“ (Burchardt 2001, 327).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Kuba nach 1989 eine schwere Krise erlitt, was für die Bevölkerung schwerwiegende Folgen bedeutete, die das Leben auf der Insel nachhaltig beeinflussen sollten. Von Nahrungsmittelknappheit, Mangel an notwendigen

Gütern wie Hygieneartikel oder Benzin, über die Rationierungen und das lange Warten auf Lebensmittel bis hin zum Aufblühen des Schwarzmarkts und einer Spaltung der Wirtschaft in Peso und Dollar reichen die Probleme, mit denen die kubanische Bevölkerung in den 1990ern und Anfang des 21. Jahrhunderts zu kämpfen hat, dem Zeitrahmen also, der den Hintergrund für den Film *Nada* bildet.

6.3.2.2. Aspekte der Wirtschaftskrise nach 1989 im Film *Nada*

Zahlreiche Elemente des Films weisen auf die Jahre der schweren Wirtschaftskrise nach 1989 hin, so etwa die *apagones*. Als aufgrund einer Stromsperre das Licht erlischt, wird die Stimme der Nachbarin Carlas aus dem Off hörbar, während auf der visuellen Ebene ein *black screen* eingesetzt wird. Die Nachbarin drückt ihre Verärgerung über den Stromausfall mit den Worten „Me cago en Dios, apagón otra vez!“ (00:47:05 - 00:47:08) aus, was darauf hindeutet, dass nicht das erste Mal eine Stromsperre verhängt wurde. Als die Nachbarin an Carlas Tür klopft, ist weiterhin nur ein *black screen* sichtbar, auf auditiver Ebene hören wir die Nachbarin die Worte „Carlita, mi corazón!“ (00:47:09 - 00:47:11) rufen. Carla öffnet die Tür und in der nächsten Einstellung dominiert das Gesicht der Nachbarin, erleuchtet vom Schein einer Kerze. Nach einem Schnitt folgt eine Halbnahe, die Carla und ihre Nachbarin am Tisch sitzend zeigt, wobei eine leichte Froschperspektive eingesetzt wird. Als einzige Lichtquelle in der gesamten Szene dient eine Kerze, die zwischen den beiden Figuren auf dem Tisch steht, womit die Situation während der Stromsperre authentisch wiedergegeben wird. Während die Nachbarin auf Carla einredet, bleibt die Einstellungsgröße eine Halbnahe, danach erfolgt ein Schnitt und die beiden Figuren sind in einer Nahen zu sehen. Die Handlungen stehen hier im Vordergrund, somit wird der humoristische Aspekt dieser Szene deutlich: während auf der auditiven Ebene weiterhin nur die Stimme der Nachbarin zu vernehmen ist, sehen wir, wie Carla bereits eingeschlafen ist. Nach einem weiteren Schnitt sehen wir Carla, die tief und fest schläft, neben ihrer Nachbarin, die ohne Pause weitererzählt. In den nächsten Einstellungen dieser Szene rückt die Kerze, die die gesamte Zeit über zu sehen war, mehr und mehr in den Vordergrund. Sie ist beinahe zur Gänze abgebrannt, was darauf schließen lässt, dass seit der Ankunft der Nachbarin bei Carla mehrere Stunden vergangen sind. In der letzten Einstellung ist die Flamme der Kerze in einer Detailaufnahme zu sehen, während die Nachbarin, deren Redefluss unaufhörlich zu sein scheint, nicht mehr im Bild zu sehen ist. Die Szene endet mit den Worten, „Ay, cuándo volverá la luz?“ (00:49:38 - 00:49:41), gesprochen von der

Nachbarin. Somit ist wie bereits zu Beginn der Szene die Stimme dieser Figur aus dem Off hörbar, auf visueller Ebene erfolgt eine Ablende.

In *Nada* finden sich weitere Anspielungen auf die schwierige wirtschaftliche Lage Kubas. Also kann davon ausgegangen werden, dass die erzählte Zeit in den 1990ern oder Anfang des 21. Jahrhunderts anzusetzen ist. An einer Stelle des Films wird zum Beispiel mittels eines Schildes darauf hingewiesen, dass ein zuvor defekter Wasserhahn nun zwar funktioniert, dass aber kein Wasser zur Verfügung steht: „FUNCIONA, PERO NO HAY AGUA“ (00:29:59). Das öffentliche Telefon vor dem Postamt geht im Verlauf des Films kaputt, Geld für die Reparatur scheint allerdings keines zur Verfügung zu stehen, denn auf dem Telefon findet sich lediglich der Hinweis „ROTO“, direkt unter einer Tafel mit der Aufschrift „Correos de Cuba“ (00:30:25 - 00:30:28), was als Anspielung auf die Qualität des kubanischen Postwesens interpretiert werden kann. Erwähnenswert ist, dass auch die Details des Films bedeutungstragend sind, was etwa an den beiden Szenen, in denen das Telefon sichtbar wird, gezeigt werden kann. In der ersten der erwähnten Szenen sehen wir eine Frau das Telefon benutzen, es funktioniert an dieser Stelle also noch einwandfrei (00:05:53-00:05:56). Als das Telefon das zweite Mal zu sehen ist – wie in der ersten Szene wird eine langsame Kamerafahrt eingesetzt – befindet sich daran bereits der erwähnte Hinweis „ROTO“ (00:30:25 - 00:30:28).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass soziale und ökonomische Verhältnisse, wie zum Beispiel die Folgen der schweren Wirtschaftskrise ab Anfang der 1990er Jahre, in *Nada* mittels der oben angeführten Anspielungen zwar aufgegriffen werden, dass sie aber nicht als eines der zentralen Themen des Films bezeichnet werden können. Cremata Malberti setzt allerdings gezielt Symbole wie das Telefon oder den Wasserhahn ein, um auf ökonomische Missstände hinzuweisen. Hinzugefügt werden kann, dass Anspielungen und Verweise in *Nada* durchwegs humoristisch geprägt sind, so auch im Fall des Wasserhahns, bei dem betont wird, dass er zwar funktionieren würde, dass aber kein Wasser verfügbar ist.

6.3.3. Die Verantwortung des Individuums in der Gesellschaft

Eine der zentralen Aussagen des Films *Nada* ist die Frage nach der Verantwortung jedes/jeder Einzelnen in der Gesellschaft. Aufschlussreich ist dieser Aspekt im Zusammenhang mit dem konkreten kubanischen Kontext und der Idee des *hombre nuevo*, die in vorangegangenen Kapiteln bereits ausgeführt wurde. Die Frage, auf die Cremata Malberti in seinem Film anspielt, ist die nach den Möglichkeiten jedes/jeder Einzelnen, Veränderungen

zu bewirken. In *Nada* wird auf diese Thematik auf verschiedenen Ebenen eingegangen. Einerseits geht es um zwischenmenschliche Beziehungen, so etwa um Carla und César, die sich im Verlauf des Films näher kommen. Auch in den Briefen, die Carla öffnet, geht es vordergründig um Beziehungen. Als Zuseher verfolgen wir zum Beispiel die Affäre zwischen dem Schüler Cruzata und seiner Lehrerin. Wir erfahren weiters von einer jungen Frau, die nach Spanien auswanderte und ihrem in Kuba zurückgebliebenen Vater einen Brief schickt. Über die von Carla geöffneten Briefe werden den Zusehern unterschiedliche Lebensgeschichten vermittelt, in denen es mehrmals darum geht, schwierige, das Leben verändernde Entscheidungen zu treffen. Diese Entscheidungen, zum Beispiel jene des Schülers Cruzata, seiner Lehrerin einen Brief zu schreiben, können der persönlichen, individuellen Ebene zugeordnet werden.

Eine weitere Ebene ist die kollektive, die mit dem politischen Geschehen in Zusammenhang gebracht werden muss. Cremata Malberti spricht in *Nada* diese Ebene mit Carlas Entscheidung, Kuba nicht zu verlassen, an, denn die Frage danach, ins Exil zu gehen oder auf Kuba zu bleiben, ist eine politisch geprägte. In Kapitel drei wurde bereits darauf verwiesen, dass im sozialistischen Kuba alle Lebensbereiche politisiert wurden, ein Punkt, der in Bezug auf Carlas Entscheidung noch einmal hervorgehoben werden kann. Denn Carlas Entschluss ist politisch relevant und hat mit dem Engagement des einzelnen Bürgers/der einzelnen Bürgerin in der Gesellschaft zu tun. César spricht diesen Aspekt ebenfalls an, wenn er sagt: „Y si todo el mundo se va, nadie cambia nunca nada, Carla. Nadie... nunca... nada!“ (César in *Nada*, 1:24:26 - 1:24:35). Über die Figur Césars erfolgt eine klare Stellungnahme zur Thematik Exil und Emigration, denn César fordert Carla dazu auf, das Land nicht zu verlassen. Er selbst dachte bereits an die Möglichkeit des Exils, die er letztlich verwarf: „Yo también pensé en irme alguna vez. Pero la gente siempre se va sin llegar a ningún lado. Abandonan... renuncian... y al hacerlo, pierden así la posibilidad de mejorar las cosas“ (César in *Nada*, 01:24:10 - 01:24:24). Für ihn liegt ein Problem Kubas im fehlenden Engagement der Bevölkerung, Dinge zu verändern. Laut César nehmen die Emigranten ihre Möglichkeit nicht wahr, Verbesserungen auf Kuba zu erwirken. Implizit übt der Regisseur hier mittels der Figur Césars auch Kritik an den herrschenden Verhältnissen in Kuba, denn er ruft dazu auf, Dinge zu verändern, was somit bedeutet, dass die Zustände im sozialistischen Kuba aus seiner Sicht verbesserungswürdig sind.

Filmtechnisch dominiert die Sequenz, in der Carla Césars Brief liest, die auditive Ebene, die allerdings von der Bildebene unterstützt wird. Es ist der Autor des Briefes selbst, der diesen vorliest. Auf visueller Ebene ist zunächst Carla auf dem Weg zum Flughafen zu sehen,

während in der Folge der Flughafen selbst als Raum die Bildebene dominiert. Was die Kameraführung betrifft, wird während der Taxifahrt Carlas zum Flughafen einerseits die Protagonistin in Nahaufnahmen gezeigt, wobei für die Zuseher über die Mimik Gefühlsregungen sichtbar werden, die als Reaktion auf Césars Worte gedeutet werden können. Andererseits wechselt die Kameraeinstellung auf eine subjektive Kamera, wodurch Carlas Perspektive eingenommen werden kann und die Zuseher gemeinsam mit der Protagonistin einen Abschiedsblick auf Kuba werfen können. Erwähnenswert ist in dieser Sequenz vor allem der Einsatz einer schnellen Kamerafahrt, bei der sich die Kamera vom Objekt - in diesem Fall das Taxi, in dem sich Carla befindet - weg bewegt. Durch die ungewöhnliche Perspektive wie aus einem fahrenden Auto ergibt sich für die Zuseher ein Überraschungsmoment.

Schließlich kommt Carla am Flughafen an, während auf der Tonebene nach wie vor Césars Stimme zu hören ist. Als Carla den Flughafen betritt, wird sie vom Innenraum heraus gefilmt. Nach einem Schnitt ist in einer Detailaufnahme das Ziel von Carlas Flug, Miami, zu sehen. Eine weitere Detailaufnahme zeigt Carlas Pass, in den der Vermerk „República de Cuba - Salida definitiva“ (01:23:58 - 01:24:03) gestempelt wird. Während Carlas Ankunft am Flughafen hören wir Césars Worte: „Por qué tengo que decirte »quédate Carla, quédate conmigo«? Por qué tengo que decirte que el aire que respiras es el que me falta? Tú eres libre... y te vas“ (César in *Nada*, 01:23:56 - 01:24:09).

Über die Verknüpfung von Bild und Ton – denn die visuellen Elemente unterstreichen Césars Worte – wird die Aussage der gesamten Sequenz verstärkt, womit der Regisseur einerseits Kritik daran übt, dass viele Kubaner ins Ausland fliehen anstatt im eigenen Land die sozialen Verhältnisse mitzugestalten, andererseits auf die Themen Kommunikation und zwischenmenschliche Beziehungen eingeht, was dem Film eine über den kubanischen Kontext hinausgehende Dimension verleiht.

6.3.4. Überwachung und Kontrolle durch das Regime

Als weitere Aspekte, die in *Nada* aufgegriffen werden, können Überwachung und strenge Kontrolle von Seiten des Regimes genannt werden. Indem Cremata Malberti die Handlung in einem Postamt in Havanna spielen lässt, konstruiert er einen Raum, der es ihm ermöglicht, Kritik an den genannten Punkten zu üben. Selbst auf das Thema des Amtsmissbrauchs spielt er mit Hilfe der Figur des Verwalters des Postamts an, wobei dieser Teil des Films von humoristischen Zügen geprägt ist. Als wirkungsvolles Stilmittel setzt der Regisseur die

Übertreibung ein, wenn er den Verwalter in seinem Büro Experimente zur Parfümherstellung durchführen lässt. Übersteigert dargestellt sind neben dem Verwalter weitere Charaktere im Film, wie zum Beispiel Cunda Cervera, die neue Vorgesetzte im Postamt, und Concha, eine beinahe grotesk dargestellte Figur, die mit aller Strenge versucht, die von Cunda Cervera eingeführten neuen Verhaltensregeln einzufordern.

Als auf dem Postamt zwei Personen wegen Diebstahls verhaftet und die Experimente des Verwalters aufgedeckt werden, wird Cunda Cervera in der Administration eingesetzt. Sie soll nunmehr für Recht und Ordnung sorgen, was sie mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln versucht. Bereits bei der Generalversammlung wird das Motto verkündet, unter dem das Postamt fortan zu stehen hat: „CONTROL=CALIDAD“ (00:27:12 - 00:27:22) wird auf einem großen Transparent festgehalten. Zahlreiche weitere Hinweisschilder prägen nach Cundas Amtsantritt das Bild im Postamt, wie zum Beispiel: „La cola aqui“, „NO A LAS CHANCLETAS“, „NO BEBIDAS“, „NO ANIMALES“, „PROHIBIDA LA VENTA“, „NO GRITE“, „NO MOLESTE“ oder „NO MARIPOSEES - PRODUCE“ (00:29:50 - 00:30:05). Mit Hilfe ihrer treuen Assistentin Concha kontrolliert Cunda ihre Angestellten so umfassend wie möglich. Bereits ab der Generalversammlung ist eine besondere Spannung zwischen den Charakteren Cunda und Carla spürbar, die sich in einer Klimax bis zum Ende des Films hin deutlich steigert. Daher überwacht die neue Vorgesetzte Carla besonders intensiv und zwingt sie eines Tages bei einer Kontrolle vor Verlassen des Postamts sogar, die Schuhe auszuziehen. Cunda wird als Autorität dargestellt, wobei der Regisseur auch hier wieder die Übertreibung einsetzt und somit auf humorvolle Art Kritik an der vermehrten Kontrolle von Seiten des Regimes übt. Es gelingt ihm, über die Konstruktion des Raums und der Figuren Sozialkritik zu üben, ohne explizit auf die sozialistische Regierung oder Fidel Castro selbst zu verweisen. Cremata Malberti setzt also Anspielungen und Symbole sowie Charaktere und Figurenkonstellation gezielt ein, um eine Interpretation mit Bezug auf Sozialkritik möglich, aber nicht notwendig zu machen.

Übertriebene Darstellung wird auch bei der Figur von Concha angewendet, die besonders dazu beiträgt, dem Film eine humoristische Note zu verleihen und die Zuseher zum Lachen zu bringen. Concha wird einerseits über ihr Aussehen, andererseits über ihr Verhalten definiert, wobei sie in beiden Fällen von der Norm abweicht. Ein Beispiel für auffälliges Verhalten Conchas ist die Szene, in der sie versucht, sich die Lippen zu schminken, dabei aber aufgrund ihrer Fehlsichtigkeit gravierende Probleme hat (00:07:07 - 00:07:13). Besonders lächerlich wirkt sie für die Zuseher bei ihren Versuchen, Carla und in weiterer Folge auch César zu überwachen. Deutlich wird dieser Aspekt an einer Sequenz, in der Concha in der Toilette des

Postamts spioniert, um einen von Carla weggeworfenen Zigarettenstummel zu finden. Dabei schreckt sie nicht davor zurück, bis in die Muschel der Damentoilette dem Geruch nach Rauch zu folgen. Während Conchas Atemgeräusche deutlich hörbar sind, wird diese Szene zusätzlich durch die Kameraperspektive verstärkt, indem die Figur aus einer extremen Untersicht gezeigt wird. Gefilmt wird hier quasi aus dem Inneren der Toilette, was die Absurdität der Situation und die Lächerlichkeit der Figur unterstreicht. Eine ähnlich dargestellte Szene zeigt Concha wiederum, wie sie Carla im wahrsten Sinne »hinterherschneüffelt«, um letztlich im Papierkorb die Batterien des Radios zu finden, woraufhin Cunda und Concha darauf schließen können, dass Carla das leere Batteriefach dazu verwendet hat, um einen Brief aus dem Postamt zu schmuggeln. Die Kamera wird in dieser Sequenz ähnlich eingesetzt wie in der zuvor beschriebenen, denn wieder wird eine extreme Untersicht eingesetzt, um Concha bei ihrer Suche zu zeigen. In diesem Fall scheint es, als würde die Kamera im Papierkorb stationiert (00:32:58 - 00:33:04). Aus dem Verhalten der Figur und dem gezielten Einsatz der Kameraperspektiven resultiert in den eben besprochenen Sequenzen eine besonders humorvolle Darstellung des Geschehens.

Eine weitere in Bezug auf die Aspekte Kontrolle und Überwachung relevante Sequenz ist jene, in der Cunda Cervera Carla und César in ihr Büro zitiert (00:51:51 - 00:54:23). Im Raum herrscht eine Atmosphäre wie bei einem Verhör, was als gezielte Anspielung interpretiert werden kann. Zunächst wird eine subjektive Kamera eingesetzt, die Zuseher nehmen also beim Betreten des Büros Carlas Perspektive ein. Cunda ist wiederum autoritär dargestellt, was ihre Körperhaltung und ihre Mimik unterstreichen. Mit Hilfe der extradiegetischen Musik wird der bedrohliche Charakter der Situation hervorgehoben. Gleichzeitig spielt der Regisseur mit verschiedenen Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven, wodurch bestimmte Elemente, so etwa die auf dem Tisch stehenden Batterien oder die Fliege, die von Cunda getötet wird, ins Blickfeld rücken. Auffallend ist vor allem die Nachbildung einer Kanone, die auf Carla gerichtet ist, um ihr ein bedrohliches Gefühl zu vermitteln. Mit gezielt ausgewählten Symbolen wie der Miniaturkanone oder dem Töten der Fliege inszeniert der Regisseur diese Sequenz, die trotz der beängstigenden Atmosphäre einen humoristischen Aspekt besitzt, vor allem wiederum aufgrund der Übertreibungen in Bezug auf die Darstellung Cundas.

In Zusammenhang mit dem Aspekt der Sozialkritik ist die Figurenrede in der eben angesprochenen Sequenz hervorzuheben, denn Cunda selbst bezieht sich auf die Überwachung seitens des Regimes und meint: „Este es un país chiquito. Muy chiquito. Una isla. Y aqui se sabe todo. ¡Toooooooooooo!“ (Cunda in *Nada*, 00:52:52 - 00:53:07). Somit wird an dieser Stelle über die Figurenrede und die Darstellung Cundas als Vertreterin des

Staates, die ihre Mitarbeiter in- und außerhalb des Postamts überwacht, Kritik an der starken Kontrolle der Bevölkerung durch das Regime geübt. Es kann wiederum hinzugefügt werden, dass der Regisseur den humoristischen Rahmen und den Raum des Postamts nützt, um für diese Sequenz mehrere Interpretationsmöglichkeiten offen zu lassen.

Auch außerhalb des Postamts werden Carla und César von Cunda und Concha überwacht. In der folgenden Sequenz (00:54:24 - 00:55:17) wird ein weiteres Mal das Stilmittel der Übertreibung eingesetzt, um vor allem Concha zu charakterisieren. Während wir zu Beginn der Sequenz Carla und César aus Cundas Perspektive durch ein Fernrohr sehen können, wird die Stimme der Vorgesetzten hörbar, die Concha dazu auffordert, sich Notizen zu machen. Ein humorvoller Effekt tritt in dem Moment ein, in dem für die Zuseher sichtbar wird, welche Stichworte sich Concha notiert hat: „Tome nota“ und „Contenta“ (00:54:49 - 00:54:52), für den von Concha angestrebten Zweck völlig sinnlose und aus dem Zusammenhang gerissene Wörter.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Cremata Malberti in *Nada* mit zahlreichen Anspielungen auf den Aspekt der Kontrolle durch das Regime hinweist, dass er allerdings neben einer politischen Interpretation, die somit Sozialkritik enthält, weitere Deutungsmöglichkeiten offen lässt.

6.4. Die Bedeutung von Sprache in *Nada*

Dem Element Sprache kommt, wie bereits erwähnt, im Film *Nada* besondere Bedeutung zu. Als wichtiger inhaltlicher Punkt des Films kann jener der Kommunikation herausgehoben werden. Die Protagonistin Carla und fast alle weiteren Figuren arbeiten in einem Postamt in Havanna. Die wichtigste Kommunikationsform in *Nada* ist also der Brief. Als Carla beginnt, den Inhalt der Briefe auf ihre Art und Weise zu verändern, wird deutlich, dass sie Worten eine besondere Bedeutung verleihen kann. Sie modifiziert vordergründig nicht den Inhalt der Briefe, sondern die Ausdrucksform und Sprache. Stark erkennbar ist dieser Aspekt am Brief, der an den Fernsehpsychologen Professor Calzado geschickt wird. Die ursprünglichen Zeilen lauten: „Tu programa es una mierda“ (00:15:30 - 00:15:35). Carla wirft den Brief weg und ersetzt ihn durch folgenden:

Querido Profesor Calzado:

La soledad no se quita con una sonrisa. A veces, ni siquiera una muchedumbre enardecida calma la soledad. La soledad es una enfermedad que se mete por los huesos y se lo digo por experiencia propia, profesor Calzado. Y permítame decirle

también que no hay fórmula ni palabra ni ley que puedan aplacar el dolor que es estar solo. Así como riendo un hombre alcanza el cielo y se pierde entre las nubes, cuando llora se hunde en lo más profundo entrecado, se disminuye, se vuelve nada. ¿Ha visto usted correr una lágrima como un río, como el mar, el océano todo, indetenible, violento? ¿Ha sentido alguna vez abandono, depresión, incertidumbre, miedo, vergüenza o repundancia? Sólo el que ha llorado entiende el llanto ajeno, sólo el que sufre sabe de la angustia, de la agonía, de la tristeza. La pena no es una etiqueta que se arranca. Usted vive una vida imaginaria, profesor Calzado (00:15:41 - 00:17:57).

In diesem sehr emotionalen Brief spricht Carla von Gefühlen wie Einsamkeit, Trauer oder Unsicherheit. Es wird somit eine Thematik erschlossen, die sich nicht auf den spezifisch kubanischen Kontext bezieht. Hier kann eine Parallele zur Tetralogie Paduras gezogen werden, in der ebenfalls universelle Themen, die sich nicht auf ein bestimmtes geografisches Gebiet eingrenzen lassen, eine große Rolle spielen.

Ein weiterer interessanter Brief wird von einem jungen Schüler an seine Lehrerin geschickt. Er versucht auf hilflose Art und Weise zu erklären, warum er wiederholt dem Unterricht fernbleibt. Mit diesem Brief nimmt alles seinen Anfang, als Carla darauf Kaffee verschüttet und ihn deshalb öffnet und zum Trocknen aufhängt. Als sie die Zeilen des Schülers Cruzata an seine Lehrerin liest, beschließt sie, den Wortlaut zu verändern. Der ursprüngliche Brief lautet folgendermaßen:

Profesora:

Usted me pide que le justifique por escrito mis ausencias y yo no sé cómo va a tomar esto. Pero hay cosas que si no se dicen, no se hacen. Usted me vuelve loco, profesora. Me muero por quitarle la ropa en medio de la clase y caerle a besos y a mordidas encima de la pizarra. Yo sé que usted no está casada. No se fije en la letra, porque esto fue a corre corre.

No voy a clases, porque le miro las piernas y la boca y pierdo la cabeza. Entonces usted me pregunta: Cruzata, ¿qué pasa? Y yo ¿qué le voy a decir? (00:08:00 - 00:08:52).

Auch in Cruzatas Brief finden wir den Aspekt der Bedeutung von Worten wieder: *hay cosas que si no se dicen, no se hacen*.

Carla allerdings vermag es, Worten eine besondere Wirkung zu verleihen, was bereits an Cruzatas Brief, dem ersten, den sie verändert, deutlich wird:

Profesora:

Usted me pide que le justifique por escrito mis ausencias. Y más que de mis faltas quiero hablar de su presencia. Yo estoy huyendo de usted, profesora, de sus palabras, de sus ojos, de su boca. Y como todo el que huye estoy queriendo

quedarme, porque es como tocar sus brazos, sentir su carne y abrazar sus pechos. Y el ver mis piernas junto a las suyas es encender una luz en sus ojos y que usted me ilumine todo un día, y el otro y el otro y todos los días que quiera mirarme. No voy a clases, porque sueño con usted. Por eso le pido que me escuche y sienta este corazón con su latido acelerado. No sé si es amor, no importa. Este deseo es un impulso irrefrenable, un delirio, una ráfaga de viento y un animal salvaje.

En espera de su respuesta,
su alumno Cruzata (00:08:58 - 00:10:49).

Carlas schriftstellerisches Talent ist unverkennbar. Auch César versichert ihr eines Tages, sie sei eine Dichterin. Sie vermag es, auf wunderbare Art und Weise von Gefühlen zu sprechen. Im letztgenannten Brief spielt sie etwa mit Gegensätzen wie *ausencia – presencia* oder *huir – quedarse*. Auch Metaphern aus dem Bereich der Natur setzt sie geschickt ein, um das Gefühl der Begierde wirkungsvoll zu beschreiben.

Filmtechnisch sind die Sequenzen, in denen Carla die Briefe verfasst, sehr interessant umgesetzt. Als Zuseher können wir die Entstehung der Briefe Wort für Wort mitverfolgen. Papier und Bleistift sind oft in Nahaufnahmen zu sehen, wobei die grelle Farbe des Stifts hervorsteht. Als Carla den Brief an Professor Calzado verfasst, sehen wir zunächst weder sie noch den Bleistift, sondern nur das Blatt Papier, auf dem wie von Geisterhand geschrieben die Worte sichtbar werden, während die flüsternde Stimme Carlas den Zusehern den Inhalt des Briefes vermittelt.

Dass die von Carla modifizierten Briefe Wirkung zeigen, sehen wir vor allem an der Antwort der Professorin an den Schüler Cruzata: „Alumno Cruzata: Jamás me hubiese atrevido a contestar su carta, pero tus palabras me han devuelto el palpar. Quiero verte, cuanto antes, verte“ (00:10:58 - 00:11:13).

Eine zentrale Aussage des Films ist, dass Worten eine besondere Bedeutung zukommt und dass sie etwas bewirken können. Auf verschiedenen Ebene kann diese Bedeutung von Worten beziehungsweise von Sprache interpretiert werden: einerseits auf einer poetischen, die zeigt, dass Sprache Funktionen besitzt, die über die rein kommunikative hinausgehen, andererseits auf einer politischen, auf der Sprache dazu dient, zum Handeln und Mitbestimmen aufzufordern. Deutlich wird Letzteres etwa an Césars Brief, der bewirkt, dass Carla Kuba nicht verlässt, der aber auch als eine allgemeine Aufforderung, sich für Veränderungen einzusetzen, gelesen werden kann.

6.5. Filmtechnische Mittel in *Nada*

Als erstes filmtechnisches Mittel fällt auf, dass fast der gesamte Film in Schwarzweiß gehalten ist. Erwähnenswert ist das Spiel mit dem Kontrast von schwarzweißen und farbigen Elementen, das der Regisseur gezielt einzusetzen vermag. Die farbigen Teile heben sich im Film stark ab und werden dadurch besonders betont. Auf der schwarzweißen Ebene finden sich Aspekte mit repetitivem Charakter wie etwa gestreifte Kleidung. Carla trägt fast ausschließlich ein schwarzweiß gestreiftes T-Shirt, ebenso das Mädchen, das am Ende Carlas Stelle auf dem Postamt übernimmt. Gleich zu Beginn fällt das Schachbrettmotiv auf, denn sowohl der Boden in Carlas Wohnung als auch die Kästchen im Kreuzworträtsel, das sie dabei ist zu lösen, bilden ein schachbrettartiges, schwarzweißes Muster. Was die Farben betrifft, so überwiegt eindeutig das Gelbe, eine leuchtende, fröhliche Farbe. Gegenstände wie der Bleistift, mit dem Carla die Briefe verfasst, aber auch Naturerscheinungen wie ein Blitz oder die Blumen an Carlas Arbeitsplatz sind gelb. Auch das Taxi, mit dem sie zum Flughafen fährt, ist knallgelb. Besonders auffällig ist der Schmetterling, der in einer Sequenz eingesetzt wird, in der alle Figuren, inklusive Carla und César, glückliche Momente durchleben. Neben Gelb werden im Film die Farben Orange und Rot verwendet. Hier kann wiederum die Blume auf Carlas Schreibtisch genannt werden, die in all diesen drei Farben vorkommt. Weiters fällt an einer Stelle die Kombination Blau und Rot auf, was eindeutig auf die Nationalfarben Kubas hinweist. Die Einstellung findet sich in einer Sequenz, die von Glück und Fröhlichkeit dominiert wird, wodurch - verstärkt durch Musik auf extradiegetischer Ebene - ein positives Bild vom Leben in Kuba vermittelt wird.

Neben dem gezielten Einsatz von Farben überrascht *Nada* mit humoristischen Comic-Elementen. Als Beispiel kann hier der bereits erwähnte gelbe Schmetterling genannt werden. Auch an der Stelle, an der die neue Verwalterin des Postamts, Cunda Cervera, über Kopfhörer laute Rockmusik hört, finden wir ein solches Element. In derselben Sequenz wird ein üblicherweise im Stummfilm verwendetes *Insert* verwendet, das mit einem *black screen* und der Einblendung der Worte *¡La bolsa!* arbeitet (00:51:15-00:51:40). Der Film *Nada* weist also einige unkonventionelle filmtechnische Details auf.

Was die Kameraeinstellungen und -perspektiven betrifft, kann festgehalten werden, dass häufig Detailaufnahmen gemacht werden, die ein bestimmtes Objekt, wie zum Beispiel eine Kerze oder eine Espressomaschine in den Vordergrund stellen. Vielfach eingesetzt werden auch die Einstellungsgrößen Groß oder Nah. Zu Beginn fällt eine Weite auf, mit der Carlas Blick über die Stadt Havanna nachempfunden wird. Der Regisseur arbeitet auch mit Frosch-

und Vogelperspektive, die in *Nada* überraschende Effekte erzielen oder die Darstellung einer Figur unterstreichen. Weiters fallen Kamerafahrten und Schwenks auf. Besonders erwähnenswert ist die Sequenz, in der Carla mit dem Taxi zum Flughafen fährt, denn in dieser Passage wird eine schnelle Kamerafahrt eingesetzt, bei der sich das Objekt von der Kamera weg bewegt.

Auf der Tonebene kann die Musik herausgehoben werden, der im Film insofern eine wichtige Rolle zukommt, als die Protagonisten Carla und César beide gern Musik hören, wobei sie hier unterschiedliche Vorlieben haben. Wie wir erfahren, hört César Rockmusik, während Carla eher klassische Musik vorzieht, zum Beispiel während dem Verfassen der Briefe. Lautstärke sowie Stimmung der Musik korrelieren mit dem Inhalt des jeweiligen Briefs. Als Carla an Professor Calzado schreibt, wählt sie ein sehr trauriges Stück aus. Die Musik, in diesem Fall intradiegetisch, unterstreicht die Worte, die Carla wählt und verleiht ihnen noch mehr Ausdruckskraft. Neben Rock und klassischer Musik kommt in *Nada* auf extradiegetischer Ebene lateinamerikanische Musik vor. Die fröhlich geprägte Atmosphäre der Szene mit dem gelben Schmetterling wird zum Beispiel über die Tonebene verstärkt. Musik wird in *Nada* also eingesetzt, um die jeweilige Stimmung zu unterstreichen. Eine einprägsame Melodie wiederholt sich an den Stellen, an denen Carla auf dem Weg zum Postamt ist. Das erste Mal erklingt die Melodie, bevor die Figur Cunda Cervera auftritt (00:05:30 - 00:06:03), das zweite Mal als Cunda bereits Carlas Vorgesetzte ist (00:30:05 - 00:30:36). Die zweite Szene verläuft ähnlich wie die erste, mit der gleichen Melodie auf auditiver Ebene, allerdings können einige Veränderungen auf visueller Ebene festgestellt werden. Die Aufschrift an der Außenseite des Gebäudes etwa wird repariert, während allerdings das öffentliche Telefon nicht mehr funktioniert. In beiden Szenen ist ein Mann zu sehen, der vor der Tür des Postamts eine Zigarette raucht. Im Unterschied zur ersten Passage wird er in der zweiten von Concha entschieden darauf hingewiesen, dass Rauchen nunmehr verboten ist, und sie entreißt ihm schlichtweg seine Zigarette. Auch an der Glastür des Postamts befindet sich bereits ein Schild mit dem Hinweis „NO FUMAR“ (00:30:31 - 00:30:36).

Nada ist in Zusammenhang mit dem Produkt Kaffee zu setzen, denn das Verschütten von Kaffee auf einem Brief bildet ein Motiv, das sowohl zu Beginn als auch am Ende des Films vorkommt. Das Wort Kaffee beginnt darüber hinaus im Spanischen mit C, ebenso wie *Cuba*, *carta* und die Namen aller vorkommenden Figuren: Carla und César, Carlas Eltern Celso und Cecilia, Cunda Cervera, Concha, Professor Calzado und viele mehr. Sogar die Namen jener

Personen, die wir nur aus Briefen kennen, beginnen mit demselben Buchstaben, wie zum Beispiel Cruzata oder Caridad. Cruzata Malberti arbeitet also mit unterschiedlichen filmtechnischen wie auch inhaltlichen Mitteln. Auf beiden Ebenen sind Details - wie etwa das Spiel mit den Farben oder mit dem Buchstaben C - bedeutungstragend.

7. Medienvergleich

Die bisherigen Ausführungen der vorliegenden Arbeit haben gezeigt, dass sowohl in den *Cuatro estaciones* von Leonardo Padura Fuentes als auch im Film *Nada* von Juan Carlos Cremata Malberti Sozialkritik geübt wird. Medienvergleichend lässt sich sagen, dass die analysierten Romane und der Film *Nada* mit unterschiedlichen, dem jeweiligen Medium inhärenten Stilmitteln arbeiten. Den besprochenen Werken ist gemein, dass keine direkte Kritik an Fidel Castro geübt wird. Was explizite Kritik der sozialistischen Regierung betrifft, kann festgestellt werden, dass Padura Fuentes diesbezüglich wesentlich konkreter ist als Cremata Malberti. In den *Cuatro estaciones*, vor allem in *Máscaras*, wird auf reelle historische Begebenheiten verwiesen, worauf in *Nada* verzichtet wird. Es werden Vergleiche eingesetzt, wie etwa jener mit der Inquisition, die den Lesern einen weiten Assoziationsrahmen eröffnen. Vor allem *Máscaras* geht auf historische Ereignisse wie den *Congreso de Educación y Cultura* ein und verweist auf kubanische Schriftsteller wie Virgilio Piñera, der Opfer der Repression wurde. Padura Fuentes bezieht sich also konkret auf brisante Themen, vor allem im Roman *Máscaras*, in dem er neben der Repression die Diskriminierung Homosexueller im postrevolutionären Kuba stark kritisiert. Über die historischen Bezüge und Zeitangaben in den Romanen selbst lässt sich die erzählte Zeit der *Cuatro estaciones* auf das Jahr 1989 festlegen, wobei der Zeitrahmen von Neujahr bis Oktober erschlossen wird. In *Nada* finden sich keine exakten Hinweise auf das Jahr, in dem die Handlung spielt. Der Kalender in Carlas Wohnung zeigt allerdings an, dass die erzählte Zeit in etwa zweieinhalb Monate beträgt, denn der Film beginnt mit dem 1. September und der Tag, an dem Carla die Information erhält, dass sie in der Lotterie gewonnen hat, ist der 10. November. Verweise auf die prekäre ökonomische Situation wie die *apagones* lassen den Schluss zu, dass die Handlung nach 1989 und dem Beginn der schweren Wirtschaftskrise in Kuba spielt.

Sowohl die Romane als auch der Film setzen Metaphern und Symbole zur Konstruktion der Sozialkritik ein, wobei diese Stilmittel vor allem den Film prägen. Denn selbst wenn das

sprachliche Element in Crematas Film von besonderer Bedeutung ist – *Nada* ist kein Film, der ausschließlich auf visuelle Elemente oder gar Spezialeffekte ausgerichtet ist – lässt sich doch feststellen, dass auf der Bildebene mit zahlreichen Metaphern und Symbolen gearbeitet wird und dass über Detailaufnahmen wichtige Informationen vermittelt werden, die zu vielfältigen Interpretationen Anstoß geben. Auffällig ist das Spiel mit farbigen Elementen in *Nada*, die nur an ausgewählten Stellen eingesetzt werden, womit Elemente wie etwa der Schmetterling, das T-Shirt mit dem Bild Che Guevaras oder die Aufschrift „Por Cuba“ (01:05:06 - 01:05:09), die an einer Mauer in Havanna in Blau und Rot aufgemalt wurde, hervorgehoben werden. Eine zentrale Rolle spielt im Film die Musik, die teils als „Musik im On“ (Faulstich 2008, 140), teils als „Musik im Off“ (Faulstich 2008, 140) erklingt. Auf dieser Ebene besitzt der Film umfassende gestalterische Möglichkeiten, die in *Nada* auch ausgeschöpft werden. So verstärkt die Musik an der Stelle, an der auch der gelbe Schmetterling zu sehen ist, die heitere Stimmung und trägt letztlich dazu bei, ein positiv geprägtes Bild von Kuba zu konstruieren. Für die Gesamtaussage des Films ist diese Sequenz aufschlussreich, denn hier wird konkret auf Kuba Bezug genommen, wobei ein fröhliches, lebensbejahendes Gefühl erzeugt wird. Anspielungen auf Missstände oder Probleme werden an dieser Stelle ausgespart. Im gesamten Film fällt auf, dass auf Themen wie die Wirtschaftskrise oder die Überwachung seitens des Staates zwar angespielt wird, allerdings durchwegs auf humoristische Art und Weise. Somit kann der Film *Nada* – anders als die *Cuatro estaciones* – auch als eine von Witz und Humor geprägte Hommage an Kuba interpretiert werden, in der die Probleme auf der Insel als inhärente Charakteristika der kubanischen postrevolutionären Realität dargestellt werden.

Betrachtet man die Möglichkeiten, im sozialistischen Kuba in Roman und Film Sozialkritik zu üben, so muss festgehalten werden, dass extramediale Faktoren wie Zensur, Repression und Kontrolle oder die Publikationsmöglichkeiten von entscheidender Bedeutung sind. Hier gilt es zu betonen, dass ein Großteil der in dieser Arbeit erwähnten kubanischen Filme vom ICAIC produziert wurde. Das kurz nach der Revolution gegründete Filminstitut spielt also eine wichtige Rolle in der Verwirklichung von Filmprojekten in Kuba. Somit sind die Filmschaffenden von der Unterstützung des ICAIC abhängig, was Kritik an der Revolution und am Regime von vornherein schwierig macht. Die Situation der Schriftsteller stellt sich anders dar, denn viele nutzen die Möglichkeit, im Ausland zu publizieren und können somit weltweit viele Leser erreichen. Die *Cuatro estaciones* etwa sind im spanischen Verlag Tusquets erschienen, die deutsche Übersetzung im Unionsverlag. Es kann allerdings hinzugefügt werden, dass auch die kubanischen Regisseure ab den 1990ern verstärkt die

Unterstützung im Ausland suchten, denn zahlreiche Filme sind seither in Co-Produktionen entstanden.

8. Konklusion

Die kubanische Revolution hat für die Künstler und Intellektuellen zweifellos Verhältnisse geschaffen, die sich grundlegend von jenen in nichtsozialistischen Ländern unterscheiden. Einerseits wird etwa dem Film von Seiten der revolutionären Regierung eine wichtige Rolle zugeschrieben, was sich an der Gründung des ICAIC im März 1959 zeigt, andererseits sehen sich die Schriftsteller und Filmschaffenden Limitationen gegenüber, die sie, wollen sie in Kuba publizieren und produzieren, akzeptieren müssen. So werden etwa als konterrevolutionär ausgelegte Werke zensiert oder gänzlich verboten.

Das Verhältnis zwischen Künstlern und Intellektuellen – kubanischen wie nichtkubanischen – und der Regierung Fidel Castros hat sich während des nunmehr 50-jährigen Bestehens des revolutionären Kubas entscheidend verändert. Galt die kubanische Revolution anfangs als Hoffnungsträger vieler linker Intellektueller, wandten sich vor allem nach den Vorfällen rund um Heberto Padilla und der stärkeren Orientierung an der Sowjetunion zahlreiche zunächst überzeugte Anhänger der Revolution vom Regierungskurs Fidel Castros ab. Die kubanische Kulturpolitik ist geprägt von liberalen Phasen einerseits und Phasen stärkerer Repression und Kontrolle andererseits, die sich in der Literatur- und Filmproduktion niederschlagen.

Sozialkritik wird sowohl im Film wie auch im Roman geübt, allerdings mit unterschiedlicher Intensität und zahlreichen verschiedenen Stilmitteln. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die in dieser Arbeit analysierten Romane stärkere und direktere Kritik üben als der Film *Nada*, der zum Großteil ein positiv geprägtes Bild Kubas zeichnet. Die in den *Cuatro estaciones* konstruierte kubanische Realität kann im Vergleich dazu als pessimistischer bezeichnet werden, von Melancholie und Ernüchterung dominiert. Padura Fuentes übt starke, wirksam inszenierte Kritik am postrevolutionären Kuba. Er greift einerseits brisante Themen wie Repression, Kontrolle oder die Diskriminierung Homosexueller auf, wobei er sich auf konkrete historische Begebenheiten bezieht. Weiters konstruiert er mit Mario Conde, dem Protagonisten und Ermittler der Krimiserie, eine Figur, die nicht in die bis Anfang der 1990er Jahre bestehenden Schemata des kubanischen Krimis

einzuordnen ist. Mario Conde ist zwar als Polizist Teil des Staatsapparats. Gleichzeitig aber ist er kein überzeugter Revolutionär, sondern Kritiker der herrschenden Zustände, ein Zweifelder und Melancholiker. Er und seine Freunde Carlos, Andrés und El Conejo repräsentieren eine von Ernüchterung und Desillusion geprägte Generation, die mit den Problemen auf Kuba tagtäglich zu kämpfen hat. El Conde ist kein glühender Anhänger der Revolution, sondern ein Zyniker, der sich permanent die Frage stellt: „[...] ¿cuándo, cómo, por qué, dónde había empezado a joderse todo? ¿Cuánta culpa tenían (si es que la tenían) cada uno de ellos? ¿Cuánta él mismo?“ (Padura Fuentes 2006b, 26).

9. Resumen en español

Cuba es un país con una historia muy especial y una situación política que desde hace medio siglo acapara la atención de todo el mundo, por una parte por la revolución excepcional en el año 1959, por otra parte por la relación peculiar que tiene la isla como país socialista tan cerca y al mismo tiempo ideológicamente tan lejos de los Estados Unidos. Desde hace muchos años me he estado interesando por Cuba, no sólo por la imagen del Che, que décadas después de su muerte aún tiene un enorme valor simbólico para los adolescentes de mi generación, sino también por el sitio tan especial que tiene el país en el mapa político del mundo. Durante mis estudios de filología hispánica en Viena y Salamanca tuve la suerte de asistir a clases que trataban del cine y la literatura cubanos. Ambas temáticas me captaron tanto que decidí dedicar mi tesina a la cuestión de la crítica social en las novelas *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura Fuentes y la película *Nada* de Juan Carlos Cremata Malberti.

Para dar una idea de la Cuba postrevolucionaria, me parece importante describir la situación política y social a partir de 1959. Es evidente que la revolución cubana es el acontecimiento histórico más importante en la historia reciente de la isla. Con la revolución, las condiciones políticas y sociales empezaron a cambiar en Cuba, también para escritores y cineastas, lo que es de mayor interés para este trabajo. Se puede decir que el proyecto revolucionario tiene sus logros, como, por ejemplo, la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) poco después de la revolución o la campaña de alfabetización con la que muchos cubanos obtuvieron por primera vez la posibilidad de aprender a leer y escribir. Sin embargo, el gobierno revolucionario tomó también medidas problemáticas como, por ejemplo, la fundación de los Comités de Defensa de la Revolución.

En cuanto al papel de los intelectuales en la sociedad cubana postrevolucionaria se puede constatar que éste iba cambiando con el tiempo. Poco después de la revolución, muchos intelectuales de izquierda, en Cuba o fuera de la isla, estaban a favor del desarrollo político, apoyando el gobierno de Fidel Castro. La revolución cubana ofreció todo un “espectáculo de ideas” (Rojas 2007, 40) para la izquierda europea y latinoamericana “[...] y se convirtió en lugar de peregrinación para múltiples intelectuales de las más variadas corrientes socialistas (Rojas 2007, 40). Con los años, la euforia de muchos intelectuales de izquierda por la revolución disminuyó, sobre todo después de 1970, cuando se inició el “quinquenio gris” (Wilkinson 2006, 66), marcado por una fuerte represión por parte del Estado. En este

contexto, es indispensable mencionar el Congreso de Educación y Cultura, que tuvo lugar en 1970, y el así llamado caso Padilla del año 1971, durante el que Heberto Padilla se auto-criticó, admitiendo haber actuado de manera contrarrevolucionaria. Ya a partir de 1959, muchos intelectuales y artistas se exiliaron, entre ellos Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas o Severo Sarduy (cf. Wilkinson 2006, 59; Wilkinson 2006, 67-68). Los que se quedaron en Cuba, se veían confrontados con represión y censura, aún más fuerte a partir de la década de los setenta.

Para este trabajo, me propuse investigar si en la película y en las novelas, sobre todo, en *Máscaras*, el tercer libro de la tetralogía, se critica al gobierno revolucionario y a Fidel Castro. Quería describir cuáles son los elementos que se critican en *Nada* y en *Las cuatro estaciones* y los métodos y medios con los que se construye la crítica social. En relación con este punto hay que tener en cuenta dos niveles diferentes: por una parte, hablamos de dos medios diferentes y es evidente que cada medio dispone de elementos específicos que dan al realizador o al autor las posibilidades de construir la crítica. Se trata en este caso de aspectos intradieгéticos, que se refieren a la literatura y al cine como medios de expresión. Por otra parte, ciertos aspectos extradieгéticos como represión o censura por parte del Estado y las condiciones económicas o posibilidades para publicar pueden influenciar la génesis de una obra. Se puede añadir que muchos autores cubanos publican sus obras en editoriales extranjeras, sobre todo en la primera edición. Son los cineastas los que pocas veces tienen esa posibilidad, dado que son más dependientes del instituto nacional de cine, el ICAIC. Éste, fundado poco después de la Revolución como Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, ha tenido un papel prominente durante décadas en la producción de películas cubanas. Sobre todo en los años sesenta, se publicó una serie de largometrajes que alcanzaron éxito internacional, como, por ejemplo, *Memorias del subdesarrollo*, una de las películas de Tomás Gutiérrez Alea. No cabe duda que la fundación del ICAIC el 24 de marzo de 1959 fue uno de los logros de la Revolución cubana, que en los primeros años dio mucha importancia al cine. Hay que mencionar el papel de Alfredo Guevara, director del ICAIC durante casi treinta años, quien otorgaba ciertas libertades a los realizadores cubanos (cf. Burton 1997, 124; Schumann 2001a, 680-682). Con el tiempo, el ICAIC iba perdiendo su influencia. Por consiguiente, muchos realizadores se veían obligados a buscar apoyo en el extranjero, publicando películas en co-producción con otros países como España o México.

En lo que se refiere al contexto sociocultural y político de la Cuba postrevolucionaria, hay que mencionar los Comités de Defensa de la Revolución, fundados oficialmente el 28 de septiembre de 1960. Son una institución que sirven principalmente para controlar a la población tanto en el ámbito profesional como en el privado. Tienen como consecuencia la fusión de los sectores colectivos e individuales, es decir, hasta la vida privada empieza a ser interesante para el gobierno. Los Comités se forman primero en La Habana, otras ciudades en toda la isla siguen el ejemplo de la capital. Al principio, faltan las órdenes del gobierno, lo que no impide la formación de los primeros Comités. La cantidad de Comités aumenta en el primer año de su existencia y en septiembre de 1961 ya es una organización de masas con más de un millón de miembros (cf. Fagen 1969, 69-77).

Los CDR tienen múltiples funciones, tanto en ámbitos oficiales-administrativos como en cuestiones de educación. Les corresponde además una función integradora, dado que todos los ciudadanos de más de 15 años pueden participar en los Comités. Por consiguiente, los CDR llevan a una separación de la población en los que son y los que no son miembros. Aparte de esto, los Comités son un instrumento importante de integración social, porque forman la mayor organización de masas de la Revolución (cf. Fagen 1969, 80-84).

Un aspecto importante en relación con los CDR es el que tiene que ver con el control y las denuncias. Cualquiera que tenga sospechas, puede denunciar a sus vecinos, amigos o compañeros de trabajo, de ahí que mucha gente se aproveche de los Comités para intereses privados.

En cuanto al Congreso de Educación y Cultura y el Caso Padilla, cabe mencionar que la relación entre el gobierno revolucionario y los artistas e intelectuales cubanos iba cambiando con el tiempo. Si en la primera década después de la Revolución, el gobierno otorgaba bastantes posibilidades y libertades a los escritores y los realizadores de cine, a partir de los años setenta, las cosas empezaron a cambiar. Sobre todo durante el así llamado “quinquenio gris” (Wilkinson 2006, 66), es decir entre 1971 y 1976, la actitud del gobierno revolucionario no era tan favorable a las publicaciones de autores y realizadores que intentaban criticar al sistema. Dos acontecimientos decisivos de este período son el Congreso de Educación y Cultura y el Caso Padilla. Durante el primero, Fidel Castro pronunció las conocidas *Palabras a los intelectuales*²⁵, en las que formuló el lema “dentro de la Revolución todo; contra la Revolución, nada” (Castro zitiert in Wilkinson 2006, 58), con lo que dejó claro que no aceptaría obras contrarrevolucionarias. El escándalo en relación con el escritor Heberto

²⁵ URL: <http://www.granma.cubaweb.cu/2007/01/18/cultura/artic05.html>.

Padilla puso fin al entusiasmo con el que hasta aquel momento muchos intelectuales de izquierda habían apoyado el proyecto de la Revolución. En un interrogatorio, Heberto Padilla fue forzado a una auto-crítica, en la que se le denominó contrarrevolucionario (cf. Wilkinson 2006, 75-76).

Se puede decir que los acontecimientos históricos y las condiciones sociales y económicas influyen decisivamente a escritores y cineastas cubanos, que tienen que enfrentarse a una realidad compleja. Autores, artistas e intelectuales se ven confrontados con una vida social en la que todo tiene un significado político, en la que la represión y el control están siempre presentes y en la que la censura impide ciertas expresiones tanto literarias como filmicas. Dentro de este marco especial que caracteriza la vida cotidiana en Cuba, trabajan el autor de *Las cuatro estaciones*, Leonardo Padura Fuentes, y el cineasta Juan Carlos Cremata Malberti, quien rodó la película *Nada*.

Leonardo Padura Fuentes nació en 1955 en La Habana. Es escritor y periodista y publicó *Las cuatro estaciones*, es decir las novelas *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). Aparte de *Las cuatro estaciones*, Padura escribió las novelas *Fiebre de caballos* (1988), *Adiós Hemingway* (2001), *La novela de mi vida* (2002) y *La neblina de ayer* (2005) (cf. *El Caimán Barbudo*, online²⁶).

Juan Carlos Cremata Malberti nació en 1961. Estudió en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños. Antes de la película *Nada* del año 2001 rodó el documental *La época y el encanto de fin de siglo*. Otra obra de Cremata Malberti es *Viva Cuba* del año 2005, película premiada en el festival de Cannes. *Nada* es una película que trata de la comunicación interpersonal y que emplea elementos como el uso muy cuidado de los colores o la exageración para hacer crítica de algunos de los problemas de la Cuba postrevolucionaria, sobre todo, del »Período especial en tiempos de paz«. Casi toda la película está realizada en blanco y negro, por lo que los colores sirven para subrayar ciertas escenas y ciertos elementos como, por ejemplo, la mariposa amarilla. *Nada* fue pensada como primera parte de una trilogía, pero las otras dos películas, *Nunca* y *Nadie*, no se han rodado hasta la fecha por falta de dinero. (cf. CubaSí, online²⁷; IMDb, online²⁸ y El País del 26 de mayo 2006, online²⁹).

²⁶ URL: <http://www.caimanbarbudo.cu/caiman332/paginas/padura.htm>.

²⁷ URL: <http://www.cubasi.cu/DesktopDefault.aspx?SPK=160&CLK=165385&LK=1&CK=85251&SPKA=35>.

²⁸ URL: <http://www.imdb.com/name/nm1117808/>.

²⁹ URL:

http://www.elpais.com/articulo/cine/Viva/Cuba/filme/aventura/emigracion/elpcinpor/20060526elpepicin_9/Tes.

En cuanto a la crítica social en las dos obras escogidas para este trabajo, se puede notar una gran diferencia en la intensidad de la misma. La tetralogía de Leonardo Padura Fuentes es una serie de libros muy críticos de la sociedad cubana postrevolucionaria, mientras que en la película *Nada*, la crítica no prevalece en mi opinión, ya que Cremata Malberti se concentra más en aspectos como la comunicación y las relaciones interpersonales, otorgando así una dimensión no política a la película. En las novelas de Leonardo Padura Fuentes, las historias del protagonista Mario Conde y sus amigos también forman parte de esa dimensión mencionada, porque van más allá de un significado político. Hablando de las peculiaridades de *Las cuatro estaciones*, hay que mencionar la situación de la tetralogía de Padura Fuentes dentro de la historia de la novela policiaca cubana. Ésta se ha transformado esencialmente a partir de los años noventa. Se puede constatar que “[u]na de las consecuencias visibles que el »período especial« ha tenido para la literatura cubana es la re-escritura de la novela policiaca” (Franzbach 2000, 69). Los cambios se muestran en “[...] una inversión radical de la ideología, hasta entonces afirmativa del sistema político, expresada por este género, para, en adelante, poder competir con un estilo y paradigmas nuevos en el mercado capitalista del libro” (Franzbach 2000, 69). Antes de esta transformación, los autores de las novelas policiacas cubanas se servían siempre de los mismos modelos y esquemas. Por lo tanto, el género se limitaba en Cuba a una función meramente didáctica (cf. Franzbach 2000, 69-70). La tetralogía de Padura Fuentes no usa los estereotipos y temas típicos para la novela policiaca cubana antes de la década de los noventa.

Las cuatro estaciones tienen rasgos de la “novela policiaca clásica” (Colmeiro 1994, 56), pero no pertenecen completamente a este género, ya que en la tetralogía se encuentran igualmente rasgos de la “novela negra” (Colmeiro 1994, 57), sobre todo en el protagonista y policía Mario Conde, un personaje marcado por dudas y desesperación, quien observa La Habana a finales de los años ochenta. Con Mario Conde, *Las cuatro estaciones* tienen un detective especialmente interesante, quien forma parte de las peculiaridades de la tetralogía. Mario Conde no es el super-héroe que resuelve todos los casos complicados sirviéndose solamente de su propia inteligencia. No corresponde del todo al esquema del detective de la novela policiaca clásica, sino más bien al del detective de la “novela policiaca negra” (Colmeiro 1994, 57) según Colmeiro: “La »fórmula« del detective como super-hombre con sobrenaturales poderes de observación da paso a la del detective como ser marginal curtido con [...] una cierta moral ambigua” (Colmeiro 1994, 61). Como otro elemento de la novela negra se puede constatar que en *Las cuatro estaciones* no existe la oposición típica del bien y del mal. Wilkinson también describe este rasgo de la tetralogía diciendo que “It is [...the]

ambivalence in Padura Fuentes's fiction and the blurring of the classical binary oppositions between the detective and the villain, good and evil, and order and disorder, that makes it so closely resemble the hard-boiled genre" (Wilkinson 2006, 181). El mismo Mario Conde entra de vez en cuando en el mundo de la delincuencia, por ejemplo, cuando visita el bar ilegal de su amigo Candito el Rojo o tolera pequeños delitos de sus conocidos, por ejemplo, el método de Josefina de conseguir comida, que sin duda no es del todo legal. Mario Conde actúa de una manera sorprendente si tenemos en cuenta la posición que tiene dentro del sistema estatal. Es una persona melancólica y cínica, siempre dudando de sí mismo y de su propia vida. No es policía por vocación, parece que es policía por una serie de azares que le conducían a llevar una vida que no le corresponde. En realidad, Mario Conde preferiría ser escritor, escribir una historia "escuálida y conmovedora" (Padura Fuentes 1997, 210; Padura Fuentes 2006b, 27; Padura Fuentes 2006b, 259), como dice él mismo repetidas veces.

Pero ¿de qué coño vas a escribir, tú? Pues de lo que había dicho Andrés: escribiría una historia de la frustración y el engaño, del desencanto y la inutilidad, del dolor que produce el descubrimiento de haber trastocado todos los caminos, con y sin culpa. Aquella era su gran experiencia generacional, tan bien plantada y alimentada que seguía creciendo con los años, y concluyó que valdría la pena ponerla en blanco y negro, como único antídoto contra el más patético de los olvidos y como vía factible para llegar, de una vez, al núcleo difuso de aquella equivocación inequívoca: ¿cuándo, cómo, por qué, dónde había empezado a joderse todo? ¿Cuánta culpa tenían (si es que la tenían) cada uno de ellos? ¿Cuánta el mismo? (Padura Fuentes 2006b, 26).

Este pasaje de la novela se refiere tanto a la vida personal de Conde y sus amigos como a la historia de la Cuba postrevolucionaria, porque tiene una dimensión individual, no política y una dimensión política. Construyendo la novela de esta manera, Padura Fuentes logra criticar al gobierno revolucionario de forma eficaz, dejando abierta igualmente otra posibilidad de interpretar los hechos.

Para dar a los lectores diferentes puntos de vista, las novelas juegan con cambios de perspectiva y tiempo. En general, la historia está narrada en tercera persona singular, desde el punto de vista del protagonista Mario Conde. Desde el primer momento de *Pasado perfecto*, la novela inicial de la tetralogía, los lectores siguen la perspectiva del policía, con quien andan por La Habana, observando la vida en la capital cubana a finales de la década de los ochenta. Las cuatro novelas presentan capas sociales muy diferentes, tratan de altos funcionarios del Estado, de jóvenes desilusionados, homosexuales o de cubanos exiliados en Miami. Junto con el investigador, los lectores van descubriendo algunas partes de la sociedad cubana en un momento histórico decisivo, muy poco antes de la caída de la Unión Soviética, con la que se iniciaría la gran crisis económica en Cuba y el »Período especial en tiempos de paz«.

Con los cambios de perspectiva y tiempo, el punto de vista cambia y los lectores pueden seguir la historia con la mirada de uno de los personajes. En *Máscaras*, por ejemplo, muchos pasajes están narrados por Alberto Marqués, dramaturgo marginado por su homosexualidad. Con la perspectiva cambia la focalización, de focalización cero, con la que el narrador sabe más que la figura, a focalización interna, cuando el narrador sabe lo mismo que la figura y, por consiguiente, sólo puede dar las informaciones de la figura. En los pasajes en los que Alberto Marqués tiene el papel de narrador, los lectores llegan a saber solamente lo que la figura quiere narrar. Así, es la figura misma que cuenta toda la historia, los acontecimientos en el grupo de teatro y el fin de la carrera de Alberto Marqués como dramaturgo importante. En los pasajes en primera persona singular, faltan los comentarios valorativos de un narrador omnisciente, de ahí que los lectores sólo tengan las informaciones dadas por la figura en función del narrador con focalización interna.

En *Máscaras*, una novela que trata de homosexualidad y travestismo, pero también del uso de máscaras y disfraces, Padura Fuentes critica la discriminación de homosexuales en la Cuba postrevolucionaria. Es uno de los aspectos criticados en *Las cuatro estaciones*, que hacen crítica, además, de la corrupción, la represión, la falta de individualidad en la sociedad socialista, la doble moral y el trato de los cubanos exiliados. La corrupción está muy presente como temática en *Las cuatro estaciones*. La investigación interna dentro de la policía constituye una de las acciones secundarias de la tetralogía. Mario Conde y junto con él también los lectores llegan a saber que algunos de los policías de la Central estaban metidos en negocios ilegales, incluso el Gordo Contreras, un policía al que el Conde respetaba mucho. Al final, el mayor Rangel tiene que jubilarse por no haber impedido que tantos de los policías fueran corruptos. Aparte de la policía, la corrupción está presente en altas esferas políticas, ya que en *Las cuatro estaciones* aparecen funcionarios del Estado actuando por cuenta propia, enriqueciéndose, por ejemplo, en la expropiación de bienes artísticos, como lo practicaba Miguel Forcade Mier, víctima de un asesinato en *Paisaje de otoño*, la última novela de la tetralogía. Otro personaje que hizo uso de métodos ilegales para construirse un pasado que en realidad no había vivido nunca es Faustino Arayán, quien falsificó documentos que le aseguraban haber luchado contra Batista en la época de la Revolución. Aquí cabe mencionar que Miguel Forcade, que tampoco es un personaje »bueno«, pertenece a las víctimas, mientras que Faustino Arayán es desenmascarado como asesino, quien mató a su propio hijo. Él es una de las figuras de *Las cuatro estaciones* que usan máscaras para ocultar su verdadera identidad. Este motivo lo encontramos en muchos personajes de la tetralogía. Algunos quieren aprovecharse, otros actúan con máscaras, porque la sociedad misma y las condiciones de vida

los obligan a actuar de esta manera. Es el caso del dramaturgo Alberto Marqués, por ejemplo, quien se quedó marginado y callado, no teniendo otra posibilidad que ponerse una máscara para seguir escribiendo sin que nadie se diera cuenta. Pensar libremente y seguir con la literatura era lo único que Marqués pudo hacer y esa era su rebelión y resistencia. Él mismo dice al final de la novela *Máscaras* al Conde: “No me dejaron publicar ni dirigir, pero nadie podía impedir que escribiera y que pensara. Estas dos carpetas son mi mejor venganza [...]” (Padura Fuentes 1997, 226). Aquí es evidente que el autor critica la represión y la discriminación que sufrieron muchos autores y artistas, sobre todo cuando eran homosexuales, como, por ejemplo, Virgilio Piñera o Reinaldo Arenas. Alberto Marqués se refiere directamente a Piñera, de ahí que en *Máscaras* se encuentren referencias al mundo extraliterario, lo que es esencial para la construcción de la crítica social en la novela. En cuanto a la represión, los pasajes que cuentan de la revista literaria *La Viboreña* son igualmente interesantes. El Conde se acuerda de estos acontecimientos, que tuvieron lugar durante la década de los setenta, cuando él mismo y sus amigos eran unos adolescentes con ilusiones y esperanzas. El policía cuenta la historia de la revista en primera persona singular, así que otra vez cambia la perspectiva. Como la narración está en presente, también cambia el tiempo. De esta manera, los lectores están más involucrados en la historia y siguen los hechos desde la perspectiva del joven Mario Conde, quien en aquella época quería ser escritor y cuyas esperanzas fueron brutalmente decepcionadas. Él nos cuenta lo siguiente: “[...] yo quise morirme como nunca he vuelto a querer morirme en la vida, tenía miedo, no podía hablar pero no entendía mi culpa, si nada más había escrito lo que sentía y lo que me había pasado cuando era chiquito, que me gustaba más jugar pelota en la esquina que ir a misa [...]” (Padura Fuentes 2007, 61). En *Máscaras*, el Conde se acuerda otra vez del día que prohibieron la revista literaria, pero esta vez es el narrador omnisciente que nos cuenta los pensamientos del policía: “[...] y el título pomposo de *La Viboreña*, tras el que se escondían tantas ansiedades y esperanzas cercenadas por el hachazo brutal de la intolerancia y la incompreensión” (Padura Fuentes 1997, 119). Aquí se puede señalar otra característica de *Las cuatro estaciones*, el uso muy cuidado de las metáforas y del lenguaje en general, que sirve en este caso para construir la crítica social. Está claro que metáforas como *hachazo brutal* tienen un efecto muy fuerte, intensificando así el significado de las palabras.

Aparte de los aspectos ya mencionados, las novelas de Padura Fuentes tematizan la falta de individualidad y de libertad de decisión en la sociedad cubana postrevolucionaria, sobre todo con las figuras de Carlos y Andrés. El flaco Carlos, “que ya no era flaco” (Padura

Fuentes 1997, 19), herido gravemente en la guerra de Angola, pasa su vida en una silla de ruedas. Es un personaje con una dimensión trágica, que llega a ser un símbolo para todo lo que ha ido mal, desde las vidas personales de los amigos hasta la revolución misma. Se nota aquí la crítica por parte del autor, quien insinúa que la revolución ha tomado una vía equivocada. Andrés, quien al final de la tetralogía declara que se irá de Cuba, es el personaje más decepcionado del proyecto de la revolución y critica fuertemente que su generación se ha convertido en una “generación de mandados” (Padura Fuentes 2006b, 23). En un monólogo bastante largo, Andrés toma posición en cuanto a la libertad de decisión que él y sus amigos tienen dentro de la sociedad socialista. Es un pasaje en el que predominan las palabras *bueno* y *mandar* y el uso repetitivo refuerza el enunciado:

Primero nos mandaron los padres, para que fuéramos buenos estudiantes y buenas personas. Después nos mandaron en la escuela, también para que fuéramos muy buenos, y nos mandaron a trabajar después, porque ya todos éramos buenos y podían mandarnos a trabajar donde quisieran mandarnos a trabajar. Pero a nadie se le ocurrió nunca preguntarnos qué queríamos hacer: nos mandaron a estudiar en la escuela que nos tocaba estudiar, a hacer la carrera que teníamos que hacer, a trabajar en el trabajo que teníamos que trabajar y siguieron mandándonos, sin preguntarnos ni una cabrona vez en la repunetera vida si eso era lo que queríamos hacer... Para nosotros ya todo está previsto, ¿no? Desde el círculo infantil hasta la tumba del cementerio que nos va a tocar, todo lo escogieron, sin preguntarnos nunca ni de qué mal nos queríamos morir. Por eso somos la mierda que somos, que ya no tenemos ni sueños y si acaso servimos para hacer lo que nos mandan... (Padura Fuentes 2006b, 23-24).

Andrés critica además que el gobierno revolucionario intenta manipular a los ciudadanos de tal manera que nadie se atreve a contradecir. Dice al flaco Carlos:

-¿Tú no fuiste a la guerra de Angola porque te mandaron? ¿No se te jodió la vida encaramado en esa silla de mierda por ser bueno y obedecer? ¿Alguna vez se te ocurrió que podías decir que no ibas? Nos dijeron que históricamente nos tocaba obedecer y tú ni siquiera pensaste en negarte, Carlos, porque nos enseñaron a decir siempre que sí, que sí, que sí... (Padura Fuentes 2006b, 24).

La fuerte crítica del gobierno represivo es evidente en esta parte de *Paisaje de otoño*. El autor da la palabra a Andrés, introduciendo así otra perspectiva. No es el narrador quien aporta la crítica, sino la figura, que en discurso directo da su opinión. La impresión de haber perdido la posibilidad de tomar sus propias decisiones para vivir una vida escogida por uno/una mismo/a es uno de los aspectos que influencia a Conde y sus amigos. A ellos les parece que todo está ya previsto, decidido por otra persona o por las circunstancias. El Conde también tiene esa impresión, porque no sabe por qué exactamente vive la vida como policía, si siempre quería ser escritor. Parece que en algún momento, su vida y la de sus amigos se han

desviado del rumbo. Llama la atención que Conde está permanentemente reflexionando sobre su condición y su vida, no sabiendo por qué se metió policía. Hay que añadir que al final de la tetralogía, después de haber resuelto el caso de Miguel Forcade Mier, el Conde se retira de la policía para dedicarse a escribir.

Otro tema muy relacionado con la Cuba socialista es el del exilio en los Estados Unidos, sobre todo en Miami. La emigración y el exilio son importantes en la última de las novelas, *Paisaje de otoño*, en la que Miguel Forcade, cubano exiliado desde 1978, decide volver a Cuba para, como dice su familia, visitar a su padre. Forcade vivió en Miami, como muchos cubanos que a partir de 1959 dejaron la isla en tres grandes oleadas de emigración. Poco después de la revolución, muchos cubanos, sobre todo de la clase alta y media alta, decidieron exiliarse en los Estados Unidos. La segunda gran ola de emigración es la de 1989, durante la que unas 125.000 personas, los llamados *marielitos*, se fueron de Cuba para iniciar una nueva vida en Miami. La última gran ola de emigración tuvo lugar en 1994, cuando más de 45.000 personas intentaron llegar a los Estados Unidos con balsas muchas veces construidas por los emigrantes mismos. Hoy en día, más de un millón de cubanos vive en los Estados Unidos, la mayoría en Miami (cf. Henning 2001, 618-623; Zeuske 2004, 193).

Tanto en *Las cuatro estaciones* como en *Nada*, los temas de emigración y exilio tienen un papel importante. En la tetralogía de Padura Fuentes, hay dos personajes que hablan del exilio, por un lado Andrés, quien decide dejar el país, por otro lado Miriam, la esposa de Miguel Forcade, que ha vivido ya la experiencia del exilio en Miami y que, por lo tanto, introduce otra perspectiva. En *Paisaje de otoño*, Andrés cuenta la historia de su familia desde su punto de vista. Otra vez, seguimos como lectores la perspectiva de una de las figuras de la tetralogía y es el personaje mismo quien cuenta en el papel del narrador. Andrés se refiere a su padre, quien dejó el país como *gusano*: “El más culpable de todos siempre fue el Viejo, que nos abandonó cuando más falta hacía que siguiéramos juntos, y dejó su país y se convirtió en un gusano despreciable, viviendo en Miami” (Padura Fuentes 2006b, 247).

En *Nada*, también encontramos el tema de emigración y exilio y tiene un papel bastante importante, ya que la protagonista Carla Pérez gana en la lotería de las visas y, por consiguiente, tiene la posibilidad de irse a los Estados Unidos. Los padres de Carla se fueron de Cuba cuando ella era adolescente y la abandonaron. En lo que se refiere a este aspecto, Cremata Malberti critica a los cubanos que se exilian en los Estados Unidos, en este caso, usa la figura de Cecilia Pérez para construir esta crítica. En la película, aparecen varias postales que muestran a la madre de Carla en una playa en los Estados Unidos y vemos que con el

tiempo, ha engordado bastante. Así se puede interpretar el personaje Cecilia Pérez como un símbolo del mundo capitalista, dominado por el consumo.

Nada no sólo trata de emigración y exilio, sino también de la comunicación y las relaciones interpersonales, los temas más importantes de la película. Además, aborda la temática de la vigilancia y el control por parte del Estado. La protagonista Carla Pérez y casi todos los personajes trabajan en una oficina de Correos en La Habana. Un día, Carla mancha una carta con café y, por consiguiente, la abre para secarla. Al leer el contenido, Carla llega a saber que se trata de una carta escrita por un adolescente a su profesora. Cruzata, el alumno, intenta justificar por qué no va a clase y explica lo que siente por la profesora. Como la carta no está escrita de una manera muy cuidada, Carla decide cambiar las palabras y re-escribe la carta de Cruzata. Las palabras de Carla tienen su efecto, porque poco después, la profesora contesta y dice a Cruzata que quiere verlo cuanto antes. Ya con esta carta, se transmite una idea central de la película: que las palabras sirven para algo, que tienen efecto y la posibilidad de cambiar las cosas. Esa es la idea que en *Nada* también aparece en relación con lo político y el papel del individuo dentro de la sociedad (socialista), ya que al final de la película, Carla decide quedarse en Cuba, aunque ganó en la lotería de las visas. Es después de la lectura de la carta de César, compañero de trabajo y más tarde novio de Carla, cuando Carla toma la decisión de no coger el avión para los Estados Unidos, donde podría empezar una nueva vida. En cuanto a esta decisión, que en el caso de Cuba siempre tiene una dimensión política, el juego de palabras es de gran importancia, porque subraya el mensaje del director. Es César quien en su carta dice a Carla: “Y si todo el mundo se va, nadie cambia nunca nada, Carla. Nadie...nunca...nada“ (César en *Nada*, 01:24:26 - 01:24:35). Otra vez hay que destacar la idea de que las palabras pueden cambiar las cosas, en este caso, las palabras de César logran cambiar los planes de Carla. Pero el mensaje de César se refiere también a otro nivel: el de la participación política. César critica a la gente que simplemente se va sin intentar cambiar las cosas. Esta idea se hace evidente en la cita siguiente, también tomada de la carta de César: “Yo también pensé en irme alguna vez. Pero la gente siempre se va sin llegar a ningún lado. Abandonan... renuncian... y al hacerlo, pierden así la posibilidad de mejorar las cosas” (César en *Nada*, 01:24:10 - 01:24:24). A través del personaje de César, el director Cremata Malberti se dirige a los espectadores para transmitir su mensaje. Hablando de *la posibilidad de mejorar las cosas*, el director critica implícitamente el estado actual y pide que la gente intente cambiar las cosas. Lo que hace esta parte de la película tan interesante para el análisis es el hecho de que encontramos dos dimensiones diferentes. Por un lado, hay una dimensión

fuertemente política, porque – como ya he mencionado – la decisión de irse o no de Cuba nunca puede ser una decisión no política. Por otro lado, la carta de César es una carta de amor y, por lo tanto, tiene una dimensión individual, que no tiene nada que ver con el ámbito político y que incluso se puede aislar del contexto cubano. Relaciones interpersonales, comunicación y amor son temas universales que no se dejan limitar a cierto espacio geográfico o temporal, de ahí que Cremata Malberti, poniendo énfasis en la dimensión personal-individual, abra la posibilidad de una interpretación no política de la película. Es una característica que *Nada* y *Las cuatro estaciones* tienen en común, ya que también en la tetralogía de Padura Fuentes, muchos aspectos se los puede interpretar fuera del contexto (político) cubano. Por consiguiente, la película y las novelas son textos pluridimensionales, que abren muchas posibilidades de interpretación. Sin embargo, se puede añadir que es también una estrategia del autor y del director de no limitarse al mensaje político, evitando así que sus obras sean prohibidas por el gobierno.

Otros aspectos tematizados en *Nada* son la situación económica y el control por parte del Estado. En cuanto a la economía, se puede decir que la película se refiere a un período durante el cual las condiciones de vida eran bastante duras para la población. Muchas referencias en la película muestran que la situación económica es precaria, por ejemplo la falta de agua en la oficina o los apagones por la noche, cuando Carla y su vecina no tienen nada más que una vela como fuente de luz. Este punto sirve como referencia temporal, porque los apagones eran una medida del gobierno durante el así llamado »Período especial en tiempos de paz«, cuando, después de 1989, Cuba sufrió una crisis económica muy fuerte con escasez de electricidad, gasolina, alimentos, productos higiénicos y mucho más. Por consiguiente, podemos constatar que la acción de la película tiene lugar en la década de los noventa, después de la caída de la Unión Soviética.

En lo que se refiere al tema del control por parte del Estado, hay que decir que lo encontramos con la figura de Cunda Cervera y su asistente, Concha. Cunda Cervera es la nueva administradora de la oficina de Correos que sustituye al compañero Capetillo, quien hizo abuso de su cargo convirtiendo su oficina en un laboratorio donde intentaba producir perfumes. Aquí se nota un elemento muy importante de la película: el humor y lo cómico. El director critica la corrupción, que sin duda está muy presente en las instituciones estatales en Cuba, pero lo hace con mucho sentido de humor creando con el administrador de la oficina un personaje cómico, casi ridículo. No es solamente en la figura donde se encuentra el humor y lo cómico, sino que son también las situaciones mismas las que crean un ambiente dominado

por el humor, por ejemplo cuando se oye una explosión después de la que el administrador sale de la oficina explicando que puso “demasiado Mercurio” (00:26:58-00:26:59) en el perfume. Aparte del administrador, los personajes Cunda Cervera y Concha son presentados como figuras casi ridículas. En la presentación de los caracteres, Cremata Malberti emplea la exageración y así, trata el tema del control y la vigilancia de una manera muy humorística. Como la acción tiene lugar en una oficina de Correos, el director construye un espacio dentro del que puede criticar algunos aspectos de la realidad cubana postrevolucionaria, pero al mismo tiempo no obliga a una interpretación política de la película.

En lo que se refiere a la estilística de la película, ya he mencionado el juego con el contraste entre blanco y negro y colores. Aparte de este elemento, el director emplea cuidadosamente los ángulos de cámara, obteniendo así un cierto efecto con el uso de la cámara en picado y contrapicado. Cremata usa además técnicas de los dibujos animados, incluyendo así elementos con efecto de sorpresa.

Para concluir, se puede decir que la tetralogía de Padura Fuentes da una imagen mucho más pesimista de la realidad cubana postrevolucionaria que la película de Cremata Malberti. El policía Mario Conde y sus amigos pertenecen a una generación desilusionada por la revolución, marcada por la resignación, el desencanto y la falta de perspectivas. Con un carácter tan especial como el policía Mario Conde, Padura Fuentes construye de manera original la crítica de muchos aspectos de la sociedad cubana postrevolucionaria. La crítica está muy presente en *Máscaras*, dado que esta novela trata de la discriminación de los homosexuales y de la represión que sufrieron (y sufren) muchos artistas e intelectuales en la Cuba socialista.

En *Nada*, la crítica social no predomina, aunque la película aborda algunos aspectos como la represión y el control, el exilio o la situación económica después de la caída de la Unión Soviética. Sin embargo, la película deja más espacio a una interpretación no política y en algunas escenas llega a parecer un verdadero homenaje a Cuba.

10. Bibliografie

Primärliteratur

Arenas, Reinaldo (1992): *El mundo alucinante*. Barcelona: Montesinos.

Cabrera Infante, Guillermo (1998): *Tres tristes tigres*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Carpentier, Alejo (2003): *El siglo de las luces*. Madrid: Alianza Editorial.

Díaz, Jesús (1996): *La piel y la máscara*. Barcelona: Ed. Anagrama.

Edwards, Jorge (2008): *Persona non grata*. München: Piper Verlag.

Lezama Lima, José (1972): *Paradiso*. Buenos Aires: Edición de la Flor.

Padilla, Heberto (1968): *Fuera del juego*. Havanna: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Padura Fuentes, Leonardo (1997): *Máscaras*. Barcelona: Tusquets Editores.

Padura Fuentes, Leonardo (2001): *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets Editores.

Padura Fuentes, Leonardo (2002): *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets Editores.

Padura Fuentes, Leonardo (2003): *Fiebre de caballos*. Havanna: Editorial Letras Cubanas.

Padura Fuentes, Leonardo (2005): *La neblina de ayer*. Barcelona: Tusquets Editores.

Padura Fuentes, Leonardo (2006a): *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets Editores.

Padura Fuentes, Leonardo (2006b): *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets Editores.

Padura Fuentes, Leonardo (2007): *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets Editores.

Padura Fuentes, Leonardo (2008): *Das Havanna-Quartett*. Zürich: Unionsverlag.

Paz, Senel (1990): *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Havanna: Ediciones de la Cultura.

Filme

Cabrera Infante, Sabá & Orlando Jiménez Leal (1961): *P.M.*. Kuba.

Cremata Malberti, Juan Carlos (2001): *Nada*. Kuba, Spanien, Frankreich.

Cremata Malberti, Juan Carlos (2005): *Viva Cuba*. Kuba, Spanien, Frankreich.

Díaz, Jesús (1985): *Lejanía*. Kuba: ICAIC.

Díaz Torres, Daniel (1991): *Alicia en el pueblo de maravillas*. Kuba: ICAIC.

García Espinosa, Julio (1994): *Reina y rey*. Kuba, Mexiko, Spanien.

Gómez, Sara (1974): *De cierta manera*. Kuba: ICAIC

Gutiérrez Alea, Tomás (1966): *La muerte de un burócrata*. Kuba: ICAIC.

Gutiérrez Alea, Tomás (1968): *Memorias del subdesarrollo*. Kuba: ICAIC.

Gutiérrez Alea, Tomás & Juan Carlos Tabío (1994): *Fresa y chocolate*. Kuba, Mexiko, Spanien: ICAIC.

Gutiérrez Alea, Tomás & Juan Carlos Tabío (1995): *Guantanamera*. Kuba, Spanien, Deutschland.

Pérez, Fernando (1998): *La vida es silbar*. Kuba: ICAIC.

Solás, Humberto (1968): *Lucía*. Kuba: ICAIC.

Sekundärliteratur

Bremme, Bettina (2000): *Movie-mientos: der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*. Stuttgart: Schmetterling-Verlag.

Burchardt, Hans-Jürgen (2001): „Kubas langer Marsch durch die Neunziger – eine Übersicht in Etappen. In: **Ette**, Ottmar & **Martin Franzbach** (Eds.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, p. 313-335.

Burton, Julianne (1997): „Film and Revolution in Cuba. The First Twenty-Five Years”. In: **Martin**, Michael T. (Ed.): *New Latin American Cinema. Volume Two: Studies of National Cinemas*. Detroit: Wayne State University Press, p. 123-142.

Campa Marcé, Carlos (2002): *Fresa y chocolate: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío: estudio crítico*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Castells, Ricardo (2000): „La novela policiaca en la Cuba del período especial: *Pasado perfecto* de Leonardo Padura Fuentes”. In: *South Eastern Latin Americanist*, 43 (4), p. 21-35.

Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Epple, Juan Armando (1995): „Leonardo Padura Fuentes”. In: *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 24, 71, p. 49-66.

Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Franzbach, Martin (1993): „Tendenzen und Konflikte in der kubanischen Literatur der Gegenwart“. In: **Sevilla**, Rafael & **Clemens Rode** (Eds.): *Kuba: die isolierte Revolution?* Unkel/Rhein; Bad Honnef: Horlemann, p. 304-310.

Franzbach, Martin (2000): „La re-escritura de la novela policiaca cubana“. In: **Reinstädler**, Janett & Ottmar **Ette** (Eds.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura cubana*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, p. 69-77.

Franzbach, Martin (2001) : „Kleiner Gattungsabriss der kubanischen Literatur seit 1959“. In: **Ette**, Ottmar & Martin **Franzbach** (Eds.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, p. 445-464.

Henning, Doris (2001): „Kuba in Miami: Migration und ethnische Identität“. In: **Ette**, Ottmar & Martin **Franzbach** (Eds.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, p. 617-652.

Hoffmann, Bert (2000): *Kuba*. München: Beck.

Hoffmann, Bert (2002): *Kuba*. München: Beck.

Krause-Fuchs, Monika (2001): „Die kubanische Sexualpolitik zwischen Anspruch und Wirklichkeit“. In: **Ette**, Ottmar & Martin **Franzbach** (Eds.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, p. 247-269.

Lumsden, Ian (1996): *Machos, maricones and gays. Cuba and homosexuality*. Philadelphia: Temple University Press.

Martín Escribà, Alex & Javier **Sánchez Zapatero** (2006): „Manuel Vázquez Montalbán y Leonardo Padura: Mismas miradas, diferentes latitudes“. In: *Hipertexto* N°4, p. 155-158, Online: <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper4Escriba.pdf>, letzter Zugriff: 22.05.09.

Neuschäfer, Hans-Jörg (Ed.) (2001): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart; Weimar: Metzler.

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

Padura Fuentes, Leonardo (2002): *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pérez, Janet (2002): „Intertextuality, Homosexuality, Marginality and Circularity as Subversion in Novel Permutations of the Detective Genre”. In: *Hispanófila*, 135, p. 73-88.

Pérez-Simón, Luis O. (2008): „Cuba, Crisis, Crime and Police: The Panoptic View of Leonardo Padura Fuentes’ Detective Novels“. In: *Hipertexto* N° 8, p. 91-98, Online: <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper8Perez.pdf>, letzter Zugriff: 22.05.09.

Rojas, Rafael (2005): „Kultur und Macht in Kuba“. In: **Aguilera**, Carlos A. (Ed.): *Die leere Utopie. Intellektuelle und Staat in Kuba*. Graz: Leykam, p. 14-26.

Rojas, Rafael (2007): „Anatomía del entusiasmo: La Revolución como espectáculo de ideas”. In: *América Latina Hoy* N°47, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 39-53.

Schumann, Peter B. (1982): *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt am Main: Vervuert.

Schumann, Peter B. (2001a): „Der kubanische Film im Kontext der Kulturpolitik“. In: **Ette**, Ottmar & Martin **Franzbach** (Eds.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, p. 669-682.

Schumann, Peter B. (2001b): „Dissident in Kuba – Formen politischer und kultureller Opposition. In: **Ette**, Ottmar & Martin **Franzbach** (Eds.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, p. 291-309.

Serrano, Pío E. (2001): “Leonardo Padura o el desencanto”. In: *Revista Hispano-Cubana* N° 11, Madrid, p. 107-111, Online: http://www.hispanocubana.org/revistahc/pdf/REVISTA_HC_11.pdf, letzter Zugriff: 25.10.09.

Strausfeld, Michi (2000): “Isla – Diáspora – Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”. In: **Reinstädler**, Janett & Ottmar

Ette (Eds.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura cubana*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, p. 11-23.

Valladares Ruiz, Patricia (2005): „Lo especial del período: políticas editoriales y movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea”: In: *Neophilologus*, 89, 3, p. 383-402.

Wilkinson, Stephen (2006): *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. Oxford u.a.: Peter Lang.

Zeuske, Michael (2000): *Kleine Geschichte Kubas*. München: Beck.

Zeuske, Michael (2004): *Insel der Extreme. Kuba im 20. Jahrhundert*. Zürich: Rotpunktverlag.

Internetquellen

CubaSí:

[http://www.cubasi.cu/DesktopDefault.aspx?SPK=160&CLK=165385&LK=1&CK=85251&S
PKA=35](http://www.cubasi.cu/DesktopDefault.aspx?SPK=160&CLK=165385&LK=1&CK=85251&S
PKA=35), letzter Zugriff: 17.06.09.

Diario Granma: <http://www.granma.cubaweb.cu/2007/01/18/cultura/artic05.html>, letzter
Zugriff: 15.10.09.

El Caimán Barbudo: <http://www.caimanbarbudo.cu/caiman332/paginas/padura.htm>, letzter
Zugriff: 20.10.09.

El País:

[http://www.elpais.com/articulo/cine/Viva/Cuba/filme/aventura/emigracion/elpcinpor/2006052
6elpepicin_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cine/Viva/Cuba/filme/aventura/emigracion/elpcinpor/2006052
6elpepicin_9/Tes), letzter Zugriff: 01.04.09.

Habana Filmfestival: <http://www.habanafilmfestival.com/>, letzter Zugriff: 24.04.09.

IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm1117808/>, letzter Zugriff: 01.04.09.

Madero, Noemí: *Kriminalroman, Sozialroman: Das Havanna-Quartett*. Online bei Unionsverlag:

http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=4214&pers_id=1715&pic=../portrait/paduraleonardo.jpg&tit=Leonardo%20Padura, letzter Zugriff: 14.05.09.

Zinema: <http://www.zinema.com/pelicula/2003/nada+.htm>, letzter Zugriff: 31.03.09.

11. Anhang

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Thema Sozialkritik im postrevolutionären kubanischen Roman und Film, wobei zur konkreten Roman- und Filmanalyse die Werke *Las cuatro estaciones*, insbesondere *Máscaras*, von Leonardo Padura Fuentes und der Film *Nada* von Juan Carlos Cremata Malberti herangezogen wurden. Eine Kontextualisierung der Werke ist ohne Beschäftigung mit dem sozialen und politischen Hintergrund des postrevolutionären Kubas nicht möglich, bildet die sozialistische Gesellschaft seit 1959 für Schriftsteller, Regisseure und weitere Kulturschaffende doch einen besonderen Rahmen. Errungenschaften kurz nach der Revolution wie die Alphabetisierungskampagne oder die Gründung des *Instituto de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) sowie Einschränkungen, Repression und Zensur zählen zu den Konsequenzen einer so komplexen politischen Geschichte wie der kubanischen.

Die in dieser Arbeit analysierten Werke wurden zwischen 1991 und 2001 veröffentlicht, einem Zeitrahmen also, in dem Kuba stark von der schweren Wirtschaftskrise nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion geprägt ist. Bei der Frage nach der Sozialkritik in den Kriminalromanen Paduras und dem Film Crematas geht es primär darum zu beleuchten, welche Aspekte der postrevolutionären kubanischen Realität vom Autor beziehungsweise Regisseur kritisiert werden, um schließlich darauf einzugehen, auf welche Weise und mit welchen Stilmitteln die Kritik jeweils konstruiert wird. Einige Aspekte wie die Folgen der Wirtschaftskrise während des *Periodo especial en tiempos de paz* oder Repression und Kontrolle seitens der Regierung werden sowohl in den Romanen als auch im Film thematisiert. Andere Kritikpunkte wiederum, etwa die Diskriminierung Homosexueller oder die Frage nach Perspektivenmangel und dem Fehlen jeglicher individueller Entscheidungsfreiheit in der postrevolutionären kubanischen Gesellschaft, finden sich ausschließlich in den *Cuatro estaciones*. Mit dem jeweiligen Medium inhärenten Stilmitteln wird Kritik an der revolutionären Regierung und den im sozialistischen Kuba herrschenden Verhältnissen geübt, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität. Denn vergleichend lässt sich feststellen, dass das Havanna-Quartett, wie die *Cuatro estaciones* in der deutschen Übersetzung betitelt werden, explizite Kritik üben und ein pessimistischeres Bild Kubas

zeichnen, während einige Sequenzen aus *Nada* vielmehr einer Hommage an Kuba nahekommen. In der Gesamtaussage der beiden Werke lässt sich also ein erheblicher Unterschied in der Intensität der Sozialkritik feststellen. Vermittelt *Nada* trotz der Kritik an manchen Aspekten der kubanischen Gesellschaft ein durchwegs positives Bild Kubas und Havannas, so überwiegen in der Tetralogie Paduras Melancholie, Desillusionierung und Enttäuschung.

This thesis discusses the question of social criticism in the post-revolutionary Cuban novel and film, especially in the work of the author Leonardo Padura Fuentes and the director Juan Carlos Cremata Malberti. The novels to be analyzed are *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) and *Paisaje de otoño* (1998), which form the tetralogy called *Las cuatro estaciones*. The film compared to the novels is *Nada*, produced in 2001.

To give an overview of the political and social context of post-revolutionary Cuba, this text deals with the changes for the population and especially for Cuban artists and intellectuals caused by the Revolution. Measures like the literacy campaign, the formation of the *Comités de Defensa de la Revolución* (CDR) and the foundation of the Cuban film institute ICAIC influenced life on the island and contributed to the context in which writers and directors were working. As a consequence of the political changes in Cuba, many artists and intellectuals went into exile, most of them to the United States. After the fall of the USSR, Cuba suffered an economic crisis with a lack of food, petrol, hygiene products and much more. This was the beginning of the so-called *Periodo especial en tiempos de paz*, when there were food rationing and daily power cuts. These are the poor economic circumstances in which Padura Fuentes and Cremata Malberti are forced to work.

Comparing *Las cuatro estaciones* and *Nada* with reference to social criticism, it can be said that Padura Fuentes is more explicit in his criticism, giving voice to the marginalized and disillusioned of Cuban post-revolutionary society. The detective Mario Conde himself is a character full of doubts and melancholy. The aspects criticized in *Las cuatro estaciones* and *Nada* are, for example, repression in general, discrimination of homosexuals, lack of perspectives, individuality and freedom of decision-making in the socialist society, as well as the consequences of the economic crisis at the beginning of the 1990s. In the novels and in the film, the question of exile, which in case of Cuba is never an apolitical aspect, is a subject of discussion, too.

The novels and the film are employing very different stylistic devices, making use of the possibilities that each medium disposes of. Padura Fuentes uses different perspectives, giving voice to numerous characters, who are taking the role of the first-person narrator. In *Las cuatro estaciones*, we find many extratextual references, which explicitly criticize some aspects of Cuban socialist society. The film works in a more figurative way, using many symbols, as well as film music and camera angles.

Finally, it can be pointed out that the image of Cuba is more pessimistic in the novels of Padura Fuentes than in the film *Nada*, which in some parts seems to be almost an homage to Cuba.

Lebenslauf

Zur Person:

Name	Julia Amesberger
Geburtsdatum	16.12.1982
Geburtsort	Schwarzach im Pongau

Ausbildungsweg:

1993-2001	Bundesgymnasium und Bundesoberstufenrealgymnasium St. Johann im Pongau
Juni 2001	Reifeprüfung am BORG St. Johann im Pongau mit ausgezeichnetem Erfolg
2001-2004	Studium der Biologie, Skandinavistik und Romanistik (Französisch) an der Universität Wien
seit Oktober 2004	Studium der Romanistik (Spanisch) an der Universität Wien und der Universidad de Salamanca 2. romanische Sprache: Französisch Wahlfachmodule aus französischer und portugiesischer Philologie sowie aus Kultur- und Sozialanthropologie

Sprachkenntnisse:

Muttersprache	Deutsch
Weitere Sprachen	Spanisch, Englisch, Französisch, Portugiesisch, Schwedisch