



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Pancho Villa als Symbolfigur im mexikanischen
Revolutionsroman“

verfasst von / submitted by

Aaron Dellacher

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

Wien, 2017 / Vienna, 2017

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

A 190 299 353

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

Lehramtsstudium: UF Psychologie und Philosophie,
UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
1.1 Ausgangslage.....	1
1.2 Forschungsfrage.....	1
1.3 Geschichte der Mexikanischen Revolution ab 1910.....	2
1.4 Entwicklung der mexikanischen Literatur hin zum Revolutionsroman.....	7
1.4.1 Entstehung einer revolutionären Literatur in Lateinamerika.....	7
1.4.2 Modernismus: Suche nach eigenständiger literarischer Identität.....	9
1.4.3 Villa als sozialer Bandit und Banditengeschichten in der mexikanischen Erzähltradition	10
1.4.4 Revolutionäre Literatur und der Revolutionsroman.....	11
2 Erinnerung, Identität und Literatur.....	14
2.1 Sozialkonstruktivismus als Grundannahme.....	14
2.2 Erinnerung und deren soziale Dimension – ein Überblick.....	16
2.2.1 Begriffliche Abgrenzung von Erinnerung und Gedächtnis.....	16
2.2.2 Grundzüge kollektiver Erinnerung.....	17
2.2.3 Maurice Halbwachs <i>mémoire collective</i>	18
2.2.4 Kollektiv geteilte Schemata.....	19
2.2.5 Die Assmanns: Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis.....	21
2.3 Medien und kollektives Gedächtnis.....	25
2.3.1 Medien als Bedingung eines kollektiven Gedächtnis'.....	25
2.3.2 (Massen-)Medien und Erinnerungskultur.....	25
2.3.3 Auswahlkriterium „Prägnanz“.....	26
2.3.4 Prägnanzfaktor Pancho Villas – der Topos „Sozialer Bandit“.....	27
2.3.5 Auswahlkriterium: politische Macht.....	28
2.4 Literatur als Erinnerungsmedium.....	30
2.4.1 Literatur als spezifische Form der „Welterzeugung“.....	30
2.4.2 Ricœur's dreifache Mimesis.....	33
3 Pancho Villa als Symbolfigur im mexikanischen Revolutionsroman.....	38
3.1 Definition des Begriffs „Symbolfigur“.....	38
3.2 Pancho Villa im Revolutionsroman.....	39
3.3 <i>Los de abajo</i> – Revolution aus der Sicht „der Unteren“, aus der Sicht eines Kleinbürgers... 42	42
3.3.1 Einleitende Worte zu Mariano Azuela und <i>Los de abajo</i>	42
3.3.1 Bestandsaufnahme von Darstellungen Villas in <i>Los de abajo</i>	44
3.3.2 Erinnerungskulturelle Funktionspotentiale.....	48
3.4 <i>Cartucho</i> – ein Versuch der Rehabilitation des <i>villismo</i>	53
3.4.1 Rehabilitation des populärkulturellen Pancho Villa als Zielsetzung von <i>Cartucho</i>	54
3.4.2 Polyphonie und Oralität: Erzähltechnik in <i>Cartucho</i>	56
3.4.3 Regionale Subjektivität.....	60
3.4.4 „Tata Pancho“ - Francisco Villa in <i>Cartucho</i>	62
3.4.5 Erinnerungskulturelle Funktionspotentiale.....	67
3.5 <i>El águila y la serpiente</i> – Überlegenheit des Intellektuellen.....	68
3.5.1 Kompositionsschema.....	68
3.5.2 Wildnis und Zivilisation: eine symbolische Trennlinie zwischen Kultur und Klasse.....	70
3.5.3 <i>Pancho Villa en la cruz</i> : moralische Überlegenheit des Intellekts.....	74
3.5.4 Die Welt des <i>guerrero</i>	76
3.5.5 Erinnerungskulturelle Funktionspotentiale.....	79
3.6 <i>¡Vamonos con Pancho Villa!</i> - die Revolution als Ort von Brutalität, Ehre und Männlichkeit	80
3.6.1 Komposition - zwischen Journalismus und Literatur.....	81
3.6.2 Herausarbeitung des militärischen Ehrenkodex anhand der <i>leones de San Pablo</i>	85

3.6.3 Tiburcio Maya und Pancho Villa als Superlative des militärisch-männlichen Ethos.....	86
3.6.4 Villa als Konstrukteur seiner eigenen Legende.....	88
3.6.5 Erinnerungskulturelle Funktionspotentiale.....	90
4 Konklusion.....	92
5 Literaturverzeichnis.....	97
6 Anhang.....	100
6.1 deutschsprachige Kurzzusammenfassung.....	100
6.2 Resumen del trabajo.....	100

1 Einleitung

1.1 Ausgangslage

Durch den außergewöhnlich rasanten Aufstieg Francisco („Pancho“) Villas¹ und der von ihm geführten *División del Norte* wurde der Revolutionsführer bald zum Symbol für die Macht der unterdrückten Landbevölkerung. Legenden ranken sich um seine Jugendjahre und sein Dasein als sozialer Bandit. Er war Hoffnungsträger und Identifikationsfigur für all jene, die sich mit der Ungerechtigkeit der Gesellschaftsordnung, die von Kolonialismus und dreißig-jähriger Diktatur gezeichnet war, konfrontiert sahen. Die symbolische Aura, die ihn umgab, war für die Benachteiligten eine Form von Empowerment, also Stärkung des Glaubens an die eigene Handlungsfähigkeit, ein Zeichen dafür, dass sich die Unterdrückten in ihrer Vielzahl aus der Knechtschaft befreien konnten. Für die wirtschaftliche Elite, die ihre Herrschaftsansprüche erhalten wollte, war Villa dementsprechend jedoch eine Bedrohung.

Daher versuchten die jeweiligen Parteien, die symbolische Kraft Pancho Villas zu instrumentalisieren, um sie zum eigenen Vorteil zu nützen. Dabei ging es darum, ihn als Symbolfigur den eigenen Bedürfnissen und Interessen entsprechend umzuformen. Dieser kulturelle Kampf, der hier beispielhaft für ein sich dauernd wiederholendes Moment in der Entwicklung von Gesellschaften und dem Fortschreiten der Geschichte ist, zeigt sich nicht nur in den klassischen Formen der Glorifizierung und Abwertung, sondern auch durch die Praktizierung von Erinnern und Vergessen. Praktizierung deshalb, weil der performative Charakter von Literatur als Erinnerungsmedium einerseits, und die instrumentelle Marginalisierung von Gedächtnisinhalten aus dem kollektiven Gedächtnis andererseits, Handlungscharakter besitzen.

1.2 Forschungsfrage

Ausgehend von einer sozialkonstruktivistischen Position wird angenommen, dass Medien die Konstitution von Wirklichkeit(en) nicht nur beeinflussen, sondern dass sie dafür grundlegend sind. Konkret geht diese Arbeit der Frage nach, welche Rolle der mexikanische Revolutionsroman für die Herausbildung kollektiv geteilter Erinnerungsversionen der Figur Pancho Villas spielt.

¹Francisco Villa wurde 1878 als Doroteo Arango Arámbula bei San Juan del Río, Durango geboren. 1923 wurde er, nach dem er seine militärische Laufbahn beendet hatte, in einem Hinterhalt von politischen und persönlichen Feinden in Parral, Chihuahua ermordet.

1.3 Geschichte der Mexikanischen Revolution ab 1910

Um sich den Kontext, auf den sich der mexikanische Revolutionsroman und schließlich die vorliegende Arbeit bezieht, zu vergegenwärtigen, werden im Folgenden wesentliche Ereignisse der Mexikanischen Revolution überblicksmäßig dargestellt. Speziell hervorzuheben sind hierbei die Kontaktpunkte zwischen der Biographie Pancho Villas und der Geschichte der Mexikanischen Revolution.

Ausgangslage der Mexikanischen Revolution ist das sogenannte Porfiriato, die Diktatur Porfirio Díaz', welche dreißig Jahre (1877-1880, 1884-1910) und sieben Wiederwahlen umfasst. Profitiert von der Regierung Díaz' hat ein an der Gesamtbevölkerung gemessen verhältnismäßig kleiner Kreis, nämlich in erster Linie Großgrundbesitzer und Industrielle. Obwohl sich Mexiko durch die Eingliederung in den kapitalistischen Weltmarkt und Investitionen aus dem Ausland wirtschaftlich entwickelt hatte, und somit durchaus Wohlstand generiert wurde, war für den überwiegenden Teil der Bevölkerung keine Verbesserung spürbar. Im Gegenteil verschlechterte sich die Situation drastisch, als der Grundbesitz neu geordnet wurde. Die Ländereien der zahlenmäßig stark vertretenen Bevölkerung indigener Abstammung wurden enteignet und zu größeren Einheiten zusammengelegt. Wenige Großgrundbesitzer beschäftigten nun in den so entstandenen Latifundien die besitzlos gewordenen Landarbeiter. Antonio Castro Leal beschreibt in der Einleitung zu seiner Anthologie des mexikanischen Revolutionsromans das Porfiriato folgendermaßen: „Había sido un gobierno oligárquico, hábil concentración de poder y coalición de pequeños grupos privilegiados, amurallado contra todo anhelo popular y democrático, contra todo cambio en la estructura económico-social que México había heredado del régimen virreinal español [...]“ (Leal 1988: 18-19)

Die Perspektivlosigkeit hinsichtlich des sozialen Aufstiegs in Verbindung mit der eigenen Geschichte, bestehend aus Fremdbestimmung, erst von den Kolonialherren, nun von der unter Díaz entstandenen Oligarchie, ließ in Mexiko eine weitreichende Unzufriedenheit entstehen. Die Machtverhältnisse wiesen keine Dynamik auf, sodass auf eine mögliche Besserung der gesellschaftlichen Zustände zu hoffen wäre, sondern verhärteten sich unter der Führung Díaz' zunehmend. Ab Beginn des 20. Jahrhunderts rief die stete Wiederwahl Díaz' lauter werdende Proteste hervor. Verschiedene Instanzen, wie zum Beispiel Zeitungen und Vertreter der Landarbeiter, bezogen öffentlich dagegen Stellung und ein gewisser Francisco Madera entwarf im Oktober 1910 den sogenannten Plan von San Luis. Dieser Plan beinhaltete die

Aberkennung der Wiederwahl Díaz' und rief mit 20. November als Stichtag zum bewaffneten Widerstand gegen die politische Führung auf. Eine Vielzahl folgte dem Aufruf zur Revolution, infolge dessen Díaz sich im Juni 1911 zur Flucht nach Europa gezwungen sah. In weniger als einem Jahr also hatte die von Madero initiierte Revolution die dreißigjährige Herrschaft Porfirio Díaz' beendet. Dies war der Beginn der bewaffneten Phase der Mexikanischen Revolution, die bis 1917 andauern sollte.

Man kann jedoch nicht von *der* Mexikanischen Revolution als einer einheitlichen Bewegung sprechen. Die Interessen, Beweggründe und Ziele der verschiedenen teilnehmenden Instanzen waren so unterschiedlich wie deren Schichtzugehörigkeit. So beteiligte sich das im Porfiriat entstandene Großbürgertum an der Revolution, um sich freie Konkurrenz gegenüber ausländischem Kapital und der Regierung zu erkämpfen. Die Mehrheit der Revolutionsgeneräle entstammte dem Kleinbürgertum, welches vor allem nach kapitalistischer Entfaltung strebte: „Zahlenmäßig stärker [...] [als die großbürgerliche Schicht] und an der ökonomischen und politischen Befreiung der Volksmassen interessiert, besaßen sie jener gegenüber den Vorteil, durch Herkunft und ökonomische Beziehungen mit den Massen verbunden zu sein“ (Dessau 1967: 28). Die Bauern schließlich waren die Substanz, aus der sich die Revolutionsheere formten. Auch sie hatten unterschiedliche Motive, sich der Revolution anzuschließen. So waren es im Süden in erster Linie die zur indigenen Bevölkerung gehörenden Bauern, die für die Zurückerstattung der unter Díaz enteigneten Ländereien und die Zerschlagung des Haciendasystems kämpften. An ihrer Spitze stand Emiliano Zapata, während die größte Revolutionsarmee im Norden, die *División del Norte*, von Pancho Villa geführt wurde. Trotz aller Unterschiede bezüglich Klassenzugehörigkeit und Erwartungen an die Revolution war die antif feudale und antiimperialistische Gesinnung allen teilnehmenden Instanzen gemein. Mit Ausnahme des Großbürgertums war die Revolution auch radikal antioligarchisch. (vgl. Dessau 1967: 28 f.)

Madero hatte jedoch weder die Zeit noch die Macht, die festgefahrenen Strukturen des Porfiriats aufzubrechen. „Había cambiado el presidente, pero subsistían y actuaban los poderes legislativo y judicial porfiristas, el ejército porfirista, así como la inmensa red de intereses creados por la oligarquía, que dominaban ferrocarriles, bancos, grandes industrias, empresas comerciales y bufetes de influencia“ (Leal 1988: 19). Weil aus diesen Gründen der vom Volk ersehnte Wandel nicht unmittelbar eintrat, erhoben sich verschiedene bewaffnete Gruppen gegen Madero, unter anderen Emiliano Zapata. (vgl. ebd.)

1913 kam es schließlich zur *decena trágica*: Maderos Truppen und jene der oppositionellen Kräfte lieferten sich zehn Tage lang ein blutiges Gefecht in der Hauptstadt, bis der Aufstand schließlich niedergeschlagen werden konnte. Daraufhin übertrug Madero die Führung der Regierungstruppen an General Victoriano Huerta. Dieser jedoch verriet den Präsidenten, nachdem ihm der Befehl über die Streitmächte erteilt wurde, ließ ihn einsperren und schließlich töten. Huerta riss in Folge die Präsidentschaft an sich und vertrat eine Politik, welche jener des Porfirians ähnelte. (Leal 1988: 20)

Die Empörung im Land über das brutale Vorgehen Huertas fand ihren Ausdruck darin, dass die Gouverneure verschiedener Provinzen – unter anderen der zukünftige Präsident Venustiano Carranza – die Präsidentschaft Huertas nicht anerkannten. Die revolutionären Kräfte im Land verspürten Handlungsbedarf. Schließlich hatten sie erst vor drei Jahren am Sturz Díaz mitgewirkt, um sich nun erneut in einer Diktatur wiederzufinden. (vgl. ebd.)

Es waren drei wesentliche Persönlichkeiten, welche die revolutionäre Energie um sich herum bündelten: „Venustiano Carranza, Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, hombre enérgico, que contó desde un principio con colaboradores cultos y capaces para planear y establecer un gobierno; Francisco Villa, guerrillero audaz y temerario, jefe de la famosa División del Norte, a la que se deben las más brillantes victorias revolucionarias y que pone una nota de arrebató y entusiasmo en la campaña contra Huerta. Y Emiliano Zapata, el jefe suriano de la revolución agraria, generoso e inmovible [...]” (Leal 1988: 20-21). Vor allem die zur Legende gewordene *División del Norte* um Villa war bedeutend für den Sieg der Revolution, als sie in Zacatecas die entscheidende Schlacht gegen Huertas Truppen gewann. Der eindrucksvolle und rasche Aufstieg Villas als Heeresführer gilt heute noch als militärisches Phänomen, welches von Historikern diskutiert wird, weil sich ihm innerhalb weniger Monate tausende Menschen der nördlichen Landbevölkerung angeschlossen hatten, obwohl er davor keinen nennenswerten Bekanntheitsgrad besessen hatte. Max Parra fasst den Aufstieg Villas, sich auf die Studien von Friedrich Katz beziehend, folgendermaßen zusammen:

On March 6, 1913, Francisco Villa and eight followers crossed the border into Mexico from El Paso, Texas, with the aim of overthrowing the dictatorship of Gen. Victoriano Huerta. They had nine rifles and nine horses, 500 cartridges per man, two pounds of coffee, two pounds of sugar, one pound of salt. By the end of that year, Villa's forces had swelled to several thousand well-equipped men. The former social bandit was now chief commander of a loose coalition of revolutionary forces [...]. Six months later, Villa's Division of the North crushed the federal army in the city of Zacatecas [...] (Parra 2005: 1)

Der gemeinsame Feind und das Ziel, diesen zu besiegen, hatte die großen Revolutionsführer zusammengebracht. Nun aber tat sich die Frage auf, wer die Führung über das Land übernehmen sollte. Zapata ging es vor allem darum, seine Forderungen nach gerechter Landverteilung an die besitzlosen Landarbeiter durchzubringen. Die politische Macht an sich zu reißen war ihm jedoch weniger ein Anliegen. Carranza und Villa hingegen hatten beide Ambitionen, was das Präsidentenamt anging. Um Machtkämpfe innerhalb der revolutionären Fraktionen zu vermeiden, berief Carranza alle Gouverneure und Generäle zu einer Versammlung in Mexiko-Stadt ein. Ausgerechnet die wichtigsten zwei Generäle blieben der Versammlung jedoch fern: Villa, welcher Carranza als *Primer Jefe del Ejército Constitucionalista* nicht anerkannte und Zapata, welcher sich Carranza nicht unterordnen wollte. In einer weiteren Versammlung (*Convención de Aguascalientes*), an der alle relevanten Persönlichkeiten teilnahmen, einigte man sich auf eine Aufteilung der Macht: Als interimistischer Präsident wurde Eulalio Gutiérrez ernannt, Carranza wurde wieder zum *Jefe del Ejército Constitucionalista* (er legte das Amt nach der ersten Versammlung aus demokratiepolitischen Gründen zurück) und Villa *Jefe de la División del Norte*. (vgl. Leal 1988: 21)

Die bestehenden Machtverhältnisse bleiben also im Allgemeinen unverändert. Man einigte sich formell darauf, sich nicht zu einigen, sodass bestehende Rivalitäten weiter fortleben konnten. „[...] no han hecho más que poner en evidencia que la rivalidad de los tres grandes caudillos revolucionarios tendrá que resolverse por la fuerza de las armas” (Leal 1988: 21). Die Rivalität zwischen Villa und Carranza wurde deutlich sichtbar, als letzterer die *Convención de Augascalientes* für nichtig erklärte und sich den absoluten Sieg als Ziel setzte. Die Streitkräfte in Mexiko teilten sich zu diesem Zeitpunkt in das *ejercito constitucionalista*, die Truppen die Carranza die Treue schworen, und das *ejercito convencionalista*, das auf die aus der *Convención de Augascalientes* hervorgehenden Machtansprüche bestanden. Ausgehend von Veracruz und unterstützt durch die USA, begann Carranza seinen Siegeszug gegen die Armeen von Villa und Zapata. Unter der Führung von Álvaro Obregón besiegten die Truppen Carranzas im April 1915 endgültig die legendäre *División del Norte*, woraufhin sich Villa in seine Heimatprovinz Chihuahua zurückzog und dort verschanzte. Im Juli desselben Jahres wurde Carranza von den USA und den meisten lateinamerikanischen Staaten als Regierungsoberhaupt anerkannt.

Villas Gefolgsleute waren auf wenige Hundertschaften geschrumpft und führten in die

Defensive gedrängt einen Verteidigungskrieg in der Bergen Chihuahuas. Für Carranza stellte er keine militärische Bedrohung mehr dar, jedoch trug seine Standhaftigkeit zu der Legendenbildung als unbezwingbarer *caudillo* bei. Er wurde 1916 aber zum außenpolitischen Problem, als er erst in Mexiko US-Amerikaner ermordete und dann in der Stadt Columbus, New Mexiko ein Blutbad anrichtete. Der Überfall auf Columbus war ein Rachefeldzug gegen die USA, die zu Beginn der Revolution als Verbündete aufgetreten waren, sich aber dann als offizielle Unterstützer Carranzas gegen ihn gestellt hatten. Als in Folge die USA daran scheiterten, Villa mit einer entsandten Expedition aufzuspüren, wuchs die Legende um die unerschütterliche Standhaftigkeit Villas zusätzlich, was sich auch darin zeigte, dass die Presse ihm den Namen *el centauro del norte* zuwies. Der Überfall auf Columbus, der für Carranza eine außenpolitische Katastrophe darstellte, wirkte sich positiv auf Villas Popularität in der Bevölkerung aus, weil die Aggression gegenüber den USA als Widerstand gegen den Imperialismus interpretiert wurde.

Die Konsolidierung des Staates schritt unter Carranza erfolgreich voran. 1916 wurde er zum Präsidenten gewählt und 1917 wurde eine neue reformistische Verfassung gültig. Um die Macht im Land zu monopolisieren, bekämpfte er verschiedene Revolutionsgeneräle in den Provinzen, weil diese nach wie vor große Popularität und Anziehungskraft in der Bevölkerung besaßen und somit eine mögliche Konkurrenz darstellten. So wurde beispielsweise Zapata 1919 von Truppen Carranzas in einen Hinterhalt gelockt und ermordet.

Der gewünschte Effekt, durch Ausschaltung der Rivalen die Macht zu monopolisieren, trat nicht ein. Im Gegenteil: Die Konsequenz war Unmut in Teilen der Bevölkerung und folglich ein Rückgang der Popularität Carranzas. Der entstandene Unmut fand schließlich seinen Ausdruck, als 1920 ein neuer Präsident gewählt werden sollte. Ignacio Bonillas, der von Carranza unterstützte Kandidat, trat gegen den populären Álvaro Obregón, Gouverneur von Sonora und Sieger in den entscheidenden Schlachten gegen Villa, an. Als daraufhin Carranza Truppen nach Sonora entsandte, sah sich Obregón in seiner Souveränität verletzt und erkannte Carranza nicht weiter als Präsidenten an. Weil dieser sich im Land viele Feinde gemacht hatte, breitete sich die von Obregón initiierte Rebellion gegen ihn schnell aus und endete damit, dass Carranza auf der Flucht ermordet wurde. Ende des Jahres wurde Obregón für die Periode 1920-1924 zum Präsidenten gewählt. Die revolutionären *caudillos* legten ihre Rivalitäten beiseite, waren verschwunden oder zogen sich zurück. Villa erhielt in der Provinz Durango eine *hacienda* und führte von dort aus keine militärischen Aktionen mehr durch. 1923 wurde

er von politischen und persönlichen Gegnern ermordet.

Jedoch kam es bei der nächsten Präsidentschaftswahl wieder zum bewaffneten Aufstand: Nun unterstützte Obregón den Kandidaten General Plutarco Elias Calles. Weil Adolfo de la Huerta die offene Unterstützung von Seiten Obregóns nicht für demokratisch hielt, erhob er die Waffen gegen ihn. Jedoch konnte der Aufstand, obwohl er sich schnell ausbreitete, ebenso rasch niedergeschlagen werden und Calles wurde 1924 zum Präsidenten gewählt.

1.4 Entwicklung der mexikanischen Literatur hin zum Revolutionsroman

Um die literarische Entwicklung in Mexiko darzustellen, die schließlich zur Entstehung des Revolutionsromans führte, ist es notwendig, erst die Entwicklung der lateinamerikanischen Literatur als Gesamtheit zu betrachten. Es besteht nämlich, so der Literaturwissenschaftler Adalbert Dessau, eine Wechselwirkung der lateinamerikanischen Nationalliteraturen und der Gesamtheit der lateinamerikanischen Literatur, die auf einem Gemeinsamkeitsbewusstsein gründet. „War es zu Beginn des 19. Jahrhunderts das gemeinsame Anliegen aller spanischen Kolonien, das Kolonialjoch abzuschütteln, was zu einem Gemeinsamkeitsbewußtsein [sic!] führte, so war es um 1900 nach dem vorübergehenden Verlust dieses Einheitsbewußtseins [sic!] die gemeinsame Bedrohung durch den Imperialismus, vor allem den der USA, die eine Wiederbelebung dieses Gemeinsamkeitsbewußtseins [sic!] verursachte“ (Dessau 1967: 10).

1.4.1 Entstehung einer revolutionären Literatur in Lateinamerika

Die Völker Lateinamerikas teilten also in bestimmten historischen Momenten ein gemeinsames Schicksal, aus dem heraus eine Verbundenheit entstand. Die literarische Verbundenheit, welche diese lateinamerikanische Gesamtbetrachtung rechtfertigt, fußt nun darauf, dass die lateinamerikanische Literatur oft eine Reaktion auf gesellschaftliche Missstände ist. Die erwähnten gesellschaftlichen Spannungen in Lateinamerika provozierten daher in verschiedenen Ländern ähnliche literarische Ausdrucksformen. Der Literaturhistoriker José Antonio Portuondo schreibt: „El carácter dominante en la tradición novelística hispanoamericana [...] es [...] la preocupación social, [...] su función instrumental es el proceso histórico de las naciones respectivas“ (Portuondo 1952: 84). Deshalb und bestimmt auch wegen der sprachlichen Verbundenheit im hispanoamerikanischen Raum ist die Betrachtungsweise einer kontinentalen Literatur gerechtfertigt und für ein tieferes Verständnis notwendig.

Etwa ab dem 19. Jahrhundert entwickelte sich eine eigenständige, unabhängige

hispanoamerikanischen Literatur. „Ihre Themen waren die Größe der einheimischen Landschaft und das kreolische Leben. In patriotischen Oden verherrlichte sie während der Unabhängigkeitskriege den politischen und militärischen Kampf gegen die Kolonialherrschaft, um schließlich den Sieg zu feiern und mit Andrés Bello (1781-1865) Gesängen eine der kreolischen Grundbesitzerklasse entsprechende Dichtung zu entwickeln“ (Dessau 1967: 5). Hieraus geht hervor, dass das Zielpublikum dieser Literatur auf sehr enge und elitäre Kreise beschränkt war. Jedoch formierten sich in verschiedenen lateinamerikanischen Ländern Schriftstellergruppen, die die Gesellschaftsordnung, welche sich nach der staatlichen Unabhängigkeit nicht gravierend verändert hatte, kritisierten. Einige davon versuchten, die höfische Tradition hinter sich lassend, sich literarisch dem Volk anzunähern. Zuerst ist in diesem Zusammenhang *El periquillo sarniento* von José Joaquín Fernández de Lizardi zu nennen, weil es sich hierbei nicht nur um den ersten Roman Mexikos handelt, sondern um den ersten Roman Lateinamerikas überhaupt. Dieser Roman richtet sich anders als die bisherige Literatur an ein „plebejisch-kleinbürgerliches Publikum“ (Dessau 1967: 14) und will nicht nur unterhalten, sondern verfolgt auch didaktische Ziele. Die kritische Darstellung der Gesellschaft, die sich dem Leser in einer pikaresken Erzählung aus Sicht eines Außenseiters präsentiert, ist auch ein Instrument, um des Autors Wunsch nach gesellschaftlichem Wandel voranzutreiben. Möglicherweise war *El periquillo sarniento* schon der Keim einer revolutionären Literatur.

Die bereits angespannte gesellschaftliche Lage im 19. Jahrhundert, die aus dem sozialen Ungleichgewicht der trotz staatlicher Unabhängigkeit immer noch bestehenden kolonialen Strukturen resultierte, spitzte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu. Etwa ab 1870 wurden die lateinamerikanischen Länder in den sich rasant entwickelnden kapitalistischen Weltmarkt einbezogen. Man öffnete sich nach außen hin und fand auf kultureller sowie wirtschaftlicher Ebene seine Vorbilder in den Ländern des sogenannten Fortschritts. Von außen, vor allem von Europa und den USA ausgehend, wurde systematisch Kapital nach Lateinamerika exportiert, um sich unter anderem der reichen Bodenschätze zu bemächtigen. Aber nicht nur der Bergbau, auch die Wirtschaftsfelder Öl, Eisenbahn, Bankwesen, Industrie und Elektrizität waren von dieser Entwicklung betroffen. Die dadurch entstandene imperialistische Fremdbestimmung ließ die positive Aufbruchsstimmung in ein neues Jahrhundert verstummen. Man hatte die Mühe und Kämpfe für die Unabhängigkeit von den Kolonialmächten noch in Erinnerung und nun war man in erneute Abhängigkeit geschlittert.

Diese Entwicklung schlug sich auch in der geistigen und kulturellen Entwicklung nieder: „Diese Vorgänge führten zu wesentlichen Veränderungen des geistigen und literarischen Lebens. Erschüttert durch die Verwandlung der verehrten Vorbilder des gesellschaftlichen Fortschritts in Ausbeuter und Unterdrücker fremder Völker, begannen große Teile der lateinamerikanischen Intelligenz von den verschiedenen Positionen aus nach einer Basis zu suchen“ (Dessau 1967: 6).

1.4.2 Modernismus: Suche nach eigenständiger literarischer Identität

Diese Phase der Suche nach einem neuen literarischen Fundament wird als Modernismus bezeichnet und entwickelte sich in verschiedene Richtungen. Anstatt sich von außen inspirieren zu lassen, setzte man sich intensiv mit der lateinamerikanischen Realität auseinander. Aus der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit, bestimmt von kolonialgesellschaftlichen Rudimenten und zunehmender Abhängigkeit von ausländischem Kapital, entstanden revolutionär-demokratische Ideen. Dessau nennt hierbei José Martí und Gonzáles Prada als bedeutendste Wegbereiter des Modernismus. „Ihre revolutionär-demokratischen Auffassungen [seien] eine wichtige Voraussetzung für eine echte Volksrevolution“ und sie entwickelten auch die theoretische Grundlage für eine volksnahe und nationale Literatur (Dessau 1967: 7).

Tatsächlich kam es etwa zwischen 1910 und 1940 in den meisten Teilen Lateinamerikas zu revolutionären und nationalen Bewegungen. Die belehrende, didaktisierende Funktion, die Literatur einnehmen kann, die weiter oben schon im Zusammenhang mit *El periquillo sarniento* erwähnt wurde, spielte dabei eine wesentliche Rolle:

Für sie alle – von Mexiko bis Argentinien – war die Literatur eines der wichtigsten Mittel des politischen Kampfes, und so erklärte es sich, daß zwischen den beiden Weltkriegen, besonders aber unter dem Eindruck der durch die Weltwirtschaftskrise in den Jahren 1929 bis 1932 ausgelösten national-revolutionären Massenbewegungen, die lateinamerikanischen Literaturen fast ausnahmslos einen noch nie gekannten Aufschwung nahmen, der in direktem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen stand. (Dessau 1967: 7)

Der gesamten lateinamerikanischen Entwicklung entsprechend, bildete sich Ende des 19. Jahrhunderts auch in Mexiko eine Literatur heraus, die sich dem Volk verpflichtet fühlte und revolutionäre, oder zumindest gesellschaftskritische Züge aufwies. Diese Romane weisen in der Regel folgende Form auf: In kostumbristischer Manier wird hintergründig die mexikanische Gesellschaft dargestellt, während die vordergründige Handlung oft historische Ereignisse zum Gegenstand hat, welche literarisch verarbeitet wurden. Diese Eigenschaft

sollte später im Revolutionsroman fortleben, der die bewaffnete Phase der Mexikanischen Revolution zum Gegenstand hat, und dabei aus einer kritischen Perspektive ein Panorama der mexikanischen Gesellschaft zeichnet.

1.4.3 Villa als sozialer Bandit und Banditengeschichten in der mexikanischen Erzähltradition

Interessant für die vorliegende Arbeit ist, dass die Figur des Banditen, die auch Pancho Villa vor seinem Dasein als Revolutionsführer verkörperte und die er in seinem gesellschaftlichen Wirken nie ganz aufhörte, zu verkörpern, ein beliebtes Thema für volksnahe Romane und Volkslieder (*corridos*) war. Zwar war die Figur des Banditen in der „offiziellen“ Literatur eine Metapher für degradierte und zurückgebliebene Maskulinität (vgl. Frazer 2006: 8), die auch dazu diente, die Unterdrückung der Landbevölkerung zu rechtfertigen, jedoch zeichnete sich in der volksnahen Erzähltradition ein anderes Bild. In der mündlichen Literatur, in den erzählten Geschichten, in den Liedern und in der Volksdichtung, hatte die Figur des Banditen heroische Konnotationen, speziell unter der Herrschaft Porfirio Díaz. Max Parra beschreibt in einem Aufsatz die Darstellung des Banditen im mexikanischen *corrido*:

[...] se le concibió como un personaje emblemático de la inconformidad social y de la creciente insubordinación rural causada por la política agraria estatal de expropiación y privatización de tierras. Sin duda, la misma trayectoria histórica del bandolerismo, su estrecho vínculo con las guerras civiles, los levantamientos políticos y las luchas campesinas, contribuyó a que cuajara en el gusto colectivo esta fisonomía rebelde y heroica. (Parra 2007: 141)

Banditen sind in diesen Geschichten meist Opfer von struktureller Ungerechtigkeit, die direkt aus der halbkolonialen Gesellschaftsordnung hervorgeht, oder Opfer der Kaziken. Dadurch werden sie in die Illegalität gedrängt und fristen ein Dasein als Wegelagerer, Schmuggler und Viehdiebe. Weil ihnen von der Obrigkeit das Recht und die Möglichkeit genommen wurde, ein gutes Leben im Bereich der Legalität zu führen, fühlen sie sich nur der eigenen Rechtsprechung verpflichtet. Dieser Banditen-Kodex ähnelt dem eines Robin Hood: Opfer der Überfälle sind in der Regel Angehörige der Oberschicht, während die Beute mit Bedürftigen geteilt wird. Oft ist in diesem Zusammenhang vom *bandido social* die Rede. Diese Erzählungen verweisen daher auf eine Diskrepanz zwischen Gesetz und Gerechtigkeit. Die Motive für die Entstehung dieser Erzählungen und Lieder entspringen wohl dem Bedürfnis nach Gerechtigkeit, Selbstbestimmung und folglich jenem der Sehnsucht der Unterdrückten Massen nach Befreiung.

Es ist also eine plausible Annahme, dass sich die Mexikanische Revolution durch diese wegen

Analphabetismus vorwiegend mündliche Literatur derart schnell ausbreiten konnte, da durch populäre Banditengeschichten und -lieder soziale Erlöserfiguren wie Madero, Zapata und Villa bereits über Jahrzehnte „herbeibeschworen“ wurden. Der Ungehorsam, den die Banditen aus den Geschichten verkörperten, wurde durch Maderos Aufforderung zur Revolution zum landesweiten Aufruf, die Machtverhältnisse neu zu ordnen.

Beispiele für Romane, die Banditengeschichten zum Gegenstand haben, sind etwa *Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja o charros contrabandistas de la rama* (1865/66) von Luis G. Inclán und *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891) von Manuel Payno. *Astucia* wird aufgrund „oligarchischer Willkür“ (Dessau 1967: 14) zum gesellschaftlichen Außenseiter und schließt sich einer Tabak-Schmugglerbande an. Mit seinem Blick von Außerhalb durchwandert er alle Schichten der Gesellschaft und hinterlässt dem Leser ein kritisches Bild. Bei den *bandidos de Río Frío* handelt es sich um die Geschichte einer Räuberbande, die seinerzeit die Straße zwischen Puebla und Mexiko DF kontrollierten und die Aufmerksamkeit der Presse des ganzen Landes auf sich zog. Beide Romane weisen die für diese Form des Romans typische fiktiv-historische Mischung auf.

1.4.4 Revolutionäre Literatur und der Revolutionsroman

Neben Banditengeschichten entwickelten sich auch andere Formen des volksnahen Romans. Allen Formen gemein ist die genannte Mischung aus Fiktivem und Historischem sowie jene aus Unterhaltung und Belehrung. Eine besondere Rolle spielt hierbei der Roman *Tomochic* von Heriberto Frías, weil der Autor als erster eine klare Opposition gegenüber Porfirio Díaz bezieht. Die Handlung hat die Zerstörung des Indianerdorfes Tomochic durch Díaz' Truppen zum Gegenstand, die der Autor selbst miterlebt hatte. (vgl. Dessau 1967: 13 ff.)

Dessau fasst die Entwicklung des mexikanischen Romans im 19. Jahrhundert bis zum Ausbruch der Revolution folgendermaßen zusammen:

Auf der Grundlage des von Lizardi geschaffenen plebejisch-volkstümlichen Romans vollzog sich im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Entwicklung in Mexiko ein durchgängiger und einheitlicher Prozess, in dessen Verlauf sich die durch ein autobiographisches oder biographisches Kompositionsschema beziehungsweise eine mehr oder weniger irrelevante Liebesgeschichte zusammengehaltene beschreibend-kostumbristische Darstellung des Lebens im Lande zur kritischen Darstellung dieses Lebens vom Standpunkt einer bestimmten theoretischen Verallgemeinerung aus entwickelte (Dessau 1967: 17).

In der Literatur entwickelte sich parallel zu den revolutionären Massenbewegungen während und nach der bewaffneten Phase der Revolution eine oppositionelle Strömung. In der

Literaturtheorie der Autoren, die sich der Revolution verpflichtet sahen, brach eine breite Diskussion um die Anforderungen einer revolutionären Literatur aus. Es wurden immer konkretere Forderungen laut, dass sich die Literatur in den Dienst der Revolution stellen müsse. Eine avantgardistisch-surrealistische Gruppe junger Autoren, die Estridentisten, wurde etwa kritisiert, weil sie sich als Unterstützer einer sozialen Revolution profilierte, die komplizierten Formen und Inhalte ihrer Lyrik den Volksmassen jedoch nicht zugänglich waren. Es wurde darauf plädiert, auf oberflächlichen Formalismus zu verzichten und die Emotionen der Bevölkerung zu erreichen. Schlagworte in dieser Diskussion waren „das Postulat der echten Aussagen“ und „die Vergesellschaftung der Kunst“ (Dessau 1967: 71). So schrieb etwa Guillermo de Luzuriaga:

¡Desliteraticémonos! ¡Despojémonos de toda paja aunque sea dorada! [...] Bajemos de la torre de marfil en donde nuestra vanidad de artistas nos haya vuelto herméticos y dejando las sordinas, los refinamientos, las exquisitises quintasenciadas y las ‚discreciones‘, vayamos a la ‚tierra baja‘ en donde toda una legión de semejantes nuestros, desfallecen hambrientos y se agitan y se arrastran, carentes del pan del espíritu, del pan de las ideas [...] Vayamos a ellos y orientemos su justa rebeldía [...] El mejoramiento social reclama nuestra cooperación (Luzuriaga 1925: 94 f.).

Um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, war es notwendig, volkstümliche Formen von Literatur aufzugreifen. Azuela beispielsweise studierte die Ausdrucksweise des Volkes, als er sich den revolutionären Truppen anschloss, die später die Sprache der Protagonisten in *Los de abajo* bestimmen sollte. Am deutlichsten lässt sich diese Entwicklung jedoch in der Lyrik beobachten, die mit der Tradition der „formellen Verfeinerung“ (Dessau 1967: 74) brach, um sich den volkstümlichen, ursprünglich mündlichen Formen der Dichtung zu widmen. Mit dem Unterschied natürlich, dass traditionelle Inhalte um revolutionäre Botschaften ergänzt wurden.

Als eigentlicher mexikanischer Revolutionsroman wird nun jenes Genre bezeichnet, welches die bewaffnete Phase der Revolution zum Gegenstand hat und, mit der Ausnahme von Azuela, der hier eine Vorreiter-Rolle einnimmt, zwischen 1928 und etwa 1945 entstanden ist. Da die bewaffnete Phase bereits 1917 beendet war, lebte die Revolution in Form eines politischen Klassenkampfes fort, in dem der Mobilisierung der werktätigen Massen eine bedeutende Rolle zukam. Daher sahen sich revolutionäre Schriftsteller beauftragt, „die Arbeiter im Kampf für die Revolution zu organisieren“ (Mancisidor 1933: 8). Die Begriffe „revolutionäre Literatur“ und „Revolutionsroman“ sind jedoch voneinander abzugrenzen, weil der mexikanische Revolutionsroman nicht unbedingt revolutionär sein muss. Es ist ihm frei, welche Position er gegenüber der mexikanischen Revolution einnimmt oder er überhaupt den

Anspruch hat, eine Position zu ergreifen.

Die Forderung nach Vergesellschaftung der Literatur und deren agitatorischem Charakter bildete die Gemeinsamkeit revolutionärer Literatur. Die Problematik dabei war, dass man sich lediglich einig war, gesellschaftsbezogene Literatur zu schreiben, die darin enthaltenen Wegweisungen an die Leserschaft jedoch in unterschiedliche Richtungen gingen. Die Mexikanische Revolution selbst war alles andere als eine einheitliche Bewegung hin zu einem definierten Ziel. So gab es auch innerhalb der revolutionären Literatur Mexikos verschiedene Interpretationen der Revolution. Ein weiterer Kritikpunkt Dessaus gegenüber revolutionärer Literatur bezieht sich auf deren ästhetische Rückständigkeit. Da die meisten Autoren Autodidakten² waren, waren sie in ihrer Erzähltechnik stark von der mündlichen Erzählung geprägt. Dadurch hatte der Erzählstil in diesen Romanen oft etwas Anekdotenhaftes an sich. Kritiker merkten dazu an, dass dies „keine Tiefe der Aussage gestatte und daher nicht auf der Höhe der Zeit stehe“ (Dessau 1967: 76).

²Die Literaten, die im Porfiriat zu Ruhm gekommen waren, sind großteils nach dem Sturz Díaz' geflüchtet.

2 Erinnerung, Identität und Literatur

2.1 Sozialkonstruktivismus als Grundannahme

Das theoretische Fundament dieser Arbeit bildet ein sozialkonstruktivistisches Wirklichkeitsverständnis. Die Grundzüge des Konstruktivismus könnte man folgendermaßen beschreiben: Während der Realismus davon ausgeht, dass die eine Wirklichkeit im Prozess des Erkennens auf den Menschen einwirkt, geht der Konstruktivismus davon aus, dass durch den Prozess des Erkennens „subjektiv sinnhafte“ (Berger & Luckmann 2000: 21) Strukturen entstehen, die gemeinhin als Wirklichkeit bezeichnet werden.

Der Soziale Konstruktivismus, eine Strömung innerhalb des Konstruktivismus, zeichnet sich dadurch aus, dass Wirklichkeit immer als sozial vermittelt und bedingt verstanden wird. Dadurch, dass nun viele sich voneinander unterscheidende soziokulturelle „Welten“ existieren, gibt es ebenso viele Wirklichkeiten. Die Realität, zumindest das was alltäglich darunter verstanden wird, wird aus dieser Perspektive nicht als objektiver Bezugspunkt verstanden, der für alle Gesellschaften gleichermaßen gültig ist, sondern zeigt sich in einer Pluralität von divergierenden Weltbildern.

Dieser Ansatz basiert im wesentlichen auf dem 1966 erschienenen Buch *The social construction of reality* von Peter L. Berger und Thomas Luckmann, das mittlerweile als Klassiker in der Wissenssoziologie gilt. Was alltäglich unter Wirklichkeit verstanden wird – in Abgrenzung zum theoretisch-wissenschaftlichen Wirklichkeitsverständnis – wird von Berger und Luckmann folgendermaßen definiert: „Die Alltagswelt breitet sich vor uns aus als Wirklichkeit, die von Menschen begriffen und gedeutet wird und ihnen subjektiv sinnhaft erscheint“ (Berger & Luckmann 2000: 21). Wirklichkeit steht immer in einem dialektischen Verhältnis zur gesellschaftlichen Welt: Der einzelne Mensch ist immer verhaftet in einer Gesellschaft, die ein gemeinsames Verständnis von Wirklichkeit, sozusagen ein Weltbild, miteinander teilen. Daher ist das individuelle Wirklichkeitsmodell immer sozial geprägt. Umgekehrt besteht ein kollektiv geteiltes Weltbild nicht an sich, sondern nur durch die sich überschneidenden individuellen Wirklichkeiten innerhalb einer Gruppe. Der Mensch erschafft also die Gesellschaft und durch die gesellschaftliche Verwurzelung der eigenen Realität, erschafft die Gesellschaft eben diese Realität. Aus diesem Gedanken gehen für Berger und Luckmann drei wesentliche Merkmale der sozialen Welt hervor: „Gesellschaft ist ein menschliches Produkt. Gesellschaft ist eine objektive Wirklichkeit. Der Mensch ist ein

gesellschaftliches Produkt“ (Berger & Luckmann 2000: 65). Hier wirkt das Produkt zurück auf seinen Produzenten (ebd.). Daher meint Wirklichkeit als das, was „subjektiv sinnhaft erscheint“ nicht, dass jeder in seiner eigenen, subjektiven Welt lebt, die er sich konstruiert hat, sondern dass Wirklichkeit immer in einem Verhältnis zur Gesellschaft steht, die als „objektive Wirklichkeit“ (Berger & Luckmann 2000: 49 ff.) erlebt wird. Die Gesellschaft ist sozusagen der Maßstab oder Referenzrahmen, zu dem die eigene Erfahrung in Beziehung gesetzt wird.

Wie schon weiter oben angedeutet wurde, koexistieren immer verschiedene Wirklichkeitsentwürfe. Wenn diese aufeinander treffen und nicht einander ergänzend, sondern widersprüchlich sind, so können diese zueinander in Konkurrenz treten. Bedeutende historische Ereignisse werden beispielsweise oft von verschiedenen sozialen Gruppen unterschiedlich erinnert. Die jeweiligen Wirklichkeitsentwürfe sind dabei immer Ausdruck von gruppenspezifischen Bedürfnissen. Über die Zeit hinweg, setzt sich dann meist eine dominante hegemoniale Erinnerungsversion durch. Welche Version sich dabei zu einer „offiziellen“ Geschichte auskristallisiert, ist auch als Ausdruck der Machtverhältnisse innerhalb einer Gesellschaft zu werten.

Wie hier sichtbar wird, weisen die Begriffe „Wirklichkeitsentwurf“ und „Erinnerungsversion“ eine gewisse Überschneidung auf. Das ist darauf zurückzuführen, dass sich Wirklichkeit durch Erinnertes konstituiert, weil die Welt ohne Erfahrung in jedem Augenblick aufs Neue mit Sinn unterlegt werden müsste. Erst die Erinnerung, das Bewusstsein einer Vergangenheit, ermöglicht die notwendige Kontinuität, um über eine stabile Wirklichkeit zu verfügen. Eine gemeinsame Vergangenheit einer sozialen Gruppe ist dementsprechend grundlegend für die Kontinuität einer kulturellen Identität. Das kulturelle Gedächtnis (vgl. Assmann, J. 1988) einer Gesellschaft beinhaltet beispielsweise Ursprungsmythen, aber auch normative Texte, aus denen sich die Legitimität von gesellschaftlichen Institutionen und Machtverhältnissen ableitet. Die Inhalte eines kulturellen Gedächtnisses können tausend Jahre alte Überlieferungen sein und trotzdem die Wirklichkeit eines Kulturkreises in der Gegenwart mitbestimmen. Daher stehen Erinnerung, Wirklichkeit und Identität immer in einer Abhängigkeit zueinander.

Diese Sichtweise will nicht infrage stellen, dass es eine materielle Welt gibt, die sich naturwissenschaftlich untersuchen lässt und ganz unabhängig vom Erkenntnis-Werden existiert. Vielleicht lässt sich durch naturwissenschaftliche Auseinandersetzung auch eine Annäherung

des eigenen Wirklichkeitsentwurfes mit dieser materiellen Welt erzielen. Jedoch gibt es in der naturwissenschaftlich untersuchbaren Welt keine inhärenten Sinnstrukturen, keine symbolische Ordnung, keine tiefere Bedeutung, die über die naturwissenschaftlichen Zusammenhänge hinausgeht.

Die Objektivierung des Sinnes von Handlungen, Gedanken und Erinnerungen erfolgt erst durch die Teilhabe an einer Gesellschaft. Wenn der Wissenschaftler die Ergebnisse empirischer Forschung als objektivste Form von Wissen bezeichnet, so ist im alltäglichen Erleben von Wirklichkeit, in das er nach theoretischen Überlegungen immer wieder und notwendigerweise zurückkehrt, die Gesellschaft das Maß der Dinge. Sich auf Berger und Luckmann beziehend schreibt Mathias Berek: „Und weil wir auch nach Exkursen in andere Wirklichkeiten, etwa die des Traums, der Ekstase oder der Theorie, wieder in die Alltagswelt zurückkehren, ist sie es auch, die andere Wirklichkeiten in sich integriert, sie als Sinnprovinzen umhüllt und einschließt“ (Berek 2009: 102).

2.2 Erinnerung und deren soziale Dimension – ein Überblick

2.2.1 Begriffliche Abgrenzung von Erinnerung und Gedächtnis

Um möglichen Unklarheiten vorzubeugen, ist an dieser Stelle eine kurze terminologische Erläuterung zu den Begriffen Erinnerung und Gedächtnis (auf individueller Ebene) sinnvoll: Erinnerung und Gedächtnis werden oft synonym verwendet. Gleichsam wird auch oft vorgegangen, wenn es darum geht, das französische Wort *mémoire* ins Deutsche zu übersetzen.

Im Rahmen dieser Arbeit bezeichnet das individuelle Gedächtnis den physischen Speicher des menschlichen Gehirns, ähnlich einer Festplatte. Das heißt, alle Informationen zur Vergangenheit, die abrufbar sind, unabhängig davon, ob diese tatsächlich erinnert werden oder nicht, werden von dieser Definition miteingeschlossen. Hierbei wird bereits der Unterschied angedeutet, der an dieser Stelle hervorgehoben werden soll: Erinnern, in Abgrenzung zu Gedächtnis, bezeichnet hier einen Prozess der Aktualisierung von Vergangenen. Was also aus dem Gedächtnis aufgerufen wird, bestimmt nicht die Vergangenheit, sondern gegenwärtige Bedürfnisse. Weil sich das gegenwärtige Ich jedoch im Laufe der Zeit verändert, verändern sich auch Erinnerungen, weil diese nie ein bloßes Abbild der Vergangenheit sind: Bei jedem Erinnern eines Gedächtnisinhaltes entsteht der geänderten Gegenwart entsprechend eine neue Version des Inhaltes. Daher ist der Gegenwartsbezug von

Erinnern ein zentrales Merkmal. Aus dieser Sichtweise ist also „Erinnerung als ein Prozess, Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur zu konzipieren“ (Erll 2011: 7).

Es wird demnach davon ausgegangen, dass der Erinnerung immer eine (unbewusste) Intention vorhergeht. Gleich verhält es sich mit dem Vergessen. Informationen, die zwar im Speichergedächtnis vorhanden sind, aber nicht erinnert werden, haben entweder ihre Bedeutung verloren, oder sind unangenehm, weil sie einem vorhandenen Denkschema nicht entsprechen. Daher rufen sie das Bedürfnis hervor, nicht erinnert zu werden. Jedoch ist Vergessen natürlich nicht nur eine psychische Funktion, sondern auch eine Frage der Kapazität. Da der Mensch nicht fähig ist, sich an jedes Detail der Vergangenheit zu erinnern, muss er vieles weglassen. Erll spricht von Erinnerungen als „Inseln in einem Meer von Vergessen“ (Erll 2011: 8). Aus einer gewissen Ökonomie des Gedächtnisses heraus, die durch die beschränkte Kapazität bedingt ist, wird das weggelassen, was sich mit bestehenden Vorstellungen oder Denkmustern schlecht vereinbaren lässt. Andernfalls müsste nämlich ein Teil des Wirklichkeitsentwurfes neu geordnet werden. Leichter ist es, zu vergessen oder gewissen Wahrnehmungsinhalten gar nicht erst den Eingang in das Gedächtnis zu gewähren, um bestehende Muster aufrecht zu erhalten:

Ohne das Vermögen des Vergessens wäre ein hypothetisches System in Ermangelung der Fähigkeit der Abstraktion oder zur Generalisierung (die nur zustande kommen, wenn man vom Detail absehen oder eben vergessen kann) dem augenblicklichen Geschehen preisgegeben (Esposito 2002: 28).

Dem Gesagten entsprechend müssten die im Folgenden dargestellten Konzepte zum kollektiven Gedächtnis (Maurice Halbwachs) und kulturellen Gedächtnis (Aleida und Jan Assmann) eigentlich treffender als kollektive Erinnerung und kulturelle Erinnerung bezeichnet werden. Diese Konzepte beschreiben mit der Ausnahme des „Speichergedächtnis“ nämlich nicht totes Wissen, welches archiviert und zugänglich wäre, aber nicht rezipiert wird, sondern tatsächliche Bestandteile der sozialen Wirklichkeit. Weil sich aber, wahrscheinlich durch die Übersetzung von *mémoire collective* in kollektives Gedächtnis, erstere Bezeichnung in der Forschungsliteratur durchgesetzt hat, wird diese auch für die Belange dieser Arbeit verwendet.

2.2.2 Grundzüge kollektiver Erinnerung

Was nun im vorhergehenden Kapitel für die individuelle Ebene beschrieben wurde, trifft gleichermaßen für die kollektive Erinnerung zu. Gemeinsame Erinnerungen sind ein

Ausdruck gruppenspezifischer Bedürfnisse, in erster Linie nach Gruppenzusammenhalt und einer gemeinsamen Identität: „Erinnert wird, was dem Selbstbild und den Interessen der Gruppe entspricht. Hervorgehoben werden dabei vor allem Ähnlichkeiten und Kontinuitäten [...]“ (Erll 2011: 17). Das Selbstbild einer Gruppe speist sich aus einer kollektiv erinnerten gemeinsamen Vergangenheit. Jan Assmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „identifikatorischen Besetztheit“ von kollektiven Erinnerungen, „im positiven („das sind wir“) oder im negativen Sinne („das ist unser Gegenteil“)“ (Assmann 1988: 13). Man bezieht sein Selbstbild, egal ob als Gruppe oder Individuum, notwendigerweise aus der Vergangenheit, und somit aus der Erinnerung, damit eine über die Zeit stabile Identität erst möglich ist. Um diese identitätsstiftende Kraft von Erinnerung hervorzuheben, beginnt Manuel Maldonado Alemán das Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Gedächtnis, Erzählen, Literatur* folgendermaßen: „Die Identitätsbildung ist ohne das Erinnerungsvermögen undenkbar. Die Erinnerung gewährleistet die Kontinuität von Erfahrung und die Stiftung von Identität. Identität wird konstruiert durch Erinnerung“ (Alemán 2012: Vorwort).

Aus einer sozialkonstruktivistischen Perspektive, die dieser Arbeit zugrunde liegt, ist Erinnerung nie ein bloßes Abbild der Vergangenheit. Sie ist immer geformt vom soziokulturellen Umfeld und drückt individuelle sowie kollektive Bedürfnisse aus. Daher ist Erinnerung sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit verhaftet. Die aktuellen Bedürfnisse bringen Erinnerungen erst hervor und formen sie mit. Erll beschreibt daher Erinnerung als „eine Form der Wirklichkeitskonstruktion und aktiven Welterzeugung“ (Erll 2011: 137).

Viele Arbeiten des 20. Jahrhunderts beschäftigen sich mit dem Phänomen des gemeinsamen Erinnerns. Gegen 1980 entstand ein regelrechter *memory-boom* in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, wobei die Wiederentdeckung von Maurice Halbwachs *mémoire collective* und Pierre Nora's *lieux de mémoire* ausschlaggebend waren. Große Bedeutung wird Aleida und Jan Assmanns Studien zum kulturellen und kommunikativen Gedächtnis beigemessen.

2.2.3 Maurice Halbwachs *mémoire collective*

Wir haben festgestellt, dass verschiedene Weltbilder auch zu verschiedenen Erinnerungsversionen eines historischen Ereignisses führen können. Was nun Berger und Luckmann über die Wirklichkeit im Allgemeinen postuliert haben, nämlich deren soziale

Bedingtheit, hat Maurice Halbwachs bereits vierzig Jahre zuvor über die Vergangenheit gesagt (vgl. Inal 2015: 24). 1925 veröffentlichte er die Studie *Les cadres sociaux de la mémoire (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen)*, in der er zu zeigen versuchte, dass jede noch so persönliche Erinnerung ein kollektives Phänomen darstellt, weil die kulturelle Teilhabe in der Art und Weise des Sich-Erinnerns immer inbegriffen ist. Grundlegend dafür ist zum einen die soziale Wesenhaftigkeit des Menschen und seine Kommunikationsfähigkeit zum anderen. Der Mensch ist also immer in einem sozialen Umfeld, mit dem er sich austauscht, zu denken. Durch die

Interaktion und Kommunikation mit unseren Mitmenschen [werden] Wissen über Daten und Fakten, kollektive Zeit- und Raumvorstellungen sowie Denk- und Erfahrungsströmungen vermittelt [...]. Weil wir an einer kollektiven symbolischen Ordnung teilhaben, können wir vergangene Ereignisse verorten, deuten und erinnern (Erl 2011: 17).

Die Teilhabe an einer gemeinsamen „symbolischen Ordnung“ stellt also den *cadres sociaux*, den sozialen Bezugsrahmen für die individuelle Erfahrung, dar.

Halbwachs baute seine Gedanken zu dem Thema weiter aus und schrieb das Buch *La mémoire collective (Das kollektive Gedächtnis)*, welches 1950 postum erschien. Ähnlich wie bei *The social construction of reality* stehen bei Halbwachs individuelles Gedächtnis und kollektives Gedächtnis in einer dialektischen Beziehung. Das kollektive Gedächtnis besteht nicht an sich, sondern „lebt“ nur in den organischen Gedächtnissen der Individuen. Nun ist aber die individuelle Erinnerung immer schon vom soziokulturellen Umfeld mitbestimmt. Die Teilhabe an einer „kollektiven symbolischen Ordnung“, also an einer Gesellschaft, gibt uns Denkschemata vor, anhand deren wir Vergangenheit sinnhaft deuten können. Diese sozial vermittelten Denkschemata bilden den „Horizont, in den unsere Wahrnehmung und Erinnerung eingebettet ist“ (Erl 2011: 17). Erlebtes wird mit Sinn ausgestattet, indem es in bekannte, von der Gesellschaft tradierte Schemata eingepasst wird.

2.2.4 Kollektiv geteilte Schemata

Wenn Erfahrung in ein bekanntes Schema passt, wird sie sinnhaft, interpretierbar und verständlich. Wenn Erlebtes aber in kein bestehendes Muster passt, stellt dies ein Problem dar. Entweder muss nun ein neues Schema entworfen oder ein bestehendes erweitert werden, was gemeinhin als Lernprozess bekannt ist. Oder aber – was deutlich ökonomischer ist – Erfahrung muss passend gemacht werden. Für dieses „Einpassen“ von Erfahrung in bekannte Schemata sind Erinnern und Vergessen grundlegende Prozesse (vgl. Erl 2011: 8). Elemente,

die sich nicht in ein Schema fügen, werden aus der Erinnerung verdrängt, also vergessen. Diejenigen Elemente, die einem vorhandenen Schema entsprechen, werden hingegen hervorgehoben.

Auch die eigene Biographie wird diesem Ansatz nach mit Sinn ausgestattet, indem sie retrospektiv in bekannte Denkformen eingepasst wird. Die erinnerten Erlebnisse werden bei diesem Vorgang in die Struktur einer Erzählung gebracht, womit sich das Feld der Narrativen Psychologie genauer auseinandersetzt. In dieser Disziplin wird von „Geschichten-Schemata“ (Rumelhart 1975) ausgegangen, die den Rahmen einer Erzählung in einer spezifischen Kultur vorgeben. Die sozial tradierten Geschichten-Schemata bilden auch den Rahmen für die eigene Biographie. Erst durch das Umformen von Lebenserfahrung in eine Erzählung wird diese mit Sinn angereichert: „Narratives Wissen ist [...] eine reflexive Explikation der prä-narrativen Qualität unreflektierter Erfahrung“ (Polkinghorne 1998: 23). Wie weiter oben für Erinnerung allgemein gezeigt wurde, ist beim Prozess des Sich-Erinnerns immer die aktuelle Konstitution der Wirklichkeit formgebend für die Erinnerung. Weil Polkinghorne generell eine Narrativität des Gedächtnisses postuliert, trifft dies auf das Erzählen ebenfalls zu:

[Eine Erzählung ist] eine retrospektive, interpretative Komposition, die vergangene Ereignisse im Lichte der aktuellen Auffassung und Beurteilung ihrer Bedeutung zeigt. Während sich die Erzählung auf die ursprünglichen, vergangenen Lebensereignisse bezieht, transformiert sie diese, indem sie sie zu einer Plotstruktur anordnet, deren Teile sich stimmig zum Ganzen verhalten [...] (ebd.).

Diese Plotstruktur entspricht den Geschichten-Schemata von Rumelhart und stellt ein kollektiv geteiltes Gut dar. Die Anthropologin Laura Bohannan hat in ihrem Artikel *Shakespeare in the Bush* (1961) beispielsweise gezeigt, dass die vermeintlich universal interpretierbare Erzählung *Hamlet* von einem Eingeborenenstamm in Nigeria für den westlichen Kulturkreis auf nicht nachvollziehbare Weise interpretiert wird.

Man kann also von kollektiv geteilten Denkschemata sagen, dass sie notwendige Gewohnheiten in Denken, Handeln und Fühlen darstellen. Notwendig erstens deshalb, weil sie innerhalb einer Gruppe zu einem gemeinsamen Verständnis von der Wirklichkeit führen. Somit homogenisiert sich das Weltbild einer sozialen Gruppe. Man findet sozusagen einen Wissens- und Deutungskonsens, wodurch gegenseitige Vertrautheit entsteht, weil man sich derselben Welt zugehörig fühlt. Zweitens und viel grundlegender sind routinierte Denkmuster sowie Routine im Allgemeinen nötig, um sich vor Überforderung zu bewahren. Gelerntes wird durch Übung routiniert, wodurch Kapazitäten für weiteres Lernen frei werden. Was nun

auf Handlungsrouninen zutrifft, trifft auch auf Deutungsmuster einer kollektiven Vergangenheit zu. Man ist an eine gemeinsame Interpretation gewöhnt, wie man an gesellschaftliche Institutionen gewöhnt ist, ohne diese mit großer Regelmäßigkeit zu hinterfragen, um Stabilität und Kontinuität der gemeinsamen Wirklichkeit zu gewähren.

Das kollektive Gedächtnis transportiert diese Deutungs- und Handlungsmuster, teilweise über unzählige Generationen hinweg und ermöglicht somit eine kulturelle „Arterhaltung“ (vgl. Assmann 1988: 9).

2.2.5 Die Assmanns: Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis

Aleida und Jan Assmann unterscheiden aufbauend auf Halbwachs' Konzept des kollektiven Gedächtnisses zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis. Während sich das kommunikative Gedächtnis auf die Alltagskommunikation stützt und maximal achtzig bis hundert Jahre in die Vergangenheit reicht, bezeichnet das kulturelle Gedächtnis langlebiges, von Generation zu Generation übertragenes Wissen. Heranwachsende werden im Rahmen der Sozialisation in das kollektive Wissen eingeführt. Ritualisierte Kommunikationsformen von kulturellen Inhalten sichern deren Fortbestand. Die Inhalte des kulturellen Gedächtnis sind grundlegend für die jeweilige Identität des Kollektivs.

Das kommunikative Gedächtnis stützt sich auf Alltagskommunikation, welche durch ein „hohes Maß an Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität, thematische Unfestgelegtheit und Unorganisiertheit gekennzeichnet“ (Assmann, J. 1988: 10) ist. Es umschließt den Bereich des Generationsgedächtnisses, oder der *Oral History*, wie Geschichtswissenschaftler es bezeichnen. Diese Form des kollektiven Gedächtnisses entspringt aus der Interaktion mit anderen, die immer Teil einer Gruppe sind. Das heißt, dass sie „ein Bild oder einen Begriff von sich selbst, d.h. ihrer Einheit und Eigenart haben und dies auf ein Bewußtsein [sic!] gemeinsamer Vergangenheit stützen“ (ebd.). Assmann weist jedoch darauf hin, dass man nicht Teil *einer* Gruppe ist, sondern einer Vielzahl von Gruppen, die alle ein spezifisches Selbstbild haben. So sind wir Teil einer Familie, eines Freundeskreises, eines Sportvereins, einer Berufsgruppe, einer Partei, einer Nation, einer Sprachgruppe, etc. Aus diesen Zugehörigkeiten speist sich das individuelle Selbstbild.

Weil das kommunikative Gedächtnis nicht weiter als maximal 3-4 Generationen zurückreicht, verlieren die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses mit der Zeit ihre Bedeutung oder sie kristallisieren sich „in die Formen der objektivierten Kultur“ (ebd.: 11) aus. In der

objektivierte Kultur wird Alltagskommunikation durch organisierte und zeremonialisierte Formen der Kommunikation ersetzt. Die Träger von Bedeutung sind nun „[kanonisierte] Texte, Bilder, Riten, Bauwerke, Denkmäler, Städte oder gar Landschaften“ (ebd.). Im Falle von Ursprungsmythen ist der Übergang vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis jedoch weniger nachvollziehbar.

Während an dieser Stelle Halbwachs die Trennlinie zwischen *mémoire* und *histoire* zieht, weil er der Meinung ist, dass auf objektivierte Kultur die Metapher des Gedächtnisses nicht mehr zutrifft, will Assmann zeigen, dass dies nicht der Fall ist. In kulturelle Formen auskristallisiertes Wissen über die Vergangenheit habe nämlich ebenfalls die „Struktur eines Gedächtnisses“, weil „eine Gruppe ein Bewußtsein [sic!] ihrer Einheit und Eigenart auf dieses Wissen stützt und aus diesem Wissen die formativen und normativen Kräfte bezieht, um ihre Identität zu reproduzieren“ (ebd.: 12).

Das kulturelle Gedächtnis ist das Produkt von Auswahlprozessen. Nur wenige Erinnerungen des kommunikativen Gedächtnisses verhärten sich zu einem Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses. Im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis, sind die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses gekennzeichnet durch deren Alltagsferne und Organisiertheit. Während der personelle Bezug zu vergangenen Ereignissen durch Zeitzeugen für das kommunikative Gedächtnis ausschlaggebend ist, bilden Inhalte des kulturellen Gedächtnisses „Zeitinseln“: „Im Fluß [sic!] der Alltagskommunikation bilden solche Feste, Riten, Epen, Gedichte, Bilder usw. ‚Zeitinseln‘, Inseln vollkommen anderer Zeitlichkeit bzw. Zeitenthabenheit“ (ebd.: 12). Der Wissensvorrat des kulturellen Gedächtnisses beinhaltet „schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, deren Erinnerung durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten wird“ (ebd.). Die Organisiertheit der institutionalisierten Kommunikation ist ausschlaggebend für die Stabilität und Kontinuität von Kulturen. Das kulturelle Gedächtnis ist somit eine Mnemotechnik, die Wissen unter Umständen „über Jahrtausende hinweg“ (ebd.) durch die Zeit tragen kann.

Die Merkmale des kulturellen Gedächtnisses beschreibend nennt Assmann als erstes dessen „Identitätskonkretheit“. Er meint die Gruppenbezogenheit und deren identitätsstiftenden Charakter. Das kulturelle Gedächtnis formt somit das Selbstbild einer Gruppe vor allem in positiver oder negativer Abgrenzung zu anderen Gruppen. „Der im kulturellen Gedächtnis

gepflegte Wissensvorrat ist gekennzeichnet durch eine scharfe Grenze, die das Zugehörige vom Nichtzugehörigen, d.h. das Eigene vom Fremden trennt“ (ebd.: 13). Die weiteren Merkmale sind Rekonstruktivität (jede Gegenwart setzt sich mit überlieferten Erinnerungsfiguren aus ihrer aktuellen Situation heraus auseinander. Die Erinnerungsfiguren sind zwar sehr stabil, deren Bedeutung und jeweilige Interpretation kann sich jedoch in verschiedenen Epochen stark verändern. Kanonische, verbindliche Texte bedürfen „in jeder Gegenwart aufs Neue der Aneignung“ (Erl 2011: 33)), Geformtheit (Wissen wird in eine besonders „haltbare“ Form gebracht, wie beispielsweise ein Denkmal, oder eine heilige Schrift. Jedoch können durchaus mündliche Überlieferungen die richtige „Geformtheit“ aufweisen, um lange Zeit zu überdauern), Organisiertheit (um die Weitergabe über die Generationen zu gewährleisten, muss diese organisiert sein. Beispielsweise durch Zeremonialisierung), Verbindlichkeit (der kulturelle Wissensvorrat gibt eine klare „Wertperspektive“ vor, an die es sich in der Gruppe zu halten gilt) und Reflexivität (Selbstthematization) (Vgl. Assmann, J. 1988: 15; Berek 2009: 43).

Jan Assmann beschreibt nun in *Das kulturelle Gedächtnis* (1992) unter anderem, dass es verschiedene gedächtnispolitische Strategien gibt, mit kulturellem Gedächtnis umzugehen. Dazu entwickelte er das Konzept der Mythomotorik. Darin beschreibt er, welche Funktionen Mythen gegenüber gesellschaftlicher Bewegung (Motorik) oder Veränderung einnehmen, wobei der Mythosbegriff hier relativ weit gefasst ist.

Für das Konzept der Mythomotorik zieht Assmann die Unterscheidung zwischen heißen und kalten Kulturen heran, die Claude Lévi-Strauss in *Das wilde Denken* (1962) postulierte. In dieser Unterscheidung werden Gesellschaften in ihrer Einstellung zum kulturellen und sozialen Wandel kategorisiert. Kalte Kulturen versuchen ihre Kulturmerkmale möglichst unverändert durch die Zeit zu transportieren, indem sie Strategien anwenden, die Wandel abwehren. Die gesellschaftliche Entwicklung kann beispielsweise durch kollektiv geteilte Erinnerungen, die den gegenwärtigen Gesellschaftszustand rechtfertigen „eingefroren“ werden. Um gesellschaftliche Kontinuität zu gewährleisten, müssen diese Erinnerungen in zyklischer und ritualisierter Weise heraufbeschworen werden. Als Inhalte des kollektiven Erinnerns eignen sich für die „kalte Option“ besonders zeitlose Mythen. Heiße Kulturen hingegen streben nach Wandel. Sie wollen sich rasch modernisieren und sich den veränderten Lebensumständen anpassen. Heiße Kulturen ziehen hingegen eher Mythen einer historischen Vergangenheit heran. Das Wissen über die (historische) Vergangenheit wird im Zuge des

kulturellen und sozialen Wandels ständig neu bearbeitet und deren Bedeutung neu interpretiert. Natürlich sind heiße und kalte Kulturen Pole einer Skala und treten wohl nie in ihrer Reinform hervor. Keine Gesellschaft kommt ohne Wandel und Kontinuität aus.

Wie oben erwähnt, verwendet Assmann einen weit gefassten Begriff des Mythos, der es uns erlauben wird, die Symbolfigur Pancho Villa als das Produkt einer Mythologisierung der real-historischen Figur Pancho Villa zu behandeln. Assmann definiert einen Mythos folgendermaßen:

Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt (Assmann 2007 [1992]: 77).

Des Weiteren weist er darauf hin, dass diese Kriterien des Mythos auch von faktischen Geschichten erfüllt werden können und hebt somit die traditionelle Opposition zwischen realer Geschichte und fiktivem Mythos auf: „Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird, ist Mythos, völlig unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist“ (ebd.: 78). Später soll gezeigt werden, dass Villa Prozesse der Mythologisierung durchlaufen hat und zur Symbolfigur wurde, wobei der Literatur eine tragende Rolle zukommt (vgl. Wieser & Rodríguez: 109 f.).

Man kann feststellen, dass Assmanns Definition des Mythos sich in den grundlegenden Bereichen mit den zentralen Merkmalen des kulturellen Gedächtnisses deckt. Daher liegt die Vermutung nahe, dass Assmanns Begriff der Mythologisierung den langsam fortschreitenden Übergang einer Erinnerung aus dem kommunikativen in das kulturelle Gedächtnis darstellt.

Zudem weist Assmann Mythen zwei gesellschaftspolitische Funktionen zu. Mythen können zum einen eine fundierende Funktion besitzen, wenn sie dazu herangezogen werden, die gegenwärtige gesellschaftliche Struktur zu legitimieren und mit Sinn auszustatten. Typische Mythen, die eine fundierende Funktion ausführen, sind beispielsweise Ursprungsmythen. Die gesamte institutionelle Ordnung einer Gesellschaft verlangt nach Legitimation. Diese Funktion von fundierenden Mythen fasst Luckmann etwas weiter: „Legitimierende Praktiken sind also, schlicht gesagt, rhetorische Unternehmungen, in denen das, was *ist*, als etwas, das auch so sein *soll*, herausgestellt wird“ (Luckmann 2001: 342).

Dazu im Gegensatz stehen Mythen mit einer kontra-präsentischen Funktion. Sie verweisen auf einen Mangel in der Gegenwart, indem sie Bezug auf eine bessere Vergangenheit nehmen.

Es ist augenscheinlich, dass kontra-präsentische Inhalte des kollektiven Gedächtnisses einen Motor des Wandels darstellen, weil sie die gegenwärtige Situation infrage stellen. Im Extremfall kann von kontra-präsentisch interpretierten Mythen eine revolutionäre Energie ausgehen.

2.3 Medien und kollektives Gedächtnis

2.3.1 Medien als Bedingung eines kollektiven Gedächtnis'

Da dem Ansatz des Sozialen Konstruktivismus nach Wirklichkeit aus der Wechselbeziehung zwischen Mensch und Gesellschaft entsteht, liegt es nahe, dass Kommunikation als Schnittstelle dabei eine elementare Funktion einnimmt. Somit auch die Medien. Aleida und Jan Assmann verdeutlichen die Notwendigkeit von Medien für die Entstehung von Wirklichkeit: „Alles, was über die Welt gewußt [sic!], gedacht und gesagt werden kann, ist nur in Abhängigkeit von den Medien wißbar [sic!] denkbar und sagbar, die dieses Wissen kommunizieren“ (Assmann & Assmann 1990: 2). Das bedeutet, dass jede Erinnerung, die auf gesellschaftlicher Ebene wirksam ist, durch dessen Medialität geprägt ist. So schreibt Erll:

Die erinnerungskulturell wirk- und bedeutsamen Vergangenheiten sind damit [...] mediale Konstrukte. Deshalb sind sie nicht falsch oder unwirklich; Medialität stellt vielmehr die Bedingung der Möglichkeit des kollektiven Bezugs auf zeitliche Prozesse dar (2011: 138).

Weiters heißt es bei Berek

Es ist nicht zufällig, dass die in den Untersuchungen zu Medien und Gedächtnis immer wieder genannten Funktionen im Wesentlichen mit den [...] Funktionen der kollektiven Erinnerung überschneiden. Denn genau diese Funktionen kann eine Erinnerungskultur nur erfüllen, wenn diese durch die Medien in der Gesellschaft transportiert wird (2009: 89).

Das Vorhandensein von Medien in einer Gesellschaft ist also Voraussetzung für ein kollektives Gedächtnis. In schriftlosen Kulturen stellt die Erzählung als spezifische Form von Sprache das nötige Medium dar (vgl. Berek 2009: 90).

2.3.2 (Massen-)Medien und Erinnerungskultur

Der Einfluss von Medien auf Wirklichkeitsentwürfe ist für die Belange dieser Arbeit von besonderer Bedeutung. Schließlich liegt das Hauptinteresse auf der Rolle des Mediums Literatur für die Herausbildung von verschiedenen Repräsentationen der Symbolfigur Pancho Villas in der Erinnerungskultur Mexikos.

Medien transportieren nicht nur Wissen über die Welt, sondern transformieren und produzieren Wissen. So schreibt Astrid Erll: „Was [die Medien] zu enkodieren scheinen –

Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Werte und Normen, Identitätskonzepte – erzeugen sie vielmals erst“ (Erl 2011: 138). Schmidt wendet diesen Gedanken auf moderne Gesellschaften an:

Wirklichkeit ist in einer von Massenmedien geprägten Gesellschaft zunehmend das, was wir über Mediengebrauch als Wirklichkeiten konstituieren, woran wir dann glauben und gegenüber dem wir entsprechend handeln und kommunizieren (Schmidt 2000: 41).

Diesem Ansatz folgend, wird die real-historische Figur Pancho Villas durch seinen Eingang in die Massenmedien zur Symbolfigur transformiert, indem sie mit Werten, Normen und Identitätskonzepten verknüpft wird. Pancho Villa war in seinen Jugendjahren als Bandit Gegenstand lokaler Erzählungen. Später, im Zuge seines Aufstieges als Revolutionsführer, regelmäßig auf den Titelseiten der mexikanischen und nordamerikanischen Presse. Als Symbol für die Macht der unterdrückten Masse, entstand eine Vielzahl an *corridos*, in denen seine Heldentaten und sein Großmut den Armen gegenüber thematisiert werden. Und schließlich ist Pancho Villa eine Figur in verschiedenen Werken des mexikanischen Revolutionsromans. Später wurde Wissen über Villa in Filmen, Büchern und Denkmälern vermittelt.

Die zu analysierenden Werke des mexikanischen Revolutionsromans können also durchaus ihren Beitrag dazu geleistet haben, dass sich eine bestimmte Symbolik Pancho Villas im kulturellen Kampf um dessen Deutungshoheit durchgesetzt haben. Schließlich wurden die Werke des mexikanischen Revolutionsromans in hoher Stückzahl gedruckt und verkauft, was vermuten lässt, dass sie auch dementsprechend rezipiert wurden. Es schwimmt hierbei die Grenze zwischen Fiktionalität und Realität, wenn die fiktiven Darstellungen im Roman Einfluss auf die Konzeption der Alltagswelt nimmt. Die Bezugnahme des mexikanischen Revolutionsromans auf die historische Vergangenheit prädestiniert ein solches Verwischen der Grenze zwischen künstlerisch erschaffener Welt und Wirklichkeit. Zur Erinnerung: „Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird, ist Mythos, völlig unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist“ (Assmann 2007 [1992]: 77).

2.3.3 Auswahlkriterium „Prägnanz“

Es stellt sich jedoch die Frage, welche Inhalte einer gemeinsamen Vergangenheit sich zu einer „fundierenden Geschichte“ verdichten, beziehungsweise sich aus dem kommunikativen Gedächtnis herauskristallisieren. Gewisse Elemente der Geschichte müssen schlichtweg bedeutender sein, als andere, die nicht in das kollektive Gedächtnis eingehen. Berek verweist

auf den Aspekt der „Prägnanz“, der Vordergründiges von Hintergründigem trennt (2009: 90 f.). Prägnanz ist hier nichts anderes als Bedeutsamkeit und Vorbedingung dafür, dass ein Inhalt überhaupt medial vermittelt wird, also mit anderen geteilt wird. Die Prägnanz geht natürlich nicht vom Inhalt selbst aus, sondern von der Bedeutung, die ihm beigemessen wird. Sie wirkt auf individueller Ebene, wenn die menschliche Wahrnehmung prägnante Inhalte fokussiert und anderen Inhalten keine Aufmerksamkeit schenkt. Deshalb ist eine Erinnerung bereits vom Wirklichkeitsentwurf des sich Erinnernden geprägt, weil dieser vorgibt, was bedeutsam ist. Auf kollektiver Ebene, wenn eine Erinnerung medial vermittelt geteilt wird, verändert sich der ursprüngliche Inhalt weiter. Wenn eine Erinnerung durch ein Medium öffentlich gemacht wird, werden solche Aspekte der ursprünglichen Information in der Vordergrund gerückt, welche als sozial prägnant erachtet werden. „Bereits an diesem Punkt wird die Fülle der Details, die das Ereignis besitzt, reduziert auf diejenigen, die ausreichen, um das Ereignis hinreichend prägnant zu beschreiben“ (ebd.: 91). Eine weitere „Prägnanzbildung“ erfolgt, wenn das Medium rezipiert wird. Welche Inhalte für die Konsumenten vordergründig sind, hängt von deren Einstellung und der Rezeptionssituation ab (ebd.).

2.3.4 Prägnanzfaktor Pancho Villas – der Topos „Sozialer Bandit“

Im Bezug auf Pancho Villa heißt das, dass er eine besondere gesellschaftliche Prägnanz besessen haben muss, um einen derart breiten Eingang in diverse Medien gefunden zu haben. Er war Gestalt und Symbol der Mexikanischen Revolution. Die gesellschaftliche Relevanz und große Popularität der Symbolfigur Pancho Villas geht jedoch nicht nur von seinen militärischen Errungenschaften aus, sondern auch von seiner Verkörperung der Befreiung der Unterdrückten. Außerdem, so ist eine These dieser Arbeit, war bereits vor Lebzeiten Villas die Figur des sozialen Banditen Gegenstand des Bildergedächtnis der Landbevölkerung. Es gab viele Erzählungen und *corridos*, welche Geschichten über real-historische Diebesbanden zum Gegenstand hatten. In der Volksdichtung erschien immer häufiger die Figur des sozialen Banditen. Es waren Geschichten von einfachen Menschen, die sich weigerten, sich weiterhin ausbeuten zu lassen, oder durch die Willkür der Kaziken gezwungen wurden, anders an Geld zu kommen. Es waren Geschichten von Wegelagerern und Viehdieben, die von den Reichen nahmen und die Beute unter den Armen verteilten. Die Illegalität der Banditen wurde in der Landbevölkerung als gerecht verstanden (vgl. Parra 2007). Die Popularität der Figur des Banditen in den Erzählungen und Liedern des Volkes rührte sicher von einem Wunsch nach

Gerechtigkeit, dem Wunsch nach Aufhebung des Ungleichgewichts zwischen Besitzenden und Besitzlosen. Man könnte die Figur des Banditen möglicherweise im Sinne Assmanns bereits als mythisches Element bezeichnen, da eine gewisse moralische, handlungsleitende Botschaft für das Kollektiv der Unterdrückten mitwirkt. Banditen scheinen in diesen Darstellungen Revolutionäre auf kleiner Skala zu sein, weil sie die Legitimation der gesellschaftlichen Institutionen in Frage stellen. Vielleicht lässt sich Pancho Villas enorme Popularität in der Landbevölkerung dadurch erklären, dass er sich mit seinem Ruf als sozialem Banditen optimal in das bereits bestehende Bild fügte. Die Kategorie des sozialen Banditen war schon ein kulturelles Schema. Daher wurde bereits bestehende Bedeutung auf ihn übertragen und er wurde im Laufe der Revolutionskriege schnell zur heldenhaften Legende für das Volk. In *Los de abajo* schreibt Mariano Azuela:

Villa es la reencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia, que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! Y los pobres le forjan una leyenda que el tiempo se encargará de embellecer para que viva de generación en generación (Azuela 1988 [1915]: 81).

Er trat an den Platz der Erlöserfigur, wie sie von den Unterdrückten schon vor seiner Zeit heraufbeschworen wurde. Somit ist er aus Sicht der Landbevölkerung die *reencarnación* einer legendenhaften Figur, was nichts anderes heißt, dass eben eine bestehende Symbolik auf ihn übertragen wurde. Dies ist wohl mitunter ein Grund, warum seine Gefolgschaft derart rasant anwuchs.

2.3.5 Auswahlkriterium: politische Macht

Wie bereits beschrieben, verändert sich eine Erinnerung, wenn sie medial vermittelt wird. Produktion und Rezeption von Medieninhalten sind von Auswahlprozessen gekennzeichnet, sodass die Existenz einer „authentischen“ Erinnerung, im Sinne einer objektiven Wahrheit, abgelehnt werden muss. Bei Berek heißt es: „Jede Erinnerung ist schon ihrem Wesen nach verfälscht“ (2009: 114).

Dieser Auswahlprozess ist auch bestimmt von den jeweiligen Machtverhältnissen einer Gesellschaft. Welche Erinnerungsversion um Pancho Villa setzt sich durch und wird zur „offiziellen“ Geschichte? Doris Wieser und Delgado Rodríguez (2013/14) verweisen auf die Bemühungen von Seiten des *Partido del la Revolución Institucional* (PRI), die Mexiko 70 Jahre ohne Unterbrechung regierte, die Geschichte und den populären Villa den eigenen Bedürfnissen entsprechend für sich zu gewinnen.

Die offizielle Version der Geschichte von Seiten des mexikanischen Staates unter der Regierung des PRI bemühte sich um eine Erinnerungsversion, die mit den Worten Assmanns eine fundierende Funktion erfüllt, das heißt, eine Version der Vergangenheit, aus der sich die eigene Legitimität ableiten lässt. Bei Wieser und Rodríguez (2013/14: 111) heißt es, sich auf Jan Assmann beziehend: „[...] la alianza del Estado con el recuerdo cumple una función legitimadora [...]“. Die Führer der Mexikanischen Revolution waren vor allem Volkshelden, weil sie gegen die Unterdrücker des Volkes, die Diktatoren Porfirio Díaz und Victoriano Huerta, kämpften. Die Aufgabe des PRI war es daher, die Helden des Volkes konnotativ mit der Institution des Staates zu verbinden. Die Historikerin Leticia Mayer (1995: 335) merkt dazu an, dass die postrevolutionäre Regierung dem Volk ihre Helden enteignet hat, um sie in einen nationalen Mythos zu verwandeln. Das Problem dabei war, dass die verschiedenen Fraktionen der Revolution nicht einen einheitlichen Korpus formten, der gegen die Unterdrückung kämpfte, sondern sehr unterschiedliche Ziele verfolgten und sich gegenseitig bekämpften. Da ein offizieller Nationalmythos jedoch ein Symbol für Zusammenhalt darstellt, und eine gemeinsame nationale Identität stiften sollte, war es nötig, die Feindschaften unter den populären Revolutionsführer aus dem kollektiven Gedächtnis zu verdrängen. Die PRI bemühte sich also auf der einen Seite um das Erinnern der gemeinsamen, verbindenden Vergangenheit der Revolution als einheitliche Bewegung und auf der anderen Seite um das Vergessen der Widersprüche. „[...] el gobierno del PRI ha pactado por un lado con el recuerdo y por otro lado con el olvido“ (Wieser & Rodríguez 2013/14: 112).

Pancho Villa, der nach seinem raschen Aufschwung um 1914 bald seinen ebenso raschen Niedergang fand, stand auf der Verliererseite der Revolution. Er hatte seine Machtansprüche nicht durchsetzen können und wurde von den Gewinnern unter den Revolutionsfraktionen verdrängt. Diese bezogen ihre Herrschaftsansprüche auch aus dem Sieg über Villa. Jedoch war Villa im Volk immer noch sehr populär und eine Identifikationsfigur. Daher versuchte man von Seiten der PRI erst, Villa aus dem kollektiven Gedächtnis zu verbannen. Da seine Popularität dadurch jedoch nicht abnahm³, musste man ihn für sich gewinnen. Ein Ausdruck dieses Aneignungsversuches ist das bedeutendste Denkmal der Revolution, das *Monumento a la Revolución* in Mexiko DF, das die Revolutionsführer Madero, Carranza, Calles, Cárdenas und Villa vereint. Die ehemaligen Feinde wurden also ohne jegliche Möglichkeit einer erneuten Konfrontation am selben Platz vereint. Dieses Monument trägt zur Herausbildung

³In der Volkskultur war Villa beispielsweise immer noch eine stark vertretene Figur in den *corridos*.

der „offiziellen“ Geschichte der Revolution als einer einheitliche Bewegung bei (vgl. Wieser & Rodríguez 2013/14: 111 ff.). Die Revolution soll als nationaler Mythos dienen, die den mexikanischen Staat zusammenhält und Einheit stiftet. Dass die Revolution aber erst eine Spaltung in verschiedene revolutionäre Lager, dann in Gewinner und Verlierer hervorgebracht hat, wird im offiziellen Gedächtnis unterbelichtet.

Dieses Beispiel will verdeutlichen, dass Auswahlprozesse in der Erinnerungskultur auch und besonders auf politischer Ebene wirksam sind. Wer politische Macht oder Macht über Massenmedien innehat, ist privilegiert in der Gestaltung und Deutung der Vergangenheit. Die Divergenz zwischen historischen Fakten und Erinnerung rührt daher, dass Medien nie ein neutraler Träger von Wissen sein können. Deshalb sind „Erinnern und historische Forschung [...] zwei klar voneinander trennbare Formen der Sinnkonstitution“ (Berek 2009: 116).

2.4 Literatur als Erinnerungsmedium

Erl (2011: 173 f.) postuliert, dass alle Texte, egal ob „historischer Roman“, oder „Groschenroman“ Medien des kollektiven Gedächtnisses sind. „Sie erfüllen vielfältige erinnerungskulturelle Funktionen, wie die Herausbildung von Vorstellungen über vergangene Lebenswelten, die Vermittlung von Geschichtsbildern, die Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen und die Reflexion über Prozesse und Probleme des kollektiven Gedächtnisses“ (ebd.). In diesem Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, in welchem Verhältnis literarische Texte und kollektiv geteilte Vergangenheitsversionen stehen.

2.4.1 Literatur als spezifische Form der „Welterzeugung“

Nelson Goodman spricht in seinem Buch *Weisen der Welterzeugung* (1990) von Literatur als spezifischer Form der Welt- und Gedächtniserzeugung in Abgrenzung zu anderen Formen der Welterzeugung, wie Religion, Geschichte und Mythos. Der Begriff *Welterzeugung* stützt sich auch bei Goodman auf ein konstruktivistisches Wirklichkeitsverständnis. Die Wirksamkeit von Literatur in der Hervorbringung von Wirklichkeit stützt sich laut Erl auf deren Ähnlichkeit mit „gesamtkulturellen Prozessen der Welterzeugung“. Es werden zwei wesentliche Ähnlichkeiten genannt: Erstens die Verdichtung von Bedeutung und zweitens die Sinnstiftung durch Narrativisierung und das Einpassen in Gattungsmuster (vgl. Erl 2011: 173 f.).

Gleichsam Literatur und Erinnerung bringen durch das Verfahren der Verdichtung von Sinn besonders prägnante Erinnerungsfiguren hervor. Wir wissen bereits, dass das kommunikative

Gedächtnis Assmanns zum kulturellen Gedächtnis „auskristallisiert“ wird, wobei weniger Prägnantes vergessen wird und wichtig Erscheinendes in komprimierter Form auf Erinnerungsfiguren übertragen wird. Pierre Nora (2005) spricht in diesem Zusammenhang von „Erinnerungsorten“, wenn er hoch bedeutungsgeladene Erinnerungen bezeichnet und Halbwachs spricht von „verdichteten Vorstellungen“. In der Literatur verweist bereits die Bezeichnung „Gedicht“ auf dieses Verfahren. „Der Effekt von literarischen Verfahren wie Metaphorik, Intertextualität oder Allegorien ist die Zusammenführung und Überblendung verschiedener semantischer Bereiche auf engstem Raum“ (Erl 2011: 174). Diese verdichteten Erinnerungsfiguren sind Symbolfiguren für eine spezifische Erinnerungsgemeinschaft. Um die Bedeutung zu entschlüsseln, muss man Teil dieser Erinnerungsgemeinschaft oder auf die Literatur bezogen Teil dieser Interpretationsgemeinschaft sein (vgl. Erl 2011: 174 f.).

Auf Pancho Villa wurde das Verfahren der Verdichtung sowohl in der kollektiven Erinnerung als auch in der Literatur angewendet, sodass sich in der Symbolfigur Villas nicht nur sein historisches Wirken verdichtet, sondern vielmehr ein dichtes Bedeutungsgeflecht, das der jeweiligen Erinnerungsgemeinschaft entspricht. Die historische Figur wird in der mündlichen Erzähltradition zur Legende hochstilisiert. Das Prägnante wird hervorgehoben und übertrieben. Die Schriftsteller des mexikanischen Revolutionsromans standen daher vor einer Symbolfigur, weil die historische Persönlichkeit längst von seiner Mythologie überschattet worden war. Die Legende Villas ist somit weniger ein Ausdruck einer faktischen Person, als vielmehr einer weltanschaulichen Perspektive derer, welche die Legende hervorgebracht haben.

Das zweite gemeinsame Merkmal von kollektiver und individueller Erinnerung und Literatur ist die Sinnstiftung durch Narration und die Einpassung in Gattungsmuster. „Erst die Narrativisierung von historischem Geschehen oder prä-narrativer Erfahrung zu einer Geschichte ermöglicht deren Deutung“ (ebd.: 175). Die Narrativisierung in Literatur und Erinnerung beginnt mit der Selektion von Inhalten: Bedeutsames (Prägnantes) wird von Unbedeutendem geschieden. Dies drückt sich in der Literatur beispielsweise dadurch aus, dass die Zeichnung eines Charakters in der Regel durch die Hervorhebung des Essentiellen erfolgt. In einem zweiten Schritt werden die selektierten Inhalte kombiniert und erhalten dadurch ihren „Ort im Gesamtgeschehen und damit auch ihre Bedeutung“ (ebd.). Die Inhalte des Kollektivgedächtnisses wurden bereits in die Form einer Erzählung und somit in sinnhafte Strukturen überführt. Das kollektive Gedächtnis ist somit eine „Welt der Narrative“ (ebd.).

Aufgrund der Ähnlichkeit zwischen Literatur und gesamtulturellen Prozessen der Wirklichkeitskonstruktion ist es naheliegend, dass literarische Texte „Vergangenheitsversionen, Geschichtsbilder und Identitätskonzepte der Erinnerungskultur“ (ErlI 2010: 262) in bedeutendem Maße prägen. Aufgrund ihrer Reichweite und Massentauglichkeit sind es weniger hochkulturelle Texte, die maßgeblich an der Wirklichkeitskonstruktion eines Kollektivs beteiligt sind, sondern vor allem die Populärliteratur. Sie sind innerhalb der Literatur die potentesten „Vehikel der kollektiven medialen Konstruktion und Vermittlung von Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen“ (ebd.). Ein Charakteristikum von und ein Anspruch, den der mexikanische Revolutionsroman nun an sich stellt, ist die Massentauglichkeit und die Vergesellschaftung der Literatur. Die Kriegs- und Abenteuerromane der Revolution zielen in erster Linie darauf ab, dem urbanen Publikum ein Geschichtsbild der bewaffneten Revolution zu vermitteln. Sie haben aber auch eine didaktische Funktion in Bezug auf die Vermittlung von Ideologischen Konzepten (vgl. ErlI 2010: 263).

Damit ein literarischer Text in der Konstruktion von Erinnerungsversionen wirkt, muss ihm die Leserschaft einen Wirklichkeitsbezug zusprechen. Dies geschieht jedoch auch bei fiktiven Texten. Die theoretisch getroffene Unterscheidung zwischen fiktiver Erzählung und Repräsentation der realen Welt ist kein absolutes Kriterium für den Zuspruch eines Wirklichkeitsbezuges seitens der Leserschaft. Die Rezeptionshaltung der Leserschaft ist daher ausschlaggebend, ob ein Text das Wirklichkeitskonzept des Rezipienten beeinflusst:

Mit Blick auf die tatsächlichen Rezeptionsstrategien empirischer Interpretationsgemeinschaften scheint jedoch die Annahme gerechtfertigt, dass die theoretische postulierte ontologische Kluft zwischen Fiktion und Realität überwunden wird und literarische Texte Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen einer Erinnerungskultur deutlich mitprägen (ebd.).

Der mexikanische Revolutionsroman nimmt in dieser Hinsicht verschiedene Funktionen ein: Er perspektiviert und interpretiert die Vergangenheit, perpetuiert und erzeugt Symbole. Die Verfasser nehmen dabei immer Bezug auf bereits bestehende kollektive Vorstellungen. Im Falle Pancho Villas sind diese Vorstellungen besonders stark geformt durch die Stilistik der mündlichen Erzähltradition. Würden die Schriftsteller eine gänzlich neue Version der Symbolfigur Villas erschaffen, würde diese nicht an bestehende Sinnhorizonte und Vorstellungen über die Vergangenheit anschließen. Somit wäre auch die Voraussetzung des Wirklichkeitsbezuges für eine erinnerungsformierende Wirkung nicht gegeben. Der literarische Text muss sich daher auf gegenwärtige Kollektivvorstellungen beziehen und damit

auf eine Wirklichkeit, „die bereits hochgradig symbolisch verdichtet, narrativ strukturiert und durch Gattungsmuster überformt ist“ (ebd.: 264). Pancho Villa wird daher nicht erst vom Revolutionsroman zur Symbolfigur gemacht. Indem er jedoch das bestehende Symbol aufgreift, kann er es umdeuten, und somit die Vergangenheit rückwirkend verändern. Gustavo Faverón-Patriau (2003) bezeichnet in dieser Hinsicht die Wirkungsweise von Nellie Campobellos *Cartucho* als „reescitura de la realidad“.

2.4.2 Ricœurs dreifache Mimesis

Paul Ricœurs hat ein Modell entwickelt, dass die Funktion von Literatur als Erinnerungsmedium in seinen Teilaspekten anschaulich macht. Es handelt sich um ein Kreislauf-Modell, dass das gegenwärtige Kollektivgedächtnis als Ausgangslage nimmt, und zu einem durch das Einwirken von Literatur modifizierten Kollektivgedächtnis führt. Weil die Modifikation von Vergangenheit durch Literatur das zentrale Interesse dieser Arbeit darstellt, ist Ricœurs Modell ein fruchtbarer Ansatz, um die Wirkungsweise von Literatur in der Erinnerungskultur zu beleuchten.

Ricœurs Modell ist dem Vorhaben dieser Arbeit dienlich, indem es die Dialektik zwischen außerliterarischer Wirklichkeit und Literatur aufgreift. Er stützt sein Modell auf den Mimesis-Begriff von Aristoteles, unterscheidet jedoch drei Abstufungen in Mimesis-I, -II und -III, die einen „Kreis der Mimesis“ darstellen. Auf der Ebene Mimesis-I, der sozialen Präfiguration, wirkt die Kultur auf die literarische Produktion, indem Autorinnen und Autoren mit kulturellem Vorwissen ausgestattet ist. Die Mimesis-I lässt sich daher mit dem sozialen Rahmen der Erinnerung (Halbwachs) und mit der sozialen Dimension der Wahrnehmung selbst (Berger & Luckmann) vergleichen. Die Mimesis-II bezeichnet die eigentliche kreative Leistung in der literarischen Produktion. Im künstlerischen Medium Literatur wird kulturelles Wissen verändert, es wird neu konfiguriert und somit transformiert zu einer fiktionalen Darstellung. Die Mimesis-III beschreibt Literatur von der Rezeptionsseite her. Die Umformung von kulturellem Wissen auf der Ebene der Mimesis-II kann gesellschaftlich wirksam sein, wenn Literatur rezipiert wird. Bei entsprechender Rezeption wirkt nun ein Text durch lesendes Verstehen auf die Gesellschaft und fließt möglicherweise auf der Ebene Mimesis-I wiederum in zukünftige literarische Produktionen ein. Somit ist Ricœurs Kreis der Mimesis geschlossen. Im Folgenden sollen die drei Ebenen genauer erläutert werden.

Die soziale Realität beziehungsweise die soziale Rahmung der individuellen Realität,

bestimmt natürlich die literarische Produktion und Rezeption maßgeblich. Die kulturelle Einbettung der Autorinnen und Autoren präfiguriert die literarische Produktion. Jede künstlerische Komposition beruht auf einem Vorverständnis. Eine Ausprägung davon wäre etwa das, was der weit gefasste Begriff der Intertextualität von Julia Kristeva umschließt. Künstlerisch erzeugte Welten entstehen demnach nicht einfach aus dem Nichts, sondern basieren auf einem Vorverständnis der Welt. Rückschlüsse, so Erll (2011: 180), auf die Mimesis-I eines Textes lassen sich durch dessen Selektion von außertextuellen Elementen ziehen. Aus welchen Bereichen der außertextuellen Wirklichkeit – wobei „außertextuell“ außerhalb eines vorliegenden Textes meint – beziehen Autorinnen und Autoren die Elemente des Textes? Die klassischen Formen der Bezugnahme sind Intertextualität, Intermedialität und Interdiskursivität (vgl. Erll 2011: 180 f.).

Jedoch werden die außertextuellen Elemente im literarischen Text neu konfiguriert, wodurch die Wirklichkeit auf die sich ein Text bezieht, transformiert wird. Literatur ist kein bloßes Abbild von außertextuellen Elementen. Nelson Goodman sagt, dass das Erschaffen von Welten, egal ob künstlerisch oder auf andere Weisen der Welterzeugung gestützt, immer ein Umschaffen von bestehenden Welten ist (vgl. Goodman 1990: 19). Es wird also Bestehendes neu und anders zusammengesetzt, sodass daraus eine zuvor nicht dagewesene Bedeutung hervorgeht. „Das Umschaffen [...] impliziere in großem Maße Hinzufügungen sowie Auslassungen in Bezug auf Elemente anderer Welten“ (Inal 2015: 27). Obwohl sich Künstlerinnen und Künstler in ihrer Ausgangslage also immer und notwendigerweise auf bereits Existierendes stützen (Mimesis-I), bringen sie Neues hervor, wenn sie die Elemente einer symbolischen Ordnung neu zusammensetzen. So können bestehende Symbole ihre Bedeutung verändern, wenn sie in einem anderen Kontext angewandt werden. In der Literatur vermischen sich im Rahmen der Fiktion Elemente des Realen und des Imaginären. Dadurch nehmen die Bestandteile des Realen durch den veränderten Kontext eine andere Bedeutung an und das Imaginäre gewinnt durch die Vermischung eine gewisse Realität. „Durch diese Verbindung von Realem und Imaginärem werden kulturelle Wahrnehmungsweisen in der Fiktion neu strukturiert“ (Erll 2011: 177).

Auf gesellschaftlicher Ebene kann ein Medium jedoch nur durch dessen Rezeption wirken. Um mit den Worten Goodmans zu sprechen, ist Wirklichkeitserzeugung immer „Teil des Erkennens“ (1990: 37). Erst wenn durch die Rezeption von faktischen oder fiktiven Erzählungen über die Mexikanische Revolution die Vergangenheit mit Sinn ausgestattet wird,

wird sie Teil der eigenen Wirklichkeit. „[...] Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand“ (ebd.). Daher haben Massenmedien eine andere Wirksamkeit auf das Wirklichkeitskonzept einer Gesellschaft wie literarische Randerscheinungen. Rein private Träger von Wissen besitzen gar keine Relevanz für eine Erinnerungskultur. Die ausschlaggebende Eigenschaft von Medien für ihrer erinnerungskulturelle Wirksamkeit ist somit ihre Öffentlichkeit (vgl. Berek 2009: 87). Literatur, die durch die soziale Wirklichkeit präfiguriert ist, refiguriert nun durch deren Rezeption ebendiese Wirklichkeit.

Ricœur veranschaulicht die zirkuläre Beziehung (dreifache Mimesis) zwischen außertextueller Wirklichkeit und Erzählung folgendermaßen:

Die zirkuläre Beziehung zwischen dem, was man einen *Charakter* nennen kann – und der sowohl der eines Individuums wie der eines Volks sein kann – einerseits, und den *Erzählungen* andererseits, die diesen Charakter gleichzeitig ausdrücken und formen, illustriert aufs schönste den zu Beginn unserer Darstellung der dreifachen *mimesis* erwähnten Zirkel (Ricœur 1991: 398).

Bei dieser Darstellung entspricht der *Charakter* der außertextuellen Wirklichkeit. Die Erzählungen nehmen diese auf (Mimesis-I), aber formen sie auch (Mimesis-II und -III).

Die Mimesis-III markiert einen Punkt, der die Wirksamkeit des mexikanischen Revolutionsromans in der Erinnerungskultur nahelegt. Der ausschlaggebende Punkt ist die Rezeption, genauer gesagt die gesellschaftliche Breite der Rezeption. *Él águila y la serpiente*, *Los de abajo* und *¡Vamonos con Pancho Villa!* sind vor ihrer Erscheinung als gebundene Romane jeweils im Feuilleton von Tageszeitungen mit großer Auflage erschienen. Der Revolutionsroman selbst war in Mexiko der Beginn einer massentauglichen Literatur und hatte auch explizit den Anspruch, ein solcher zu sein. Villas Aufstieg von der Armut über das Banditendasein bis zum legendären Revolutionsführer, war eine fruchtbare Vorlage für Romane, Kurzgeschichten und Biographien. „In the 1920 and the 1930, decades of national reconstruction, over twenty books on Villa and Villismo were published, an unprecedented number in a country characterized by the paucity of its publications. The peak year was 1931, when five works appeared – one biography, three novels, and one collection of short stories“ (Parra 2005: 4).

Bei Erll heißt es:

Die literarische Darstellung verändert auch [des Lesers] Wirklichkeitswahrnehmung und letztlich – durch seine Handlungen, die von literarischen Modellen beeinflusst sein können – auch die kulturelle Praxis und damit diese Wirklichkeit selbst. [...] Literatur wirkt in der Erinnerungskultur, wenn sie in breiten gesellschaftlichen Kreisen als ein Medium des kollektiven Gedächtnis rezipiert

wird. [...] Literatur prägt Kollektivvorstellungen vom Ablauf und vom Sinn vergangener Ereignisse, deutet die Gegenwart und weckt Erwartungen für die Zukunft (2011: 183).

Ricœurs Modell soll sich als nützlich für die folgende Analyse erweisen: Bezüglich der Mimesis-I ist für diese Arbeit von besonderem Interesse, welche Elemente der außerliterarischen Wirklichkeit den Eingang in den Roman finden. Die Selektion des Autors, bzw. der Autorin, zeigt, welche Elemente der Wirklichkeit als „prägnant“ oder erinnerungswürdig erachtet werden und lässt weniger prägnante Erinnerungsversionen Villas im Vorfeld ausscheiden. In Bezug auf die Mimesis-II stellt sich die Frage, welche ästhetische Form die Bezugnahme auf Villa im Roman annimmt. Wie wird die Historie dargestellt? Welche Transformation erfährt sie durch den Eingang in das künstlerische Medium Literatur? Auf welche mögliche Wertung lässt die Erzählstimme oder der Plot schließen und welche Erinnerungsversion Villas wird dadurch favorisiert beziehungsweise deklassiert?

Weil Literatur erst durch ihre Rezeption in der Erinnerungskultur wirken kann, lässt sich allein vom Text her die Wirkung nicht mit Exaktheit vorhersehen. Die Effekte eines literarischen Textes sind immer an das Vorverständnis der Leserschaft gebunden und dieses ist stetem Wandel unterworfen. „Lesendes Verstehen ist nicht ein Wiederholen von etwas Vergangenen, sondern Teilhabe an einem gegenwärtigen Sinn“ (Gadamer 2010: 396). Rückschlüsse darauf, wie sich die Leserschaft des mexikanischen Revolutionsromans zu verschiedenen historischen Momenten zusammensetzt, von welchem Weltbild aus sie einen Roman deutet und welchen Effekt die Interpretation auf die symbolische Ordnung einer Gesellschaft im Sinne einer „Refiguration“ nach Ricœur hat, lässt sich nicht erheben. Es ist schlicht zu schwierig, die Deutung eines Textes innerhalb einer Interpretationsgemeinschaft vorherzusehen, ohne selbst Teil davon zu sein. Was aber sehr wohl möglich ist, ist eine „vom Text her begründbare Annahme über mögliche Effekte“ (Sommer 2000: 328). Dabei trifft man keine direkte Aussage über die Wirkung auf Ebene der Mimesis-III, weil dafür empirische Daten von Nöten wären, sondern geht vom Text selbst als ästhetisches Gebilde aus und leitet daraus naheliegende Interpretationsmöglichkeiten ab. Rezeption ist das Aufeinandertreffen von Text und Rezipient. Wie ein Text wirkt, liegt daher im Text *und* im Rezipienten begründet. Der Rahmen der Möglichkeiten beschränkt die folgende Analyse aus genannten Gründen auf die erinnerungskulturelle Wirksamkeit, die vom Text her begründbar ist. Daher wird die Rezeptionsseite von Literatur auf indirekte Weise behandelt, indem vom Text ausgehend „Funktionspotentiale“ abgeleitet werden (vgl. Inal 2015: 66 f.). Die Deutungen, die

ein Text erlaubt oder manchmal sogar aufzuzwingen versucht, sind in diesem Sinne dessen Potenzialität und sollen im Rahmen der folgenden Analyse herausgearbeitet werden. Eine Aussage, die sich in Bezug auf die Rezeption des mexikanischen Revolutionsromans jedoch sehr wohl treffen lässt, ist, dass das erinnerungskulturelle Funktionspotential von Literatur sich nur dann entfalten kann, wenn sie in „breiten Gesellschaftlichen Kreisen als ein Medium des kollektiven Gedächtnis rezipiert wird“ (Erl 2011: 183). Diese Voraussetzung scheint für den mexikanischen Revolutionsroman erfüllt.

3 Pancho Villa als Symbolfigur im mexikanischen Revolutionsroman

3.1 Definition des Begriffs „Symbolfigur“

Zuallererst soll geklärt werden, wie innerhalb dieser Arbeit der Begriff „Symbolfigur“ verwendet wird, um möglichen Unklarheiten vorzubeugen. Ein Symbol ist hier nichts anderes als ein Zeichen, das eine denotative und konnotative Bedeutung trägt. Dabei wird keine besondere Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem vorausgesetzt, was der Terminologie Saussures entspräche. Eine Symbolfigur wiederum ist ein Zeichen, das als Person gefasst wird.

Nun wäre folglich jede Person eine Symbolfigur, insofern sprachlich Bezug auf sie genommen wird. Wieso in Bezug auf Pancho Villa jedoch der Begriff „Symbolfigur“ treffender erscheint, als ihn einfach nur mit „Person“ oder „Figur“ zu bezeichnen, liegt an der Dimension der symbolischen Überhöhung, die Pancho Villa im öffentlichen Diskurs widerfahren ist. Symbolische Überhöhung wiederum meint eine besondere Verdichtung und Überlagerung von Bedeutung innerhalb eines Symbols. Überhöhung dient der Steigerung der Prägnanz eines Symbols. Weil symbolische Überhöhung in Erzählungen besonders intensive Bilder hervorbringt, ist sie eine wichtige Mnemotechnik in der mündlichen Erzähltradition. Während „Pancho Villa“ denotativ lediglich die historische Figur bezeichnet, sind die Konnotationen zahlreich und, je nach Gruppenzugehörigkeit, sehr unterschiedlich. Die Konnotationen eines Symbols sind immer abhängig von der Struktur der „symbolischen Ordnung“ des Wahrnehmenden. Während die denotative Bedeutung, bildhaft ausgedrückt, der Ort im „Bedeutungsnetz“ ist, sind die Konnotationen die Verästelungen, die Bindeglieder zu anderen Bedeutungsfeldern oder die Assoziationen. Während sich nun die Denotation durch Stabilität auszeichnet, sind die Konnotationen weitaus flexibler und daher gruppenspezifischer sowie innerhalb einer Gruppe stark durch individuelle Erfahrung geprägt. Auch subtile Emotionen, die in Verbindung mit einem Symbol stehen und sich dem Begrifflichem entziehen, sind Konnotationen. Als Definition des Symbolbegriffs, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, eignet sich daher jene Ernst Cassirers besonders:

Unter einer „symbolischen Form“ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird (Cassirer 1983: 175).

Die Assoziationen zu Villa im Revolutionsroman sind geprägt durch die Hoffnungen und

Wünsche der Charaktere, die auf ihn projiziert werden, aber auch durch ideologische Implikationen. Vergleichsweise selten sind differenziertere Sichtweisen auf Villa abseits der Dualität von Held oder Feind.

Obwohl eine Gesellschaft, um eine solche zu sein, einen Konsens der konnotativen Bedeutungen von zentralen Symbolen anstrebt, ist dieser nur bis zu einem gewissen Grad möglich. Um ein Auseinanderdriften von konnotativen Bedeutungen innerhalb einer Gesellschaft zu verhindern, müssen Bedeutungen innerhalb kultureller Prozesse immer wieder ausgehandelt werden, weil sonst ein Entstehen von separaten Wirklichkeiten droht (vgl. Kap. 2.3.5).

Auf Erinnerungsfiguren bezogen heißt das, dass man eine gemeinsame Deutung der Vergangenheit anstrebt, wenn eine Gesellschaft eine stabile Einheit darstellen soll. Villa wurde schon zu Lebzeiten besonders kontrovers gedeutet. So schreibt etwa Katz: „de todos los líderes principales de la Revolución Mexicana, Francisco Villa es, sin duda, el más polémico. La sola mención de su nombre hace que partidarios y enemigos se engargen en diatribas muy enconadas" (Katz 2004: XIII, zitiert nach Wieser & Rodríguez 2013/14: 113). Der *Partido de la Revolución Institucionalizada* sah in der Wirkung der Symbolfigur Villas die Gefahr eines gesellschaftsspaltenden Effekts. Daher versuchte man, im offiziellen Gedächtnis an die Revolution die Bedeutung Villas insgesamt herabzusetzen, um ihn aus dem kollektiven Gedächtnis zu verdrängen. Die Kontroverse bezüglich der konnotativen Bedeutungen der Symbolfigur Villas und des *villismo* wollte aber weiter verhandelt werden:

Banished from the official memory of the revolution, it was in the realm of culture, not politics, where Villa's politics and symbolic meaning for the Mexican nation would be appraised and discussed. The government's dismissal left the field open for Villas's "image to be shaped more by popular tastes, fiction writers, and journalists than by official propagandists" (Parra 2005: 4).

3.2 Pancho Villa im Revolutionsroman

Im Revolutionsroman erscheint Villa als Figur, die in der Regel von außen und aus der Distanz betrachtet wird. Obwohl Villa in den vier Romanen, die Gegenstand der folgenden Analyse sind, selbst nicht als Protagonist auftritt, ist er doch eine zentrale Figur, weil sich die Protagonisten immer wieder auf ihn beziehen und seine symbolische Ausstrahlungskraft für sie eine handlungsleitende Funktion besitzt (vgl. Wieser & Rodríguez 2013/14: 114 f.). Die Revolutionäre im Roman erzählen sich idealisierte Geschichten über Villas Heldentaten, dass er der Freund der Armen sei, der Zentaur des Norden, der Napoleon von Mexiko, der Adler

der Azteken und trotz seines Aufstiegs stets seiner sozialen Herkunft treu. Die in den Romanen thematisierte Glorifizierung des „Helden“ Pancho Villa von Seiten seiner Anhängerschaft basiert auf Geschichten, die über das „Hören-Sagen“ die Charaktere erreichen und sich einer wahrheitsgetreuen Darstellung nicht verpflichtet fühlen. In *Los de abajo*, beispielsweise, treffen zwei revolutionäre Gruppierungen aufeinander und tauschen verherrlichende Beschreibungen und Anekdoten über Villa aus. Als einer der Gesprächsteilnehmer fragt, ob jemand bereits an der Seite Villas gekämpft habe, stellt sich heraus, dass noch niemand jemals auch nur das Gesicht Villas gesehen habe (vgl. Azuela 1988 [1915]: 81). Die Distanz zu Villa, der Blick aus der Ferne, trägt wesentlich zur Mythologisierung seiner Person bei (vgl. Wieser & Rodríguez 2013/14: 115). Die Charaktere beziehen ihre Vorstellungen von Villa meist aus mündlichen Erzählungen, die bereits reichlich überzeichnet wurden. Somit ist die Sicht der *villistas* auf ihr Idol vor allem ein Ausdruck der gruppenspezifischen Emotionen, Hoffnungen und Erwartungen gegenüber ihrem Helden, den sie sich zum Großteil selbst konstruiert haben.

Weil Villa im Revolutionsroman nicht als Protagonist, sondern meist als sekundärer Charakter erscheint, auf den aus verschiedenen Positionen Bezug genommen wird, ist es für diese Arbeit auch von Interesse, wer die Protagonisten sind, die sich auf Villa beziehen und wie die Symbolfigur Villa aus deren Sicht geartet ist. Dabei eröffnen sich verschiedene und auch gegensätzliche Sichtweisen: In *Los de abajo* steht die Perspektive der *villistas* im Vordergrund, jedoch wird diese teilweise relativiert, indem der Erzähler die Sicht des Protagonisten und seiner Gefolgschaft ironisiert. Durch die Figuren Albero Solís, Luís Cervantes und Loco Valderrama werden Villa und seine revolutionäre Bewegung aber auch aus anderen weltanschaulichen Positionen betrachtet. Im autobiographischen Roman *El águila y la serpiente* handelt es sich um eine Darstellungsweise Villas, in der, der literarischen Gattung entsprechend, die Sichtweise des Autors, des Protagonisten und des Erzählers verschmelzen. Aus der durch den Intellekt geprägten Perspektive bezieht Guzmán eine gewisse Autorität gegenüber „naiveren“ Sichtweisen. Nellie Campobello schildert in *Cartucho* fragmentarisch ihre Kindheitserinnerungen von der Revolution im Norden Mexikos. Aus einem kindlichen Blickwinkel, aus dem die eigentlichen Anliegen der Revolution nur begrenzt einzusehen sind, erzählt Campobello von den Kämpfen zwischen *villistas* und *carrancistas* in ihrer Heimatprovinz Chihuahua oder eigentlich vielmehr von den Kämpfern, deren Geschichten und deren tödlichem Ende. Als Villa 1915 von Carranza nach Chihuahua

zurückdrängt wurde, um sich einen blutigen Verteidigungskrieg zu liefern, war Nellie Campobello 15 Jahre alt. Sie faszinierten die Toten, die sie aufgrund der vielen Kriegsoffer als etwas Natürliches betrachtete. Ihre Begegnungen mit und die Erzählungen von den Revolutionären öffnen einen Blick auf die Motive der Kämpfenden und darauf, was Pancho Villa für sie bedeutet. Rafael F. Muñoz fokussiert in *¡Vamonos con Pancho Villa!* die Perspektive der Soldaten, die in unermesslicher Ergebenheit an Villas Seite kämpfen. Die Symbolfigur Villa wird in dieser Darstellung in seiner Mythologie gestärkt. Er wird ähnlich einem Kriegsgott gezeichnet, der zwar furchteinflößend und kaltblütig ist, jedoch auch durch seine Größe und Stärke beeindruckt.

Wenn es nun das Anliegen dieser Arbeit ist, Funktionshypothesen oder Funktionspotentiale für die erinnerungskulturelle Wirksamkeit des mexikanischen Revolutionsromans aufzustellen, ist es auch wichtig, wie die Figuren, die jeweils eine bestimmte Vorstellung von Villa haben, charakterisiert werden. Warum dies notwendig ist, soll ein Beispiel verdeutlichen: Wenn im Roman eine Gruppe von *villistas* in direkter Rede von ihrem Anführer schwärmt, im Gesamtkontext des Romans jedoch die Sichtweise der *villistas* in Frage gestellt wird und die Konnotation eines Irrglaubens erhält, so stehen die Aussagen dieser Gruppe generell unter dem Vorzeichen, das aus dem Kontext hervorgeht. Die Bedeutung einer Aussage geht also erst aus dessen pragmatischer Verwendung innerhalb eines Kontextes hervor. Stammt eine Aussage von einer fiktiven Person in einer Erzählung, spielt daher die Kontextualisierung der Aussage und der Person selbst eine bedeutende Rolle. Wenn im genannten Beispiel nun der Leser mit der Gesamtdarstellung des Autos „einverstanden“ ist, das heißt, die AutorInnenintention, nämlich zu vermitteln dass der *villismo* ein Irrglaube sei, bei der Rezeption erfolgreich nachvollzieht, wird er auch außerhalb des Textes die glorifizierenden Elemente der Symbolfigur Villas in Frage stellen. Somit ändert sich für den Leser gegebenenfalls die konnotative Bedeutung des Symbols „Pancho Villa“ durch lesendes Verstehen. Das Symbol wird, der Terminologie Goodmans entsprechend, „umgeschaffen“. Wenn man von einem kulturellen Kampf um Erinnerung spräche, wäre das genannte Beispiel also ein Schlag gegen die idealisierte Erinnerungsversion von Villa als fehlerlosem Helden. Es ist also durchaus von zentraler Bedeutung, *wer* im Roman *was* über Villa sagt.

Aus diesem Beispiel geht hervor, dass, wenn unterschiedliche Bedeutungen des gleichen Symbols, in diesem Fall unterschiedliche Versionen der Symbolfigur Pancho Villas, aufeinandertreffen, die Glaubwürdigkeit ausschlaggebend ist, die den Figuren beigemessen

wird. Mit welchen Mitteln suggeriert die Autorin oder der Autor bei seinen Figuren unterschiedliche Glaubwürdigkeit bezüglich ihrer Sicht auf Villa, sodass dem Leser eine Interpretationsweise nahegelegt wird? Oder verzichtet die Autorin oder der Autor auf eine weltanschauliche Verallgemeinerung, sodass im Roman verschiedene und gegensätzliche Sichtweisen als gleichwertig koexistieren?

3.3 *Los de abajo* – Revolution aus der Sicht „der Unteren“, aus der Sicht eines Kleinbürgers

3.3.1 Einleitende Worte zu Mariano Azuela und *Los de abajo*

Mariano Azuela (1873-1952) war Arzt und Schriftsteller. Er sympathisierte mit der maderistischen Revolution gegen Porfirio Díaz und schloss sich ihr an. Er war aktiver Propagandist Maderos und wurde nach dessen Sieg in seiner Heimatprovinz Lagos zum höchsten Beamten. Bald schon begann er jedoch zu bezweifeln, dass die Revolution den ersehnten Wandel hin zu einer besseren Gesellschaftsordnung bringen würde. Er sah, dass sich „nach dem Sieg Maderos im Mai 1911 plötzlich Großgrundbesitzer und andere Nutznießer des Díaz-Regimes der Revolution ‚anschlössen‘, um im lokalen Bereich die Führung zu behalten“ (Dessau 1967: 122). Ein Pessimismus, der später auch in *Los de abajo* zum Ausdruck kommen sollte (vgl. Dessau 1967: 121 f.).

1914 schloss er sich als Militärarzt dem *villista* Julián Medina an mit dem literarischen Ziel, die Welt der authentischen Revolutionäre zu beobachten, um daraus einen Roman entstehen zu lassen: „[...] sentí un gran deseo de convivir con auténticos revolucionarios – no de discursos, sino de rifles – como material humano inestimable para componer un libro“ (Azuela 1996: 326). In dieser Zeit sammelte er die Notizen, aus denen *Los de abajo* entstehen sollte. Die Begegnungen und Geschehnisse dieser Zeit fließen teilweise relativ unverfälscht in den Roman ein. Jedoch ist Medina nicht die Vorlage für den zentralen Protagonisten Demetrio Marcías, weil er diesen Charakter frei gestalten wollte. Die politische Kompetenz Medinas, so Parra, würde sich nicht mit Azuelas Intention der Aussage verbinden lassen. Azuela greift somit auf die Tradition des volkstümlichen mexikanischen Romans des 19. Jahrhunderts zurück, indem er in seine Erzählung ein historisches Gerüst integriert, das durch die Anreicherung mit fiktiven Elementen ihre kritische weltanschauliche Verallgemeinerung erhält. Obwohl die Charaktere also in ihrer Sprache und Weltanschauung von faktischen Figuren inspiriert wurden, handelt es sich um fiktive Figuren (vgl. ebd. 131 f.; Parra 2015: 23 f., 32).

Der Roman ist in drei Teile gegliedert, welche verschiedene Phasen der Revolution des Volkes in chronologischer Reihenfolge vom Aufstieg bis zum Niedergang wiedergeben.

Der erste Teil handelt vom Beginn der Aufstände des Volkes. Der zentrale Protagonist, Demetrio Macias, gründet eine Freischar aus Freunden und Bekannten, um sich gegen die Ungerechtigkeit und Willkür der Obrigkeit zur Wehr zu setzen. Die Truppe schließt sich dem Heer Pancho Villas an, das die entscheidende Schlacht um Zacatecas gewinnt. Dieser Sieg ist sowohl im Roman als auch historisch der Höhepunkt der Revolution des Volkes.

Im zweiten Teil spaltet sich die Revolution in verschiedene Fraktionen auf, die sich gegenseitig bekämpfen. Die Protagonisten nehmen an der Konvention von Aguascalientes teil, in der sie sich zwischen Villa und Carranza entscheiden müssen. Die Revolution nimmt nun die Züge eines Bürgerkrieges an. Der moralische Verfall nimmt mit der Dauer der Gefechte, auch innerhalb Demetrios Truppe, zu: Es erfolgen Plünderungen und willkürliche Morde. Wofür eigentlich gekämpft wird, erscheint immer unklarer.

Der kurze dritte Teil stellt den endgültigen Niedergang des Volksaufstandes dar. Die verbleibenden Anhänger Marcías erfahren vom Tod Pancho Villas. Der Held des Romans kehrt zum Ausgangspunkt der Erzählung zurück, ist aber nicht mehr in der Lage, „einfach in Frieden zu leben“, wie es sein ursprüngliches Anliegen war. Er zieht weiter und kämpft bis er zuletzt im Kampf fällt.

Die zentrale Perspektive in *Los de abajo* ist jene der „Unteren“. Demetrio und seine Begleiter sind *serranso* aus den nördlichen Gebirgen Mexikos. Vor der Revolution führen sie ein bescheidenes Leben als Kleinbauern. Sie fungieren als Stereotype für die Teilnehmer an der populären Revolution: Sie sind allesamt Analphabeten und daher in der mündlichen Sprech- und Erzählkultur verwurzelt. Sie sind die „echten“ Revolutionäre, die den Großteil der revoltierenden Massen darstellen: „[...] the peasants are the genuine revolutionaries, but their overwhelming ignorance, lack of formal education, and dearth of clear political goals precludes the possibility of a felicitous end to the armed struggle“ (Parra 2005: 28). Demgegenüber stehen intellektuelle Charaktere. Diese Gruppe ist das komplementäre Element zu Demetrios Schar. Sie sehen die Revolution mit ideologischen Implikationen. Aus ihrer Perspektive wird die moralische und politische Dimension des Konfliktes beleuchtet. In dieser Gruppe befinden sich prophetische Charaktere, welche die nötige Weitsicht besitzen, um das Scheitern der populären Revolution vorherzusehen. Die Figur Luís Cervantes jedoch,

die auch jener Gruppe der Intellektuellen zuzurechnen ist, missbraucht seinen Vorsprung an Berechnungsfähigkeit gegenüber den ungebildeten Revolutionären, indem er Demetrio zu seinem eigenen Vorteil manipuliert. Daher ist keine dieser beiden Perspektiven durch moralische Überlegenheit gegenüber der anderen gekennzeichnet.

Die auktoriale Erzählinstanz hält sich zwar mit moralisierenden Aussagen zurück, distanziert sich aber immer wieder von der Perspektive „von unten“. Er macht den Mangel an Bildung, an politischer Zielsetzung und an altruistischen Idealen der revoltierenden Masse verantwortlich für das Scheitern der Revolution, ohne ihr jedoch Schuld und Verantwortung für diesen Mangel zuzuschreiben. Obwohl sich daher der Weg des Helden in sinnlosem Weiterkämpfen verläuft, büßt Demetrio nicht an Sympathie ein, weil die gut gemeinte Absicht bis zum Schluss sichtbar bleibt.

Los de abajo, 1915 in der Tageszeitung *El Paso del Norte* erstmals veröffentlicht, gilt als das erste Werk des mexikanischen Revolutionsromans. Jedoch merkt Antonio Castro Leal (1988[1]: 48) an, dass diese Bezeichnung nicht exakt sei, weil der Roman nur von der ersten Phase der Revolution handle. Dieser Einwand ist für die Belange dieser Arbeit insofern berechtigt, weil Villa 1915 einen aussichtslosen Verteidigungskrieg führte und 1916 das Blutbad in Columbus anrichtete. Diese zwei Ereignisse trugen dazu bei, dass sich um die Symbolfigur Villas in ihren verschiedenen Versionen weitere Polemiken rankten.

3.3.1 Bestandsaufnahme von Darstellungen Villas in *Los de abajo*

Villa erscheint in *Los de abajo* nie direkt als Person, sondern nur als gemeinsamer Bezugspunkt der Revolutionäre um Demetrio Macías. Mónica Mansour (Mansour 1996: 315) hält jedoch fest, dass die Figur Villas die implizite Achse des Romans ist. Weiters schreibt Parra: „The cultural semiotics at work in this novel can readily be discerned by studying the construction of the figure of Villa as well as the attitudes of the characters and of the narrator toward him“ (2005: 25).

Der Protagonist Demetrio Marcias und seine Schar verehren Villa im Verlauf des Romans zunehmend als einen Helden und sehen ihn als die Verkörperung der Revolution schlechthin. Ursprünglich hatten sie aber keinen Bezug zu Villa oder der Revolution. Erst der Einfluss von Cervantes bewegte Demetrio zum Eintritt in das Revolutionsheer. Im Laufe der Handlung erfährt die Truppe stets Neuigkeiten von Villas *División del Norte*, von deren militärischen Erfolgen und gegen Ende des Romans von deren Niedergang in der Schlacht bei Celaya.

Abseits von den Berichten von der Front ist Villa Gegenstand von Dialogen, die meist die Sichtweise der zentralen Charaktere auf Villa wiedergeben. Jedoch erscheinen auch zwei Figuren, welche der symbolischen Überhöhung Villas nichts abgewinnen: Der Hauptmann Alberto Solís und der Dichter Loco Valderrama. Diese haben ein differenzierteres Bild von der Revolution und ihren Führern. Der Überläufer Luís Cervantes stellt einen Sonderfall dar. Er stellt sich erst als Journalist gegen Villa und die Revolution, begreift dann aber den unausweichlichen Sieg der Revolution und bevorzugt es aus pragmatischen Gründen, am Ende des Krieges auf der Gewinnerseite zu stehen. Im Falle von Cervantes geht nicht klar hervor, welche Sichtweise er Villa gegenüber tatsächlich vertritt, weil seine vorausschauenden und berechnenden Aussagen, die stets auf seinen eigenen Vorteil abzielen, auf keine klare Positionierung schließen lassen.

Die offizielle Sicht der Regierung Victoriano Huertas wird zu Beginn des Romans dargestellt, als der ursprünglich regierungstreuere Luís Cervantes in Gefangenschaft der Revolutionäre in einem inneren Monolog über den Wahrheitsgehalt der „offiziellen“ Presse nachsinnt. Die offizielle regierungstreuere Presse, für die er selbst als Journalist tätig war, behauptete stets, für die Revolutionäre sei der „Kampf für die Gerechtigkeit“ nur ein Vorwand, um sich im Krieg materiell zu bereichern. Sie seien nichts anders als ehrlose Banditen. Als Cervantes nun den Zustand der zerlumpte Kleidung und das karge Dasein der Revolutionäre, die ihn in Gefangenschaft genommen hatten, sah, begann er an der offiziellen Darstellung zu zweifeln, wonach die Vermehrung von Reichtum das einzig wahre Motiv der Revolution sei:

¿En dónde están esos hombres admirablemente armados y montados que reciben sus haberes en puros pesos duros de los que Villa está acuñando en Chihuahua? [...] ¿Sería verdad lo que la prensa del gobierno y él mismo habían asegurado, que los llamados revolucionarios no eran sino bandidos agrupados ahora con un magnífico pretexto para saciar su sed de oro y sangre? (Azuela 1988 [1915]: 63 f.).

Villa ist in dieser offiziellen Version förmlich der Kopf einer hypertrophen Diebesbande, die sich als die Revolution betitelt, Gold an sich reißt, um es wiederum in Ausrüstung und Sold der *villistas* zu investieren mit dem Ziel, noch mehr Reichtümer zu plündern. Die Legitimität der revolutionären Bewegung, die sie selbst mit dem Kampf für höhere Prinzipien der Gerechtigkeit begründet, wird als Scheinargument abgetan. Die Regierung Huertas instrumentalisiert die ihr getreue Presse, um für die Rechtmäßigkeit der bestehenden Ordnung und Machtverhältnisse zu argumentieren. Villa als Kopf der stärksten militärischen Kraft in der Opposition, der die Rechtmäßigkeit der Regierung ablehnt und somit den größten Feind

darstellt, kann daher in der offiziellen Darstellung den Bedürfnissen der Regierung und Regierungstreuen entsprechend keine legitimen Ziele verfolgen.

Als Cervantes bereits in Marcías' Truppe aufgenommen worden war und sich als überzeugter Revolutionär profiliert, erklärt er in einer Ansprache nicht ganz selbstlos, warum es wichtig sei, sich der Revolution anzuschließen. Die Truppe war zu Beginn nämlich nicht von einer Ideologie oder den höheren Prinzipien der Gerechtigkeit getrieben, sondern von persönlichen Motiven. Demetrio, den der lokale Kazike Don Mónico fälschlicherweise als Aufständischen bezichtigt und in Folge von Regierungstruppen angegriffen wird, geht es prinzipiell nur darum, in Ruhe gelassen zu werden: „No quiero yo otra cosa sino que me dejen en paz para volver a mi casa“ (Azuela 1988 [1915]: 70). In Cervantes' eigennützigem Apell, sich der Revolution anzuschließen, heißt es darauf hin:

Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique; usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación. [...] No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales. Por ellos luchan Villa, Natera, Carranza; por ellos estamos luchando nosotros (ebd.: 70 f.).

In dieser Darstellung wird die offizielle Sichtweise, die Cervantes zu Beginn des Romans vertritt, konterkariert. Villa steht hier für die Revolution in ihrer Eigenschaft als nationalem Befreiungsprozess von ungerechten sowie ausbeuterischen Machtstrukturen. Die Motivation für die Revolution ist nun das edle Ideal einer gerechteren Gesellschaft. Für Cervantes, der sich in erster Linie persönlich bereichern will, auf welcher Seite auch immer, ist Rechtmäßigkeit ein rhetorisches Unterfangen. Die Rechtfertigung seiner jeweiligen Parteiergreifung erfolgt durch das passend gemachte Feindbild. Erst war die bestehende Ordnung der Regierung Huertas nicht von sich aus gut, sondern weil die Revolutionäre als blutrünstige Plünderer schlecht waren. Nun ist das Feindbild eines Establishments in Form von Kaziken, Regierung und regierungsnaher Wirtschaft die Berechtigungsgrundlage für die Revolution. Der Vorwurf, sich Scheinargumenten zu bedienen, um tatsächliche Absichten zu verdunkeln, trifft also vor allem auf Cervantes selbst zu, der mit seinen berechnenden Aussagen versucht, andere zu seinem Vorteil zu manipulieren.

Am dominantesten vertreten ist jedoch die Sichtweise der Revolutionäre um Demetrio Marcías, die vor Ausbruch der maderistischen Revolution durchschnittliche Mitglieder der Landbevölkerung waren und keine formelle Bildung genossen haben. Sie werden charakterisiert durch spontanes Handeln im Gegensatz zum vorausschauenden und

berechnenden Denken Cervantes. Obwohl Marcías und seine Truppe einfache Leute vom Land sind, sind sie nicht Teil der untersten, besitzlosen Schicht der *peones*. Nicht die materielle Not drängt sie zur Teilnahme an der Revolution, sondern persönliche Gründe. Demetrio gerät notgedrungen in den bewaffneten Widerstand aufgrund falscher Anschuldigungen des Kaziken Don Mónico. Die Charaktere, die sich ihm anschließen, großteils Freunde Demetrios, haben teilweise aber auch weniger ehrenhafte Gründe, um mit ihm mitzuziehen: einige haben etwa kleinere und größere Verbrechen begangen und entfliehen den Konsequenzen.

Für sie ist Villa der Held der Armen. Er nimmt von den Reichen, weil diese durch Ausbeutung der Landbevölkerung unrechtmäßig zu ihrem Reichtum gelangt sind, um es unter den Armen zu verteilen. Im Kapitel XX des ersten Teils unterhalten sich Marcías und Nateras Truppen über General Villa und gleich zu Beginn der Unterhaltung geht hervor, dass die Symbolfigur „Pancho Villas“ als besonders bedeutungsgeladen erlebt wird: „¡Ah, Villa!... La *palabra mágica*. El Gran Hombre que se esboza, el guerrero invicto que ejerce a distancia ya su gran fascinación de boa“ (Azuela 1988 [1915]: 80 f., Hervorhebung durch den Verfasser). Nateras Leute beschreiben Villa als Opfer der Regierenden, der sich aus seinem Opferstatus befreit hatte und nun unbezwingbar und nahezu allmächtig die Machtverhältnisse Mexikos umkehrt. Wer sich loyal gegenüber ihm verhält, soll großzügig belohnt werden. Wer sich ihm jedoch in den Weg stellt, wird keine Gnade erfahren: „[...] si usud le cae bien a mi general Villa, le regala una hacienda; pero si le choca..., ¡no más lo manda fusilar!“ (ebd.). Außerdem, so Nateras Leute, versorge Villa seine *División del Norte* mit den besten Gütern im Überfluss: „Traen sus carros apretados de bueyes, carneros, vacas. Furgones de ropa, trenes enteros de parque y armamento y comestibles para que reviente el que quiera“ (ebd.). Zusammengefasst wird Villa in dieser Darstellungsversion vorrangig durch Großzügigkeit Loyalen gegenüber, maskuliner Härte und unbezwingbarer Macht charakterisiert.

In diesem Kapitel des ersten Teils wird der Entstehungsprozess Villas als idealisierte und überhöhte Symbolfigur konkret thematisiert und ist daher von besonderem Interesse. Azuela zeigt, dass die Überhöhung Villas durch mündliche Überlieferung prädestiniert ist. Die Geschichten, die Nateras Leute vom Hören-Sagen kennen, werden in diesem Kapitel an Marcías Leute weitergegeben, ohne dabei auf reichlich unterhaltsame Ausschmückungen zu verzichten. Die Distanz zu Villa schafft den nötigen Spielraum für fiktive Elemente in den Erzählungen. Die Fakten bezüglich Villa stellen lediglich ein loses Gerüst dar, das durch

Hinzufügung und Übertreibung dramatisiert wird und somit einerseits an Unterhaltungswert gewinnt, andererseits aber auch die Hoffnung auf den Sieg stärkt. Die Version der Symbolfigur Villas, die daraus entspringt, gleicht demnach dem Helden einer epischen Legende viel mehr, als einer historischen Persönlichkeit. In den Erzählungen erfährt die Realität eine Steigerung, indem Bedeutung innerhalb der Symbolfigur verdichtet wird. Die Überhöhung reicht bis zur Vergötterung: „Villa derrotado era un dios caído. Y los dioses caídos ni son dioses ni son nada“ (Azuela 1988 [1915]: 107).

Azuela bedient sich auf diese Weise der Legendenbildung nicht nur durch seine Charaktere, sondern auch der Erzähler kommentiert die Überzeichnung Villas durch die Soldaten Nateras. Darauf soll im nächsten Kapitel eingegangen werden, das die Darstellung Villas im Gesamtkontext des Romans zum Gegenstand hat.

Im dritten und letzten Teil des Romans erscheint die Figur des Dichters Valderrama. Für ihn ist Villa nur ein beliebig austauschbarer Spielball der Revolution, die er als Naturgewalt stilisiert:

¿Villa?... ¿Obregón?... ¿Carranza?... ¡X... Y... Z...! ¿Qué se me da a mí?... ¡Amo la Revolución como amo al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!... Pero las piedras que quedan arriba o abajo, después del cataclismo, ¿qué me importa a mí?... (Azuela 1988 [1915]: 107).

3.3.2 Erinnerungskulturelle Funktionspotentiale

Die Legende Villas und der Erzähler als demythologisierende Instanz

Im vorhergehenden Kapitel wurde bereits kurz auf die Legendenwerdung Villas eingegangen. Diese basiert auf Anekdoten, die Villa durch Hören-Sagen bei jeder Weitergabe mehr und mehr überzeichneten. Der auktoriale Erzähler bezieht sich kritisch auf den Entstehungsprozess des überzeichneten Villas der Populärkultur:

Pero los hechos vistos y vividos no valían nada. Había que oír la narración de sus proezas portentosas, donde, a renglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial. Villa es la reencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! Y los pobres le forjan una leyenda que el tiempo se encargará de embellecer para que viva de generación en generación (Azuela 1988 [1915]: 81).

Durch diesen Kommentar des Erzählers wird die überhöhte, fast schon ins Absurde gesteigerte Version Villas ironisiert, und ihr jegliche Aussagekraft über den faktischen Villa abgesprochen. Im Gegenteil zählt für die Urheber der überhöhten Version Villas, die mit *los*

pobres betitelt werden, das Faktische, nämlich das Gesehene und Erlebte, nichts.

Die Überhöhung ist eine Verdichtung an Bedeutung innerhalb der Symbolfigur Villas. In ihr überlagern sich Historisches, Wünsche und Hoffnungen. „Villa not only represents the prospect of righting injustice an poverty, he also becomes a canvas onto which the heterogeneous and contradictory desires of the combatants are projected“ (Parra 2015: 41). Wilhelm E. Mühlmann bezeichnet symbolische Überhöhung, oder „Überprägnanz“⁴, als intentionale Steigerung der Realität (vgl. Mühlmann 1962: 120 f.). Die Hinzufügung fiktiver Elemente, um die ursprüngliche Information mit intensiverer Bedeutung zu versehen, erhöht die Prägnanz der Anekdoten: „*la hazaña más bestial*“, „*sorprendente magnanimidad*“, „*proezas portentosas*“. Sachlichkeit und die Verpflichtung zur Faktentreue wären ein Abwertung des Bedeutungsgehaltes, ja der Wirklichkeit selbst. Die Überzeichnung wird daher willkommen geheißen und die Abweichung von den Tatsachen akzeptiert:

Y Demetrio, encantado, oía el relato de sus hazañas, compuestas y aderezadas de tal suerte, que él mismo no las conociera. Por lo demás, aquello tan bien sonaba a sus oídos que acabó por contarlas más tarde en el mismo tono y aun por creer que así habíanse realizado. (Azuela 1988 [1915]: 79)

Durch das wiederholte Weitererzählen verändert sich die Geschichte immer mehr, wird somit zu einer lebendigen Geschichte, die nie ganz aufhört zu entstehen, bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Erinnerung an Villa sich aus dem kommunikativen Gedächtnis löst, um sich im kulturellen Gedächtnis⁵ zu verfestigen. Den historischen Rahmen von *Los de abajo* stellt jedoch die Zeit zwischen 1913-1915 dar, als die Symbolfigur Pancho Villas kulturell noch nicht „fixiert“ war. Daher war seine Legende („*que el tiempo se encargará de embellecer*“) noch im Entstehen. Des Weiteren ist eine derartige Idealisierung, wie die der Symbolfigur Pancho Villas, auch immer eine Form von Generalisierung und das Produkt einer Einpassung in kulturell tradierte Schemata, wie in diesem Fall etwa das Bild des sozialen Banditen, des Helden, des starken Mannes, der hart durchgreift oder des Patriarchen.

Azuela greift also in *Los de abajo* in erster Linie die populärkulturelle, idealisierte Version der Symbolfigur Villas auf, um sich u.a. durch die Instanz des Erzählers davon zu distanzieren:

It rejects what Villa represents for the masses, that is, popular power as a valid revolutionary option. It tends to be explicit in the ironic commentaries of the narrator and in the voices of characters with a more sophisticated cultural background, forming a cohesive discourse that shapes the specific ideological attributes of the text (Parra 2015: 25).

⁴zum Prägnanz-Begriff siehe Kap. 2.3.3

⁵zum Prozess des Übergangs vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis, siehe Kap. 2.2.5

Dadurch wirkt *Los de abajo* in der Erinnerungskultur der Legende von Villa entgegen. Azuela kritisiert den Personenkult um ihn, der ihn zum edlen Ritter hochstilisierte und zeigt eine Revolution, in der es schon lange nicht mehr um die Ideale der Volksbefreiung und Gerechtigkeit geht. Das größte Funktionspotential von *Los de abajo* liegt daher darin, der populärkulturellen Symbolfigur Villas entgegenzuwirken, sie zu entzaubern, indem Azuela zu zeigen versucht, dass sie in einer naiven Sichtweise der ungebildeten Massen wurzelt, für welche Faktentreue keine Bedeutung hat. Die Legende Villas muss für den Mediziner Azuela befremdlich gewesen sein, weil sie so offensichtlich die historische Aktualität verdunkelte. Auch Friedrich Katz stieß in seiner historischen Forschung auf das Problem der zahlreichen Legenden: „las leyendas [...] han oscurecido los hechos colocándolos detrás de una gruesa capa de mitos, tanto a favor como en contra del líder revolucionario" (Katz 2004: XIV, zitiert nach Wieser & Rodríguez 2013/14: 113).

Aus dieser Perspektive kann man sagen, dass sich Azuela in *Los de abajo* für eine „aufgeklärte“ Version der Symbolfigur Pancho Villas einsetzt.

Solís und die Ideale der Revolution

Ein Thema, das sich nahezu von Beginn an durch den Roman zieht, ist die Frage, die sich Luís Cervantes stellt: Ist die Revolution in ihrer tatsächlichen Praxis durch die Verfolgung edler Ziele ein berechtigtes Unterfangen oder sind die großen Ideale in Wirklichkeit nur ein *pretexto*, also ein Vorwand, um das Banditendasein zu legitimieren. Dies ist sicherlich eine Frage, die auch Mexiko bewegt hat: Abseits von voreingenommenen Positionen gab es aufgrund widersprüchlicher Berichterstattung Ungewissheit darüber, wer nun wirklich die Revolutionäre waren und welche Ziele sie verfolgten. Ist Pancho Villa ein Freiheitskämpfer oder der Kopf einer überdimensionierten Banditenbande?

Da Villa und die Mexikanische Revolution in ihrer Bedeutung konnotativ eng miteinander verbunden sind, färbt das Bild, das in *Los de abajo* von der Revolution vermittelt wird, auch auf Pancho Villa ab, letztendlich auch deshalb, weil Demetrios Freischar sich den *villistas* anschließt. Dazu schreibt Parra (2015: 25): „The sociohistorical structure of *Los de abajo* parallels the history of the Villista movement.“ An anderer Stelle heißt es: „[...] the mythical persona of Villa is their [Macias und seiner Schar] main ideological referent for questions of cultural and class identity and forms of popular political knowledge“ (ebd.: 41). Aber auch abseits der Darstellung im Roman steht Villa für die Revolution im Norden, für *División del*

Norte, für den *villismo*. Ist die Revolution die Befreiung, dann ist Villa der Befreier. Ist sie das Chaos, dann ist er ein Chaot. Die Bedeutungsfelder „Villa“ und „Mexikanische Revolution“ überlagern sich derart, dass sie sich unabhängig voneinander nicht fassen ließen.

Los de abajo tendiert in seiner Aussage stark dazu, dass die edlen Ideale wenn überhaupt, dann bloß in der Theorie, nicht aber praktisch vorhanden seien. Lediglich ein Charakter, der sich selbstlos und für Prinzipien der Gleichheit und Freiheit der Revolution anschließt, erscheint im Roman: Alberto Solís, der ursprüngliche Idealist, der schon längst den Glauben an die Revolution verloren hat. Für kein einziges Mitglied von Demetrios Freischar ist ein höheres Ziel der Beweggrund zur Teilnahme an der Revolution. Zu Beginn versteht sich die Truppe noch nicht einmal als revolutionär. Vielmehr setzt sich im Verlauf der Handlung der Eindruck der Ziellosigkeit Demetrios sowie der Revolution selbst mehr und mehr durch. Als sich beispielsweise Cervantes gegenüber Demetrio als vermeintlicher Revolutionär zu erkennen gibt, entsteht folgende komische Situation:

Cervantes: [...] soy un verdadero correligionario [...], es decir, que persigo los mismos ideales y defendiendo la misma causa que ustedes defienden. - Demetrio sonrió: ¿Pos cuál causa defendemos nosotros?... - Luis Cervantes, desconcertado, no encontró qué contestar (Azuela 1988 [1915]: 60).

Auch im letzten Kapitel des Romans spielt die Metapher eines Nomaden auf die Ziellosigkeit Demetrios an: „En su alma rebulle el alma de las viejas tribus nómadas. Nada importa saber adónde van y de dónde vienen; lo necesario es caminar“ (Azuela 1988 [1915]: 111). Die Revolution wird hier zum Selbstzweck: Sie ist ein Stein, der ins Rollen gekommen und nicht mehr zu stoppen ist. Das Bild der Revolution als Naturgewalt wird an verschiedenen Stellen des Romans hervorgehoben. So spricht zum Beispiel der Dichter Valderrama an einer Stelle von der Revolution als Vulkanausbruch, an anderer sagt Solís: „La revolución es el huracán y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval...“ (Azuela 1988 [1915]: 79). Und auch Demetrio trifft eine Aussage, die sich in dieses Bild fügt, als seine Frau ihn nach seiner Heimkehr fragt, warum und wofür er überhaupt noch kämpfe: „¿Por qué pelean ya, Demetrio? - Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero, y dice: Mira esa piedra cómo ya no se para...“ (Azuela 1988 [1915]: 111).

Um also auf die Frage zurückzukommen, ob altruistische Motive lediglich ein Vorwand sind oder den tatsächlichen Zweck der Revolution darstellen, muss die Antwort „weder noch“ lauten: In *Los de abajo* ist die Revolution ein Selbstzweck. Es wird revoltiert um zu

revoltieren, ohne dafür einen Vorwand zu brauchen. Der „Kampf für die gute Sache“ als Motiv war lediglich der Auslöser. Die Stimme Alberto Solís' verneint Ideale als treibende Kraft der Revolution, weil wiederum eine Naturgewalt, nämlich die *psicología de nuestra raza*, die verselbstständigte Dynamik der Revolution bestimmt:

[...] la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre! (Azuela 1988 [1915]: 83, Hervorhebung durch den Verfasser).

Idealisten haben also die Revolution einst initiiert, wurden aber längst von den Massen an eigensinnigen *peones* verdrängt, die ihrer Natur nach nicht fähig sind, selbstlos für höhere Ziele zu kämpfen, und nun den Namen der Revolution missbrauchen. Deshalb hat Solís seinen Glauben an die Revolution längst verloren.

Solís Sichtweise auf die Revolution entspricht in ihren Grundzügen auch der Gesamtdarstellung des Romans. Der moralische Verfall von Demetrios Truppe wird im zweiten Teil des Romans sichtbar. Während es im ersten Teil noch ansatzweise darum geht, die *federales* zu bekämpfen, um sich gegen Ungerechtigkeit zu wehren, wird die Reise der Helden zunehmend zum Raubzug. Wenn Solís die Psychologie der breiten Masse mit *robar* und *matar* zusammenfasst, soll ihm der Verlauf der Handlung Recht geben. Die Erfüllung der Prophezeiungen Solís durch die Handlung des Romans, ist für Max Parra der Beweis dafür, dass die Sichtweise Solís die von Azuela selbst wiedergibt (vgl. Parra 2005: 30 f.). Zu Beginn des zweiten Kapitels erzählt sich die Truppe untereinander, wen sie nicht alles getötet habe:

Yo, en Chihuahua, maté a un tío porque me lo topaba siempre en la misma mesa y a la misma hora, cuando yo iba a almorzar... ¡Me chocaba mucho!... ¡Qué quieren ustedes!... - ¡Hum!... Yo maté... - El tema es inagotable (Azuela 1988 [1915]: 85).

Später wiederholt sich dasselbe Schema mit Anekdoten zum Thema „*yo robé*“ wiederum mit dem Kommentar: „*El tema es inagotable*“ (Azuela 1988 [1915]: 104).

Die Revolution wird in *Los de abajo* zum unkontrollierten Selbstläufer, einhergehend mit moralischem Verfall, der zu Plünderungen und Gewaltexzessen führt. Die revoltierende ungebildete Masse ist sich ihrer Ziele nicht bewusst:

The thesis of the novel, expressed in the demise of Marcías and his men, is unmistakable: the peasants are the genuine revolutionaries, but their overwhelming ignorance, lack of formal education, and dearth of clear political goals precludes the possibility of a felicitous end to the armed struggle (Parra 2015: 28).

Auch Villa selbst genoss keine formelle Bildung und bekam gerade deshalb soviel Zuspruch aus der untersten Klasse, weil er dieser selbst entsprang. Da, wie eingangs erwähnt, die Revolution im Norden Mexikos und Pancho Villa sich in ihren Bedeutungsfeldern im Allgemeinen und im Speziellen in *Los de abajo* stark überschneiden, weist der Roman das Funktionspotential auf, auch Villa mit der dargestellten Perspektiv- und Ziellosigkeit zu assoziieren. Die verselbstständigte Dynamik der Revolution gibt die Richtung vor, nicht die Führer der Revolution (s. „Valderrama“, Kap 3.3.2). Das Attribut „Ziellosigkeit“ der Symbolfigur Villas hat sich nach Veröffentlichung von *Los de abajo* im Jahr 1915 verhärtet, als Pancho Villa nach seiner großen Niederlage einen blutigen und aussichtslosen Verteidigungskrieg führte.

3.4 *Cartucho* – ein Versuch der Rehabilitation des *villismo*

Nellie Campobello, geboren 1900⁶ in Villa Ocampo, erlebte die bewaffnete Phase der Mexikanischen Revolution in ihren Kinder- und Jugendjahren. Der Norden Mexikos war von Beginn der Revolution an durch den *villismo* geprägt, der dort im Zuge der maderistischen Revolution seinen Ausgang fand. Die kriegerischen Handlungen intensivierten sich in Campobellos Heimat zunehmend, als die Revolution die Form eines Bürgerkrieges annahm, in dem sich in erster Linie *villistas* und *carrancistas* bekämpften. Hidalgo de Parral, der Handlungs- und Wohnort der jungen Nellie Campobello in *Cartucho*, war besonders stark betroffen von den Kämpfen zwischen den antagonistischen Revolutionsfraktionen. So wurde die Stadt insgesamt zwölfmal von der jeweils gegnerischen Fraktion eingenommen (s. Parra 2005: 48).

In *Cartucho*, 1931 erstmals publiziert, schildert Campobello retrospektiv ihre Erinnerungen an diese Zeit und versucht dabei, die Perspektive des jungen Mädchens beizubehalten. Dies gelingt jedoch nicht immer, da sich die Erzählinstanz polyphon präsentiert: In ihr überlagern sich die Stimmen des Mädchens Nellie, ihrer Mutter und der erwachsenen Nellie Campobello. Es vermischen sich in dieser *autobiografía fingida* (s. Faverón-Patriau 2003: 70) die Ebenen der individuellen Erinnerung an die Revolution mit jener der kollektiven Erinnerung der Region. Neben persönlichen Erlebnissen erfährt die junge Nellie vor allem durch Erzählungen ihrer Mutter von regionalen Geschehnissen des Krieges und von den Schicksalen seiner Teilnehmer.

⁶Nellie Campobello selbst hat angegeben 1909 geboren zu sein. Man geht jedoch davon aus, dass sie im Nachhinein ihr Geburtsdatum, wie auch ihren Namen geändert hat. Es liegt ein Taufschein von María Francisca Moya Luna des Jahres 1900 vor. (Glantz 2006: 43)

Cartucho erzählt und verarbeitet in fragmentarischen Geschichten, deren Protagonisten meist junge Soldaten und zum überwiegenden Teil *villistas* sind, die Erfahrung mit dem Krieg. Diese ist oft traumatisch und wird im Zuge ihrer Narrativierung mit Abwehrmechanismen versehen, die durch die Geschichten hindurch schimmern. In der Szenerie des Revolutionskrieges sind Gewalt und Tod eine Konstante. Der infantile Umgang mit dieser Realität nimmt in *Cartucho* verschiedene Züge an: Der tote Körper wird entmenschlicht, er steht nicht für das gewesene, gewaltsam beendete Leben, sondern wird ähnlich einer Puppe wahrgenommen. Weiters distanziert sich Nellie einerseits von der schwer ertragbaren Realität durch Negation derselben⁷, andererseits findet angesichts der Normalität des Krieges eine Desensibilisierung statt. Auch ein oft grotesker Humor fungiert als psychische Defensive. (s. Parra 1998: 169 ff.) Auf der Ebene der kollektiven Erinnerung der Region⁸, an der Nellie durch die Figur der Mutter Anteil hat, werden die Geschehnisse des Krieges ebenfalls verarbeitet und von Abwehrmechanismen in Form und Inhalt beeinflusst. Die durch den *villismo* geprägte Region geht aus dem Krieg schließlich als Verliererin hervor. Daher ist es ein Anliegen der Protagonisten, trotz der Niederlage ihren Stolz und ihre Integrität zu bewahren: „[...] las historias urdidas por la colectividad sirven para ocultar, valorizar o negar, en el plano de la conciencia, la realidad histórica de esta derrota” (ebd.: 174). In diesem Zusammenhang sind mehrere Erzählfragmente aus *Cartucho* als Schutzmechanismus der kollektiven Identität zu werten (vgl. ebd.: 169 ff.).

Erinnern ist ein Prozess der aktiven Konstruktion individueller und sozialer Wirklichkeit. So haben die von Campobello erzählten Geschichten die Funktion eines psychischen Bedürfnisses, schmerzliche Erfahrungen in ihrem Wirken zu beschneiden. Die Geschichten dienen neben der Wahrung einer regionalen Identität der Überwindung traumatischer Erlebnisse von Brutalität, Tod und der Niederlage der einst für „unbezwingbar“ gehaltenen *villistas*.

3.4.1 Rehabilitation des populärkulturellen Pancho Villa als Zielsetzung von *Cartucho*

Die „offizielle Geschichte“ der 1930er Jahre, die von den Gewinnern der Revolution propagiert wurde, überhöhte die Rolle der Sieger und diffamierte die Verlierer. Dass Villa eine zentrale Schlüsselfigur für den Sieg der Revolution war, wurde dementsprechend aus der

⁷ Für Faverón-Patriau ist die Negation eine Konstante in *Cartucho*, die sich in der Auslassung von Schmerzhaftem widerspiegelt: „[...] en la ausencia de duelo está la negación de la muerte“ (Faverón-Patriau 2003: 60)

⁸Die „Region“ in *Cartucho* wird definiert durch die Schauplätze der Erzählungen. Sie umfasst den Norden Durangos und den Süden Chihuahuas.

kollektiven Erinnerung marginalisiert. Villa und die *villistas* wurden gezeichnet als Banditen und Mörder, die dem Triumph der Revolution im Wege standen (vgl. Gutiérrez de Velasco 2006: 95 f.). Diese Version Villas begann sich vor allem in der Hauptstadt zunehmend durchzusetzen, da dort die neue Regierung ihre Deutungshoheit über die unmittelbare Geschichte am besten ausspielen konnte:

En la ciudad capital, donde ella [N. Campobello] residía, una nueva cultura dominante, aún en vías de formación, pugnaba por controlar el modo cómo la sociedad debía recordar su pasado inmediato y por imponer su propia memoria del conflicto armado (Parra 1998: 183).

Campobello erlebte diese Darstellung als Ungerechtigkeit, weil sie nicht ihrer Wahrnehmung von Villa und seinen Anhängern entsprach. Schließlich erfolgte ihre Sozialisation in einem Elternhaus und in einer Region, die zum überwiegenden Teil große Sympathie für den *villismo* hegte. Außerdem hatte sie im Gegensatz zu der städtischen Presse das epistemologische Privileg, viele *villistas* selbst gekannt zu haben. Die in *Cartucho* porträtierten *villistas* fügen sich ganz und gar nicht in das pauschalisierte Bild der offiziellen Darstellung: Statt Banditen zeichnet Campobello wahre Helden aus dem Volk. In *Cartucho* sind in ihrem Elternhaus laufend Gäste, die sich Villa gegenüber zur Loyalität verpflichtet fühlen. Zusätzlich zur sozialen Nähe zu ihren „Helden des Nordens“, erhöht sich in *Cartucho* der subjektive Wahrheitsgehalt von Nellies Wahrnehmung dadurch, dass viele Geschichten durch die Vertrauensfigur der Mutter vermittelt werden. Max Parra (1998: 176) bezeichnet die Rolle der Mutter als „portadora privilegiada de la verdad“, weil dem Roman vorgesetzt folgende Widmung geschrieben steht: „A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas“⁹ (Campobello 1988 [1931]: 929).

Überzeugt von ihrer Version der Geschichte und aus der Motivation heraus, der öffentlichen unrechtmäßigen Diskreditierung der *villistas* entgegenzusteuern, entschloss sich Campobello *Cartucho* zu verfassen. Die jungen Männer, die im Kampf für die gute Sache ihr Leben gelassen hatten und nun von der hegemonialen Geschichtsschreibung entehrt wurden, sollten ihre Würde zurück erhalten. Das Monopol der offiziellen Geschichte der Gewinner sollte mit der Sicht der Verlierer konterkariert werden. In den ideologischen Kämpfen der dreißiger Jahre prallten verschiedene Versionen der unmittelbaren Vergangenheit aufeinander. Diese

⁹Der Widerspruch zwischen „cuentos verdaderos“ und „en un país donde se fabrican leyendas“ ist jedoch offensichtlich. Schließlich sind die Erzählungen der Mutter selten aus erster Hand, sondern wurden bereits mehrfach weitererzählt. (vgl. Faverón-Patriau 2003: 55)

Konflikte wurden auch im Bereich der Kultur und besonders in der Literatur ausgetragen. Der mexikanische Revolutionsroman wurde zum Instrument, um Erinnerungskonkurrenzen auszuhandeln. Die Erinnerung an die Revolution war noch nicht „auskristallisiert“, und daher auf gesellschaftlicher Ebene auszuhandeln. In Bezug auf Nellie Campobello und „*Cartucho*“ schreibt dazu Parra (1998: 177): „[...] el acto de recordar es más que un simple ejercicio nostálgico: es una forma politizada de conocimiento, una arma de lucha que se esgrime para defender y valorar la identidad combativa y la voluntad de resistencia de los suyos.“

Der explizite Vorsatz, Villa und seine Anhängerschaft im kollektiven Gedächtnis mit positiven Konnotationen zu versehen, das Heldenhafte an ihm wieder zum Glänzen zu bringen, macht *Cartucho* für das vorliegende Vorhaben besonders interessant. Bei der analysierten Ausgabe in Antonio Castro Leals Sammelband des mexikanischen Revolutionsromans handelt es sich um eine 1940 von Campobello um 24 Geschichten erweiterte Ausgabe. Die neuen Geschichten fußen nicht auf den persönlichen Kindheitserfahrungen Campobellos. Es sind Geschichten, die sie großteils im Rahmen ihrer Feldforschung zum Buch *Apuntes sobre la vida militar de Pancho Villa* erst Jahre später selbst erzählt bekam und die den pro Villa Standpunkt stärken. Die erweiterte Ausgabe „markiert [...] den Höhepunkt einer persönlichen Kampagne, um Villa im öffentlichen Gedächtnis zu rehabilitieren“ (Parra 2005: 54; Übersetzung v. Verf.). Somit greift Campobello aktiv und bewusst in die Wirklichkeitskonstruktion ein, indem sie versucht, die Symbolfigur Pancho Villas umzudeuten. Faverón-Patriau (2003: 69) spricht in diesem Sinne von *Cartucho* als eine „historia que reescribe la realidad“.

Diese Umdeutung geschieht nicht in Form von expliziter Moralisierung, sondern durch den Subtext, auf den die Teilhandlungen schließen lassen. Dazu kommt, dass Campobello eine authentische Situation des Sich-Erinnerns fingiert, die beim Leser den Eindruck einer objektiven Darstellung hinterlässt. Die folgenden Kapitel sind ein Versuch, verschiedene Strategien offenzulegen, die dem Ziel dienen, die Symbolfigur Villas „umzuschreiben“.

3.4.2 Polyphonie und Oralität: Erzähltechnik in *Cartucho*

Cartucho ist weder ein konventioneller Roman noch ein Kurzgeschichten-Band. Es ist eine Sammlung von Erzählungen, welche die gewaltsame Auseinandersetzung zum gemeinsamen Thema haben. Es handelt sich um eine Mischung aus Autobiographie, Geschichte und Poesie¹⁰ (vgl. Parra 2005: 48). Die einzelnen, fragmentarischen Erzählungen sind als Montage

¹⁰Andere Kategorisierungen sind „*crónica doméstica*“ (Parra 1998: 168) und „*autobiografía fingida*“ (Faverón-Patriau 2003: 70)

angeordnet. Dabei lässt sich weder ein klarer Handlungsstrang isolieren noch eine lineare Chronologie feststellen. Als zweite wichtige Erzählstrategie neben der Montage nennt Faverón-Patriau (2003: 60) die Ellipse. Die fragmentarische Anordnung gepaart mit der Auslassung bestimmter Inhalte lässt die Wirkung eines „*realismo de la memoria*“ (Faverón-Patriau 2003: 61) entstehen: Beim Prozess des Erinnerns wird vom Detail abgesehen, um Abstraktion und Generalisierung zu ermöglichen und schließlich die Vergangenheit erfolgreich mit Sinn zu unterlegen.¹¹ Die Erzähl-Fragmente sind eine Selektion von Eindrücken, die für das kindliche Erleben gegenüber anderen Eindrücken als besonders prägnant¹² hervortreten. Andere Inhalte hingegen werden gezielt gemieden, wie etwa der nicht erwähnte Vater. An einigen Stellen tritt das Vergessen explizit hervor und verstärkt somit den *realismo de la memoria*: „Pasaron las tropas de Rodolfo Fierro rumbo a las Nives, entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día? ¿qué mes? ¿qué año?“ (Campobello 1988 [1931]: 948). Der Leser fühlt sich durch diese Erzähltechnik in eine authentische Situation des Sich-Erinnerns versetzt.¹³

In der folgenden Analyse wird es von Interesse sein, welche Erinnerungsfragmente von Pancho Villa der Selektion standgehalten haben. Dabei handelt es sich bei genauerer Betrachtung um eine doppelte Selektion: Die erste Selektion findet statt, wenn sich aus Nellie Campobellos Gedächtnis eine mit Sinn ausgestattete Erinnerung an ihre Kindheit und die Revolution herausbildet.¹⁴ Diese erste Selektion verläuft erstens privat und zweitens ohne vorhergehende Intention. Die zweite Selektion im Rahmen des Verfassens von *Cartucho*, die Ricœurs Übergang von Mimesis-I zu Mimesis-II entspricht, besitzt sehr wohl eine Intention, nämlich auf die öffentliche Meinung zu Villa Einfluss zu nehmen.

In *Cartucho* verschmilzt die Grenze zwischen individueller und kollektiver Subjektivität. Dies ist durch den besonderen Status des Erzählers bedingt. Er vereint die Stimme von Nellie und der Mutter, indem auf der einen Seite selbst Erlebtes erzählt wird, auf der anderen Seite Erzählungen der Mutter wiedergegeben werden. Daher kann *Cartucho* nicht als klassische Autobiographie bezeichnet werden, obwohl das Buch viele autobiographische Elemente hat.

11s. Kap. 2.2.1

12Zum Begriff „Prägnanz“ im erinnerungskulturellen Kontext, s. Kap. 2.3.3

13Michael Basseler und Dorothee Birke setzen sich in ihrem Artikel zur „Mimesis des Erinnerns“ genauer mit dem Thema des „erinnerungshaften“ Erzählens auseinander. Sie untersuchen, welche Darstellungstechniken in Erzähltexten eingesetzt werden, um die Mimesis-Illusion des Sich-Erinnerns herzustellen. Der Artikel erschien im Sammelband: *Gedächtniskonzepte der Literatur*, hrsg. v. Astrid Ertl & Ansgar Nünning, de Gruyter 2010: Berlin

14s. „Geschichten-Schemata“ von Rumelhart und „Narrative-Psychologie“ in Kap. 2.2.4

Die Übereinstimmung von Protagonistin, Erzählerin und Autorin ist durch die mehrstimmige Erzählinstanz nicht gegeben. Die Stimmenvielfalt steigert sich noch weiter, indem die Mutter als eine Art Sprachrohr des kollektiven Gedächtnisses der Region fungiert:

Para ese narrador ubicuo, encarnado sucesivamente en madre e hija, la realidad percibida es bifocal, vivida por la madre, vivida por la hija, relatada por la madre, relatada por la hija; eventualmente, relatada por terceros o por la madre a la hija o a través de la hija (Faverón-Patriau 2003: 57).

Somit verschmelzen in der doppelten Fokalisierung der narrativen Perspektive individuelles und kollektives Gedächtnis. Die Mutter ist die Vermittlerin der regionalen Kultur und fungiert als *cadre sociaux*¹⁵ der individuellen Erinnerung Nellies. Sie ist das „Fenster zur Welt“. Die Wirkungskraft des Symbols „Pancho Villas“, entfaltet sich durch die Worte der Mutter. „The mother's stories extend the geographical consciousness and identity of the narrator, moving her out from the domestic world to the larger world of her fellow countrymen“ (Parra 2005: 67). Der perspektivische Schwerpunkt verschiebt sich im Verlauf des Buches von der individuellen kindlichen Erfahrung im und um das Elternhaus zur regionalen Perspektive der *patria chica*.

Die Erzähltechnik orientiert sich an den narrativen Schemata der oralen Erzähltradition. Wie schon am Beispiel *Los de abajo* erkennbar, führt die Wiederholung durch kontinuierliche Weitergabe von Erzählungen dazu, dass diese sukzessive zum Ausdruck von kollektiven Bedürfnissen und Vorstellungen werden. Unwichtiges und bezüglich der narrativen Schemata Unpassendes wird ausgespart, für die kollektive Identität Bedeutendes hingegen wird hervorgehoben: „En la cultura oral la repetición de historias producidas y compartidas en conjunto, a fuerza de ir reiterando y recreando los acontecimientos, termina por reducirlos – pese a la diversidad de asuntos que toca y a la variedad de énfasis y matices– a unas imágenes comunes“ (Parra 1998: 178). Je mehr die Erzählungen also zirkulieren, desto mehr werden sie Ausdruck der kollektiven Identität der Region. Die Weltsicht der Erinnerungsgemeinschaften kondensiert mit fortschreitender Zirkulation zunehmend in ihren Erzählungen. Sie fügen sich in konventionalisierte „Geschichten-Schemata“, also in diesem Fall in eine Plotstruktur der oralen Erzähltradition. Diese Erzählungen zeigen daher, wie die Region und Campobello selbst die Erfahrungen des Krieges vor dem Hintergrund ihrer kulturellen Spezifikation verarbeitet: „[...] people try, in a manner consistent with their emotional needs and world view, to explain and make sense of the disturbing experience of war“ (Parra 2005: 48). Die

15s. *Les cadres sociaux de la mémoire* in Kap. 2.2.3

Erzählungen weisen neben der erwähnten „Geformtheit“ auch andere Eigenschaften des kulturellen Gedächtnisses nach Assmann auf, insbesondere die Identitätskonkretheit¹⁶: Die Erzählungen lassen zum einen ein gemeinsames Selbstbild der Region erkennen, zum anderen existiert eine scharfe Trennlinie zwischen dem „Wir“, den *paisanos* der *patria chica*, sprich dem Handlungsort in *Cartucho*, und dem „Anderen/Fremden“, vertreten insbesondere durch die *carrancistas* und Nordamerikaner.

Neben dem Erinnern ist das Vergessen das zweite wesentliche Werkzeug, um Erinnerung beim Formen von Erzählungen den eigenen Bedürfnissen entsprechend anzupassen. Der orale Erzählstil Campobellos mit seiner lückenhaften Darstellung, die Mischung aus Verdunkelung und Hervorhebung, lässt die individuelle und kollektive Subjektivität von Campobello und ihrem *cadre sociaux* erkennen. So heißt es bei Parra (2005: 74) in Bezug auf die Darstellung von Tomás Urbina und Pancho Villa in *Cartucho*, dass insbesondere die mündliche Tradition die Fehler ihrer Helden vergisst, während ihre Tugenden gefeiert werden. Beim Weitererzählen passt sich eine Erzählung immer mehr an Weltbilder und kulturell tradierte Schemata an. Das Helden-Schema gibt vor, dass sich einerseits im Helden positive Eigenschaften überlagern, wobei andererseits das Fehlen von negativen Eigenschaften das außergewöhnlich Heldenhafte ausmacht. Somit lässt sich die Einpassung in das Helden-Schema erreichen, indem negative Eigenschaften aus der kollektiven Erinnerung verdrängt werden.

Word of mouth spreads the news, and the repetition and recollection of any event simplifies and abstracts the story, molding it into a conventionalized narrative plot, where the process of selecting certain elements and forgetting other establishes paradigmatic relationships with the present (Parra 2005: 69).

Ein weiteres Merkmal des oralen Erzählstils sind in den Text integrierte Mnemotechniken. Damit eine mündliche Erzählung in der Zeit überdauert, muss sie einprägsam sein. Um dies zu erreichen, werden in den Text intensive, prägnante Bilder eingebaut, die möglichst viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In *Cartucho* ist das Groteske jene Mnemotechnik, die auf den oralen Ursprung der Erzählfragmente hindeutet. Häufig sind es daher schockierende Bilder, die besonders hervorgehoben werden. Welche Mnemotechniken genutzt werden beziehungsweise welche Bilder als besonders prägnant gelten, ist Teil der spezifischen Erzähltradition:

Campobello's production of memorable images takes its cue from this long-standing oral storytelling

technique; in doing so, she assumes the values and world view that derive from this popular cultural practice. The grotesque is a reliable aesthetic and mnemonic instrument wherever the creation and storage of images is required [...] (Parra 2005: 57).

3.4.3 Regionale Subjektivität

Anders als in *Los de abajo* ist der Perspektive der regionalen Subjektivität kein übergeordnetes Wertesystem vorgeschaltet. Azuela lässt zwar in die Sichtweise *desde abajo* durch seine Protagonisten einsehen, der Erzähler distanziert sich jedoch von dieser Perspektive. In *Cartucho* hingegen lässt sich eine implizite wie explizite Empathie und Solidarität mit dem Weltbild der Protagonisten herauslesen. Diese Perspektive ist geprägt von der Betonung regionaler Identität und antizentralistischer Politik. Einer territorialen Mentalität entsprechend werden Fremde in der Regel als Feinde und die von Carranza eingenommen Städte als besetzt betrachtet (vgl. Parra 2005: 49; 60).

Ein Beispiel aus *Cartucho*, das diese regionale Perspektive offenlegt, ist das letzte Kapitel des Buches „Ismael Máynez y Martín López“. Dieses Kapitel erzählt, wie Villas Truppen ihre Gegner in einen Hinterhalt locken. Ismael Máynez berichtet stolz, dass diese Schlacht die „erfolgreichste“ gewesen sei: „¡Qué bonito resultó aquello! En toda nuestra campaña de cinco años contra Carranza no volvimos a ver juntos tanto chango muerto. Murieron dos mil ochocientos carrancistas“ (Campobello: 1988: 968). Die Mutter, die in ihrer didaktisierenden Funktion ihrer Tochter die regionalen Wertesysteme vermittelt, sagt darauf: „Mamá decía que aquel triunfo había sido festejado por el pueblo del Parral [...]“ (ebd.). Der Erzähler, dessen Stimme sich auch an dieser Stelle nicht eindeutig der Mutter oder dem Kind zuordnen lässt, kommentiert den Sieg folgendermaßen: „Las gentes de nuestros pueblos les habían ganado a los salvajes“ (ebd.). In diesem Auszug lässt sich klar herauslesen, dass die *carrancistas* in der von Villa dominierten Region ein Feindbild darstellen. Die hohe Zahl der Toten ist Grund zur Freude.

Ein anderes Beispiel ist das Kapitel „La muleta de Pablo López“, das von der Exekution des General López, einem der Angreifer auf Columbus, Texas handelt. Der Überfall der *villistas* auf Columbus gilt in der Geschichte als außenpolitische Katastrophe und brachte Villa in den USA und in Mexiko in Misskredit. Für die Gegner Villas war es der ersehnte Beweis für seine Blutrünstigkeit und politische Inkompetenz. In *Cartucho* wird der Angriff selbst nur in zwei Sätzen beschrieben, die jedoch auf den Hass gegenüber den Nordamerikanern schließen lassen: „Un día fueron a Columbus. Pablo y Martín López idearon quemar toda la población“

(ebd.: 946). Als hasserfüllt treten in dieser Darstellung jedoch nicht die *villistas*, sondern die US-Amerikaner hervor: „lo odiaban mucho y querían verlo colgado en un árbol“ (ebd.). Pablo López hingegen wird als stolz und mutig („muy valiente, muy hombre“) gezeichnet, Campobellos *hombres del norte* entsprechend. Am Tag seiner Hinrichtung ist er nicht traurig und steht dem Tod mit der furchtlosen Mentalität des Soldaten gleichgültig gegenüber:

No lloró, no dijo palabras escogidas. No mandó cartas. La mañana de su fusilamiento pidió que le llevaran de almorzar. Al tomar su café, se fumó un cigarro. Le avisaron que lo iban a matar en el centro de la ciudad, frente al pueblo. Él se sonreía (ebd.).

Der Oberst hingegen, der Pablo López festgenommen hat, wird als Feigling und als Lügner dargestellt: „Aparentemente, el coronel Del Arco había ido a buscarlo desafiando peligros; las gentes dicen que mentiras, que ese coronel era un elegante [...]“ (ebd.). Während also Pablo López heldenhafte Züge annimmt, wird sein Feind herabgesetzt. Die Rolle des Anderen ist die für die eigene Identität notwendige Abgrenzung. Das Selbstbild der Gruppe wird dadurch konkret, dass es dort aufhört, wo das des Anderen anfängt. Die Feigheit und Verlogenheit, die dem Anderen, dem Oberst Del Arco in dieser Episode attribuiert wird, ist daher ein Mittel, um dem „Wir“ Mut und Aufrichtigkeit zuzuschreiben. Das Massaker in Columbus ist aus dem regionalen Blickwinkel von *Cartucho* eine Heldentat und die allgemeine Trauer um Pablo López somit groß: „Todos comentaban aquel fusilamiento; dijo mamá que hasta lloraban por Pablito“ (ebd.). Der letzte Wunsch Pablo López war es, bei seiner Hinrichtung nordamerikanische Zuseher aus dem Publikum entfernen zu lassen, weil er dem Feind diese Genugtuung nicht gönnte.

Wegen der sozialen Vernetzung von Nellies Elternhaus mit den *villistas* und dem allgemeinen Zuspruch, den diese Bewegung in der Region erhielt, ist auch die Identität der Charaktere in *Cartucho* vorherrschend davon geprägt. Die Identifikation mit Pancho Villa ist das Kriterium, zu welcher der zwei großen Kategorien die Charaktere des Buches gehören: Feind oder symbolisches Kind von Pancho Villa (vgl. Faverón-Patriau 2003: 65).

Zusammengefasst ist die Perspektive in *Cartucho* geprägt von *villismo*, regionalen Welt- und Wertevorstellungen, dem Wunsch nach Selbstbestimmung und folglich von der Ablehnung von fremden Einflüssen. Diese Perspektive der regionalen Subjektivität ist der soziale Rahmen von Nellies Kindheitserinnerungen. Aber auch der individuelle Blickwinkel ist bestimmend für die Darstellungsweise: Der kindliche Blick erlaubt es nicht, den Krieg in größeren Zusammenhängen zu erfassen und nimmt ihn daher als Naturzustand wahr.

3.4.4 „Tata Pancho“ - Francisco Villa in *Cartucho*

In dem Aufsatz *Pancho Villa imaginado por Nellie Campobello* (2006) beschreibt Luzelena Gutiérrez de Velasco, wie Villa im Werk Campobellos gezeichnet wird. Demnach sei Villa in *Cartucho* fast omnipräsent. Er sei „el sustento de una dignidad revolucionaria que recorre las páginas de Capobello y se reduplica en las acciones de otros dorados como Martín y Pablo López“ (Gutiérrez de Velasco 2006: 96 f.). In einigen Erzählfragmenten ist Villa auch Protagonist. Campobellos Villa entspricht dem Bild eines Kriegers, der sich dem Volk verpflichtet fühlt und von diesem Unterstützung und Loyalität erfährt. „El pueblo ayudaba a Villa. Le mandaba cajones de pan a los cerros, café, ropas, vendas, parque, pistolas, rifles de todas marcas“ (Campobello 1988 [1931]: 953). Sein Anliegen ist es, für das *pueblo* einzutreten, indem er die äußere Bedrohung der Fremdbestimmung, wie etwa den Imperialismus, verkörpert durch die Nordamerikaner, und den Zentralismus in Form der *carrancistas*, bekämpft. Ihm zu dienen ist Ehrensache, seines auch nur durch kulinarische Unterstützung, wie im Kaptitel *Las rayadas*: „[...] todos nos sentimos contentos de haberle sido útiles en algo“ (ebd. 958). Im militärischen Bereich wird er als listiger und intelligenter Stratege dargestellt, der seine *División del Norte* umsichtig, teilweise väterlich umsorgt. Er überfällt beispielsweise einen Zug, um Wassermelonen zu stehlen, weil seine Gefolgschaft durstig ist: „'Bajen hasta la última sandía, y que se vaya el tren.' Todo el pasaje se quedó sorprendido al saber que aquellos hombres no querían otra cosa.“ (ebd. 957). So fürsorglich er mit ihm gegenüber Loyalen umgeht, so streng handhabt er den Verrat an seiner Person. Wer sich gegen ihn stellt, oder seine Befehle missachtet, bezahlt oft mit dem Leben. Aber nicht nur der militärische, harte und starke *guerrero* Villa wird porträtiert, sondern auch der private Mensch, der sich selbst als „normaler“ *campesino* versteht und auch zu Gefühlen fähig ist (vgl. Gutiérrez de Velasco 2006: 96 ff.).

Im Kapitel *La voz del general* wird das Paradigma des maskulinen Kriegshelden bedient. Seine Stimme gleicht einem Kriegsgerät: „LA VOZ DEL GENERAL - Metálica y desparramada. Sus gritos fuertes, claros, a veces parejos y vibrantes. Su voz se podía oír a gran distancia, sus pulmones parecían de acero (Campobello 1988 [1931]: 958). Aufgrund Villas militärischer Führungskompetenz, die mit seiner metallischen Stimme angedeutet wird, genießt er die volle Ergebenheit seiner Anhänger. Er ist die Figur des starken Mannes, die es braucht, um die Kräfte des *pueblo* zu bündeln. In diesem Kapitel erfährt Villa, dass ein Regiment der *villistas* Verstärkung braucht:

„Hay que irnos a auxiliar a los muchachos, están apurados, los changos están sobre ellos. Vámonos.“ Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonado; sin probar bocado, corrieron derecho a sus caballos, y que en un abrir y cerrar de ojos ya nada más habían dejado la polvareda.

–Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería –así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa (Campobello 1988 [1931]: 958).

Gleichsam wie in *Cartucho* Villa mit seiner Stimme seine Gefolgschaft zu einer militärischen Einheit verschmelzen lässt, ist der *villismo* auch ein identitätsstiftendes Element der Region und somit verantwortlich für den Zusammenhalt und das Gemeinschaftsbewusstsein. Villa ist als gemeinsamer Bezugspunkt ein wesentliches Element des kollektiven Selbstbildes. Aus historischer Perspektive ist davon auszugehen, dass ein gewisser Villa-Kult notwendig war, um eine gemeinsame Identität der *villistas* erst entstehen zu lassen, weil die Mobilität der Landbewohner Nordmexikos gering und ein gebietsübergreifendes Wir-Gefühl daher nur begrenzt vorhanden war, von einer nationalen Identität ganz zu schweigen. Als sich binnen kürzester Zeit große Massen der Nordmexikanischen Bevölkerung der *división del norte* anschlossen, war Villa als charismatischer oberster Anführer die hervorstechendste Gemeinsamkeit, um daraus ein Gefühl der Einheit entstehen zu lassen. Ebenso schnell wie sich die *división del norte* formierte, entstanden daher auch Klassenmythen¹⁷ der *villistas*. In diesen werden Villa und die *villistas* symbolisch überhöht, weil die etwa in *corridos* oder mündlichen Erzählungen attribuierte Stärke Villas auch die subjektive Stärkung jenes Kollektivs bedeutet, die aus ihm ihr Selbstbild beziehen. Villa und das *pueblo* greifen daher identifikatorisch ineinander und werden zu einer Einheit. „Villa sabía unir el pueblo.“

In vielerlei Hinsicht entspricht Villa in *La voz del general* dem Paradigma des männlichen, heroischen Kriegers, der durch Stärke glänzt und dem die „Schwäche“ des seelischen Schmerzes fremd ist. Dieses Bild entspricht jedoch nicht der Gesamtdarstellung des Buches. Im darauffolgenden Kapitel widerspricht Villa dem Stereotyp des starken Mannes, das zuvor durch seine metallische Stimme mit Ursprung aus stählernen Lungen bedient wird. Campobellos Villa weint und zwar sogar an mehreren Stellen. In diesem Kapitel präsentiert sich eine ganz andere Facette seiner Persönlichkeit, nämlich die des einfachen *campesino*. Bei dieser Anekdote handelt es sich um seine Szene aus der Zeit gegen Ende des Bürgerkrieges, als der Großteil von Villas Truppen sich den *carrancistas* bereits ergeben, sich zurückgezogen oder die Seiten gewechselt hatte. Die Bewohner von Pilar de Conchos haben sich im Kapitel

¹⁷Parra (2005: 75) spricht von „class myths of the Villista movement“ in *Cartucho*, welche die Funktion haben, auch nach der Niederlage Villas, die Rebellen-Identität aufrecht zu erhalten.

Las lágrimas del general Villa in Parral versteckt, weil sie angesichts der sicher bevorstehenden Niederlage Villas die Seiten gewechselt haben, um den Revolutionskrieg nicht unnötig zu hinauszuzögern. Die Landarbeiter wollen sich, anstatt zu kämpfen, endlich wieder um ihre im Krieg vernachlässigten Felder kümmern. Sie verstecken sich nun vor Villas Rache, weil sie denken, dass er sie als Verräter sehe und sie daher den Tod zu befürchten hätten. Villa hat von ihrem Versteck erfahren und geht zu ihnen, um mit ihnen zu sprechen (vgl. Glantz 2006: 41 ff.).

„Conchos, no tienen por qué temerle a Villa. Allí nunca me han hecho nada, por eso les doy esta oportunidad; vuélvanse a sus tierras, trabajen tranquilos. Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí. Jamás le he hecho nada a Conchos, porque sé que allí se trabaja. Váyanse; no vuelvan a echarle balazos a Villa ni le tengan miedo, [...]. Pancho Villa respeta a los concheños porque son hombres y porque son labradores de la tierra“ (Campobello 1988 [1931]: 959).

Die Stimme Villas ist hier aber nicht mehr die metallische des Kriegers, sondern des einfachen *campesino*. Er zeigt sich solidarisch mit den Menschen „*que labran la tierra*“ und verweist dabei indirekt auf seine eigene Klassenzugehörigkeit und seinen sozialen Ursprung. Er ist erschrocken, wie er von den *concheños* wahrgenommen wird. Die Angst, die sie vor ihm haben, rührt ihn zu Tränen. Die *concheños* erleben statt ihrer Hinrichtung einen weinenden *centauro del norte*. Er ist schockiert über die Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdbild. Das einfache Volk, dem er sich in seiner revolutionären Tätigkeit verpflichtet sieht, fürchtet ihn in dieser Phase der Revolution, als es zunehmend gefährlicher und in Anbetracht des Revolutionsverlaufes auch sinnlos wird, *villista* zu sein.

In dieser Szene prallen zwei Versionen Villas aufeinander: Villa als Person und die Symbolfigur Villa, wobei letztere kollektiven Ursprungs ist. Sie geht aus der mündlichen Erzähltradition, mit ihren mythologischen und ideologischen Implikationen hervor. Die Abstraktion seiner Person ist ihm vorausgeeilt, in diesem Fall jedoch nicht zu seinem Vorteil. Der heroische Villa, der als Revolutionslegende für die Vielzahl an Schlachten bekannt ist, die er erfolgreich geschlagen hat, ist militärisch derart erfolgreich, weil er keinen Verrat duldet. „Los villistas eran un solo hombre“ (Campobello 1988 [1931]: 958) heißt es nicht nur aufgrund der mächtigen Stimme Villas, sondern auch vor allem deshalb, weil sich widersetzende Elemente ohne großes Zögern hingerichtet werden. Das beste Beispiel dafür in *Cartucho* ist die Hinrichtung von Tomás Urbina, der ein guter Freund Villas war oder jene von Tomás Ornelas im Kapitel *La camisa gris*.

Diese Darstellung hat das erinnerungskulturelle Funktionspotential, die Symbolfigur Villa von

Konnotationen zu befreien, die ihn mit willkürlicher Brutalität, ohne dabei politische Ziele zu verfolgen, verbinden. Diese Erinnerungsversion war vor allem im urbanen Raum sehr präsent, als Campobello *Cartucho* verfasste. Villa kapitulierte nicht, obwohl sich die Niederlage immer klarer abzeichnete und provozierte somit in der offiziellen Deutung den unnötigen Tod von vielen Soldaten auf beiden Seiten. Dazu kommen die Ermordungen von Nordamerikanern und der Überfall auf Columbus. Villa war den sich abzeichnenden Siegern des Revolutionskrieges ein Dorn im Auge und bewirkte ein außenpolitisches Desaster.

Wie bereits gezeigt, stellt die regional-subjektivistische Perspektive, die *Cartucho* einnimmt, in vielerlei Hinsicht die Antithese zur offiziellen Erinnerungsversion Villas dar. Der Angriff auf Columbus hat im Kapitel *La muleta de Pablo López* die Züge einer Heldentat, die durch den Verrat der Nordamerikaner und den daraus resultierenden Hass gerechtfertigt scheint. Der hinausgezögerte Verteidigungskrieg der *villistas* wird in *Cartucho* nicht als unnötiges Blutvergießen gewertet, wie es etwa in *Los de abajo* geschieht. Die vielen *villistas*, deren Ende in den Erzählungen geschildert ist, sterben nicht sinnlos, weil sie bis zum Schluss versuchen, die Region von fremder Herrschaft zu bewahren.¹⁸ Der Kampf macht sie zu regionalen Helden. Nur hat die hegemoniale Kraft im Kampf um die Erinnerung in Form einer offiziellen Geschichte der Sieger, ihnen das Heldendasein genommen, oder sie gar ganz aus der Erinnerung gelöscht. Campobellos Anliegen ist es, sie wieder herzustellen: „[...] el objetivo ideológico y sentimental es el mismo: rescatar al personaje de las circunstancias trágicas de su muerte y, en esa medida, asegurar que se preserve intacta su condición de héroe“ (Parra 1998: 182).

Die Wahrung der Ehre und des Stolzes der Revolutionäre zeichnet sich besonders im Kapitel *Tomás Urbina* ab. Sowohl Villa, als auch Urbina waren für die Mutter von Nellie Helden der Revolution. Villa lässt seinen Freund Urbina töten und trotzdem wird das Heldendasein beider bewahrt. Dafür musste Campobello die Erzählung in eine Form bringen, die einerseits den Mord eines Freundes und andererseits den Verrat an Villa entschuldete. In der Darstellung von *Carucho* zieht sich General Urbina aus der Schlacht bei El Èbano nicht zurück, weil er von den *carrancistas* bestochen wurde, sondern weil seine Frau ihn betrogen hat. Der eigentliche Verrat verlagert sich somit von der Person Urbinas auf seine Frau. Somit hat er zwar aus militärischer Sicht den Fehler begangen, einen Befehl missachtet zu haben, auf menschlicher Ebene wird sein Verhalten jedoch nachvollziehbar. „*Urbina, general, fracasó ante Urbina*

18s. dazu: „territoriale Mentalität“ in Kap. 3.4.3

hombre“ (Campobello 1988 [1931]: 948). Villa hingegen entscheidet sich nach einem langen Gespräch mit Urbina dafür, ihn nicht zu töten, sondern ihm zu verzeihen. Als sie das Gebäude verlassen, wartet jedoch bereits Rodolfo Fierro auf die beiden, um Urbina zu erschießen. „Cuentan quienes vieron la escena, que si Villa defiende un poquito a Urbina, allí se habrían muerto los dos“ (ebd. 949). Somit ist auch Villa von der Schuld befreit und bleibt in seinem Heldendasein unbefleckt (vgl. Parra 1998: 182).

Eine weitere Konnotation des Symbols Villa, die *Cartucho* entstehen lässt, ist seine Bedeutung als Vaterfigur. Der leibliche Vater selbst wird an keiner Stelle erwähnt. Villa nimmt diesen leeren Platz ein. Zum einen tritt er als komplementäre Figur zur Mutter auf, zum anderen steht er in einer väterlichen Beziehung zu untergebenen *villistas*. Die Mutter stellt eine Ausnahme dar, weil sie als einzig Person mit Villa in einer horizontalen Beziehung steht. „[...] no calza en ninguna de las dos grandes categorías que clasifican a los personajes: no es ni enemiga ni hija de Pancho Villa“ (Faverón-Patriau 2003: 65). Auch sie weist in der Wahrnehmung ihrer Tochter heldenhafte Züge auf: „Mamá, [...] casi de la misma estatura heroica [...] que el general“ (Glantz 2006: 42). Sie ist allgegenwärtig und allwissend. Ihr Wort ist das Tor zur außerhäuslichen Wirklichkeit. Ihre mütterliche Fürsorge überschreitet im Durcheinander des Krieges auch die Schwelle des eigenen Haushaltes: „Mamá habló con las monjitas del Hospital de Jesús y consiguió ir a curar a los más graves“ (Campobello 1988 [1931]: 952). Pancho Villa spielt die Rolle des narrativen Partners¹⁹, indem er eine „symbolische Ehe“ (Faverón-Patriau 2003: 68, Übersetzung v. Verf.) mit der Mutter eingeht. Auch Villa zeigt elterliche Fürsorge für seine Schützlinge, die er im Moment ihres Sterbens artikuliert: „[Villa] lo lloró más que a nadie. Lo quería como a un hijo“ (Campobello 1988 [1931]: 965). Das Vater-Sohn Verhältnis ist ein Gegenseitiges. Auch Teile seiner Gefolgschaft sehen in Villa den Vater. Samuel Tamayo etwa bewahrt für ihn immer ein Stück Tortilla für den Notfall auf, das er selbst nicht anrührt. Villa interpretiert dies als das Verhalten eines erwachsenen Sohnes, der nun die einst selbst empfangene elterliche Fürsorge umkehrt und an die schützenswerten Eltern zurück gibt, wenn er sagt: „Me cuidaba como si fuera yo su padre“ (Campobello 1988 [1931]: 956). An anderer Stelle wird neben Villas Väterlichkeit auch sein Status hervorgehoben. In der Geschichte hört El Siete die Stimme des Generals, obwohl er sich zunächst nicht sicher ist, ob er noch träumt: „Fue el único momento feliz de su vida, porque oyó la voz del general Villa. 'Me recompensó Dios -decía cerrando los ojos-; oí a tata

¹⁹Glantz (2006: 42) spricht von Villa als „*pareja narrativa de la Madre en su función de Gran Padre*“.

Pancho“ (ebd.: 952). Dass ausgerechnet El Siete an mehreren Stellen die Bezeichnung *tata Pancho* verwendet ist nicht sonderlich verwunderlich, da er der Bruder von Campobello ist. In *Cartucho* wird die Lücke durch den nicht vorhandenen Vater mit der symbolischen Vaterschaft Villas gefüllt und der Bruder ist vom Fehlen des leiblichen Vaters gleichsam betroffen wie Nellie (vgl. Faverón-Patriau 2003: 65 ff.; Glantz 2006: 38 ff.).

3.4.5 Erinnerungskulturelle Funktionspotentiale

Ein Funktionspotential von *Cartucho* liegt darin, eine authentische Erinnerung zu fingieren. Der fragmentarische Aufbau und die elliptische Handlungsführung tragen unter anderem zu diesem *realismo de la memoria* bei. Die Authentizität der Erinnerungssituation und die soziale Nähe zu den Protagonisten lassen den Leser auf eine wahrhaftige, objektive Erzählung der Vergangenheit schließen. Die Nähe zu den Geschehnissen an den Schauplätzen von *Cartucho* ist der scheinbare epistemologische Vorteil Campobellos im Erinnerungskampf um die „wahre“ Vergangenheit. Jedoch konnte bereits gezeigt werden, dass Erinnerung die Leistung einer objektiven Wiedergabe der Vergangenheit nicht erbringt. „Jede Erinnerung ist schon ihrem Wesen nach verfälscht“ (Berek 2009: 114). Trotzdem überzeugt Campobello darin, wahre Geschichten zu liefern, obwohl die doppelte Perspektivierung, jene des Kindes und jene der regionalen Weltsicht, eine hochgradig subjektive Sicht bietet. So spricht auch der mexikanische Literaturwissenschaftler sowie Herausgeber des für diese Arbeit herangezogenen Sammelbandes zum mexikanischen Revolutionsroman Antonio Castro Leal im Vorwort von *Cartucho* von einer „visión obeitiva“ (Castro Leal 1988: 925). Der Eindruck einer objektiven Sicht verhärtet sich dadurch, dass der Leser die Erzählerin als Kind imaginiert, das zu jung ist, um einen ideologischen, oder moralisierenden Filter über die Ereignisse zu legen. Diese Erzähltechnik ist der Schlüssel für das subtil wirkende Funktionspotential von *Cartucho*, weil sie Glaubwürdigkeit suggeriert, ohne dabei belehrend zu scheinen.

Jedoch ist die Erzählinstanz, wie wir gesehen haben, ambivalent. In der Erzählinstanz vereinen sich die Stimmen des Mädchens Nellie, der erwachsenen Nellie Campobello, die sich ihre Kindheitserinnerungen vergegenwärtigt, der Mutter und in den Erzählungen der Mutter und die der Stimmen der Verwandten und Bekannten. Die Vielstimmigkeit des Erzählers eröffnet die Perspektive der regionalen Subjektivität. Dieser ist jedoch selten explizit moralisierend. Die moralischen Richtungsweisungen in *Cartucho* sind implizit in den Handlungsverlauf der Erzählfragmente eingewoben. In den zwei Anekdoten über Villa etwa,

jene mit den Wassermelonen und jene mit den Concheños, ist das Publikum über das Handeln Villas verblüfft, weil sie einen brutaleren Ausgang erwartet haben. Der Leser wird zu folgender Interpretation hingeführt: „Villa genießt einen schlechteren Ruf, als ihm gebührt. Die Menschen fürchten eine von politischen Feinden erschaffenes Phantasma Villas. Der *wahre* Villa ist keine hasserfüllte Person, die willkürlich mordet.“

Nellie Campobello bekämpft mit *Cartucho* jedoch Gleiches mit Gleichem: Der offiziellen und tendenziösen Version Villas stellt sie einen idealisierten Villa gegenüber.

3.5 *El águila y la serpiente* – Überlegenheit des Intellektuellen

Martín Luis Guzmán (1887-1976) war ein mexikanischer Journalist und Schriftsteller. Er war Teil des 1909 gegründeten *ateneo de la juventud*, einer Vereinigung junger Schriftsteller und Intellektueller, die den Positivismus und die Ideologie Porfiriates kritisierten und für die Erneuerung einer humanistischen Gesinnung in Mexiko eintraten. Er gilt heute als Pionier und bedeutender Vertreter des mexikanischen Revolutionsromans. In dieser Zeit schloss er viele Kontakte zur intellektuellen Elite des Landes, die ihm später den Zugang zu höheren politischen Sphären ermöglichten, zu denen er sich instinktiv hingezogen fühlte. Er sympathisierte wie die meisten Mitglieder des *ateneo* mit der maderistischen Revolution. Sein autobiographischer Roman *El águila y la serpiente* handelt von der Zeit zwischen 1913, als Francisco Madero ermordet wurde und das Regime Victoriano Huertas die Macht übernahm, und 1915, als Guzmán in die USA emigrierte. Der autobiographische Roman hat durch die Begegnungen des Protagonisten mit historischen Schlüsselfiguren Bekanntheit erlangt, dabei ist an erster Stelle Pancho Villa zu nennen. Dessau nennt den Roman eine „Galerie revolutionärer Charaktere“ (Dessau 1967: 209). Die historischen Figuren werden im Roman weniger durch ihre politische und ideologische Positionierung porträtiert, sondern vor allem durch ihre Persönlichkeitsmerkmale (vgl. Parra 2005: 78 f.).

Guzmáns Memoiren der Revolution wurden zwischen 1926 und 1927 verfasst und erschienen erstmals 1928 im Feuilleton der mexikanischen Zeitschrift *Universal Ilustrado*. Wenig später erschienen diese als Buchform unter dem Titel *El águila y la serpiente*.

3.5.1 Kompositionsschema

El águila y la serpiente ist in zwei Teile gegliedert. Diese sind in Kapitel unterteilt, die sich jeweils einer historischen Persönlichkeit oder einem historischem Ereignis widmen.

Der erste Teil „*Esperanzas revolucionarias*“ beginnt kurz nach der Ermordung Maderos. Der

Protagonist betritt Mexiko über die Grenze aus den USA. Im Grenzgebiet in Ciudad Juárez und in El Paso knüpft er erste Kontakte mit der revolutionären konstitutionalistischen Bewegung und schließt sich dieser an. Durch seine Begegnungen mit zentralen Persönlichkeiten der Revolution wie Villa, Obregón und Carranza positioniert sich Guzmán als Protagonist im Zentrum des revolutionären Geschehens. Er reist durch Mexiko und vernetzt sich zunehmend mit politischen Akteuren der Revolution sowie mit intellektuellen Zeitgenossen.

Der zweite Teil „*En la hora del triunfo*“ spielt in erster Linie in der Hauptstadt Mexikos, aber auch in Aguascalientes, wo der Gipfel der Revolutionsgeneräle *la Convención de Aguascalientes* stattfindet.

Obwohl den einzelnen Kapiteln jeweils eine historischen Persönlichkeit oder ein historisches Ereignis zugrunde liegt, handelt es sich um eine fiktive Komposition. Die für eine Autobiographie charakteristische Übereinstimmung zwischen Autor, Erzähler und Protagonist ist zwar zum Großteil gegeben, jedoch leiht der Erzähler seine Stimme auch anderen Figuren.²⁰ Außerdem erzählt Guzmán nicht nur selbst Erlebtes, sondern auch Gehörtes. Ein Beispiel dafür ist das Kapitel *La fiesta de las balas*, dessen Handlung er selbst nicht beigewohnt hat und in dem der Erzähler fiktiven Ausschmückungen explizit den Vorrang gegenüber strikter Faktentreue gewährt:

Atento a cuanto se decía de Villa y el villismo, y a cuanto veía a mi alrededor, a menudo me preguntaba yo en Ciudad Juárez qué hazañas serían las que pintaban más a fondo de la División del Norte: si las que se suponían estrictamente históricas o las que se calificaban de legendarias; si las que se contaban como algo visto dentro de la más escueta realidad o las que traían ya tangibles, con el toque de la exaltación poética, las revelaciones esenciales. Y siempre eran las proezas de este segundo orden las que se me antojaban más verídicas, las que, a mi juicio, eran más dignas de hacer Historia (Guzmán 1988 [1928]: 300 f.).

Damit das Erzählte eine gewisse Steigerung und Abstraktion erfährt, hebt Guzmán das Prägnante hervor (vgl. Dessau 1967: 209). Die historische Genauigkeit reiht sich also, so Guzmán, hinter den Anspruch auf gelungene Literatur:

Hence real life occurrences are systematically submitted to, and transformed by, the conventions of fiction writing. His overwhelming concern for producing satisfactory literary effects take precedence over historical accuracy, as Guzmán himself acknowledged years later (Parra 2005: 81).

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, greift er in einigen Kapiteln auf etablierte, bewährte

²⁰Das Kapitel *La fuga de Villa* ist eine metadiegetische Erzählung, durch die Rahmenerzählung eingeleitet, von Carlitos Jáuregui erzählt wird.

„Geschichte-Schemata“ zurück. Das erste Kapitel *La bella espía* weist beispielsweise die typische, jedoch komprimierte Form eines Spionageromans auf, das Kapitel *La „araña“ homicida* die eines Kriminalromans (vgl. Parra 2005: 81).

Ein weiteres hervorstechendes Merkmal sind die detaillierten und bildhaften Beschreibungen der sinnlichen Eindrücke, die sich durch den ganzen Roman ziehen. Vor allem die Beschreibung der Landschaft und des Lichtes ist davon betroffen, aber auch die Wahrnehmung von Personen und Speisen. Guzmáns feine sinnliche Ästhetik wird durch die Rohheit der Militärs konterkariert. Die Dualität zwischen Zivilisiertheit, Intellekt und Wahrnehmungsfähigkeit für das Ästhetisch-Schöne auf der einen Seite und die Wildheit, Brutalität, sowie Grobsinnigkeit zieht sich durch das gesamte Werk. Parra verweist diesbezüglich auf verschiedene Entwicklungsstufen im Zivilisationsprozess nach Norbert Elias („Über den Prozeß der Zivilisation“, 1939). Demnach nimmt mit zunehmendem Zivilisierungsgrad die Gewaltbereitschaft ab, weil Affektkontrolle und Selbstdisziplin sowie die Rationalisierung des Denkens zunehmen und die Schamsschwellen vorrücken, sodass mehr eigene Handlungen mit Angst besetzt sind (vgl. Parra 2005: 91).

Diese Gegenüberstellung verschiedener Lebenswelten, die sich im Grad der Zivilisiertheit unterscheiden, gipfelt in den Figuren des Protagonisten und Pancho Villas. Als Guzmán im Roman das erste mal Villa aufsucht, übertritt er in Ciudad Juárez die Grenze nach Mexiko, um ihn im südlichen Stadtteil anzutreffen. Am Weg zu Villas Quartier verändert sich die Umwelt allmählich, als wäre er ein symbolischer Übergang in eine andere, weniger zivilisierte Welt. Die Straßen werden dunkler, die Häuser dürftiger:

Ibamos ahora sobre aceras *más primitivas* que antes [...]. En la acera de enfrente se veían edificios bajos, chatos, con ventanas y puertas de rudos ángulos rectos. Parecían casas mesopotámicas de hacía cinco mil años, casas de Palestina hacia tres mil (Guzmán 1988 [1928]: 229).

Beim darauf folgenden Treffen mit Villa wendet der Erzähler auf ihn die Metapher eines wilden Raubtieres, des Jaguars, an. Es scheint, als wäre die Aura Villas derart stark, dass selbst die Umgebung Züge seines Charakters annimmt.

Im folgenden Kapitel soll diese Dualität zwischen Protagonist und Villa aufgezeigt werden.

3.5.2 Wildnis und Zivilisation: eine symbolische Trennlinie zwischen Kultur und Klasse

Der Protagonist und Villa bilden im Grad ihrer Zivilisiertheit zwei Gegenpole. Der eine Pol definiert sich durch die Macht des Wortes und durch rationales Denken, der andere durch

Aktion und Spontaneität. Villa und der Protagonist sind die Stimmen zweier unterschiedlicher Weltbilder; nämlich jenem des Bürgertums und jenem des Militärs, die in einem dialogischen Verhältnis im Sinne Bachtins zueinander stehen (vgl. Goodbody 2004: 21 ff.). Diese sich widersprechenden Kräfte stehen sich jedoch nicht gleichwertig gegenüber, sondern erstere bezieht aus dem intellektuellen Vorsprung eine subjektive Autorität. Diese Hierarchisierung ist nicht sonderlich verwunderlich, schließlich ist die bürgerliche Perspektive die des Autors, des Erzählers und des Protagonisten. Im Revolutionskrieg ist jedoch das Verhältnis zwischen diesen beiden Kräften umgekehrt, sodass es der Protagonist als ein verkehrtes wahrnimmt: Der akademisch gebildete Intellektuelle muss sich der militärischen und physischen Autorität Villas unterordnen. Auf symbolischer Ebene bedeutet dies einen Rückschritt im Zivilisationsprozess: Die Dominanz der Vernunft über das Animalische im Menschen geht verloren. Die Unterlegenheit des Protagonisten manifestiert sich in seiner Angst vor der Wildheit und Unberechenbarkeit des „Jaguars“ Villa: „[...] jaguar a quien, acariciadores, pasábamos la mano sobre el lomo, temblando de que tirara un zarpazo“ (Guzmán 1988 [1928]: 231). Das Animalische ist hier der Gegenpol zum Rationalen. Als Angehöriger eines intellektuellen Kreises versucht sich der Protagonist in dieser neuen, durch die Revolution herbeigeführten Hierarchie zurecht zu finden: „[Guzmán] intenta preguntarse por su lugar y el de su grupo en una nueva configuración histórica dominada no por la palabra sino por el revólver, no por el abogado-político sino por el caudillo“ (Legrás 2003: 428 f.). Das aus Sicht Guzmáns verkehrte Kräfteverhältnis erlebt er als chaotischen Zustand, den er nicht in seiner Gänze zu fassen vermag. Dieses Chaotische, sich dem Verstand Entziehende, stellt für den Intellektuellen, der stets versucht, die Welt zu erklären, eine beunruhigende Leere dar. Rationale Schlussfolgerungen sind auf die Dynamik der Revolution und ihrer Führer nicht anwendbar. Die Leere manifestiert sich im Roman, so Legrás, durch die zahlreichen Lücken in dessen historischer Chronologie: „*El águila y la serpiente* abunda en lagunas narrativas, múltiples silencios, saltos temporales inexplicados e inexplicables“ (Legrás 2003: 428). Der selektive Charakter von Erinnerung dient hier dazu, dem unberechenbar Chaotischen, das sich nicht erfolgreich mit Sinn unterlegen lässt, auszuweichen. Wie auch bei *Cartucho*, trägt hier die Ellipse zu einem *realismo de la memoria* bei.

Guzmáns Grenze zwischen rationaler Ordnung und Chaos ist die Trennlinie zwischen verschiedenen Klassen und Identitäten. Aufgrund seiner Klassenzugehörigkeit, erschließt sich ihm das Weltbild und die Psychologie der „unzivilisierten“ Landbevölkerung nur teilweise,

wodurch deren Handlungsweisen zu einem gewissen Grad unvorhersehbar bleiben (vgl. Legrás 2003: 428 f.).

El águila y la serpiente ist von Guzmáns Bemühen gekennzeichnet, dieses Kräfteverhältnis wieder umzukehren, sodass die animalischen Seelenanteile wieder dem Verstand untergeordnet sind und die Ordnung wiederhergestellt wird. Dies geschieht aber nicht durch das Handeln des Protagonisten, der vielmehr Beobachter als Akteur ist, sondern dadurch, dass das Geschehene anhand moralischer Maßstäbe der „zivilisierten“ Klasse bewertet wird:

Guzmán's endeavor throughout *El águila* will be to challenge what he perceives to be the anomaly of this hierarchical relationship and to 'correct' it, if only at the level of discourse, by exposing this unusual reality to the normative standards of the 'civilizing code' (Parra 2005: 90).

Die neue durch die Revolution entstandene gesellschaftliche Ordnung erlebt der Protagonist vielmehr als einen Zustand der Unordnung. Um diesen aufzuheben, ist es notwendig, im scheinbaren Chaos Strukturen zu erkennen. Die Reise des Helden ist daher begleitet von einem Interpretationsversuch des aktuellen Gesellschaftszustandes, der nur dadurch möglich ist, dass er sich in unbekannte Gefilde, verkörpert insbesondere durch Pancho Villa, wagt. Er erhofft sich dabei die nötigen Erkenntnisse, um den Geschehnissen eine fassbare Form zu geben. Während der Reise durch das revoltierende Mexiko, der sich der erste Teil von *El águila y la serpiente* widmet, ist er aktiver Beobachter²¹, der im Durcheinander die Ordnung zu erkennen sucht. Er versucht dabei, die Revolution stets unvoreingenommen und aus der Distanz zu betrachten: „[...] yo llegaba a la Revolución libre de prejuicios [...] a distancia“ (Guzmán 1988 [1928]: 225). Seine kontemplative Haltung ist nur einem Ziel gewidmet: „[...] trazar un mapa, delinear los contornos de lo que se vive, dibujar para todos una cierta racionalidad en lo que parece a todas luces una serie de hechos azarosos“ (Legrás 2003: 429 f.). Pancho Villa symbolisiert jene bedrohliche Dunkelheit, die durch das Licht des Verstandes durchdrungen werden sollte. So nimmt auch im Kapitel des ersten Zusammentreffens zwischen Guzmán und Villa „*Primer vislumbre de Pancho Villa*“ die Dunkelheit mit der räumlichen Annäherung an Villa zu. Erst werden die Straßen nur mehr spärlich beleuchtet, dann gar nicht mehr. Als Guzmán mit seiner Begleitung das Quartier betritt, finden sie Villa in der dunkelsten Ecke des Gebäudes vor: „Luego, a los cuatro o cinco pasos, nos encontramos los tres en el rincón opuesto al de la lámpara: er el más oscuro de todos. Pancho Villa estaba

²¹Legrás weist darauf hin, dass es dem Wesen des Intellektuellen entspricht, zu beobachten, anstatt zu handeln: „[...] salvo excepciones muy aisladas, a lo largo de casi quinientas páginas, Martín Luis Guzmán *no hace nada*. La inactividad de Guzmán es consonante con el profundo antagonismo que existe entre intelectual y revolución“ (Legrás 2003: 449).

allí“ (Guzmán 1988 [1928]: 230).

Die symbolische Dunkelheit ist wohl dadurch begründet, dass die bürgerliche Welt Guzmáns und jene Villas lange Zeit durch die Schwelle der Klassenzugehörigkeit getrennt waren. Durch die schlagartige, revolutionäre Selbstermächtigung der *campesinos* musste sich das Bürgertum mit einer neuen Situation arrangieren und somit unweigerlich das Verhältnis zur einst unterdrückten Klasse neu gestalten. Um seine Klassenziele einzubringen, seien es nun moralische oder materielle, ist es unumgänglich, an der Revolution teilzunehmen. Das erste Treffen zwischen dem Protagonisten und Villa kann in diesem Sinne als Kulturkontakt bezeichnet werden, der vom gesellschaftlichen Umschwung im Zuge der Revolution erzwungen ist. Der Erzähler verdeutlicht die Diskrepanz der Wirklichkeitsentwürfe, die im Gespräch zwischen den beiden sichtbar wird:

Y de este modo, por más de media hora nos entregamos a una conversación entraña que puso en contacto dos órdenes de categorías mentales ajenas entre sí. A cada pregunta o propuesta de una u otra parte, se percibía que allí estaban tocándose dos mundos distintos y aun inconciliables en todo salvo en el accidente casual de sumar sus esfuerzos para la lucha (Guzmán 1988 [1928]: 231).

Obwohl dem Protagonisten die Welt Villas inkompatibel mit seinen eigenen Vorstellungen erscheint, fordert der Revolutionskampf einen gemeinsamen Umgang. Villa, „salvaje en exceso“ (ebd.: 359), und somit stets unberechenbar, ist der Hoffnungsträger für einen positiven Ausgang der Revolution, weil er die Kraft des Volkes wie kein anderer zu vereinen weiß. Um einen aus der Sicht des Protagonisten positiven Ausgang herbeizuführen, sei es nötig, den zwar animalischen, aber mächtigen Villa zu „zähmen“, indem er von der Intelligenz geleitet werde. Dies bedeutet nichts anderes, als die Wiederherstellung der vorrevolutionären Hierarchie zwischen den zwei Klassen: Villa müsse sich einer intellektuellen, also der Welt Guzmáns angehörenden Führung unterordnen: „[Villa] personificaba el desenfreno de la acción, domeñable solo con la inteligencia“ (ebd.: 357). Sich selbst überlassen sei Villa zu primitiv, impulsiv und ungebildet, um langfristige politische Ziele zu verfolgen: „Villa, [es el] formidable impulso primitivo, capaz de los extremos peores, [...]“ (ebd.: 325). Villa stelle sich damit in eine Reihe mit der großen Mehrheit der Revolutionsgeneräle, denen in *El águila y la serpiente* moralische und kulturelle Armut zugeschrieben wird (vgl. ebd.: 357 f.).

Daher ist Villa für Guzmán an sich keine wünschenswerte historische Erscheinung, weil er die Autorität der Vernunft untergräbt, sondern lediglich ein Mittel zum Zweck, um das gewünschte Ziel der Revolution, nämlich die moralische Erneuerung Mexikos, zu erreichen.

Wenn Guzmán von den Zielen der Revolution, als „movimiento purificador o regenerador“ (ebd.: 308), spricht, sind jene von ihm selbst und dem intellektuellen Kreis um ihn gemeint. In der Entscheidung zwischen den sich spaltenden Revolutionsfraktionen von Carranza und Villa stellt Zweiterer lediglich das geringere Übel dar, da die Hoffnung besteht, dass sich dieser für den Kampf um die „noblen“ Ziele instrumentalisieren lasse: „[...] solo los elementos militares dominados por él [Villa] quedaban disponibles para venir en auxilio de *nuestras* ideas“ (ebd.). Der positive Ausgang der Revolution in *El águila y la serpiente* steht und fällt daher mit der großen Frage, ob sich Villa der Rationalität, verkörpert durch den Protagonisten und seine sozialen Gruppe, unterordnet:

[...] ¿subordinaría su fuerza arrolladora a la salvación de principios para él acaso inexistentes o incomprensibles?

Porque tal era el dilema: o Villa se somete, aun no comprendiéndola bien, a la idea creadora de la Revolución, y entonces él y la *verdadera* Revolución vencen, o Villa no sigue sino su instinto ciego, y entonces él y la Revolución fracasan (ebd.).

Der Erzähler spricht hier von der *verdadera Revolución*, was eine falsche Revolution impliziert. Daraus lässt sich eine Überlegenheit der eigenen intellektuellen Perspektive ableiten. Wenn sich das Kräfteverhältnis zwischen Intelligenz und physischer Kraft nicht wieder umkehre, indem Villa eine intellektuelle Führung anerkennt, werde nicht nur die Revolution, sondern auch er selbst („él y la Revolución fracasan“) scheitern. Die Autorität der Vernunft, die Guzmán verkörpert, gegenüber dem Animalisch-Unzivilisierten wird somit zumindest innerhalb des Diskurses von *El águila y la serpiente* wiederhergestellt: „Villa, therefore, is constructed as the narrator's antithesis, the necessary Other on which Guzmán consolidates his own self-identity and *staus*“ (Parra 2005: 90 f.).

3.5.3 Pancho Villa en la cruz: moralische Überlegenheit des Intellekts

Das Kapitel *Pancho Villa en la cruz* untermauert jene These Guzmáns, die besagt, dass einzig die Unterordnung Villas unter eine intellektuelle Führung zu einem positiven Verlauf der Revolution führen könnte.

Das Kapitel beginnt mit einem von in *El águila y la serpiente* zahlreichen Wutausbrüchen Villas, als er erfährt, dass einer seiner Generäle, Maclovio Herrera, rebelliert und seine Autorität aberkennt. Daraufhin erteilt Villa den Befehl, den Überläufer anzugreifen. Seine Truppen setzen sich durch und nehmen 160 feindliche Soldaten gefangen. In einem Telegramm wird Villa gefragt, was nun mit den Gefangenen geschehen solle, worauf er

antwortet: „-¡Que ¿qué hace con ellos?! -vociferaba Villa-. ¡Pues ¿qué ha de hacer sino fusilarlos?! ¡Vaya una pregunta!“ (Guzmán 1988 [1928]: 374). Der Telegraphist gibt Villas Befehl weiter. Guzmán und Llorente wohnen der Situation bei und werden nach ihrer Meinung bezüglich des Exekutionsbefehls gefragt. Ängstlich, aber bestimmt antworten sie, dass sie es für nicht richtig hielten, die Gefangenen zu erschießen. Irritiert von dieser Antwort, fordert Villa eine Erklärung ein, die ihm Guzmán liefert:

El que se rinde, general, perdona por ese hecho la vida de otro, o de otros, puesto que renuncia a morir matando. Y siendo ello así, el que acepta la rendición queda obligado a no condenar a muerte (ebd.: 375).

Villa lässt sich von dieser Erklärung des internationalen Kriegsrechts überzeugen und weist den Telegraphisten an, den Erschießungsbefehl zu annullieren. Obwohl Villa noch kurz zuvor keine moralischen Bedenken hatte, die Gefangenen erschießen zu lassen, hat er nun Angst, das Telegramm mit der Annullierung des Befehls komme nicht rechtzeitig an. Seine sonst so kräftige und selbstsichere Stimme beginnt zu vibrieren. Als der Telegraphist den Gegenbefehl bestätigt bekommt, ist die Erleichterung groß. Am Ende des Kapitels bedankt sich Villa „por lo del telegrama, por lo de los prisioneros“ (ebd.: 376).

Die Interpretation dieser Episode liegt nahe: Der Verlauf der Geschichte wandelt sich zum Besseren, wenn man die intellektuellen Standesvertreter anhört, und deren Ratschläge befolgt. Sie handeln nicht spontan aus einer externalisierten Emotion heraus, sondern aus reflektierten Überlegungen. Villa lässt sich zwar nur ungern kontrollieren, jedoch zeigt seine Dankbarkeit, dass er, ohne es zu begreifen, selbst nach einer solchen intellektuellen Führung strebt. Dass er den Rat Guzmáns dankbar annimmt, ist eine Anerkennung dessen moralischer Überlegenheit. „The broader message is that military subordination to civilian counsel and the rule of law (or of strength to reason) ensures justice and social reconciliation“ (Parra 2005: 92).

Ein Funktionspotential von *El águila y la serpiente* ist daher die Entkoppelung Villas von der Konnotation als heroischem Kämpfer für die Gerechtigkeit, weil sein Gerechtigkeitssinn infrage gestellt wird. Villa kämpft zwar für die Befreiung des Volkes, jedoch ist die gute Absicht alleine nicht genug, weil seine Moralvorstellungen teilweise die *Falschen* sind. Die Unterscheidung zwischen einer wahren und einer falschen Revolution, auf die im vorigem Kapitel hingewiesen wurde, steht im Zusammenhang mit divergierenden moralischen Konzepten, die folglich auch als richtig oder falsch inszeniert werden. Während Villas Gerechtigkeitssinn gezeichnet ist von Rache, im Sinne von Gleiches ist mit Gleichem zu

vergelt, hält Guzmán eine gewaltvermeidende Handlungsweise für richtig. Wenn der Erzähler die (moralischen) Ziele der Revolution als „más nobles aspiraciones“ (Guzmán 1988: 308) beschreibt, verrät allein das Adjektiv *noble*, dass nicht jene Ziele Villas gemeint sein können, der möglicherweise gar nicht in der Lage sei, die edlen Ziele zu begreifen („principios para él acaso inexistentes o incomprensibles“). Guzmán relativiert also Villas Kampf für die Gerechtigkeit: Villa, mit seinem beschränkten Gerechtigkeitssinn, glaubt in Übereinstimmung mit den Werten des Guten für die Gerechtigkeit zu kämpfen. Aus der in *El águila y la serpiente* vermittelten Perspektive hingegen, die den Standpunkt der *wahren* Moral vertritt, verstößt Villa gegen grundsätzliche moralische Prinzipien. Ein exemplarisches Beispiel dafür ist das Kapitel *La fiesta de las balas*, das vom Massenmord an Gefangenen handelt, wobei durch verschiedene literarische Effekte die Brutalität der Exekution hervorgehoben wird. Die Exekution in dieser Episode führt zwar der *villista* General Fierro aus, jedoch erteilt Villa den Befehl und trägt somit die Verantwortung. Ausgehend von der als *wahr* vermittelten Moral ist Villa also nicht der Held, für den ihn seine Anhänger halten.

3.5.4 Die Welt des *guerrero*

Trotz Wutausbrüchen und Brutalität wird die Symbolfigur Villa nicht unbedingt negativ gezeichnet. Er ist innerhalb seines eigenen Wertsystems durchaus tugendhaft: Er ist stets ehrlich und seinen Grundsätzen treu. Als General ist er ein genialer Stratege und überzeugt als *guerrero* mit Mut, Stärke, nötiger Härte und Kompromisslosigkeit. Zusätzlich umgibt ihn eine spezielle Aura, die Guzmán nicht genau einzuordnen weiß, und Legrás mit „el secreto de Villa“ (Legrás 2003: 437 f.) betitelt. Diese Aura ist es, mit der er das Volk für den Revolutionskampf mobilisiert. Sie ist Ausstrahlungs- und Anziehungskraft zugleich.

Im Kapitel *La fuga de Villa* ist Villa inhaftiert und wird zum Tode verurteilt. Carlos Jáuregui, Angestellter eines Richters, erzählt diese Geschichte in erster Person. Er arbeitet in dem Gefängnis, in dem Villa eingesperrt ist und so nähern sich die beiden in regelmäßigen Gesprächen langsam an. Villa erweist ihm Gefälligkeiten, überzeugt Jáuregui von seiner Unschuld und bittet schließlich um Beihilfe zur Flucht. Wenn er jedoch Angst habe, so Villa, müsse er ihm nicht helfen:

La duda de Villa acerca de mi valor personal me produjo un efecto extraño, tan extraño que ya no pensaba sino en escuchar lo que quería él de mí, para acometerlo en el acto, fuera lo que fuera (Guzmán 1988 [1928]: 298).

Die Wahl, vor die ihn Villa stellt, sich entweder seiner Angst zu beugen oder aber furchtlos zu

handeln, verändert etwas in ihm. Diesen „efecto extraño“ zu erzeugen, ist das Geheimnis Villas. Die Wirkungsweise von Villas Aura, die dazu bewegt, alles für ihn zu tun, ist im Subtext dieser Geschichte zu finden: Villa verfolgt im Gespräch eine Strategie, die man heute mit *Empowerment* betiteln würde. Jáuregui ist überzeugt, dass Villa ein rein politischer Häftling sei und kein eigentliches Unrecht begangen habe. Ihm zur Flucht zu verhelfen bedeutet jedoch auch, sein eigenes Leben zu riskieren. Jáuregui erhält somit indirekt die Möglichkeit zum Helden zu werden, der im Kampf für die Gerechtigkeit weder Schmerzen noch den Tod fürchtet. Dies ist eine Möglichkeit, die der Alltag nicht bietet. Indem Villa mehrmals anmerkt, dass Jáuregui ihm nicht helfen müsse, wenn er zu viel Angst habe, stellt er ihn vor eine Entscheidung, der er nicht ausweichen kann: Nämlich entweder ein selbstbestimmtes Leben zu führen und das zu tun, was man selbst für richtig hält, oder sich von der Angst in seinem Handlungsspielraum beschneiden zu lassen und das zu tun, was Vorgesetzte für richtig halten. Vor diese Frage gestellt, fällt die Entscheidung leicht. Wie verzaubert stellt sich Jáuregui Villa zur Verfügung, um für ihn alles zu tun, „fuera lo que fuera“. Die Bereitschaft alles zu tun impliziert auch die Bereitschaft, alle Ängste zu überwinden. Die Ironie dahinter ist, dass die durch Überwindung der Angst erlangte Freiheit und Selbstbestimmung in Wirklichkeit bedeutet, den Willen Villas mit dem eigenen gleich zu setzen.

Diese Episode kann auch als Metapher für Villas Wirkung auf die *campesinos* verstanden werden. Schließlich hat Villa es wie kein Anderer geschafft, den Volksmassen den Glauben an die eigene Macht zu vermitteln und ihnen die Angst vor den Unterdrückern zu nehmen. Heute noch wundern sich Historiker, wie es möglich sei in derart kurzer Zeit ohne jegliche Einberufung ein solch großes Heer aufzustellen. Auch sie rätseln über das „secreto de Villa“.

In seiner Funktion als General wird Villa als genialer Stratege dargestellt, der sich auszeichnet durch: „[...] audacia y el genio, [...] irresistible inspiración del minuto, capaz de animar por anticipado posibilidades que apenas pueden creerse, y de realizarse“ (Guzmán 1988 [1928]: 245). Auch sein Erscheinungsbild fügt sich in jenes des Kriegshelden: „[...] sobre su caballo magnífico, la magnífica figura de Pancho Villa, legendaria, dominadora.“ (ebd.: 372). Guzmáns Villa ist in seinem tiefsten Wesen *guerrero*. Das Kapitel *La pistola de Pancho Villa* erklärt, dass die Waffe zu Villas Naturzustand gehöre und dass er ohne sie nicht komplett sei. Als der Protagonist Villa beobachtet, drängt sich ihm folgender Gedanke auf:

Este hombre no existía si no existiese la pistola –pensé–. La pistola no es solo su útil de acción: es su instrumento fundamental, el centro de su obra y su juego, la expresión constante de su personalidad íntima, *su alma hecha forma* (ebd.: 325 f.).

Villa verschmilzt mit seinem Kriegsgerät zu einer einzigen Einheit: „¿Apuntaba el cañon para que disparara el ojo? ¿Apuntaba el ojo para que el cañon disparase?“ (ebd.: 327).

Der Erfolg eines Generals ist aber auch immer vom Gehorsam seiner Gefolgschaft abhängig. Daher zeigt Villa in seiner Rolle als Revolutionsführer auch alle Härte gegenüber denen, die ihm den Gehorsam verweigern. Erteilt er einen Befehl, ist dieser nicht infrage zu stellen. Eine Gruppe von Frauen bittet den Protagonisten beispielsweise, bei Villa um Begnadigung ihrer gefangen genommenen Verwandten zu fragen. Villa hat jedoch zuvor schon den Befehl erteilt, die Gefangenen zu erschießen. Daher bleibt dem Protagonisten nichts anderes übrig, als ihnen zu antworten, dass ihre Bitten vergebens seien:

Señora, me pide usted algo imposible, o, por lo menos, inútil. Usted no conoce al general Villa. Si yo voy ahora a pedirle que modifique órdenes que ha dado en mi presencia, me expongo tan sólo a que me mande fusilar a mí también (ebd.: 389).

Dies ist die Schattenseite des militärischen Erfolgs, die *El águila y la serpiente* dem Leser immer wieder vor Augen hält: Villas strenges Regiment fordert laufend Opfer.

Villa sind zwar bürgerliches Recht und Moral fremd, jedoch fühlt er sich einem gewissen militärischen Ehrenkodex verpflichtet. Ein Beispiel dafür ist die Geschichte von Gaucho Mújica. Dieser erhielt von Carranza den Auftrag, das Vertrauen Villas zu gewinnen, um ihn in Folge zu ermorden. Jedoch wird Villa vor dem Attentat gewarnt und lässt ihn festnehmen. Um von der Todesstrafe begnadigt zu werden, bietet ihm nun Mújica an, im Gegenzug Carranza zu ermorden. Villa aber lehnt diese Art des feigen Mordes ohne vorhergehenden Kampf strikt ab, obwohl Carranza sein Erzfeind ist: „Yo no soy de esos [...]; yo tengo armas y sé usarlas a lo hombre“ (ebd.: 365). Die Feigheit widerspricht hier dem Paradigma des Männlichen. Villa, der Inbegriff mexikanischer Maskulinität, verachtet Feigheit und würdigt hingegen den Mut. Auch der Erzähler, der sich als „familiarizado con la psicología de Villa“ (ebd.: 420) beschreibt, erkennt dies. Als der Protagonist im letzten Kapitel gerade am Weg zu Villa ist, erfährt er, dass dieser den Befehl erhalten habe, ihn zu töten. Weil er aber Villas Psychologie kennt, schlussfolgert er richtigerweise: „Si [Villa] cree que huimos, nos perseguirá y fusilará; si siente que venimos a él, querrá hasta premiarnos“ (ebd.: 422).

Eine weitere Eigenschaft, mit der Villa konnotiert wird und die auch in das Bild des *guerrero*

passt, ist die Kameradentreue, die im Kapitel *El sueño del compadre Urbina* ein beachtliches Ausmaß annimmt. Die Geschichte, eine Binnenerzählung, die von Villa selbst erzählt wird, handelt davon, dass er und Tomás Urbina von überzähligen Feinden tagelang verfolgt werden. Die Verfolgungsjagd wird zum Kampf mit der Müdigkeit, denn die Verfolger, so scheint es, haben kein Bedürfnis, sich auszuruhen. Die Müdigkeit spitzt sich immer mehr zu und so geschieht es, dass Urbina nach einer kurzen Rast nicht mehr aufzuwecken ist, als sich der Feind nähert. Also packt Villa seinen schlafenden *compadre* auf sein Pferd, und setzt so die Flucht fort: „Aquella fue la jornada más dura de mi vida“ (ebd.: 379). Da er in dieser Konstellation nur langsam vorankommt, riskiert er, selbst von den Verfolgern eingeholt zu werden.

Es wird also klar, dass Villa innerhalb seines Wertesystems, das sich auf militärische und maskuline Konzepte stützt, doch stets versucht, richtig zu handeln. Da ihm das im Roman übergeordnete bürgerliche Wertesystem fremd ist, erscheint er durchaus tugendhaft.

3.5.5 Erinnerungskulturelle Funktionspotentiale

Die Gesamtaussage von *El águila y la serpiente* unterscheidet sich nicht wesentlich von jener in *Los de abajo*. Was Azuela anhand Demetrios Truppe zeigt, macht Guzmán an Villa fest: Die populäre Revolution hat zwar sehr wohl ihre Berechtigung, jedoch ist sie nicht zielführend, weil ihr die intellektuelle Leitung fehlt. Die dem einfachen Volk entwachsenen Revolutionsführer besitzen weder politische Weitsicht, noch haben sie definierte moralische Prinzipien. Insbesondere Villa ist gesteuert von emotionalen Impulsen und somit geprägt von einer spontanen Handlungsweise. Deshalb rückt im Getümmel des Krieges das ursprüngliche Motiv, Mexiko auf ein neues und sozialgerechtes Fundament zu stellen, immer mehr in den Hintergrund. Die impulsgesteuerten Auseinandersetzungen sind gezeichnet von Rache, die wiederum Rache erzeugt. Die Revolution wird somit zur blinden, ungesteuerten Kraftentladung, die unnötige Todesopfer hervorbringt.

Trotzdem zeichnet *El águila y la serpiente* Villa nicht als negativen Charakter, sondern lenkt die Sympathie an mehreren Stellen gezielt auf ihn. Er ist zwar für den Aufbau eines moralisch erneuerten Mexikos ungeeignet, weil er im Militärischen und nicht im Politischen verwurzelt ist, jedoch wäre ohne ihn die erfolgreiche Beseitigung der Diktatoren Díaz und Huerta erst gar nicht möglich gewesen. Seine große Stärke, und diese erkennt Guzmán sehr wohl an, liegt somit im Zerschlagen der alten Ordnung der Unterdrücker und nicht im Aufbau eines neuen

Fundaments. Er ist ein Mann der Tat, nicht der Worte, die nicht mächtig genug wären, um die Unterdrücker zu stürzen. Im Kriegerischen liegt seine Berufung, sein Talent und sein Wesen, wenn es heißt, die Pistole sei seine zur Form gewordene Seele.

Guzmán betrachtet Villa und sein soziokulturelles Umfeld stets aus der Distanz einer intellektuellen Perspektive. Trotz dieser Distanzierung geht von Villa ein gewisser Zauber aus, ein „algo extraño“. Die Art der Darstellung, die stets das Prägnante hervorhebt und eine gewisse Abstraktion der Personen bezweckt, trägt zur Mythologisierung der Symbolfigur bei. Dieser Mythos schließt sowohl den legendenhaften Krieger, sowie seine ausufernde Brutalität ein. Guzmán ist der Meinung, dass die legendenhaften Erzählungen über Villa, die sich nicht strengen historischen Fakten verpflichten, der Wahrheit am nächsten kommen, weil sie das Essentielle der Person zeigen (vgl. Guzmán 1988 [1928]: 300 f.).

Die Romanfigur Villas wird durch zwei soziokulturelle Rahmungen betrachtet: Der innere Rahmen gibt Villas Weltanschauung wieder. Durch ihn betrachtet ist Villa mit reichlich positiven Konnotationen ausgestattet und stets seinen Prinzipien treu. Durch die äußere, hierarchisch höher gestellte Rahmung betrachtet, verzerrt sich dieses Bild, wenn auch nicht in allen Punkten. Aus dieser Perspektive, welche die des moralisierenden Erzählers ist, wird Villas Prinzipientreue entwertet, weil es sich um „primitive“ Prinzipien, im Sinne von Auge um Auge, handelt. Obwohl Villa aus der Sicht des Erzählers amoralisch handelt, bleibt er aber von Vorwürfen verschont, weil er das moralische Konzept, dass ihn als fehlerhaft erscheinen lässt, schlichtweg nicht kennt.

3.6 *¡Vamonos con Pancho Villa!* - die Revolution als Ort von Brutalität, Ehre und Männlichkeit

Rafael Felipe Muñoz²² war Journalist und Schriftsteller. Bereits im Alter von 16 Jahren begann er, als Reporter für eine lokale Tageszeitung zu arbeiten. Im Zuge seiner Arbeit kam er in Kontakt mit der Revolution und lernte Francisco Villa kennen, der in ihm einen tiefen Eindruck hinterließ, welcher sich in seinen späteren Veröffentlichungen abzeichnen sollte. Er sah in ihm eine Art Kriegsgott, der zwar furchteinflößend, gleichzeitig aber auch beeindruckend war (s. Parra 2005: 99). Als die Rivalität zwischen Carranza und Villa ausbrach, ergriff er Partei für Letzteren und musste aus diesem Grund in die USA emigrieren. Als er 1920 nach Mexiko zurückkehrte, widmete er sich voll und ganz seiner Arbeit als Journalist und Schriftsteller. Er schrieb für die damals auflagenstärksten Zeitungen wie *El*

²²Rafael F. Muñoz wurde am 1. Mai 1899 in Chihuahua geboren und starb im Alter von 73 Jahren in Mexiko-Stadt.

Heraldo, *El Gráfico* und *El Universal*. 1929 war er Gründungsmitglied des *Partido Nacional Revolucionario*, der offiziellen Revolutionspartei, die später unter dem Namen *Partido de la Revolución Institucional* bis in die 1990er Jahre eine ungebrochene Vormachtstellung innehatte. Einige Jahre später wurde er zum Herausgeber der Zeitung *El Nacional*, die das offizielle Presseorgan der Regierung war. „Muñoz, it follows, was an ideologue of official revolutionary nationalism at a time when this concept was being defined in the culture of the Mexican state“ (vgl. Castro-Leal 1988: 685 f.; Parra 2005: 98 f.).

Zwischen 1920 und 1930 stieg die Alphabetisierungsrate vor allem in den urbanen Zentren Mexikos durch die von José Vasconcelos initiierte Bildungskampagne deutlich. Die Leserschaft war nun sozial durchmischer als zu vorrevolutionären Zeiten. Vor allem in Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichte Kurzgeschichten nahmen an Beliebtheit zu. Da die Revolution im kommunikativen Gedächtnis immer noch hoch präsent und die Leserschaft zu drei Vierteln männlich war, verkauften sich Anekdoten über den Revolutionskrieg besonders gut. Nicht nur Boulevardmedien, sondern auch angesehene Blätter befriedigten den Wunsch der neuen Leserschaft nach Kriegsgeschichten. Die Figur Pancho Villas war prädestiniert für diese Art von Literatur und Muñoz machte sie daher zum Hauptgegenstand seiner literarischen Produktion (vgl. Parra 2005: 98 f.). Auch der erste Teil von *¡Vamonos con Pancho Villa!* wurde erst kapitelweise in der Sonntagsausgabe des *El Universal* veröffentlicht. Dem Roman vorgesetzt steht folgende Notiz Muñoz':

Los sucesos referidos aquí son ciertos, uno por uno. El autor atribuye todos a un mismo grupo de hombres para hacer una novela de audacia, heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre, alrededor de la figura imponente de Francisco Villa (Muñoz 1988 [1931]: 689).

Diese Notiz wirkt angesichts des Zielpublikums wie ein Werbespruch, was auch durchaus Sinn macht, da der Text beim Durchblättern am Verkaufsstand oder im Buchladen den ersten Eindruck bestimmt. Als journalistischer Literat weiß Muñoz, welche Geschichten sich am besten verkaufen, da er über die Verkaufszahlen die Vorlieben seines Publikums kennenlernt.

3.6.1 Komposition - zwischen Journalismus und Literatur

¡Vamonos con Pancho Villa! liegt kein vorgefertigter narrativer Plan zugrunde, weil der Roman eher von einer praktischen Gegebenheit hervorgebracht wurde: Die Kapitel des ersten Teiles wurden, wie bereits erwähnt, als Kurzgeschichten für die Sonntagsausgabe des *El Universal* verfasst. Ihr Umfang, aber vor allem auch der zeitliche Druck des Verfassers, erlaubte den Kapiteln des ersten Teils nicht, weiter in die Tiefe zu gehen. Sie handeln von

sechs fiktionalen Charakteren, den *leones de San Pablo*, die beschließen, sich gemeinsam den *villistas* anzuschließen. Sie kämpfen voller Hingabe für ihren General Villa und beweisen sich dabei gegenseitig ihre grenzenlose Furchtlosigkeit als Inbegriff männlicher Stärke. Die Geschichten bestehen aus sensationalistischen Darstellungen von Kriegsszenen, die, wie für Kurzgeschichten üblich, versuchen, den Leser zu überraschen. Jeweils einer der *leones* findet darin sein grausames Ende. Máximo Perea wird beispielsweise lebendig verbrannt, weil er an den Pocken erkrankt und die Ansteckungsgefahr für den Rest des Regiments zu groß ist. Warum es nötig war, ihn lebendig zu verbrennen, ohne ihn vorher von seinem Leid zu „erlösen“, wird nicht näher erläutert und kann somit nur mit Muñoz' Intention, mit grausamen Bildern zu schockieren, erklärt werden. Melitón Botello wiederum erschießt sich selbst, weil er anderen Soldaten den Beweis der absoluten Furchtlosigkeit der *leones* erbringen will. Nach fünf Sonntagsausgaben des *El Universal*, als der Autor bereits fünf der sechs *leones* in den Tod geschickt hatte, wurde sein Dienstverhältnis mit der Zeitung unerwartet und abrupt aufgekündigt. Der einzig überlebende Charakter zu diesem Punkt war Tiburcio Maya, der älteste der einstigen Gruppe (vgl. Dessau 1967: 211 f.).

Muñoz entschied sich dafür, die Geschichte Tiburcios weiter auszubauen und gemeinsam mit den als Kurzgeschichten veröffentlichten Kapiteln in Romanform zu veröffentlichen. Daher teilt ein stilistischer Bruch den Roman in zwei Teile. Die Kapitel des ersten Teiles weisen ein gemeinsames Schema auf: Sie zeichnen die Charaktere als hyperbolisch männliche, ehrenhafte Soldaten, die ihre Furchtlosigkeit, aber auch ihre Loyalität zu Pancho Villa beweisen und durch den gewaltsamen Tod ihre letzte Ehre erfahren. Der Wunsch des Publikums nach intensiven Bildern wird hierbei durch brutale und grausame Darstellungen bedient.

Der zweite Teil, der ohne den Zeitdruck von wöchentlichen Veröffentlichungen verfasst wurde, ist in seiner Aussage elaborierter. Die Kapitel sind mehr ineinander verschränkt, weil sie nicht, wie im ersten Teil, als Kurzgeschichten alleinstehend eine Einheit darstellen müssen. Im Zentrum des zweiten Teiles steht das Verhältnis zwischen Pancho Villa und Tiburcio Maya. Dieser hat sich am Ende des ersten Teils aus dem Revolutionskrieg zurückgezogen, weil er erstens wegen einer möglichen Ansteckungsgefahr nicht mehr kämpfen durfte, und zweitens die Verbrennung seines Freundes am lebendigen Leibe der kameradschaftlichen Ehre zuwider empfunden hatte. Eine Prolepse trennt die Teile. Zu Beginn des zweiten Teiles lebt Tiburcio als Bauer gemeinsam mit seiner Familie und blickt nostalgisch zurück auf seine Zeit an der Seite von Pancho Villa. Zwei Jahre sind seither

vergangen. Sein Alltag ist nun gezeichnet von der bäuerlichen Arbeit und vom Familienleben. Die glorreiche Zeit der *División del Norte* ist mittlerweile vorbei und die Anhängerschaft Villas hat sich auf eine Gruppe von einigen hundert Männern reduziert. Die einst so große Gefolgschaft hat sich mehrheitlich abgewandt: „Los mismos rancheros, antes villistas, ya no le querían, porque Villa robaba y destruía“ (Muñoz 1988 [1931]: 725). Die Dörfer, die den *villistas* früher solidarisch gegenüberstanden, haben nun Bürgerwehren organisiert, um die Überfälle und Raubzüge Villas abzuwehren. Aber Tiburcio ist seinem General treu, empfindet immer noch das Bedürfnis, ihm zu dienen und ist überzeugt, dass dieser irgendwann komme: „Un día cualquiera de un mes cualquiera, él vendrá“ (ebd.: 724). Als er gerade seine Felder bestellt, nähert sich eine Schar von Reitern, an ihrer Spitze Pancho Villa, der ihn um Unterstützung bittet. Tiburcio befindet sich im moralischen Zwiespalt: Einerseits fühlt er sich Villa verpflichtet, andererseits hat er Verantwortung seiner Familie gegenüber. Sein Selbstbild entspricht zwar mehr jenem des Soldaten als jenem des Familienvaters, jedoch ist er sich seiner Verantwortung bewusst. Um Tiburcio die Entscheidung abzunehmen, erschießt Villa Frau und Tochter. Tiburcio nimmt dies ohne Kommentar hin und folgt seinem General. Von nun an kämpfen die beiden wieder Seite an Seite.

Max Parra zufolge weisen die Kapitel des ersten und des zweiten Teils eine Gemeinsamkeit auf. Sie symbolisieren die Loslösung und Abgrenzung des Soldaten von der Familie. Die Welt des Kriegers wird in *¡Vamonos con Pancho Villa!* als maskuliner Bereich gezeichnet, in dem Affekte nur in Form von Kameradschaft und Hingabe Villa gegenüber toleriert werden. Das Familiäre und Häusliche, in dem wahre Zuneigung und Liebe existieren, erscheint in *¡Vamonos con Pancho Villa!* hingegen als feminisierter Bereich. Die Stereotypen des maskulinen Soldaten sind Villa und Tiburcio. Dieser nimmt die Ermordung seiner Frau und Tochter hin, ohne dabei jegliche emotionale Regung zu zeigen. Die Teilnahmslosigkeit angesichts des Todes seiner Familienmitglieder zeigt an, dass er wieder voll und ganz die Rolle des Soldaten lebt und der affektive Bund zur Familie abgerissen ist. Die Verpflichtung, für seine Familie zu sorgen, wird als Hindernis dargestellt, das zwischen Tiburcio und seiner wahren Bestimmung als Mann steht (vgl. Parra 2005: 109 ff.).

Auch der Beginn²³ des ersten Teils symbolisiert den Übergang vom zivilen häuslichen Leben zum Dasein als Soldat. Es handelt von dem Waisen Miguel „Diablo“, der von einer alten Frau

²³Das erste Kapitel, *El puente*, war ursprünglich eine Kurzgeschichte, die in der Kurzgeschichtensammlung *El feroz cabecilla* erschien. Daher kommt es, dass es weder zentrale Charaktere vorstellt, noch sich explizit auf die Bewegung der *villistas* bezieht.

namens Tía Lola großgezogen wurde. In dem Dorf, das Handlungsort dieser Geschichte ist, befindet sich eine Eisenbahnbrücke, die von den *federales* vor Angriffen der Rebellen geschützt wird. Jede Nacht passiert es aber, dass die Wachen auf der Brücke erschossen werden, ohne jegliche Spur des Täters. Der Befehlshaber, Capitán Medina, verdächtigt schließlich den jungen Miguel, dessen Beiname „Diablo“ von seiner rebellischen Art her rührt. Als Medina versucht, den Jungen einzusperren, um durch Folter ein Geständnis zu erwirken, entkommt dieser und flieht. Er schließt sich den Rebellen an. Diese tragen ihm auf, die Brücke in die Luft zu sprengen, was er erfolgreich durchführt. Miguel wird ein Mann der Revolution und schließt sich den *leones de San Pablo* an. Als er eines Tages zurück in seinen Heimatort kommt, nun als stolzer aber auch selbstgefälliger Krieger, denkt er nicht mehr an Tía Lola, die ihn jahrelang versorgt und wie einen Sohn geliebt hat. Die Gleichgültigkeit Miguels seiner Familie gegenüber erinnert an jene Tiburcios angesichts der Ermordung seiner Frau und Tochter. Das Konzept des „echten“ Mannes der Revolution beinhaltet keinen familiären Bereich. Die Identität des Soldaten zu übernehmen bedeutet auch, die affektiven Bünde zum zivilen Bereich zu durchtrennen. Diesem Konzept liegt eine Ideologie des Machismo zugrunde: „It is a sexist identity, however, that is built on the premise of, and requires for its very existence, the literal and symbolic oppression of women“ (Parra 2005: 118). (vgl. ebd.: 102 f., 109 f.).

In *¡Vamonos con Pancho Villa!* verlieren die Familien ihre Männer daher nicht nur im Krieg, sondern an den Krieg, denn einmal zum Soldaten geworden, sind sie ein Leben lang Soldaten und haben sich als solche vom zivilen Leben entfremdet. Sie sehnen sich nach dem Kampf und dem Nomadenleben und sind emotional zu sehr abgestumpft, um im Alltag, ohne Schlachten und Verfolgungsjagden, etwas zu empfinden. Einmal zum Soldaten und somit zum „echten“ Mann geworden, gibt es keinen Weg mehr zurück. Die gesprengte Brücke im ersten Kapitel ist, so Parra, das Symbol für die Ablösung des Soldaten von seinen Lieben oder von der Fähigkeit zu lieben selbst:

All emotional bridges that connect the fighter to domesticity and civilian life by way of kinship of friendship are destroyed, for the culture of warfare creates its own self-centered code of camaraderie, pride and honor [...], which is indifferent to the outside world (Parra 2005: 104).

Die Welt des Krieges ist also erstens männlich und zweitens isoliert von allen anderen Teilen der Gesellschaft. Nur ein Soldat versteht, was es heißt, Soldat zu sein.

3.6.2 Herausarbeitung des militärischen Ehrenkodex anhand der *leones de San Pablo*

Da die Kapitel des ersten Teiles als Kurzgeschichten konzipiert sind, verfolgen sie wie erwähnt keinen größeren narrativen Plan, der den Kapiteln übergeordnet ist. Trotzdem jedoch, nehmen sie eine wichtige Funktion im Roman ein, weil sie das kulturelle Konstrukt eines militärischen Ehrenkodex offenlegen, das auch dem zweiten elaborierteren Teil zugrunde liegt. Anhand des Beispiels der *leones* werden die Regeln, Werte und Vorstellungen des männlichen Kulturraumes des Militärs offen gelegt. Dieses Glaubens- und Wertesystem leitet auch die eigentlichen Hauptfiguren Tiburcio Maya und Pancho Villa.

Die Kultur des Soldaten und die patriarchale Gesellschaft, deren Teil die Protagonisten sind, verlangt von den Männern, dass sie „richtige“ Männer seien. Das Konzept des „echten“ Mannes besteht in *¡Vamonos con Pancho Villa!* darin, keine Angst zu zeigen, physiologisch und psychologisch stark sowie entschlossen zu sein, gut schießen und reiten zu können und kein unnötiges Mitgefühl zu empfinden. Dieses kulturelle Konstrukt der Männlichkeit ist zentraler Bestandteil der Identität der *leones de San Pablo*. Die Ausprägung der Männlichkeit, ist der Maßstab für den menschlichen Wert eines Soldaten:

The gender category of 'real men' [...] is not a natural but a cultural one, forced on males who, in turn, assimilate it into their identity and use it as a measure of their own worth (Parra 2005: 105).

Der Krieg bietet nun die Möglichkeit, seinen Mut unter Beweis zu stellen. In ihm lauert die größte erdenkliche Gefahr, nämlich die des Todes, und wer sich dieser furchtlos aussetzt, beweist damit seine Männlichkeit. So sehen die *leones* den Krieg als eine Chance, durch Selbstaufopferung und Demonstration ihres Muts ihren eigenen Selbstwert zu steigern. Muñoz überzeichnet jedoch den Männlichkeitswahn seiner Charaktere und hinterlässt somit einen ironischen Beigeschmack. Das beste Beispiel dafür ist das Kapitel *El círculo de la muerte*. In diesem erzählt Máximo Perea von einem Spiel namens *el círculo de la muerte*, das bekannte Soldaten regelmäßig spielen. Die Regeln sind simpel: Es setzten sich dreizehn Leute an einen Tisch, dann wird das Licht ausgemacht und einer schmeißt seinen Revolver mit einer Drehbewegung in die Mitte des Tisches. Der Revolver erschießt mit dem Aufschlagen auf die Tischplatte, so bekam es Perea erzählt, denjenigen, der am meisten Angst habe. Da die Waffe immer den Ängstlichsten auswählt, setzt sich die Runde mit jedem Durchgang aus noch mutigeren Männern zusammen. Am selben Abend werden die drei verbleibenden *leones* zum *cículo de la muerte* eingeladen. Botello will nicht teilnehmen, weil er so dick wie zwei sei und daher besonders benachteiligt wäre. Auch Tiburcio, der älteste und vernünftigste unter ihnen,

hält das Spiel für eine Dummheit: [...] eso de matarse nomás así, por borrachera, no es de valientes, sino de locos“ (Muñoz 1988 [1931]: 712). Jedoch hat Perea schon angekündigt, dass die *leones* teilnehmen würden, und darauf sein Männer-Ehrenwort gegeben: „[...] di mi palabra de hombre“ (ebd.). Um zu verhindern, dass ihr Mut angezweifelt würde, nehmen schließlich alle drei teil. Die Kugel trifft den dicken Botello, jedoch ist die Verletzung nicht tödlich. Tiburcio versichert seinem Freund, dass es nichts mit Angst zu tun habe, wenn die Kugel trifft und dass er mutiger sei als viele. Einige betrunkene Teilnehmer des *círculo de la muerte* fordern jedoch einen Toten. Um die Furchtlosigkeit der *leones* zu beweisen, schießt Botello sich schließlich selbst in den Kopf, nachdem er sagt: „Ahí no más; párense tantito, que con uno basta. Y para que no duden de lo que dice el viejo de mí, fíjense cómo se muere uno de San Pablo“ (ebd.: 714). Auch im Falle Rodrigo Perea wird der Mut zum Übermut: Er entreibt im Kampf dem Feind das Bajonett mit derartiger Inbrunst, dass er sich ungeschickterweise selbst damit aufspießt.

Das Leben und der Tod der *leones* wird somit ihrem Ehrenkodex gerecht. Muñoz würdigt auf der einen Seite ihren Heldenmut, jedoch lässt sich dessen hyperbolische Darstellung als Ironisierung eines Männlichkeitswahns interpretieren. Darüber, ob die Überzeichnung tatsächlich als ironische Distanzierung oder als literarische Steigerung für ein Publikum, das nach intensiven Bildern verlangt, konzipiert wurde, lässt sich nur spekulieren.

3.6.3 Tiburcio Maya und Pancho Villa als Superlative des militärisch-männlichen Ethos

Aus der Perspektive des militärisch-männlichen Wertesystems, in welches der erste Teil einführt, sind Tiburcio und Villa in ihrer Tugendhaftigkeit als Soldaten nicht zu übertreffen:

Villa's unspeakable cruelty surpasses all expectations, because he must be immediately cast as the *non plus ultra* of the violent masculinity already displayed by the *leones* of San Pablo in the first part of the novel, a sort of arch-macho (Parra 2005: 110).

Ersterer ist zwar durch die militärische Rangordnung Zweiterem unterworfen, jedoch kommt auch Tiburcio aufgrund seiner Ehrenhaftigkeit eine gewisse Autorität zu, die selbst der dominante Villa anerkennt.

Schon im ersten Kapitel wird das „echte“ Maskuline mit dem Rebellentum des *pueblo* assoziiert. Miguel „Diablo“ ist der aufmüpfige, junge und kräftige Indio, der nachts heimlich die Wachen der *federales* erschießt und wenig später die Brücke sprengt. Das erste Kapitel, so Parra, ist eine Art Prolog, in dem die Figur Miguels als Prototyp des *villista*-Soldaten fungiert (vgl. ebd.: 105). Die absolute Steigerung des sowohl Männlichen als auch Rebellischen

verkörpert Pancho Villa. Er ist aus dem *pueblo, moreno y turbulente* (s. Muñoz 1988: 691) erwachsen und symbolisiert in seiner Person die populäre Revolution. Aber auch Tiburcio hat jenen rebellischen Charakter: Er ist der Einzige, der es wagt, Villa direkt in seinen Entscheidungen zu kritisieren, ohne dabei aber seine Loyalität in Frage zu stellen. Villa, der eigentlich dafür bekannt ist, keine Widersprüche zu dulden, belohnt jedoch seine Aufrichtigkeit. Umso größer Tiburcios Zweifel am Unterfangen Villas werden, desto höher steigt er in seinem Dienstgrad auf, bis er schlussendlich Teil der *dorados*, der Leibwache Villas wird.

Ihren extremsten Ausdruck findet der in *¡Vamonos con Pancho Villa!* implizierte Machismo und die maskuline Gewalt in der Episode, in der Villa, mit Ausnahme des Sohnes, die Familie Tiburcios ermordet. Dies betrifft sowohl Villa, der das weibliche Leben an sich als wertlos erachtet, als auch Tiburcio, der die Aktion mit seinem Schweigen duldet. Villa bemisst den Wert des Menschen einzig an seiner Eignung als Krieger, d.h. an einer furchtlosen, entschlossenen Persönlichkeit und seinen Fertigkeiten als Soldat. Da der Krieg eine männliche Domäne ist, haben Frauen in dieser Auffassung nicht die Möglichkeit, irgendeine Form von Wert oder Ehrwürdigkeit zu besitzen. Bevor Villa Frau und Tochter erschießt, nimmt er noch ihre Gastfreundschaft in Anspruch. Er lässt sich bekochen und wärmt sich am Herdfeuer. In *¡Vamonos con Pancho Villa!* verdichtet sich in der Figur Villas die „Quintessenz des mexikanischen Macho“ (Parra 2005: 101; Übersetzung v. Verf.). Tiburcios Nicht-Handeln und Schweigen bestätigt wiederum dieses Werteverständnis. Der auktoriale Erzähler verweist darauf, dass auch er im weiblichen Teil seiner Familie, wenn überhaupt, nur einen sehr minderen Wert sieht: „Él no había pensado en su mujer y su hija en ninguna de las muchas veces que en su cabeza dio vuelta y vuelta la idea de reunirse nuevament con el jefe“ (Muñoz 1988 [1931]: 724). Im Sohn besteht aber aufgrund seines Geschlechtes sehr wohl ein Wert. Er ist in diesem Zitat ausgenommen, weil er eines Tages ein kräftiger und furchtloser *villista* werden soll wie sein Vater. Seine Potentialität als zukünftiger Soldat sichert vorläufig sein Überleben. Der Sohn fürchtet sich jedoch vor Villa, weil ihm der Ruf als grausamer Bandit vorausseilt. Tiburcio erklärt in seiner erzieherischen Funktion als Vater, dass ein „echter“ Mann keine Angst habe:

No hay por qué tenerle miedo [a Villa], y si lo sientes de él o de cualquier otro, debes callártelo, tragártelo. Algún día lo verás, y como tu padre, irás tras él, a no tener miedo nunca (Muñoz 1988 [1931]: 724).

Tiburcio beweist seine Treue gegenüber dem militärisch-männlichen Ehrenkodex in den letzten Kapiteln des Romans. Er durchlebt einen Gesinnungswandel hinsichtlich seiner Beziehung zu Villa, indem er allmählich begreift, dass dieser die bedingungslose Loyalität seiner Gefolgschaft missbraucht, um vom Hass getrieben persönliche Ziele zu verfolgen, die mit einem Krieg für die Gerechtigkeit schon lange nichts mehr zu tun haben: „[...] éramos el ejército constitucionalista y peleábamos contra la usurpación. Ahora, ¿qué somos?“ (ebd.: 735). Er begreift die Unrechtmäßigkeit des Blutbades in Columbus und die Grausamkeit der Ermordung seiner Familie. Unhinterfragt und blind ist er seinem *jefe* gefolgt. Wie von einem Zauber erlöst, begreift Tiburcio plötzlich die Brutalität und Herzlosigkeit seines Charakters. „Por primera vez el crimen monstruoso le hizo bullir la sangre“ (ebd.: 775). Er befindet sich nun jedoch nicht mehr an der Seite Villas, sondern in Gefangenschaft der amerikanischen Streitkräfte, die nach Villas Versteck suchen. Der amerikanische *sergeant* bietet Tiburcio alle erdenklichen Gefälligkeiten an, wenn er nur verrate, wo Villa sich befinde. Obwohl Tiburcio sich den Tod Villas inständig wünscht, denkt er nicht daran, ihn dem Feind zu verraten und somit den Ehrenkodex zu verletzen. Nur im Kampf zwischen Mann und Mann lasse sich der Konflikt ehrenhaft austragen. Dass Tiburcio das Versteck Villas nicht verrät, bezeichnet er selbst als moralischen Triumph über den *sergeant*. Für Tiburcio ist der militärisch-männliche Ehrenkodex eine deontologische Ethik, in der selbst die beste Konsequenz keine Verletzung der Prinzipien rechtfertigt. Diese tugendhafte Selbstlosigkeit ist Tiburcios moralischer Sieg (vgl. ebd.).

3.6.4 Villa als Konstrukteur seiner eigenen Legende

Muñoz belichtet die Figur Villas zwar aus verschiedenen Perspektiven, die mehr oder weniger kritisch sind, jedoch stärken alle Sichtweisen den Mythos als „greater-than-life leader“ (Parra 2005: 115). Schon seine erste Erwähnung stellt ihn als solchen vor:

[...] cien kilos de peso, cuerpo musculoso, como una estatua. Su mirada parece desnudar las almas: sin interrogar, averigua y comprende. Es cruel hasta la brutalidad, dominante hasta la posesión absoluta. Su personalidad es como la proa de un barco: divide el oleaje de las pasiones: o se le odia o se le entrega la voluntad, para no recobrarla nunca (Muñoz 1988 [1931]: 696).

Seine Stimme ist „dominante como un puñetazo“ (ebd.: 755) und mächtig wie der Donner: „Un grito dominó la tormenta. [...] Todos lo oyeron, unos y otros. Parecía un trueno que se desenvolviera sobre el campo“ (ebd. 760). Dieses Bild assoziiert Villa mit der unberechenbaren Kraft der Natur. In dieses Schema passt auch seine Darstellung als Raubtier: Villa hat eine bestialischen Mund und verschlingt das Essen wie ein Jaguar (vgl. ebd.: 727 f.).

Muñoz bedient sich in seiner Charakterzeichnung an legendenhaften Darstellungen Villas aus der Volkskultur nicht zuletzt, so Parra, aus kommerziellen Gründen. Ein streng historischer Villa würde den Ansprüchen des Publikums nicht gerecht werden (vgl. Parra 2005: 113 f.). Gleichzeitig distanziert sich der Autor jedoch indirekt von der überzeichneten, legendenhaften Darstellung, indem er Szenen einbaut, in den Villa selbst zum Konstrukteur seiner eigenen Legende wird. Er spricht dann häufig in dritter Person von sich selbst, und trägt seiner Gefolgschaft auf, was sie über ihn erzählen sollen. Er begreift sich selbst als Symbolfigur, als Abstrahierung seiner selbst, und versucht aktiv in die Formgebung dieser einzugreifen.

Ein Teilaspekt von Villas Mythologie ist seine Bedeutung als Befreier und unermüdlicher Verteidiger des *pueblo*. In den Legenden, die diesem Aspekt zuzurechnen sind, bekämpft Villa den nordamerikanischen Eindringling, der in Form des Imperialismus das mexikanische Territorium unterwandert, aber vor allem die unterdrückende Obrigkeit. An einer Stelle spricht Villa zu seiner Gefolgschaft: „Los buenos patriotas nos ayudarán a defendernos contra nuestros enemigos, que son los del pueblo“ (Muñoz 1988 [1931]: 753). Dadurch, dass er die Feinde des Volkes mit den eigenen Feinden gleichsetzt, impliziert er seine Identifikation mit dem *pueblo*. Er inszeniert sich somit als der Verfechter der unterprivilegierten Landbevölkerung. Die Ironie dabei ist, dass er diese Aussage zu einem Zeitpunkt tätigt, als die große Mehrheit des *pueblo* sich bereits von ihm abgewandt hat. Das Volk sieht in ihm mittlerweile eine unberechenbare Bedrohung und formiert Bürgerwehren gegen ihn. An der zitierten Stelle meint „nuestros enemigos“ die US-Amerikaner. Villa gibt vor, im Namen des Volkes zu handeln, indem er Columbus überfällt. Tiburcio ist jedoch klar, dass es sich in Wahrheit um einen persönlichen Rachefeldzug handelt. An einer anderen Stelle erklärt Villa Tiburcio, dass, wenn er sterben sollte, die Leute sagen würden: „Ya murió nuestro jefe; ya no hay quien defienda al pueblo“ (ebd.: 766). Villa inszeniert sich somit als eine Art Schutzpatron des Volkes. Der Handlungsstrang und die Gesamtaussage in *¡Vamonos con Pancho Villa!* widersprechen jedoch den Behauptungen dieser Selbstinszenierung.

An einer anderen Stelle schlägt Villa in die Kerbe seines Mythos als unbezwingbarer *centauro del norte*: „De hombre a hombre nadie está más allá que Francisco Villa... Montones contra mí, me arriman a la pared, mas no me aplastan“ (ebd.: 750). Die symbolische Überhöhung, die charakteristisch für die Legende Villas ist, nimmt er an sich selbst vor und bringt dabei auch eine gewisse Arroganz zum Ausdruck. Im Schlussteil des Romans ist Villa am Bein verletzt und daher gezwungen, sich für einige Zeit zurückzuziehen. Er versteckt sich mit

seinen engsten Vertrauten in einer Höhle im Gebirge, um sich dann in erholtem Zustand wieder mit dem Rest seiner *guerilla* zu vereinigen. Noch bevor sich Villa mit den wenigen Vertrauten vom Rest absetzt, trägt er ihnen auf, eine Nachricht zu verbreiten: „[...] a los pueblos adonde lleguen digan quesque me mataron los *changos*. Así será más grandote el susto que lleven en cuanto me vean de vuelta“ (ebd.: 762). Auch hier verfolgt Villa die Absicht, seine eigene Legende zu gestalten. Es soll sich die Nachricht verbreiten, dass er tot sei, nur um später das Gegenteil zu beweisen. Die Absicht dahinter lässt sich nur folgendermaßen interpretieren: Den Leuten, die an seinen Tod geglaubt haben, sollte es später eine Lektion sein, denn niemand sei in der Lage, den legendären Pancho Villa zu töten.

3.6.5 Erinnerungskulturelle Funktionspotentiale

Die Darstellung Villas in *¡Vamonos con Pancho Villa!* stützt sich auf die legendenhafte Figur aus der mündlichen Erzähltradition. Die Hyperbel ist daher das zentrale Stilmittel, sowohl in seiner physischen als auch in seiner charakterlichen Beschreibung. Vor allem stellt Muñoz aber die Wildheit und Brutalität des Revolutionsführers in den Vordergrund, während er sich von positiveren Konnotationen, etwa als Verteidiger des Volkes, distanziert. Diese Darstellungsweise ist nicht sonderlich verwunderlich, vor dem Hintergrund betrachtet, dass Muñoz zur Zeit der Veröffentlichung offizielles Mitglied der Revolutionspartei war, die aus der Villa gegenüber verfeindeten Revolutionsfraktion hervorgegangen ist.

Ein Funktionspotential des Romans liegt in der Mythologisierung seiner Figur. Die Inszenierung seines Charakters bestärkt die Erinnerungsversion von Villa als „greater-than-life leader“ (Parra 2005: 115). In physischen Beschreibungen wird ihm Größe hinzugefügt; „[...] su boca carnosa se abría como el portón de una hacienda“ (Muñoz 1988 [1931]: 754), jedoch wird er von der Konnotation als Volksheld, die etwa Nellie Campobellos *Cartucho* herzustellen versucht, entkoppelt. In *¡Vamonos con Pancho Villa!* kämpft Villa nicht für die Befreiung des Volkes, sondern aus Launen und persönlichen Motiven heraus. Das Motiv, für das Volk zu kämpfen verwendet er als Vorwand, um seine eigentlichen, oft durch Hass motivierten Absichten zu kaschieren, was am Beispiel des Angriffes auf Columbus festgemacht wird. Er handelt spontan, ohne sich über die Konsequenzen seines Handelns bewusst zu sein:

Para él, el futuro está en sombras, no puede percibirlo, y por eso ignora la consecuencia de sus actos. No razona, no deduce, no busca. Cree que el futuro acabará cuando él acabe (Muñoz 1988 [1931]: 742).

Anstatt eines Volkshelden zeichnet ihn Muñoz in erster Linie als starken und dominanten Führer. Der Mythos Villas, den Muñoz propagiert, besteht allein in seiner Mächtigkeit. Seine Dominanz („dominante hasta la posesion absoluta“) bewirkt ein absolutes Gehorsam seiner Gefolgschaft. Der „harte Kern“, der ihm bis zuletzt treu bleibt, zeichnet sich durch Opferbereitschaft und Loyalität aus. Die Treue zu Villa, der im Verlauf der Handlung zunehmend barbarisch gezeichnet wird, nimmt sukzessive an Absurdität zu. Spätestens als Villa die Frau und Tochter Tiburcios erschießt, kann sich der Leser nur wundern, dass dieser ihm immer noch in aller Ergebenheit folgt. Die wenigen übriggebliebenen *villistas* folgen ihrem Anhänger blind. In einem inneren Monolog bringt Tiburcio die Geisteshaltung von Villas Gefolgschaft auf den Punkt:

–¡Es el más terrible de los asesinos –dicen los que hace dos años se aprovecharon de sus triunfos y ahora le vilipendian–, es la vergüenza de México, el azote del Norte, el asco del mundo! ¡Roba, asesina, asalta, destruye, incendia, arrasa! ¡Reta al extranjero, pone al país al borde de la guerra internacional, arruina la patria y donde pisa, la huella se llena de sangre!
–¡Está bien, pero somos fieles a Francisco Villa! ¡Estamos dispuestos a morir por Francisco Villa!
(Muñoz 1988 [1931]: 737).

Der Heroismus, der integraler Bestandteil des mexikanischen Revolutionsroman ist, verschiebt sich in *¡Vamonos con Pancho Villa!* von Pancho Villa auf Tiburcio. Im ersten Teil wird Villa zwar durch die Sichtweise der *leones* noch als Held wahrgenommen, im zweiten Teil jedoch durchlebt Tiburcio einen Wandel, der ihn den „wahren“ Pancho Villa immer klarer sehen lässt. Tiburcios Gesinnungswandel entspricht der Gesamtaussage des Romans: Hinter der künstlichen heroischen Fassade, die Villa durch Selbstinszenierung aufrechterhält, versteckt sich ein grausames Monster.

4 Konklusion

Bevor der Beitrag der vier analysierten für den mexikanischen Revolutionsroman exemplarischen Romane im Erinnerungskampf um die Symbolfigur Villa diskutiert wird, soll auf das historische Spannungsfeld hingewiesen werden, in dem dieser ausgetragen wurde. Die offizielle Version der Vergangenheit, nämlich jene des *Partido Nacional de la Revolución* versuchte, die Bedeutung Villas als Revolutionsführer herabzusetzen. Diese Marginalisierung ist damit zu begründen, dass die Gewinner des Revolutionskrieges nicht gewillt waren, einen Gegner, den sie selbst bekämpft hatten, im kollektiven Gedächtnis zu bestärken. Die immer noch währende Popularität Villas, nahm man vor allem in der Landbevölkerung als Bedrohung wahr, weil er und auch Emiliano Zapata Symbole für die Macht der Masse über die politische Elite waren und nach wie vor sind und somit die Hegemonie gefährdeten. Eine gesellschaftliche Übereinkunft über die revolutionäre Vergangenheit war jedoch noch nicht ausgehandelt. Die Frage, welche Bedeutung der Revolution und welcher Stellenwert Pancho Villa dabei zukommt, war noch nicht fertig diskutiert. Durch die Marginalisierung Villas von öffentlicher Seite her, fand die Diskussion um sein Bedeutung vor allem im Bereich der Kultur statt in der Politik statt. Einen wesentlichen Beitrag dazu, welche konkurrierenden Erinnerungsversionen am Ende als dominant hervortraten, lieferten Journalismus und Literatur (vgl. Parra 2005: 3 ff.).

Ziel der Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen ist eine gesellschaftliche Kongruenz von gemeinsamen Erinnerungen. Nur so kann ein gemeinsames Selbstbild, ein Zusammengehörigkeitsgefühl, eine nationale Identität entstehen. Die Stiftung einer gemeinsamen nationalen Identität, die sich aus der Revolution als Gründungsmoment ableitet, ist also unweigerlich mit der Herausbildung einer vereinheitlichten nationalen Vergangenheitsversion verbunden. Eine kollektive nationale Identität soll klassenspezifische, regionale und kulturelle Unterschiede der mexikanischen Bevölkerung überschatten und somit zukünftige Bürgerkriege verhindern. Ein solches identitätsstiftendes Fundament einer Kollektiverinnerung an die Revolution wäre ohne Villa und seiner Popularität undenkbar.

Um nun den Beitrag des mexikanischen Revolutionsromans in diesem Erinnerungskonflikt um die Symbolfigur Villa anschaulich zu machen, ist es dienlich, die erinnerungskulturelle Wirkungsweise der vier analysierten Romane anhand Ricœurs Modell aufzuzeigen.

Zuerst soll auf die „präfigurierte“ außerliterarische Wirklichkeit eingegangen werden, die für

die AutorInnen des Revolutionsromans als Referenzpunkt dient. Um an den Sinnhorizont der Leserschaft anknüpfen zu können, ist es nötig auf die Erinnerungsversion Pancho Villas aus dem Kollektivgedächtnis zurückzugreifen. Diese Version ist stark geprägt durch die mündliche Erzähltradition, wobei das Kollektivgedächtnis an sich immer schon „hochgradig symbolisch verdichtet, narrativ strukturiert und durch Gattungsmuster überformt“ ist (Erll 2010: 264). Bereits Azuela verstand die öffentliche Repräsentation von Villa als fiktive und überzeichnete Legende, als er 1914 *Los de abajo* verfasste: „Pero los hechos vistos y vividos no valían nada. Había que oír la narración de sus proezas portentosas, donde, a renglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial“ (Azuela 1988 [1915]: 81). Die Version Villas, die den AutorInnen als Ausgangslage dient, ist daher stark durch kulturspezifische Schemata bestimmt wie beispielsweise durch den Topos „Sozialer Bandit“. Durch die Zirkulation von mündlichen Erzählungen ähnelt das Erzählte zunehmend den Erzählenden. Die zahlenmäßig stark verbreitete Version Villas aus der Volkskultur, jene der revoltierenden Massen, ist daher in jedem der untersuchten Romane inkludiert, jedoch wird diese durch unterschiedliche Perspektivierung aus mehr oder weniger großer Distanz betrachtet, wie im nächsten Schritt gezeigt werden soll.

Es ist klar, dass die AutorInnen des Revolutionsromans immer schon vor einer präfigurierten Symbolfigur „Villas“ stehen. Goodman (1990) hat darauf verwiesen, dass kein Symbol aus dem Nichts hervortritt, sondern immer aus einem Umschaffen von vorhergehenden Symbolen entsteht. Beim Verfassen der Romane weisen die AutorInnen Villa seinen Platz innerhalb der erzählten Welt zu. Durch diese Konfiguration in einem größeren Bedeutungszusammenhang erhält die Symbolfigur „Villa“ ihre spezifischen Konnotationen. Die Platzzuweisung innerhalb einer Struktur, einer symbolischen Ordnung modifiziert die Symbolfigur in ihren Bedeutungszusammenhängen. Es soll daher kurz zusammengefasst werden, mit welchen literarischen Strategien die analysierten Werke die Symbolfigur Villas umdeuten.

Alle vier Werke haben ihren eigenen Weg gefunden, mit der durch die mündliche Erzähltradition überzeichneten Legende Villas umzugehen, die den präfigurierten Ausgangspunkt darstellt. Mariano Azuela beleuchtet in *Los de abajo* den Mythos Villas aus der Sicht der Protagonisten. Sie erzählen sich Anekdoten über Villas Heldentaten, die dermaßen hyperbolisch sind, dass sie einen humoristischen Charakter annehmen. Gleichzeitig distanziert sich der auktoriale Erzähler von den Darstellungen seiner Protagonisten mit dem ironischen Kommentar, dass Fakten und persönlichen Erlebnisse keinen Wert besäßen,

sondern nur Gehörtes. Azuela thematisiert damit explizit die mündliche Erzähltradition und negiert die Faktizität des legendären Villas. Einen anderen Weg geht Guzmán in *Él águila y la serpiente*. Auch er thematisiert die Überzeichnung Villas. Er sieht in der symbolischen Überhöhung seiner Figur jedoch keine Minderung der Aussagekraft über die *wahre* Geschichte. Anders als die streng historischen Darstellungen von Villa, so der Erzähler, seien die, die als legendär zu beurteilen sind, aussagekräftiger. Anders als *Los de abajo*, versucht *Él águila y la serpiente* nicht, Villa von seinen Konnotationen als legendäre Figur zu entkoppeln. Daher bedient er sich am Mythos Villas in verschiedenen Episoden seines autobiographischen Romans und perpetuiert ihn somit im Gedächtnis der Leserschaft. Muñoz wiederum treibt die Legende Villas als grausamer und brutaler *guerrero* ins Extreme. Damit bestärkt er diesen Teilaspekts der Symbolik Villas. Andere Teilaspekte, die in der volkskulturellen Version Villas stark vertreten waren wie beispielsweise die Assoziation als Befreier und Verteidiger des Volkes werden geschickt aufgelöst: In *¡Vamonos con Pancho Villa!* ist Villa der Konstrukteur seiner eigenen Legende als Volksheld. Er versucht, sich selbst zu inszenieren. Die Gesamtaussage des Romans widerlegt jedoch den Inhalt diese Selbstdarstellung. Somit geht Muñoz einen Mittelweg: Er distanziert sich nicht von der Überzeichnung des Symbol Villas, sondern nimmt daran teil. Er bestärkt und steigert mit intensiven Bildern die Assoziation mit einem gewalttätigen Charakter und versucht die semantische Verbindung zu positiveren Eigenschaften zu lösen. Nellie Campobello ist die einzige der vier AutorInnen, die sich mit der populärkulturellen Perspektive „*desde abajo*“ als Protagonistin und Erzählerin in *Cartucho* identifiziert. Während sich *Los de abajo* durch den Erzähler, *¡Vamonos con Pancho Villa!* durch den Gesinnungswandel des Protagonisten und *Él águila y la sepiente* durch die moralische Überlegenheit des Intellektuellen vom populärkulturellen Villa distanzieren, ist dieser in *Cartucho* ein zentraler Bezugspunkt für die individuelle Identität der Protagonistin sowie für ihr soziales Umfeld.

Obwohl also besonders in *Los de abajo*, aber auch in *¡Vamonos con Pancho Villa!*, die Legende Villas als übertriebene und inszenierte Abstraktion des historischen Francisco Villa kritisiert wird, perpetuieren diese Darstellungen den Mythos im Kollektivgedächtnis. Dies geschieht auf die gleichem Wege wie ein Atheist das Konzept von Gott in einem sozialen Raum perpetuiert, wenn er öffentlich von einem nicht vorhandenem Gott spricht. Das alleinige Aufgreifen des Mythos Villa reicht aus, um diesen fortleben zu lassen.

Damit fiktive Texte die Vorstellungen über die Vergangenheit der Leserschaft modifizieren

können, ist es notwendig, dass der Rezipient einen Wirklichkeitsbezug herstellt. Bei den beiden autobiographischen Romanen gelingt dies schon aufgrund ihrer Gattung, obwohl auch sie reich an fiktiven Elementen sind. Um die Authentizität der im Roman dargestellten Erinnerung zu erhöhen, dienen sogenannte „erinnerungshafte“ rhetorische Mittel wie Ellipsen und die Verknüpfung von den Zeitebenen des erinnerten Inhalts und der Situation des Sich-Erinnerns. Die somit entstandene Mimesis-Illusion des Erinnerns verdeutlicht den Wirklichkeitsbezug der Erzählung. Um den „so-war-es Duktus“ (ErlI 2010: 263) zu bestärken, erwähnt sowohl Nellie Campobello als auch Muñoz, dass es sich um wahre Erzählungen handle. So beginnt *¡Vamonos con Pancho Villa!* mit folgendem Hinweis des Autors: „Los sucesos referidos aquí son ciertos, uno por uno“ (Muñoz 1988 [1931]: 689) und Campobello widmet den Roman ihrer Mutter „que me regaló cuentos verdaderos“ (Campobello 1988 [1931]: 929).

Dass nun der mexikanische Revolutionsroman seine Wirkung in der Erinnerungskultur entfaltet, legt nicht nur die gesellschaftliche Breite seiner Rezeption nahe, sondern auch intertextuelle Bezüge zwischen den analysierten Romanen. Da die Romane, wenn die Leserschaft einerseits groß genug ist und andererseits eine Rezeptionshaltung einnimmt, die dem Text einen Wirklichkeitsbezug beimisst, die Symbolfigur Villa „refigurieren“, um bei der Terminologie Ricœurs zu bleiben, sind gewisse Ähnlichkeiten eine logische Konsequenz. *Los de abajo* stellt in dieser Hinsicht eine Art Prototyp des Revolutionsromans dar. Die folgenden Parallelen könnten durch Intertextualität begründet sein: Azuelas Charakter Demetrio Marcias erinnert in vielerlei Hinsicht an Muñoz' Tiburcio Maya. Beide sind die Anführer einer Gruppierung, die sich den *villistas* anschließen. Sie werden beide als ehrenhafte Männer gezeichnet, die im Kampf die Ungerechtigkeit bekämpfen wollen. Durch ihre Eingliederung in die militärische Hierarchie geben sie ihre Autonomie auf. Sie folgen Villa blind und unterstützen somit seine kriminellen Machenschaften ohne schlechte Absichten zu haben. Eine andere Parallele besteht zwischen *Él águila y la serpiente* und *¡Vamonos con Pancho Villa!*. In beiden Romanen wird Villa immer wieder mit dem Animalischen konnotiert. Im ersten Roman geschieht dies durch die Zuweisung von Primitivität als Gegenpol zu Zivilisiertheit, im zweiten durch die Verdeutlichung des „Bestialischen“ an Villas Charakter. Beide Romane wenden auf ihn die Metapher des Raubtieres an und in beiden Fällen wird dieses Bild mit dem Jaguar konkretisiert.

Die empirische Einflussnahme des mexikanischen Revolutionsromans auf das Geschichtsbild

der Leserschaft kann im Rahmen dieser Arbeit nicht quantifiziert werden. Dies ist jedoch auch nicht ihr Anspruch, sondern vielmehr die Wirkungsweise von Literatur in der Erinnerungskultur mit Modellen der medien- und literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung zu unterlegen und somit sichtbar zu machen. Sehr naheliegend ist es, dass der mexikanische Revolutionsroman besonders zwischen 1920 und 1935 das Kollektivgedächtnis mit Bildern angereichert hat. Vermutlich haben nur mündliche Erzählungen die Vorstellungen über die Vergangenheit noch stärker geformt. Jedoch zeichnet sich Literatur als Medium des Gedächtnisses durch seine Langlebigkeit aus. Während mündliche Erzählungen vor allem im Generationsgedächtnis präsent sind, ist Literatur weniger dem Vergessen preisgegeben.

So kommt es, dass auch die Vorstellungen des Verfassers dieser Arbeit von der Figur Pancho Villas aus dem Revolutionsroman geprägt sind. Er kennt sowohl die historischen Fakten als auch die fiktionalen Darstellungen der analysierten Werke. Die zu Symbolen verdichtete Vergangenheit in Form von Erinnerung, die wiederum weiter verdichtet zu Literatur wurde, beherbergt stärkere Bilder als die Realität und verdrängt diese in den Hintergrund. Ohne dass der Verfasser in der Lage wäre, Widerstand zu leisten.

5 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Azuela, Mariano: *Los de abajo*, in: La novela de la Revolución Mexicana, Antonio Castro Leal (Hrsg.), México 1988: Aguilar, S. 53-113

Campobello, Nellie: *Cartucho*, in: La novela de la Revolución Mexicana, Antonio Castro Leal (Hrsg.), México 1988: Aguilar, S. 929-967

Guzmán, Martín Luis: *El águila y la serpiente*, in: La novela de la Revolución Mexicana, Antonio Castro Leal (Hrsg.), México 1988: Aguilar, S. 209-424

Muñoz, Rafael F.: *¡Vámonos con Pancho Villa!*, in: La novela de la Revolución Mexicana, Antonio Castro Leal (Hrsg.), México 1988: Aguilar, 691-774

Sekundärliteratur

Azuela, Mariano: *Como escribí Los de abajo*, in: Mariano Azuela: Los de abajo, ed. crítica de Jorge Ruffinelli. Madrid 1996: ALLCA XX, S. 323-338

Dessau, Adalbert: *Der mexikanische Revolutionsroman*, Berlin 1967: Rütten & Loening

Faverón-Patriau, Gustavo: *La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en Cartucho de Nellie Campobello*. in: Mester, 32(1), 2003, S. 53-71

Glantz, Margo: *Vigencia de Nellie Campobello*, in: Flinders University Languages Group Online Review, Vol. 3(1), 2006, S. 37-50

Goodbody, Nicolás: *Los tres Guzmán y el diálogo de Pancho Villa*, in: Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana, Vol.129, 2004, S. 7-28

Gutiérrez de Velasco, Luzelena: *Pancho Villa imaginado por Nellie Campobello*, in: Laura Cázares H. (Hrsg.): *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*, Toluca 2006: Tecnológico de Monterrey

Legrás, Horacio: *Martin Guzmán: el viaje de la revolución*, in: MLN, Vol. 118(2), 2003, S. 427-454

Mansour, Mónica: *Cúspides inaccesibles*, in: Mariano Azuela: Los de abajo, ed. crítica de Jorge Ruffinelli. Madrid 1996: ALLCA XX, S. 297-320

Martínez Martín, Jaime J.: *Alegato político y discurso literario en ¡Vámonos con Pancho Villa! y Se llevaron el cañón para Bachimba de Rafael F. Muñoz*, in: Anales de Literatura Hispanoamericana, Vol. 41, 2012, S. 191-211

Parra, Max: *Memoria y guerra en „Cartucho“ de Nellie Campobello*, in: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Vol. 47, 1998, S. 167-186

Parra, Max: *Writing Pancho Villa's Revolution*,. Rebels in the literary imagination of Mexico, Austin 2005: Univ. of Texas Press

Wieser, Doris & Rodríguez, Martha G. D.: *Mitificación de Pancho Villa: Un recorrido cultural y literario*, in México Interdisciplinario, Vol. 3(5), 2013/14. S. 109-126

Quellenverzeichnis

- Alemán, Manuel Maldonado: *Gedächtnis, Erzählen, Identität: literarische Inszenierung von Erinnerung*, Würzburg 2012: Königshausen & Neumann
- Assmann, Aleida: *Medien des Gedächtnisses*, Stuttgart / Weimar 1998: J.B. Metzler
- Assmann, Aleida & Jan Assmann: *Schrift – Kognition – Evolution*, in: Eric A. Havelock: *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*. Weinheim 1990: VCH, S. 1-35
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. (Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen)*, München 2007 [1992]: Beck
- Assmann, Jan: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988, S. 9-19
- Berek, Mathias: *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. (Eine Theorie der Erinnerungskulturen)*, Wiesbaden 2009: Harrassowitz
- Berger, Peter L. & Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 2000: Fischer Taschenbuch Verl.
- Cassirer, Ernst: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften (1921-22)*, in: Ernst Cassirer: *Wesen und Wirken des Symbolbegriffs*. Darmstadt 1983, S. 171-200
- Dessau, Adalbert: *Der mexikanische Revolutionsroman*, Berlin 1967: Rütten & Loening
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. (Eine Einführung)*, Stuttgart / Weimar 2011: J.B. Metzler
- Erl, Astrid: *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnis*, in: Astrid Erl & Ansgar Nünning: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Berlin 2010: De Gruyter
- Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2002: Suhrkamp
- Frazer, Chris: *Bandit Nation. A History of Outlaws and Cultural Struggles in México, 1910 – 1920*, Lincoln & London 2006: Univ. Nebraska
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 2010: Mohr Siebeck
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main 1990: Suhrkamp
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1991: Fischer Taschenbuch Verl.
- Inal, Benjamin: *Guernica als Erinnerungsort in der spanischsprachigen Literatur*, Frankfurt am Main/Wien 2015: Peter Lang Edition
- Katz, Friedrich: *The life and times of Pancho Villa*, Stanford 2003: Stanford University Press
- Luckmann, Thomas: *Einige Bemerkungen zum Problem der Legitimation*, in: Cornelia Bohn / Herber Willems (Hrsg.): *Sinngeneratoren, Fremd- und Selbstthematisierung in soziologisch-historischer Perspektive*. Konstanz 2001: UVK
- Luzuriaga, Guillermo: *Dejemos nuestra torre de marfil para ir a la tierra baja*, in: *El Libro y el Pueblo* 1-9, Band 4, 1925, S. 94 f.
- Mancisidor, José: *Literatura y revolución*, in: *Ruta* 6, 1933

Mayer, Leticia: *El proceso de recuperación simbólica de cuatro héroes de la revolución mexicana de 1910 a través de la prensa*, in: *Historia Mexicana*, 45, 2, S. 353-381

Mühlmann, Wilhelm Emil: *Homo creator*. Wiesbaden 1962: Harrassowitz

Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire <dt.>*, München 2005: Beck

Parra, Max: *Pancho Villa y el corrido de la revolución*, in: *Caravelle*, n°88, 2007. Chanter le bandit. Ballades et complaintes d'Amérique latine. S. 139-149

Polkinghorne, Donald E.: *Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein. Beziehungen und Perspektiven*, in: Jürgen Straub (Hrsg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*. Frankfurt am Main 1998: Suhrkamp, S. 12-45

Portuondo, José A.: *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana*, in: Arturo Torres-Rioseco (Hrsg.): *La novela iberoamericana*. Albuquerque 1952

Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. 3 Bände, München 1988 – 1991: Fink

Rumelhart, David E.: *Notes on a Schema for Stories*, in: David Laberge & Jay Samuels (Hrsg.): *Representation and Understanding. Studies in Cognitive Science*. New York 1975: Academic Press, S. 211-236

Schmidt, Siegfried J.: *Kalte Faszination: Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist 2000: Velbrück

Sommer, Roy: *Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 41, 2000, S. 319-341

6 Anhang

6.1 deutschsprachige Kurzzusammenfassung

Die Kernfragen dieser Arbeit drehen sich um die Trias Erinnerung - Literatur - Identität mit der Figur Pancho Villa als gemeinsamen Knotenpunkt. Der mexikanische Revolutionsführer Francisco „Pancho Villa“ war und ist eine zentrale Figur in zahlreichen Volksmythen, Legenden und *corridos*. Im kollektiven Gedächtnis verdichten und überlagern sich in der „Symbolfigur Villa“ verschiedenste Bedeutungen. Besonders die mündliche Erzähltradition trug in Mexiko dazu bei, dass die zum Symbol gewordene Figur Villa zum Ausdruck von weltanschaulichen Perspektiven, mitsamt ihren kulturellen und ideologischen Implikationen wurde. Der mexikanische Revolutionsroman greift nun diese Symbolfigur in einer Zeit auf, in der die unmittelbare Vergangenheit der Revolution gesellschaftlich noch nicht ausgehandelt war. Die Frage, was die Revolution eigentlich bedeutet und welche Rolle Pancho Villa dabei zukommt, wurde noch diskutiert. Der Revolutionsroman leistet einen Beitrag in diesem Erinnerungskampf um Pancho Villa.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich eingangs mit bedeutenden Ansätzen der Erinnerungsforschung aus den Bereichen Kultur-, Medien, und Literaturwissenschaften. In diesem theoretischen Fundament der vorliegenden Arbeit deutet vieles darauf hin, dass auch fiktive Texte das Geschichtsbild des Rezipienten beeinflussen. Vor diesem theoretischen Hintergrund wird die erinnerungskulturelle Wirkungsweise von vier ausgewählten Revolutionsromanen (*Él águila y la serpiente* von Martín Luis Guzmán, *Los de abajo* von Mariano Azuela, *Cartucho* von Nellie Campobello und *¡Vamonos con Pancho Villa!* von Rafael F. Muñoz) beleuchtet. Dabei werden aus den jeweiligen Darstellungen Pancho Villas erinnerungskulturelle Funktionshypothesen herausgearbeitet.

6.2 Resumen del trabajo

Introducción

El propósito de este trabajo es evaluar el impacto que tiene la novela de la Revolución mexicana en cuanto a la imaginación colectiva de Francisco “Pancho” Villa. Para este proyecto, el autor eligió de forma ejemplar cuatro obras (*Él águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Cartucho* de Nellie Campobello y *¡Vamonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz) de la novela de la Revolución que ofrecen diferentes representaciones de la figura simbólica de Villa. Para entender cómo la imagen de Villa puede ser modificada por la literatura en la imaginación colectiva, hay que examinar primero cómo el individuo se construye la totalidad de sus imaginaciones, la que suele llamarse realidad.

Por eso, la primera parte del trabajo comienza con la presentación del concepto general de la construcción social de la realidad que nos ofrecen Berger y Luckmann con su libro *The social construction of reality* (2000). Ellos sostienen que no solamente el recuerdo está determinado por el marco social actual de la persona que se está recordando, como ya antes había postulado Maurice Halbwachs, sino que esto es el caso con la realidad entera. Este concepto hace posible un mejor entendimiento de lo que se denomina “memoria colectiva”. En el paso siguiente, el autor pone en relación la memoria colectiva con los medios de comunicación en general, y específicamente con la literatura. Este fundamento teórico permitirá analizar en la segunda parte del trabajo el funcionamiento de las cuatro novelas en cuanto a la modificación de la imaginación de Pancho Villa por el lado del recipiente.

La aptitud de literatura para ser medio de la memoria

Para que la memoria pueda ser un fenómeno colectivo, es necesario que hayan medios de comunicación que transmiten una visión colectiva del pasado. Jan Assman (1992) dice, que todo lo que uno puede saber, pensar y decir del pasado solamente lo puede a causa de los medios de comunicación. Por consiguiente, los medios de comunicación son una condición necesaria para la existencia de una memoria colectiva. En sociedades orales, la forma literaria específica del cuento oral funge como medio colectivo.

La literatura es particularmente apto como medio de la memoria, como indica Astrid Erll (2011). Los dos, literatura y memoria, usan los métodos de la densificación y superposición de sentido en un espacio limitado. Los dos ponen de relieve lo que se considera importante, a

coste de lo menos relevante, mientras la relevancia de una información, de nuevo, está determinada por la cosmovisión correspondiente a la person que se está recordando o produciendo literatura. Los dos generalizan y abstraen, para atribuir a la información sentido que encaja en ciertas esquemas socialmente transmitidas. La transición de información “cruda”, es decir prenarrativa, a información interpretada y provista de sentido siempre requiere cierto grado de generalización. Como la economía de la mente no permite guardar toda la información que individuo jamás ha percibido, suele seleccionar información que encaja en esquemas ya establecidas. La habilidad de crear esquemas nuevas, es decir la habilidad de aprender, sin embargo está limitada. El individuo, por ejemplo, usa las esquemas de narraciones que conoce de cuentos, de literatura o de la cinematografía para interpretar su propia biografía. Por eso, la enculturación de una persona determina el marco social de la memoria, así como de la producción literaria. Entonces, lo que se denomina intertextualidad en la literatura, también existe en la memoria, porque las formas y esquemas de las narraciones dentro de una sociedad afectan la estructura de las memorias individuales. Los medios de comunicación reproducen las formas establecidas de narrar en un ámbito público y de esta manera las perpetúan.

Lo esencial para que literatura tenga un efecto modificante para el concepto de la realidad es que el lector establezca una conexión entre la narración y el mundo real. Se suele suponer que un texto ficticio no permite establecer la dicha conexión. Pero el criterio decisivo no es la facticidad o ficticidad del texto, sino la mera postura del lector frente al texto. En caso de que el lector atribuya a un texto ficticio una referencia al mundo extratextual, es probable que este texto modifique la percepción del mundo del lector. Dos de las cuatro novelas son autobiográficas o, por lo menos, tienen rasgos autobiográficos. Éstas son predestinadas para que el lector establezca la conexión con el mundo extratextual. Las otras dos se centran en protagonistas ficticias que participan en la lucha villista. Pero ya que todo el espacio y tiempo de la narración coincide con varios hechos históricos, también fingen cierto realismo. Todo esto justifica la suposición que la novela de la Revolución mexicana tenga los rasgos literarios necesarios para efectuar a la figura de Pancho Villa en la memoria colectiva.

Pancho Villa como figura simbólica

José Doroteo Arango Arámbula, mejor conocido por su seudónimo Francisco “Pancho” Villa, nació en el año 1878 en Durango. Experimentaba la explotación de los peones por lado de los

más privilegiados cuando era niño. Vivía y trabajaba con su familia en una hacienda hasta el día, cuando un hijo del propietario de la hacienda violó a su hermana mayor. El joven Villa lo vio, tomó un revólver y disparó contra el violador, por lo que debió huir a la sierra para esconderse de la venganza amenazante de los propietarios. Ahí siguió viviendo como bandolero. Esta historia es una de tres leyendas diferentes de su niñez. Friedrich Katz, el autor de la biografía más elaborada de Villa, *The life and times of Pancho Villa* (2003), supone que ninguna de las tres leyendas se puede calificar históricamente verdadera. El problema es que antes del ascenso rápido desde un bandolero de baja importancia hasta uno de los líderes más importantes de la Revolución mexicana, nadie documentaba su vida. Las leyendas de su niñez y juventud, entonces, se construyeron años después a través de rumores. Los aliados de Villa se contaban entre sí la versión que está mencionada arriba, en la que Villa aparece como víctima de la autoridad y como bandido social, que toma de los ricos para ayudar a los pobres. Sus enemigos, sin embargo, se contaban que Villa fuera un mero bandido brutal y amoral. Las versiones divergentes de su juventud muestran muy bien, que las narraciones del pasado siempre incluyen la cosmovisión del entorno social en que tienen su origen. Esto es particularmente el caso en la tradición de la narración oral. La figura de Pancho Villa de los corridos, de los cuentos populares, de las novelas y de la memoria colectiva en general es por dichas razones siempre una abstracción de la persona estrictamente histórica. Por razones de su éxito militar y su carácter fuerte, la mitificación de su figura siguió aumentándose, alejándose más del Francisco Villa historiográfico. Por eso, Villa se volvió símbolo.

Los autores de la novela de la Revolución, entonces, se veían confrontado con una imagen pública de Pancho Villa ya prefigurada fuertemente por la imaginación del pueblo mexicano. El personaje de Villa en la novela de la Revolución tenía que fundarse en esta imagen prefigurada para que el público lo identifique con la persona del mundo extratextual. No es posible reinventar un símbolo ya existente. Nelson Goodman indica que el arte no crea símbolos desde la nada, sino transforma símbolos existentes. De este modo, los autores de la novela de la Revolución se refieren al simbolismo alrededor de Villa ya existente para transformarlo. Cada novela analizada enfatiza o omite connotaciones del símbolo “Pancho Villa”. Además, el símbolo Villa recibe en la configuración de la novela su lugar específico en un contexto más amplio, así que también el argumento transforma la representación de Villa.

En el análisis de las cuatro novelas se enfocará en las preguntas siguientes: ¿Cuáles son las asociaciones del símbolo “Villa” que el autor o la autora enfatiza o omite aunque son muy

presentes en la memoria colectiva? ¿Cuál es el rol que Villa juega en el argumento de la novela? ¿Con qué recursos literarios fingen los autores que su representación de Villa sea una versión verídica?

***Los de abajo* de Mariano Azuela**

Mariano Azuela (1873-1952) fue médico y autor. Simpatizó con la revolución maderista en contra de Porfirio Díaz. Se volvió propagandista de Madero y, después de la caída de Díaz, funcionario del gobierno en Lagos. En el año 1914 trabajó como médico militar bajo el mando del general villista Julián Medina. En esta época ya tenía la intención estudiar el lenguaje y la personalidad de los participantes de la revolución popular con el fin de escribir un libro desde la perspectiva *de abajo*. “[...] sentí un gran deseo de convivir con auténticos revolucionarios – no de discursos, sino de rifles – como material humano inestimable para componer un libro” (Azuela 1996: 326). Los encuentros y acontecimientos vividos en este periodo sirven de modelo para los personajes y también para el argumento de *Los de abajo*. Meramente la figura del protagonista Demetrio Marcias fue diseñada absolutamente libremente, según Azuela.

Las tres partes de la novela coinciden con diferentes fases de la Revolución mexicana. En la primera parte, la rebelión del pueblo está comenzando. Demetrio Marcias es víctima de la violencia del gobierno porque el cacique local, Don Mónico, lo ha difamado. En consecuencia, Demetrio moviliza unos amigos con los que forma una cuadrilla armada y huye a la sierra. El grupo se une al ejército de Pancho Villa, que gana la batalla decisiva en Zacatecas. Es el punto culminante de la gloria del villismo por un lado, y de Demetrios grupo por otro lado. En la segunda parte de la novela, la Revolución se divide en diferentes facciones que se combaten entre sí. El protagonista toma parte en la Convención de Aguascalientes, donde hay que decidirse entre Carranza y Villa. Demetrio optó por el último. La segunda parte se caracteriza por la decadencia moral de la Revolución. La cuadrilla de Demetrio se vuelve una banda de ladrones y asesinos. Los grandes ideales de la Revolución, como la liberación del pueblo oprimido, ya se ha olvidado. La Revolución está perdiendo sucesivamente su sentido. En la última parte, llega al resto de la cuadrilla la noticia de la muerte de Villa. Aunque el protagonista ya no sabe por qué luchar, sigue batallando hasta que cae.

En *Los de abajo* Villa nunca aparece directamente como personaje. Sin embargo, según

Mónica Mansour (1996), es el eje implícito de la novela porque guía al protagonista en sus acciones. En el argumento de la novela, el grupo de Demetrio recibe repetidamente noticias de la División del Norte. La postura de los revolucionarios ante Villa se caracteriza por admiración y deificación de su héroe. La imagen que tienen los revolucionarios de Villa se basa en leyendas y cuentos que se transmiten a oídas. Se trata de una versión de Villa fuertemente exagerada. Pero *Los de abajo* no ejecuta la función de perpetuar los mitos alrededor de Villa, sino al contrario: el narrador omnisciente comenta la versión exagerada de Villa de manera irónica: “Pero los hechos vistos y vividos no valían nada. Había que oír la narración de sus proezas portentosas, donde, a reglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial” (Azuela 1988 [1915]: 81). De este modo, la novela ejecuta la función de desmitologizar la figura de Villa, a través de ironizar la mitología alrededor de Villa. El mensaje que transmite el narrador en cuanto al Villa legendario es que la imaginación pública de Villa no se basa en la persona histórica sino en una construcción social ficticia.

Cartucho de Nellie Campobello

En *Cartucho*, Campobello narra sus memorias de la Revolución que vivía cuando era niña. Fueron muy intensos los combates entre carrancistas y villistas en su ciudad natal, Hidalgo de Parral en el norte de México. Pero no solo narra los acontecimientos vividos por sí misma, sino también cuentos oídos de su madre y de otras personas. Por eso, el instancio del narrador reúne múltiples voces. No se trata, por consiguiente, de una autobiografía clásica. *Cartucho* es un montaje de fragmentos que cuentan el destino de los soldados villistas de su “patria chica”. Varios relatos anecdóticos muestran la brutalidad traumatizante de la guerra civil. La mayoría de los capítulos termina con la muerte de un soldado villista. Max Parra (2005) sostiene que los cuentos expresan diferentes mecanismos psicológicos de defensa. El mecanismo de defensa más frecuente es la negación.

Lo interesante de *Cartucho* para el propósito de este trabajo es que se trata de un intento explícito de modificar el símbolo de Villa y los villistas en la memoria colectiva. En el México de los años 1930 la versión oficial de la historia, que propagaba el gobierno del Partido Nacional de la Revolución, devaluaba el papel histórico de los villistas. Villa fue perdedor de la guerra revolucionaria y la legitimación del gobierno de los vencedores se fundaba en el triunfo sobre los villistas. La versión “oficial” predominaba sobre todo en las

zonas urbanas:

En la ciudad capital, donde ella [N. Campobello] residía, una nueva cultura dominante, aún en vías de formación, pugnaba por controlar el modo cómo la sociedad debía recordar su pasado inmediato y por imponer su propia memoria del conflicto armado (Parra 1998: 183).

Como la memoria de Campobello de la Revolución y la versión oficial de la historia divergieron, decidió escribir una novela sobre sus memorias personales para reforzar el valor histórico de Villa y sus seguidores. Parra (1998: 177) destaca que para Campobello, el acto de recordar “es una forma politizada de conocimiento, una arma de lucha que se esgrime para defender y valorar la identidad combativa y la voluntad de resistencia de los suyos”. El proyecto de Campobello fue la rehabilitación de Pancho Villa en la memoria colectiva. En este sentido, Faverón-Patriau (2003: 69) nombra a *Cartucho* una “historia que reescribe la realidad”.

Cartucho enfoca en la perspectiva subjetiva de la región del norte de Durango y del sur de Chihuahua. Los cuentos tienen en común una cosmovisión regionalista que entiende a Pancho Villa como un patrón que defiende la autonomía del pueblo. La perspectiva de la novela se puede calificar verdaderamente “desde abajo”, porque la narradora no se distancia de los acontecimientos narrados, lo que es el caso en *Los de abajo*. El punto de vista popular se manifiesta en una mentalidad territorial, que se opone al lo ajeno en forma del centralismo representado por el gobierno y de la influencia imperialista de los Estados Unidos. La perspectiva de la subjetividad regional enmarca la narración de Campobello.

El estilo de la narración es influenciado por la tradición oral. Los cuentos orales son mucho más flexibles como textos escritos en el sentido que mediante su circulación se condensa sucesivamente la cosmovisión de la gente que los cuenta. Por eso resulta que los cuentos transmitidos oralmente suelen perdonar los errores a sus héroes y desvalorar a sus enemigos. Este efecto se manifiesta en una escena de la novela en que Villa da el mando de fusilar a su amigo Tomás Urbina. Para salvar a Villa de la amoralidad de esta acción dentro del discurso desarrollado en *Cartucho*, la escena sigue con clemencia por lado de Villa: éste perdona a su amigo en el último momento, pero el general Fierro no acepta el cambio de opinión respecto al fusilamiento de Urbina. Por lo tanto, Campobello logra no asignar culpa a su héroe.

Pancho Villa aparece en la novela varias veces como personaje. Mientras otras novelas de la Revolución se centran exclusivamente en la vida militar de Villa, *Cartucho* muestra también aspectos civiles y más humanos. Un capítulo, por ejemplo, trata de Villa cuando quiere

comprar rayadas en una panadería. En esta escena no ejecuta ninguna función militar sino ejecuta solamente el rol de una persona que hace compras en una panadería. Además, el Villa de Campobello es capaz de expresar emociones. En varias partes del libro llora, un comportamiento que no encaja en el estereotipo el hombre fuerte. *Cartucho* también hace referencia a la leyenda de Villa que predominaba en la capital al comienzo de los años treinta. Ésta destaca la brutalidad de Villa y su disposición para la vengarse. Pero el argumento de la novela falsifica este aspecto de la leyenda: cuando la población de un pueblo después de desertar teme a la venganza de Villa, se sorprende que éste ni tenía la intención de vengarse. Entiende perfectamente los motivos de la deserción y, en acto seguido, llora, porque se da cuenta de que los poblanos piensan de él que sea una bestia.

La versión de Villa en *Cartucho* es una figura paternal, cuya magnanimidad no es una invención de sus simpatizantes. Su crueldad, sin embargo, es una atribución falsa de sus enemigos que se basa más en ideología oportuna que en hechos reales. El mensaje de *Cartucho* queda muy claro: Nellie Campobello conocía Pancho Villa desde muy cerca, porque su red social estaba en contacto directo con él. Por eso tiene el privilegio epistemológico de conocer a Villa “real” y no solamente las leyendas que circulan en los urbes. Pero no existe la memoria objetiva que finge Campobello en *Cartucho*.

***El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán**

El águila y la serpiente es una colección de retratos de caracteres revolucionarios a los que conocía el autor. Lo primordial de los retratos es la personalidad de los personajes, mientras la posición política juega un papel secundario. Es una novela autobiográfica que se centra en hechos verdaderos. Sin embargo es lleno de elementos ficticios, como las memorias y sentimientos de otras personas. El propósito de Guzmán en la composición de la novela no era la exactitud histórica, sino escribir una obra de efectos literarios satisfactorios.

En *El águila y la serpiente*, el protagonista y Villa son los dos extremos de una escala que mide el grado de civilización. Mientras la novela asocia Villa con lo primitivo, el protagonista representa la civilización y lo intelectual. Lo primitivo se caracteriza por la acción espontánea y por emociones externalizadas, poco controlados. Las acciones militares de Villa no siguen una programa política, sino son motivadas por venganza y impulsos emocionales. La espontaneidad impide que vea consecuencias a largo plazo. El protagonista, en contrario, es el personaje racional que tiene una visión amplia de la Revolución y sus ideales. Intenta

influenciar a Villa para que éste se subordina a un líder intelectual. En este sentido, Villa es la antítesis del protagonista.

Guzmán describe a Villa varias veces como animal salvaje. Esta metáfora se puede interpretar de tal manera que en Villa predomina la parte animal del ser humano. Su personalidad impulsiva resulta de que su razón no es capaz de controlar su temperamento “animal”. En el caso de Villa, la razón no domina el cuerpo. Por eso siempre actúa imprevisible para el protagonista.

Por consecuencia de la Revolución popular, la cultura menos civilizada del pueblo, representada por la figura de Villa, tenía el monopolio del poder. La autoridad del intelecto se perdió en la nueva jerarquía social. El proyecto de Guzmán consiste en restablecer la superioridad de la razón dentro del discurso desarrollado en *Él águila y la serpiente*. Este proyecto se realiza mediante la demostración de la amoralidad y la falta de objetivos políticos acerca de Villa.

Sin embargo, Guzmán soporta la leyenda de Villa, ya que se distancia explícitamente de la figura real-histórica. Califica más verdadera la leyenda como la figura estrictamente histórica. Destaca la competencia militar extraordinaria, dado que solamente con la ayuda de Villa fue posible derrocar a Huerta. El Villa de Guzmán es un gran militar que acabó con el orden antiguo de represión. Sabe combatir y destruir el sistema viejo, pero no sabe construir un orden nuevo, más justo.

***¡Vamonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz**

Muñoz (1899-1972) fue autor y periodista. La primera parte de *¡Vamonos con Pancho Villa!* fue publicada ya antes de completar la novela en el suplemento cultural del diario El Universal. Por eso, la primera parte consiste en capítulos de narraciones breves. La segunda parte, sin embargo, está más elaborada. Mientras la primera parte se centra en la historia de un grupo de revolucionarios que se une al ejército de Villa, la segunda parte cuenta la vida de Tiburcio Maya que lucha junto con Villa en el último periodo de la guerra revolucionaria. La primera parte describe la postura de los soldados villistas ante su líder y la segunda parte retrata al mismo Pancho Villa.

La primera parte tiene la función de introducir el prototipo del hombre revolucionario. Éste es muy valiente: no teme ni dolor ni la muerte. Su destino es la guerra y la única manera

honorable de morir es la muerte en el combate. Así la primera parte se desarrolla de tal modo que cada capítulo muere un personaje del grupo revolucionario. Las escenas de la guerra están caracterizadas por su brutalidad absoluta, mucha sangre y imágenes chocantes. Un personaje del grupo, por ejemplo, demuestra a los otros que es muy hombre cuando se suicida solamente para comprobar su valentía.

El concepto del hombre militar fuerte, que elabora la primera parte, guía también a los dos personajes principales Tiburcio Maya y Pancho Villa. Este concepto define el valor de una persona mediante su coraje y sus capacidades de guerrero. Dado que los mujeres son excluidos del ámbito militar, no tienen valor ninguno desde esta perspectiva. Al comienzo de la segunda parte, Tiburcio está con su familia y trabaja la tierra. Se pierde en pensamientos nostálgicos de la lucha junto con Villa. Un día aparece Villa, que ya no es el gran líder de la División del Norte, sino meramente de unos cuantos seguidores. Tiburcio, que todavía se siente más guerrero que padre de familia, quiere unirse a la tropa de Villa. Pero como tiene responsabilidades frente a su familia, no sabe qué hacer. En acto seguido, Villa fusila la mujer y la hija de Tiburcio para facilitarle la decisión. Tiburcio no comenta el fusilamiento de su familia con ninguna sílaba que se reúne con Villa. Parra (2005) indica que el Villa de Muñoz es el *non plus ultra* de crueldad masculino.

La función de *¡Vamonos con Pancho Villa!* en cuanto a la modificación del símbolo de Villa consiste en el modo hiperbólico de su representación. Muñoz exagera en particular la crueldad y brutalidad de Villa, mientras niega la connotación más positivas, como la del defensor del pueblo. Villa está representado como un dios de guerra que es espantoso y cruel pero imponente al mismo tiempo. Como en *Él águila y la serpiente*, es ciego en cuanto a las consecuencias de sus acciones y el motivo principal de su lucha es el odio.

Conclusión

Todas las novelas hacen referencia a hechos reales del pasado. Esto es la condición necesaria para un impacto a la memoria colectiva. Otro aspecto decisivo es la dimensión cuantitativa de la recepción, ya que sin un público numeroso es imposible que una novela cause una modificación del símbolo “Pancho Villa” en la memoria colectiva. Todas las novelas analizadas fueron publicadas primero en el suplemento cultural de diarios. Además, la novela de la Revolución alcanzó un público nuevo, porque la tasa de alfabetización había aumentado considerablemente durante 1915 y 1930. Esto hace suponer que la literatura jugaba un papel

en el desarrollo de la imaginación colectiva de Pancho Villa.

Cada uno de los autores tiene su trato específico con la figura legendaria de Villa. Como ya indicado al principio, el punto de partida para los autores es la versión de Villa de la memoria colectiva. Pero cada autor selecciona elementos distintos del conjunto de significativos que reúne el símbolo de Villa.

Cartucho nos ofrece una versión de Villa que es completamente libre de errores en cuanto a su personalidad. Sin embargo, Campobello hace referencia a los aspectos brutales de su leyenda, pero no los atribuye al personaje de la novela. Las connotaciones negativas aparecen en forma de rumores. El argumento de la novela demuestra que el “verdadero” Villa no tiene nada ver con estos rumores negativos. Cuando Villa se pone a llorar cuando se entera de su mala fama, sus lágrimas pueden ser interpretados como las de Campobello, ya que ella escribió la novela por el motivo de combatir la mala fama injustificada de su héroe.

Los de abajo, por otra parte, es una colección de varias versiones de Villa: la de sus enemigos, la de sus seguidores y la de los intelectuales. Pero la perspectiva predominante es la “desde abajo” de los personajes centrales. En ésta, Villa es el gran héroe hiperbólico del pueblo. Sin embargo, el narrador ejecuta una función desmitologizante porque avisa al lector que la versión popular de Villa no se basa en hechos, sino en cuentos inventados.

El águila y la serpiente y *¡Vamonos con Pancho Villa!* en cambio soportan la versión mitológica de Villa. Perpetúan el Villa legendario en la memoria colectiva. Guzmán opina que una leyenda dice más sobre la verdad que lo estrictamente histórico, porque destaca la esencia de una persona. Muñoz refuerza la connotación mitológica de un dios de guerra. Exagera al máximo la brutalidad y crueldad para satisfacer a un público primordialmente masculino.