



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of
the Diploma Thesis

„Inszenierung von Frauenfiguren in der mexikanischen
Literatur“

verfasst von / submitted by
Alexandra Rolek

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

Wien, 2018 / Vienna, 2018

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

A 190 344 353

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

Lehramtsstudium UF Englisch UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

Danksagung

Ein ganz besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen für ihre hervorragende Begleitung meiner Diplomarbeit. Danke, dass Sie sich die Zeit für mich genommen haben, mir ermöglichten, meine Ideen zu verwirklichen, mir Freiraum für die Gestaltung meiner Arbeit ließen und stets konstruktive Kritik übten. Einen großen Dank auch an Frau BA MA Lucia Filipova, die mir bei meinem Schreibprozess zur Hilfe stand und immer ein offenes Ohr für meine Probleme hatte.

Weiters möchte ich mich hier auch herzlich bei meinen Eltern bedanken, die mir dieses Studium überhaupt ermöglicht haben. Danke für die grenzenlose Unterstützung, finanzieller sowie emotionaler Art. Ohne diese hätte ich mein Studium nicht so sorgenfrei verfolgen können. Danke auch an den Rest der Familie für die aufmunternden und motivierenden Gespräche.

Ein riesiges Dankeschön möchte ich auch meinen FreundInnen und StudienkollegInnen aussprechen, die mir eine große Stütze waren und mich auch in schwierigen Zeiten meines Studiums immer wieder dazu animierten, meine Ziel nicht aus den Augen zu verlieren.

4.2.2	Legenden der <i>Llorona</i> und die Verknüpfung zu <i>Malinche</i>	38
4.2.3	Positive Konzeptionen der <i>Llorona</i>	41
4.2.4	<i>La Llorona</i> und die Weiße Frau	42
4.3	<i>La Virgen de Guadalupe</i> - Die ‚Mütterliche‘	44
4.3.1	Allgemeines.....	44
4.3.2	Über die Erscheinung der <i>Virgen de Guadalupe</i> de Tepeyac	47
4.3.3	Der <i>Nican Mopohua</i>	48
4.3.4	Die <i>Virgen de Guadalupe</i> und nationale Identität.....	50
4.3.5	Die <i>Virgen de Guadalupe</i> in der Literatur	50
4.3.6	Maria, notre Dame, mater dolorosa und femme fragile	51
4.3.7	Das Konzept des <i>marianismo</i>	52
4.4	<i>Sor Juana Inés de la Cruz</i> - Die ‚Intellektuelle‘	55
4.4.1	Das Leben der <i>Sor Juana</i> - Ein Überblick	56
4.4.2	<i>Sor Juana</i> in der chicano-Literatur.....	60
4.4.3	<i>Sor Juana</i> - Pionierin des Feminismus.....	61
5.	Literaturanalyse.....	64
5.1	<i>Como agua para chocolate</i> von Laura Esquivel	64
5.1.1	Zur Autorin.....	64
5.1.2	Synopse	65
5.1.3	Inszenierung der weiblichen Romanfiguren in <i>Como agua para chocolate</i>	66
5.1.3.1	Tita	66
5.1.3.2	Mamá Elena als <i>Virgen de Guadalupe</i> ?.....	78
5.1.3.3	Chencha als <i>Malinche</i>	83
5.1.3.4	Gertrudis	84
5.1.3.5	Rosaura als <i>Virgen de Guadalupe</i> ?.....	88
5.2	<i>Arráncame la vida</i> von Ángeles Mastretta	91

5.2.1	Zur Autorin.....	91
5.2.2	Synopse	92
5.2.3	Inszenierung der weiblichen Romanfiguren in <i>Arráncame la vida</i>	94
5.2.3.1	Catalina Guzmán/Ascencio.....	94
5.2.3.2	Bibi als <i>Malinche</i>	108
5.2.3.3	Pepa als <i>Virgen de Guadalupe</i>	111
5.2.3.4	Mónica als <i>Sor Juana Inés de la Cruz</i>	111
5.2.4	Lilia als <i>Virgen de Guadalupe</i>	112
	Conclusio	114
	Literaturverzeichnis	118
	Anhang	126

1. Einleitung

1.1 Frauenbilder in Mexiko

Schon Virginia Woolf stellte an ihre LeserInnen in ihrem Essay *A room of one's own* (1928) unter anderem die Fragen „Have you any notion how many books are written about women in the course of one year?“¹ und „Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe?“²

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Inszenierung von Frauenfiguren in der mexikanischen Literatur“ soll sich mit Frauenbildern beschäftigen, wobei das Interesse nicht darin besteht, wie „sich die konkreten Lebenswelten von Frauen in der literarischen Fiktion manifestieren“³, sondern vielmehr, welche Muster bzw. Vorbilder von Weiblichkeit in der Literatur entworfen wurden. Diese Frage beschäftigte auch Michaela Peters in ihrem Werk *Weibsbilder: Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boulosa* (1999).⁴

Befasst man sich mit der Thematik von Frauenbildern, so stößt man häufig auf Dichotomien wie das *Sublime* vs. das *Korrupte* oder die *züchtige Madonna* vs. die *verführerische Sünderin*. Diese Unterscheidungen suggerieren, dass Frauenbilder dualistisch aufgebaut sind. Bestes Beispiel dafür sind Eva und Maria, zwei christliche Frauenikonen, die einerseits die idealisierte, andererseits die dämonisierte Geliebte repräsentieren. In Anlehnung an diese polarisierten Weiblichkeitsmuster, entstanden im Laufe der Jahrhunderte in der Literatur zahlreiche Symbole, Mythen und Allegorien in Bezug auf die Frau.

Oftmals werden diese in der Literatur überlieferten Frauenbilder dafür kritisiert, dass sie patriarchalische Konstrukte sind, die als ideologisches Mittel zum Einsatz kommen, um die Festigung und die Nichthinterfragung bestehender Normen zu fördern.⁵

¹ Woolf 2015: 20.

² Woolf 2015: 20.

³ Peters 1999: 11.

⁴ Vgl. Peters 1999: 11.

⁵ Vgl. Peters 1999: 11f.

Diese vom Patriarchat vorgegebenen Frauenbilder basieren oft auf einem instrumentellen Verhältnis zwischen Frauen und Männern. Octavio Paz bezieht sich hier auf die mexikanische Literatur und nennt folgende Ursache für die Degradierung des weiblichen Geschlechts in der Fiktion:

Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa solo pasivamente, en tanto que “depositaria” de ciertos valores. Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos.⁶

Paz impliziert hier, dass egal welche Rolle Frauen in der Literatur spielen, sie ein Spiegelbild des männlichen Willens sind und bleiben. Sie kreieren nicht, sondern sind für das Übertragen und Bewahren von Werten verantwortlich.

Wirft man einen Blick auf die lateinamerikanische Literatur, so fällt auf, dass besonders diese interessante Aufschlüsse über universelle Frauenbilder geben kann, da sich in einigen Ländern Lateinamerikas eine Synkretisierung von europäischen und indigenen Kulturen vollzogen hat. Insbesondere die mexikanische Literatur weist für die Forschung aufschlussreiche Merkmale bezüglich Frauenbildern auf, da es sich hierbei um eine Begegnung von zwei patriarchalischen Kulturen handelte.⁷

Feministische und postfeministische Stimmen machten darauf aufmerksam, dass es der mexikanischen Literatur immer nur darum ging, Frauen anhand von einer Vielzahl von Weiblichkeitstypen darzustellen, die nur ihr Extrem hervorhoben, anstatt sie als Kontinuum von konflikthaften Zügen zu festigen, so als ob sie für die Ewigkeit ein und dieselbe Rolle spielen würden.⁸ Rosario Castellanos schreibt in ihrem Essayband *Mujer que sabe latín* (1973), dass die zentrale Problematik dieser Weiblichkeitstypen darin besteht, dass sie Frauen, in egal welcher Form, in Situationen der Passivität und der Ignoranz zwingen.⁹ Estrada zufolge, werden Frauen in der mexikanischen Literatur regelrecht als „mentally handicapped“¹⁰ dargestellt, als Frauen deren einzige Fähigkeit die Aufrechterhaltung bestimmter Ideale, die dem Femininen

⁶ Paz 1995: 39.

⁷ Vgl. Peters 1999: 13.

⁸ Vgl. Estrada 2009: 64.

⁹ Vgl. Estrada 2009: 64.

¹⁰ Estrada 2009: 64.

zugeteilt werden, ist.¹¹ Dazu zählen Loyalität, Geduld, Enthaltbarkeit, gepflegte Umgangsformen, Mutterschaft, Unterwerfung, Aufopferung etc., alles zum Wohle einer Männer bevorzugenden Welt.¹²

Im mexikanischen Kontext sind hier die Frauenbilder bzw. Frauenfiguren *Malinche*, *La Virgen de Guadalupe*, *Llorona* und *Sor Juana Inés de la Cruz* von äußerster Wichtigkeit. Auf die Entstehung und Bedeutung dieser Frauenbilder wird im Folgenden näher eingegangen. Die Untersuchung von mexikanischen Werken soll Aufschluss darüber geben, ob diese Weiblichkeitsbilder aufgegriffen und wie sie interpretiert werden.

1.2 Forschungsstand

Vom aktuellen Forschungsstand ausgehend, handelt es sich bei dieser Arbeit nicht um die erste, die sich auf weibliche Mythenfiguren wie *Malinche*, *Llorona*, *La Virgen de Guadalupe* und *Sor Juana Inés de la Cruz* in Mexiko und ihre Verarbeitung in der mexikanischen Literatur spezialisiert hat. Neben zahlreichen in wissenschaftlichen Zeitschriften publizierten Artikeln gibt es auch einige Dissertationen, die sich mit der Inszenierung von Mythenfiguren befassen. Schon 1983 beschreibt Luis Leal in seiner Studie *Female archetypes in mexican literature* (1983) erschienen im Sammelband *Romane von Rulfo etc.* in Hinblick auf Ähnlichkeiten mit weiblichen Mythenfiguren. 1999 veröffentlichte Michaela Peters ihre Doktorarbeit zum Thema *Weibsbilder: Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boulosa*, worin sie auf alle vier Weiblichkeitsbilder eingeht und erforscht, wie diese Konzepte unter anderem in der Erzählliteratur von Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Elena Garro, Jorge und Carmen Boulosa verarbeitet werden. Emily Hind widmet eine ganze Studie der Darstellung des *Sor Juana Inés de la Cruz* Archetypen in der zeitgenössisch mexikanischen Literatur. In *The Sor Juana Archetyp in Recent Works by Mexican Women Writers* untersucht sie unter anderem Romane von Carmen Boulosa, Ana Clavel, Ángeles Mastretta, und Laura Esquivel.

¹¹ Vgl. Estrada 2009: 64.

¹² Vgl. Estrada 2009: 64.

1.3 Forschungsfrage und Zielsetzung

Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit mit dem Titel „Inszenierung von Frauenfiguren in der mexikanischen Literatur“ ist es, einen Einblick in mythologische Frauenfiguren in Mexiko und deren Einfluss auf die zeitgenössische mexikanische Literatur zu geben. Das Forschungsinteresse liegt insbesondere darin, die Fragestellung zu beantworten, welche diversen paradigmatischen Frauenbilder bzw. Frauenfiguren in der mexikanischen Mythologie existieren und inwieweit diese noch immer als ein Musterbild für mexikanische Autorinnen bei der Inszenierung von weiblichen Charakteren fungieren, beziehungsweise ob diese Frauenbilder einen Einfluss auf die Repräsentation von Frauen in der Literatur haben. Hierzu wird mit ausgewählten literarischen Werken von zwei mexikanischen Autorinnen, die zu den einflussreichsten mexikanischen Autorinnen ihrer Zeit zählen und bekannt für ihre zentrale Rollen einnehmenden Frauencharaktere sind, gearbeitet. Diese werden auf das Vorkommen von bestehenden mythologischen Frauenbildern analysiert. Bei den untersuchten Werken handelt es sich um die zwei Romane *Como agua para chocolate* (1989) von Laura Esquivel und *Arráncame la vida* (1985) von Ángeles Mastretta. Der Fokus der literarischen Analyse der beiden Werke richtet sich auf die Herausarbeitung von in den Werken vorkommenden wichtigsten fiktiven weiblichen Charakteren und die Untersuchung dieser Romanfiguren auf Übereinstimmungen und Abweichungen in Hinblick auf mythologische Frauenfiguren.

Als Quelle für die literarische Analyse wurde bewusst Literatur von mexikanischen Autorinnen herangezogen. Nicht nur, weil die Fiktion von Schriftstellerinnen ab den 1980er Jahren vermehrt Beachtung in der mexikanischen Literatur gefunden hat und mit dem kommerziellen Erfolg von Laura Esquivel und Ángeles Mastrettas Bestsellern der marginalisierte Status des weiblichen Schreibens vermehrt kritisch hinterfragt wurde¹³, sondern auch, weil es von großem Interesse wäre festzustellen, ob und in welcher Weise mexikanische Autorinnen mythologische Frauenfiguren in ihren Romanen einsetzen.

¹³ Ibsen 1997: 1.

1.4 Aufbau

Die vorliegende Arbeit folgt einer Gliederung in zwei Teilen: einem theoretischen und einem praktischen Teil. Während der erste Teil sich mit dem aktuellen Forschungsstand zu den mythologischen Frauenfiguren in Mexiko befasst und die theoretischen Grundlagen bzw. Konzepte für den praktischen Teil der Arbeit schaffen soll, erfolgt im zweiten Teil die konkrete Analyse, in welcher die im ersten Teil gewonnenen Erkenntnisse herangezogen und an ausgewählten Primärtexten angewandt werden.

Da in dieser Arbeit der Schwerpunkt auf mythologischen Frauenbilder in der mexikanischen Literatur gelegt wird, soll im ersten Kapitel näher auf den Begriff *Mythos* eingegangen werden. Wie eingangs schon erwähnt, sind manifestierte Frauenbilder Ergebnisse von Symbolen, Mythen und Allegorien. Um sich einen anfänglichen Überblick über den Begriff machen zu können, folgt eine Begriffsdefinition sowie eine kurze Beschreibung von Funktionen von Mythen.

Nach der Determinierung des Begriffs *Mythos* und einer kurzen Einführung in die Ansätze und für diese Arbeit relevanten Begriffe der Feminismus- und Gendertheorien, befasst sich das nächste Kapitel mit traditionellen mythologischen Frauenfiguren in der mexikanischen Literatur und Kultur. Zunächst widmet es sich der Beschreibung des Mythos der *Malinche*, dem Gegenstück zur *Virgen de Guadalupe*, einer weiteren zentralen Mythenfigur in Mexiko. Im Gegensatz zur *Virgen*, symbolisiert *Malinche* ein negatives Frauenbild, das der Verräterin des mexikanischen Volkes an die spanischen *conquistadores* und der Prostituierten. Der Mythos der *Malinche*, von Octavio Paz auch *La Chingada* genannt, entstand nicht aus einem religiösen Kontext heraus, sondern basiert auf einer historischen Person aus dem 16. Jahrhundert, die durch ihre Verbindung mit dem spanischen Eroberer Hernán Cortés und dem Beitrag zur Verständigung der indigenen und spanischen Kultur eine beliebte Figur der Analyse wurde. Im darauffolgenden Kapitel werden auch kurz die Termini *malinchismo* und *malinchista* erklärt.

Eine weitere Frauenfigur in der mexikanischen Mythologie stellt die *Llorona* dar, die weinende Frau in Geistergestalt, die um ihre toten Kinder trauert und Angst und Schrecken verbreitet. Die in der Literatur zwar oftmals als eine Art von Erscheinungsformen von *Malinche* erfasste Mythenfigur wird in dieser Arbeit jedoch als eigenständige mythologische Frauenfigur betrachtet.

Anschließend wird dem Mythos der *Guadalupe* nachgegangen. Dieses von der katholischen Kirche entwickelte Frauenbild soll das mexikanische Gegenstück zur spanisch-christlichen Jungfrau Maria darstellen. Die *Virgen* verkörpert das Reine, Mütterliche und Makellose und wird oft als nicht-sexuelle und aufopfernde Märtyrerin konzipiert. Aufgrund ihrer idealisierten Eigenschaften, wird die *Virgen de Guadalupe* als Vorbild und Maßstab für das Verhalten von und die Rolle der Frau in der mexikanischen Gesellschaft gesehen.

Im Kontext der *Virgen de Guadalupe* und der Thematik Ehe und Mutterschaft in Mexiko taucht häufig auch der Begriff *marianismo* auf, der einen Gegenpol zum Konzept des *machismo* bildet. Auf dieses, von Evelyn Stevens eingeführte Konzept, welches als Ideal oder Richtwert für die gesellschaftliche Rolle der lateinamerikanischen Frau bezeichnet werden kann, wird in dieser Diplomarbeit ebenfalls näher eingegangen.

Als vierte und letzte hegemoniale literarische Frauenfigur wird *Sor Juana Inés de la Cruz* beleuchtet. Die durch ihr dichterisches Schaffen bekannt gewordene Nonne wurde in der Vergangenheit oft wegen ihrer feministischen Einstellung und ihrer bewussten Entscheidung gegen die Ehe und Mutterschaft kritisiert. Diese weibliche Mythenfigur repräsentiert die künstlerische, intellektuelle und nicht-sexualisierte Seite der Frau.

Auf die Darstellung der einzelnen mythologischen Frauenfiguren folgt im nächsten Abschnitt die Analyse von konkreten mexikanischen Werken. Nach einer kurzen biografischen Beschreibung der AutorInnen und einer inhaltlichen Synopse der jeweiligen Werke, wird sich im nächsten Schritt der Inszenierung der Weiblichkeitsbilder gewidmet. Dazu werden die weiblichen Charaktere der Werke unter Bezugnahme auf Weiblichkeitsbilder untersucht d.h. sie werden auf die von weiblichen Archetypen charakteristischen Merkmale hin evaluiert.

2. Feminismus- und Gendertheorien

Dieses Kapitel befasst sich mit den Ansätzen und Begrifflichkeiten der Feminismus- und Gendertheorien, die bei der Auseinandersetzung mit den Primärtexten und der Analyse der weiblichen Romanfiguren von Belang sein können. Es soll einen Einblick in die Theorien von Judith Butlers *Gender trouble* (1990) und das Konzept der *Performativität* geben. Weiters beschäftigt es sich mit dem von der feministischen Literaturtheorie aufgegriffenen Terminus von Jacques Derrida.

2.1 *Performativität* nach Judith Butler

Die amerikanische Philosophin Judith Butler verbindet in ihrem Werk *Gender trouble* (1990) den Begriff der *Dekonstruktion* und die Gendertheorie. Butler bezieht sich in ihrer Schrift auf Derridas Gedanken zu dekonstruktiven Ansätzen, an Foucaults Studien zu Diskurs und Genealogie und an Freuds und Lacans Überlegungen zur Psychoanalyse.¹⁴ Butlers Anliegen ist es, grundlegende feministische und gendertheoretische Positionen zu problematisieren, die in einer „radikalen Dekonstruktion der sex-gender Unterscheidung“¹⁵ mündet.¹⁶

Der Begriff *gender* wurde 1955 von dem amerikanischen Psychologen John Money zum Zwecke der Beschreibung von Unterschieden zwischen biologischen und soziokulturellen Bezeichnungen von Geschlecht in der Sexualwissenschaft konzipiert.¹⁷ Während der Begriff *sex* im Englischen auf das biologische Geschlecht hinweist, bezeichnet *gender* „die soziokulturellen Merkmale der Geschlechter sowie die entsprechenden sozialen Geschlechterrollen in ihrer kulturellen, historischen und diskursiven Bestimmtheit“¹⁸. Dieser Standpunkt lehnt sich an Simone de Beauvoirs Gedanken „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“¹⁹.

¹⁴ Vgl. Babka 2016: 36.

¹⁵ Babka 2016: 36.

¹⁶ Vgl. Babka 2016: 36.

¹⁷ Vgl. Babka 2016: 56.

¹⁸ Vgl. Babka 2016: 56.

¹⁹ De Beauvoir 1995: 334.

Feministische Theorien beziehen sich auf die Unterscheidung zwischen dem biologisch gegebenen Geschlecht und dem kulturell konstruierten Geschlecht, um den natürlichen Zusammenhang zwischen den beiden Kategorien zu demontieren.²⁰ Sie vertreten die These, dass *gender* eine von der Natur konstruierte und demnach veränderbare Kategorie ist. Diese Betrachtungsweise würde in Folge jedoch implizieren, dass es ‚den Körper‘ oder ‚die Sexualität‘ *vor* jeglicher Konstruktion gibt.²¹

Judith Butler widerspricht dieser rigiden Differenzierung zwischen dem sozialen und dem biologischen Geschlecht²²:

Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens »Geschlecht« vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (*sex*) immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist.²³

Nicht nur *gender*, sondern auch *sex* werden erst durch repetitive performative Akte, worunter konstante und wiederholte geschlechtsspezifische Äußerungen und Ausdrucksformen verstanden werden, konstituiert. Es existiert keine natürliche Geschlechtsidentität im Hintergrund, die die Äußerungen von Geschlecht steuert. Vielmehr wird die Identität erst durch diese performativen Akte hervorgebracht. Diesen Vorgang nennt die Philosophin *Performativität*.²⁴:

[D]ie Geschlechtsidentität [erweist sich] als performativ, d.h., sie selbst konstituiert die Identität, die sie angeblich ist. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun, wenn auch nicht das Tun eines Subjekts, von dem sich sagen ließe, daß es der Tat vorangeht.²⁵

Als Beispiel führt die Philosophin das Neugeborene, das von einem erst geschlechtsunabhängigen ‚es‘ zu einem geschlechtsspezifischen ‚sie‘ oder ‚er‘ konstruiert wird, an. Durch repetitive und unabgeschlossene performative Äußerungen und Diskurse wie zum Beispiel Rufname, geschlechtsspezifische Kleidung, Spielzeug, etc. manifestiert sich erst seine oder ihre Geschlechtsidentität.²⁶

²⁰ Vgl. Babka 2016: 57.

²¹ Vgl. Babka 2004: 215.

²² Vgl. Babka 2016: 36.

²³ Butler 1991: 24.

²⁴ Vgl. Babka 2016: 36.

²⁵ Butler 1991: 49.

²⁶ Vgl. Babka 2004: 215f.

2.2 Dekonstruktion nach Jacques Derrida

Dekonstruktion als Terminus lässt sich auf die späten 60er Jahre und den französischen Philosophen Jacques Derrida zurückführen.²⁷ Derrida stellt mit diesem „kritisch-destruktive[n]“²⁸ und „affirmativ-konstruktive[n]“²⁹ Begriff das „System[] binär hierarchisierter Oppositionen“³⁰, die das abendländische Denken bestimmen, kritisch in Frage.³¹ Diese Dichtomien, die auf einem Machtungleichgewicht aufgebaut sind, umfassen unter anderem *Präsenz/Abwesenheit*, *Selbst/Anderes*, *Subjekt/Objekt*, *Gesetz/Chaos*, *Frau/Mann*.³² Zweck der *Dekonstruktion* ist jedoch nicht die Aufhebung bzw. Umpolung dieser binären Oppositionspaaren, sondern der Hinweis auf bzw. das Aufdecken ihrer „inhärenten Instabilität und Machtgesättigkeit“.³³ Da die *Dekonstruktion* auf einem „irreduziblen ereignishaften und unvorgreiflichen Moment“³⁴ basiert, kann sie jedoch nicht wie eine Methode oder Theorie umgesetzt werden.³⁵

Sie weist darauf hin, dass die gegensätzlichen Konzepte keinesfalls als neutral definiert werden können, sondern dass deren Struktur immer eine Unterlegenheit eines Teiles beinhaltet, beispielsweise, dass die Frau das Geschlecht, dem der Phallus, die Intelligenz und das rationale Denken fehlt, ist. Auch macht sie darauf aufmerksam, dass das Bestehen des einen Terms der Existenz des anderen Terms bedarf. Das maskuline Geschlecht erfordert daher immer ein weibliches, um sein Bestehen gewährleisten und einen Maßstab setzen zu können.³⁶

Die *Dekonstruktion* wird häufig in der feministischen, psychoanalytischen, marxistischen und postkolonialen Literaturtheorie bzw. -kritik bei der Bearbeitung von Texten herangezogen.³⁷ Dabei fungiert sie als kritische Maßnahme zur Korrektur von „Konzepten[] von Geschlechterdifferenz, Subjektidentität, gesellschaftlicher Wirklichkeit oder nationaler

²⁷ Vgl. Babka 2016: 28; 47.

²⁸ Babka 2016: 47.

²⁹ Babka 2016: 47.

³⁰ Babka 2016: 47.

³¹ Vgl. Babka 2016: 47.

³² Vgl. Babka 2004: 199.

³³ Vgl. Babka 2016: 47.

³⁴ Babka 2016: 47.

³⁵ Vgl. Babka 2016: 47.

³⁶ Vgl. Babka 2016: 29.

³⁷ Vgl. Nünning 2005: 16.

Kultureigenschaften“³⁸. Weiters wird sie als Mittel zur Erweiterung von strikten gedanklich konzipierten Mustern auf die Vielseitigkeit kultureller Unterschiede und Überschneidungen verwendet.³⁹ Die dekonstruktiv-feministische Praxis zielt gewissermaßen auf ‚das Lesen zwischen den Zeilen‘ ab:

Dekonstruktion ist die kritische Analyse von dominanten Signifikations und Interpretationsprozessen. Zentrales Anliegen ist, die kritische Differenz eines Textes zu sich selbst offen zu legen, d. h. Texte nicht auf stimmige Zusammenhänge, auf eindeutige Sinngebung, auf Entschlüsselung zu lesen, sondern Texte ›gegen den Strich‹ zu lesen, also das darin Marginalisierte und Verdrängte zu identifizieren und die patriarchalische und hegemoniale (Argumentations-)Struktur eines Textes zu demontieren.⁴⁰

Die *Dekonstruktion* macht zwar auf Dichotomien aufmerksam, strebt jedoch nicht die Auflösung dieser an. Vielmehr werden Positionen eingenommen, die eine angebliche Schwäche bergen, um diese in eine Stärke umzuwandeln. Betrachtet man dies aus einer poststrukturalistischen Perspektive, so würde dies bedeuten, dass Frauen sich nicht von der Rolle des emotionalen Gegenpols zum rationalen Mann entfernen und dadurch demonstrieren, dass die männliche Rationalität einer weiblichen Emotionalität bedarf. In Folge erlangen Frauen Macht, die ein Wegfallen der weiblichen Rolle mitsichbringt und eine wesentliche Bedrohung für die männlichen Rollen darstellt.⁴¹

³⁸ Vgl. Nünning 2005: 16.

³⁹ Vgl. Nünning 2005: 16.

⁴⁰ Babka 2004: 210.

⁴¹ Vgl. Sendl 2004: 187.

3. Mythos

Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau. Er deformiert. Der Mythos ist weder eine Lüge noch ein Geständnis. Er ist eine Abwandlung.⁴²

Um eine präzise und umfassende Untersuchung von mythologischen Frauenfiguren durchführen zu können und ihre Präsenz am Paradigma ausgewählter Romane der mexikanischen Literatur des 21. Jahrhunderts zu analysieren, sollte zuallererst hinterfragt werden, wie es dazu kommen konnte, dass diese Mythen entstanden sind. Dafür ist es sinnvoll, sich zunächst einer ausführlichen Begriffsdefinition des Wortes Mythos zu widmen um anschließend die Funktionen von Mythen und Mythologien zu beleuchten.

3.1 Mythos - Ein komplexer Begriff

Die Komplexität des Terminus Mythos veranschaulicht das folgende Zitat. Zum einen kann man einen Mythos als eine „überlieferte Dichtung, Sage, Erzählung, o.Ä. aus der Vorzeit eines Volkes (die sich bes. mit Göttern, Dämonen, der Entstehung der Welt, der Erschaffung des Menschen befasst)⁴³ verstehen, zum anderen als eine „Person, Sache, Begebenheit, die (aus meist verschwommenen, irrationalen Vorstellungen heraus) glorifiziert wird, [und] legendären Charakter hat“⁴⁴ bzw. eine „falsche Vorstellung“⁴⁵ vermittelt. Resümierend kann man also sagen, dass unter einem Mythos eine legendenhafte Überlieferung oder Person verstanden werden kann.

Einer der Gründerväter der modernen Anthropologie Bronislaw Malinowski geht sogar von einem Mythos als gelebte Realität aus:

⁴² Barthes 1996: 112.

⁴³ Duden: Das Fremdwörterbuch 2015: 718.

⁴⁴ Duden: Das Fremdwörterbuch 2015: 718.

⁴⁵ Duden: Das Fremdwörterbuch 2015: 718.

Myth [...] is not merely a story told but a reality lived. It is not of the nature of fiction, such as we read today a novel, but it is a living reality, believed to have once happened in primeval times, and continuing ever since to influence the world and human destinies.⁴⁶

Mythos ist Malinowskis Ansicht nach nicht nur eine reine Erzählung, also ein fiktionales Konstrukt, sondern eine gelebte Realität, die noch immer andauert und unsere Welt und die Menschen beeinflusst und strukturiert.

Roland Barthes widmet ein ganzes Werk dem Begriff Mythos. In *Mythen des Alltags* (1996) sieht er Mythos zunächst als „ein Mitteilungssystem, eine Botschaft“⁴⁷. Mythos ist laut ihm weder ein Objekt, Begriff oder eine Idee, sondern eine Form. Er meint, dass alles ein Mythos werden kann und dessen Botschaft in mündlicher und schriftlicher Form, wie zum Beispiel durch Sport, Film, Fotografie oder Schauspiel überliefert wird.⁴⁸ Mythologien bzw. Mythen basieren jedoch immer auf einer „geschichtliche[n] Grundlage [...], denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage“.⁴⁹

Diese wissenschaftliche Arbeit verfolgt im Speziellen das Ziel der Untersuchung von Frauen, um welche sich aufgrund ihrer einflussreichen Funktion in und ihres Beitrages zu der mexikanischen Geschichte ein Mythos gebildet hat. Deshalb wird in dieser Arbeit eher auf den zweiten Teil der oben angeführten Definition des Begriffs Mythos, d.h. eine Person, Sache oder Begebenheit, die entweder glorifiziert oder deformiert wird, Bezug genommen. Einerseits befasst sie sich mit weiblichen Mythenfiguren, welche nur in Form von Erzählungen, Legenden oder besonderen Begebenheiten im kollektiven Gedächtnis der MexikanerInnen ‚existieren‘, andererseits aber auch mit Legendenfiguren, die auf historischen Frauen basieren und um welche sich erst im Laufe der Jahrhunderte ein Mythos gebildet hat.

Gemäß dem oben genannten Zitat, kann ein Mythos um eine Sache oder eine Person sowohl ikonisierend als auch zerstörerisch wirken. Die negativen Auswirkungen, die eine verzerrte Interpretation der Geschichte mit sich bringen kann, lässt sich vor allem anhand des Mythos einer speziellen Frau feststellen: *Malinche*.

⁴⁶ Malinowski 2002: 177.

⁴⁷ Barthes 1996: 85.

⁴⁸ Vgl. Barthes: 1996: 85f.

⁴⁹ Barthes 1996: 86.

3.2 Funktionen von Mythen

Rebolledo beschäftigt sich in ihrem Buch *Women Singing in the Snow: A cultural analysis of chicana literature* (1995) unter anderem mit den Funktionen von Mythen und kommt zu folgendem Schluss: die Mythologie dient häufig als kollektive symbolische Sprache, die vorgibt, wie wir zu leben haben. Kulturen bedienen sich Mythen und Geschichten von Helden und Heldinnen um Vorbilder festzulegen. Diese Mythen und Geschichten schaffen es, dass die Menschen gutes von schlechtem Verhalten unterscheiden können, vermitteln Moralvorstellungen und bestimmen wünschenswerte Verhaltensweisen für eine Gruppe oder Gesellschaft.⁵⁰

Mythologien können entweder das Individuum mit der eigenen Natur in Verbindung bringen oder strikt auf eine Gesellschaft bezogen sein. Letzteres macht einen/eine BürgerIn zum Teil einer konkreten Gesellschaft wodurch er/sie zu einem „Mitglied einer bestimmten Gruppe“⁵¹ wird.⁵² Mythen sind aber auch für die Programmierung und Strukturierung unserer Wirklichkeit zuständig und geben vor, wie die Menschen diese wahrnehmen sollen.⁵³ Vera Zingsem spricht hier von einer „kulturelle[n] DNA, über die wir so wenig nachdenken wie über unsere biologische“⁵⁴, die uns dennoch einen Rahmen vorgibt, in dem wir uns „nach bewährtem Muster“⁵⁵ bewegen.⁵⁶ Der Mythos vereinfacht die komplexen menschlichen Handlungen und kreiert „eine Welt ohne Widersprüche“⁵⁷, in der die Menschen mit nicht mehr als dem „unmittelbar Sichtbare[n]“⁵⁸ konfrontiert werden.⁵⁹ Menschen stehen zu Mythen vielmehr in einer Beziehung des Gebrauchs als „in einer Beziehung der Wahrheit“.⁶⁰

Speziell das weibliche Geschlecht wird von den kulturellen Werten und Normen beeinflusst, indem sie ihm vorgeben, wie es sich in der Gesellschaft zu verhalten hat. Auch, und das ist

⁵⁰ Vgl. Rebolledo 1995: 49.

⁵¹ Campbell 1989: 35.

⁵² Vgl. Campbell 1989: 35.

⁵³ Vgl. Zingsem 2000: 124.

⁵⁴ Zingsem 2000: 124.

⁵⁵ Zingsem 2000: 124.

⁵⁶ Vgl. Zingsem 2000: 124.

⁵⁷ Barthes 1996: 131.

⁵⁸ Barthes 1996: 131.

⁵⁹ Vgl. Barthes 1996: 131.

⁶⁰ Vgl. Barthes 1996: 133.

besonders erwähnenswert für die vorliegende wissenschaftliche Arbeit, entwerfen sie bestimmte Rollenbilder für Frauen.⁶¹

Aber nicht nur die gesellschaftlichen Werte und Normen sind wesentlicher Bestandteil von weiblichen Rollenbildern oder Archetypen, sondern auch die Literatur hat hier einen zentralen Stellenwert. Sie spiegelt die Vorurteile der jeweiligen Zeit wider und erschafft Typen, deren Ursprung in der Vergangenheit liegt. Weibliche Archetypen entwickelten sich aus den guten sowie schlechten Eigenschaften heraus, die man den Frauen über die Jahrhunderte hinweg zuschrieb.⁶²

Wie Rebolledo nachdrücklich bemerkt, nehmen SchriftstellerInnen in der Regel Bezug auf vom Patriarchat festgelegte traditionelle mythologische Archetypen. Stimmen diese Archetypen jedoch nicht mehr mit dem heutigen Weltbild einer positiven, energievollen Frau überein, werden sie sich wohl an anderen Mythen orientieren, die von der Norm abweichen.⁶³ Denn die Gesellschaft bleibt nicht konstant, sondern wandelt sich und dies hat zur Folge, dass sich auch die literarischen Archetypen verändern.⁶⁴ Nehmen sich zeitgenössische mexikanische Literaturen immer noch ein Vorbild an traditionellen weiblichen Archetypen? Diese Frage bezweckt diese Diplomarbeit zu beantworten.

⁶¹ Vgl. Rebolledo 1995: 49.

⁶² Vgl. Leal 1983: 241.

⁶³ Vgl. Rebolledo 1995: 49.

⁶⁴ Vgl. Leal 1983: 241.

4. Traditionelle weibliche Mythenfiguren in der mexikanischen Kultur

Bevor ich zu einer Analyse von ausgewählten Romanen übergehe, möchte ich die Frage klären, welche weiblichen Frauenfiguren sich konkret in der mexikanischen Literatur etabliert haben. Da diese Arbeit in ihrem Umfang begrenzt ist, wird der Fokus speziell auf den Aspekt der mythologischen Frauenfiguren gelegt.

In ihrem Essay *La mujer mexicana del siglo XIX* aus dem Werk *Mujer que sabe latín* (1984) hebt die Schriftstellerin Rosario Castellanos folgende allgemeine stereotypische Frauenfiguren hervor:

[L]a madre, con su capacidad inagotable de sacrificio; la esposa, sólida, inamovible, leal; la novia, casta; la prostituta, avergonzada de su condición y dispuesta a las mayores humillaciones con tal de redimirse [...].⁶⁵

Wie Escaja erkennt, übt Castellanos mit diesem Zitat Kritik an der mexikanischen Literatur für ihre kaum existente, sekundäre, von Oberflächlichkeit geprägte und oft parodierende Inszenierung des weiblichen Geschlechts.⁶⁶

Luis Leal benutzt für die Identifizierung dieser stereotypischen Frauenbilder den Terminus *Archetyp* und unterscheidet in seinem Artikel *Female archetypes in literature* (1983) schon etwas früher zwischen zwei Gruppen von weiblichen Archetypen:

The characterization of women throughout Mexican literature has been profoundly influenced by two archetypes present in the Mexican psyche: that of the woman who has kept her virginity and that of the one who has lost it.⁶⁷

Hier deutet Leal auf die zwei in der mexikanischen Literatur bedeutsamsten dualen Frauenfiguren hin: die *Virgen de Guadalupe* und ihren Gegenpol *Malinche*.

De la Mora nennt die beiden Weiblichkeitstypen sogar „[t]he two master narratives“⁶⁸ und „models of womanhood“⁶⁹ und bringt die zwei Archetypen zusätzlich mit Figuren des Christentums in Verbindung:

The two master narratives that condense Mexican models of womanhood are La Malinche and the Virgin of Guadalupe. Structured by the ideology of Catholicism, both models are of national origins have

⁶⁵ Castellanos 1984: *keine Seitenanzahl verfügbar.

⁶⁶ Vgl. Escaja 2010: 17.

⁶⁷ Leal 1983: 227.

⁶⁸ De la Mora 2006: 27.

⁶⁹ De la Mora 2006: 27.

counterparts in the biblical figures of Eve, the Virgin Mary and Mary Magdalena, who in turn are shaped by the violent history of the Spanish colonization of the Americas.⁷⁰

Zusätzlich zu den oben erwähnten Frauenfiguren sind noch weitere *Archetypen* in der mexikanischen Literatur bekannt. Gloria Anzaldúa, zum Beispiel, nennt im Zusammenhang mit der *Virgen de Guadalupe* und *Malinche* ebenfalls die sogenannte *Llorona*. Für die Autorin sind alle drei die Mütter der Chicanos/as.

*La gente Chicana tiene tres madres. [...] Guadalupe, the virgin mother who has not abandoned us, la Chingada (Malinche), the raped mother whom we have abandoned, and la Llorona, the mother who seeks her lost children [...].*⁷¹

Diese mythologischen Frauenfiguren wurden nicht ohne Intention geschaffen. Während die *Virgen de Guadalupe* dafür konstruiert wurde, Frauen möglichst unterwürfig und geduldig zu machen, hat die Figur der *Malinche* den Zweck, bei den MexikanerInnen ein beschämendes Gefühl aufgrund ihrer indigenen Seite hervorzurufen, und *Llorona* soll aus uns ewig leidende Menschen machen.⁷²

Diese vorrangige Behandlung mit den zwei wichtigsten Archetypen in der Literatur führte jedoch zu Kritik unter gegenwärtigen SchriftstellerInnen. Emily Hind ist der Meinung, dass sich frühere LiteratInnen hauptsächlich mit den zwei duellierenden Archetypen beschäftigten und andere völlig außer Acht ließen. Eine dieser wenig Beachtung findenden Frauenfiguren stellt die *Sor Juana Inés de la Cruz* dar, die Hind zufolge in der Analyse zumeist eher unterrepräsentiert war und fordert deshalb eine tiefgründigere Untersuchung ihres Mythos: *Sor Juana* „provides an illuminating model for the analysis of recent protagonists.“⁷³ Eine Beschäftigung mit dem Archetyp der *Sor Juana Inés de la Cruz* wäre deswegen so wertvoll, da sie der *Virgen de Guadalupe* und *Malinche* in einem entscheidenden Aspekt voraus ist: „The Sor Juana archetype separates the intellectual or artistic woman from normative maternity“⁷⁴ Durch den *Sor Juana Inés de la Cruz* Archetypen soll die Figur der Frau nicht nur auf ihre Mutterrolle beschränkt werden, sondern hat auch einen intellektuellen Stellenwert.

⁷⁰ De la Mora 2006: 27.

⁷¹ Anzaldúa 1999: 52.

⁷² Vgl. Anzaldúa 1999: 53.

⁷³ Hind 2004: 89.

⁷⁴ Hind 2004: 89.

4.1 *Malinche* - Die ‚Sexuelle‘

Die mythologischen Frauenfiguren der *Malinche* und der *Virgen de Guadalupe* hatten einen erheblichen Einfluss auf die Debatte um die Identität und Gründung der Nation Mexikos.⁷⁵ Bevor die symbolische Signifikanz der Ikone der *Malinche*, vor allem im Bereich der Literatur, beleuchtet wird, bedarf es einer eingehenden Thematisierung des historischen Wissens über die Person der *Malinche*.

Obwohl die Figur der *Malinche* eine viel diskutierte ist, kann niemand mit Bestimmtheit sagen, wer die Frau mit den vielen ‚Gesichtern‘ wirklich war. Sie ist und bleibt eine rätselhafte Person mit vielen Unbekannten, wie sie Fernanda Núñez Becerra in der Einleitung ihres Buches *La Malinche: De la historia al mito* (1998) vorstellt.

Malinalli-Tenepal, Malinche, Malintzin, doña Marina, mujer e indígena, madre y puta, traidora, y útero simbólico de la nación mexicana, personaje ambiguo y desconocido, así es como se nos presenta a la *Malinche*. No sabemos a ciencia cierta ni su nombre, ni su origen, ni su vida, a excepción de los momentos en que sirve de “lengua” y de “vagina” al conquistador, macho y fecundador de la Nueva España; mujer de muchas caras pero jamás la suya.⁷⁶

Auch Georges Baudot, der sich intensiv mit der Figur auseinandersetzte und diese erforschte, gibt folgendes bezüglich der Ergründung der historischen Persönlichkeit der *Malinche* an:

Cuando [...] empecé a investigar sobre ella y a publicar mis primeros estudios sobre su figura histórica, fueron las oscuridades y las abismales lenguas de la documentación accesible lo que más me sorprendió. No porque se hubiera escrito poco sobre ella. No, ni mucho menos. Sino lo poco, lo muy poco que las fuentes auténticas, los testigos de su vivencia, nos comunicaban. Así es como, cuando el historiador se preocupa por el personaje de Malintzin, lo primero que le sale al paso, para una figura histórica de este calibre, es la parquedad, la pobreza y la fragilidad de la información disponible, la real debilidad y hasta a veces la inconsistencia -cuando no la incoherencia- de la comunicación confinable y explotable con algún provecho. En realidad, pocas son las fuentes razonablemente seguras y son muy escasos los testimonios directos, *de visu*, dignos de tenerse en cuenta.⁷⁷

Baudot stieß bei der Erforschung ihres Lebens auf viele Hindernisse. Aufgrund der, wie er bedauert, Inkonsistenz und Inkohärenz der Quellen sowie der fehlenden Verfügbarkeit von zuverlässigen Daten wurde sein Versuch der Beschreibung der *Malinche* wesentlich erschwert.

Núñez Becerra macht auch auf die wenige Information, die uns über *Malinche* zu Verfügung steht aufmerksam: „[e]n los textos de historia que hemos leído en México hay una ausencia

⁷⁵ Vgl. Peters 1999: 46.

⁷⁶ Núñez Becerra 1998: 9.

⁷⁷ Baudot 2001: 56.

palpable: la de la Malinche.“⁷⁸ und findet es interessant, dass ein substanzieller Teil der Gelehrten sie stattdessen als eine „figura discursiva retórica y ambigua“⁷⁹ betrachten.⁸⁰

Die mythologische Rolle der *Malinche* etablierte sich erst fest im 19. Jahrhundert, welches in Mexiko als die Epoche der Nationengründung bekannt ist.⁸¹ Zur Zeit der Kolonialisierung wurde ihrer Person als Begleiterin von Hernán Cortés nur wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht. Weiters existiert nur eine geringe Anzahl an Literatur über *Malinche* während der *Conquista* und der Invasion der Spanier in Mexiko.⁸²

Barbara Dröscher fasst den Lebenslauf der *Malinche* treffend zusammen, indem sie explizit betont, dass es WissenschaftlerInnen und HistorikerInnen lediglich bekannt ist, dass *Malinche* dem spanischen Eroberer Hernán Cortés 1519 in Tabasco als Sklavin übergeben wurde, diese daraufhin den christlichen Namen *Marina* erhielt und ihm einen Sohn namens Martín schenkte.⁸³ All das, was also über *Malinche* bekannt ist, stammt weniger aus den *Cartas de relación* von Hernán Cortés, als von Historikern und Chronisten der Eroberung. Insbesondere von Francisco López de Gómaras Werk *Historia de la conquista de México* und Bernal Díaz del Castillos *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Neben der *probanza*, einem Dokument, in welchem *Malinches* Taten zugunsten des spanischen Königshaus belegt wurden, bestehen auch native Chroniken, *códices* sowie „volkstümliche Überlieferungen“⁸⁴ zu ihrer Person.⁸⁵

Obwohl unterschiedlichste Meinungen zu ihrer Vorgeschichte vertreten werden, sind sich dennoch alle Quellen, die über *La Malintzin* geschrieben wurden, einig, dass das Leben von *La Malintzin* ab dem Zeitpunkt des Abfahrens in Chalchicueyecan - Veracruz im April 1519, von schier großer politischer Macht und Privilegien geprägt war.⁸⁶

⁷⁸ Núñez Becerra 1992: 52.

⁷⁹ Núñez Becerra 1992: 52.

⁸⁰ Vgl. Núñez Becerra 1992: 52.

⁸¹ Vgl. Peters 1999: 47.

⁸² Vgl. Peters 1999: 47.

⁸³ Vgl. Dröscher 2001: 24.

⁸⁴ Franco 2001: 46.

⁸⁵ Vgl. Franco 2001: 45f.

⁸⁶ Vgl. Brotherston 2001: 21.

4.1.1 Zur historischen Person

Die mythologische Frauenfigur der *Malinche* basiert auf einer historischen Person, der *Malintzin-Malinche-Marina-Mariana*. 1519 taucht ihr Name zuallererst im Kontext der Expedition der Grijalva auf, die von den spanischen Eroberern in Mexiko durchgeführt wurde.⁸⁷ Erste kurze und vage Erwähnungen über *Malinche* gewähren die *Cartas de relación*, die Hernán Cortés an das spanische Königspaar übersendete. Im fünften Brief *De Hernán Cortés al emperador Carlos V* beschreibt der spanische Eroberer sie mit folgenden Worten: „[...] aquella lengua que con él hablaba, [...] es Marina, la que siempre conmigo he traído“.⁸⁸ Bevor sie Hernán Cortés getroffen habe, soll sie als Sklavin mindestens zweimal verkauft worden sein, zuerst von ihren Eltern an die Händler *nahuas* de Xicalanco, welche sie wiederum an die *potonchanes* auslieferten.⁸⁹ In der Tat findet *Malinche* in Cortés' Berichten wenig Anklang. Baudot wertet die fehlende Anerkennung von *Malinche* als einen möglichen Versuch seitens Cortés, beim König und der Königin nicht in Missgunst zu fallen und sein eigenes Ansehen zu wahren.⁹⁰

Bernal Díaz del Castillo, der zu den wichtigsten Zeitzeugen der *Conquista* zählte, widmete *Malinche* bedeutend mehr Aufmerksamkeit und widmete ihr sogar einige Kapitel, wozu sich Núñez Becerra folgendermaßen äußert:

Para afianzar la verdad bastante retórica de su escrito, Bernal pretenderá que éste se opone de hecho a las versiones mercenarias de la historia que propagaba el capellán de Cortés. [...] [S]erá considerado como el testigo privilegiado, el ojo y la memoria de la conquista a quien nada se le escapa y que no tiene otro propósito que el de servir a la verdad.⁹¹

Im Gegensatz zu Hernán Cortés, verleiht ihr der spanische Eroberer Bernal Díaz del Castillo überaus mehr Prestige. Er verleiht ihr den christlichen Namen *Marina* und überreicht ihr überdies den Titel *Doña*. Die Berichte von Díaz del Castillo vermitteln ein völlig anderes Bild von *La Malintzin*.⁹² Der *conquistador* zählt zu einem der wenigen, die ein detailliertere Beschreibung von ihr darlegen:

⁸⁷ Vgl. Brotherston 2001: 19.

⁸⁸ Hernández 1985: 368.

⁸⁹ Vgl. Brotherston 2001: 19.

⁹⁰ Vgl. Peters 1999: 47.

⁹¹ Núñez Becerra 1992: 54.

⁹² Vgl. Brotherston 2001: 20.

[Como] era de buen parecer y entremetida y desenvuelta [...] tenía mucho ser y mandaba absolutamente entre los indios en toda la Nueva España.⁹³ [D]igamos cómo doña Marina, con ser mujer de la tierra, qué esfuerzo tan varonil tenía que con oír cada día que nos habían de matar y comer nuestras carnes, y habernos visto cercados en las batallas pasadas, y que ahora todos estábamos heridos y dolientes, jamás vimos flaqueza en ella, sino muy mayor esfuerzo que de mujer.⁹⁴

Nach den Angaben Díaz del Castillos in seiner *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, wurde *Malinche* im Jahre 1502 in Coatzacoalco geboren.⁹⁵ Laut seinen Aufzeichnungen soll sie einen bestimmten sozialen Rang genossen haben: Sie war die Tochter des *cacique* und „había sido ‘hurtada’ por unos mercaderes“⁹⁶, wie ein weiterer *conquistador*, Andrés de Tapia, berichtete.⁹⁷ Nach dem Tod ihres Vaters, gebar ihre Mutter einen Sohn in zweiter Ehe und verkaufte ihre Tochter an Händler, um den Weg für die Herrschaft ihres Sohnes frei zu machen. Auf diesem Wege erreichte *Malinche* Tabasco, wo sie für den Stamm der Maya arbeiten musste. Nach einem siegreichen Übergriff der Spanier über die Maya, wird *Malinche* als Beute an Hernán Cortés übergeben.⁹⁸ Brotherston gibt an, dass letztere Version der aus einer aristokratischen Familie stammenden Frau eher auf *La Malintzin* zutrefte, da sie, als sie und Cortés nach Tabasco zurückkehrten, erwähnte aus dieser Provinz zu stammen und eine „gran señora y cacica de pueblos y vasallos“⁹⁹ zu sein.¹⁰⁰ Also gehörte *La Malintzin* eher zur dort beheimateten Aristokratie.¹⁰¹

Einen möglichen Beweis für *Malinches* adelige Abstammung liefert ihre indigene Namensbezeichnung. Die Spanier riefen sie mit dem christlichen Namen *Marina*. Von der indigenen Bevölkerung wurde sie jedoch mit *Malintzin*, aus dem Nahuatl stammend, angesprochen. Die Endung *-tzin* indiziert eine starke Wertschätzung gegenüber dem Namensträger und deutet auf eine aristokratische Herkunft hin. Die Endung *-che* in *Malinche* repräsentiert das spanische Pendant zur indigenen Bezeichnung.¹⁰² Glantz fügt in ihrem Artikel *La Malinche: La Lengua en la Mano* herausgegeben in ihrem Werk *La Malinche: Sus padres y*

⁹³ Díaz del Castillo 2012: 95-98.

⁹⁴ Díaz de Castillo 2012: 168.

⁹⁵ Vgl. Peters 1999: 47.

⁹⁶ Brotherston 2001: 20.

⁹⁷ Vgl. Brotherston 2001: 20.

⁹⁸ Vgl. Peters 1999: 47.

⁹⁹ Brotherston 2001: 20.

¹⁰⁰ Vgl. Brotherston 2001: 20.

¹⁰¹ Vgl. Brotherston 2001: 20.

¹⁰² Vgl. Peters 1999: 47f.

sus hijos (2001) hinzu, dass *Malinche* in Nahuatl „la mujer que trae Cortés“¹⁰³ bedeutet und einen gewissen Besitz anzeigen soll.¹⁰⁴

Ihr indigener Name war jedoch *Malinalli*, welcher nach Franco folgende Bedeutung hat:

[Malinalli ist] der Name eines Tages im aztekischen Kalender, der durch gewundenen Schilf repräsentiert wird. Malinalli ist nicht nur das Zeichen für einen Tag, sondern bezieht sich auch auf das spiralförmige Symbol, das die beiden widerstreitenden Kräfte des Kosmos in ständiger Bewegung aneinander bindet, sodass die Kräfte der niederen Welt empor steigen und die des Himmels sinken.¹⁰⁵

In einigen Diskursen, u.a. von González Hernández, begegnet man außerdem der Bezeichnung *Tenepal*: „Tenepal podría traducirse como <<gracias a quien tiene boca>> o <<por medio del que habla>>.“¹⁰⁶ Damit wird auf *Malinches* Übersetzungskunst hingewiesen. Auch bei Glantz findet man eine Erklärung des Wortes. Sie zitiert in diesem Zusammenhang Baudot, der sich wiederum auf Méndez bezieht. *Tenepal* soll eine Abwandlung von „afilado, filoso, puntiagudo, cortante“¹⁰⁷ sein und eine Frau charakterisieren, „[que] tiene facilidad de palabra, que habla mucho“¹⁰⁸

4.1.1.1 Übersetzerin, Dolmetscherin, Informantin und Vermittlerin

Im Mittelpunkt des historischen Wissens über *Malinche* steht ohne Zweifel deren Wirken als Übersetzerin.¹⁰⁹ *Malinche* war nicht nur als Gefährtin, sondern auch für ihre Übersetzungstätigkeit bekannt.

Fue dicho a Moctezuma cómo los españoles traían una india mexicana que se llamaba *Marina*, vecina del pueblo de Tetícpac [...] y que traían ésta por intérprete, que decía en la lengua mexicana todo lo que el capitán don Hernando Cortés la [sic] mandaba.¹¹⁰

Nachdem *Malinche* Cortés übergeben wurde, gab dieser sie in die Obhut von Puertocarrero. Er erfuhr jedoch schnell, dass sie in zwei Sprachen kundig war: Maya und Nahuatl.¹¹¹ Gemäß

¹⁰³ Glantz 2001a: 108.

¹⁰⁴ Vgl. Glantz 2001a: 108.

¹⁰⁵ Franco 2001: 44.

¹⁰⁶ González Hernández 2002: 185.

¹⁰⁷ Glantz 2001a: 110.

¹⁰⁸ Vgl. Glantz 2001a: 110.

¹⁰⁹ Vgl. Dröscher 2001: 21.

¹¹⁰ Bernardino de Sahagún 2009: 412. Band II.

¹¹¹ Vgl. Franco 2001: 45.

Bernal Díaz del Castillo beherrschte sie die Sprache der Guatzacualco, „que es la propia de México, y sabía la de Tabasco; como Jerónimo de Aquilar, sabía la de Yuacatán y Tabasco, que es toda una, entendíanse bien; y el Aquilar lo declaraba en castellano a Cortés“.¹¹² An der Seite von Aquilar nahm sie die Funktion der Übersetzerin ein und half bei der Verständigung und Schlichtung, denn es gab „komplex[e] politisch[e] Intrigen und [...] Unruhe[n] unter den verschiedenen von den Azteken beherrschten Stämmen [...]“.¹¹³

Malinches Tätigkeit beschränkte sich nicht nur auf die reine Übersetzung von Cortés und Aquilars Kommentaren, sondern umfasste eine Übertragung in „eine für die Azteken vor dem Hintergrund ihrer Kultur verständliche Form“¹¹⁴. Man kann also durchaus behaupten, dass die Rolle der *Malinche* weit über die der Dolmetscherin hinausging.

Neben der Vermittlung zwischen den beiden Kulturen, fungierte sie auch als eine Art Informantin. Sie berichtete über die Geographie Mexikos, dessen Traditionen und Werte. Durch sie erfuhren die Spanier erst, aus welchem Grund das indigene Volk sie als Götter gesehen hatte. Außerdem war sie als Diplomatin unter den Spaniern anerkannt und gab Cortés wertvolle Hinweise bezüglich diplomatischer Strategien. Viele Stämme waren verfeindet und schlossen sich Cortés im Kampf gegen Moktezuma an.¹¹⁵ Oft wird *Malinche* zusätzlich zu *la lengua* auch als *faraute* bezeichnet, was so viel bedeutet wie Kundschafterin, Interpretin oder Sprecherin, die einen Beitrag zur Verbindung verschiedener Kulturen leistet.¹¹⁶ In Cortés' *Cartas de relación* erscheint dieser Begriff wiederholte Male: „dándoles a entender por los farautos y lenguas que allí iban con nosotros“.¹¹⁷ Der Einfluss dieser Frau war anscheinend so immens, dass Cortés von den indigenen Völkern und sogar Montezuma selbst den Beinamen *Malinche* erhielt. Sie wich ihm schließlich nie von der Seite und war bei Gesprächen mit mexikanischen Gesandten und Königen stets präsent.¹¹⁸

Dank *Malinches* Kenntnissen über die Sprache der Maya aufgrund ihrer jahrelangen Gefangenschaft konnten die Spanier mit den Azteken in Kontakt treten und schon bald wurde sie die einzige Übersetzerin der spanischen Eroberer. Forschungen zufolge durfte *Malinche*

¹¹² Díaz de Castillo 2012: 98.

¹¹³ Vgl. Franco 2001: 45.

¹¹⁴ Wurm 1996: 25.

¹¹⁵ Vgl. Wurm 1996: 25.

¹¹⁶ Vgl. Glantz 2001b: 66f.

¹¹⁷ Hernández 1985: 58.

¹¹⁸ Wurm 1996: 24.

auch Verhandlungen mit den aztekischen Fürsten beiwohnen. Dies weist auf ihre überaus große politische Macht hin.¹¹⁹ Franco stellt in diesem Kontext sogar die Überlegung an, dass die Tatsache, dass sie eine Frau war, nicht zwingend nötig dafür war, die Tätigkeit einer *lengua* auszuüben, ihr dennoch zugutekam und „Grund für ihre überdeterminierte Position [...] ist“.¹²⁰

Als die Spanier schlussendlich Tenochitlán erobert hatten, schenkte sie Cortés einen Sohn, welchen sie ihrem Vater zu Ehren Martín nannte. 1525 jedoch heiratete sie Juan Jaramillo und gebar ihm eine Tochter, María. Zwei Jahre darauf verstarb sie.¹²¹

4.1.1.2 *Malinche* und Hernán Cortés: Konkubine oder Geliebte?

Neben ihrer Tätigkeit als sprachliches Rohr und Mediatorin zwischen den Invasoren und den dortigen Menschen, wird *Malinche* nachgesagt, die Geliebte von Hernán Cortés gewesen zu sein, doch gab es keine Zeugen, die dies belegen konnten. Man kann nur aufgrund der Geburt von Martín darauf schließen, dass die beiden eine intime Beziehung miteinander hatten.¹²²

Auf jeden Fall war *Malinche* nicht die einzige *india*, die Cortés übergeben wurde. Einige WissenschaftlerInnen gehen von echter Liebe aus, andere hingegen verneinen ein Liebesverhältnis zwischen *Marina* und Cortés. Prescott und Somonte, zum Beispiel, halten es durchaus für möglich, dass ihre Beziehung auf wahrer Liebe beruhte.¹²³ Prescott erwähnt dazu Folgendes: „Cortés, who appreciated the value of her services from the first, made her his interpreter, then his secretary, and, won by her charms, his mistress.“¹²⁴ Auch Somonte begründet diese Liebe damit, dass die *barrangana* als einzige den Weg in die Geschichtsbücher fand. Weiters sind die exklusiven Mitteilungen über die geheimnisvolle Weggefährtin namens *Malinche* in Cortés' *Cartas de Relación* Beweis für ihre Liebe. Ihre Zuneigung macht sich vor allem in der *noche triste* bemerkbar, in welcher *Malinche* Cortés Trost spendet und Somonte sie als *esposa* bezeichnet.¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. Peters 1999: 48.

¹²⁰ Vgl. Franco 2001: 45.

¹²¹ Vgl. Peters 1999: 47f.

¹²² Vgl. Wurm 1996: 30.

¹²³ Vgl. Wurm 1996: 30.

¹²⁴ Prescott 1999: 76.

¹²⁵ Vgl. Wurm 1996: 31.

[...] doña marina, su gran amor, la esposa que expuso mil veces su vida por estar a su lado ayudándole en la empresa que asombrara el mundo, aquel sueño que llegó a convertirse en realidad y en el que ella participara.¹²⁶

Andere Historiker, wie Dröscher, gehen nicht von einer Liebesbeziehung zwischen *Malinche* und Cortés aus, da sie höchstwahrscheinlich keine Monogamie führten, weil dies unter den Eroberern eher unüblich war.¹²⁷ Berichte über ihr erstes Aufeinandertreffen zeigen auf jeden Fall eine klare Hierarchie in ihrer Beziehung: Sie war die Sklavin ohne Rechte und er ihr Gebieter, der sie aufgenommen hatte. Solche *buenas indias* wie es auch *Malinche* war, wurden ihren *amos* als Beute übergeben und übernahmen unter anderem Aufgaben als Köchinnen, Dienerinnen und sexuelle Gespielinnen.¹²⁸ Meistens stammten diese *indias* von Kaziken ab und wurden mit außerordentlichem Respekt von den Spaniern behandelt. Insbesondere die der *Malinche* verliehene Anrede *Doña* verdeutlicht dies.¹²⁹

Rosario Castellanos begegnet in ihrem Werk *El eterno femenino* (1975) der Debatte um Cortés und *Malinches* Beziehung auf ironische Weise:

Cortés: [...] Ayúdame a quitarme la coraza

Malinche (*Firme.*): No.

Cortés: ¿Cómo te atreves a decir que no? ¡Eres mi esclava, mi propiedad, mi cosa!

Malinche: Soy tu instrumento, de acuerdo. Pero al menos, aprende a usarme en tu beneficio.

Cortés: Que, según tú, consiste en que yo me derrita dentro de la armadura.

Malinche: Si te despojas de ella los indios verán lo que he visto yo y me callo: que eres un hombre como cualquier otro. Quizá más débil que algunos. Armado te semejas a un dios.¹³⁰

4.1.2 *De la historia al mito: Der Mythos der Malinche*

Abgesehen von ihrer historischen Signifikanz, kann der Person der *Malinche* eine weitere Bedeutung hinzugefügt werden, die der mythologischen Frauenfigur, welche für die vorliegende Arbeit von wesentlicherem Interesse ist. Im Laufe der Debatte um nationale

¹²⁶ Somonte 1969: 38 zit. nach Wurm 1996: 31.

¹²⁷ Vgl. Dröscher 2001: 21.

¹²⁸ Vgl. Dröscher 2001: 20.

¹²⁹ Vgl. Wurm 1996: 31.

¹³⁰ Castellanos 1975: 89.

Identität durchlief sie eine Mystifizierung und wurde als „Urmutter der mestizaje“¹³¹ bezeichnet.¹³²

Obwohl *Malinche* eine historische Person war, wurde sie als eine Frauengestalt mystifiziert und ihr wurden zahlreiche negative Eigenschaften zugeschrieben. Alles in allem ist hervorzuheben, dass sie eine Metapher für eine weibliche Verräterin konstituiert: eine Frau, die ihr Land für die Spanier verriet; eine Frau die eher den Spaniern half, für sie übersetzte und ihnen Informationen bezüglich möglicher Intrigen seitens der beheimateten Völker in Mexiko lieferte. Sie wurde verantwortlich gemacht für die Tode von vielen Menschen ihres Volkes nur um den Sieg der Spanier über die indigene Bevölkerung zu sichern. Außerdem steht sie als Metapher für diejenigen, die sich für Werte und Sitten verkaufen, die nicht den hiesigen entsprechen und die feindlichen Truppen willentlich und ohne Widerstand in ihrer Heimat willkommen heißen. Etwa ein halbes Jahrtausend nach der Eroberung Mexikos, wurden ihre negative Attribute im Bezug auf Rasse, Geschlecht und Klasse zugeschrieben.

Im Laufe der letzten 25 Jahre hat das Frauenbild der *Malinche* jedoch eine erhebliche Dekontextualisierung erfahren. Besonders die sogenannten *chicano*-AutorInnen nahmen sich ihres Konzeptes an, einem aus einer männlichen Perspektive geprägten und eurozentrischen negativen Bild der *Malinche*, und stellten ihren Stellenwert in der mexikanischen Geschichte wieder her. Sie entwickelten einen neuen Typus der *Malinche*: Die *chicano-Malinche*, welche als unabhängige, sich ihrer von der Gesellschaft vorgeschriebenen Rolle nicht unterwerfende Frau dargestellt wird.¹³³ Anja Bandau spricht von einer Wandlung der *Malinche* zu einem „einflussreiche[n] Bild der Literaturkritik“.¹³⁴ Sie ist nicht mehr nur ein weiblicher Archetyp, sondern fungiert nun auch als Anhaltspunkt für „feministisch orientiert[e] Analyse[n] von Gender-Rollen“¹³⁵ und die „Analyse von Transkulturationsprozessen“.¹³⁶

¹³¹ Dröscher 2001: 7.

¹³² Vgl. Dröscher 2001: 7.

¹³³ Vgl. Romo 2005: 140.

¹³⁴ Vgl. Bandau 2001: 171.

¹³⁵ Bandau 2001: 171.

¹³⁶ Vgl. Bandau 2001: 171.

4.1.2.1 Das Bild der *Malinche* im 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert war für Mexiko eine überaus bedeutsame und einschlägige Zeit. Diese Periode war geprägt vom Unabhängigkeitsprozess Mexikos und der Nationengründung.¹³⁷ Das Land entwickelte allmählich ein „historische[s] Bewusstsein“¹³⁸, welches im nächsten Schritt nach einer „Definition der mexikanischen Nation und deren nationale[n] Werte[n]“¹³⁹ verlangte.¹⁴⁰ Besondere Förderung erlangte diese Bewegung durch den Liberalismus in der Politik und der Romantik in der Literatur und es bildete sich eine Art „Antihaltung gegenüber dem Mutterland“¹⁴¹, womit nicht Mexiko, sondern die Kolonialmacht Spanien gemeint ist, woraus ein *antiespañolismo* resultierte.¹⁴² Dem „letzten den Spaniern trotzenen Aztekenfürsten“¹⁴³, Cuauhtémoc wurde eine positive Rolle zugeordnet, wogegen *Malinche* und Cortés immer mehr in ein negatives Licht rückten.¹⁴⁴ Besonders *Malinche* geriet dabei in Verruf. Ihr wurde „die Rolle des sündhaften Wesens“¹⁴⁵ zugeteilt.¹⁴⁶

Doch *Malinches* Darstellung als Verräterin ihres Landes erweist sich nicht so komplex, wie Cypress ausdrücklich erwähnt, denn:

Branding Malinche as the woman who betrayed the indigenous peoples to the Europeans, however, oversimplifies the matter in many ways. As a woman who has been sold from one culture to another and given over to yet another, Malinche in actuality had no homeland to betray.¹⁴⁷

Obwohl sie nicht wie ihre Landleute gegen ihr eigenes Volk kämpfte, wird sie oft als Sinnbild des Verrats herangezogen. Demzufolge stellt Pratt die Hypothese auf, dass es wesentlich leichter war, einer Frau die Schuld für den Verlust des Vaterlandes zuzuweisen, um den Fokus von den Kriegern wegzulenken: „[P]lacing the blame on Malinche takes the blame away from the male warriors who took arms against their fellow Indians and ties the idea of betrayal to the female.“¹⁴⁸

¹³⁷ Vgl. Peters 1999: 50.

¹³⁸ Peters 1999: 50.

¹³⁹ Peters 1999: 50.

¹⁴⁰ Vgl. Peters 1999: 50.

¹⁴¹ Peters 1999: 50.

¹⁴² Vgl. Peters 1999: 50.

¹⁴³ Peters 1999: 50.

¹⁴⁴ Vgl. Peters 1999: 50.

¹⁴⁵ Peters 1999: 50.

¹⁴⁶ Vgl. Peters 1999: 50.

¹⁴⁷ Messinger Cypress 2005: 17 zit. nach Downs 2008: 406.

¹⁴⁸ Pratt 1993: 860-86 zit. nach Downs 2008: 406.

Auch wird von vielen Experten vehement betont, dass ihre Beziehung zu Cortés durchaus einen Beitrag zu ihrem Mythos als Verräterin und sexuell freizügiger Frau geleistet haben mag.¹⁴⁹

By allowing the white man into her body and bearing his child she figuratively enables his dominion over indigenous Mexico. Her status as a sexually loose woman, following this line of thinking, probably rests not in her number of sexual partners, but her choice of white partners.¹⁵⁰

War sie vorher noch die Sklavin, die Cortés als Tribut übergeben wurde, war sie plötzlich die Geliebte Cortés, die ihr Vaterland verraten hat. Dieses Konzept des Verrats stammt unter anderem aus einem historischen Ereignis in Cholula. Diaz del Castillo schreibt in seiner *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, dass nach der sogenannten *noche triste*, Cortés und seine Begleiter in Cholula in der Nähe von Tenochtitlán Zuflucht suchten. *Malinche* erfuhr von einem geplanten Komplott gegen die Spanier. Sie verhinderte also einen Übergriff auf die Spanier, welche die indigene Bevölkerung besiegten.¹⁵¹

4.1.2.2 *Malinche* - Die mexikanische Eva?

Im Zusammenhang mit *Malinches* Zuwendung zu Cortés Kultur und dem folglichem Verrat an ihrem Vaterland tauchen oftmals die Begriffe *Sünde* und *sündhaft* auf. Diese haben folgende Bedeutung:

Sünde, die; -, -n: *Übertretung eines göttlichen Gebotes*: eine S. begehen, beichten. **sinnv.**: Laster, Verstoß. **Zus.**: Erb-, Tod-, Unterlassungssünde.

sündhaft (Adj.): 1. *Gegen das Gebot Gottes verstößend; mit Sünde behaftet*; ein sündhaftes Leben führen. [...]¹⁵²

Reflektiert man über diese Begriffe, so fällt einem sofort die biblische Entstehungsgeschichte ein. Einen Anhaltspunkt für ein besseres Verständnis der Figur der *Malinche* könnte die christliche Eva bieten, denn nicht ohne Grund wird sie häufig als *mexikanische Eva* bezeichnet: „Malinche is often described as a Mexican Eve figure; she is the mother from whom the

¹⁴⁹ Vgl. Karttunen 1994: 2 zit. nach Downs 2008: 405.

¹⁵⁰ Pratt 1993 zit. nach Downs 2008: 406.

¹⁵¹ vgl. Peters 1999: 50f.

¹⁵² Duden: Das Bedeutungswörterbuch 1985: 626.

Mexican people originate, but she is also a woman from whom a kind of national sin originates, a sin for which she has been punished through popular vilification.”¹⁵³

Auch Peters weist darauf hin, dass Parallelen zwischen *Malinche* und der biblischen Eva gezogen werden können.¹⁵⁴ Um also den Mythos der *Malinche* hinterfragen zu können, wäre es vom Vorteil, einen Exkurs in die Bibel zu machen.

Beide Mythenfiguren, Eva und *Malinche*, haben eines gemeinsam: den „Mythos der weiblichen Schuld“.¹⁵⁵ Eva ist das Symbol für „das sündhaft weibliche Prinzip, das mit dem Sündenfall die Menschheit um das Paradies gebracht hat“.¹⁵⁶ Sie steht im weitesten Sinne für die Missachtung von göttlichen Regeln, die Ursache eines Ungleichgewichts und allgemein für das sich Widersetzen von Normen und Regeln. Feministinnen interpretieren den Verstoß gegen Regeln als eher positiver Natur, da es von Wissensbegierde und eigenständigem Charakter zeugt. Eva verhilft Adam sozusagen zu einem eigenständigen Verhalten, da sie zuerst dem Verlangen nachgibt, vom Baum der Erkenntnis zu kosten. Eine Vertreterin dieser Annahme ist die Feministin Mary Daly, die die Geschichte von Eva, die Sünde über die Welt gebracht hat, als patriarchalisches Konstrukt, dessen einziger Zweck es war, die männlich dominierte Gesellschaft zu festigen, aufdeckt.¹⁵⁷ Wird in der Bibel die Schlange mit dem Teufel gleichgesetzt, war die Schlange, nach der These von Daly, in den Religionen des Nahen Ostens ein „Weisheits- und Lebenssymbol“.¹⁵⁸ Kostete man von dem von ihr geweihten Baum, galt dies als religiöse Zeremonie.¹⁵⁹

4.1.2.3 Octavio Paz und *La Chingada*

Das Bild der *Malinche* im 19. und 20. Jahrhundert durchläuft mit Aufkommen des Nationalismus einen erheblichen Wandel.¹⁶⁰ Im 20. Jahrhundert ging die Aufarbeitung ihres Mythos weiter. Das 20. Jahrhundert war geprägt von der mexikanischen Revolution, dem wohl

¹⁵³ Messinger Cypess 2005: 1517 zit. nach Downs 2008: 411.

¹⁵⁴ Vgl. Peters 1999: 50.

¹⁵⁵ Vgl. Peters 1999: 45.

¹⁵⁶ Vgl. Peters 1999: 45.

¹⁵⁷ Vgl. Peters 1999: 45.

¹⁵⁸ Vgl. Peters 1999:45.

¹⁵⁹ Vgl. Peters 1999: 45.

¹⁶⁰ Vgl. Franco 2001: 56.

bedeutendsten Einschnitt in der Geschichte Mexikos. Da es auch eine Revolution der niederen Schichten der Mestizen und der Indios war, rückte das indigene Erbe näher in den Vordergrund. Zur Zeit der Diktatur des Porfirio Díaz nahmen die indigenen Wurzeln einen eher abgewerteten Status ein und man wandte sich eher zum spanischen Erbe. Die Revolution bewirkte einen stärkeren Fokus auf die Kultur vor der Hispanisierung. Es fanden vermehrt Ausgrabungen und Restaurierungen indigener Orte statt, welche Rückschlüsse auf die Lebensweise der nativen Völker gaben. Auch die mexikanischen Intellektuellen befürworteten eine Wiederannäherung an ihre Wurzeln zeitgleich zu der damaligen philosophischen und psychologischen Suche nach einer nationalen Identität. Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Samuel Ramos warfen die Frage nach der *mexicanidad* auf, die von Octavio Paz, Roger Bartra und Leopoldo Zea in ihren Texten aufgegriffen wurde. Viele orientierten sich an den psychoanalytischen Theorien von Freud und Adler.¹⁶¹

Wurde sie noch im 16. Jahrhundert in den *Cartas de Relación* von Cortés, in der *Historia de la conquista de México* von Gómora und in der *Historia verdadera* von Díaz del Castillo für ihre außerordentlichen Dienste im Namen der spanischen Krone gelobt, verliert sie einige Jahrhunderte später ihre während der *Conquista* erlangte Reputation.¹⁶² *Malinche* diente nun als Sinnbild für die Verletzung der mexikanischen Identität durch die *Conquista* und verwandelt sich in die *Gran Chingada*; die Frau, die ihr Land verraten hat.¹⁶³ Doch woher kommt eigentlich das Wort *chingada*?

Das zentrale Werk der Ideen und Essays in Mexiko, erstmals erschienen im Jahre 1950 und von González Hernández als „[o]bra central de la historia de las ideas y del ensayo en México“¹⁶⁴ hochgepriesen, stammt von Octavio Paz und trägt den Titel *El laberinto de la soledad*. Dieses befasst sich unter anderem mit der Essenz ein/eine MexikanerIn zu sein, der *mexicanidad*, und bringt die Identitätskrise Mexikos zur Sprache. Zudem liefert Paz eine ausführliche Definition des Verbs *chingar*. In Mexiko verfügt der Begriff *chingar* über vielschichtige Bedeutungen. Fasst man Paz' Erläuterungen zusammen, so versteht man darunter „violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro“¹⁶⁵. Weitere zu nennende Synonyme wären „[...]“, herir, rasgar,

¹⁶¹ Vgl. Wurm 1996: 176.

¹⁶² Vgl. Franco 2001: 45.

¹⁶³ Vgl. Leitner 2001b: 230.

¹⁶⁴ González Hernández 2002: 141.

¹⁶⁵ Paz 1995: 84.

violiar [...], destruir”¹⁶⁶. Außerdem impliziert das Wort *chingar* „el triunfo de lo cerrado, del macho, del fuerte sobre lo abierto“¹⁶⁷

Ein Kapitel seines Klassikers, in dem Paz den Fokus auf den Mythos der *Malinche* legt, enthält eine ausführliche Erklärung der Bedeutung von *La Chingada*:

¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la “sufrida madre mexicana” que festejamos en diez de Mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, [...].¹⁶⁸

Nach Paz ist *La Chingada* vorrangig Mutter, jedoch nicht eine wahrhaftige Mutter, sondern eine mythologische Mutterfigur, die das Leiden des mexikanischen Volkes symbolisieren soll.

Überdies spricht Octavio Paz von einer Personifizierung der „violación“¹⁶⁹ der *Malinche*, die mit der *Conquista* einherging. Hierbei bedient er sich erstmalig des Ausdrucks *Chingada* in Zusammenhang mit deren Figur:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles.¹⁷⁰

Als Verkörperung eines Gewaltaktes repräsentiert *La Chingada/Malinche* nun alle indigenen Frauen, die von den spanischen Eroberern missbraucht oder verführt wurden. Gleichzeitig bewegt sich die Figur der *Malinche* in Richtung „No-Cultura, la falta de Forma, la Materia, la Nada“.¹⁷¹ Paz brachte *La Chingada* in seinem *El laberinto de la soledad* (1995) mit Passivität in Verbindung. Ihr schreibt er auch die Offenheit gegenüber dem Anderen zu, welche, laut ihm, dazu führte, dass sie ihrer Identität und Eigenständigkeit beraubt wurde.¹⁷² Sie verwandelt sich immer mehr in ein Nichts, in ein „Nada“¹⁷³ und verliert ihre Identität.¹⁷⁴

La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un monoton inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde

¹⁶⁶ Paz 1995: 84f.

¹⁶⁷ Paz 1995: 86.

¹⁶⁸ Paz 1995: 83.

¹⁶⁹ Paz 1995: 94.

¹⁷⁰ Paz 1995: 94.

¹⁷¹ Leitner 2001b: 230.

¹⁷² Vgl. Leitner 2001b: 230.

¹⁷³ Leitner 2001b: 230.

¹⁷⁴ Vgl. Leitner 2001b: 230.

su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina.¹⁷⁵

Als positives Gegenstück zu *La Chingada* sieht Paz *La Virgen de Guadalupe*. Obgleich er beiden Figuren passive Eigenschaften zuweist, ist *La Virgen de Guadalupe* seiner Meinung nach weniger passiv: „Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones”.¹⁷⁶

Der Unterschied beider Archetypen besteht jedoch nicht nur in ihrem inaktiven Verhalten. Die Dualität der *Malinche* und der *Virgen de Guadalupe* ist viel tiefgründiger. Während *Malinche* fast ausschließlich negativ behaftet ist, gilt *La Virgen de Guadalupe* als Inbegriff der idealen Frau. Cristina González Hernández fasst die *Malinche-Guadalupe* Dichotomie, die die beiden Gegenpole *Gut* und *Böse* vertreten soll, treffend zusammen: „La Guadalupe es el modelo femenino ideal; su negativo sería la Malinche, traidora y prostituta, encarnación de lo peor de la condición femenina, [...]”.¹⁷⁷

Für Kristina Downs basiert die Dualität der beiden Frauenfiguren außerdem auf der unterschiedlichen Auslegung ihrer Mutterrolle. Während *Guadalupe* die reine Mutter darstellt, die ihren Sohn vom Heiligen Geist empfing ohne den sexuellen Akt vollzogen zu haben, ist der Sohn von *Malinche* die Frucht eines sündenbehafteten Verhältnisses mit einem einer anderen Ethnie zugehörigen Mann:

Guadalupe represents the pure mother who conceived her son by divine means without any sexual act, while Malinche's son was created through a sexual relationship with a man who was neither her race nor her husband. This connects her position as a mother not only with a standard carnal sin, but with one that becomes deviant and subversive.¹⁷⁸

Paz zieht während seiner Analyse der *Malinche* einen interessanten Vergleich zwischen einem Kind, das seiner Mutter nicht verzeihen kann, dass sie es verlassen hat, und der mexikanischen Bevölkerung, die nicht bereit ist, *Malinche* ihren Verrat an ihrem Volk zu vergeben: „Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir a buscar a su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impassibles y cerrados.”¹⁷⁹

¹⁷⁵ Paz 1995: 94.

¹⁷⁶ Paz 1995: 94.

¹⁷⁷ González Hernández 2002: 176.

¹⁷⁸ Downs 2008: 403.

¹⁷⁹ Paz 1994: 94.

Im letzten Satz zieht Paz einen Vergleich zwischen der Offenheit der *Malinche* und der Verslossenheit der MexikanerInnen. Dieser Vergleich wird zum Hauptthema seiner Reflexionen. González Hernández führt diese These näher aus: *Malinche* vertritt „la inexorable condición femenina“¹⁸⁰, während der/die authentische MexikanerIn das „cerrado-masculino“¹⁸¹ verkörpert.¹⁸²

Von *La Chingada* lässt sich auch der berühmte Ausruf der MexikanerInnen: „Viva México, los hijos de la Chingada“¹⁸³ herleiten, welcher jedes Jahr am 15. September zur Feier der Unabhängigkeit Mexikos gesungen wird. Die Formulierung *hijos de la chingada* impliziert alle AusländerInnen, schlechte MexikanerInnen, FeindInnen und RivalInnen.¹⁸⁴ All diejenigen, die sich von extern kommenden Ideen verleiten lassen und an alle VerräterInnen des Landes.¹⁸⁵ Der Ausdruck *hijos de la Chingada* leitet einen weiteren Begriff ein, den des *malinchista*¹⁸⁶, welcher weiter unten näher erläutert wird.

Laut Paz dient diese Phrase als eine Art Appell, als ein „verdadero grito de afirmación de la mexicanidad“¹⁸⁷ an alle MexikanerInnen, sich dem Andersartigen und der Vergangenheit zu verschließen:

Nuestro grito es una expresión de la voluntad mexicana de vivir cerrados al exterior, sí, pero, sobre todo, cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo. La extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto.¹⁸⁸

Dieser Ausruf könnte jedoch auch anders verstanden werden. González Hernández stellt die Hypothese auf, dass dieser Appel möglicherweise nicht an die *malinchistas* gerichtet ist, sondern alle MexikanerInnen anspricht.¹⁸⁹ Aus dem Bildnis der „madre india chingada“¹⁹⁰

¹⁸⁰ González Hernández 2002: 150.

¹⁸¹ González Hernández 2002: 150.

¹⁸² Vgl. González Hernández 2002: 150.

¹⁸³ Paz 1995: 82.

¹⁸⁴ Vgl. Paz 1995: 83.

¹⁸⁵ Vgl. González Hernández 2002: 150.

¹⁸⁶ Vgl. González Hernández 2002: 150.

¹⁸⁷ González Hernández 2002: 150.

¹⁸⁸ Paz 1995: 95.

¹⁸⁹ Vgl. González Hernández 2002: 150.

¹⁹⁰ González Hernández 2002: 150.

entwickelt sich das Konzept des „hijo resentido“¹⁹¹, der Mestizen-Sohn der *Malinche*, der seine Herkunft immer vor Augen hat.¹⁹²

Die andauernde Präsenz der beiden Figuren *Malinche* und Cortés in den Köpfen der MexikanerInnen ist für Paz Beweis für die Tatsache, dass ihre Bedeutung weit über ihre historische hinausgeht. Sie stellen das Sinnbild für den geheimen Konflikt dar, den es für die MexikanerInnen noch zu lösen gilt. Paz bezieht sich hier auf das unten abgebildete Gemälde des Künstlers José Clemente Orozco in der Escuela Nacional Preparatoria.¹⁹³

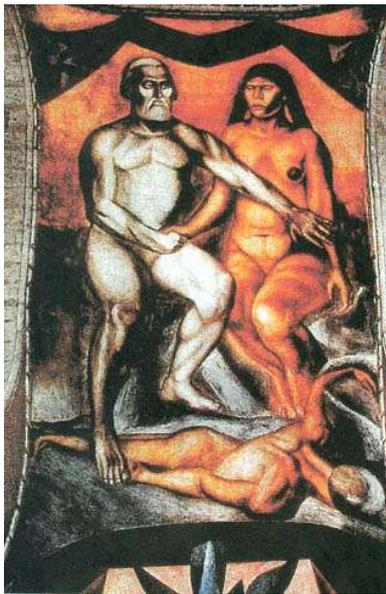


Abb. 3: José Clemente Orozco, „Cortés und Malinche“¹⁹⁴

4.1.2.4 Das 20. Jahrhundert: Aufarbeitung des Mythos der Malinche als Verräterin

Der Mythos der *Malinche* war nicht konstant über die Jahrhunderte hindurch negativ behaftet. Im 20. Jahrhundert wurde das sündhaft konnotierte Bild der *Malinche* neu konzipiert. José Vasconcelos, zum Beispiel, deutete den Mythos der *Malinche* in seinem Werk *La raza cósmica*

¹⁹¹ González Hernández 2002: 150.

¹⁹² Vgl. González Hernández 2002: 150.

¹⁹³ Vgl. Paz 1995: 95.

¹⁹⁴ <https://www.historians.org/teaching-and-learning/teaching-resources-for-historians/teaching-and-learning-in-the-digital-age/the-history-of-the-americas/the-conquest-of-mexico/image-exercises/jose-clemente-oro-zco-cortes-and-malinche> (Letzter Zugriff: 18.10.2017).

um, indem er sie als „symbolische Mutter und Begründerin der Rasse der Mestizen“¹⁹⁵ illustrierte.¹⁹⁶ Unter dem Ausdruck *mestizaje* versteht man die Verschmelzung der spanischen und allemexikanischen/indigenen Rasse in eine eigenständige lateinamerikanische Kultur.¹⁹⁷

Einer der AutorInnen, die *Malinche* in positiverem Licht betrachteten, war José Vasconcelos. Er ließ sich von Ireneo Paz inspirieren, der in seinem historischen Roman mit dem Titel *Doña Marina* Malinche erstmals seit langer Zeit positiv stilisierte. Sie wird zur Mutter der Mestizen, Figur der Eroberung und Heldin der Indios. Paz gelang es mit seinen Texten ein positives Bild der *Malinche* zu schaffen und erleichterte somit eine Identifikation der Leserschaft mit dieser Figur. *Malinche* und Cortés traten nun als positives Gründerpaar Mexikos auf.¹⁹⁸

Charakteristisch für die Romane von Ireneo Paz sind die ähnlichen Verhaltensweisen, die an *Malinche* erinnern. Diese indigenen Frauen gelangen wie *Malinche* an die Seite von spanischen Männern. Laut Wurm ist sie also keinesfalls das Musterbild für eine Darstellung als Verräterin, sondern eine „beispielhafte weibliche Figur“.¹⁹⁹ Paz macht *Marina* frei von dem Vorwurf, dass ihr Handeln und die Zusammenarbeit mit den Spaniern einen entscheidenden Einfluss auf die Eroberung hatte. Ganz im Gegenteil, er nennt die Streitigkeiten zwischen den Azteken und den Tlaxcalteken als ausschlaggebenden Grund und betont, dass sich *Malinche* sowie seine weiblichen Charaktere nichts zu Schulden kommen ließen und aus reiner Liebe handelten.²⁰⁰

4.1.2.5 Konzept des Malinchismo - malinchista

Octavio Paz beschäftigt sich in seinem Werk *El laberinto de la soledad* (1995) nicht nur ausschließlich mit der Verknüpfung von *Malinche* und *La Chingada*, sondern entwickelt zudem ein Konzept, welches sich aus dem Wort *Malinche* ableiten lässt: *malinchista*. Mit *malinchista*, welchem er eine eher abwertende Bedeutung zuweist, sollen all diejenigen bezeichnet werden, die für ihre ausländerfreundlichen Einstellungen bekannt sind:

¹⁹⁵ Peters 1999: 52.

¹⁹⁶ Vgl. Peters 1999: 52.

¹⁹⁷ Vgl. Peters 1999: 52.

¹⁹⁸ Vgl. Peters 1999: 51f; Wurm 1996: 167.

¹⁹⁹ Wurm 1996: 166.

²⁰⁰ Vgl. Wurm 1996: 166.

De ahí el éxito del adjetivo despectivo „malinchista“, recientemente puesto en circulación por los periódicos para denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes. Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona.²⁰¹

Samuel Ramos stellt in seinem Werk *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) eine Verbindung zwischen dem „complejo de la inferioridad“²⁰² des/der Mexikaners/in und der Kultur der Mestizen her.²⁰³ Der *malinchismo* entstand aus eben diesem Minderwertigkeitskomplex, welcher seinen Ursprung in der Geschichte der Mexikaner als „raza vencida“²⁰⁴ hat, die ihre Entstehung inmitten von Gewalt hatte.²⁰⁵

An dieser Stelle wäre es sinnvoll, einen kurzen Überblick über die Vertretung der Neologismen *malinchismo* und *malinchista* in diversen Wörterbüchern zu geben. Natürlich kann in dieser Arbeit nicht der ganze Verlauf der Lexika beschrieben werden, jedoch können die Einträge Aufschluss über den aktuellen Gebrauch und die Bedeutung der Wörter geben.

Begibt man sich auf die Suche nach den Wörtern *malinchismo* und *malinchista* in der 1983 erschienenen Edition des *Diccionario de mejicanismos* des Verlags Porrúa, wird man kaum fündig werden. Lediglich ein einziger Eintrag über *Malinche* ist vorhanden.²⁰⁶ Auch im *El diccionario del español chicano* (1986) bekommt man nur eine kurze Erklärung zu dem Wort *Malinche*:

Malinche: mf. & adj. bad, evil; turncoat, betrayer²⁰⁷

Im vom gleichnamigen Verlag herausgegebenen *Diccionario Porrúa de la lengua española* (1986) findet man hingegen einen, wenn auch nicht ausführlichen, Eintrag zu *malinchismo*:

Malinchismo m. En México, tendencia a preferir lo extranjero a lo nacional²⁰⁸

Diese Einträge reflektieren wiederum die „bipolare Unterscheidung Ausland- Inland“²⁰⁹, wie Leitner sie treffend nennt.²¹⁰ Hier bekommen das Andere, das Fremde, das Nicht-Nationale

²⁰¹ Paz 1995: 95.

²⁰² Ramos 1938: 74 zit. nach González Hernández 2002: 139.

²⁰³ Vgl. Ramos 1938: 74 zit. nach González Hernández 2002: 139.

²⁰⁴ Ramos 1938: 74 zit. nach González Hernández 2002: 139.

²⁰⁵ Vgl. Ramos 1938: 74 zit. nach González Hernández 2002: 139.

²⁰⁶ Vgl. Leitner 2001a: 262.

²⁰⁷ Galván & Teschner 1986: 75.

²⁰⁸ Raluy Poudevida 1986: 456.

²⁰⁹ Leitner 2001a: 262.

²¹⁰ Vgl. Leitner 2001a: 262.

erstmal ein Gesicht: der/die weiße, helle oder germanische AusländerIn. Wer sich denjenigen anschließt und deren Denkansätze vertritt, verleugnet seine eigene Kultur erklärt sich hiermit ein *manlinchista* zu sein.

4.2 *Llorona*: Die ‚Weinende‘

Die zweite archetypische Frauenikone in der mexikanischen Kultur stellt die *Llorona* dar. Zusammen mit *Malinche* zählt sie zu den zwei ältesten mythologischen Frauenfiguren in Mexiko. Im Gegensatz zum Mythos der *Malinche*, der auf einer wahren Begebenheit beruht, stellt *Llorona* eine rein mythologische Figur dar, die weit vor der *Conquista* und der Ankunft der Spanier in Mexiko entstand und als eine Weiterentwicklung von mexikanischen Göttinnen verstanden werden kann.²¹¹ Sie ist nicht nur eine der ältesten mythologischen Frauenfiguren, sondern auch eine der am weitesten verbreiteten in Mexiko. Über Mexikos Grenzen hinaus, ist sie ebenfalls in Guatemala, Costa Rica und den Vereinigten Staaten von Amerika bekannt.²¹²

4.2.1 *Llorona* – Ein Geflecht von vielen Göttinnen

Wie das Vorbild für den Mythos der *Malinche* die Übersetzerin und Gefährtin von Hernán Cortés stellte, so hatte *Llorona* ihren Ursprung in einigen Göttinnen, unter welchen sich, um nur ein paar zu nennen, die weibliche Schlangengöttin *Cihuacóatl* aus der Zeit der Toltecs, *Xtabay* von den Maya, *Quilatztil* und *Coatlicue* von den Azteken befinden. Jene weiblichen Gottgestalten entwickelten sich wiederum aus der Figur der Mutter Erde.²¹³

Others say that the earth was created in the following way: two gods, Calcoatl and Tetzcatlipuca brought the Goddess of the Earth, Atlalteutli, down from Heaven. [...] And this goddess sometimes wept at night wanting to eat the hearts of men. She would not be silent until they had been given to her, nor would she bear fruit until she had been sprinkled with the blood of men.²¹⁴

²¹¹ Vgl. Leal 2005: 134.

²¹² Vgl. Wurm 1996: 167.

²¹³ Vgl. Leal 2005: 135.

²¹⁴ Horcasitas und Butterworth 1963: 206.

Von all diesen von der Mutter Erde abstammenden Göttinnen der Totecs, Azteken und anderen Völkern ist die *serpiente Cihuacóatl* wohl die bedeutendste, wie Leal anmerkt.²¹⁵

Fray Bernardino de Sahagún äußerte sich folgendermaßen über die Schlangengöttin *Cihuacóatl*:

Decían que de noche voceaba y bramaba en el aire. Esta diosa se llamaba Cioacóatl, que quiere decir «mujer de la culebra» [...] Los atavíos con que esta mujer aparecía eran blancos, y los cabellos los tocaba de manera que tenía como unos cornezuelos cruzados sobra la frente. Dicen también que traía una cuna a cuestras, como quien trae a su hijo en ella, y poníase en el tíanquez entre las otras mujeres, y desapareciendo dejaba allí la cuna. Cuando las otras mujeres advertían que aquella cuna estaba allí olvidada, miraban lo que estaba en ella y hallaban un pedernal como hierro de lanzón, con que ellos mataban a los que sacrificaban; en esto entendían que fue Cioacóatl la que lo dejó allí.²¹⁶

Obwohl, wie hier ersichtlich wird, die Vorgängerinnen der *Llorona* bis hin ins vorspanische Mexiko zurückverfolgt werden können, erlangte ihr Mythos erst eine feste Etablierung mit dem Betreten der ersten Spanier des Landes. Die *Llorona* Legende hat ihre Wurzeln in mehreren von den Azteken verehrten weiblichen Gottheiten, allen voran in der Schlangengöttin *Cihuacóatl*. Tatsächlich handelt es sich bei dieser Mythenfigur jedoch nicht um eine homogene Figur *einer*, sondern um ein heterogene Figur mehrerer *Lloronas*. Dieses Geflecht von *Lloronas* besteht aus einer Reihe von Geistergestalten, die sich in der Nacht herumtreiben und deren Visionen schreckliche Dinge zu Tage bringen können.²¹⁷ Cristina González Hernández spricht hier von einer „reinterpretación cultural“²¹⁸ der sogenannten *cihuateteo (mujeres diosas)* oder *cihuapipiltin (mujeres nobles)*, der Traditionen der Azteken.²¹⁹ Unter den *cihuateteos* versteht de Sahagún folgende Interpretation:

[D]ecían que estas diosas andan juntas por el aire, y aparecen cuando quieren a los que viven sobre la tierra, y a los niños y niñas los empecen con enfermedades, como es dando enfermedad de perlesia [sic], y entrando en los cuerpos humanos. Y decían que andaban en las encrucijadas de los caminos haciendo estos daños, y por esto los padres y madres vedaban a sus hijos e hijas que en ciertos días del año en que tenían que descendían estas diosas, que no saliesen fuera de casa porque no topasen con ellos estas diosas, y no les hiciesen algún daño. Y cuando alguno le daba perlesia [sic] o [sic] otra enfermedad repentina, o entraba en él algún demonio decían que estas diosas lo habían hecho.²²⁰

Er geht auch von einem Geflecht von mehreren Göttinnen aus, die stets vereint auftreten und Unheil verbreiteten. Die Menschen hatten große Ehrfurcht vor ihnen, da sie die Fähigkeit haben,

²¹⁵ Vgl. Leal 2005: 135.

²¹⁶ Bernardino de Sahagún 2009: 25f, Band I.

²¹⁷ Vgl. González Hernández 2002: 151.

²¹⁸ González Hernández 2002: 151.

²¹⁹ Vgl. González Hernández 2002: 151.

²²⁰ Bernardino de Sahagún 2009: 28, Band I.

in die Körper der Menschen einzudringen. Ihnen wurde oft die Schuld an Krankheiten der Schwächsten der Gesellschaft, der Kinder und an der Besessenheit von einem Dämon gegeben.

4.2.2 Legenden der *Llorona* und die Verknüpfung zu *Malinche*

Die Präsenz der Legende der *Llorona* ist beeindruckend. Sie hat seit über vier Jahrhunderten Bestand. Aufgrund der hohen Auswanderungszahl von MexikanerInnen in die Vereinigten Staaten von Amerika, verbreitete sich die Legende der *Llorona* bis nach Texas und Kalifornien und wurde mündlich überliefert. Dies hatte zur Folge, dass sich der Mythos der *Llorona* auch in der *chicano*-Kultur etablieren konnte.²²¹

Legenden zufolge versteckt sich die Gestalt der *Llorona* angeblich in Gewässern oder in den Grotten. Einige Versionen stellen sie als eine junge verliebte Frau oder eine klagende Mutter dar, deren Seele um ihre toten Kinder weint, die sie selbst getötet hat.²²² Bekannte Wissenschaftler wie Fernando Horcasias und Douglas Butterworth widmeten sich den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten der *Llorona*, sammelten für ihre Studie insgesamt 120 verschiedene überlieferte Legenden und analysierten diese anhand dominanter und repetitiver Merkmale. Basierend auf deren Studie aus dem Jahr 1963, definiert Cristina González Hernández drei primäre Modellen, welche nun kurz vorgestellt werden:

- 1) La Llorona es una bella mujer india, madre de un hijo ilegítimo. Cuando se ve rechazada por su amante, enloquecida, ahoga a su hijo en un río. Tras su muerte se ve compelida a vagar durante la noche, gimiendo por campos, calles y plazas. Va vestida de blanco con el largo cabello suelto.
- 2) El segundo tipo corresponde a una mujer también de gran belleza, sin especificarse su origen indígena, que aparece en la noche vestida de blanco y atrae a los hombres, a los que lleva a peligrosos lugares.
- 3) El tercer modelo es una fusión de los dos anteriores, en el que la Llorona aparece de nuevo como mujer india, de gran belleza, madre de un hijo ilegítimo (o de varios), al que ahoga en un río cuando es abandonada por su amante. Tras su muerte, vaga en la noche, vestida de blanco, profiriendo tristes lamentos. Atrae hacia lugares peligrosos a los hombres que movidos por su belleza se determinan a seguirla, causándoles males, incluso la muerte.²²³

²²¹ Vgl. González Hernández 2002: 155.

²²² Vgl. González Hernández 2002: 155; Peters 1999: 51.

²²³ Horcasitas & Butterworth 1963: 204-224 zit. nach González Hernández 2002: 155.

Wirft man einen genaueren Blick auf diese Definitionen, so lässt sich eine deutliche Verbindung zwischen *Llorona* und *Malinche* erkennen. Auch *Malinche* war eine indigene Frau und soll einen Mestizensohn aus der Liebschaft mit Hernán Cortés geboren haben.

Horcasitas und Butterworth gelten als überzeugte Verfechter der wiederkehrenden Theorie, dass eine untrennbare Verbindung zwischen *Llorona* und der Legende der *Malinche* besteht. Sie beziehen sich dabei auf die konflikthafte Beziehung zwischen *Malinche* und Cortés:

Cortés quería llevar a su hijo a España...Cortés no podía llevar a la Malinche a España por ser india...era su amante...no esposa. Entonces la Malinche, antes de que Cortés se llevara a su hijo a España, tomó a su hijo en brazos, lo sacó al balcón, de su seno sacó un cuchillo, pero antes le dijo a Cortés si quieres a tu hijo, aquí está, pero no te le llevarás con vida y sepultando el filoso cuchillo en el pecho del niño, atravesóle el corazón. Su espíritu se fue escapando de su cuerpo, del cual salió un grito que decía ¡Aaaaayyy!... desde entonces su espíritu vaga por todos los lados llamando la atención a la gente por su grito tan lastimoso. La gente la llama La Llorona.²²⁴

Fasst man die Erläuterungen von González Hernández und Horcasitas und Butterworth zusammen, kommt man auf folgende finale Beschreibung der *Llorona*: Sie ist eine in weiß gekleidete Geistergestalt, die in der Nacht herumschwirrt und mit ihrem Schrei Menschen anziehen will. Sie war einst eine schöne *india*, die Hernán Cortés' Geliebte war und ihm einen Sohn schenkte. Als dieser mit ihrem gemeinsamen Sohn ohne sie nach Spanien zurückkehren wollte, tötete sie ihren Sohn und wurde zu einer gebrochenen Frau, die um ihrem toten Sohn trauerte.

Die vorangehenden Thesen deuten ebenso darauf hin, dass *Llorona* eine Vielzahl an Eigenschaften und Funktionen besitzt. Laut González Hernández handelt es sich bei der *Llorona* nicht nur um eine bloße Geistergestalt, deren Element das Wasser ist und die nachts ihr Unheil treibt, sondern eine Seelengestalt mit der Fähigkeit, Menschen zu verführen. Jenen, die sich ihr zu nähern wagten, drohte eine schwere Erkrankung oder sogar der Tod. Diese Legendenerzählung wird oft mit einem anderen Charakter des indigenen Narrativ in Verbindung gebracht, der *Matlacihuatl*. Nachdem sie die Menschen in ihren Bann gezogen hatte, fielen diese bei dem Versuch ihr nahe zu kommen, in die Gewässer oder auf einen der gefährlichen Geländer, wohin sie *Matlacihuatl* zieht. Diese Figur lässt sich häufig auch in der „narrativa popoluca y mixe“²²⁵ auffinden. Das Gegenstück bei den Mayas nennt sich *Xbay*. Mutmaßungen zufolge lässt sie sich von der Göttin *Malinalxóchitl* (flor de zacate torcido)

²²⁴ Horcasitas & Butterworth 1963: 209 zit. nach González Hernández 2002: 158.

²²⁵ González Hernández 2002: 156.

ableiten, welche ihre Opfer betäuben soll und die Menschen nur mit einem Blick töten könne. Malinalxóchtli wird immer wieder mit *Malinche* aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Namen gleichgesetzt.²²⁶ Auch *Malinche* soll gemäß Zeugenberichten ihrem Volk während der *Conquista* in Gestalt einer Göttin erschienen sein. Auch heute noch beten die Frauen der Dörfer eine Göttin an, die sie *Malinche* nennen und welche mit Hilfe von kleinen Holzschnitzereien dargestellt wird.²²⁷

Gutierre Tibón stellt in seiner *Historia del nombre y de la fundación de México* (1975) eine Mischung zwischen der Göttin *Cihuacóatl* und *Malinche* dar. Für ihn ist die *Llorona* eine sowohl weltliche als auch eine göttliche bzw. himmlische Gestalt:

La diosa Cihuacóatl, [...] – figuración de la Luna guerreadora, única mujer que lucha en el cielo- se identifica con Malintzin, la Malinche, única mujer que acompaña a los teules; los aztecas la consideran diosa. La Llorona es la Malinche, la nueva advocación de Cihuacóatl.²²⁸

Bei der Analyse von ethnographischen Berichten, die bis in die Kolonialzeit zurückreichen, stößt man wiederholt auf Beschreibungen der *Llorona* und ihrer Vorläuferin *Cihuacóatl* als „dangerous and destructive figures“²²⁹. Die Geschichten über sie zeigen sie als eine egoistische Frau, die Rache nehmen will, indem sie ihre eigenen Kinder tötet, zumeist durch Ertrinken.²³⁰ Reflektierend über die möglichen Motive der *Llorona* für ihre Taten, kommt Ana María Carbonell zu folgendem Entschluss:

The motivations provided include: insanity, parental neglect or abuse, and/or revenge for being abandoned by her lover. In addition, La Llorona often seeks to murder other children or women out of envy for her loss and to seduce or kill men out of spite.²³¹

Sie wird oft mit dem Element Wasser in Verbindung gebracht, Jedoch taucht Wasser in ihren Geschichten immer wieder negativ konnotiert auf: „[W]ater emerges as a negative image through which she commits her treacherous and vengeful deeds.“²³²

Auch González Hernández erkennt bei der Legende der *Llorona* eine Verbindung zu *Malinche*. Ihre These stützt sich auf die Parallelen in der Themenwahl der zahlreichen Versionen um die *Llorona*. Die Literatin unterstreicht, dass eine der Hauptthemen in den Erzählungen über die

²²⁶ Malinalli ist der indigene Name *Malinches*, siehe Kapitel 1.3.2. S. 8

²²⁷ Vgl. González Hernández 2002: 156.

²²⁸ Tibón 1975: 13.

²²⁹ Carbonell 1999: 54.

²³⁰ Vgl. Carbonell 1999: 54.

²³¹ Carbonell 1999: 54.

²³² Carbonell 1999: 54.

Llorona die Eroberung Mexikos ist. Dieser Mythos beschreibt eine historische Begebenheit, nämlich die Beziehung zwischen dem Eroberer Hernán Cortés und einer *india* und das daraus resultierende Ergebnis, die *mestizaje*. Diese Geschichten haben eine moralische Lehre, indem sie die Beziehung zwischen zwei unterschiedlichen Ethnien (Weiß/*indio*) und Ständen (Eroberer/Eroberte) vermitteln.²³³ Der Mestizensohn muss die mit Sünde behaftete Verschmelzung zweier gegensätzlicher Kulturen mit seinem Leben bezahlen und auch die indigene Frau muss ihre doppelte Schuld als „engendradora/destructora“²³⁴ büßen und ihre Seele ist zu einem ewigen klagenden Umherirren verdammt.²³⁵

4.2.3 Positive Konzeptionen der *Llorona*

Neben all den negativen Assoziationen, die beim Mythos der *Llorona* mitschwingen, wird sie in der folkloristischen Literatur oft auch als Mutterfigur porträtiert, die sich den dominanten Rassen-, Klassen- und Geschlechternormen widersetzt. Es wird nicht nur *Llorona* die Schuld für ihr Verhalten gegeben, sondern ihrem Geliebten, der sie für eine Frau höheren Standes verließ. Diese Interpretation betont vor allem die ungleiche Gesellschaft in der Kolonialzeit.²³⁶

Die Ermordung unschuldiger Kinder als ein Akt der Verzweiflung *Lloronas* wird in der unten angeführten Erzählung, aufgenommen in Reseda, Kalifornien, von einer Frau aus San Antonio deutlich:

When the Spanish arrived in Mexico, they were impressed by the beauty of the Indian children. The Spanish took the children (the most beautiful) and gave them to their wives. Some of the Indian women killed their children in order to keep the Spaniards from taking them. La Llorona is one such woman. She now is searching constantly for her children, whose faces she sees in all children. She kills the children to be united with her own again.²³⁷

Hier wird also die Schuld den Spaniern gegeben, die die Kinder der *indias* stehlen wollten. Um sie zu schützen, töteten die Mütter ihre Söhne/Töchter. Dieser Legende nach, ist die *Llorona* nun auf der Suche nach Kindern, die sie ermorden kann, um sich ihren eigenen Kindern verbunden zu fühlen.

²³³ Vgl. González Hernández 2002: 157.

²³⁴ González Hernández 2002: 157.

²³⁵ Vgl. González Hernández 2002: 157.

²³⁶ Vgl. Carbonell 1999: 56.

²³⁷ Lomax Hawes 1968: 159.

Auch Luis D. León versucht ein positives Bild der *Llorona* zu geben. In der Einleitung seines 2004 veröffentlichten Werkes *La Llorona's Children: Religion, Life and Death in the U.S.-Mexican Borderlands* rekapituliert Luis D. León noch einmal die Dichotomie der *Malinche* und der *Virgen de Guadalupe* und führt aus, welche Funktion die *Llorona* in dieser Polarität einnimmt. Außerdem sieht er eine besondere Verbindung zwischen den drei mythologischen Frauenfiguren. Er bezeichnet sie als eine *Malinche/Virgen/Llorona*-Triade und setzt sie gleich mit der maskulinen Gott-Triade gleich.²³⁸

La Virgen de Guadalupe is [...] an Indian and Mexican regional manifestation of Mary. [...] [T]he "Queen of Mexico," has functioned in Mexican and Chicano history as a powerful cultural symbol of highly-idealized- virgin motherhood. [...] [La Malinche] has become the great traitor in Mexican cultural myths: the emblematic "Jezebel" [...]. [...] La Llorona [...] mediates between the two [...]. As the ghostly apparition of the weeping woman, reputedly guilty of infanticide, she appears in anguish, searching for her children.²³⁹

Laut León füllt *Llorona* eine Lücke zwischen den zwei gegensätzlichen Frauenfiguren *Malinche* und *Virgen de Guadalupe*, da sie „the universal symbol of eternal soul“²⁴⁰ wird, „who never completely disappears but whose form, whose shape, is shifted and changed“.²⁴¹ Mit diesem Zitat könnte man wohl die Schlussfolgerung ziehen, dass mit dem Bild der *Llorona* als sich ständig verändernden Form und Vermittlerin zwischen zwei Welten ein völlig neues Frauenbild entsteht: die lateinamerikanische Frau muss nicht mehr nach dem übertriebenen Idealbild der *Virgen* streben und muss nicht befürchten, dass sie als eine *Malinche* verdammt wird und einem Bild des Verrats zugeordnet wird.

4.2.4 *La Llorona* und die Weiße Frau

Bacil F. Kirtley hinterfragt in seinem Artikel "*La Llorona*" and Related Themes (1960) speziell den Ursprung der Legenden über die *Llorona* und stellt große Überschneidungen mit europäischen Geschichten fest. Er behauptet, dass diese mexikanische Mythenfigur „largely european in origin“²⁴² ist.²⁴³ Zwar erkennt er die Meinungen von Experten an, dass die *Llorona*

²³⁸ Vgl. León 2004: 9.

²³⁹ León 2004: 10.

²⁴⁰ León 2004: 10.

²⁴¹ Vgl. León 2004: 10.

²⁴² Kirtley 1960: 168.

²⁴³ Vgl. Kirtley 1960: 168.

durchaus einen Ursprung in aztekischen Göttinnen hat, sagt jedoch, dass der Mythos der *Llorona* nicht ein völlig indigen mexikanischer ist. Ungefähr zur gleichen Zeit, nämlich, als die *Llorona* erstmals in Mexiko erwähnt wurde, wurde auch die Erzählung über *die Weiße Frau* in Deutschland datiert.²⁴⁴ Die Ähnlichkeiten zwischen *Llorona* und der *Weißen Frau* sind laut Kirtley unbestreitbar: ein Mädchen von bescheidener Herkunft wird von einem jungen Aristokraten verlassen, sie ermordert daraufhin ihre unehelichen Kinder, wird verrückt und stirbt, ihr Geist kehrt zurück und diese, die auf sie treffen, finden kurz darauf den Tod.

Oft sind die Unterschiede zwischen *Llorona* und der deutschen *Weißen Frau* kleiner als die zwischen den verschiedenen mexikanischen Versionen.²⁴⁵

Kirtley gibt ein letztes Argument gegen eine völlig indigen-mexikanische Herkunft der *Llorona* Legende an. Die Handlungen der *Llorona*-Legenden spielen oft in einem europäischen Milieu und die Werte der Charaktere sind durch und durch spanisch und nicht indigen. In einem nicht-europäischen Kontext würden diese Geschichten schlichtweg keinen Sinn machen. Die aztekischen Werte würden es gar nicht zulassen, dass aztekische Männer ihre Affairen für eine gewinnbringendere Heirat verlassen. Ein aztekischer Aristokrat hätte wohl eher eine weitere Frau geehelicht oder seine Geliebte zu einer anerkannten Mätresse gemacht. Deswegen, so Kirtley, sind die *Llorona*-Geschichten, die oft vom Hinterlassen einer Geliebten für eine vorteilhaftere Ehe handeln, eher von der europäischen Kultur beeinflusst.²⁴⁶

²⁴⁴ Vgl. Kirtley 1960: 157.

²⁴⁵ Vgl. Kirtley 1960: 158f.

²⁴⁶ Vgl. Kirtley 1960: 161f.

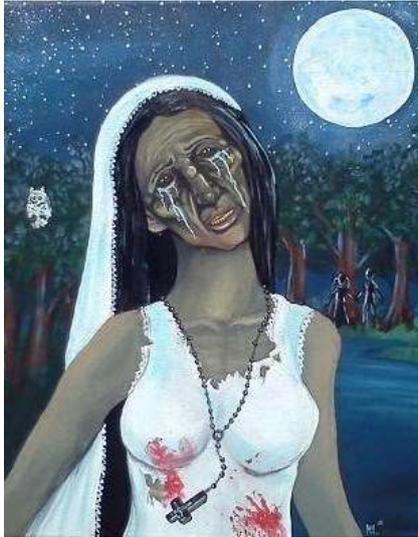


Abb. 4: Die weinende Llorona mit dem dunklen Fluss und dem Mond im Hintergrund und blutigen Händeabdrücken auf ihrem weißen Gewand, von Harry L. Marlow III²⁴⁷

4.3 *La Virgen de Guadalupe* - Die ‚Mütterliche‘

4.3.1 Allgemeines

Die wohl zweitwichtigste mythologische Frauenikone in Mexiko ist die *Virgen de Guadalupe*, auch bekannt unter dem Namen „Tonantzin“²⁴⁸, wie sie Bernardino de Sahagún in seiner *Historia general de las cosas de la Nueva España* (2009) ehrenvoll nannte. Der Name *Tonantzin* kommt aus dem Nahuatl und bedeutet auf Spanisch übersetzt *Nuestra Madre*. *Tonantzin* war die Bezeichnung mit der das indigene Volk die Mutter der Götter benannten.²⁴⁹ Interessant ist hier wieder die Endung *-tzin*, die auf eine Verbindung zwischen den beiden Figuren hindeuten könnte.

Während *Malinche* besonders im Zuge der Nationalbewegung als Personifizierung des Verrats am Vaterland fungierte, steht *La Virgen de Guadalupe* für „la esencia de la mexicanidad“²⁵⁰,

²⁴⁷ <https://rebeccambender.wordpress.com/2014/05/23/llorona-latino-studies/> (Letzter Zugriff 18.10.2017).

²⁴⁸ Bernardino de Sahagún 2009: 389, Band II.

²⁴⁹ Vgl. Leon-Portilla 2000: 13.

²⁵⁰ González Hernández 2002: 159.

also die mexikanische Identität.²⁵¹ Dieses kreolische Vaterlandsempfinden wird in geschichtswissenschaftlichen Werken als *guadalupanismo*²⁵² bezeichnet. Obwohl beide Frauengestalten gegensätzlicher nicht sein könnten, verfolgen sie beide doch ein gemeinsames Ziel: Sie sollen zur Findung der nationalen Identität beitragen.²⁵³

Aus dem Kult um die *Virgen de Guadalupe* entstand im Jahre 1810 der Ausruf *Viva Mexico, Viva la Independencia, Viva la Virgen de Guadalupe*, im *Grito de Dolores* des Pater Miguel Hidalgo y Costilla. Die *Virgen de Guadalupe* hatte dabei eine essentielle politische Funktion: Sie sollte als nationale Symbolfigur im Unabhängigkeitskrieg der *Insurgentes* dienen.²⁵⁴ Peters merkt hier an, dass es interessant ist, dass eine vor kurzem noch stark religiöse Symbolfigur plötzlich zu einer politischen Metapher wird. Wie es auch bei *Malinche* der Fall war, sollte die *Virgen de Guadalupe* im Unabhängigkeitskrieg den „abstrakten Nationengedanke[n]“²⁵⁵ für die Bevölkerung konstruieren.²⁵⁶

Der Mythos der *Tonantzin-Guadalupe* geht auf die Göttin *Cihuacóatl* zurück, zu Ehren welcher man einen Tempel auf dem Berg Tepeyac am Rande der aztekischen Hauptstadt konstruieren ließ. Später wurde darauf eine Basilika für die *Virgen de Guadalupe* erbaut. Zahlreiche Menschen machten sich auf den Weg zu Tepeyac, um ihren Kult zu verehren. Während der *Conquista* betraten viele Missionare das Land, welche die Absicht hatten, den Kult um die *Virgen de Guadalupe* zu verchristlichen. Der Grund dafür bestand in der Ähnlichkeit zwischen der einheimischen Göttin *Cihuacóatl* und der christlichen Jungfrau Maria, welche die neue Eva repräsentieren sollte, die symbolische Mutterfigur der Menschheit und nicht zuletzt die Siegerin über die dämonische Schlange.

Auf Bildern wird sie oft als *Inmaculada* dargestellt, die triumphierend die Füße hochhält. So wie die Jungfrau Maria die Mutter des Erlösers der Menschheit ist, so ist die indigene Göttin die Mutter der Götter, die sich zum Zwecke von Recht und Ordnung vor dem Chaos in der Welt opferten.²⁵⁷

²⁵¹ Vgl. González Hernández 2002: 158f.

²⁵² Der Begriff *guadalupanismo* impliziert den Kult und die Tradition rund um die Virgen de Guadalupe in Mexiko (Vgl. Edelmann 2007: 46)

²⁵³ Vgl. González Hernández 2002: 159.

²⁵⁴ Vgl. Peters 1999: 58.

²⁵⁵ Peters 1999: 58.

²⁵⁶ Vgl. Peters 1999: 58.

²⁵⁷ Vgl. González Hernández 2002: 159.

Der Chronist Fray Bernardino de Sahagún gibt folgende Auskunft über den Kult um *Tonantzin* und ihre christliche Substituierung durch die *Virgen de Guadalupe*:

Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde se solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos de muy lejas tierras. El uno de éstos es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepeácac, y los españoles llaman Tepeaquilla, y ahora se llama Nuestra Señora de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que la llamaban Tonantzin, que quiere decir «nuestra madre». Allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de más de veinte leguas de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas [...] y ahora, que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonantzin, tomada ocasión de los predicadores que a Nuestra Señora, la madre de Dios, llaman Tonantzin.²⁵⁸

1555 wurde der *Virgen* endgültig ihr voller Name *Virgen de Guadalupe* von den Kreolen verliehen, bis sie 1737 feierlich zur Landespatronin von Mexiko aufstieg.²⁵⁹

Rebolledo macht hier jedoch eine interessante Bemerkung: *Tonantzin* hat eigentlich wenig mit der *Virgen* gemeinsam. Sie zeichnete sich durch ihre Macht, ihre Unabhängigkeit, Kompetenz und ihren unaufhaltsamen Zerstörungssinn aus. Als die beiden Bilder miteinander vermischt wurden, fielen diese Aspekte weg und die Mestizen-*Virgen* wurde zum Ebenbild einer nährenden und gebenden Mutterfigur.²⁶⁰

González Hernández fasst die symbolische Funktion und Eigenschaften der *Virgen de Guadalupe* kurz zusammen, indem sie sie nochmals mit der Figur der *Malinche* vergleicht: Obwohl die Gemeinsamkeit beider Figuren in ihrer Weiblichkeit und Mütterlichkeit liegt, könnten sie unterschiedlicher nicht sein. Die *Virgen de Guadalupe* ist die spirituelle, geistliche Mutter der MexikanerInnen, die über Tugenden verfügt und ein Objekt der Verehrung darstellt, während *Malinche*, die physische Mutter, eine berüchtigte Konfliktüberbringerin und Empfängerin von Anfeindungen verkörpert. Die *Virgen de Guadalupe* genießt bei den MexikanerInnen nicht nur hohes Ansehen für ihre Tugendhaftigkeit und Spiritualität, sondern wird auch als Beschützerin der Armen und Besitzlosen angesehen. Im Gegensatz zu *Malinche*, die ursprünglich eine *indigena* war und deren Mythos später verchristlicht wurde, durchlief die *Virgen de Guadalupe* einen umgekehrten Mystifizierungsprozess. Zuerst eine spanische *Virgen*, ist sie heute eine indigene Mutterfigur.²⁶¹

²⁵⁸ Bernardino de Sahagún 2009: 389f, Band II.

²⁵⁹ Vgl. González Hernández 2002: 161.

²⁶⁰ Vgl. Rebolledo 1995: 52.

²⁶¹ Vgl. González Hernández 2002: 161.

Mit der Welle der mexikanischen AuswanderInnen, kam auch die *Virgen de Guadalupe* in die Vereinigten Staaten von Amerika. Neben der Frauenikone der *conquistadora*²⁶² wurde auch sie in den Vereinigten Staaten von Amerika einbürgert. Noch heute hat die *Virgen*, die als Patronin der *chicano*-Kultur gilt, für viele *chicano*-Frauen eine Vorbildfunktion inne. Sie gibt positive Verhaltensweisen vor, wie zum Beispiel Selbstlosigkeit und die idealen Eigenschaften von Mutterschaft. Deswegen ist es wohl so, dass die *chicano*-Literatur voll ist von pflichtbewussten Müttern, Töchtern, Lehrerinnen, Krankenschwestern und vielen anderen Frauenfiguren, die sich am Rollenbild der *Virgen* orientieren. Trotz ihres starken Einflusses in der *chicano*-Literatur, wird sie oft ironisierend dargestellt; entweder als Symbol von Versagen und Passivität oder als die Unnahbare.²⁶³

4.3.2 Über die Erscheinung der *Virgen de Guadalupe de Tepeyac*

Der Legende nach soll *Guadalupe* 1531 dem Indio Juan Diego zwischen dem 9. und dem 12. Dezember viermal unter dem Namen *Virgen Morena* erschienen sein. Sie spricht in Nahuatl zu ihm und ermutigt ihn, Juan de Zumárraga, dem damaligen Bischof von Mexiko, von ihrem wundersamen Erscheinen zu berichten. Da dieser ihre Existenz anzweifelte, erschien sie nochmals um inmitten einer trockenen Wüstenlandschaft einen Rosenstrauch wachsen zu lassen. Juan Diego brachte den Rosenstrauch zum Bischof, um ihm die Existenz der *Virgen Morena* endgültig zu beweisen und im selben Moment tauchte auf seinem Gewand ein Abbild der *Guadalupe* auf. Dieses Bildnis ist heute in der *Basilika de la Virgen de Guadalupe* ausgestellt. Voller Überzeugung lässt Zumárraga auf Anweisung der *Virgen* ein Jahr später eine Kapelle am Erscheinungsort errichten.²⁶⁴ Die Kapelle, die in den darauffolgenden Jahrhunderten mehrmals umgebaut wurde, zählt zu den höchsten im westlichen Christentum. Über dem Altar, findet man den Mantel/Umhang von Diego mit dem wundersamen Bildnis. Es zeigt eine junge kinderlose Frau mit gebeugtem Kopf. Sie trägt eine Krone und flatterndes

²⁶² Die *conquistadora* war eine Frauenfigur, die die Spanier in die Neue Welt begleitete. Ihr Mythos ist heute in Kalifornien und Neu Mexiko vertreten., Vgl. Rebolledo 1995: 52.

²⁶³ Vgl. Rebolledo 1995: 52.

²⁶⁴ Vgl. Peters 1999: 58.

Gewand auf einem Halbmond stehend, welche laut Wolf die Unschuldige Empfängnis symbolisieren soll.²⁶⁵

In ihrem Artikel, *Los mitos de la Virgen de Guadalupe: Su proceso de construcción y reinterpretación en el México pasado y contemporáneo* (1994), führt Margarita Zires ihre eigene Version der miraculösen Erscheinung der *Virgen de Guadalupe* an:

El 12 de diciembre de 1531 se le apareció la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac al indio recién convertido Juan Diego. Ella le pregunta a dónde va y le dice que le pida al obispo que en ese lugar se erija una ermita. Juan Diego va con el obispo, éste lo escucha, pero no hace gran caso. En una segunda aparición Juan Diego le cuenta lo sucedido a la Virgen y le sugiere que escoja a otra persona para que vaya a hablar con el obispo, pero ella le insiste que sea él. Juan Diego vuelve a ver al obispo, éste lo escucha nuevamente y le pide esta vez una prueba de la aparición de la Virgen. Al día siguiente Juan Diego debía ir al cerro para que la Virgen le diera la prueba, pero el tío de Juan Diego estaba tan enfermo que fue a conseguirle un cura. Juan Diego toma otro camino, mas la Virgen le sale al encuentro, le dice que no se preocupe por su tío que vaya a cortar rosas y otras flores al cerro y que se las muestre al obispo. Este lo hace y cuando se encuentra frente al obispo extiende la manta, caen las flores y aparece pintada en el ayate la Virgen de Guadalupe. El tío de Juan Diego vuelve a la vida milagrosamente y a la Virgen se le erige una ermita en el cerro del Tepeyac [...].²⁶⁶

4.3.3 Der *Nican Mopohua*

Der *Nican Mopohua*, welcher erstmalig 1649 von Lasso de la Vega herausgegeben wurde, jedoch wahrscheinlich bereits im 16. Jahrhundert verfasst wurde, gehört wohl zu einer der berühmtesten Quellen, die die Erscheinungsgeschichte der *Virgen de Guadalupe* beschreiben.²⁶⁷ Der Name *Nican Mopohua* kommt aus dem Nahuatl und heißt auf Deutsch übersetzt „Hier wird erzählt“.²⁶⁸ Nahuatl war die „Lingua franca des mexikanischen Reiches“²⁶⁹, worin heutzutage nur noch die älteren MexikanerInnen versiert sind und welche heutzutage nur noch in Tula im Estado Hidalgo in Mexiko verwendet wird. Bis zum Eintreffen der Spanier in Mexiko behielt es den Status einer gesprochenen Sprache.²⁷⁰

In seinem Werk *Maria von Guadalupe* (2004) zitiert Paul Badde den Beginn der deutschen Abfassung des in Nahuatl erzählten *Nican Mopohua* von Lasso de la Vega:

²⁶⁵ Vgl. Wolf 1958: 35.

²⁶⁶ Zires 1994: 291.

²⁶⁷ Vgl. Peters 1999: 59.

²⁶⁸ Vgl. Badde 2004: 26.

²⁶⁹ Badde 2004: 25.

²⁷⁰ Vgl. Badde 2004: 25.

Hier wird erzählt, und zwar der Reihe nach, wie unsere Liebe Frau und Königin, die immerwährende Jungfrau und seligste Gottesmutter María, vor kurzem in wunderbarer Weise auf dem Tepeyac--Hügel erschienen ist, der jetzt Guadalupe genannt wird. Zuerst zeigt sie sich da draußen höchstpersönlich einem kleinen Indio namens Juan Diego. Danach offenbarte sie ihr kostbares Bild vor dem gegenwärtigen Bischof Fray Juan de Zumarraga.²⁷¹

Nicht nur Paul Badde, sondern auch Richard Nebel befasst sich intensiv mit der Struktur des *Nican Mopohua*. In seinem Werk *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe: Religiöse Kontinuität und Transformation in Mexiko* (1992) stellt er fest, dass dieser Überlieferung eine Struktur zugrunde liegt, die bei allen Erzählungen von Marienerscheinungen vertreten ist: In Verbindung mit einem Licht erscheint Maria zumeist an einem Samstag einer ausgewählten Person, die oftmals aus ärmlichen Verhältnissen stammt und daher unglaublich wirkt. Als Beweise für ihre Erscheinung gelten Blumen, Bildnisse und Heilungen. Zu Ehren der Erscheinung Marias wird an diesem Ort ein Denkmal welches zum Ziel vieler PilgerInnen wird, erbaut.²⁷²

Die Wurzeln der Verehrung der *Guadalupe* gehen bis in das Mittelalter Spaniens zurück. Theologische sowie volksreligiöse Schriften zeugen von der großen Verehrung Marias in Spanien. Nahezu jede Stadt besaß sein eigenes *Santuario mariano*. Die *Virgen de Guadalupe* hat ihre Ursprungsweihstätte in Extremadura, welches zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert als Ausgangspunkt für die nationale Einigung galt.²⁷³

Richard Nebel berichtet über die Wurzeln der *Virgen* in Spanien wie folgt:

In der Provinz Cáceres der spanischen Extramadura liegt Guadalupe, verborgener Wasserlauf, Kloster und Wallfahrtsort in der einstmalig unwegsamen Landschaft Las Villuercas am SO-Rand der Sierra de Guadalupe. Besagtes Kloster führt seine Entstehung auf ein Gnadenbild der Jungfrau Maria zurück, das laut Legende von Gregor dem Großen dem heiligen Leander von Sevilla geschenkt, im 8. Jh. vor den Moros vergraben und während der Regierungszeit von Alfonso X. (1252-1284) oder Alfonso XI. (1311-1350) von einem Hirten nahe am Fließchen Guadalupe aufgefunden worden sein soll. Wie die Quellen berichteten, soll der Grundstein des Heiligtums Unserer Lieben Frau von Guadalupe (Nuestra señora de Guadalupe) nach Auffinden des Gnadenbildes und einer wundervollen Erscheinung Mariens gelegt worden sein.²⁷⁴

²⁷¹ Deutsche Übersetzung des *Nican Mopohua* von Lasso de la Vega (1649) In Badde 2004: 26f.

²⁷² Vgl. Nebel 1992: 52.

²⁷³ Vgl. Peters 1999: 59.

²⁷⁴ Nebel 1992: 41.

4.3.4 Die *Virgen de Guadalupe* und nationale Identität

Schon im 17. Jahrhundert entwickelten die Mestizen eine neue Identität, die sich von der Spaniens wesentlich unterscheiden sollte. Erste Anzeichen dafür findet man im Werk *Historia Antigua de México* des Gelehrten Francisco Javier Clavijero, welcher darin eine mexikanische Nationalität propagiert. Die Verehrung der *Virgen de Guadalupe* hat einen überaus großen Teil dazu beigetragen.²⁷⁵ Ihr Symbol spendete den Mestizen gewissermaßen Hoffnung auf Erlösung und die Rückkehr zu *Tonantzin* und den alten Riten und Glauben an die Götter. Das Wunder der *Guadalupe* hatte auch weitreichende Folgen für die Rechte der Nachkommen von spanischen Vätern und indigenen Müttern. Sie wurden symbolisch als rechtmäßige Mitglieder der Gesellschaft und somit als *hijos de Guadalupe*²⁷⁶, wie Peters sie nennt, anerkannt.²⁷⁷

4.3.5 Die *Virgen de Guadalupe* in der Literatur

Die *Virgen* konstituierte schon in der Literatur der Kolonialzeit eine primäre Thematik. Zum Beispiel bei Fray Francisco Bramóns *Los sirgueros de la Virgen* finden sich die weiblichen Protagonistinnen als idealisierte Schäferinnen wieder. Dieses Phänomen könnte als Widerspiegelung des Schäferromans des *Siglo de Oro* gedeutet werden. Nimmt sich Fray Francisco Bramóns bei der Gestaltung seiner Figuren noch ein Beispiel an dem Bild der Jungfrau Maria, hat der Kult um die *Virgen de Guadalupe* seinen Höhepunkt erst 1666, als das Werk *Origen milagros del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe* aus der Feder von Luis Becerra Tanco erschien. Ihr wird bereits die Rolle der Schutzpatronin der BürgerInnen von Neu-Spanien im Werk Carlos Sigüenza y Góngora zugeteilt. Der Erzähler des Romans *Infortunios*, verfasst von Alfonso Ramírez im Jahre 1690, bittet die *Virgen de Guadalupe* in seiner Not ihm zu Hilfe zu kommen. Im 19. und 20. Jahrhundert fanden Erzählungen über Erscheinungen der Maria/*Guadalupe* keinen großen Anklang mehr in der Literatur. Auf

²⁷⁵ Vgl. Nebel 1992: 78.

²⁷⁶ Peters 1999: 60.

²⁷⁷ Vgl. Nebel 1992: 117f.

gesellschaftlicher Ebene jedoch führt der Kult um die *Virgen Morena* zur Aufwertung der Mutterschaft und das normative Frauenbild stützt sich auf die *mujer abnegada*.²⁷⁸

4.3.6 Maria, notre Dame, mater dolorosa und femme fragile

Wie bei *Malinche* und der biblischen Eva können auch bei der *Virgen de Guadalupe* Gemeinsamkeiten zu einer Figur der Bibelgeschichte erkannt werden: der Jungfrau Maria. Während die Sündhaftigkeit des weiblichen Wesens von Eva verkörpert wird, wird das Gegenstück dazu im Christentum von der Jungfrau Maria vertreten. Anders als Eva wird die Jungfrau Maria oft als eine frei von Sexualität und Sinnlichkeit geprägte Gestalt typisiert. Sie soll bis zum Ende ihres Lebens jungfräulich geblieben sein, da sie Jesus von Gott empfangt.²⁷⁹

Ihr wird oft die Rolle der „gnadenvollen Mutter und Sündenvergeberin“²⁸⁰ zuteil und ist Anlaufstelle für viele praktizierende ChristInnen.²⁸¹ Dieser Frau, die sowohl eine mütterliche als auch eine beschützende Funktion inne hat, wurden zahlreiche Namen verliehen. Im 12. Jahrhundert wird sie als *notre dame* bezeichnet und wird zur *mater dolorosa*, die leidende Mutter des vor Schmerzen gequälten Jesu. Ihr Name steht stellvertretend für alle Frauen, die für das Wohl ihrer Kinder ein Opfer bringen.²⁸² Ihre Charaktereigenschaften wie „Passivität, Demut, Gehorsam, Keuschheit und Reinheit“²⁸³ wurden nach der Gegenreformation auf die ideale Frau übertragen und führten zu erheblichen Einschränkungen.²⁸⁴ Die *mater dolorosa*, die alles Leid ihrer Familie miterträgt, könnte auch mit der von Octavio Paz bezeichneten „sufrida madre mexicana“²⁸⁵, die er in seinem *El laberinto de la soldead* (1995) unter anderem ebenfalls mit der *Llorona* gleichsetzt, verglichen werden.²⁸⁶

Findet man überlappende Eigenschaften von der religiösen Mythenfigur der *Virgen de Guadalupe* und der christlichen Jungfrau Maria hinsichtlich ihrer Beschützerfunktion und

²⁷⁸ Vgl. Peters 1999: 62.

²⁷⁹ Vgl. Peters 1999: 56.

²⁸⁰ Peters 1999: 57.

²⁸¹ Vgl. Peters 1999: 57.

²⁸² Vgl. Peters 1999: 57.

²⁸³ Peters 1999: 57f.

²⁸⁴ Vgl. Peters 1999: 57f.

²⁸⁵ Paz 1994: 83.

²⁸⁶ Vgl. Paz 1994: 83.

überaus großen Mütterlichkeit, kann auch eine Verbindung zur *femme fragile* hergestellt werden. Die *femme fragile*, eine endsexualisierte literarische Frauenfigur, wurde von AutorInnen der Renaissance und der Frühromantik als ideale Frau angesehen.²⁸⁷



Abb. 5: La Virgen de Guadalupe in der Basilika des Tepeyac²⁸⁸

4.3.7 Das Konzept des *marianismo*

Rekapituliert man die im vorangehenden Kapitel diskutierten Charakteristika der *Virgen de Guadalupe*, so kommt man zu dem Schluss, dass wohl eine der signifikantesten Eigenschaften der Virgen die der Mütterlichkeit bzw. Fürsorglichkeit ist. Wird also die *Virgen* von den MexikanerInnen stark als Mutterfigur verehrt, so ist es nicht verwunderlich, dass auch die Mutterschaft in Lateinamerika und vor allem in Mexiko einen hohen Stellenwert in der Gesellschaft einnimmt. Im Kontext der Frauenfigur der *Virgen de Guadalupe* und der Marienverehrung sollte daher ebenfalls der Begriff *marianismo* geklärt werden.

²⁸⁷ Vgl. Peters 1999: 91.

²⁸⁸ <https://norfipc.com/fechas/diciembre-12-dia-virgen-guadalupe-mexico.php> (Letzter Zugriff: 18.10.2017)

Mit dem Konzept des *marianismo* setzt sich Evelyn Stevens erstmals in ihrem Artikel *Marianismo: The other face of machismo* (1974) auseinander. Darin erklärt sie, dass der *marianismo* den Gegenpol zum sogenannten *machismo* darstellt. Stevens hält beide gegensätzlichen Konzepte wie folgt fest:

[T]he term machismo will be used to designate a way of orientation which can be most succinctly described as the cult of virility. The chief characteristics of this cult are exaggerated aggressiveness and intransigence in male-to-male interpersonal relationships and arrogance and sexual aggression in male-to-female relationships. [...] Marianismo is just as prevalent as machismo but it is less understood [...]. It is the cult of feminine spiritual superiority, which teaches that women are semidivine, morally superior to and spiritually stronger than men.²⁸⁹

Obwohl gemäß Stevens der Terminus *marianismo* eine genauso weite Verbreitung wie der des *machismo* findet ist ersterer den MexikanerInnen jedoch in der Regel weniger geläufig. Grundsätzlich kann der *marianismo* als eine Art Einstellung weiblich spiritueller Überlegenheit gesehen werden. Dieser Kult propagiert, dass Frauen halbgöttlich und der Männerwelt moralisch und spirituell durchaus überlegen sind.

Stevens führt ihre Überlegungen zur Idealisierung der Frau weiter aus, indem sie unter anderem auf deren Erkennungsmerkmale eingeht:

Among the characteristics of this ideal are semidivinity, moral superiority and spiritual strength. This spiritual strength engenders abnegation, that is an infinite capacity for humility and sacrifice. No self-denial is too great for a Latin American woman, no limit can be divined to her vast store of patience with the men of her world. Although she may be sharp with her daughters -- and even cruel to her daughter-in-law -- she is and must be complaisant toward her own mother and her mother-in-law, for they too are reincarnations of the great mother. She is also submissive to the demands of the men: husbands, sons, fathers, brothers.²⁹⁰

Die spirituelle Stärke einer Frau zeichnet sich durch ihre Aufopferungsgabe und Menschlichkeit aus. Außerdem verfügt sie über große Geduld und Verständnis gegenüber dem männlichen Geschlecht. Dies soll ihr dabei helfen, sich devot und subversiv ihren Vätern, Ehemännern, Brüdern und Söhnen unterzuordnen. Sie ist verpflichtet, ihrer (Schwieger-)mutter zu gehorchen, da sie die Reinkarnation der großen Mutter, der Jungfrau Maria, verkörpert. Mit ihren (Schwieger-)töchtern darf sie jedoch harsch und streng umgehen.

Das Schicksal und die Bestimmung jeder lateinamerikanischen Frau ist es Mutter zu werden. Laut Stevens herrscht in Lateinamerika eine niedrige Erwerbstätigkeit von Frauen. Diese stellt

²⁸⁹ Stevens 2016: 4.

²⁹⁰ Stevens 2016: 9.

sie in Verbindung mit der Tatsache, dass Frauen sich um die Abläufe innerhalb der Familie und um ihre Kinder und Männer kümmern. Mögliche Untreue ihrer Ehemänner haben sie still hinzunehmen.²⁹¹ Den Frauen selbst bleiben außereheliche sexuelle Aktivitäten jedoch vorenthalten, denn Frigidität in der Ehe zählt zu den zentralen Erwartungen an eine Frau. Es wird von ihnen verlangt, jungfräulich in die Ehe zu gehen, denn eine ‚anständige‘ Frau sollte den Geschlechtsverkehr primär als ihre eheliche Pflicht und zum Zwecke der Reproduktion sehen. Ist eine Frau nicht enthaltsam und findet Gefallen an Intimitäten, so kann sie schnell in Verruf geraten und als ‚schlechte‘ Frau denunziert werden. Diese Ansichten treffen jedoch nach Stevens nur auf die Frauen der Mittel- und Oberschicht zu, da in der Unterschicht oftmals keine offizielle Heirat vollzogen wird.²⁹²

Eine weitere Eigenschaft der lateinamerikanischen Frau ist die Trauer, wie es das Bild der *mater dolorosa*, die um ihren verlorenen Sohn trauert, vorgibt. Nach dem Tod eines Familienmitglieds hat die Frau bestimmte Trauerregeln zu befolgen. Die Dauer, die Art der Trauer und die Kleidervorschrift sind genau vorgegeben. Die Trauerphase beinhaltet natürlich auch die Abstinenz jeglicher Aktivität, die Freude bringt. Männern wird beim Gedenken an eine verstorbene Person deutlich weniger abverlangt, da sie als *niños* bezeichnet werden, die nicht über die gewisse spirituelle Ausdauer wie Frauen verfügen.²⁹³

Die Wurzeln des *marianismo* lassen sich bis in die alten Weltkulturen zurückverfolgen. Obwohl bis heute viele seiner Elemente in Italien und Spanien präsent sind, hat der *marianismo* seine vollständige Entwicklung nur in Lateinamerika erfahren.²⁹⁴ Auslöser für die Verbreitung in Lateinamerika waren die *Conquista* und die zeitgleich stattfindende Christianisierung sowie die Umbenennung der aztekischen Muttergöttin *Tonantzin*, bei den indigenen Stämmen auch als *Coatlicue* oder *Cihuacóatl* bekannt. Diese beiden Namen haben die Bedeutung *Schlangenfrau*, *Muttergottheit* und *leidende Frau*. Die *Tonantzin* wurde im Zuge der Verbreitung des Christentums in die *Virgen de Guadalupe* umgewandelt.²⁹⁵ Wichtig ist jedoch in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass der *marianismo* keinesfalls ein religiöses Phänomen,

²⁹¹ Vgl. Stevens 2016: 13.

²⁹² Vgl. Stevens 2016: 11.

²⁹³ Vgl. Stevens 2016: 9f.

²⁹⁴ Vgl. Stevens 2016: 4f.

²⁹⁵ Vgl. Stevens 2016: 8.

sondern vielmehr eine Bewegung konstituiert, die die Vergötterung der Jungfrau Maria mit sich bringt.²⁹⁶

Vor allem lateinamerikanische Frauen haben weniger Schwierigkeiten damit, ihre eigene Identität zu finden, da der *marianismo* klare Richtweisen vorgibt und die lateinamerikanische Frau so stets weiß, wo sie hingehört: „The question of personal identity is less troublesome to Latin American women than to their North American sisters. The Latin American always knows who she is”.²⁹⁷ Das Idealbild hat eine Art Schutzfunktion für die Frau, da es ihnen ein starkes Identitätsbewusstsein weckt und historische Kontinuität verleiht.²⁹⁸

Der Annahme, dass der *marianismo* ein den Frauen aufgezwungenes weibliches Idealbild ist, das zur Identitätsfindung der Frau beiträgt, entgegnet Stevens eine interessante These. Sie erachtet den *marianismo* als eine Darstellung eines idealisierten Bildes, für dessen Verbreitung allein die Frauen zur Verantwortung gezogen werden sollten:

At first glance, it may seem that these norms are imposed on women by tyrannical men – “male chauvinists,” as contemporary English-speaking feminists would call them. But this assumption requires careful scrutiny, especially when it is remembered that during the preschool years the socialization of boys takes place almost entirely through the medium of women: mother, sisters, widowed or spinster aunts who live under one roof as part of the extended family, and female servants. From the women in the family a boy absorbs the attitudinal norms appropriate for his social class [...].²⁹⁹

Daher sind die mexikanischen Frauen selbst gefordert, etwas an ihrer Situation zu ändern und sich klar gegen den *marianismo* zu positionieren. Dies ist jedoch mit großer Schwierigkeit verbunden, denn „we must leave open the possibility that considerable number may have freely chosen to have their marianismo cake and eat it too”.³⁰⁰

4.4 Sor Juana Inés de la Cruz - Die ‚Intellektuelle‘

In ihrem Essay, *Otra vez Sor Juana* aus dem Jahre 1963, führt die Schriftstellerin und Feministin Rosario Castellanos einen weiteren Frauenarchetyp der mexikanischen Kultur an,

²⁹⁶ Vgl. Stevens 2016: 5.

²⁹⁷ Stevens 2016: 13.

²⁹⁸ Vgl. Stevens 2016: 13.

²⁹⁹ Stevens 2016: 12.

³⁰⁰ Vgl. Stevens 2016: 14.

die *Sor Juana Inés de la Cruz*. Sie vereint laut Castellanos Geist und Weiblichkeit in einer Person. Nicht zuletzt trägt sie den Beinamen *die Zehnte Muse Mexikos*. Sie symbolisiert keineswegs ein für die mexikanische Frau anzustrebendes Weiblichkeitsbild, sondern eine Art ideale Frau oder Überfrau, die „rara avis“. ³⁰¹ Castellanos hebt überdies hervor, dass *Sor Juana Inés de la Cruz* eine weitaus vielschichtigere und mannigfaltigere Persönlichkeit als *Malinche* oder die *Virgen de Guadalupe* darstellt.³⁰²

Der Mythos der *Sor Juana Inés de la Cruz* lässt sich auf die gleichnamige im 17. Jahrhundert wirkende Dichterin zurückführen. Sie gibt eine alternative Frauenrolle zu den dualistischen Archetypen der *Malinche* und der *Virgen der Guadalupe* vor, indem sie eine klare Trennlinie zwischen der eher intellektuellen und künstlerisch begabten Frau und der normativen Mütterlichkeit zieht.³⁰³

Octavio Paz zieht einen Vergleich zwischen der sich der Ehe entsagenden *Sor Juana Inés de la Cruz* und *Diana*, der Göttin der Keuschheit und des zurückgezogenen Lebens, die das Pendant zur *Venus* darstellt:

La Antigüedad nos dejó dos arquetipos femeninos. Venus y Diana. Es claro que la personalidad de Juana Inés estaba más cerca de la segunda que de la primera: Diana no es la diosa del matrimonio sino de la vida casta y solitaria de los cazadores.³⁰⁴

4.4.1 Das Leben der *Sor Juana* - Ein Überblick

Mit den unten angeführten Worten beschreibt Octavio Paz die Lebensumstände, in welchen *Sor Juana Inés de la Cruz* aufwuchs:

Tolerancia ante los extravíos del apetito e intransigencia en materia de opiniones y creencias; manga ancha con el cuerpo y sus pasiones; rigor con el alma y sus desvaríos: en ese mundo nació y vivió Juana Inés.³⁰⁵

³⁰¹ Messinger Cypess 2000: 6.

³⁰² Vgl. Messinger Cypess 2000: 6.

³⁰³ Vgl. Hind 2004: 89.

³⁰⁴ Paz 1982: 146.

³⁰⁵ Paz 1982: 108.

In der Tat jedoch weiß man nur sehr wenig über ihre Kindheit. Lediglich ihre *Respuesta* an den Bischof von Puebla und andere ihrer zahlreichen Texte lassen Anhaltspunkte dazu durchblicken.³⁰⁶

Sor Juana Inés de la Cruz wurde 1648 in einem kleinen Dorf namens San Miguel Nepantla am Fuße des Vulkans Popocatepetl geboren. Ihr richtiger Name war *Juana Inés Ramírez de Asbaje*.³⁰⁷ Anfang des 17. Jahrhunderts verließen ihre Großeltern ihr Heimatland Spanien, um sich in Mexiko ein neues Leben aufzubauen. Ihre Mutter war Isabel Ramírez, die mit dem Basken Capitán Pedro Manuel de Asbaje zusammen war und ihm drei Kinder gebar.³⁰⁸

Ihre Kindheit verbrachte *Sor Juana Inés de la Cruz* im Haus ihres Großvaters und erweiterte ihr Wissen und ihre intellektuelle Neugierde mit der Lektüre verschiedener Bücher aus der Privatbibliothek der Familie.³⁰⁹ Sie soll sogar ihre Mutter angefleht haben, sie als Jungen zu kleiden, um so an einer höheren Schule zugelassen zu werden und Zugang zu universitärer Bildung zu erlangen.³¹⁰ Zur Erweiterung ihres intellektuellen Horizonts und zum Zwecke weiterer Bildung wurde sie später in die Hauptstadt Mexikos geschickt. Schon bald darauf erlangte sie die Aufmerksamkeit des Hofzirkels. Leonor Careto, die Marquise von Mancera, stellte sie, überwältigt von ihren Kenntnissen, als ihre Hofdame ein und führte sie um 1664 in den Hof ein.³¹¹ Es entwickelte sich eine tiefe Freundschaft zwischen den beiden Frauen, welche ihre späteren Gedichte widerspiegeln.³¹²

Drei Jahre darauf trat *Sor Juana Inés de la Cruz* dem Carmeliten Convent von San José, (span. *San José de las Carmelitas descalzas*) bei, verließ ihn jedoch drei Monate darauf wieder.³¹³ 1668 kehrte sie erneut an den Hof zurück, woran der Marqués auch die vierzig weisesten Gelehrten Neu-Spaniens eingeladen hatte, um *Sor Juana Inés de la Cruz* und ihre ZeitgenossInnen einem *examen general* zu unterziehen. Im selben Jahr nahm sie auch das Kloster San Jerónimo auf.³¹⁴

³⁰⁶ Vgl. Paz 1982: 108.

³⁰⁷ Vgl. Kirk 1999: 15.

³⁰⁸ Vgl. Peters 1999: 95.

³⁰⁹ Vgl. Kirk 1999: 15.

³¹⁰ Vgl. Peters 1999: 95.

³¹¹ Vgl. Kirk 1999: 15; Peters 1999: 95.

³¹² Vgl. Peters 1999: 96.

³¹³ Vgl. Kirk 1999: 15; Peters 1999: 96.

³¹⁴ Vgl. Peters 1999: 96.

1669 gab sie das Gelübde als Nonne des Hieronimiten-Ordens im Konvent von St. Paula ab. Dort blieb sie bis zu ihrem Tode. Obwohl das Leben im Konvent ein sehr bescheidenes war, pflegte *Sor Juana Inés de la Cruz* dennoch regen Kontakt zu den akademischen Kreisen und hatte genug Zeit, um sich dem Studieren und Schreiben von Gedichten, liturgischen Sequenzen, Komödien und religiösen Dramen zu widmen.

Ihren literarischen Höhepunkt hatte sie 1680, als María Luisa Manrique de Lara y Gozaga in ihr Leben trat. Sie war ungefähr im selben Alter wie *Sor Juana Inés de la Cruz*, teilte ihr Interesse an der Literatur und schätzte ihren wachen Geist.³¹⁵ Der Vizekönig und seine Gattin fanden Gefallen an der jungen Nonne und nahmen sie in ihre Gesellschaft auf. Sie ermöglichten ihr unter anderem eine etwa 400 Bände umfassende Bibliothek, Schmuck und Musikinstrumente. Ihr damaliges privates Sprechzimmer verwandelte sich immer mehr in einen literarischen Schauplatz, wo sie Gedichte rezitierte und mit anderen über theologische Fragen philosophierte.³¹⁶

Das Jahr 1691 bedeutete einen Wandel in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft für Neu-Spanien. Viele Krankheiten, wie die Pest, Hungersnöte und Aufstände brachten die Könige dazu, sich der Kirche zu beugen. In dieser Zeit drohte dem Orden von *Sor Juana Inés de la Cruz* der finanzielle Ruin. Um sich finanziell besserzustellen, sah sie sich dazu gezwungen, ihr Hab und Gut und vor allem ihre Bücher dem Erzbischof von Mexiko-Stadt zu überlassen.³¹⁷

Aufgrund der Tatsache, dass sie als Frau und Nonne Texte verfasste, war sie den kirchlichen Oberhäuptern ein Dorn im Auge und auch ihre steigende Anerkennung in den künstlerischen und akademischen Kreisen des späten 17. Jahrhunderts ließen sie zu einer Außenseiterin und Aufrührerin werden.³¹⁸ Dass eine über rhetorische Fähigkeit verfügende Frau zur Zeit der *Sor Juana Inés de la Cruz* eine Rarität in der von Männern dominierten Welt des Schreibens zu ihrer Zeit darstellte, zeigt das Zitat von Rosa Perelmuter, die sich mit den Grenzen der Weiblichkeit in den *obras* der *Sor Juana Inés de la Cruz* befasst:

³¹⁵ Vgl. Kirk 1999: 15f.

³¹⁶ Vgl. Peters 1999: 96.

³¹⁷ Vgl. Peters 1999: 96.

³¹⁸ Vgl. Rebolledo 1995: 58.

El que una mujer dominara el arte de la retórica o, peor, hiciera una demostración pública de esos conocimientos—cosa perfectamente natural y deseable en un varón educado—era infrecuente, y si sucedía, casi nunca pasaba desapercibido.³¹⁹

Frauen durften schlichtweg keine Stimme haben: „[A] Sor Juana le tocó vivir en una época cuando las mujeres ocupaban un lugar secundario, marginal, y [...] no tenían voz y— mucho menos— voto.“³²⁰ Schreibende Nonnen waren zu dieser Zeit hingegen keine Seltenheit. Margo Glantz weist in ihrem Artikel *Sor Juana y otras monjas: la conquista de la escritura* (1992) darauf hin, dass *Sor Juana Inés de la Cruz* nicht die einzige schreibende Nonne in Neuspanien darstellte. Ihre Aufgabe bestand darin, Texte für ihren jeweiligen Orden bzw. autobiografische Schriften zu verfassen, um den Beichtvätern eine bessere Kontrolle über die Nonnen zu ermöglichen.³²¹ In ihrer *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* betont *Sor Juana Inés de la Cruz*, dass es eine Verleumdung ihres Gottes ist, wenn sie aufhören würde zu schreiben und zu studieren. Schließlich hat Gott ihr die Vernunft geschenkt.

Nach der Abgabe ihrer Bücher und Wertgegenstände verfolgte sie dennoch weiterhin ihre Studien, befasste sich mit der Physik und anderen Wissenschaften und führte empirische Studien durch. Ihr Leben nahm jedoch ein tragisches Ende. Sie pflegte ihre Glaubensschwester während einer Epidemie und starb schlussendlich mit nur 44 Jahren.

Ihre Stille könnte durchaus mit den negativen und unterdrückten Eigenschaften der *Virgen de Guadalupe* verglichen werden.³²² Eines der Schattenseiten ihres isolierten Lebensstils, unehelich und nur der Anhäufung von Wissen verpflichtet, war wohl ihre Einsamkeit: „Negación al matrimonio, amor al saber, masculinización, neutralización; todo esto se resuelve en una palabra no menos ponderosa, soledad.“³²³ Dennoch hat *Sor Juana Inés de la Cruz* noch weitere Charakteristika: ihre Gabe zu schreiben, ihren unbändigen Durst nach Wissen, die Macht ihrer Sprache und ihren unersättlichen Geist. Sie war keine still leidende Frau, sondern eine starke unabhängige und intellektuelle Frau, die die meiste Zeit ihres Lebens ihre eigenen Entscheidungen traf.³²⁴

³¹⁹ Perelmutter 2004: 18.

³²⁰ Perelmutter 2004: 71f.

³²¹ Vgl. Glantz 1992: 233.

³²² Vgl. Rebolledo 1995: 58f.

³²³ Paz 1982: 159.

³²⁴ Vgl. Rebolledo 1995: 58f.

4.4.2 *Sor Juana* in der *chicano*-Literatur

Sor Juana Inés de la Cruz stellt ebenso eine beliebte Frauenfigur in der *chicano*-Lyrik und Prosa dar. In ihrem historischen Stück *Sor Juana* stellt Estela Portillo Trambley sie als Frau vor, die ihren inneren Konflikt zwischen dem Leben des Geistes und dem wahren Leben löst. Im Stück, glaubte *Sor Juana* immer, Wissen sei der Weg zur Erlösung und zu Gott und sie fühlte sich schuldig aufgrund ihrer fehlenden Demut und Glauben an sich selbst als eine Intellektuelle.

Denselben inneren Konflikt verarbeiten auch oft *chicano*-Literatinnen, welche oft zwischen einem gesellschaftlichen sozialen Aktivismus und einem abgeschiedenen intellektuellen Leben wählen müssen.³²⁵ In *Mi reflejo* von Lydia Camarillo, um nur eine von vielen *chicano*-Gedichten über *Sor Juana* zu nennen, zollt die Autorin ihr Respekt.

Who goes there?

It is I,

Don't you remember me?

Your chauvinism impedes my inner growth,

quemaste mis libros,

you smashed all women's hopes,

you destroyed my life.

¿Ya no te ACUERDAS de mi?

I am the scientist:

the gifted;

the one with all wisdom,

*Yo soy la mujer hermosa.*³²⁶

³²⁵ Vgl. Rebolledo 1995: 59.

³²⁶ Auszug aus dem Gedicht *Mi reflejo* von Lydia Camarillo In Rebolledo & Rivero 1993: 268f.

4.4.3 Sor Juana - Pionierin des Feminismus

In dem Wissen, dass *Sor Juana Inés de la Cruz* leidenschaftlich für die Rechte der Frauen kämpfte, wurde sie während den 70er und 80er Jahren, als der Feminismus in Mode kam, immer wieder als Feministin deklariert.³²⁷ Wirft man einen Blick auf ihre Texte, so muss man nicht lange nach feministischen Ansätzen suchen. Zu diesen Texten zählt unverkennbar die *Respuesta a Sor Filotea*, in welcher, wie Perelmuter anmerkt, „defendió sus derechos de hablar, escribir, estudiar y que supo hacerlo elocuentemente“.³²⁸ In diesem Brief bekennt sie sich noch dezidiert zu ihrem weiblichen Geschlecht, während in vielen ihrer anderen Werke ihre *voz femenina* nicht so ausdrucksstark ist.³²⁹

Aber erst die Zeilen, mit welchen ihre *Sátira filosófica* beginnt, verliehen der Dichterin den Ruf der ersten Feministin Amerikas.³³⁰

Hombres necios que acusáis/
a la mujer sin razón,/ sin ver que sois la ocasión/
de lo mismo que culpáis:/
si con ansia sin igual/
solicitáis su desdén,/ ¿por qué queréis que obren bien/
si las incitáis al mal?³³¹

Das Bild der *Sor Juana Inés de la Cruz* im 20. Jahrhundert ist ein von Kontroversität geprägtes. Sie wird beispielsweise nicht nur als Feministin, sondern auch als *mujer varonil* bezeichnet. Dies ist der Verwendung einer androgynen Schreibweise in der Mehrheit ihrer Werke zuzuschreiben. *Sor Juana Inés de la Cruz* selbst verzichtet in ihrem *Romancero*, den sie an einen peruanischen *caballero* richtet, der ihr dazu rät, ein Mann zu werden, auf ihre weibliche Stimme und erklärt sich als neutral und abstrakt.³³² „y sólo sé que mi cuerpo,/ sin que a uno u otro se incline,/ es neutro, o abstracto, cuanto/ sólo el Alma deposite.“³³³

Wie Merriam anmerkt, wendet *Sor Juana Inés de la Cruz* in ihren Texten eine eher männlich geprägte Sprache an und verfolgt die neoplatonische Sichtweise, dass die Seele keinem Geschlecht zugeordnet werden kann.³³⁴ *Sor Juana Inés de la Cruz* folgt somit Virginia Woolfs

³²⁷ Vgl. Perelmuter 2004: 71.

³²⁸ Vgl. Perelmuter 2004: 71.

³²⁹ Vgl. Perelmuter 2004: 71.

³³⁰ Vgl. Peters 1999: 98.

³³¹ Méndez Plancarte 1997: 228.

³³² Vgl. Peters 1999: 98; Méndez Plancarte 1997: 136.

³³³ Méndez Plancarte 1997: 138.

³³⁴ Vgl. Merriam 1991: 22.

Ansatz, dass es einer gewissen Androgynität im schriftstellerischen Schaffen bedarf: „[I]t is fatal for anyone who writes to think of their sex.“³³⁵

Octavio Paz vermag die Intention hinter ihrem neutralen Schreibstil zu kennen:

[Q]uiso disfrazarse de hombre para apoderarse de ellos; [...] extremó la división platónica entre el alma y el cuerpo para afirmar que la primera es neutral. [...] En su jerarquía de valores el conocimiento estaba antes que el sexo porque sólo por el conocimiento podía neutralizar o trascender su sexo.³³⁶

Paz hebt hier hervor, dass *Sor Juana Inés de la Cruz* mit ihrer Schreibweise wohl beweisen wollte, dass die Seele immer neutral ist. Für die Dichterin hatte Wissen immer einen zentralen Stellenwert, da man nur mit seinen Kenntnissen im Stande ist, sein Geschlecht zu neutralisieren bzw. zu ‚überwinden‘.

Weiters beabsichtigte *Sor Juana Inés de la Cruz* in ihren Werken sowohl ideologisch als auch literarisch weniger die Differenzen zwischen Frauen und Männern zu unterstreichen, sondern schlichtweg zu verneinen, um die männliche Welt zu ihrem Vorteil zu adaptieren und sie auf die gleiche Stelle zu stellen.³³⁷ Die Schriftstellerin nutzte also gezielt ihre Literatur, um die Rechte der Frauen hinsichtlich Bildung und Teilnahme an der männlich dominierten Ordnung durchzusetzen. Ihre Werke *Respuesta* und *Autodefensa espiritual* sind beispielhaft für ihren Einsatz für die Gleichberechtigung von Mann und Frau.³³⁸ Sie wusste, dass keine Zeit mehr für Reflexionen und intellektuelles Streben bleibt, wenn sie sich den Pflichten einer Ehefrau und Mutter hingeben würde.³³⁹

Auszug aus dem *Autodefensa espiritual*:

[P]ero los privados y particulares estudios, ¿quien los ha prohibido a las mujeres? ¿No tienen alma racional como los hombres? Pues, ¿por qué no gozará el privilegio de la ilustración de las letras con ellos?³⁴⁰

Sor Juana Inés de la Cruz schrieb also mit den Worten der autoritären Ordnung mit einem feministischen Zweck. Sie wollte damit die Rechte der Frauen einfordern.

³³⁵ Woolf 2015: 75.

³³⁶ Paz 1982: 159.

³³⁷ Vgl. Merriam 1991: 23.

³³⁸ Merriam 1991: 22.

³³⁹ Rebolledo 1995: 58.

³⁴⁰ De la Cruz 2010: 49.

Auch Octavio Paz, der sich in seinem *El laberinto de la soledad* (1995) unter anderem mit den mythologischen Frauenfiguren *Malinche* und der *Virgen de Guadalupe* beschäftigt, widmet sich ebenso intensiv der Studie der *Sor Juana Inés de la Cruz* in seinem Werk *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe* (1982). Paz erkennt sie sie durchaus als Feministin an mit der Betonung, dass in ihrem Inneren ein ständiger Kampf zwischen dem Glauben und dem Feminismus herrscht. Der Sieg des Letzteren löste eine starke Bewunderung bei Paz aus: „En su interior combatían creencias rivales: el cristianismo y el feminismo, la fe religiosa y el amor a la filosofía. Con frecuencia, y no sin riesgo, triunfaban las segundas. Admirable valentía.”³⁴¹



Abb. 6: Sor Juana Inés de la Cruz³⁴²

³⁴¹ Paz 1982: 547.

³⁴²https://www.google.at/search?hl=de&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1354&bih=643&q=sor+juana+ines+de+la+curz&oq=sor+juana+ines+de+la+curz&gs_l=img.3...1592.5291.0.5493.25.25.0.0.0.140.2190.19j5.24.0...0...1.1.64.img..1.21.1906...0j0i10k1j0i30k1j0i10i30k1j0i5i30k1j0i5i10i30k1.ccX6JVTdjqE#imgrc=1190Kwo7fD7UcM: (Letzter Zugriff: 18.10.2017)

5. Literaturanalyse

Bei den ausgewählten Primärtexten handelt es sich um *Como agua para chocolate* (1989) von Laura Esquivel und *Arráncame la vida* (1985) von Ángeles Mastretta. Nach einer Biografie der beiden Autorinnen und einer kurzen Synopse der jeweiligen Werke wird näher auf die Eigenschaften und Charakterzüge der Frauencharaktere eingegangen und diese hinsichtlich Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit den weiblichen Archetypen *Malinche*, *Virgen de Guadalupe*, *Llorona* und *Sor Juana Inés de la Cruz* analysiert.

Die Literaturanalyse versucht folgende primäre Fragen zu beantworten:

- Welche Charakterzüge weisen die Romanfiguren auf?
- Stimmen die Charakterzüge der Frauencharaktere mit den behandelten mythologischen Frauenfiguren überein?
- Kann somit ein Bezug zwischen den Charakterzügen der Frauen und den Eigenschaften der mythologischen Frauenfiguren hergestellt werden?
- Beschränken sich die Autorinnen auf nur eine Frauenfigur in einem Charakter oder repräsentiert ein Frauencharakter mehrere Frauenfiguren?

5.1 *Como agua para chocolate* von Laura Esquivel

Der Roman mit dem Titel *Como agua para chocolate* (1989) wurde von Laura Esquivel verfasst und 1989 veröffentlicht. Aufgrund seiner Herkunft und Handlungsorte kann er als ein durch und durch mexikanischer Roman bezeichnet werden. Der Regisseur Alfonso Arau verfilmte 1992 den Roman seiner damaligen Ehefrau Laura Esquivel nach dem von ihr angefertigten Drehbuchs. Die zentralen Themen, die im Roman behandelt werden, sind der Familienkonflikt und die Beziehungskonstellation zwischen den Charakteren. Da der Roman die Zeit der mexikanischen Revolution beschreibt, steht diese im Vordergrund der Geschichte.

5.1.1 Zur Autorin

Laura Esquivel wurde 1850 in Mexiko-Stadt geboren. Sie studierte Erziehungswissenschaften, Theater und Dramakonstruktion. Sie spezialisierte sich auf das Kindertheater und wurde zur

confundadora del Taller de Teatro y Literatura Infantil. Sie schrieb auch Drehbücher für Kindersendungen. 1989 erlangte sie einen großen Erfolg mit ihrem Bestseller *Como agua para chocolate* (1989). Nach schwerer Krankheit und der Scheidung von Alfonso Arau veröffentlichte sie 1995 *La ley del amor*. Darauf folgten zahlreiche weitere Werke wie beispielsweise *Íntimas sulculencias* (1998), *Estrellita marinera* (1999), *El libro de las emociones* (2000) und *Tan veloz como un deseo* (2001). 2004 publizierte sie *Malinche*, eine Biografie in Romanform über die Geliebte von Hernán Cortés, und wurde fünf Jahre später wieder hart vom Schicksal getroffen: ihr zweiter Ehemann Javier Valdés, der ebenfalls Schriftsteller war, starb. 2014 veröffentlichte Esquivel ihren letzten Roman *A Lupita le gustaba planchar*.³⁴³

5.1.2 Synopse

Der Roman spielt im frühen 20. Jahrhundert im Norden Mexikos auf der Farm der Familie De La Garza in einem Dorf namens Piedras Negras an der Grenze zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika und Mexiko. Das Land ist gespalten in Anhänger des Porfirio Díaz und Revolutionäre unter Francisco Maderas, Emiliano Zapatas und Pancho Villas. Die Handlung beruht auf einer lang bewährten praktizierten Tradition: Elena, das Oberhaupt der Familie, verbietet ihrer jüngsten Tochter Tita, Pedro, der kurz zuvor um ihre Hand angehalten hat, zu heiraten, da, wie es die Tradition vorgibt, Tita als jüngste Tochter, unverheiratet bleiben und ihre Mutter bis zu ihrem Tod versorgen muss. Um Tita weiterhin nahe sein zu können, heiratet Pedro ihre ältere Schwester Rosaura. Tita, der keine andere Möglichkeit überbleibt, muss verstehen, dass ihr Schicksal unumkehrbar ist und fügt sich den Regeln der Mutter, leidet aber sehr unter ihrem Liebeskummer und der ständigen Konfrontation mit Pedros und Rosauras Ehe. Ihr Rückzugsort ist die Küche, in der sie geboren wurde und ein Ort, der versucht sich mit dem Kochen abzulenken und entdeckt bald ihre Macht, durch die Zubereitung ihrer Mahlzeiten ihre Gefühle zu verarbeiten und gleichzeitig auf andere zu übertragen, so auch auf Pedro.

Kurze Zeit später lernt Tita den amerikanischen Arzt John Brown kennen, der ihr den Hof macht. Nach einem grausamen Streit mit der Mutter nimmt Dr. Brown Tita zu sich nach Hause.

³⁴³ Biografías y Vidas: La Enciclopedia biográfica en línea, in: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/esquivel_laura.htm (Letzter Zugriff: 18.03.2018)

Als sie jedoch vom plötzlichen Tod von Mamá Elena hören, kehren Tita, aber auch Rosaura und Pedro auf den Hof zurück. Rosaura bekommt ihr zweites Kind, eine Tochter, der sie den Namen Esperanza gibt, die dasselbe Schicksal ereilen wird wie Tita. Pedros und Titas alte Liebe flammt wieder auf, nicht zuletzt wegen Pedros Eifersucht. Unerwartet kehrt auch Gertrudis für kurze Zeit auf den Hof zurück, vor allem, weil sie die Kochkünste ihrer Schwester Tita vermisst hat. Sie hat sich den Revolutionären angeschlossen. Als eine Woche vor der geplanten Hochzeit Johns Tante zu Besuch kommt, gesteht Tita ihm ihre Affäre. Dieser verzeiht ihr zwar, jedoch heiraten die beiden dann nicht.

Das Ende des Romans spielt im Jahr 1934 auf der Hochzeit von Titas Nichte Esperanza. Rosaura ist einige Zeit zuvor an Verdauungsproblemen gestorben. Jetzt gibt es scheinbar auch für Tita und Pedro ein gutes Ende. Pedro stirbt jedoch kurz nach der Hochzeit seiner Tochter und daraufhin scheidet auch Tita aus dem Leben.³⁴⁴

5.1.3 Inszenierung der weiblichen Romanfiguren in *Como agua para chocolate*

5.1.3.1 Tita

5.1.3.1.1 Tita als *Virgen de Guadalupe*

Nach außen hin erfüllt Tita, die Protagonistin des Romans viele Eigenschaften, die der *Virgen de Guadalupe* angehören, wie zum Beispiel Unterwerfung, Gehorsam, Konformität, Unterordnung in der Hierarchie und Enthaltensamkeit. Ohne sich zu widersetzen, fügt sie sich der rigiden Familientradition der Mamá Elena, als jüngste Tochter ein jungfräuliches Leben zu führen, um sich lebenslang um ihre verwitwete Mutter kümmern zu können. Besonders die Zubereitung von Speisen unterliegt einer harten Hierarchie, derer sich insbesondere Tita unterordnen muss:

En el rancho de Mamá Elena la preparación del chorizo era todo un rito [...] Todas las mujeres de la familia tenían que participar: Mamá Elena, sus hijas Gertrudis, Rosaura y Tita, Nacha la cocinera y Chenchá la sirvienta. Se sentaban por las tardes en la mesa del comedor y entre pláticas y bromas el tiempo se iba volando hasta que empezaba a oscurecer. Entonces Mamá Elena decía: - Por hoy ya terminamos con esto. Dicen que al buen entendedor pocas palabras, así que después de escuchar esta frase todas sabían qué era lo que tenían que hacer.³⁴⁵

³⁴⁴ Vgl. Esquivel 2008.

³⁴⁵ Esquivel 2008: 13.

Weiters ist Tita der Inbegriff der Aufopferung. Sie ist allzeit bereit, ein Opfer für das Wohl ihrer Familie zu bringen. Zuerst bringt sie ein Opfer für ihre Mutter, indem sie den Antrag von Pedro ablehnt, für welchen sie jedoch innige Liebe hegt. Trotz ihrer Schwärmerei für Pedro, erinnert Elena Tita an die Familientradition und weist sie in die Schranken:

Una de estas tardes, antes de que Mamá Elena dijera que ya se podían levantar de la mesa, Tita, que entonces contaba con quince años, le anunció con voz temblorosa que Pedro Muzquiz quería venir a hablar con ella... [...] Pues más vale que le informes que si es para pedir tu mano, no lo haga. Perdería su tiempo y me haría perder el mío. Sabes muy bien que por ser la más chica de las mujeres a tí te corresponde cuidarme hasta el día de mi muerte.³⁴⁶

Ein zweites Opfer bringt sie, indem sie auf Mutterschaft verzichtet und eine ewige Jungfrau bleibt. Sie stellt ihre eigenen Bedürfnisse, ihr Begehren nach Liebe, Familie und Freiheit hinter das Glück ihrer Familie. Mamá Elena macht ihr immer wieder klar, dass dieses Opfer für einen höheren Zweck bestimmt ist und so gewöhnt sie sich langsam an ihr einsames Leben und versucht ihre in den Augen von Mamá Elena egoistischen Gedanken zu verdrängen.

Wenngleich Tita selbst nie Mutterschaft und Ehe erfährt, stellt sie zum Missfallen von Mamá Elena und ihrer Schwester Rosaura dennoch die ideale, perfekte Hausfrau und Mutter gemäß dem Weiblichkeitsbild der *Virgen de Guadalupe* dar. Trotz ihrer Jungfräulichkeit und ihrer Kinderlosigkeit scheint Tita eine tragende Mutterrolle in der Familie innezuhaben, die sich auf unterschiedlichen Ebenen manifestiert. Zum einen fungiert Tita als eine Art Übermutter und Ernährerin der ganzen Familie, da sie zusammen mit Nacha mit ihrem magischen Essen für das leibliche Wohl der Familienmitglieder und ihrer Gäste sorgt. Zum anderen könnte sie ebenfalls als eine Mutterfigur für ihre eigene Mutter ausgelegt werden, da sie die einzige Frau im Haus ist, die sie rund um die Uhr pflegt und für sie kocht. Sie kümmert sich jedoch nicht nur um ihre Mutter, sondern auch um ihre Schwester Rosaura, ihren Schwager Pedro und deren Kinder.

Ihre Rolle als Mutter wird besonders verstärkt, als sie auf wundersame Weise die Fähigkeit entwickelt ihren kleinen Neffen zu stillen:

El niño se pescó del pezón con desesperación y succionó y succionó, con fuerza tan descomunal, que logró sacarle leche a Tita. Cuando ella vió que el niño recuperaba poco a poco la tranquilidad en su rostro y lo escuchó deglutir sospechó que algo extraordinario estaba pasando. ¿Sería posible que el niño se estuviera alimentando de ella? [...] No era posible que una mujer soltera tuviera leche, se trataba de un hecho sobrenatural [...].³⁴⁷

³⁴⁶ Esquivel 2008: 14f.

³⁴⁷ Esquivel 2008: 105f.

Die Tatsache, dass seine biologische Mutter Rosaura ihn nicht säugen kann und er keinerlei Nahrung aufnehmen will, löst in Tita einen derartig großen Schmerz und eine Angst um das Wohlergehen des Kindes aus, sodass es ihr gelingt, selbst Milch zu produzieren und ihren Neffen zu stillen: „Si hay algo en la vida que Tita no resistía era que una persona hambrienta le pidiera comida y que ella no pudiera dársela. Le provocaba angustia“³⁴⁸ Hind nennt Titas plötzliche Gabe, ihren Neffen zu stillen eine „non-normative biological experience“³⁴⁹ und erklärt, dass Esquivel hier auf den magischen Realismus zurückgreift, um die ihr verwehrte Erfahrung, selbst Mutter zu werden, zu ermöglichen. Dennoch erfüllt sich Titas Wunsch nach Ehe und Mutterschaft nicht.³⁵⁰

Tita übernimmt fortan die Verantwortung für Roberto, das erste Kind von Rosaura und Pedro. Es hat fast den Anschein, als wäre Tita die geborene Mutter, die mit ihrer alleinigen Fähigkeit zu stillen den Fortbestand ihrer Familie sichert. Aufgrund des glücklichen Umstands, dass sie ihren Neffen nähren kann, bekommt Tita einen größeren Bezug zu Roberto und stärkt somit gleichzeitig auch ihre Bindung zu diesem. Shaw erläutert die Szene, in der Tita ihren Neffen säugt, folgendermaßen:

She is shown in close-up feeding Roberto, with her face apparently illuminated by candlelight; the next shot shows Pedro kissing her on the forehead and, in a husbandly gesture, wrapping her shawl around her. This is a scene full of echoes of Marianist mythology, as for a brief moment they form a tableau of the Holy Family, until they are interrupted by Mamá Elena, with Tita as the virginal mother in the center of the frame.³⁵¹

Genauso wie Tita die Mutterrolle für den kleinen Roberto übernahm, so fungiert sie auch als Ersatzmutter für Esperanza, das zweite Kind von Rosaura. Wirft man einen genaueren Blick auf die Beziehung zwischen Tita und Esperanza, so lassen sich einige Parallele zu Nacha und Tita erkennen. Auch die Köchin Nacha übernimmt früh die Mutterrolle für die kleine Tita, als deren Mutter nach ihrer Geburt die Milch ausbleibt. Elena und Rosaura hingegen, obwohl beide Mütter sind, werden nicht als solche dargestellt. Beide Frauen sind nicht in der Lage ihre Kinder zu stillen und interessieren sich wenig für ihren Nachwuchs. „A Mamá Elena, [...], se le fue la leche“³⁵² und sie ist froh, dass sich Nacha um das Baby kümmert, damit sie sich voll und ganz der Führung der Ranch widmen kann. Sie agieren eher wie klassische Väterfiguren und

³⁴⁸ Esquivel 2008: 105.

³⁴⁹ Hind 2004: 97.

³⁵⁰ Vgl. Hind 2004: 97.

³⁵¹ Shaw 2003: 47.

³⁵² Esquivel 2008: 6.

berücksichtigen nicht die Gefühle ihrer Kinder, als sie ihnen verwehren, zu heiraten und selbst eine Familie zu gründen.

Am Tag der Taufe des kleinen Roberto wird sich Tita schließlich ihrer Berufung als Mutter bewusst und äußert sich explizit dazu: „Realmente ella ejercía el puesto de madre sin título oficial“³⁵³, denn „ese niño [...] era más suyo que de nadie“³⁵⁴. Ihre Freude daran, nun endlich in ihrer Rolle angekommen zu sein, drückt sie in der *mole de guajolote con almendra y ajonjolí* aus, die sie den Taufgästen stolz serviert und welche in den Anwesenden „un estado de euforia que los hizo tener reacciones de alegría poco comunes“³⁵⁵ hervorruft.

Fasst man Titas Charakterzüge zusammen, verkörpert sie „eine zurückhaltende leidende, mütterliche und nicht-sexuelle Frau“³⁵⁶, die an „die christliche Figur der Maria“³⁵⁷ erinnert, entsprechend der Idee des *marianismo*.³⁵⁸ Weiters erinnert der Charakter der Tita an die Figur der *madre abnegada*. Darunter wird die traditionelle Frauenfigur in der mexikanischen Familie verstanden, von der erwartet wird, unterwürfig und aufopfernd zu sein sowie sich um die älteren Mitglieder der Familie zu kümmern.³⁵⁹

Ergänzende Symbole, die darauf hinweisen, dass Tita die Repräsentation der *Virgen de Guadalupe* ist, sind die im Roman wiederkehrende Religiosität und die Anspielung auf die *Virgen/Jungfrau Maria*. Esquivel bedient sich immer wieder Flashbacks, die Tita in der Ausübung religiöser Rituale zeigen:

[S]entía que de un momento a otro el color blanco se adueñaría de su mente, sin que ella lo pudiera impedir, arrastrando las candidas imágenes de su niñez cuando en el mes de mayo la llevaban vestida de blanco a ofrecer flores blancas a la Virgen.³⁶⁰

Dieses Zitat beinhaltet gleich zwei Referenzen zur *Virgen de Guadalupe/Jungfrau Maria*. Erstens im Wort *Virgen* selbst und zweitens in *el mes de mayo*, in dem traditionell die *Virgen de Guadalupe* gefeiert wird.

³⁵³ Esquivel 2008: 109.

³⁵⁴ Esquivel 2008: 109.

³⁵⁵ Esquivel2008: 110.

³⁵⁶ Karrer 2008: 44.

³⁵⁷ Karrer 2008: 44.

³⁵⁸ Vgl. Karrer 2008: 44.

³⁵⁹ Vgl. Hubbel 1993; Peñaloza 1968 zit. nach Mendez-Luck & Anthony 2016: 927.

³⁶⁰ Esquivel 2008: 47.

Neben den religiösen Symbolen, die Titas Charakterisierung als *Virgen de Guadalupe* forcieren sollen, taucht verstärkt die Farbe Weiß auf. Zwischen der Farbe Weiß und der Religion besteht gewissermaßen eine Verbindung. Bekanntestes Beispiel der Farbe Weiß im Christentum ist die weiße Taube. Sie symbolisiert nicht nur den Frieden, sondern auch den heiligen Geist. Sozusagen gilt Weiß als „Verkörperung des Göttlichen“³⁶¹ und „symbolisiert die unschuldige, engelhaftige Reinheit und Jungfräulichkeit“³⁶². Vor allem aber, und das ist besonders für die *Guadalupe-Malinche* Dichotomie von Bedeutung, „bildet Weiß den Gegenpol zu Schwarz, das Positive gegen das Negative, das Gute gegen das Böse“.³⁶³ Daraus lässt sich schließen, dass die Farbe Weiß eine Anspielung auf Tita als Symbol für die *Virgen de Guadalupe* ist. Nach dem Prinzip der Gegensätzlichkeit der Farben repräsentiert Tita das Weiße, das Gute, ganz im Gegensatz zu ihrer Mutter und ihrer Schwester Rosaura, die Vertreterinnen des Schwarzen, des Bösen sind.

Unterzieht man Titas Verhalten einer Analyse in Bezugnahme auf die von Judith Butler postulierte Theorie zur *Performativität*, die besagt, dass die Geschlechtsidentität nicht der Auslöser für, sondern das Ergebnis unseres geschlechtsspezifischen Verhaltens ist, so stellt man fest, dass diese auf Tita zutrifft. Obwohl sie keine biologische Mutter ist, nimmt sie durch ihr mütterliches Verhalten und ihre Fürsorge gegenüber den Kinder ihrer Schwester die Identität als ihre Mutter an. Deren ‚natürliche‘ Mutter Rosaura, hingegen, performiert das von der Gesellschaft erwartete mütterliche Verhalten nicht und erlangt daher nach Judith Butler keine mütterliche Identität.

5.1.3.1.2 Tita als *Malinche*

Obgleich sich im Roman eine Vielzahl von Charaktereigenschaften und Referenzen, die für eine Tita als *Virgen de Guadalupe* sprechen, finden lassen, kann nicht vorweggenommen werden, dass Tita in ihrem Wesen ausschließlich die *Virgen de Guadalupe* repräsentiert. Wiederholt Esquivel noch das traditionelle Frauenbild des *marianismo* einer fürsorglichen und

³⁶¹ Welsch & Liebmann 2012: 103.

³⁶² Vgl. Welsch & Liebmann 2012: 103.

³⁶³ Vgl. Welsch & Liebmann 2012: 103.

liebervollen Mutter im Charakter der jungen Tita, so kritisiert und subvertiert sie es zugleich in der gestärkten und emanzipierten Version der Tita.

Speziell im Charakter der Tita, der im Roman nicht konstant bleibt, kristallisiert sich Esquivels Ziel heraus, die normativen Weiblichkeitsbilder der guten Frau, der *Virgen de Guadalupe*/Jungfrau Maria, und der schlechten Frau, der *Malinche*/Eva, herauszufordern, gar zu dekonstruieren. Eine der VertreterInnen jener These ist María Teresa Martínez-Ortíz. Sie betrachtet in ihrem Essay *National Myths of Archetypal Imagery in Laura Esquivel's Like Water for Chocolate* sowohl den Roman als auch den Film kritisch und stößt dabei auf folgende Erkenntnis:

By analyzing the novel and the film while examining literary criticism compiled to date, one can argue that Laura Esquivel's text is neither feminist nor is it non-feminist but a complex hybrid novel that both resists and embraces traditional Mexican patriarchy.³⁶⁴

Como agua para chocolate (1989) kann gewissermaßen als hybrider Roman, der weder feministisch noch antifeministische Züge hat, bezeichnet werden. Esquivel macht beides: Sie manifestiert und fordert zugleich das mexikanische Patriarchat heraus. Diese Hybridität trifft daher am meisten auf Tita zu. Sie repräsentiert nicht nur den *marianismo* und das Konstrukt der *Virgen de Guadalupe* des mexikanischen Patriarchats, sondern widersetzt sich diesem auch in Form der *Malinche*.

Obwohl Tita viele Attribute der *Virgen de Guadalupe* aufzeigt, repräsentiert sie nicht ausschließlich diese. Ihre Gedanken, Emotionen und Begehren, überschatten das Bild der perfekten *Virgen de Guadalupe*:

Indeed, the virgin-mother image of Tita considerably approaches the Guadalupe archetype. But on the other hand, Tita does become sexually involved with her sister's husband, an act which places the character at the very opposite side of the Guadalupe model.³⁶⁵

Außerdem wäre es zu einseitig, die Annahme zu vertreten, dass Tita alleinig als *Virgen de Guadalupe* interpretiert werden könne, da sie eine verbotene Liaison mit ihrem Schwager Pedro führt. Aufgrund ihrer sexuellen Beziehung mit Pedro bewegt sich Tita geradewegs an das andere Ende des *Guadalupe-Malinche* Spektrums. Martínez-Ortíz hält fest, dass schon ihre allererste sexuelle Begegnung mit Pedro den Mythos der *Malinche* widerspiegelt, da diese

³⁶⁴ Martínez-Ortíz 2010: 167.

³⁶⁵ Martínez-Ortíz 2010: 171f.

äußerst gewaltsam von statten geht, gar von einer Vergewaltigung gesprochen werden kann.³⁶⁶

In der unten angegebenen Textstelle, in der Tita von Pedro nachts überrascht wird, wird dies besonders deutlich:

Al sentir una presencia extraña, Tita giró sobre sí misma y la luz delineó claramente la figura de Pedro poniendo una trancé en la puerta. ¡Pedro! ¿Qué hace aquí? Pedro, sin responderle, se acercó a ella, apagó la luz del quinqué, la jaló hacia donde estaba la cama de latón que alguna vez perteneció a Gertrudis su hermana y tirándola sobre ella, la hizo perder su virginidad y conocer el verdadero amor.³⁶⁷

Zwar fügt sie sich oberflächlich den strengen Regeln ihrer Mutter, findet im Essen und im Kochen ein Ventil ihrer unterdrückten Gefühle Ausdruck zu verleihen und so gegenüber ihrer Mutter Widerstand zu leisten. Tita mag wohl auf den ersten Blick passiv und schwach wie die *Virgen de Guadalupe* wirken, auf den zweiten Blick jedoch auch aktiv wie *Malinche*, denn durch ihr Kochen gewinnt sie Macht und Kontrolle über ihre Mitmenschen. Tita entwickelt regelrecht die Fähigkeit ihre Familie und Gäste mit ihrem magischen Essen zu verzaubern und fängt an, Kochen nicht nur dafür zu nutzen, ihre Emotionen zum Ausdruck zu bringen, sondern auch, um ihr Verlangen nach Sexualität und Emanzipation aus der rigiden Familienstruktur zu artikulieren.

Vor Rosaura und Pedros Hochzeit, um ein Beispiel zu nennen, warnt Mamá Elena ihre Tochter: „Te vas a encargar de los preparativos para el banquete y cuidadito que yo te vea una mala cara o una lágrima“.³⁶⁸ Als die Mutter die Küche verlassen hat, bemerkt Nacha, dass Tita am Rande eines „colapso nervioso“³⁶⁹ steht und ermutigt sie, ihrem Kummer freien Lauf zu lassen. Ihre Tränen fließen jedoch in den Teig, sodass alle Gäste, die von der Torte probieren, eine schreckliche „nostalgia“³⁷⁰ empfinden und zu weinen beginnen. Sie fühlen „una intoxicación rara que tenía algo que ver con una gran melancolía y frustración que hizo presa de todos los invitados y los hizo terminar en el patio, los corrales y los baños añorando cada uno al amor de su vida“.³⁷¹

Jenes Essen, das einen euphorischen Effekt erzielt, hat jedoch einen positiven Einfluss auf Titas Freiheit, Durchsetzungsvermögen und Entwicklung einer einzigartigen Identität. Bei der Taufe

³⁶⁶ Martínez-Ortíz 2010: 172.

³⁶⁷ Esquivel 2008: 204.

³⁶⁸ Esquivel 2008: 31.

³⁶⁹ Esquivel 2008: 40.

³⁷⁰ Esquivel 2008: 55.

³⁷¹ Esquivel 2008: 56.

von Roberto serviert Tita eine *mole guajolote con almendra y ajonjolí* welche „un estado de euforia“³⁷² hervorruft, „que los hizo tener reacciones de alegría poco comunes“³⁷³. Sie nimmt dabei „el puesto de madre sin título oficial“³⁷⁴ ein und formt sich selbst ihre eigene Identität.

In der zweiten Hälfte des Buches wird ihr Verlangen nach Rebellion immer größer. Tita muss die Entscheidung treffen, entweder für immer eine gehorsame, passive, aufopferungsvolle *Virgen de Guadalupe* zu bleiben, oder sich endlich zu ihren rebellischen Zügen als *Malinche* zu bekennen und sich dem harten Regiment ihrer Mutter zu widersetzen. Gegen Ende des Romans wird Titas Wille danach, Widerstand gegen die strengen Regeln der Mutter und die ihr aufgezwungene Tradition zu leisten immer deutlicher: „Pero no podía evitar la tentación de transgredir las fórmulas tan rígidas que su madre quería imponerla dentro de la cocina ...y de la vida.“³⁷⁵ Sie weigert sich, ihr Schicksal als unverheiratete und kinderlose Frau anzunehmen, und beginnt über ihr Leben zu reflektieren. Dies zeigt sich besonders in einer Textstelle, in der Tita die Hintergründe ihres Schicksals hinterfragt:

Una gran cantidad de dudas e inquietudes acudían a su mente. Por ejemplo, le agradaría tener conocimiento de quién había iniciado esta tradición familiar. Sería bueno hacerle saber a esta ingeniosa persona que en su perfecto plan de para asegurar la vejez de las mujeres había una ligera falla. Si Tita no podía casarse ni tener hijos, ¿quién la cuidaría entonces al llegar a la senectud? [...] ¿Se había tomado alguna vez en cuenta la opinión de las hijas afectadas?³⁷⁶

Sie verlässt ihr Zuhause und erholt sich in Mr. Browns Haus von ihrem Nervenzusammenbruch. Nach dem Tod ihrer Mutter kehrt sie auf die Ranch zurück und gibt ihren Gefühlen zu Pedro nach. Sie beginnen eine Affäre und Tita wird schlussendlich die Geliebte von Pedro, der noch immer mit Rosaura verheiratet ist. Dieser Umstand gleicht den Ereignissen mit *Malinche* und Hernán Cortés, deren Beziehung auch keine eheliche war. So repräsentiert Tita gleichzeitig beide Frauenfiguren: *Malinche* und die *Virgen de Guadalupe*. Für Martínez-Ortiz sind diese und die oben angeführten Eigenschaften Grund genug dafür zu behaupten, dass Tita den traditionellen *Malinche* Mythos erfüllt.³⁷⁷

³⁷² Esquivel 2008: 110.

³⁷³ Esquivel 2008: 110.

³⁷⁴ Esquivel 2008: 109.

³⁷⁵ Esquivel 2008: 250.

³⁷⁶ Esquivel 2008: 16.

³⁷⁷ Vgl. Martínez-Ortiz 2010: 172.

5.1.3.1.3 Tita als *curandera*

Zwar befasste sich der vorangehende theoretische Teil nicht mit der Frauenfigur der *curandera*, betrachtet man jedoch den Charakter der Tita, so scheint sie nicht nur den ‚*Guadalupe-Malinche* Komplex‘ zu personifizieren, sondern könnte auch eine dritte Frauenfigur, die *curandera*, repräsentieren, unter welcher man eine weibliche Heilerin in der mexikanischen Mythologie versteht. Tita erbt diese Gabe von ihrer Ersatzmutter Nacha, die sich Tita annimmt, nachdem ihre leibliche Mutter Elena kein Interesse zeigt. Sie ist die Köchin der Familie und kann auch als spirituelle Begleiterin von Tita interpretiert werden. Martínez-Ortíz stellt fest, dass auf Tita weder der Archetyp der *Virgen de Guadalupe* noch der *Malinche* vollkommen zutrifft. Stattdessen ist sie eher eine Verkörperung des Hybridarchetyps der *curandera*, die zur Destabilisierung der *Guadalupe-Malinche* Dichotomie beiträgt.³⁷⁸ Dies wäre eine legitime Erklärung, denn offensichtlich will sich Laura Esquivel in ihrem Charakter der Tita nicht auf einen Archetyp festlegen und möglicherweise mit der rigiden Unterscheidung zwischen den dualen Frauenfiguren brechen. Die *curandera* ist eine Heilerin, die von ihren Mitmenschen hochgeschätzt, jedoch auch wie eine Hexe gefürchtet wird, da sie über spirituelle und übernatürliche Kräfte verfügt.³⁷⁹ Diese Frauenfigur zieht ihre Kraft und Magie aus der Küche, einem Ort, der historisch den Frauen vorbehalten war.³⁸⁰

Diese Eigenschaft, sich das Kochen und Essen zu ihren Vorteilen zu nutzen, tritt primär in der Protagonistin Tita zutage. Wie der Titel schon andeutet, spielt Essen als Verleiher von Macht durchgehend eine entscheidende Rolle im Roman *Como agua para chocolate* (1989). Hier stellt sich nun die Frage, wie sich dies äußert, denn seit jeher wird Ernährung und Kochen mit harter Arbeit assoziiert und als Zwang für Frauen angesehen, besonders für jene Frauen, die den unteren Schichten oder ethnischen Minderheiten angehören und ein Scheitern in der Küche wurde oft als Vorwand für häusliche Gewalt genommen.³⁸¹ Auch Simone de Beauvoir äußert ihren Unmut gegenüber dem Haushalt. In ihrem Werk *The Second Sex*, schreibt sie zu der Thematik: „[W]omen’s work within the home gives her no autonomy; it is not directly useful to society; it does not open out on the future, it produces nothing“.³⁸² Deswegen konstruiert

³⁷⁸ Vgl. Martínez-Ortíz 2010: 175.

³⁷⁹ Vgl. Martínez-Ortíz 2010: 175.

³⁸⁰ Vgl. Martínez-Ortíz 2010: 176.

³⁸¹ Vgl. Friedlander 1978; Ellis 1983 zit. nach Counihan 2005: 202.

³⁸² De Beauvoir 1989: 45.

schon die Erwartung, dass Frauen ihre Männer bedienen, ihre Unterordnung.³⁸³ Werfen wir nun einen Blick auf den Roman. Das Machtverhältnis ist in der Familie klar festgelegt. Mamá Elena hat das Sagen und verfolgt einen rigiden Erziehungsstil. Wann auch immer Tita ungehorsam ist oder ihr widerspricht, schickt sie sie in die Küche, um sich um die Essensvorbereitung zu kümmern. Auch wird sie in ihrem Schaffen oft nur auf die Küche und das Kochen beschränkt, gleichsam dort eingesperrt, Man könnte daher annehmen, dass die Küche für Tita ein ausschließlich negativ behafteter Ort ist. Jedoch ist das Gegenteil der Fall: Tita schafft es, das Kochen, eine ursprünglich eher repressive Tätigkeit, als Mittel zu Machterlangung zu nutzen. Bender unterstützt diese Hypothese indem er ausspricht, dass Frauen sehr wohl das bestehende Machtverhältnis umdrehen und die Zubereitung der Speisen für die gesamte Familie gezielt zu ihrem Vorteil nutzen können: „[T]he rituals of cooking, serving, and eating are vital signs of feminine experience, simultaneously promising power and awakening uneasy dreams“.³⁸⁴ Im Florenz der 1980er Jahre brachte das Servieren von köstlichen Speisen Frauen Respekt innerhalb der Familie und im Mexiko des 18. Jahrhunderts nutzten Frauen Essen als direkte Machtquelle, indem sie dem Essen unter anderem ihr Menstrualblut hinzufügten.³⁸⁵ So benutzen Frauen ihr magisches Essen um das gewaltsame Verhalten ihrer Männer zu beenden.³⁸⁶ Esquivel schafft es darzustellen, wie Frauen in einer unterdrückten Stellung trotzdem die Möglichkeit haben, eben diese Einschränkung auf die Versorgung der Familie mit Nahrung ins Positive umzuwandeln, um sich aus ihrer marginalisierten Rolle zu emanzipieren. Titas zubereitete Speisen sind nicht nur dazu da, ihre positiven oder negativen Gefühle zum Vorschein zu bringen, sondern verleihen ihr auch eine gewisse Macht und Kontrolle.

Die in diesem Kontext latente Bedeutung der Küche und des Kochens lässt sich erst durch die Anwendung des Konzeptes *Dekonstruktion*³⁸⁷ von Jacques Derrida erkennen. Die ursprüngliche Bedeutung der Küche und des Kochens, die dafür genutzt wird, Tita vor der Außenwelt abzuschirmen und sie in ihre Pflichten, als sich der Hierarchie unterordnenden Tochter, zu weisen, wird hinterfragt und folglich destabilisiert. Die Autorin hält zwar die ursprüngliche Bedeutung der Küche als repressiven und Frauen vorbehalten Handlungsraum aufrecht, misst ihr jedoch ein weiteres überaus wichtiges Mittel für ihre Protagonistin bei: die

³⁸³ Vgl. DeVault 1991 In Counihan 2005: 202f.

³⁸⁴ Bender 1986: 319.

³⁸⁵ Vgl. Behar 1989 In Counihan 2005: 203.

³⁸⁶ Vgl. Counihan 2005: 203.

³⁸⁷ siehe Kapitel 3.2.

Quelle für ihre Emanzipation aus dem unterdrückenden System. Die hier vorliegende *Dekonstruktion* der Bedeutung der Küche bezweckt jedoch nicht die Demontierung der hierarchisierenden Funktion der Küche, sondern stellt lediglich einen Hinweis auf die Instabilität des Machtverhältnisses dar.

5.1.3.1.4 Tita als *Sor Juana Inés de la Cruz*

Der Aspekt der kulinarischen Fähigkeiten von Tita scheint nicht nur ein Indiz für den *curandera*- Archetypen zu konstituieren, sondern erinnert auch an eine weitere in dieser Arbeit behandelte Frauenfigur. In ihrem Artikel *The Sor Juana Archetype in Recent Works by Mexican Women Writers* (2004) betrachtet Emily Hind neben Werken von den bekannten mexikanischen Autorinnen Carmen Boullosa, Ana Clavel und Ángeles Mastretta unter anderem auch Laura Esquivels Protagonistin Tita durch die Linse des *Sor Juana Inés de la Cruz*-Archetypen. Doch bevor Tita aus der Perspektive der *Sor Juana Inés de la Cruz* analysiert werden kann, sollte ihr Archetyp noch einmal beleuchtet, sowie festgestellt werden, in welchen Aspekten sich *Sor Juana Inés de la Cruz* von den Frauenbildern der *Virgen de Guadalupe* und *Malinche* unterscheidet. In diesem Kontext macht Emily Hind folgende Bemerkung:

The role for the Mexican woman intellectual as inspired by Sor Juana describes a smart, gendered but sexless woman who pursues knowledge and procreates only through art. This role opposes that of la Malinche and Guadalupe, and highlights the similarities between the latter two archetypes. In fact, compared to Sor Juana, la Malinche and la Virgen share nearly identical destinies as mothers and creators of a mestiza identity. Despite her literary contributions, Sor Juana does not develop the Mexican national identity in the same way, because her archetype does not connote a genetic legacy.³⁸⁸

Da sich *Sor Juana Inés de la Cruz* durch eine Sexualitätslosigkeit, ein Streben nach Wissen und eine alleinige Fortpflanzung durch Kunst auszeichnet, unterscheidet sie sich grundlegend von den Rollen der *Virgen de Guadalupe* und *Malinche*. Beide sind Mutterfiguren und Gründerinnen einer Mestizidentität. *Sor Juana Inés de la Cruz*, obgleich sie in gewisser Weise die nationale mexikanische Identität durch ihr literarisches Schaffen fortführt, hinterlässt kein genetisches Vermächtnis im eigentlichen Sinn.

Lässt man die Thematik der Sexualität außer Acht, und konzentriert sich nur auf die Aspekte der Intellektualität und Artistik, so findet man bei Tita durchaus einige Übereinstimmungen mit *Sor Juana Inés de la Cruz*. So schildert beispielsweise Hind, dass ähnlich wie *Sor Juana Inés*

³⁸⁸ Hind 2004: 90.

de la Cruz, die in ihrem autobiografischen Brief, der *carta atenagórica* (1700), der Wertschätzung der Kunst des Kochens Ausdruck verleiht, Tita ihre künstlerische Ader in der Küche auslebt.³⁸⁹ Was für Tita das Kochen ist, bedeutet für *Sor Juana Inés de la Cruz* das Schreiben. Laut Esquivel ist beides von wichtiger Bedeutung. In gewisser Weise sind sowohl das Kochen als auch das Schreiben eine „actividad sagrada“³⁹⁰. Auf Anfragen, ob ein Zusammenhang zwischen der Literatur, dem Kochen und der Liebe besteht, gibt die Autorin folgende Antwort: „El acto de cocinar es un acto de amor. Todo aquello que hace que dos cosas se conviertan en una es un acto amoroso. La literatura es lo mismo. Es un acto de amor.“³⁹¹

Sor Juana Inés de la Cruz‘ Liebe zum Schreiben spiegelt sich auch im Charakter der Tita wider. Regina Etchegoyen geht in ihrem Artikel auf den Aspekt des Schreibens und ihre Bedeutung für Tita näher ein:

Escribir, tejer, y cocinar son actividades esenciales de la protagonista por medio de las cuales puede expresarse abiertamente como mujer. [...] Escribir, actividad tradicionalmente masculina, se entrelaza con tejer y cocinar, actividades tradicionalmente femininas. De este modo, Tita se autoafirma como mujer capaz de penetrar al mundo masculino de la escritura.³⁹²

Die Kunst des Schreibens, ein Zeitvertreib, der eher Männern vorbehalten war und daher eher maskulin behaftet ist, wird plötzlich mit zwei eher feminin konnotierten Eigenschaften wie dem Kochen und dem Sticken kombiniert. Durch diese drei Ressourcen hat Tita die Möglichkeit, sich als Frau auszudrücken und erlangt die Fähigkeit, die maskuline Welt des Schreibens einzunehmen. Dies schaffte auch *Sor Juana Inés de la Cruz* des 17. Jahrhunderts mit ihren Texten. Die Freude am Schreiben und dem Verschriftlichen von neuen Rezepten kann daher mit der von *Sor Juana Inés de la Cruz* verglichen werden.

Eine weiteres wiederkehrendes Attribut Titas, welches mit *Sor Juana Inés de la Cruz* in Verbindung gebracht werden kann, ist das sich Zurückziehen in die Küche als Schutz vor der Außenwelt. Dorthin flieht sie vor den einschüchternden Eindrücken der Außenwelt bzw. der strengen Überwachung ihrer Mutter und muss niemandem Rechenschaft ablegen. „Ese gigantesco mundo [...] sí le pertenecía por completo, lo dominaba“³⁹³. An diesem Ort, an dem Tita sich selbst verwirklichen und ihrer Phantasie freien Lauf lassen kann, fühlt sie sich am

³⁸⁹ Vgl. Hind 2004: 97.

³⁹⁰ Pérez Salazar in http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4705000/4705417.stm

³⁹¹ Pérez Salazar in http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4705000/4705417.stm

³⁹² Etchegoyen 1996: 21f.

³⁹³ Esquivel 2008: 9.

wohlsten. Schließlich wurde sie dort geboren und verbringt die meiste Zeit ihres Lebens in diesen vier Wänden. „Este inusitado nacimiento determinó el hecho de que Tita sintiera un inmenso amor por la cocina y que la mayor parte de su vida la pasara en ella, prácticamente desde que nació”³⁹⁴. Laura Esquivel hebt hervor, dass sich *Sor Juana Inés de la Cruz* auch immer in ihre Küche zurückzog, wenn man sie in ihrer Intellektualität einzuschränken versuchte:

La misma sor Juana -nuestra gran poeta, nuestra gloria nacional- cuando la intentaron castrar intelectualmente, se refugió en la cocina. Las monjas le quitaron todo contacto con los libros y, entonces, ella escribió que ‘si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito’. Lo cual me parece muy acertado.³⁹⁵

5.1.3.2 Mamá Elena als *Virgen de Guadalupe*?

Wie Sara Castro-Klarén hervorhebt, wird gerade der Kult um die Mutter durch eine Idealisierung der weiblichen Werte und die katholische Verehrung der Jungfrau Maria erklärbar. Mamá Elena, eine starke und furchtlose Frau zur Zeit der mexikanischen Revolution, entspricht keinesfalls dem stereotypischen Mutterbild Mexikos nach dem Prinzip des *marianismo* und der idealisierten Frauenfigur der *Virgen de Guadalupe*.³⁹⁶ Sie verkörpert so gar nicht die stereotypisch liebevolle und verständnisvolle Mutter. Sie ist zwar eine biologische Mutter, nimmt jedoch ihre Rolle als solche nicht wahr. Wenngleich sie sich um die Erziehung ihrer Töchter kümmert, überlässt sie ihrer Köchin Nacha jedoch die alltäglichen Aufgaben einer Mutter sowie die leibliche Umsorgung ihrer Kinder. Mamá Elenas Unfähigkeit, ihre Tochter Tita zu stillen, veranlasst sie, ihre Tochter in die Obhut Nachas zu geben, die diese rührend und liebevoll wie eine Ersatzmutter umsorgt. Einige der wenigen Textstellen, die sich auf Nacha beziehen, beschreiben sie als liebevolle und einfühlsame Frau. „Nacha [...] se ofreció a hacerse cargo de la alimentación de Tita. Ella se consideraba la más capacitada para formarle el estómago a la inocente criaturita a pesar de que nunca se casó ni tuvo hijos”.³⁹⁷ Die kleine Tita wächst praktisch in der Küche auf und hat mehr Bezug zu Nacha als zu ihrer biologischen Mutter. Ungeachtet dessen, dass Nacha keine leibliche Mutter ist, ist sie der Figur

³⁹⁴ Esquivel 2008: 7.

³⁹⁵ Pérez Salazar in http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4705000/4705417.stm.

³⁹⁶ Vgl. Castro-Klarén 1991: 10.

³⁹⁷ Esquivel 2008: 7.

der *Virgen de Guadalupe* näher als Mamá Elena. Mamá Elena ist froh, von ihrer Verantwortung als Mutter befreit zu werden, und widmet sich ganz der Führung ihrer Ranch.

Mamá Elena aceptó con agrado la sugerencia, pues bastante tenía ya con la tristeza y la enorme responsabilidad de manejar correctamente el rancho, para así poderle dar a sus hijos la alimentación y educación que se merecían, como para encima tener que preocuparse por nutrir debidamente a la recién nacida.³⁹⁸

Die Tatsache, dass Nacha für Tita vielmehr, als nur eine gute Freundin war und sie sie als ihre wahre Mutter anerkannt hatte, wird besonders durch die Beschreibung Titas Gefühlszustandes angesichts Nachas Tod ersichtlich. Tita fühlt sich, als hätte sie ihre Mutter verlassen und fällt in eine tiefe Depression: „Esta lamentable muerte tenía a Tita en un estado de depresión muy grande. Nacha, al morir, la había dejado muy sola. Era como si hubiera muerto su verdadera madre.“³⁹⁹

Der *marianismo* wird in Lateinamerika bekanntlich als ein Phänomen wahrgenommen, welches den patriarchalischen Regeln Macht entzieht. Entsprechend Jorge Barruetos Erkenntnissen raubt der *marianismo* in *Como agua para chocolate* (1989) dem Patriarchat keinerlei Autonomie, sondern kann vielmehr als eine Art Erweiterung des Patriarchats verstanden werden. Mamá Elena ist ein Beispiel für dieses Phänomen. Sie verkörpert Mutter und Vater in einem und repräsentiert die klassische Autoritätsfigur in der Handlung.⁴⁰⁰ Weniger eine ideale Mutter, repräsentiert Mamá Elena vielmehr eine Art Tyrannin, wie sie Pérez treffend nennt.⁴⁰¹ Dies wird durch die Äußerung der Autorin zu den Charaktereigenschaften der Mamá Elena bestätigt:

I see the mother as being equal to the masculine world and masculine repression, not feminine. Mama Elena is the one who wants to impose norms and a certain social organization, and I see her as the rational part of things.⁴⁰²

Sie ist eher maskulin als feminin und bekannt für ihre Rationalität und fehlende Empathie gegenüber ihren Töchtern. Sie versucht mit allen Mitteln die Ordnung innerhalb der Familie aufrechtzuerhalten. Eine ihrer größten Überzeugungen ist die über Generationen bestehende Tradition, dass die jüngste Tochter der Familie unverheiratet bleibt, und sich dem Haushalt und der Pflege der Mutter annimmt. Für sie ist selbstverständlich, dass Tita sich dieser Tradition

³⁹⁸ Esquivel 2008: 8.

³⁹⁹ Esquivel 2008: 64.

⁴⁰⁰ Vgl. Barrueto 2010: 31f.

⁴⁰¹ Vgl. Perez 2009: 192.

⁴⁰² Loewenstein 1994: 594.

beugt. Ihr Unverständnis gegenüber dem Wunsch ihrer Tochter, Pedro zu heiraten, und ihre mangelnde Bereitschaft, über die Familientradition zu reden, zeigen sich bereits auf den ersten Seiten des Buches. Titas Äußerung ihres Unmuts gegenüber der Familientradition wertet sie als Hinterfragung ihrer mütterlichen Autorität: „Nunca, por generaciones, nadie en mi familia ha protestado ante esta costumbre y no va a ser una de mis hijas quien lo haga.“⁴⁰³

Da die Handlung zur Zeit der mexikanischen Revolution spielt, können die Frauen als Symbole des Regimes und der Rebellion gedeutet werden. Mamá Elena die föderalen Truppen und somit die Diktatur von Porfirio Díaz, welche diese unterstützen.⁴⁰⁴ Elena, die oft als *madre castrante* bezeichnet wird, steht für das *Porfiriato*, da sie ihre Töchter autoritär erzieht, regelrecht unterdrückt und gleichzeitig auch sehr männlich wirkt⁴⁰⁵. Esquivel sieht Mamá Elena jedoch weniger als *madre castrante*, sondern mehr als Inbegriff der Normen der maskulinen Welt. Sie verteidigt Mamá Elenas Verhalten, indem sie betont, dass sie selbst nur ein Opfer einer repressiven Gesellschaft, gegen die sie erfolglos rebelliert hat, darstellt.

I do not represent the mother as a feminine figure, and I don't see her as a castrator— I mean she is not one woman castrating another woman. Rather, I see her as the norm or the world of the masculine [...] Mama Elena is a castrating woman because she is a product of a castrating society. She is also a victim of repression but with all her strength she was unable to rebel against tradition. Tita, of course, did.⁴⁰⁶

Mamá Elena ist offensichtlich „patriarchal; es el poder irracional de normas coercitivas; es lo prohibido, el gran censor, la ritualidad de costumbres ancestrales. Es la iglesia católica, el *Manual de Carreño*, la cultura oficial.“⁴⁰⁷, da sie nicht nur das Oberhaupt ihrer Ranch ist, sondern auch ihre Töchter und Schwiegersöhne kontrolliert.⁴⁰⁸ Elena trägt immer einen Schlüsselbund bei sich, der ein Symbol für ihre Kontrolle darstellen kann. Der ganze Haushalt steht unter Verschluss, sogar das Herausnehmen einer Zuckerdose erfordert die Erlaubnis der Mutter: „En la casa todo estaba bajo llave y bajo estricto control. Nadie podía sacar ni una taza de azúcar de la despensa sin la autorización de Mamá Elena.“⁴⁰⁹

Ihr Blick scheint derart einschüchternd zu wirken, dass sich die männlichen Charaktere vor ihr fürchten. Juan Alejándrez, der in ihre Ranch eindringt, fühlt sich von Mamá Elena regelrecht

⁴⁰³ Esquivel 2008: 15.

⁴⁰⁴ Vgl. Skipper 2010: 187.

⁴⁰⁵ Vgl. Martínez 2004: 29.

⁴⁰⁶ Loewenstein 1994: 594.

⁴⁰⁷ González Stephan 1992: 211.

⁴⁰⁸ Vgl. González Stephan 1992: 211.

⁴⁰⁹ Esquivel 2008: 178.

eingeschüchtert. „Realmente era difícil sostener la mirada de Mamá Elena, hasta para un capitán. Tenía algo que atemorizaba. El efecto que provocaba en quienes la recibían era de un temor indescriptible: se sentían enjuiciados y sentenciados por faltas cometidas“⁴¹⁰. In ihrer Gegenwart, so gibt er weiters an, fühlt man sich wie ein „preso de un miedo pueril a la autoridad materna“⁴¹¹.

Titas Beschreibungen nach werden Gehorsam und Anpassung in der Familie de la Garza großgeschrieben: „En la familia de la Garza se podían perdonar algunas cosas, pero nunca la desobediencia ni el cuestionamiento de las actitudes de los padres.“⁴¹² Schon das minimalste Fehlverhalten wird mit körperlicher Züchtigung bestraft: „Mamá Elena [...] enfureció y le propinó a Tita una bofetada fenomenal que la hizo rodar por el suelo, junto con el pollo, que pereció por la mala operación.“⁴¹³ Diese vorherrschenden Konflikte zwischen der Mutter und ihren Töchtern hat das Aufbegehren der Töchter zur Folge. Marquet gibt an, dass eine „lucha para el falo“⁴¹⁴ unter den Frauen herrscht und diese den Grund für den Konflikt darstellt.⁴¹⁵

Obwohl Mamá Elena an all ihre Töchter hohe Ansprüche stellt, scheint sie sich sehr auf das Verhalten Titas zu fixieren. Sie ist nie zufrieden mit der Arbeit von Tita zu sein und findet stets einen Makel zu kritisieren: „En opinión de Mamá Elena, con el baño pasaba lo mismo que con la comida: por más que Tita se esforzaba, siempre cometía infinidad de errores. [...] [P]arecía que la única virtud de Mamá Elena era la de encontrar defectos.“⁴¹⁶

In einem Gespräch mit dem Pfarrer spricht Elena stolz von ihrer Unabhängigkeit von den Männern: „Los hombres no son tan importantes para vivir“⁴¹⁷. Auch wird ihre Überzeugung davon, den Männern gleichwertig zu sein, bei der Taufe ihres Enkels Roberto klar, auf deren Feier sie sich auf die Frage hin, ob denn nicht ein Mann im Haus fehlt, folgendermaßen äußert: „Nunca lo he necesitado para nada, sola he podido con el rancho y con mis hijas. [...] Ni la revolución es tan peligrosa como la pintan, ¡peor es el Chile y el agua lejos!“⁴¹⁸

⁴¹⁰ Esquivel 2008: 120.

⁴¹¹ Esquivel 2008: 120.

⁴¹² Esquivel 2008: 162.

⁴¹³ Esquivel 2008: 37.

⁴¹⁴ Marquet 1991: 62 zit. nach Martínez 2004: 29.

⁴¹⁵ Vgl. Marquet 1991: 62 zit. nach Martínez 2004: 29.

⁴¹⁶ Esquivel 2008: 127.

⁴¹⁷ Esquivel 2008: 111.

⁴¹⁸ Esquivel 2008: 111.

Mamá Elena ist nicht nur das Ebenbild einer repressiven Mutter, sondern beweist auch Mut und Stärke, wenn es ums Töten geht. Tita beispielsweise wünscht sich, sie hätte die Willenskraft ihrer Mutter, als sie die Tauben für ihr *codornices en pétalos de rosas* töten muss.⁴¹⁹ Elena ist nämlich berüchtigt dafür, keinerlei Furcht vor dem Töten zu empfinden. „[M]ataba así, de tajo, sin piedad“.⁴²⁰ Wie weiter oben schon erwähnt, stellt die diktatorische Elena also den *Porifriato* dar, wogegen die Revolutionäre rebellieren. Nun stellt sich die Frage, welche Frauenfigur die Revolution verkörpert. Titas Kampf, sich aus den Fängen der strengen Mutter und der Familientradition zu befreien, könnte als Reflektion der Revolte gegen den *Porifriato* Anfang des 20. Jahrhunderts interpretiert werden.⁴²¹

Weiters entspricht sie nicht der von der lateinamerikanischen Frau erwarteten Treue gegenüber ihren Ehemann und sexuellen Unlust, wie im Kapitel über Stevens' Konzept des *Marianismo* besprochen wurde. Mamá Elena bewahrt ein dunkles Geheimnis, welches Tita erst nach dem Tod ihrer Mutter aufdeckt:

[Mamá Elena] tenía colgado al cuello un pequeño dije en forma de corazón y dentro de él había una pequeña llave [...]. [...] Tita abrió el cofre con morbosa curiosidad. Contenía un paquete de cartas de un tal José Treviño y un diario. [...] José había sido el amor de su vida.⁴²²

Die Einsicht in die an Mamá Elena gerichteten Briefe gewähren Tita einen Einblick in Mamá Elenas Vergangenheit und liefern eine Erklärung für deren jahrelange Verbittertheit. Sie erkennt, dass der Auslöser für ihre Unfähigkeit ihren Töchtern Liebe und Zuneigung zu geben, ihre „grandes sufrimientos“⁴²³ über den Verlust ihres Geliebten waren. Da Elenas Geliebter ein Mulatte war, wie in den Briefen angedeutet wird, „tenía en sus venas sangre negra“⁴²⁴, verboten ihr ihre Eltern den Umgang mit ihm und zwangen sie zur Ehe mit einem Mann ihrer Ethnie und ihres Standes. Elena führte ihre Affäre jedoch heimlich weiter und wurde schwanger. Frucht dieser Affäre ist Gertrudis: „[S]egún estas cartas, Gertrudis era hija de José y no de su padre.“⁴²⁵ Tugenden wie bedingungsloser Gehorsam gegenüber den Eltern, eheliche Treue, die sie ihren Töchtern stets predigte, konnte Mamá Elena selbst nicht befolgen.

⁴¹⁹ Skipper 2010:187.

⁴²⁰ Esquivel 2008: 66.

⁴²¹ Vgl. Martínez 2004: 29.

⁴²² Esquivel 2008: 178f.

⁴²³ Esquivel 2008: 180.

⁴²⁴ Esquivel 2008: 179.

⁴²⁵ Esquivel 2008: 180.

Betrachtet man Mamá Elenas Verhalten unter dem Aspekt der Theorien von Judith Butler zu den Konzepten *sex*, *gender* und *Performativität*⁴²⁶, so ist nicht die Geschlechtsidentität der Auslöser für unser Verhalten, sondern Geschlechtsidentität wird erst durch geschlechtsspezifische Aussagen und geschlechtsspezifisches Verhalten formiert. *Gender* wird also erst durch *Performativität* begründet. Nur weil Mamá Elena eine biologische Mutter ist, muss sie sich nicht als solche verhalten. Das Gegenteil ist der Fall: Sie performiert die Eigenschaften einer Mutter nicht und nimmt folglich keine Identität als Mutter an. Vielmehr weist ihr Verhalten männliche Züge auf. Sie erzieht ihre Töchter wie ein strenger Vater und nimmt dadurch eher eine männliche Geschlechtsidentität an. Nacha hingegen, die keine biologische Mutter ist, nimmt durch ihre wiederholten mütterlichen Verhaltensweisen die Identität als Titas Mutter an.

5.1.3.3 Chenchas als *Malinche*

Zu einem eher sekundären Frauencharakter im Roman gehört Chenchas, das Hausmädchen der Familia la Garza. Sie repräsentiert die Figur der *Malinche*. Mit ihrer Fähigkeit zu lügen und sich Geschichten auszudenken überschreitet sie den typischen Charakter der gesprächigen und an Tratsch interessierten Dienerin. Sie wird oft zur Mediatorin zwischen in der Handlung auftretenden moralischen und physikalischen Grenzen. Oft gehorcht sie Mamá Elena nicht und sympathisiert stattdessen mit Tita. Sie liest die Briefe anderer und fungiert als Informantin und Überbringerin von Nachrichten zwischen der verstoßenen Gertrudis und Tita. Sie informiert auch Mamá Elena über das Fernbleiben ihrer Tochter Tita von der Ranch.⁴²⁷

Als die revolutionären Truppen in die Ranch der Familie de la Garza eindringen, wird sie von einem der Soldaten vergewaltigt, was als Widerspiegelung der metaphorischen Vergewaltigung der *india Malinche* durch das spanische Volk gedeutet werden könnte. Chenchas verfügt also über eine Vielzahl von Charaktereigenschaften, die an *Malinche* erinnern. Escaja fasst sie wie folgt zusammen: „Chenchas creative ability, her role as mediator and rescuer, vindicates the *Malinche* figure, the Indian also raped and considered disobedient and a traitor“⁴²⁸

⁴²⁶ siehe Kapitel 3.1.

⁴²⁷ Vgl. Escaja 2010: 20f.

⁴²⁸ Escaja 2010: 21.

5.1.3.4 Gertrudis

5.1.3.4.1 Gertrudis als *Malinche*

Während Nacha ein mögliches Beispiel einer *Malinche* darstellt, spiegelt sich die Figur der *Malinche* im Charakter der am Stärksten wider.⁴²⁹ Als „hij[a] de la chingada“⁴³⁰ repräsentiert sie die mexikanische Revolution im weiteren und engeren Sinne.⁴³¹ Sie ist nicht nur „hij[a] de la chingada“⁴³², da sie, wie sich in der Handlung herausstellt, die Tochter eines Mulatten ist, sondern inkarniert den *malinchismo* an sich.⁴³³ Sie ist ein außerehelich geborenes Kind eines Mestizen sowie eine Prostituierte.⁴³⁴

Die Annahme, dass Gertrudis eine Art schwarzes Schaf der Familie darstellt, wird auch von Barrueto vertreten. Er betont, dass ihr in der Familie die Rolle der ethnischen Anderen, „the ethnic other“⁴³⁵ zugeteilt wird.⁴³⁶ Als solche muss sie von der Familie verstoßen werden, da ihr Verhalten für eine anständige Frau inakzeptabel ist.⁴³⁷ Gertrudis und Tita könnten als respektive exotische *india Malinche* und ‚weißer‘ Eroberer interpretiert werden: „Gertrudis embodies the essential components of this exotic creature being totally overpowered by Tita's aphrodisiac recipe and escaping naked on horseback with Juan. Her uncontrolled sexuality is unleashed by Tita's cooking and she must 'work' constantly in a brothel in order to quench the insatiable fires of lust within her.“⁴³⁸

Ein weiterer Charakterzug, der Gertrudis zu einer *Malinche* macht, ist ihre unbändige sexuelle Lust. Finnegan nennt sie „a confused prostitute in possession of an exhaustive libido“⁴³⁹. Diese unbewusste Begierde kommt jedoch erst zum Vorschein, als sie sie von Titas *codornices en pétalos de rosas* kostet.

⁴²⁹ Vgl. Escaja 2010: 21.

⁴³⁰ Escaja 2010: 21.

⁴³¹ Vgl. Escaja 2010: 21.

⁴³² Escaja 2010: 21.

⁴³³ Vgl. Escaja 2010: 21.

⁴³⁴ Vgl. Escaja 2010: 21.

⁴³⁵ Barrueto 2010: 39.

⁴³⁶ Vgl. Barrueto 2010: 39.

⁴³⁷ Vgl. Barrueto 2010: 39.

⁴³⁸ Finnegan 1999: 318.

⁴³⁹ Finnegan 1999: 318.

Parecía que habían descubierto un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en quien se sintetizaba esta singular relación sexual, a través de la comida.⁴⁴⁰

Nach dem Essen, spürt Gertrudis, dass etwas nicht mit ihr stimmt:

Gertrudis realmente se sentía indispuesta, sudaba copiosamente por todo el cuerpo. Las gotas que le brotaban eran de color rosado y tenían un agradable y penetrante olor a rosas. Sintió una imperiosa necesidad de darse un baño y corrió a preparárselo.⁴⁴¹

Die erhoffte Abkühlung tritt jedoch nicht ein und so läuft Gertrudis nackt aufs Feld. „Ante el pánico de morir abrasada por las llamas salió corriendo del cartucho, así como estaba, completamente desnuda.“⁴⁴² Auf wundersame Weise wird Juan, „un hombre igual de necesitado de amor que ella“⁴⁴³, zu Gertrudis geleitet: „Lo guiaba el olor del cuerpo de Gertrudis. [...] Entonces supo para qué había llegado hasta allí. Esta mujer necesitaba imperiosamente que un hombre le apagara el fuego abrasador que nacía en sus entrañas.“⁴⁴⁴ Er hebt sie auf sein Pferd und gemeinsam reiten sie von dannen.

Einige Jahre nach ihrem Verlassen der Ranch drückt Gertrudis in einem Brief an ihre Schwester ihre Frustration bezüglich Juan, welchen sie später geheiratet hat, aus. Aufgrund seiner mangelnden Fähigkeit, ihr sexuelle Befriedigung zu verleihen, haben sich ihre Wege getrennt.

Me dejó porque sus fuerzas se estaban agotando a mi lado, sin haber logrado aplacar mi fuego interior. Por fin ahora, después de que infinidad de hombres han pasado por mí, siento un gran alivio.⁴⁴⁵

Eine weitere Eigenschaft Gertrudis' in Anlehnung an die Mythenfigur der *Malinche* ist ihre Funktion als Vertraute und Vermittlerin. Wie auch Chenchá, das Hausmädchen, agiert sie oft als Mediatorin in den verschiedensten Situationen. Sie spielt die Rolle der Vermittlerin zwischen Titas und Pedros heimlicher Liebe und bietet ihnen einen Ort, an dem sie ihre Intimitäten austauschen können. So fungiert Gertrudis' Zimmer als heimlicher Ort der Liebe. Da Tita ein sehr gutes Verhältnis zu Gertrudis hat, ist sie auch gleichzeitig ihre engste Vertraute. Sie ist es zum Beispiel, die Tita ermutigt, Pedro von ihrer möglichen Schwangerschaft zu erzählen und sie über Möglichkeiten der Verhütung aufklärt. Jedoch ist sie vielmehr als nur eine Vermittlerin für Tita. Escaja bringt hier die Metapher der Gertrudis als Titas sexuelles

⁴⁴⁰ Esquivel 2008: 71f.

⁴⁴¹ Esquivel 2008: 73.

⁴⁴² Esquivel 2008: 75.

⁴⁴³ Esquivel 2008: 73.

⁴⁴⁴ Esquivel 2008: 76.

⁴⁴⁵ Esquivel 2008: 162f.

Unterbewusstsein auf.⁴⁴⁶ Im Gegensatz zu Rosaura, die sich ihrem Schicksal fügt, bricht Gertrudis aus dem repressiven Regime ihrer Mutter aus, um ihre eigene Identität zu finden und wird somit zur Feministin:

Gertrudis represents the first stage of feminism, breaking away, total sexual liberation, in fact a masculinization. She goes out and becomes a part of the revolution. She becomes a general, she participates in the public phase of the revolution, she kills people.⁴⁴⁷

5.1.3.4.2 Gertrudis als *Soldadera*

Esquivel dekonstruiert nicht nur dominante Frauen- und Männerrollen, sondern belebt eine historische Begebenheit von Frauen in der mexikanischen Revolution wieder, die, im Zuge von der Romantisierung und Mystifizierung von revolutionären Männerrollen ausstarb wieder: die *soldadera*.⁴⁴⁸ Hier stellt sich nun die Frage, welchen Zusammenhang die *soldadera* mit der *Malinche* hat. Sie soll eine Art Subarchetyp der *Malinche* sein: „From the foundational dichotomy of Guadalupe-Malinche other female archetypes of Mexican culture are derived, such as the ‘soldadera’ and the ‘curandera’.”⁴⁴⁹ Der *soldadera* Archetyp stammt also von *Malinche* ab, was auch der Charakter der Gertrudis zu bestätigen scheint. Sie bietet zweifelsfrei viele Elemente der *Malinche* dar, ihre Ähnlichkeit mit der *soldadera* ist jedoch auch von zentraler Wichtigkeit und bedarf somit einer weiteren Analyse.

The “soldadera” archetype represents a woman who can fight and use firearms, does not appear secluded in the private sphere but moves from one place to another, sometimes even dressing like a man; thereby the “soldadera” appear to have some resemblance with the Greek “virgin” goddesses Artemis and Athena [...].⁴⁵⁰

Die *soldadera* ist also eine vagabundisch veranlagte, von dem dominanten Frauenbild abweichende Soldatin, die kämpft und weiß, wie man mit Waffen umgeht. Sie hat Ähnlichkeit mit den griechischen Göttinnen Artemis und Athena.

Diese *soldaderas* wurden in Mexiko 1519 zur Zeit der spanischen Eroberung bekannt. Ihre ursprüngliche Bedeutung liegt in der Bezeichnung eines Dieners, der die *soldada* oder Gehalt des Soldaten benutzte, um Nahrungsmittel für seinen Herrn zu kaufen. Später erhielten Frauen,

⁴⁴⁶ Vgl. Escaja 2010: 16.

⁴⁴⁷ Loewenstein 1994: 594.

⁴⁴⁸ Dobrian 1996: 63.

⁴⁴⁹ Martínez-Ortiz 2010: 173.

⁴⁵⁰ Martínez-Ortiz 2010: 173.

die am Krieg als bewaffnete oder unbewaffnete Teilnehmerinnen beteiligt waren, diese Bezeichnung.⁴⁵¹ In der Tat übten diese *soldaderas* verschiedene Tätigkeiten aus:

[T]he participation of women in the Mexican Revolution was historically quite varied, ranging from those who fought as well as or better than male revolutionaries and who, with the rank of colonel or general, commanded regiments, to those who accompanied the soldiers as paid servants, cooking and scavenging for food, or serving as prostitutes.⁴⁵²

Nachdem sie das Essen zu sich genommen hat und sexuelle Erregung verspürt, reißt sie sich die Kleider vom Leib und springt auf das Pferd eines vorbeireitenden Revolutionärs und sucht mit ihm das Weite. Der Umstand, dass dieser Gertrudis ‚rettet‘, verstärkt nur ihren Bruch mit den alten Normen der Familie und ihr Verlangen Autonomie zu erlangen. Hayden stellt fest, dass dieses Bild der reitenden Gertrudis mit dem Gesicht zum Soldaten ein Sterben ihres alten Ichs darstellt und sogleich die Geburt einer sinnlichen und begehrenden Frau.⁴⁵³ Sie erlangt eine eigenständige Identität als Anführerin der Soldaten, als *soldadera*.

Als sie nach dem Tod der Mutter an die Ranch zurückkehrt, scheint sie nicht dieselbe zu sein. Sie ist inzwischen mit dem Rebellen Juan verheiratet und zur Anführerin der Truppe aufgestiegen. Tita bietet ihr und den Revolutionären ihre Gastfreundschaft an und sie feiern gemeinsam ein Fest. Würde man die Familienkonstellation aus der Sicht der mexikanischen Revolution betrachten, so repräsentiert Gertrudis die Seite der Rebellen, da sie nicht nur mit einem Widerstandskämpfer verheiratet ist, sondern auch die Liebe zwischen Pedro und Tita unterstützt. Sie befürwortet die Emanzipation der Frauen und die Legitimierung ihrer Sexualität, steht also voll und ganz hinter der Revolution und deren Werten und Vorstellungen.⁴⁵⁴ Dobrian ergänzt Counihans Gedankengang, indem er Gertrudis' Rebellion gegenüber ihrer Mutter und das repressive Regime als „political act“⁴⁵⁵ bezeichnet: „By placing the armed revolt within the context of female domesticity and frustration, Esquivel defines as a political act Gertrudis' s revolt against her mother and the repressive demands of a rigid society.“⁴⁵⁶

⁴⁵¹ Vgl. Dobrian 1996: 63.

⁴⁵² Dobrian 1996: 63.

⁴⁵³ Hayden 2010: 42.

⁴⁵⁴ Vgl. Counihan 2005: 206.

⁴⁵⁵ Dobrian 1996: 63.

⁴⁵⁶ Dobrian 1996: 63.

5.1.3.5 Rosaura als *Virgen de Guadalupe*?

Im unten angeführten Zitat macht Gloria Anzaldúa auf die Tatsache aufmerksam, dass Frauen die Hauptrolle in der Weitergabe patriarchalischer Strukturen und Regeln spielen. Von Frauen wird eher erwartet als von Männern, dass sie sich dem Wertesystem verpflichten.

Culture is made by those in power – men. Males make the rules and laws; women transmit them. [...] The culture expects women to show greater acceptance of, and commitment to, the value system than men. The culture and the Church insist that women are subservient to males. [...] For a woman of my culture there used to be only three directions she could turn: to the church as a nun, to the streets as a prostitute, or to the home as a mother. Today some of us have a fourth choice: entering the world by way of education and career and becoming self-autonomous persons. A very few of us.⁴⁵⁷

Die Erfüllung eben dieser Pflicht zeigt sich nicht nur im Charakter der Mamá Elena, sondern auch in Rosaura. Sie sind nicht nur überzeugt von der patriarchalischen Struktur, sondern verwirklichen diese in ihrer Familie. Dies erreichen sie mittels einer Weitergabe einer repressiven Familientradition an die nächste Generation. Dies manifestiert sich, zum Beispiel, in der Tradition, dass die jüngste Tochter nicht heiraten darf und dazu die Bürde für die Pflege der Mutter bis zu ihrem Tode tragen muss. Rosaura ist die Tochter der insgesamt drei Töchtern, deren Wesen und Wertvorstellung Mamá Elena am meisten ähnelt.⁴⁵⁸ „[T]he mother and Rosaura represent the same thing. Rosaura accepts society and doesn't want any changes in the traditions.“⁴⁵⁹ Nicht zuletzt nennt sie Escaja ihr „alter ego“.⁴⁶⁰ Rosaura glaubt an die Familientradition und tut alles dafür, diese aufrecht zu erhalten und ihrer Mutter zu gehorchen. Sie heiratet auf Wunsch ihrer Mutter Pedro, der eigentlich Tita zur Frau nehmen wollte, und schenkt ihm zwei Kinder. Wie ihre Mutter möchte Rosaura ihrer Tochter Esperanza dieselbe Bürde auferlegen, wie man sie Tita auferlegte. Aufgrund dessen kann sie als Teil dieses patriarchalischen Systems, welches unterdrückende Überzeugungen und Handlungen durch die Familienstruktur vermittelt, gesehen werden.⁴⁶¹

Die Tatsache, dass Rosauras und Pedros Ehe eine reine Zweckehe und keine Liebeshe ist, wird in einigen wenigen Szenen deutlich. Als ihre Hochzeitsnacht ausfällt und sie die Ehe nach Monaten noch immer nicht vollzogen haben, macht sich Rosaura große Sorgen und glaubt, ihre Pflicht als gute Ehefrau nicht erfüllt zu haben. In den Szenen, die Pedro und Rosaura intim

⁴⁵⁷ Anzaldúa 2010: 2f.

⁴⁵⁸ Vgl. Uychoco 2012: 100f.

⁴⁵⁹ Loewenstein 1994: 595.

⁴⁶⁰ Escaja 2010: 15.

⁴⁶¹ Vgl. Uychoco 2012: 100f.

beschreiben, wird deutlich, dass die Eheleute den Geschlechtsverkehr nicht als Vergnügen, sondern als einen rein der Fortpflanzung dienenden Vorgang wahrnehmen:

Pedro, apresuradamente, le sugirió dejar para otro día la culminación de la noche de bodas. Pero pasaron meses antes de que Pedro sintiera la obligación de hacerlo [...]. [...] [N]o podía rehusarse a realizar su labor de semental por más tiempo y esa misma noche, utilizando la sábana nupcial, se arrodilló frente a su cama y a manera de rezo dijo: -Señor, no es por vicio ni por fornicio sino por dar un hijo a tu servicio.⁴⁶²

Diese Akzeptanz und stille Annahme einer Tradition ohne Widerspruch würde eigentlich für die *Virgen de Guadalupe* sprechen. Im Laufe des Romans, stellt sich jedoch immer mehr heraus, dass Rosaura weniger einer *Virgen de Guadalupe* entspricht. Dies macht sich besonders bemerkbar, wenn man Rosaura mit ihrer Schwester vergleicht. Analysiert man die Charaktereigenschaften der beiden Frauen, so kommt man zu dem Schluss, dass Rosaura ein gegenteiliges Weiblichkeitsbild zu Tita darstellt. Wogegen Tita größtenteils Rosauras Aufgaben der Kindererziehung und des Haushalts übernimmt, wie es von einer perfekten Ehefrau und Mutter, einer *Virgen de Guadalupe* erwartet wird, ist sich Rosaura zu schade, ihrer Schwester beim Kochen zu helfen und überlässt Tita die häuslichen Aufgaben. Laut Victoria Martínez ist Rosaura der Inbegriff einer Frau der bürgerlichen Oberschicht: „Rosaura represents the bourgeois woman who turns her nose up at any food so base as bugs and wild animals, while Tita happily consumes whatever Nacha gives her.“⁴⁶³

Im Buch wird lediglich eine Textstelle angeführt, die Rosaura beim Kochen beschreibt. Obwohl Elena Pedro oft dazu ermahnt, „que se abstuviera a elogiar la comida“⁴⁶⁴, hindert es ihn nicht daran, weiter Titas Kochkunst zu verehren. Dies ruft in Rosaura derartige Wut hervor, dass sie darauf besteht, das nächste Mal selbst für die Familie zu kochen. „[Q]uién sabe si por querer impresionar a Pedro, su esposo, o por querer establecer una competencia con Tita en sus terrenos, en una ocasión intentó cocinar.“⁴⁶⁵ Auch scheint sich Rosaura von Titas stärker werdenden Bindung zu ihrem Kind provoziert zu fühlen. Fortan will sie selbst die Versorgung ihres Kindes zu übernehmen: „Voy a darle de comer a mi hija. De hoy en adelante no quiero que tú lo vuelvas a hacer.“⁴⁶⁶

⁴⁶² Esquivel 2008: 57f.

⁴⁶³ Martínez 2010: 119.

⁴⁶⁴ Esquivel 2008: 95.

⁴⁶⁵ Esquivel 2008: 68.

⁴⁶⁶ Esquivel 2008: 268.

Rosauras Ziel, ihrer Familie und Pedro zu zeigen, dem Bild einer guten Hausfrau und Mutter doch entsprechen zu können, scheitert kläglich, denn der ganze Haushalt „se enfermó del estómago“⁴⁶⁷ Rosaura muss zu ihrem Bedauern feststellen, dass sie mit ihren Kochkünsten vergeblich versucht hat, Pedros Herz zu erobern. Dies bewegt sie dazu, eine strenge Diät zu machen, um ihre Attraktivität zu steigern.

Sowie Rosaura sich den Regeln der Mutter fügt, so fügt sie sich am Ende auch Titas und Pedros Wunsch eine Art Dreiecksbeziehung zu führen. Sie sieht ein, dass sie Titas Affäre mit ihrem Ehemann nach dem Tod ihrer Mutter akzeptieren muss und gibt ihnen dies kund. Was Rosaura jedoch am meisten fürchtet, ist ein mögliches Gerede, welches den gesellschaftlichen Niedergang für sie bedeuten würde. Sie will auf keinen Fall, als gescheiterte Ehefrau dastehen: „El acuerdo consistía en que tomando en consideración que para Rosaura era vital el seguir aparentando que su matrimonio funcionaba de maravilla y que para ella era importantísimo el que su hija creciera dentro de la sagrada institución de la familia, la única según ella que le daría una fuerte formación moral [...]“⁴⁶⁸

Es ist schwer festzustellen, welche mythologische Frauenfigur der Charakter Rosaura darstellen soll. Außer, dass sie ihr Schicksal ohne Widerworte annimmt, teilt sie kaum Eigenschaften einer *Virgen de Guadalupe*. Sie ist weder eine umsorgende, aufopfernde, liebevolle Mutter, noch eine liebende Ehefrau. Im Gegenteil. Sie ist nicht fähig ihre Kinder zu stillen und sie zu versorgen.

Auch zeigt sie keinerlei Ähnlichkeit mit *Malinche*, der sexuellen, leidenschaftlichen Frau, da sie ihren Ehemann Pedro nicht befriedigen kann. Zwischen ihr und ihrem Ehemann herrscht keine sexuelle Anziehung wie zwischen Tita und Pedro, die als Ebenbild der *Malinche* und Hernán Cortés verstanden werden könnten, und ihre Ehe entwickelt sich zu einer reinen Zweckgemeinschaft.

Ebenso wenig fällt Rosaura durch ihre Intelligenz und Autonomie auf. Sie ist keine besonders illustre Frau, wie es *Sor Juana Inés de la Cruz* war, da sie stumm den Anweisungen ihrer Mutter folgt und sich nur auf ihre Wirkung auf andere Menschen Wichtigkeit beimisst: „no tenía carácter, le importaba mucho aparentar en la sociedad“⁴⁶⁹. Weiters ist sie keine besonders

⁴⁶⁷ Esquivel 2008: 69.

⁴⁶⁸ Esquivel 2008: 296.

⁴⁶⁹ Esquivel 2008: 236.

emanzipierte Frau, denn ihr Charakter durchläuft fast keine Entwicklung, da sie es im Gegensatz zu ihren Schwestern nicht schafft, sich aus den Fängen ihrer Mutter zu befreien. Als Tita, Pedro und Rosaura gemeinsam die Erziehung der kleinen Esperanza übernehmen, wird deutlich, dass Rosauras Erziehungsstil sehr an den der Mamá Elena erinnert:

Rosaura se empeñaba en que su hija no asistiera a la escuela, pues lo consideraba una pérdida de tiempo. Si la misión de Esperanza en esta vida era únicamente la de cuidarla a ella, su madre, por siempre, no necesitaba para nada de elevados conocimientos, era preferible que estudiara piano, canto y baile.⁴⁷⁰

5.2 *Arráncame la vida* von Ángeles Mastretta

Analysiert man die Werke von Ángeles Mastretta, so fällt einem auf, dass sie einige Gemeinsamkeiten mit den von Laura Esquivel haben. Mastretta lässt ihre weiblichen Charaktere langsam und allmählich zu Frauen wachsen, die im Mittelpunkt und Zentrum des Geschehens stehen und somit die männlichen Charaktere in den Schatten stellen. Laut Núñez-Méndez versprühen ihre Werke „el perfume de la feminidad“⁴⁷¹:

Salta a la vista que la figura de la 'mujer' se va convirtiendo en el centro de la narración paulatina y suavemente sin que los personajes masculinos pierdan relevancia en el transcurso de la acción. Esta escritora logra superponer a la mujer en la balanza de los dos sexos, aparentemente equilibrada, pero que indiscutiblemente deja a la mujer en un plano superior el lo que a las relaciones conyugales se refiere.⁴⁷²

5.2.1 Zur Autorin

*[L]os escritores hacen aparecer en sus libros los ojos, las bocas y el tono de voz de de las mujeres a las que han amado; las mujeres reinventamos las rodillas, las manos, el modo en que camina nuestro ser más querido*⁴⁷³

Ángeles Mastretta, geboren 1949 in Puebla, Mexiko, machte einen Abschluss in Journalismus an der *Facultad de Ciencias Políticas y Sociales* in der UNAM. 1985 veröffentlichte die mexikanische Autorin ihren ersten Roman mit dem Titel *Arráncame la vida*, mit welchem sie

⁴⁷⁰ Esquivel 2008: 298.

⁴⁷¹ Núñez-Méndez 2002: 115.

⁴⁷² Núñez-Méndez 2002: 115.

⁴⁷³ Roffé 1999: 79

den Matzlatán Preis gewann. Das Werk wurde zu einem Bestseller und wurde in sechs verschiedene Sprachen übersetzt. Weitere erwähnenswerte Werke Mastrettas sind *Mujeres de ojos grandes* (1990), *Puerto libre* (1994), *El mundo iluminado* (1998), *El cielo de los leones* (2003), *Ninguna eternidad como la mía* (1999) und *Mal de amores* (1995).⁴⁷⁴

Mastrettas Publikationen erfreuen sich großer Beliebtheit bei der Leserschaft, da sie einen direkten, humorvollen und ironischen Schreibstil verfolgt und da ihre Charaktere lang in Erinnerung bleiben. Ihre Protagonistinnen bezeichnet Mastretta oft als anachronisch, da sie ihrer Zeit voraus sind und als starke Frauen früheren unterwürfigen Generationen eine Stimme verleihen. Ihr literarisches Schaffen hat einen wesentlichen Beitrag zur Öffnung einer Debatte bezüglich der Rolle der Frau in der Gesellschaft und ihrer Darstellung in der Literatur geleistet. Trotz ihrer oft ironischen Schreibweise, setzt sie ihren Stil sowie ihre Charaktere auch gezielt dazu ein, ihre LeserInnen auf Spannungsfelder in der mexikanischen Gesellschaft und Geschichte aufmerksam zu machen. So stellen unter anderem Gewalt, Korruption, Anderssein und Einsamkeit unter anderem die zentralen Themen für ihre Romane.⁴⁷⁵ In einem Interview betont Mastretta, dass das zentrale Motiv ihres Schreibens ist, ihre Frauencharaktere so glaubwürdig wie möglich darzustellen:

Yo no hago sociología, ni sicología, yo hago, al menos eso pretendo, literatura. Mi problema cuando escribo es que lo que cuento [sic] resulte creíble, parezca cierto, sea un sueño consumado. De eso se trata. A mí no me toca saber si mis personajes fueron posibles, lo que me toca es hacerlos creíbles. Yo creo que mujeres como Emilia, Milagros, Josefa y Catalina, pudieron existir, pero no importa lo que yo crea sino si consigo que otros lo crean.⁴⁷⁶

5.2.2 Synopse

Der Roman *Arráncame la vida* (1985) spielt im postrevolutionären Mexiko. Im Mittelpunkt der Handlung steht die anfangs 14-jährige Protagonistin Catalina Guzmán, die den 16 Jahre älteren General Andrés Ascencio, einen stattlichen Mann mit großem Potential für eine vielversprechende politische Karriere, im *Café de los portales* kennenlernt. Aus irgendeinem Grund hat er in Catalina Interesse geweckt, sie sieht in ihm wohl die Möglichkeit der Armut und dem Elend, in dem sie lebt, zu entfliehen. Er fängt an, ihr den Hof zu machen, und Catalina

⁴⁷⁴ Vgl. Mastretta 2004.

⁴⁷⁵ Vgl. De Beer 1996: 226.

⁴⁷⁶ Entrevista con Ángeles Mastretta, concedida a Carlos M. Coria Sánchez, *op. cit.*, p.103. zit. Nach Said 2006.

verliebt sich schon bald in den angesehenen Herren. Die ganze Familie favorisiert den reichen General, der sich um ihre Tochter bemüht und hofft darauf, dass er sie eines Tages zu seiner Frau macht, und so schenken sie den Warnungen der DorfbewohnerInnen kein Gehör. Er soll angeblich ein Krimineller sein und ist als Casanova bekannt. Catalinas Eltern geben dem General ihr Einverständnis, ihre Tochter mit auf Reisen zu nehmen. Nach einiger Zeit kehrt der General zurück und hält um Catalinas Hand an. Die erste Zeit ihrer Ehe scheint voller Freude, Liebe und Glück zu sein. Sie machen viele Unternehmungen, besuchen Veranstaltungen und Feste und genießen die Zeit als frischverliebtes Ehepaar. Die junge Catalina, die nun ihre Kindheit zurücklassen und sich nun an ihr neues Leben als verheiratete Frau gewöhnen muss, lernt sich um den gesamten Haushalt zu kümmern, zu kochen und ihrem Mann eine gute Ehefrau zu sein. Andrés kommt jedoch oft tagelang nicht nach Hause. Catalina findet sich mit ihrer Einsamkeit ab und beschließt einen Kochkurs zu besuchen, wo sie ihre späteren Freundinnen Pepa und Mónica kennenlernt. Ein paar Jahre später erfährt sie die Freuden der Mutterschaft und schenkt mit 17 Jahren einer Tochter, die sie Verania nennt, das Leben. Einen Monat darauf kehrt der General zurück und hat zu Catalinas Erstaunen noch zwei weitere Kinder bei sich: Octavio und Virginia, die ungefähr in ihrem Alter sind. Er tischt Catalina eine herzerreißende Geschichte auf, welche sie erweicht die Kinder aufzunehmen.

Die Gerüchte rund um Andrés, der mittlerweile zum Gouverneur von Puebla ernannt worden ist, scheinen sich zu bewahrheiten. Andrés' Liebschaften kommen ans Tageslicht und er entpuppt sich als machtbesessener und skrupelloser Mann. Als die Familie wegen Andrés' Präsidentschaftskandidatur nach Mexiko-Stadt zieht, trifft Catalina auf Carlos Vives, einen klassischen Musiker. Endlich wird ihre Liebe erwidert und sie beginnen eine heimliche Affaire. Ihre Liaison wird jedoch von der plötzlichen Festnahme Carlos', dessen Leichnam wenige Tage später aufgefunden wird, unterbrochen.

Die Gesundheit des Generals verschlechtert sich rapide und er stirbt. Catalina ist mit ihrem Schicksal überfordert und ruft alle Witwen an, um das Erbe des Generals unter ihnen aufzuteilen. Zwar bleibt sie für den Rest ihres Lebens allein, erfährt aber nun, was Freiheit wirklich bedeutet.⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ Vgl. Mastretta 2004.

5.2.3 Inszenierung der weiblichen Romanfiguren in *Arráncame la vida*

5.2.3.1 Catalina Guzmán/Ascencio

Im Laufe ihres Lebens entwickelt sich Catalina ständig weiter und durchläuft verschiedene Lebensphasen bzw. -abschnitte. Dabei übernimmt sie auch unterschiedliche Rollen als Frau. Sabia beschreibt sie als eine „mujer en proceso de formación que pasa por etapas significativas en la vida de la mujer: esposa, madre, esposa engañada, esposa adúltera, primera dama de uno de los Estados de México y, finalmente, viuda.“⁴⁷⁸ Diese Aussage weist möglicherweise darauf hin, dass sich die Autorin bei Catalina an mehreren mythologischen Frauenfiguren orientiert hat.

5.2.3.1.1 Catalina als *Virgen de Guadalupe*?

In Bezug auf das lateinamerikanische Weiblichkeitsbild und hinsichtlich des Vorbildes der *Virgen de Guadalupe* als glorifizierte Frauenfigur und Ebenbild einer lateinamerikanischen Frau und Mutter kann gesagt werden, dass Catalina keine typische lateinamerikanische Mutter darstellt. Dies hat zum einen mit dem Status der Familie Ascencios zu tun, zum anderen aber auch mit der Einstellung Catalinas zum Thema Mutterschaft. Aufgrund ihrer hohen finanziellen Stellung kümmert sich Catalina nicht um die Erziehung ihrer Kinder und überlässt diese ihren Hausangestellten bzw. Kindermädchen. Nach außen hin hat es zwar den Anschein, dass Catalina die Rolle der Hausfrau und Mutter erfüllt, im Laufe des Romans lässt sich jedoch eine immer lauter werdende Abneigung gegenüber den Kindern und eine Unzufriedenheit mit dem Dasein als Mutter erkennen. Schon bei ihrer ersten Schwangerschaft mit Verania, im Alter von 17 Jahren, macht sich diese Abneigung bemerkbar:

La había cargado nueve meses como una pesadilla. Le había visto crecer a mi cuerpo una joroba por delante [...]. La primera desgracia fue dejar los caballos y los vestidos detallados, la segunda soportar unas agruras que me llegaban hasta la nariz. Odiaba quejarme, pero odiaba la sensación de estar continuamente poseída por algo extraño.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Saïd 2006. Es gibt keine Seitenanzahl

⁴⁷⁹ Mastretta 2004: 31.

Catalina nimmt wahr, wie sich ihr Körper während der Schwangerschaft verändert. Sie beschreibt dies auf naive Weise. Ihr scheint vorne ein Buckel zu wachsen und sie fühlt sich, als ob etwas Fremdes von ihr Besitz ergriffen hat. Sie trauert ihren taillierten Kleidern und ihren geliebten Pferden nach und vermisst ihr unbeschwertes Leben in Puebla. Sie selbst beschreibt sich nicht als „madre enternecida“⁴⁸⁰ und ihr ungeborenes Kind ist für sie nicht viel mehr als ein „pescado nadando en el fondo de [su] vientre“⁴⁸¹, der sie töten wird. Catalina macht allein Andrés für ihren misereren Zustand verantwortlich: „Andrés era el culpable de que pasaran todas estas cosas y ni siquiera soportaba oír hablar de ellas“⁴⁸²

Sie selbst gibt zu, dass sie sich nicht wirklich auf ihr Kind freut, und schon in der Schwangerschaft wenig Bindung zu ihm aufbauen kann. Selbst Pablo, ein alter Schulfreund empfindet mehr für das Baby als sie: „Me trataba como a una reina. Nadie le tuvo mas cariño que él al probable bebé. Ni yo. Aunque yo no era un buen ejemplo de amor extremo“⁴⁸³

Obwohl sie oberflächlich die gehorsame und unterwürfige Ehefrau und Mutter darstellt, kann Catalina in Wahrheit keinen Gefallen am Muttersein finden. Damit tradiert sie ein Mutterbild, das ganz in Opposition zu dem der ersten Frau Andrés' Eulalia, die ihre Schwangerschaft und die damit verbundenen körperlichen Veränderungen nicht als Qual sah, steht. Während ihrer Schwangerschaft ging sie noch ihrer Arbeit nach und beim Eintritt der Geburtswehen wohnte sie noch dem Einzug der Revolutionäre Villa und Zapata bei:

Eulalia aceptó que le cambiara el cuerpo y que poco a poco se le fuera estirando con la presencia del hijo, sin dejar de levantarse en la madrugada para la ordena o de ir con Andrés a hacer las entregas en la carretera.⁴⁸⁴

Auch durch die Geburt ihres zweiten Kindes, Sergio, liebevoll Checo genannt, wendet sich Catalinas Einstellung zur Schwangerschaft und Muttersein nicht zum Positiven und die Aussicht Gattin des Gouverneurs von Puebla zu werden klingt äußerst verlockend. Somit würden sich auch ihre Aufgabenbereiche verlagern und ihr Alltag würde nicht nur aus dem Aufziehen ihrer Kinder bestehen. Für Catalina wäre diese Position eine willkommene Abwechslung und Alternative zu ihrem etwas eintönigen Leben als Mutter und Hausfrau:

⁴⁸⁰ Mastretta 2004: 31.

⁴⁸¹ Mastretta 2004: 31.

⁴⁸² Mastretta 2004: 31.

⁴⁸³ Mastretta 2004: 32.

⁴⁸⁴ Mastretta 2004: 35.

Me gustaría ser gobernadora. Llevaba casi cinco años entre la cocina, la chichi, y los pañales. Me aburría. Después de Verania nació Sergio. Cuando empezó a llorar y sentí que me deshacía de la piedra que cargaba en la barriga, juré que ésa sería la última vez. Me volví una madre obsesiva con la que Andrés trataba poco.⁴⁸⁵

Dieses Zitat zeigt auch ihre Erleichterung, ihren Sohn, bzw., wie sie es beschreibt, den Stein, den sie in ihrem Bauch getragen hatte, endlich loslassen zu können und ihren Körper wieder für sich zu haben. Obwohl sie sich hier als eine abgöttisch liebende Mutter beschreibt, die sie zuvor noch nicht sein konnte, schwört sie sich, diese Prozedur der Schwangerschaft und Geburt nie wieder auf sich zu nehmen.

Mit der Zeit distanziert sich Catalina immer mehr von ihren Kindern und überlässt dem Kindermädchen die Erziehung ihrer Nachkommen. Hin und wieder beschäftigt sich Catalina doch mit ihnen, spielt mit ihnen und bemüht sich sie zu unterhalten. Dies gehört aber keinesfalls zum Alltag und Catalina sieht es oft als Last die fröhliche und zufriedene Mutter zu mimen, die sie zu dem Zeitpunkt aber nicht ist. Sie würden sich ohnehin gerne mit sich selbst beschäftigen, redet sich Catalina ein.

Con los niños todo era dar o parecer contenta. Los llevaba a la feria, a subir un cerro o a buscar ajolotes en los charcos cerca de Mayorazgo para quitarme de la cabeza lo que no fuera un juego o una demanda fácil de resolver. A veces me proponía el gusto por ellos, me empeñaba en la ternura y el alborote permanentes, pero mis hijos habían aprendido a no necesitarne y después de un tiempo de estar juntos no se sabía quién estaba teniéndole paciencia a quién.⁴⁸⁶

Als sie davon erfährt, dass sogar ihr fünfjähriger Sohn Checo über die heimlichen Machenschaften und in Auftrag gegebenen Morde seines Vaters Bescheid weiß, beschließt sie, ihre mütterliche Liebe ganz zu verdrängen. Sie weiß, dass sie ihre Kinder nicht ewig vor dem dunklen Geheimnis ihrer Familie beschützen kann. Als ihr Sohn, der sich seinen Vater zum Vorbild nimmt, ihr stolz antwortet „[E]l hijo de Lucina está en el hoyo. [...] Como ese Celestino que ayer dijo mi papá que le buscaran un hoyo. [...] Siempre dice así. A éste búsqúenle un hoyo. Y eso quiere decir que lo tienen que matar. [...] Matar es trabajo, dice mi papá“⁴⁸⁷, entscheidet Catalina sich für die räumliche Trennung von ihren Kindern: „No podían vivir en las nubes nuestros hijos. Estaban demasiado cerca. Cuando decidí quedarme decidí también por ellos y ni modo de guardarlos en una bola de cristal.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Mastretta 2004: 44.

⁴⁸⁶ Mastretta 2004: 200.

⁴⁸⁷ Mastretta 2004: 69.

⁴⁸⁸ Mastretta 2004: 70.

Mit dem Ziel, ihre Kinder möglichst weit von den dreckigen Geschäften ihres Mannes fernzuhalten, gibt sie ihre mütterlichen Pflichten ab und die Erziehung ihrer Kinder in die Hände von Lucina, dem Kindermädchen.

[R]esolví cerrar el capítulo del amor maternal. Se los dejé a Lucina. [...] De un día para otro dejé de pasar las tardes con ellos, dejé de pensar en qué merendían y en cómo entretenerlos. Al principio los extrañé. Llevaba años de estar pegada a sus vidas, habían sido mi pasión, mi entretenimiento. [...] Desde esta noche cerré la puerta con llave. [...] Se fueron acostumbrando, y yo también.⁴⁸⁹

Obwohl Catalina alle ihre Kinder liebt, wie sie klarstellt, ist dennoch ein Unterschied zwischen ihren leiblichen Kindern Checo und Verania und ihren Stiefkindern Adriana, Marta, Octavio, Marcela und Lilia festzustellen. Mit Octavio und Marcela verbindet sie eher eine Freundschaft als eine Mutterbeziehung, da sie ungefähr dasselbe Alter haben. Zu Marta und Adriana hat Catalina jedoch keine sehr enge Bindung. Sie leben zwar alle in einem Haus, führen aber zwei getrennte Leben: „Nunca peleamos Marta y yo. Tampoco tuvimos mucho que ver una con otra. [...] Con Adriana, la gemela de Lilia, tampoco tenía yo mucho que ver.“⁴⁹⁰

Eine besondere Beziehung konnte Catalina zu Lilia aufbauen, vielleicht gerade, weil sie ihre Charakterzüge stark an sie selbst erinnern. Auf Wunsch ihres Vaters, mit 16 Jahren mit Emilio Alatríste verheiratet zu werden, fürchtet Catalina, dass sie dasselbe Schicksal ereilen wird, wie sie. Die Bedinungen, unter denen Catalina verheiratet wurde, weisen Parallelen zu den von Lilia auf. Gedrängt vom General und aus Angst ihre Eltern zu enttäuschen, willigte Catalina in die Heirat mit Andrés ein:

-¿Están tus papás? -preguntó. [...] -Diles que vengo por ustedes para que nos vayamos a casar. -¿Quiénes? -pregunté -Yo y tú -dijo. [...] - Ni siquiera me has preguntado si me quiero casar contigo -dije-. ¿Quién te crees? - ¿Cómo que quién me creo? Pues me creo yo, Andrés Ascencio. No proteste y súbase al coche.⁴⁹¹

Sie verteidigt ihre Tochter und versucht Andrés im letzten Moment noch umzustimmen. Hier zeigt sich die unzerstörbare Liebe zu ihrer Tochter und als Andrés betont, dass Lilia seine biologische Tochter ist und Catalina sich nicht in seine Erziehungsmaßnahmen einmischen soll, merkt sie Folgendes an:

⁴⁸⁹ Mastretta 2004: 70.

⁴⁹⁰ Mastretta 2004: 202.

⁴⁹¹ Mastretta 2004: 13.

Es mi hija y yo velo por su futuro. Tú no te metas. -Cuando te conviene es tu hija, cuando no te conviene es nuestra hija. A los diez años me la entregaste con un discurso sobre la necesidad de que yo fuera como su madre. Ahora ya nada más es hija tuya. [...] No voy a dejar que la cases a la fuerza.⁴⁹²

Schlussendlich müssen Catalina und Lilia schmerzlich feststellen, dass Andrés niemals nachgeben würde. Nach einem Streit zwischen ihrem Versprochenen Emilio Alatríste und ihrer wahren Liebe, wo Lilia dazwischengeht, ruft sie Andrés herbei und sie weiß, dass Andrés diese heimliche Liaison niemals erlauben wird und dementsprechende Maßnahmen ergreifen würde, um diese zu boykottieren. „-Lo va a matar -dijo sin lloridos- como a tu Carlos, lo va a matar.“⁴⁹³ Nach Uranios ungeklärtem Tod, wird die Hochzeit zwischen Lilia und Emilio bekanntgegeben. Catalina stellt sich immer wieder dieselbe Frage: „Quince años antes, yo era como Lilia. ¿En qué momento empezó a ser primero la comida de los otros que mis ganas de correr a caballo?“⁴⁹⁴ Hier wird deutlich, dass sich Catalina für Lilia ein befreites Leben fernab von der rigiden Überwachung ihres Vaters gewünscht hätte. Dabei benutzt sie ihr Verlangen nach dem Pferdereiten als Metapher für ihren und Lilias Durst nach Freiheit und Emanzipation aus dem patriarchalischen System.

Auch nach der Hochzeit halten die beiden eine gute Beziehung zueinander aufrecht und Catalina verteidigt immer wieder ihre Mutterrolle. Als man sie nach der leiblichen Mutter der Kinder fragt und ihr Lob ausspricht, sich fremden Kindern angenommen zu haben entgegnet sie empört: „Hasta donde a mí me importa, yo soy su mamá“⁴⁹⁵ Nach dem Tod ihres Mannes tritt Catalina wiedervereint mit ihren Kindern bei der Totenwache auf.

Am Beispiel Catalinas lässt sich Judith Butlers eingeführte Theorie zur *Performativität* bestätigen. Sie ist zwar eine biologische Mutter, kann sich anfangs aber nicht mit ihrer neuen Identität als Mutter identifizieren und weist keinerlei damit assoziierte Verhaltensweisen auf. Aus diesem Grund erlangt sie ausgehend von Butlers These keine Identität als Mutter. Dass aber die Geschlechtsidentität wiederum nicht festgesetzt ist und reversibel ist, zeigt sich darin, dass Catalina sich mit der Zeit an ihr Dasein als Mutter gewöhnt und ihre Identität als Mutter für ihre Stieftochter Lilia annimmt.

⁴⁹² Mastretta 2004: 161.

⁴⁹³ Mastretta 2004: 192.

⁴⁹⁴ Mastretta 2004: 160.

⁴⁹⁵ Mastretta 2004: 194.

Obwohl sie es ihren Kindern oft nicht zeigen kann, bedeutet Familie Catalina dennoch sehr viel. Sie pflegt ein sehr gutes Verhältnis zu ihren Geschwistern, besonders zu Bárbara, die sie zu ihrer Sekretärin macht. Ihr Vater Don Marcos ist wohl der wichtigste Mann in ihrem Leben, und als er stirbt bricht für sie eine Welt zusammen. Bei ihm kann sie das 16-jährige Mädchen sein, dass sie bei Andrés nicht sein darf. Egal wie alt sie ist, für ihn bleibt sie immer sein kleines Mädchen. Ihm vertraut sie sich an, als sie an sich zweifelt und denkt, ihrer Position nicht gewachsen zu sein: „Me gustaba besar a mi papá y sentir que tenía ocho años, un agujero en el calcetín, zapatos rojos y un mono en cada trenza los domingos.”⁴⁹⁶ Er besitzt die Gabe, sie immer wieder zu beruhigen und zu stärken und führt Catalina in ihren Gesprächen auch immer wieder vor Augen, welch großes Glück sie und die ganze Familie hat, unbeschwert und ohne finanzielle Nöte ihr Leben genießen zu können.

Es que no estoy contenta dije abrazándolo. ¿Qué te lastima? ¿No tienes todo lo que quieres? No llores. Mira qué lindo está el cielo. Mira qué fácil es vivir en un país en que no hay invierno. Siente cómo huele el café. Venga, mi vida, venga, que le preparo uno con mucho azúcar, venga, cuéntale a su papá.⁴⁹⁷

Catalinas familiäre Beziehung zu ihrem Vater und ihr plötzliches Erkennen der mütterlichen Gefühle für ihre Stieftochter Lilia, für deren Zukunft sie sich vehement einsetzt, korrelieren nicht mit ihrer bisherigen Einstellung zur Mutterschaft. Das Gesamtbild, dass Catalina nicht der *Virgen de Guadalupe* entspricht, wird dadurch jedoch nicht grundlegend verändert, denn ihre generelle Abneigung gegenüber der Mutterschaft überwiegt die temporären mütterlichen Gefühle und ihren Familiensinn.

Catalina reflektiert oft darüber, wie es wohl wäre, wenn ihr Leben einen anderen Verlauf genommen hätte. Obwohl sie die Fassade der devoten Ehefrau und perfekten Mutter nach außen hin aufrechterhalten muss und sich eingesteht, dass sie nichts an ihrer Situation ändern kann, träumt sie dennoch davon, sich von den Zwängen ihres Ehemannes zu befreien.

Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. Quién sabe quién era yo, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Mastretta 2004: 9.

⁴⁹⁷ Mastretta 2004: 60-61.

⁴⁹⁸ Mastretta 2004: 57.

„Otra quería ser yo“⁴⁹⁹, begehrt Catalina. „Para mucha gente yo era parte de la decoración“⁵⁰⁰, beklagt sich Catalina an den zahlreichen Abendessen, die das Ehepaar Ascencio veranstaltet, denn die Aufgabe einer Frau an der Seite eines mächtigen Mannes ist es „bonita, dulce, impecable“⁵⁰¹ zu sein. In einer Textstelle beschreibt sie diese Schicklichkeit am Beispiel der Politikerfrau Susy, die das in der damaligen Zeit dominante weibliche Rollenbild widerspiegelt. Ihr Erscheinungsbild ist stets adrett und makellos und sie widerspricht ihrem Ehemann niemals. Catalina misst sich an ihr und stellt fest, dass ihr eine gewisse „dedicación“⁵⁰² fehlt:

Era una mujer chaparrita, de ojos grandes y pestañas muy negras. [...] Le gustaba su marido. Adivinar la razón, porque era espantoso, pero el caso es que ella siempre que se podía lo sobaba y cuando el tipo daba sus opiniones ella lo oía como a un genio, moviendo la cabeza de arriba para abajo. [...] Eran un equipo. Yo nunca pude hacer un equipo así.⁵⁰³

Bei den zahlreichen offiziellen Anlässen bricht Catalina schon vor der Ankunft der Gäste in Tränen aus, nimmt sich jedoch immer wieder zusammen „para no correrme el rimel [sic] y de remate parecer bruja“⁵⁰⁴, wie sie hämisch betont. Der gesellschaftliche Druck auf ihre Person und die Angst vor dem Gerede ihrer Gäste ist größer als ihr Wunsch, mit den Normen des *marianismo* zu brechen. „¿Qué hubiera pasado si entrando las visitas encuentran a la señora gimiendo con la cabeza metida bajo el sillón?“⁵⁰⁵ Diese Sehnsucht den von einer mexikanischen Frau erwarteten Aufgaben zu entfliehen stellt keine Übereinstimmung mit dem Konzept des *marianismo* und der mythologischen Frauenfigur der *Virgen de Guadalupe* dar.

5.2.3.1.2 Catalina als *Sor Juana Inés de la Cruz*

Da dem *Sor Juana Inés de la Cruz*-Archetypen nicht erlaubt ist, sich zu reproduzieren, müsste eigentlich daraus der Schluss gezogen werden, dass Catalina nicht dem Bild der *Sor Juana Inés de la Cruz* entspricht, da sie Mutter von zwei leiblichen Kindern und noch einigen Stiefkindern ist. Hind gibt an, dass der Charakter der Catalina ein großes Potenzial für die Repräsentation der *Sor Juana Inés de la Cruz* zeigt, wenngleich Mastretta ihrem Charakter eine „biologically

⁴⁹⁹ Mastretta 2004: 58.

⁵⁰⁰ Mastretta 2004: 59.

⁵⁰¹ Mastretta 2004: 59.

⁵⁰² Mastretta 2004: 169.

⁵⁰³ Mastretta 2004: 169.

⁵⁰⁴ Mastretta 2004: 59.

⁵⁰⁵ Mastretta 2004: 59.

normative role as a mother of two“⁵⁰⁶ erlaubt. Aufgrund ihres Daseins als Mutter und Ehefrau, sollte man meinen, dass eine künstlerische und intellektuelle Rolle für die Protagonistin völlig ausgeschlossen bleibt.⁵⁰⁷ „Surprisingly, Catalina’s inability to devote herself to a particular archetype produces flightiness.“⁵⁰⁸ Ihre Freude am Lernen und ihr Interesse an Bildung wird bereits im ersten Kapitel des Romans deutlich. Dies manifestiert sich besonders in ihrer Sprachwahl. Ihre Erzählungen sind voll von Ausdrücken wie *aprender*, *enseñar* und *saber* und sie erweitert ihren intellektuellen Horizont: Vom Liebesspiel zu Eifersucht, Diskretion und politischer Manipulation.⁵⁰⁹

Je mehr Catalina sich von der Kindererziehung und dem Haushalt distanziert und ihre Rolle als Mutter in den Hintergrund der Narration rückt, desto mehr erfährt der/die LeserIn, über welche versteckte Intelligenz sie eigentlich verfügt, die durch ihren patriarchalischen Mann meist unterdrückt wird. Dies manifestiert sich besonders in Catalinas Verlangen, die dreckige Politik ihres Mannes vermehrt zu hinterfragen und zu erforschen, zeigt sich aber auch durch einen generell verstärkten Fokus auf Catalinas Liebesaffären, Klatsch und Tratsch Geschichten und Erzählungen über dubiose und zweifelhafte Verhältnisse zwischen Politikerfrauen und Liebhabern.⁵¹⁰ Unterstützung bekommt sie dabei vor allem von ihrer Freundin Andrea, die sie dazu anstößt, Nachforschungen anzustellen:

-Catina, no te pongas tonta- dijo Andrea. Creí que tenías más mundo.

-Más mundo, más mundo. ¿Cómo quieres que me ponga? ¿Me están diciendo que hace doce años vivo con Jack el destripador y quieres que me quede ahí acostada, quieres que sonría como la Mona Lisa? ¿Qué quieres?

[...] que te subas a la cama, te acuestes, me sonrías, acabes tu masaje, y saliendo de aquí te pongas a investigar quién es Andrés Ascencio.⁵¹¹

Dieser Vorfall ist wohl der Auslöser dafür, dass Catalina beginnt, sich nun mehr für die Politik zu interessieren. Sie führt eindrucksvolle Gespräche mit ihren Gästen, liest sich in das aktuelle politische Geschehen ein und befragt politische Opfer ihres Mannes. „Yo, que por esas épocas todavía decía lo que pensaba, intervine: -¿Pero no hay otra manera de impedir las más que

⁵⁰⁶ Hind 2004: 96.

⁵⁰⁷ Vgl. Hind 2004: 96.

⁵⁰⁸ Hind 2004: 96.

⁵⁰⁹ Vgl. Anderson 1988: 16

⁵¹⁰ Vgl. Hind 2004: 96.

⁵¹¹ Mastretta 2004: 155f.

echándoles encima el ejército y matando a doce indios? Les cobraron a seis por uno cada muerto.”⁵¹²

Der Roman verspricht zwar eine kontinuierliche intellektuelle Entwicklung von Catalina, dennoch übernimmt sie nie die volle Verantwortung im politischen Kreis ihres Mannes.⁵¹³ Trotzdem scheint ihr Mann sie mehr in seine Geschäfte einzubeziehen, als andere Männer ihre Frauen. Da ihr Mann sie zu seiner Privatsekretärin macht, gewinnt sie immer mehr Einblick in die Politik und ihre Tücken. Auch merkt sie an, dass sie durch die jahrelange Studie der Verhaltensweisen ihres Mannes fähig ist, seine Aussagen und Entscheidungen vorauszusehen. „Casi podía yo saber qué decidiría en qué asuntos, a quién mandaría a qué negocios, como le contestaría a tal secretario, qué diría en el discurso de tal fecha.“⁵¹⁴ Als er sie zum zweiten Mal zu seiner Sekretärin macht und Catalina einen Entwurf für seinen Diskurs vorlegt, gibt Andrés zu, es nicht bereit zu haben, die Fähigkeiten und Talente seiner Frau zu nutzen und erniedrigt sie zum ersten Mal nicht, sondern erkennt ihre Intelligenz an:

No me equivoqué contigo, eres lista como tú sola, pareces hombre, por eso te perdono que andes de libertina. Contigo sí me chingué. Eres mi mejor vieja, y mi mejor viejo, cabrona.⁵¹⁵

Catalinas politische und sentimentale Eloquenz zeigt sich auch im Umgang mit der Dreiecksbeziehung zwischen ihr, Andrés und ihrem Geliebten Carlos. Er ist das genaue Gegenteil von Andrés. Der im Ausland studierter Intellektuelle und Sympathisant mit den politischen Radikalen, die sich gegen Andrés stellen, symbolisiert er für Catalina die Gefahren, vor der man sie weitestgehend geschützt hatte, hinsichtlich ihrer Affäre und seiner Politik. Nach der Entführung und Ermordung Carlos' durch Andrés, lernt Catalina ihren Ehemann von einer völlig anderen Perspektive kennen.⁵¹⁶ „Aprendí a mirarlo como si fuera un extraño, estudié su manera de hablar, las cosas que hacía, el modo en que iba resolviéndolas. Entonces dejó de parecerme impredecible y arbitrario.“⁵¹⁷

Als die Affäre zwischen Catalina und Alfonso Quijano, ihren zweiten Liebhaber, in die Brüche geht, nähern sich die Eheleute wieder ein wenig an und Catalina kümmert sich um Andrés, als

⁵¹² Mastretta 2004: 83.

⁵¹³ Vgl. Hind 2004: 96.

⁵¹⁴ Mastretta 2004: 212.

⁵¹⁵ Mastretta 2004: 223.

⁵¹⁶ Vgl. Anderson 1988: 17.

⁵¹⁷ Mastretta 2004: 212.

er über Schmerzen klagt. Jedoch erst als Andrés merkt, dass ihm der Tod naht, erkennt er, was er an Catalina hat. Er bittet sie um Vergebung für sein jahrelanges unangebrachtes Verhalten gegenüber seiner Ehefrau und gesteht sich ein, dass er ihren Wünschen und Träumen wenig Anerkennung entgegenbrachte.

–Te jodí la vida, ¿verdad?–dijo–. Porque las demás van a tener lo que querían. ¿Tú qué quieres? Nunca he podido saber qué quieres tú. Tampoco dediqué mucho tiempo a pensar en eso, pero no me creas tan pendejo, sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí a unas cuantas.⁵¹⁸

Dies klang vor ein paar Jahren noch ganz anders. Andrés machte sich immer über ihre Naivität, Unerfahrenheit, Infantilität lustig. Ihre frechen Antworten empfand er eher als amüsant als anerkennend und es war ihm ein Dorn im Auge, dass sie sich in seine politischen Angelegenheiten einmischte und sich ihre eigene Meinung zu bilden versuchte:

Y tú qué te metes, ¿quién te pidió tu opinión?

–Hace cuatro días que hablas de lo mismo, ya me dio tiempo de tener una opinión.

–Vaya con la señorita. No sabe ni cómo se hacen los niños y ya quiere dirigir generales.⁵¹⁹

Ihr gesteigertes Interesse an intellektuellen und politischen Themen und die Tatsache, dass ihr Mann ihr männliches Verhalten und Charakterzüge attestiert, sind markante Merkmale des Archetyps der *Sor Juana Inés de la Cruz*.

Catalinas Charakter kann auch deshalb als *Sor Juana Inés de la Cruz*-Archetype klassifiziert werden, da sie zunehmend feministische Züge annimmt. Auch De Beer sieht in Catalina eine Feministin: Sie verkörpert eine Frau, die dieselben Probleme bekümmern, mit welchen alle Frauen unserer heutigen Zeit zu kämpfen haben. Aufgrund dessen wohl auch der große Anklang bei der mexikanischen Leserschaft. Sie entwickelt sich vom kleinen unschuldigen Mädchen vom Dorf, die sich ins Abenteuer stürzte und einen reichen General heiratete zu einer jungen Frau, die sowohl vielzählige als auch gegensätzliche Rollen annimmt.⁵²⁰ Sie ist, das bestätigt auch Núñez-Méndez, nicht mehr die „jovencita [...] que ha sido educada según los principios marianistas“⁵²¹. Im Gegenteil: „[V]a a distanciarse [...] de los prejuicios de su tiempo“⁵²²

⁵¹⁸ Mastretta 2004: 225.

⁵¹⁹ Mastretta 2004: 10.

⁵²⁰ De Beer 1996: 215.

⁵²¹ Núñez-Méndez 2002: 116.

⁵²² Núñez-Méndez 2002: 116.

Catalinas steigende Emanzipation und Gewinnung an Macht manifestiert sich auch in der Erzählperspektive des Romans. Dadurch, dass Mastretta die „voz femenina“⁵²³ durch Catalina in der ersten Person verwendet, wirkt sie der maskulinen Macht entgegen und wird zur „poseedora de la historia“.⁵²⁴

Am Ende des Romans, nach dem Tod Andrés', scheint Catalina endlich in ihrem Leben angekommen und im Reinen mit sich selbst zu sein. Núñez-Méndez erlebt die erwachsene Catalina nun als „otra Catalina, diferente libre, feliz [...] tomando conciencia de su identidad individual y femenina“⁵²⁵. Catalina selbst sagt am Ende: „Sin decidirlo me volví distinta.“⁵²⁶

Zwar merkt Ángeles Mastretta in einem Interview mit Reina Roffé an, dass Catalinas Lebensziel darin besteht, sich selbst zu finden und das Leben intensiv zu spüren, ist jedoch nicht mit dem Gedanken konform, dass Catalina in ihrem Innersten eine Feministin der 70er ist, zumal Catalina keinesfalls ein Charakter, der aktiv für die Frauen kämpft, ist und sich selbst als Feministin bezeichnet:

Yo me he encontrado con feministas, sobre todo al principio, cuando salí *Arráncame la vida*, que me decían cómo es posible que Catalina no sea capaz de sublevarse, de matar a ese hombre, de mandarlo al demonio, de conseguirse un trabajo, de hacerse una vida distinta. Pero si Catalina Ascencio nunca quiso ser una feminista de los 70, lo único que quería era dar consigo misma. Yo lo que creo es que si alguna preocupación cabal tiene Catalina es la de saber quién es, nada más, quizás es su única pretensión y, también, la de sentir intensamente la vida.⁵²⁷

Obwohl der Roman keinen wirklichen Ausblick in die Zukunft Catalinas gibt und es vor allem unklar bleibt, ob sie ihre neugewonnene Freiheit und Selbstbestimmtheit behalten kann, weisen die letzten Seiten des Buches auf eine eher rosige Zukunft für Catalina hin. Schon bei der Trauerfeier zeigt sich, wie emanzipiert und befreit sie der Tod Andrés' gemacht hat. Sie setzt sich zu seinem Leichnam und reflektiert eindrucksvoll über die letzten 20 Jahre, die sie mit ihm verbracht hat. Sie sagt auch offen, wie sehr sie es bereut, Andrés geheiratet zu haben, denn hätte sie das nicht, wäre ihr wohl viel Leid ferngeblieben. Nach außen hin mimt sie die traurige Witwe, sein Tod lässt sie jedoch emotional völlig kalt und die Tränen, die sie vergießt, gelten nicht ihrem Ehemann, sondern ihrem Geliebten Carlos. Ihre letzten Worte enthüllen jedoch,

⁵²³ Ferreyra 2010: 119.

⁵²⁴ Vgl. Ferreyra 2010: 119.

⁵²⁵ Núñez-Méndez 2002: 116.

⁵²⁶ Mastretta 2004: 212.

⁵²⁷ Roffé 1999: 80.

dass sie optimistisch in die Zukunft blickt und froh ist, nun niemandens Anordnungen folgen zu müssen:

Lo pensé llorando todavía y pensándolo dejé de llorar. Cuántas cosas ya no tendré que hacer. Estaba sola. Nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz.⁵²⁸

Es scheint, als ob Catalina erst der Tod von Andrés der Beginn eines Lebens voller Glück und ohne jegliche Zwänge ist. Laut der Autorin hat die Protagonistin jedoch schon viel früher ihre Freiheit erlangt.

Catalina ya estaba libre desde antes. Porque es libre desde el momento en que concibe que ella puede matar a Andrés Ascencio. Además, hacia el final, ya aprendió a vivir sin él, aprendió a pensar sin él como su única posibilidad.⁵²⁹

Eine Möglichkeit, sich ihre Selbstbestimmung und Autonomie erfolgreich zu bewahren, wäre, wenn Catalina eine unverheiratete Witwe bliebe, denn dann müsste sie niemandem mehr gehorchen. Dies wird in einer Aussage ihrer Freundin deutlich. Sie macht ihr klar, dass dies das beste Schicksal ist, das ihr passieren konnte, denn „[l]a viudez es el estado ideal de la mujer. Se pone al difunto en un altar, se honra su memoria cada vez que sea necesario y se dedica uno a hacer todo lo que no pudo hacer con él en vida.“⁵³⁰ Auch *Sor Juana Inés de la Cruz* entschied sich gegen eine Heirat und eine Abhängigkeit von einem Mann, um ein Leben in Selbstbestimmtheit führen zu können.

5.2.3.1.3 Catalina als *Malinche*

Einige Catalinas Charaktermerkmale sprechen für den Einfluss des *Malinche*-Mythos. Viele Catalinas Aussagen im Laufe der Handlung implizieren eine große schlummernde Leidenschaft, ein ungeheures Interesse an und eine gewisse Offenheit für Sexualität, die auch für *Malinche* typisch sind.

Schon auf den ersten Seiten des Romans wird auf Catalinas sexuelle Neugierde und Interesse am männlichen Geschlecht hingedeutet: „Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran

⁵²⁸ Mastretta 2004: 238.

⁵²⁹ Ruffé 1999: 83.

⁵³⁰ Mastretta 2004: 232.

cosas.“⁵³¹ Die Stimme Catalinas am Anfang ist es auch, die als eine erste Andeutung auf die sexuellen Abenteuer, die Catalina im Laufe ihres Lebens erwarten werden, interpretiert werden könnte. Diese Meinung wird auch von Alicia Llarena geteilt: „Es un inicio que marca pronto la dinámica posterior de la novela, y la que anuncia el progresivo desarrollo, la explosión, de su resignada intimidad“.⁵³²

Nachdem sie mit Andrés eine intime Nacht verbracht hat, wendet sie sich an eine *gitana*, die Rat in Sachen Liebe gibt, und bittet sie um ihre Unterstützung. Sie möchte von ihr wissen wie man spürt: „Quiero sentir“⁵³³ Die *gitana*, die zuerst verduzt reagiert, klärt sie schließlich über die Beschaffenheit des weiblichen Körpers auf und weist sie in die Liebeskünste ein. In einem Moment der Ungestörtheit entdeckt die unerfahrene Catalina ihre weibliche Sexualität:

Esperé hasta que se apagaron todas las luces [...]. Me puse la mano en el timbre y la moví. Todo lo importante estaba ahí, por ahí se miraba, por ahí se oía, por ahí se pensaba. Yo no tenía cabeza, ni brazos, ni pies, ni ombligo. Las piernas se me pusieron tiesas como si quisieran desprenderse.⁵³⁴

Diese Textstelle scheint einen Vorgeschmack darauf zu geben, welche sexuellen Abenteuer Catalina noch bevorstehen, durch welche Catalina erfährt, was es bedeutet zu fühlen und zu spüren. Diese konstante Besessenheit zu erlernen, wie man fühlt, könnte aber auch ein „primer gesto a la emancipación“⁵³⁵ sein und einen ersten Schritt in Richtung Selbstakzeptanz bedeuten.⁵³⁶

Dieses Exzerpt weist aber auch auf ein Tabuthema hin, das von Mastretta auf ironische Weise behandelt wird: Die Masturbation. Teresa, Catalinas Schwester, berichtet am nächsten Tag aufgeregt davon, dass sie von „ruidos raros“⁵³⁷ aufgeweckt wurde, woraufhin ihre Mutter sie zum Doktor mit Verdacht auf Tuberkulose schickt. Auch andere Themen wie Inzest, Homosexualität und außereheliche Beziehungen werden offen und unverblümt adressiert. Eva Núñez-Méndez hebt hier hervor, dass, „Mastretta consigue que la protagonista transgreda con

⁵³¹ Mastretta 2004: 9.

⁵³² Llarena 1992: 469.

⁵³³ Mastretta 2004: 11.

⁵³⁴ Mastretta 2004: 12.

⁵³⁵ Llarena 1992: 469.

⁵³⁶ Vgl. Llarena 1992: 469.

⁵³⁷ Mastretta 2004: 12.

humor y desenfado lo que tradicionalmente se había aceptado como normas universales de conducta.”⁵³⁸

Um dem Unglück ihrer ersten Schwangerschaft zu entschwinden, erlebt sie zum ersten Mal außereheliche Intimität mit dem ehemaligen Schulfreund Pablo und begeht Ehebruch. „[S]e encargó de quitarme las ansias esos tres últimos meses de embarazo, y yo me encargué de quitarle la virginidad que todavía no dejaba en ningún burdel.”⁵³⁹ Die Eigenschaften von Andrés, die ihn anfangs für sie so attraktiv machten, ziehen sie ein paar Jahre nach ihrer Hochzeit nicht mehr an.

Me gustó. Tenía las manos grandes y unos labios que apretados daban miedo y, riéndose, confianza. [...] No era lo que se dice un hombre guapo. Tenía los ojos demasiado chicos y la nariz demasiado grande, pero yo nunca había visto unos ojos tan vivos y no conocía a nadie con su expresión de certidumbre.⁵⁴⁰

Catalina ist ihrem Ehemann nach diesem kurzen Intermezzo zwar wieder treu, erduldet still seine Spielerein und Anfeindungen und ist der Überzeugung, dass, das was sie mit Andrés hat, die wahre Liebe ist. Dies ändert sich schlagartig als sie den Pianisten Carlos Vives trifft. Sie ist überwältigt von ihren Gefühlen und hegt ein sehr großes Begehren für ihn, wie sie es noch nie erlebt hat. Sie kann lange Zeit ihre Affäre vor Andrés verheimlichen, bis dieser ihr schlussendlich auf die Schliche kommt.

–Qué obvia eres Catalina, dan ganas de pegarte.

–¿Y tú eres muy disimulado, no?

–Yo no tengo por qué disimular, yo soy un señor, tú eres una mujer, y las mujeres, cuando andan de cabras locas queriéndose coger a todo el que les pone a temblar el ombligo, se llaman putas.⁵⁴¹

Catalina war ihrem Ehemann schon lange bevor sie ihn betrogen hat, untreu. Untreu nicht auf physische, sondern psychische, mentale Weise. Allmählich wird ihr bewusst, dass sie einen Mann gehehlicht hat, den sie nicht bedingungslos liebt und sich nach ihm sehnt, wenn er fort ist.

Me volví infiel mucho antes de tocar a Carlos Vives. No tenía lugar para nada que no fuera él. Nunca quise así a Andrés, nunca pasé las horas tratando de recordar el exacto tamaño de sus manos ni deseando con todo el cuerpo siquiera verlo aparecer. Me daba vergüenza estar así por un hombre, ser tan infeliz y volverme dichosa sin que dependiera para nada de mí.⁵⁴²

⁵³⁸ Nuñez-Méndez 2002: 116.

⁵³⁹ Mastretta 2004: 32.

⁵⁴⁰ Mastretta 2004: 7.

⁵⁴¹ Mastretta 2004: 80.

⁵⁴² Mastretta 2004: 127.

Als sie vom Tod ihres Geliebten Carlos Vives erfährt, dessen Mord höchstwahrscheinlich von ihrem Ehemann veranlasst wurde, ist Catalina am Boden zerstört. Dieser brutale Mord initiiert, zugleich den Anfang ihrer Rebellion gegen ihren Ehemann: „[E]l hecho de que Andrés lo mande matar marca el comienzo de un desafío constante por parte de Catalina para liberarse“⁵⁴³

Wenig später geht sie eine weitere Liaison mit Alonso Quijano ein, welche weniger auf Liebe basiert, sondern als pure Rache für die Ermordung von Carlos dient. Der Zweck dieser Beziehung besteht nicht darin, wie in ihrer früheren Affäre Leidenschaft zu spüren, sondern eher als amüsante Ablenkung und Bestätigung ihrer Unabhängigkeit.⁵⁴⁴

Catalina spielt immer wieder ihre sexuelle Macht gegenüber Andrés aus. Sie verweigert ihm oft, mit ihr zu schlafen, macht, was sie will, trifft sich, mit wem sie will und bleibt solange aus, wie sie will. Sie verlangt im Gegenzug zu körperlicher Nähe einen Ferrari, ein eigenes Konto und führt eine Zugangstür zwischen ihren Zimmern ein, damit er nur zu ihr darf, wenn sie es ihm erlaubt. Núñez-Méndez behauptet, dass die zahlreichen geplanten Morde von Andrés Catalina dazu veranlasst haben, sich gegen ihn emotional sowie sexuell aufzulehnen.⁵⁴⁵ Dies ist durchaus ein legitimer Grund für ihre sexuelle Rebellion, aber sicher nicht der einzige Hauptauslöser. Mehrere Faktoren haben hier Einfluss gehabt: Einerseits die Lebenserfahrung und die verminderte Angst vor ihrem Ehegatten und der Konsequenz einer Verweigerung von Intimität, andererseits die emotionale Entfernung und Erfahrung ihrer sexuellen Attraktivität und Anerkennung durch ihre Affären. Diese haben ihr das nötige Selbstbewusstsein gegeben, um ihrem Ehemann die ‚ehelichen Pflichten‘ zu verweigern. „Ya no tengo miedo“⁵⁴⁶ entgegnet sie Andrés selbstbewusst, der sie auf ihre Affäre mit Carlos anspricht.

5.2.3.2 Bibi als *Malinche*

Bibi ist die perfekte Verkörperung der *Malinche*. Sie ist rebellisch und drückt ihre Leidenschaft in ihren Affären aus. Sie zählt zu den engsten Vertrauten von Catalina und mit ihr kann sie sich über die Ehe, Kinder und Männer austauschen. Sie stellt eine „personaje fundamental para

⁵⁴³ Núñez-Méndez 2002: 116f.

⁵⁴⁴ Vgl. Núñez-Méndez 2002: 117.

⁵⁴⁵ Vgl. Núñez-Méndez 2002: 116.

⁵⁴⁶ Mastretta 2004: 174.

marcar el desarrollo psicológico de Catalina“⁵⁴⁷ dar. Dies manifestiert sich vor allem in ihren Unterhaltungen, die als „crítica solapada de la sociedad machista en la que viven las dos“⁵⁴⁸ dienen. Eines ihrer Lieblingsthemen ist die Schwangerschaft und dessen negative Auswirkungen auf den weiblichen Körper. Zwar scheint Bibi unbestreitbar eine liebevolle Mutter zu sein, ist aber wie Catalina wenig begeistert davon, ein Kind auszutragen und kann deshalb weniger als Repräsentation der *Virgen de Guadalupe* gesehen werden. Dies bestätigt eine Textstelle, in der sich die beiden über das weitverbreitete Gerücht, dass jede Frau in froher Erwartung wunschlos glücklich sei, unterhalten:

–Son horribles las panzas, ¿no?

–Horribles. Yo no sé quién inventó que las mujeres somos felices y bellas embarazadas.

–Seguro que fueron los hombres. Ahora, hay cada mujer que hasta pone cara de satisfacción.⁵⁴⁹

Nach dem Tod ihres Ehemannes, einem anerkannten Arzt, wird Bibi zur Witwe und bleibt alleine mit ihrem kleinen Sohn ohne finanzielle Absicherung. Sie nimmt eine Arbeitsstelle bei der Zeitung, an bis sie schließlich den General Odilón Gómez Soto kennenlernt. Er verliebt sich in sie und bietet ihr an, fortan seine Geliebte zu sein und in seinem Haus zu wohnen. Der Verlockung ein sicheres Leben zu führen nicht widerstehend, willigt Bibi ein, stellt aber bald fest, dass sie ein Leben im goldenen Käfig führt und es ihr vorenthalten bleibt, sich mit ihrem Geliebten in der Öffentlichkeit zu zeigen. Dies kann als typisches Merkmal der *Malinche*-Frauenfigur, die auch das Schicksal einer ‚ewigen‘ Geliebten im Hintergrund hatte, gesehen werden. Nach dem Tod seiner Ehefrau dürfen die beiden endlich heiraten und ihr Glück scheint perfekt zu sein. Gelangweilt von dem Leben als Frau und Mutter geht Bibi jedoch wenig später eine riskante Affäre mit einem *torero* aus Kolumbien ein. Trotz Heirat scheint sie sich unterbewusst wieder nach einem Leben als Geliebte zu sehnen. Hier bezieht sich die Autorin wiederum auf den Mythos der *Malinche* als Geliebte. Bibi erzählt Catalina von ihrer heimlichen Schwärmerei und ihrem Wunsch ihren Mann für einen jüngeren *torero* zu verlassen. Catalina schlägt vor, ihm einen Brief zu schreiben, in dem sie ihm offenbart, dass sie eine Scheidung will. Bei einem weiteren Treffen mit ihrem Geliebten öffnet dieser ihr jedoch die Augen:

⁵⁴⁷ Núñez-Méndez 2002: 117.

⁵⁴⁸ Núñez-Méndez 2002: 117.

⁵⁴⁹ Mastretta 2004: 102.

El torero no lo podía creer. La mujer de mundo en busca de un amante esporádico y alegre al que podría agradecer las cortesías con varias notas desplegadas en el periódico deportivo del marido, se le había convertido en una enamorada adolescente dispuesta al matrimonio y al martirio.⁵⁵⁰

Sie wirft ihre Überlegungen über Bord und beschließt, ihren Mann doch nicht zu verlassen, macht sich aber nun Sorgen, ob ihr Ehemann von ihrem Vorhaben weiß. Dieser täuscht jedoch vor, den Brief nicht gelesen zu haben, und wird sich bewusst, sich zu ändern, um seine Frau halten zu können.

Aufgrund all dieser genannten Aspekte, stellt sie die typische Malinchefigur dar. Durch sie lernt Catalina erst die Möglichkeit kennen, außerhalb der Ehe die wahre Liebe zu finden. Zuerst wird sie von der Geliebten zur Ehefrau und dann wird sie ihrem Ehemann wieder untreu. Catalina rät ihrer guten Freundin, sich das Haus, in dem sie wohnt, überschreiben zu lassen, um im Falle einer Aufdeckung der Affäre, finanziell abgesichert zu sein. Es zeigt sich klar, dass Bibi nicht in beiden Fällen aus eigenem Willen zur Geliebten wurde. Nach dem Tod ihres ersten Mannes ist sie regelrecht gezwungen, nach einer guten Partie Ausschau zu halten. Sie ist Witwe mit einem kleinen Kind und daher völlig schutzlos. In einem Gespräch mit Catalina macht sie ihrer Verzweiflung Ausdruck und erklärt, warum sie eine Beziehung mit dem General Soto eingegangen ist.

-Estoy harta de no tener protección, Catalina. Es horrible ser viuda pobre, todo el mundo te quiere meter la mano. Y casi nadie te deja nada. Siquiera el general es generoso. Mira el coche que me regaló, mira qué sirvientes me paga. Ha prometido que me llevará a conocer Europa [...].⁵⁵¹

Später als verheiratete Frau trifft sie selbst die Entscheidung aus reinem Gewissen, die Geliebte von einem *torero* zu werden. Für ihn würde sie sogar ihren Ehemann verlassen.

Me enamoré y ya no soporto al viejo pestilente con el que vivo. Pestilente, lépero, aburrido y sucio. Imagínate que trata sus negocios en el excusado, mete a la gente al bañito del tren y ahí le hace contar sus asuntos. ¿Ahora qué hago yo casada con él? ¿Lo mato? Lo mato, Cati, porque yo no duermo con él una noche más.⁵⁵²

⁵⁵⁰ Mastretta 2004: 208f.

⁵⁵¹ Mastretta 2004: 100.

⁵⁵² Mastretta 2004: 203.

5.2.3.3 Pepa als *Virgen de Guadalupe*

Neben Bibi, zählen auch Pepa und Mónica, die eher eine untergeordnete Rolle in der Handlung spielen, zu den engsten Vertrauten und Freundinnen von Catalina. Sie begleiten sie über die ganze Zeit, die sie in Puebla lebt und gemeinsam besuchen sie einen Kochkurs. Besonders Pepas Schicksal zeigt Catalina auf, wie sinnlos ihr Leben doch ist. Diese hat einen heimlichen Geliebten, wird aber von ihrem eifersüchtigen Ehemann im Haus eingesperrt. Wann immer Andrés von Catalina Sex fordert, denkt sie an die trostlosen Worte ihrer Freundin Pepa:

Quítate la ropa. Qué trabajo cuesta que tú te quites la ropa -dijo tirando de mis pantalones. Lo dejé hacer. Pensé en Pepa diciendo: En el matrimonio hay un momento en que tienes que cerrar los ojos y rezar un Ave María. Cerré los ojos y me puse a recordar el campo.⁵⁵³

Obwohl Pepa in ihrem Innersten gerne ein Leben als Geliebte führen und aus ihrem gewohnten Umfeld ausbrechen würde, was einer Charaktereigenschaft von *Malinche* entspricht, so lebt sie doch in einer Ehe in ‚Gefangenschaft‘ und erinnert daher eher an eine *Virgen de Guadalupe*. Sie führt ein Leben ganz nach den Vorstellungen des *marianismo*. Sie erträgt geduldig ihr Martyrium, kümmert sich um den Haushalt, ist ihrem Mann, der hinter jeder Bekanntschaft einen Ehebruch vermutet, gehorsam und erfüllt ihre ehelichen Pflichten ohne Widerspruch.

Los celos de su marido, aumentados por la falta de hijos, la mantenían encerrada. Una tarde que pasó dos horas fuera, la recibió con un crucifijo obligándola a que se hincara a pedirle perdón y a jurar ahí mismo que no lo había engañado. Prefirió encontrar quehaceres en su casa. La convirtió en una jaula de oro, no había rincón sin detalle. [...] Todo en su cocina se freía con aceite de olivo, hasta los frijoles, y todo lo que comía su marido lo guisaba ella. Se diría que estaba muy enamorada. Pasaba el tiempo puliendo antigüedades y regando plantas. Se portaba como si ése fuera todo el mundo existente [...].⁵⁵⁴

5.2.3.4 Mónica als *Sor Juana Inés de la Cruz*

Mónica, hingegen, kann sich nicht auf einen Mann verlassen, der sie und ihre Familie finanziell erhält. Ihrem Mann ist es wegen Krankheit nicht möglich einer Arbeit nachzugehen und so ist es allein an Mónica, ihre Familie zu ernähren. Sie eröffnet ein Bekleidungsgeschäft für Kinder und aufgrund der großen Resonanz betreibt sie später sogar eine eigene Fabrik.

⁵⁵³ Mastretta 2004: 173f.

⁵⁵⁴ Mastretta 2004: 85.

Desde que su marido enfermó Mónica tuvo que trabajar. Puso una tienda de ropa para niños y acabó con una fábrica. —Vaya, aquí la única con un marido normal soy yo —dijo riéndose.⁵⁵⁵

Sie findet Gefallen an ihrem selbstbestimmten Leben und macht ihrer Freundin Pepa den Vorwurf, sich mit ihrem Leben als Hausfrau, die von ihrem Mann in ihrem Haus wie in einer „jaula de oro“⁵⁵⁶ festgehalten wird, abgefunden zu haben.

Mónica quiso ser claridosa diciéndole que vivía en los años treinta del siglo XIX y que su marido era un tipo intolerable al que debía dejar y ser libre siquiera para caminar por la calle a la hora que lo deseara.⁵⁵⁷

Bedingt durch ihre ähnliche Erfahrung mit ihrem Ehemann versucht sie Pepa vor einem fremdbestimmten Leben zu bewahren und ermutigt sie dazu, ihren Ehemann zu verlassen. „Total se casó con el español que resultó un celoso enloquecido. Tanto, que a su casa le mandó quitar el piso de los balcones para que ella no pudiera asomarse.“⁵⁵⁸

Durch Mónica wird auch Catalina bewusst, dass das Leben nicht nur aus Ehefrau und Muttersein besteht und dass man sich durchaus seine Träume verwirklichen kann. Natürlich musste Mónica aus einer Notlage heraus, arbeiten gehen und wäre ohne die Krankheit ihres Mannes erst gar nicht in diese missliche Lage gekommen und hätte wahrscheinlich nie den Mut aufgebracht, aus eigener Kraft ein kleines Unternehmen zu gründen. Dennoch versucht Mastretta durch den Charakter der Mónica, wenn auch in kleinem Rahmen und in einer Nebenrolle, die Frauenfigur der *Sor Juana Inés de la Cruz* zu inkorporieren, und zeigt, wie das Prinzip des *Sor Juanischen* Feminismus funktioniert. Sie beweist dem/der LeserIn, dass sich ihr Leben nicht nur in der Rolle als Ehefrau und Mutter erschöpfen muss.

5.2.4 Lilia als *Virgen de Guadalupe*

Im Gegensatz zu Catalina, die das Bild einer perfekten Ehefrau und Mutter weniger repräsentiert, bestätigt Lilia das marianistisch lateinamerikanische Frauenbild der *Virgen de Guadalupe*. Es scheint, als ob Mastretta diesen Frauencharakter konstruiert hat, um den Kontrast zwischen einer stereotypisch angepassten Frauenfigur und einer sich dem *marianismo*

⁵⁵⁵ Mastretta 2004: 85.

⁵⁵⁶ Mastretta 2004: 85.

⁵⁵⁷ Mastretta 2004: 85.

⁵⁵⁸ Mastretta 2004: 29.

entsagenden rebellisch emanzipierten Frau aufzuzeigen. Lilia versucht alles, um die Familienehre aufrecht zu erhalten und um ja nicht aufzufallen. Sie ist der Inbegriff der *mujer abnegada* und obwohl sie durchaus Potential hätte, eine *Malinche* zu verkörpern, bleibt sie in ihren Eigenschaften als devote, konforme, und gehorsame Tochter treu. Als ihr Vater sich eine Verbindung mit Emilio Alastriste wünscht, rebelliert sie nicht dagegen, sondern beugt sich den Wünschen des Oberhaupts der Familie. Schließlich will sie ihrem Vater alle Ehre machen. Lilia ignoriert Catalinas Überzeugungsversuche, sich gegen die Heirat mit Emilio zu entscheiden, und hebt stattdessen seine Vorzüge, die ihn zu einer guten Partie machen, hervor.

—Es un cabrón bien hecho. Enchinchó siete años a Georgina Letona y ahora la deja para noviar contigo, que eres muy linda y muy fresca, y casualmente la hija de Andrés Ascencio. ¿No te das cuenta de que eres un negocio?⁵⁵⁹

—No exageres, mamá. Emilio juega bien tenis, no es simpático pero tampoco es feo. Es muy amable, se viste de maravilla y a mi papá le conviene que yo me case con él.⁵⁶⁰

In dieser Textstelle kommt hervor, dass Lilia ganz selbstverständlich ihre eigenen Bedürfnisse hinter die ihres Vaters stellt. Das wichtigste sei, dass der Vater dieser Heirat zustimmt, und dass er einen Vorteil aus dieser Heirat zieht. Der/die LeserIn bekommt zwar keinen Einblick wie bei Catalina in die Gedanken von Lilia, aber ihr Verhalten lässt darauf schließen, dass sie insgeheim ihrem Geliebten nachtrauert.

A mis hijas no se las lleva cualquier cabrón de la noche a la mañana. A mis hijas me las vienen a pedir con tiempo para que yo investigue al cretino que se las quiere coger. Yo no regalo a mis crías. El que las quiera que me ruegue y se ponga con lo que tenga. Si hay negocio lo hacemos; si no, se me va luego a la chingada. Y se me casan por la iglesia, que ya se jodió Jiménez en su pleito con los curas.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Mastretta 2004: 159f.

⁵⁶⁰ Mastretta 2004: 175f.

⁵⁶¹ Mastretta 2004: 16.

Conclusio

Die vorliegende Diplomarbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Forschungsfrage zu beantworten, ob weibliche Mythenfiguren in der zeitgenössischen mexikanischen Literatur noch immer Präsenz haben und ein Vorbild für die Inszenierung von Frauencharakteren geben. Dafür wurden die zwei Werke *Como agua para chocolate* (1989) und *Arráncame la vida* (1985) einer umfassenden Analyse unterzogen.

Grundsätzlich fällt in meiner Analyse auf, dass weibliche Mythenfiguren bzw. Archetypen thematisiert werden und eine wichtige Rolle in den untersuchten Werken *Como agua para chocolate* (1989) von Laura Esquivel und *Arráncame la vida* (1985) von Ángeles Mastretta innehaben. Sowohl Esquivel als auch Mastretta nehmen in ihren Werken Bezug auf mythologische Frauenfiguren, was zeigt, dass diese hegemonialen Weiblichkeitsbilder noch immer in der zeitgenössischen mexikanischen Literatur repräsentiert und durchaus von Relevanz sind.

Die Untersuchung der weiblichen Charaktere der jeweiligen Werke zeigt, dass die beiden Autorinnen hinsichtlich der Inszenierung ihrer Frauencharaktere die mythologischen Frauenfiguren *Malinche*, *Virgen de Guadalupe* und *Sor Juana Inés de la Cruz* aufgegriffen haben. Lediglich die mythologische Frauenfigur der *Llorona* konnte man in keinem weiblichen Charakter erkennen. Diese Tatsache könnte man jedoch damit begünden, dass diese Frauenfigur in der Literatur eher als Subarchetyp der *Malinche* konzipiert wird.

Auffallend ist auch der Umgang der Autorinnen mit dem Konzept des *marianismo*. In allen Werken wird an diesem Konzept mehr oder weniger stark Kritik geübt. Es sind vor allem die Mütter, die Abstand von dem marianistischen Idealbild nehmen und die mythologische Frauenfigur der *Virgen de Guadalupe* herausfordern. In *Como agua para chocolate* (1989) entspricht die fast maskulin auftretende Mamá Elena, deren Erziehungsziel eher an eine Diktatur erinnert, so gar nicht der Vorstellung einer idealen mexikanischen Mutter. Überraschenderweise nimmt stattdessen die kinderlose und jungfräuliche Tita die Rolle der Mutter ein und wird als Märtyrerin skizziert, die sich aufopferungsvoll um ihre Familie kümmert. Auch Catalina in *Arráncame la vida* (1985) verkörpert nicht die Idee des *marianismo* und personifiziert so gar nicht die mexikanische Mutterfigur der *Guadalupe*, da sie Mutterschaft stark ablehnt und versucht, aus der Institution Ehe auszubrechen. Pepa aus *Arráncame la vida*

(1985) zeigt dem/der LeserIn die negative Seite der *Virgen de Guadalupe* auf. Sie wird von ihrem Ehemann in die Rolle der *Guadalupe* gedrängt und lebt eine ‚Ehe in Gefangenschaft‘.

In *Como agua para chocolate* (1989) weisen vor allem zwei der drei Töchter *malinchistische* Züge auf. Auf diese Weise scheint Laura Esquivel ihre Frauenfiguren als sich dem fast diktatorischen Matriarchat der Mamá Elena widersetzend inszenieren zu wollen. Sowohl die von Anfang an aufbegehrende Gertrudis, die zudem auch eine Form des *Malinche*- Archetypen, die *soldadera*, verkörpert, als auch die sich von einer eher geduldsamen *Guadalupe* zu einer immer selbstbewussteren und leidenschaftlicheren *Malinche* wandelnde Protagonistin Tita sind perfekte Beispiele dafür. In *Arráncame la vida* (1985) wird *Malinche* von zwei Charakteren verkörpert, allen voran von Catalina, der Hauptfigur, die sich erst in der zweiten Hälfte des Romans als *Malinche* entpuppt, sich ihrem Ehemann immer wieder widersetzt und ihre sexuelle Leidenschaft und Freiheit in ihren Affären auslebt. Ihre Freundin Bibi exemplifiziert hingegen die reine *Malinche*.

Bei der Inszenierung der beiden Protagonistinnen scheinen sich Esquivel und Mastretta auch ein Vorbild an der mythologischen Frauenfigur der *Sor Juana Inés de la Cruz* genommen zu haben. Titas Interesse am Kochen und ihre besondere Gabe, ihre Mitmenschen mit ihrer Kochkunst zu verzaubern, könnte mit dem außerordentlichen schriftstellerischen Talent der *Sor Juana Inés de la Cruz* verglichen werden, da beides ein hohes Maß an Kreativität und Wissen voraussetzt. Mit ihrem ‚magischen‘ Kochen, von welchem Tita Gebrauch macht, um die Emotionen und unterbewussten Bedürfnisse und Wünsche anderer zu manipulieren bzw. zu erwecken, kann sie auch mit der *curandera*, einer mythologischen Heilerin, die über spirituelle Kräfte verfügt, verglichen werden. Noch viel mehr Gemeinsamkeiten mit *Sor Juana Inés de la Cruz* zeigt Catalina. Ihre intellektuelle Entwicklung vom naiven Dorfmadchen zur jungen Gouverneursgattin, ihr steigendes politisches Interesse und Engagement sowie ihre feministischen Ansätze erinnern stark an *Sor Juana Inés de la Cruz*. Auch Pepa, Catalinas Freundin, ist eine Repräsentation dieser mythologischen Frauenfigur. Durch ihre Rolle als Geschäftsfrau vermittelt sie ein neues Bild der mexikanischen Frau als arbeitende Ehefrau und Mutter, die ihre Träume verwirklicht.

Weiters verkörpern einige Frauencharaktere mehrere mythologische Frauenfiguren in einer Person, was besonders bei den Protagonistinnen auffällt. So ist beispielsweise Tita *Guadalupe*,

Malinche und *Sor Juana Inés de la Cruz* in einem. Auch Catalina vereint *Malinche* und *Sor Juana Inés de la Cruz*.

Bezieht man sich vor diesem Hintergrund auf die von Marcia L. Welles durchgeführten Analyse der mexikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts unter dem Aspekt der wandelnden Gesichter der Frauencharaktere, so werden die Ergebnisse dieser Literaturanalyse bestätigt.

Welles zog folgende Schlussfolgerungen aus seiner Studie: Frauencharaktere von Autorinnen wiesen eine geringere Eindeutigkeit und Typisierbarkeit auf. Da sie nicht in fixe Kategorien eingestuft werden konnten, schafften sie es, den/die LeserIn viel mehr von sich zu überzeugen. Der vollkommen *gute* oder vollkommen *böse* weibliche Archetyp schien somit in der Frauenliteratur nicht mehr existent zu sein:

The characterization of women by female authors is more convincing because the outlines are less distinct, less articulate. These women can no longer be readily identified as types. They fit into no specific classifications- as wife, mother, virgin, or prostitute. The all-good or all-evil feminine archetype does not exist.⁵⁶²

Auch die vorliegende Analyse stieß auf einige weibliche Charaktere, deren Charaktereigenschaften so vielschichtig und kontrovers waren, dass es relativ schwer war, eine klare Grenze zu ziehen und sie einer einzigen weiblichen Mythenfigur zuzuordnen zu können. Besonders zeigte sich dies bei den Protagonistinnen Tita und Catalina. Sie repräsentieren teils bis zu drei verschiedene Weiblichkeitsbilder. Dies ist wohl auch der kontinuierlichen Entwicklung ihres Charakters und dem Verlauf der Handlung zuzuschreiben. Sowohl in *Como agua para chocolate* (1989) als auch in *Arráncame la vida* (1985) konnte nicht mehr nur der vollkommen *gute* oder vollkommen *böse* Archetyp identifiziert werden, was auf eine Dekonstruktion der *Guadalupe-Malinche* Dichotomie von mexikanischen Autorinnen schließen lässt. Weiters entsprechen manche Frauencharaktere, darunter z.B. Rosaura und Mamá Elena, überhaupt keinem bestimmten Archetyp. Sie stellen lediglich ein traditionelles und oppositionäres Weiblichkeitsbild zu Tita und Gertrudis dar.

Abschließend ist zu sagen, dass mexikanische Autorinnen zwar traditionelle weibliche Mythenfiguren aufgreifen, dennoch ist eine klare Abwendung von einer Reproduktion von

⁵⁶² Welles 1983: 280.

männlich konstituierten Weiblichkeitsbildern hin zu einer Umdeutung bzw. Dekonstruktion zu erkennen.

Klarerweise kann eine Analyse von nur zwei mexikanischen Romanen nicht repräsentativ für alle zeitgenössischen Romane von Autorinnen aus Mexiko sein. Deshalb bedarf es einer genaueren und extensiveren Analyse. Dennoch könnte diese wissenschaftliche Arbeit einen, wenn auch nur kleinen, Beitrag zur Forschung leisten. Weiterführend könnte man nur die *chicano*-Literatur beleuchten, um zu sehen, ob die in den USA aufgewachsenen und lebenden MexikanerInnen weibliche Mythenfiguren in ihren Romanen aufgreifen. Ferner könnten die Erkenntnisse dieser Diplomarbeit von Wert für Feminismus- und Gender Studies sein. Die untersuchten Frauenfiguren könnten auch anhand von anderen Medien, wie zum Beispiel Film, analysiert werden. Die Erforschung von mythologischen Figuren kann auch auf männliche Figuren erweitert werden.

Weitere Fragen, die diese Diplomarbeit aufwirft, sind zum Beispiel welchen Einfluss diese weiblichen Mythenfiguren auf die LeserInnen haben, in wie weit sie Rollenvorbilder für Frauen vorgeben und in wie weit diese Geschlechterrollen LeserInnen im Allgemeinen beeinflussen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Esquivel, Laura (2008): *Como agua para chocolate*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Mastretta, Àngeles (2004): *Arráncame la vida*, Barcelona: Seix Barral.

Sekundärliteratur

Anderson, Danny J. (1988): „Displacement: Strategies of Transformation in “Arráncame la vida”, by Angeles Mastretta”, in: *The Journal of the Midwest Modern Language Association* Vol. 21(1), S. 15-27.

Anzaldúa, Gloria (1999): *Borderlands – La frontera. The new mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.

Anzaldúa, Gloria (2010): „Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”, in: *Race Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts* Vol. 4(1), S. 1-7.

Babka, Anna; Posselt, Gerald (2016): *Gender und Dekonstruktion: Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: facultas.

Babka, Anna (2004): „Feministische Theorien“, in: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*, Wien: Facultas Verlag, S. 191-222.

Badde, Paul (2004): *Maria von Guadalupe*, München: Ullstein Verlag.

Bandau, Anja (2001): „Malinche, Malinchismo, Malinchista Paradigmen für Entwürfe von Chicana-Identität“, in: Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (Hgg.): *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlin: Tranvia Sur, S. 171-200.

Barrueto, Jorge J. (2010): „Like Water for Chocolate: Cinematic Patriarchy and Tradition”, in: Skipper, Eric (Hg.): *A Recipe for Discourse: Perspectives on Like Water for Chocolate*, Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., S. 29-50.

Barthes, Roland (1996): *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Baudot, Goerges (2001): „Malintzin, imagen y discurso de mujer en el primer México virreinal“, in: Glantz, Margo (Hg.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Alfaguara: Taurus, S. 55-89.

Beauvoir, Simone de (1989): *The Second Sex Trans, and ed. H.M. Parshley. Intro. Deirdre Bair*, New York: Vintage.

Beauvoir, Simone de (1995): *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau; Le deuxième sexe [Neuübersetzung]*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- Beer, Gabriella de (1996): *Contemporary mexican women writers: Five voices*, Austin: University of Texas Press.
- Bender, Eileen T. (1986): „The Woman who came to Dinner: Dining and Divining a Feminist Aesthetic“, in: *Women's Studies* Vol. 12, S. 315-333.
- Brotherston, Gordon (2001): „La Malintzin de los codices“, in: Glantz, Margo (Hg.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Alfaguara: Taurus, S. 19-37.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Campbell, Joseph (1989): *Die Kraft der Mythen: Bilder der Seele im Leben des Menschen*, Zürich und München: Artemis Verlag.
- Carbonell, Ana María (1999): „From Llorona to Gritona: Coatlicue In Feminist Tales by Viramontes and Cisneros“, in: *Melus*, Vol. 24(2), S. 53-74.
- Castellanos, Rosario (1975): *El eterno femenino*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, Rosario (1984): *Mujer que sabe latín...*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro-Klarén, Sara et al. (1991): *Women's Writing in Latin-America*, Boulder: Westview P.
- Cruz, Juana Inés de la (2010): *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confessor: autodefensa espiritual*, Monterrey: Univ. Autónoma de Nuevo León.
- Counihan, Carole (2005): „Food, Feeling and Film: Women's Power in Like Water for Chocolate“, in: *Food, Culture and Society: An International Journal of Interdisciplinary Research* Vol. 8(2), S. 201-214.
- DeVault M.E. (1991): *Feeding the Family: The Social Organization of Caring as Gendered Work*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Díaz del Castillo, Bernal (2012): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Unbekannt: Red Ediciones.
- Dobrian, Susan Lucas (1996): „Romancing the Cook: Parodic Consumption of Popular Romance Myths in "Como agua para chocolate", in: *Latin American Literary Review* Vol.24(48), S. 56-66.
- Downs, Kristina (2008): „Mirrored Archetypes: The Contrasting Cultural Roles of La Malinche and Pocahontas“, in: *Western Folklore*, Chico: Vol.67(4), S. 397-414.
- Dröscher, Barbara (2001): „La Malinche- Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung“, in: Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (Hgg.): *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlin: Tranvía Sur, S. 13-40.
- Dudenredaktion (1985): *Duden: Das Bedeutungswörterbuch Band 10*, Mannheim: Leipzig: Wien: Zürich: Dudenverlag.
- Dudenredaktion (2015): *Duden: Das Fremdwörterbuch Band 5*, Berlin: Dudenverlag.

- Edelmann, Thomas (2007): *Der guadalupanismo im kreolischen Patriotismus Mexikos: Zur ideologischen Verwendung der Virgen de Guadalupe von der Eroberung bis zur Unabhängigkeit Mexikos*, Dipl. Arb. (unveröffentlicht), Wien.
- Ellis, R. (1983): „The Way to a Man’s Heart: Food In the Violent Home”, in: Murcott, A (Hg.): *The Sociology of Food and Eating*, Aldershot: Gower Publishing, S. 164–171.
- Escaja, Tina (2010): „Women, alterity and mexican identity in como agua para chocolate”, in: Skipper, Eric (Hg.): *A Recipe for Discourse: Perspectives on like water for chocolate*, Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., S. 3-27.
- Estrada, Oswaldo (2009): „Against Representation: Women’s Writing in Contemporary Mexico”, in: *Hispanofila* Vol. 157, S. 63-78.
- Etchegoyen, Regina (1996): „Como agua para chocolate”, in: *Cuadernos hispanoamericanos* Vol. 0(547), S. 119.
- Ferreya, Marta Magdalena (2010): „La construcción de una subjetividad femenina en proceso: Una aproximación a La Rosa en el viento de Sara Gallardo y Arráncame la vida de Ángeles Mastreta”, in: *Lectora: Revista de Dones i Textualitat* Vol. 2, S. 113-126.
- Finnegan, N. (1999): „At Boiling Point: Like Water for Chocolate and the Boundaries of Mexican Identity“, in: *Bulletin of Latin American Research* Vol. 18(3), S. 311-326.
- Franco, Jean (2001): „La Malinche- Vom Geschenk zum Geschlechtervertrag”, in: Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (Hgg.): *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlin: Tranvía Sur, S. 41-60.
- Friedlander, J. (1978): „Aesthetics of Oppression: Traditional Arts of Women in Mexico”, in: *Heresies* Vol. 1(4), S. 3–9.
- Galván, Roberto A.; Teschner, Richard V. (1986): *El diccionario del español chicano: The dictionary of Chicano spanish*, Lincolnwood: National Textbook Co.
- Glantz, Margo (2001a): „La Malinche: La Lengua en la Mano“, in: Glantz, Margo (Hg.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Alfaguara: Taurus, S. 91-113.
- Glantz, Margo (2001b): „Malinche: die entäußerte Stimme“, in: Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (Hgg.): *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlin: Tranvía Sur, S. 61-78.
- Glantz, Margo (1992): „Sor Juana y otras monjas: La conquista de la escritura”, in: *Debate Feminista* Vol. 5, S. 223-239.
- González Hernández, Cristina (2002): *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- González Stephan (1992): „Para comerte mejor: Cultura calibesca y formas literarias alternativas”, in: *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 5(9-10), S. 201-215.

Hayden, Judy (2010): „Erotic Rebellion: Chocolate and Laura Esquivel’s *Como agua para chocolate* (Like Water for Chocolate)”, in: *Philological Review* Vol. 36(2), S. 35-51.

Hernández, Mario (1985): *Hernan Cortés: Cartas de relación*, Madrid: Historia 16.

Hind, Emily (2004): „The Sor Juana Archetype in recent works by Mexican women writers”, in: *Hispanófila* Vol. 141, S.89-113.

Horcasitas, Fernando; Butterworth, Douglas (1963): „La Llorona”, in: *Tlalocan* Vol. 4(3), S. 204-224.

Hubbell, L. J. (1993): „Values under siege in Mexico: Strategies for sheltering traditional values from change”, in: *Journal of Anthropology Research* Vol. 49, S. 1–16.

Ibsen, Kristine (1997): „The Other Mirror: An Introduction”, in: Ibsen, Kristine (Hg.): *The Other Mirror: Women’s Narrative in Mexico, 1980-1995*, Westport: Greenwood Press, S. 1-12.

Karrer, Sabine (2008): Bittersüße Schokolade - Die Geschichte eines Widerstandes?. <http://www.univie.ac.at/alumni.ksa/images/text-documents/ASSA/ASSA-KSA2007-Art5.pdf> (Letzter Zugriff: 20.02.2017)

Karttunen, Frances E. (1994): *Between Worlds: Interpreters, Guides, and Survivors*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University.

Kirk, Pamela (1999): *Sor Juana Inés de la Cruz: Religion, Art, and Feminism*, New York: Continuum.

Kirtley, Bacia L. (1960): „La Llorona” and Related Themes”, in: *Western Folklore* Vol. 19(3), S.155-168.

Leal, Luis (1983): „Female Archetypes in Mexican Literature”, in: Miller, Beth (Hg.): *Women in Hispanic Literature: Fallen Icons and Idols*, Berkely: University of California Press, S. 227-242.

Leal, Luis (2005): „The Malinche- Llorona Dichotomy: The Evolution of a Myth”, in: Romero, Rolando; Harris, Amanda N. (Hgg.): *Feminism, Nation and Myth: La Malinche*, Houston: Arte Público Press, S. 134-138.

Leitner, Claudia (2001a): *Conquista, Genus, Geneologien: Der Malinche Komplex*, Dissertation, Wien.

Leitner, Claudia (2001b): „El complejo de la Malinche”, in: Glantz, Margo (Hg.): *La Malinche: sus padres y sus hijos*, Alfaguara: Taurus, S. 219-246.

León-Portilla, Miguel (2000): *Tonantzin Guadalupe – Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el „Nican mopohua“*, México: El Colegio Nacional Fondo de Cultura Económica.

Llarena, Alicia (1992): „Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad”, in: *Revista Iberoamericana* Vol. 58(159), S. 465-475.

- Loewenstein, Claudia; Wiseman, Anne Maria (1994): „Revolución interior al exterior: An Interview with Laura Esquivel”, in: *Southwest Review* Vol. 79(4), S. 592-607.
- Lomax Hawes, Bess (1968): „La Llorona in Juvenile Hall”, in: *Western Folklore*, Vol. 7(3), S. 272-277.
- Malinowski, Bronislaw (2002): „Myth in Primitive Psychology”, in: Lambek, Michael (Hg.): *A Reader in the Anthropology of Religion*, Malden, Mass.: Blackwell Publishers Ltd, S. 176-184.
- Marquet, Antonio (1991): „Como escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel”, in: *Plural* Vol. 237, S. 58-67.
- Martínez, Victoria (2004): „Como Agua para Chocolate: A Recipe for Neoliberalism“, in: *Chasqui* Vol. 33(1), S. 28-41.
- Martínez, Victoria (2010): „Myth and Marginalization in *Como agua para chocolate*”, in: Skipper, Eric (Hg.): *A Recipe for Discourse: Perspectives on Like Water for Chocolate*, Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., S. 115-130.
- Martínez-Ortíz, María Teresa (2010): „National Myths and Archetypal Imagery in Laura Esquivel’s *Like Water for Chocolate*”, in: Skipper, Eric (Hg.): *A Recipe for Discourse: Perspectives on Like Water for Chocolate*, Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., S. 167-183.
- Mendez-Luck, Carolyn A.; Anthony, Katherine P. (2016): *Marianismo and Caregiving Role Beliefs among U.S.-Born and Immigrant Mexican Women*”, in: *Journals of Gerontology Series B: Psychological Sciences and Social Sciences* Vol. 71(5), S. 926-935.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1997): *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz I Lírica Personal*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Merriam, Stephanie (1991): „Towards a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism”, in: Merriam, Stephanie (Hg.): *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit: Wayne State University Press, S. 11-37.
- Messinger Cypess, Sandra (2000): *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Austin: University of Texas Press.
- Messinger Cypess, Sandra (2005): „Mother" Malinche and Allegories of Gender, Ethnicity and National Identity in Mexico”, in: Romero, Rolando; Nolacea Harris, Amanda (Hgg.): *Feminism, Nation and Myth: La Malinche*, Houston: Arte Público Press, S. 14-27.
- Mora, Sergio de la (2006): *Cinemachismo--Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Austin: University of Texas Press.
- Nebel, Richard (1992): *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe: religiöse Kontinuität und Transformation in Mexiko*, Immensee: Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft.

- Núñez Becerra, Fernanda (1998): *La Malinche: De la historia al mito*, México: Colección Divulgación.
- Núñez Becerra, Fernanda (1992): „Malinche“, in: *Debate Feminista*, Vol. 5, S. 51-59.
- Núñez-Méndez, Eva (2002): „Mastretta y sus Protagonistas, Ejemplos de la Emancipación Feminina“, in: *Romance Studies* Vol. 20(2), S. 115-127.
- Nünning, Ansgar (2005): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart.
- Paz, Octavio (1995): *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Peñalosa, Fernando (1968). „Mexican family roles“, in: *Journal of Marriage and the Family*, Vol.30, S. 680–688.
- Perelmut, Rosa (2004): *Los Límites de la Femeinidad en Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid: Iberoamericana.
- Perez, Jeanine Lino (2009): „Mother-Daughter Relationship in Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*“, in: *Romance Notes*, Vol. 49(2), S. 191-202.
- Peters, Michaela (1999): *Weibsbilder*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Pratt, Mary Louise (1993): „"Yo soy La Malinche": Chicana Writers and the Poetics of Ethnonationalism“, in: *Callaloo* Vol. 16(4), S. 859-873.
- Prescott, William H. (1999): *The History Of The Conquest Of Mexico*, Alex Catalogue: NetLibrary.
- Ralouy Poudevida, Antonio (1986): *Diccionario Porrúa de la lengua española*, Mexico: Editorial Porrúa, S.A.
- Ramos, Samuel (1938): *El perfil del hombre y la cultura en México*, México: Pedro Robredo.
- Rebolledo, Tey Diana (1995): *Women Singing in the Snow: A cultural analysis of chicana literature*, Tucson/London: The University of Arizona Press.
- Rebolledo, Tey Diana; Rivero, Eliana S. (1993): *Infinite Divisions: an Anthology of Chicana Literature*, Tuscon & London: The University of Arizona Press.
- Roffé, Reina (1999): „Entrevista con Angeles Mastretta“, in: *Cuadernos hisperoamericanos* Vol. 593, S. 77-90.
- Romo, Tere (2005): „La Malinche as Metaphor“, in: Romero, Rolando; Nolacea Harris, Amanda (Hgg.): *Feminism, Nation and Myth: La Malinche*, Houston: Arte Público Press, S. 139-152.

- Said, Sabia (2006): „Arráncame la vida de Angeles Mastretta: La Historia desde la trastienda”, in: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* Vol. 32.
- Sahagún, Bernardino de. (2009): *Historia general de las cosas de la nueva España I*, Barcelona, Linkgua Ediciones.
- Sahagún, Bernardino de. (2009): *Historia general de las cosas de la Nueva España II*, Barcelona: Linkgua ediciones.
- Sexl, Martin (2004): „Formalistisch-strukturalistische Theorien”, in: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*, Wien: Facultas Verlag, S. 161-190.
- Skipper, Eric (2010): „The Mexican Revolution as an Active Participant in Esquivel’s *Like Water for Chocolate*”, in: Skipper, Eric (Hg.): *A Recipe for Discourse: Perspectives on Like Water for Chocolate*, Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., S. 185-195.
- Somonte, Mariano G. (1969): *Doña Marina, “La Malinche”*, México.
- Stevens, Evelyn P. (2016): „Marianismo: The other face of Machismo”, <https://modernlawwomen.files.wordpress.com/2016/01/stevens.pdf>.
- Tibón, Gutierre (1975): *Historia del nombre y de la fundación de Mexico*, México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- Uychoco, Marikit Tara Alto (2012): „Like Water for Chocolate: The Rewriting of Female Experience and its Parallels in Phillipine History”, in: *Humanities Diliman* Vol. 9(1), S.95-110.
- Welles, Marcia L. (1983): „The Changing Face of Women in Latin American Fiction”, in: Miller, Beth (Hg.): *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkely: University of California Press, S. 280-288.
- Welsch, Norbert; Liebmann, Claus Chr. (2012): *Farben: Natur Technik Kunst*, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- Wolf, Eric R. (1958): „The Virgin of Guadalupe: A Mexican National Symbol”, in: *The Journal of American Folklore* Vol. 71(279), S. 34-39.
- Woolf, Virginia (2015): *A room of one’s own*, Malden, MA: John Wiley/Blackwell.
- Wurm, Carmen (1996): *Doña Marina, La Malinche: Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Zingsem, Vera (2000): *Lilith. Adams erste Frau*, Leipzig: Reclam Verlag Leipzig.
- Zires, Margarita (1994): „Los mitos de la Virgen de Guadalupe: Su proceso de construcción y reinterpretación en el México pasado y contemporáneo”, in: *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* Vol. 10(2), S. 281-313.

Internetquellen

Pérez Salazar, Juan Carlos: „La literatura es un acto de amor“, in http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4705000/4705417.stm (Letzter Zugriff: 5.10.2017)

o. A.: „Biografías y Vidas: La Enciclopedia biográfica en línea“, in https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/esquivel_laura.htm (Letzter Zugriff: 5.10.2017)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: http://www.geschichteinchronologie.com/kol/kol03-4_amerikanischer-holocaust-Mexiko.htm

Abb. 2: http://www.geschichteinchronologie.com/kol/kol03-4_amerikanischer-holocaust-Mexiko.htm

Abb. 3: <https://www.historians.org/teaching-and-learning/teaching-resources-for-historians/teaching-and-learning-in-the-digital-age/the-history-of-the-americas/the-conquest-of-mexico/image-exercises/jose-clemente-orozco-cortes-and-malinche>

Abb. 4: <https://rebeccambender.wordpress.com/2014/05/23/llorona-latino-studies/>

Abb. 5: <https://norfipc.com/fechas/diciembre-12-dia-virgen-guadalupe-mexico.php>

Abb. 6:

https://www.google.at/search?hl=de&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1354&bih=643&q=sor+juana+ines+de+la+curz&oq=sor+juana+ines+de+la+curz&gs_l=img.3...1592.5291.0.5493.25.25.0.0.0.140.2190.19j5.24.0....0...1.1.64.img..1.21.1906...0j0i10k1j0i30k1j0i10i30k1j0i5i30k1j0i5i10i30k1.ccX6JVTDjqE#imgcr=1190Kwo7fD7UcM:

Anhang

Resumen en español

Introducción

Hipótesis de investigación

El objetivo principal de esta tesina magistral con el título “Los arquetipos femeninos en la literatura mexicana” es cuestionar qué tipos de arquetipos femeninos existen en la literatura y la cultura mexicana y cuáles son las más destacables. A continuación, se propone como meta investigar si las figuras mitológicas todavía están presentes en la literatura contemporánea mexicana a partir del análisis de dos obras mexicanas. Para este trabajo he elegido dos novelas bien recibidas en México, así como en el extranjero perteneciendo a algunas de las autoras más exitosas en el ámbito literario. Se trata de *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta. El foco de interés de este análisis literario se sitúa en los personajes femeninos que pretendo examinar acerca de las semejanzas y diferencias con los arquetipos femeninos. Me limito a la literatura escrita por autoras mexicanas no porque la literatura femenina siempre haya obtenido una posición marginal en la literatura dominada por los hombres sino para evaluar la actitud de las autoras hacia los arquetipos que están principalmente constituidos por el patriarcado. Surge la cuestión de que las autoras mexicanas presentes recurren todavía a los modelos establecidos en la construcción de sus personajes femeninos.

Estructura

La presente tesina está dividida en dos partes: una parte teórica que sirve como fondo y contexto preliminar y una parte práctica que consiste en un análisis de dos obras elegidas. Ya que se trata de figuras femeninas derivadas de la mitología mexicana, el primer capítulo se expone a una aclaración del término *mito* y sus funciones que embarca en el mundo. A continuación, sigue una identificación de los cuatro arquetipos femeninos existentes en la literatura y cultura mexicana. La siguiente sección comprenderá un análisis de las dos obras *Como agua para*

chocolate de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y una conclusión de los resultados obtenidos.

Feminism and Gender Studies

Judith Butler y la *performatividad*

La filósofa americana Judith Butler que ha publicado algunas obras relativas a la teoría feminista vincula en su obra *Gender trouble* (1990) el término *deconstrucción* con la teoría de género. En sus textos se refiere, entre otras cosas, a Foucault, Lacan y Derrida.

El término *gender* surgió por primera vez por el psicólogo John Money con el fin de describir las diferencias entre las denominaciones biológicas y socioculturales de género en la sexología. Mientras *sex* se refiere al género biológico, *gender* denota las características sociales, así como los correspondientes roles de género en su ámbito cultural, social y discursivo.

Las teorías feministas recurrieron a estas dos clasificaciones originadas en la sexología abogando por una *deconstrucción* de la conexión natural entre las dos categorías. Judith Butler, en cambio, critica esta teoría feminista de la existencia de un género social y un género biológico. Según ella, tanto por el *gender* como el *sexo* se comprenden actos performativos que se realizan por repetitivas declaraciones y afirmaciones específicas del sexo. Por consiguiente, Butler sostiene que no es la identidad de género la que dirige las declaraciones desde el fondo sino que se trata de la *performatividad* la que genera la identidad.

***Deconstrucción* de Jaques Derrida**

La *Deconstrucción* como término surgió a finales de los años 60 y deriva del filósofo francés Jaques Derrida. Mediante este término, Derrida cuestiona el sistema de oposiciones binarias y jerárquicas que determina el pensamiento occidental. Estas dicotomías que conllevan un desequilibrio de poder abarcan, entre otras cosas, presencia/ausencia, uno mismo/otros, sujeto/objeto, ley/caos, mujer/hombre. La meta de la *deconstrucción*, sin embargo, no es la abolición o la inversión de estas parejas oposicionales binarias, sino la mera referencia a su inestabilidad inherente. Dado que la *deconstrucción* está basada en un momento inesperado e irreducible, no puede ser realizada como un método o una teoría.

Además, la *deconstrucción* pone de relieve que los conceptos oposicionales no pueden ser clasificados neutrales, sino que su estructura siempre incluye la inferioridad de una parte. Por ejemplo, que la mujer es el sexo, al que falta el falo, la inteligencia y la racionalidad. También destaca que la existencia de un término requiere la existencia del otro. El sexo masculino siempre requiere el femenino a fin de garantizar su existencia y fijar una norma.

La *deconstrucción* suele ser utilizada por la teoría y crítica literaria psicoanalítica, marxista, postcolonial y feminista en la revisión de textos. En este contexto, actúa como norma crítica para la corrección de conceptos de diferencia de género, subjetividad y muchos más.

A pesar de hacer referencia a las dicotomías, no aspira a la refutación de estas. Más bien se toman posiciones que abarcan una supuesta debilidad para cambiarla a una fuerza. Si se observa esto desde una perspectiva post-estructural, significaría que las mujeres se alejan del polo contrario emocional al hombre racional y, de este modo, demuestran que la racionalidad masculina requiere una emocionalidad femenina. Por consiguiente, las mujeres obtienen poder, que conlleva una omisión del rol femenino y representa una amenaza significativa para los roles masculinos.

El mito

A continuación, teniendo en cuenta que de los arquetipos presentados se trata de figuras mitológicas también sería útil prestar la atención al fenómeno del *mito*. Para poder llevar a cabo una observación profunda y precisa y para analizar la presencia de estas figuras mitológicas en el paradigma de las novelas de la literatura mexicana del siglo XXI, es imprescindible, en primer lugar, cuestionar cómo se han formado estos *mitos*. Por ello es razonable presentar una definición de este término.

Bajo el término *mito* se comprende, por un lado, un cuento o una narración redactando un tiempo remoto de un pueblo que mayormente trata de dioses, demonios y la creación del ser humano. Por otro lado, denota a una persona o cosa que en la mayoría de los casos es glorificada disponiendo de un carácter legendario. Esta glorificación se compone por unas concepciones irracionales. Incluso transmite concepciones falsas. Sintetizando todas estas explicaciones, se puede constatar que un *mito* constituye o un cuento o una persona legendarios.

Uno de los fundadores de la antropología moderna Bronislaw Malinowski sostiene que el *mito* es una ‘realidad vivida’. Al juicio de Malinowski, el *mito* no solo es una mera narración, un constructo ficcional, sino una ‘realidad vivida’ que sigue mantenida y afecta y estructura a nuestro mundo y humanos.

Por un parte, esta tesina magistral trata de figuras mitológicas que sólo existen en la memoria colectiva de los mexicanos en forma de leyendas, cuentos o condiciones especiales. Por otra parte, asimismo aborda arquetipos femeninos que se basan en mujeres históricas y sobre las cuales se había establecido un *mito* sólo a lo largo de los siglos.

Concluyendo el tema del *mito*, cabe destacar que un *mito* creado sobre una cosa o una persona puede tener un efecto tanto purificante como destructivo. Las repercusiones que puede conllevar una interpretación distorsionada de la historia, sobre todo, se manifiesta en el *mito* de una mujer única: *Malinche*.

Los tradicionales arquetipos femeninos en la literatura mexicana

Puesto que el trabajo tiene como propósito la investigación de las representaciones de arquetipos femeninos en la literatura mexicana, como punto de partida sería razonable determinar los arquetipos femeninos más importantes en la cultura mexicana.

***Malinche* – ‘La mujer sexual’**

La mujer con muchos nombres como por ejemplo La *Malinche*, La Malintzin, Malinalli o Marina es indudablemente la más conocida, ambigua y debatida mujer en la historia. La india e hija de un cacique fue vendida como esclava a Hernán Cortés y resultó haber sido un personaje influyente en la Conquista de México. Debido a su dominación de la lengua maya y española, su función primaria era asistir en la traducción y mediación entre la cultura indígena azteca y la de los invasores españoles. No obstante, el símbolo de mediadora entre dos lenguas y culturas se convirtió en un *mito* negativo. Su colaboración en la conquista le atribuyó la reputación de una mujer deshonrada y violada por los conquistadores españoles y se estableció un *mito* de la traidora de su patria y madre de los mestizos. Por lo tanto, Octavio Paz la denominó La chingada. Su *mito* concuerda mucho con el *mito* de la Eva que se rindió a su tentación y sedujo a Adán a comer de la manzana prohibida, lo que le aportó una imagen negativa.

***La Llorona* – ‘La mujer fantasmal’**

Otra figura mitológica que merece la pena tener en cuenta en esta tesina es la *Llorona*. Existen varias leyendas sobre la *Llorona* y la mayoría de éstas revela una vinculación con la *Malinche*, puesto que sus destinos tienen mucho en común. En este trabajo, sin embargo, se la concibe como un arquetipo femenino propio. En los cuentos aparece en forma de un fantasma que vaga por la noche por los lagos y los ríos llorando y gritando queriendo atraer a los hombres. La causa de su llanto es la muerte de su hijo de la cual ella es la culpable. Por su sufrir y su lamento, el literario Octavio Paz la relaciona con la mater dolorosa, la madre sufrida.

***La Virgen de Guadalupe* – ‘La mujer maternal’**

La oposición de la *Malinche* es representada por la *Virgen de Guadalupe*, ícono de la mujer ideal y perfecta simbolizando buenas virtudes como por ejemplo la impecabilidad, pureza, sacrificio, maternidad, fidelidad y amor por el prójimo. Hay que subrayar que la imagen de la *Virgen de Guadalupe* experimentó un influjo importante de la iglesia católica. Es un producto de la sincretización de la cultura azteca y cristiana. Dado que la deidad azteca Tonantzin compartía muchas cualidades de la Virgen María católica, fue asimilada a aquella figura bíblica y desde entonces denominado La Virgen de Guadalupe. La declararon patrona de México.

El *marianismo*

Al tratar el culto de la *Virgen de Guadalupe* en México es importante subrayar el término *marianismo*, un concepto que es opuesto al *machismo*. Este concepto primeramente introducido por Evelyn Stevens en su artículo *Marianismo: The other face of machismo* (1974), debe ser un concepto de conducta apropiada para la mujer latinoamericana. El *marianismo* le aporta a la mujer una cierta superioridad espiritual y semi-divinidad. Es paciente, obediente y sumisa a sus relativos masculinos y conocida por su humildad y amor por el prójimo. La gran meta de esta mujer idealizada, aparte de ser una esposa perfecta, es la maternidad.

***Sor Juana Inés de la Cruz* – ‘La mujer intelectual’**

El mito de *Sor Juana Inés de la Cruz* deriva de la homónima monja de la Orden de San Jerónimo y poeta que vivía en el siglo XVII y ocupó un destacado lugar en la literatura hispana. En este arquetipo, ella reúne la feminidad y la espiritualidad en una persona. Tiene el nombre de la décima musa de México. A diferencia de los otros arquetipos femeninos, ella no simboliza una imagen femenina a la cual la mujer mexicana debe aspirar sino personifica a una mujer idealizada o superior a la mujer común, la ‘rara avis’. La imagen femenina de *Sor Juana Inés de la Cruz* representa una forma alternativa a la de los arquetipos duales de la *Malinche* y la *Virgen de Guadalupe*, puesto que mostrando entrega por la liberación femenina de la opresión patriarcal y fomentando los derechos y la educación de la mujer separó la mujer como esposa y madre de la mujer intelectual y artística. A raíz de su conducta feminista, la crítica de los años 70 y 80 volvía a atribuirse el nombre de la primera feminista de América.

Análisis literario

En cuanto a los textos primarios se trata de *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta. Después de una redacción breve de las biografías de ambas escritoras mexicanas y una sinopsis de las respectivas obras se continúa con una profunda examinación de los atributos y características de los personajes femeninos que, a continuación, se analizan con respecto a las semejanzas y diferencias entre los arquetipos femeninos destacados en el capítulo anterior: *Malinche*, *Virgen de Guadalupe*, *Llorona* y *Sor Juana Inés de la Cruz*.

El análisis literario se plantea contestar a las siguientes preguntas principales:

- ¿Qué características tienen los personajes femeninos de las obras tratadas?
- ¿Hay alguna coincidencia entre las características de éstos y las de las figuras mitológicas?
- ¿Se puede establecer una relación entre los atributos de los caracteres femeninos y las calidades de las figuras mitológicas?
- ¿Se limitan las escritoras a sólo una figura femenina en un personaje o demuestran una tendencia a construir a personajes que representan varias figuras femeninas y no pueden ser clasificados en un cierto arquetipo femenino?

***Como agua para chocolate* de Laura Esquivel**

La novela con el título *Como agua para chocolate* (1989) fue escrita por Laura Esquivel y publicada en 1989. A causa de su procedencia y sus lugares de actuación puede ser clasificada como una original novela mexicana. En 1992, el director Alfonso Arau llevó a la pantalla grande la novela de su ex esposa Laura Esquivel, que también escribió el guion de la película. Los temas centrales presentados en la novela son el conflicto familiar y la constelación entre los personajes. Dado que la novela se desarrolla en la época de la Revolución Mexicana, está en el foco de la historia.

La autora

Laura Esquivel nació en 1850 en México D.F. Estudió pedagogía y la construcción de teatro y drama. Se especializó en el teatro infantil y fue nombrada *confundadora del Taller de Teatro y Literatura Infantil*. Incluso escribió guiones para programas infantiles. En 1989 tuvo un gran éxito con su best-seller *Como agua para chocolate* (1989). Después de un largo episodio de enfermedad y de su divorcio de Alfonso Arau, en 1995 publicó *La ley del amor*. Le siguieron numerosas otras obras como por ejemplos: *Íntimas sulculencias* (1998), *Estrellita marinera* (1999), *El libro de las emociones* (2000) y *Tan veloz como un deseo* (2001). En 2004 publicó *Malinche*, una novela biografiada sobre la amante de Hernán Cortés. Cinco años más tarde tuvo otro golpe de destino: Su segundo marido Javier Valdés, también siendo escritor, se murió. En 2014, Esquivel publicó su última novela: *A Lupita le gustaba planchar*.

***Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta**

Tras analizar las obras de Ángeles Mastretta, se nota que tienen semejanza con los textos de Laura Esquivel. Los personajes femeninos de Mastretta van creciendo paulatinamente a mujeres con carácter fuerte que están en el foco y centro de la acción y, por ello, hicieron sombra a los personajes masculinos. Según Núñez-Méndez, sus obras pulverizan “el perfume de la feminidad”⁵⁶³:

⁵⁶³ Núñez-Méndez 2002: 115.

La autora

Ángeles Mastretta, nacida en 1949 en Puebla, México, se graduó en periodismo en la *Facultad de Ciencias Políticas y Sociales* de la UNAM. En el año 1985, la escritora mexicana publicó su primera novela titulada *Arráncame la vida* con la cual recibió el premio de Matzlatán. La obra llegó a ser un best-seller y fue traducida a seis diferentes idiomas. Otras obras dignas de mención son *Mujeres de ojos grandes* (1990), *Puerto libre* (1994), *El mundo iluminado* (1998), *El cielo de los leones* (2003), *Ninguna eternidad como la mía* (1999) y *Mal de amores* (1995).

Los resultados adquiridos

La presente tesina magistral se propuso como meta principal contestar a la pregunta de investigación si las figuras femeninas mitológicas todavía tienen presencia en la literatura mexicana contemporánea y representan un modelo para la construcción de los personajes femeninos. El análisis está basado en las obras *Como agua para chocolate* (1989) y *Arráncame la vida* (1985).

Primeramente, los resultados adquiridos por la investigación han revelado que las figuras femeninas mitológicas, también llamadas arquetipos no sólo están tematizadas, sino que ejercen un papel esencial en las obras examinadas: *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta. Tanto Esquivel como Mastretta se orientan a los arquetipos femeninos. Esto demuestra que las imágenes femeninas hegemónicas siguen presentes en la literatura mexicana contemporánea y continúan teniendo cierta relevancia.

El análisis de los personajes femeninos de las obras respectivas demuestra que, en cuanto a la escenificación de sus personajes femeninos, ambas autoras recurrieron a las figuras femeninas mitológicas *Malinche*, *Virgen de Guadalupe* y *Sor Juana Inés de la Cruz*. Únicamente, la figura de la *Llorona*, la mujer fantasmal, no se podía ver en ninguna de los personajes femeninos bajo análisis. Dicho resultado posiblemente se podría haber debido al hecho de que ésta figura femenina es concebida más bien como un sub-arquetipo de la *Malinche*.

Otro aspecto llamativo es el manejo de las escritoras con el concepto del *marianismo*. En las obras respectivas, el *marianismo* es criticado. Sobre todo, son las madres las que se distancian de la imagen estereotipada marianista y desafían la figura mitológica de la *Virgen de*

Guadalupe. En *Como agua para chocolate* (1989) la casi masculina Mamá Elena, cuyo estilo educativo más bien recuerda a una dictadura, no corresponde a la idea establecida de una madre mexicana.

Sorprendentemente, la Tita virginal ejerce el papel de la madre y es presentada como una mártir que sacrifica su vida entera para el cuidado de su familia. Catalina, en *Arráncame la vida* (1985) no personifica la idea del *marianismo*, ni representa la figura mexicana maternal de *Guadalupe* puesto que rechaza la maternidad y trata de liberarse de la institución matrimonial. Pepa de *Arráncame la vida* (1985) le demuestra al lector/a el lado negativo de la *Virgen de Guadalupe*. Su marido la expone al rol de la Virgen y vive en una ‘jaula de oro’.

En *Como agua para chocolate* (1989) sobre todo dos de las tres hijas de Mamá Elena plantean características reminiscentes del *malinchismo*. De este modo, Laura Esquivel parece intentar escenificar a sus figuras femeninas como oposición al matriarcado dictatorial de Mamá Elena. Tanto Gertrudis, siendo una rebelde desde el principio de la historia y personificando una forma específica de la *Malinche*, la *soldadera*, como la protagonista Tita, convirtiéndose de una hija obediente a una *Malinche* apasionada y segura de sí misma, son ejemplos perfectos de este fenómeno. En *Arráncame la vida* (1985), la *Malinche* es representada por dos personajes. En primer lugar, por Catalina, la protagonista de la novela, que solo en la segunda parte de la novela revela su verdadero carácter de *Malinche*, oponiéndose constantemente a su marido y viviendo su pasión sexual y libertad en sus numerosas relaciones amorosas. Su amiga Bibi, en cambio, ejemplifica la pura *Malinche*.

En la escenificación de ambas protagonistas Esquivel y Mastretta parecen haber tomado en consideración la figura mitológica de *Sor Juana Inés de la Cruz*. El interés de Tita en la cocina y su gran don para hechizar a sus prójimos utilizando su arte de cocinar podría ser comparado con el talento literario de *Sor Juana Inés de la Cruz*, ya que ambas capacidades requieren un alto grado de creatividad y conocimiento. Por su cocina “mágica”, a la que recurre Tita habitualmente para evocar y manipular las emociones y necesidades instintivas de la gente también podría compararse con la curandera, una figura mitológica que dispone de fuerzas espirituales. No obstante, Catalina tiene más en común con *Sor Juana Inés de la Cruz*. Su transformación intelectual de una niña ingenua del pueblo a una joven esposa del gobernador, su creciente entusiasmo por la política, así como sus atributos feministas son reminiscentes de *Sor Juana Inés de la Cruz*. Incluso su amiga Pepa es una representación de esta figura

mitológica. Mediante su papel como empresaria transporta una imagen modernizada de la mujer mexicana como esposa y madre trabajadora, realizándose sus anhelos.

Para continuar, cabe destacar que algunos personajes femeninos personifican varias figuras mitológicas en una persona, lo que especialmente llama la atención respecto a las dos protagonistas. Tita, por ejemplo, representa la *Virgen de Guadalupe*, la *Malinche* y *Sor Juana Inés de la Cruz*. Asimismo, Catalina reúne a la *Malinche* y *Sor Juana Inés de la Cruz* en su carácter.

Refiriéndose en este contexto al estudio de la literatura mexicana del siglo XX bajo el aspecto de las caras cambiadas de los personajes femeninos, se ve una afirmación de los resultados adquiridos en el análisis presente.

Welles obtuvo los siguientes resultados: Los personajes femeninos de las autoras mostraron más ambigüedad. Como no podían ser asociados a categorías fijas, llegaron a convencer al lector/a la lectora de sí mismo/a. El arquetipo femenino enteramente bueno o enteramente malo parecía inexistente:

The characterization of women by female authors is more convincing because the outlines are less distinct, less articulate. These women can no longer be readily identified as types. They fit into no specific classifications- as wife, mother, virgin, or prostitute. The all-good or all-evil feminine archetype does not exist.⁵⁶⁴

Este análisis literario también halló a algunos personajes femeninos cuyas características eran tan controvertidas y complejas que fue relativamente difícil definir una línea clara y asignarlos a una sola figura mítica. Dicho hecho se percibe en especial en las protagonistas Tita y Catalina. Ellas simbolizan, en parte, hasta tres diferentes imágenes femeninas. Esto se deberá al desarrollo continuo de su carácter y al procedimiento de la acción. Tanto en *Como agua para chocolate* (1989) como en *Arráncame la vida* (1985) ya no se podía determinar un arquetipo enteramente bueno o enteramente malo lo que podría indicar una *deconstrucción* de la dicotomía *Guadalupe-Malinche*. Además, algunos personajes como, por ejemplo, Rosaura y Mamá Elena no demuestran ninguna coincidencia con un arquetipo en concreto, sino que personifican una imagen femenina tradicional y oposicional a Tita y Gertrudis.

En conclusión, hay que resumir que a pesar de que las autoras mexicanas simbolicen las figuras míticas en su construcción de personajes femeninos, se puede observar una clara ruptura con la

⁵⁶⁴ Welles 1983: 280.

reproducción de modelos femeninos constituidos por el patriarcado y un giro hacia una reinterpretación y *deconstrucción* de estos estereotipos.

Por supuesto, un análisis de solo dos novelas mexicanas no puede ser representativo de todas las novelas contemporáneas de México. Por ello, se requeriría un estudio de más precisión y extensión, pero este trabajo científico sí que podría hacer una pequeña contribución al ámbito científico. Además, sería útil echar solo un vistazo a la literatura chicana para ver si los mexicanos/las mexicanas crecidos en los Estados Unidos se orientan a figuras mitológicas en sus obras. Además, los resultados de esta tesina magistral podrían ser de gran valor para los estudios de género. Las figuras femeninas analizadas incluso podrían ser analizadas por otros medios, como películas. Además, la investigación de las figuras puede ser extendida a las figuras masculinas. Otras preguntas que se plantea esta tesina son qué influencia y efecto tienen estas figuras mitológicas en los lectores, en qué medida representan modelos para las mujeres y hasta qué punto afectan estos roles sexuales a los lectores en general.

Fuentes

Marcia L. (1983): „The Changing Face of Women in Latin American Fiction”, in: Miller, Beth (Hg.): *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkely: University of California Press, S. 280-288.

Núñez-Méndez, Eva (2002): „Mastretta y sus Protagonistas, Ejemplos de la Emancipación Femenina”, in: *Romance Studies* Vol. 20(2), S. 115-127.

Abstract

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel herauszufinden, ob traditionelle mythologische Frauenfiguren in zeitgenössischer mexikanischer Literatur noch immer Präsenz haben und eine Vorbild für die Inszenierung von weiblichen Romanfiguren darstellen. Um diese Forschungsfrage beantworten zu können, werden die weiblichen Romanfiguren der zwei ausgewählte Werke *Como agua para chocolate* (1989) von Laura Esquivel und *Arráncame la vida* (1985) von Ángeles Mastretta einer Analyse anhand der Merkmale der Mythenfiguren unterzogen. Unter den zu analysierenden Romanen befinden sich deshalb nur jene von Autorinnen, da es überdies interessant wäre, zu erforschen, wie insbesondere diese zu weiblichen, vom Patriarchat konstruieren, Mythenfiguren stehen. Vorangehend an eine umfassende Literaturanalyse erfolgt zunächst eine Vorstellung der vier zentralsten weiblichen mexikanischen Mythenfiguren. Zum einen handelt es sich um *Malinche*, die Begleiterin des spanischen Eroberers Hernán Cortés, deren Bild sich mit den Anfängen der Suche nach der mexikanischen Identität zur Verräterin des indigenen Volkes wandelte. Aus dem Mythos der *Malinche* entstand auch *La Llorona*, die trauernde Mutter in Geistergestalt, die um ihre toten Kinder weint. Weiters wird der Mythos der *Virgen de Guadalupe*, das weibliche Gegenstück zu *La Malinche*, untersucht. Eine idealisierte Weiblichkeit symbolisierend, stellt diese einen Maßstab für die mexikanische Frau dar. Die letzte Frauenfigur, die analysiert wird ist *Sor Juana Inés de la Cruz*: Sie personifiziert die künstlerische sowie intellektuelle Seite der Frau. Folgende Ergebnisse lieferte meine Studie: Es wird auf fast alle Frauenfiguren in den analysierten Werken Bezug genommen. Interessanterweise sind oftmals auch mehrere Frauenfiguren in einer Romanfigur vertreten, welches auf eine klare Tendenz mexikanischer Autorinnen zu einer Herausforderung und Dekonstruktion von traditionellen Frauenbildern hindeutet.