

reizlose Teller verteilen.

In den Ländern ohne eigene Keramik wird diese woanders gekauft, das weiß ich wohl. ›Das gilt nicht‹, sage ich wie in einem Spiel. Immer schon wollte jedes Volk, jede bekannte Region über diese eigene Kunst verfügen wie ihnen auch ein Klima eigen ist.

Die Keramik betrachte ich als eine metapoetologische Metapher für Mistrals eigenes Schreiben, das sein Material aus der Erde schöpft. Das Kunsthandwerk repräsentiert ebenso eine einfache Kunstform, für die sich Mistral interessierte und steht wie der *costumbrismo* in Verbindung zum Lokalen und, mehr noch, zum Klimatischen.

Auf sich selbst bezogen fragt die Erzählerin in *La estampa del indio mexicano*: »¿Qué es la mano mía sino un miembro degenerado que olvidó sus herencias de sabiduría manual, el genio de dos razas decoradoras, bordadoras, artesanas?«<sup>110</sup> [Was ist meine Hand außer einer verfallenen Gliedmaße, die ihr Erbe manuellen Wissens vergaß, das Genie zweier Ethnien von Dekorateurinnen, Stickerinnen, Handwerkerinnen?] Das Handwerk wird von Mistral als ein wertvolles Wissen und kulturelles Erbe aufgewertet, das es zu tradieren gilt. In ihrem *Recado sobre Michoacán* kommentierte die Erzählerin die Kunst der Purépecha mit ähnlichen Worten und preiste ihre Kalabassen als »*artesanía generalmente mujeril*« [allgemein weibliches Kunsthandwerk] sowie als »*júbilo de todas las mesas*« (RM, S. 293) [Freude eines jeden Tisches].<sup>111</sup> Die Alltäglichkeit ist eine wichtige Komponente der Poetik Mistrals; zu dieser gesellt sich die Bedeutung des Handwerks, das auf ein vom männlich konnotierten Geniebegriff abweichendes Literaturverständnis hindeutet.

### II.3 Ein Schulbuch für den Mädchenunterricht

Das Deckblatt des Schulbuchs *Lecturas para mujeres* [Lektüre für Frauen] zeigt eine in die Lektüre vertiefte Frau inmitten einer bukolischen Landschaft. Die Bukolik wird als Referenzraum auch durch den Hirtenstab der Dame aufgerufen, deren Statur die Verbindung von Weiblichkeit und Lektüre darstellt, die bereits der Titel des Schulbuchs als Themen benennt. Im Zuge von Mistrals erstem Aufenthalt in Mexiko entstand im Jahre 1924 das für den Literaturunterricht von Mädchen konzipierte Lehrbuch *Lecturas para mujeres* und die in diesem publizierte Prosaschrift *Siluetas de la india mexicana* [Silhouette der mexikanischen Autochthonen], die Mis-

110 Mistral, Gabriela: *Estampa del indio mexicano*. In: dies.: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 298-304. S. 303.

111 Siehe dazu auch Mistrals Ausführungen zur autochthonen Kunstfertigkeit in PM, S. 302.

tral 1923 auch im *Mercurio* veröffentlichte.<sup>112</sup> Das für den Spanischunterricht von jungen Schülerinnen auf dem Land vorgesehene Schulbuch druckte der spanische Verlag Callejas in hoher Auflage und vertrieb es international.<sup>113</sup> Zur Intention dieses Buches zählte, so schrieb es Mistral im Vorwort, die Vermittlung von Literaturkenntnissen und die Herausbildung von Bürgerinnen.<sup>114</sup> *Lecturas para mujeres* betrachtete Mistral dabei erst als den Beginn ihrer bildungspolitischen Arbeit, die sie auch in Chile fortzuführen beabsichtigte, und für die sie eine dezidiert weibliche lateinamerikanische Gemeinschaft imaginierte.<sup>115</sup>

Mistral kompilierte, wie für die Didaktik charakteristisch, ausschließlich kleine Formen für ihr Lehrbuch, vorrangig kurze Prosatexte und Gedichte von mexikanischen und französischen Autoren; unter den quantitativ bevorzugten finden sich Leopoldo Lugones, Rabindranath Tagore, José Enrique Rodó, José Martí und Joan Maragall.<sup>116</sup> Die zusammengestellten Texte seien, so schrieb Mistral, nach »moralischer und mitunter gesellschaftlicher Intention«, »belleza« [Schönheit] und »americanidad« [Amerikanität] ausgewählt.<sup>117</sup> Das Vorwort unterzeichnete Mistral mit »La Recopiladora«<sup>118</sup> [die Sammlerin], womit sie sich selbst als Kompilatorin kleiner Formen definierte. Die Kürze und Visualität der von Mistral kompilierten Texte war dabei eine bewusste ästhetische und didaktische Entscheidung: So richtete sich das Lehrbuch schließlich an Schülerinnen, die für handwerkliche und körperliche Arbeiten ausgebildet wurden und denen nur wenig Zeit zum Lernen verblieb.<sup>119</sup>

*Lecturas para mujeres* teilt sich in die drei Sektionen »Hogar« [Heim], »Motivos Espirituales« [Spirituelle Motive] und »Naturaleza« [Natur], welche auch auf die grundlegenden Pfeiler der Ästhetik Mistrals hindeuten, die auf die kunstvolle Darstellung des Alltäglichen und der Natur abzielt.<sup>120</sup> Die Prosaschrift *Silueta de*

112 Vgl. Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 366. Das Schulbuch nimmt für die Mistral-Forschung eine wichtige Rolle ein, da die Schriftstellerin mit diesem ihre literarischen Präferenzen offenbarte, siehe ebd. S. 59f.

113 Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 74. Weiterführend zum Schulbuch Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 59. Weinberg, L.: *Gabriela Mistral*. S. 22.

114 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 7f., 15.

115 Vgl. ebd. S. 8.

116 Vgl. Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 60. Siehe zur Bedeutung kleiner Formen in einer aktuellen didaktischen Perspektive Heideklang, Julia, Sandra Dobritz u. Urte Stobbe: *Kleine Formen für den Unterricht – Unterricht in kleinen Formen*. Einleitung. In: *Kleine Formen für den Unterricht. Historische Kontexte, Analysen, Perspektiven*. Hg. von Julia Heideklang u. Urte Stobbe. Göttingen: V&R unipress 2019. S. 9–25.

117 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 15.

118 Ebd. S. 17.

119 Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 161.

120 Für eine genaue Übersicht der Struktur des Lehrbuches siehe Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 60.

*la india mexicana* platzierte Mistral in der Sektion *Hogar* als Bestandteil der Unterkapitel »Maternidad« [Mutterschaft] und »México y la América española« [Mexiko und das spanische Amerika].<sup>121</sup> Weite Teile des Vorworts widmen sich der Sektion *Hogar*, die der Herausbildung von Mütterlichkeit dienen soll und verweisen wiederholt auf die Spannung zwischen den defizitären Konzepten der »alten« und »neuen« Frau.<sup>122</sup> Der neuen Frau würde es, so Mistral, an »Mütterlichkeit« fehlen, der alten wiederum an »geistigem Reichtum«.<sup>123</sup> Der Sektion *Hogar* wird die größte Bedeutung im Schulbuch beigemessen; sie gilt als die eigentlich »originelle« und sei mit der größten Zuneigung erstellt worden.<sup>124</sup> Konsequenterweise, so schreibt es Mistral auf denselben Seiten, soll sie die Funktion erfüllen, den Familiensinn wiederzubeleben, der konstitutiv für den Erfolg eines Kollektivs sei.

Wenn die Agenda des Schulbuchs auch konservativ anmuten mag und starre Geschlechterrollen zu festigen scheint, entziehen sich geschlechtliche und nationale Zugehörigkeiten bei Mistral jedoch vorschnellen Schlussfolgerungen.<sup>125</sup> Unter den Texten, die Mistral für das Schulbuch schrieb, befindet sich etwa eine weitere »Silhouette«, *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz*, wobei bereits die Bezugnahme auf Sor Juana, heute eine Ikone weiblichen Schreibens, Mistrals feministische Ambitionen untermauerte.<sup>126</sup> Diese finden in ihrem Schreiben immer wieder Ausdruck, beispielsweise in der im Jahre 1925 verfassten Schrift *Castilla*, in der die Erzählerin

121 Kaminsky vollzieht eine kritische Lektüre dieser Schrift, in der sie das Vokabular des Visuellen in der Prosaschrift hervorhebt, siehe dies.: Essay, Gender, and Mestizaje. S. 120f. Ursprünglich wurde der Text in Mistrals *Croquis mexicanos* eingefügt, vgl. dazu Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 67.

122 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 8, 11.

123 Vgl. ebd. S. 9, 11.

124 Vgl. ebd. S. 8f., 10.

125 Vgl. zu dieser Ambivalenz Peña, K. P.: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. S. 9, 29, 33. Finzer rekurriert zudem auf den von Gayatri Chakravorty Spivak geprägten Begriff des »strategic essentialism«, womit sie unterstreicht, dass Mistrals Unternehmen für das Jahr 1923 durchaus radikal und feministisch war. Vgl. dies.: Mother Earth, Earth Mother. S. 244. Auf diese Diskussion um das Schulbuch verweist auch Klengel und rekurriert hierfür auf weitere Beiträge der Forschungsliteratur, siehe dies.: Gabriela Mistral (1945). S. 91. Eine weitere Diskussion des Vorwortes findet sich bei Fiol-Matta wieder, die den Essay als Beispiel eines »normative gender discourse« betrachtet, vgl. dies.: A Queer Mother for the Nation. S. 159ff. Fiol-Matta weist auch in Bezug auf den Patriotismus von Mistral darauf hin, dass dieser doppelbödig sei und sich hinter ihm auch die Enttäuschung verberge, von Chile gerade nicht zur Nationalschriftstellerin gekürt worden zu sein, siehe dazu ebd. S. 163.

126 Vgl. Mistral, Gabriela: *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz*. In: dies.: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 130-135.

durch die kastilische Landschaft schreitet und mit Teresa de Ávila über die Begründung einer weiblichen Literaturtradition nachdenkt.<sup>127</sup>

Die *Siluetas de Sor Juana Inés de la Cruz* beschreibt, auf Amado Nervos Schrift *Juana de Asbaje* basierend, die Tugenden Sor Juanas und den Einfluss von Geografie auf ihr Wesen und Schreiben.<sup>128</sup> Diese Form des biografischen Essays ist an Mistrals didaktisches Interesse gekoppelt; die Silhouette ist zugleich Essay und Exemplum, sodass aus der Exemplarität Sor Juanas ein Lerneffekt entstehen soll.<sup>129</sup> Aufgrund der wenigen *siluetas* die Mistrals verfasste, lässt sich anders als beim *recado* jedoch nicht von einer etablierten Form ihres Schreibens sprechen.

Das Schulbuch stellt einen ungewöhnlichen Publikationsort der kleinen Reiseprosa dar, zeugt jedoch davon, wie ernst es Mistral um die Verbreitung ihrer Schriften und um deren Leserschaft bestellt war. Ihre Texte sollten nicht nur von einer kleinen, gebildeten, wohlhabenden, weißen und vorrangig männlichen Elite gelesen werden, sondern auch von jungen Frauen aus der Arbeiterschicht, von denen vermutlich viele autochthoner Herkunft waren.<sup>130</sup> Das Schulbuch als Publikationsort deutet somit auf Mistrals Gespür für Intersektionalität und auf die politischen, didaktischen und sozialen Intentionen ihres Schreibens hin.

Die *Siluetas de la india mexicana* charakterisiert das Äußerliche sowie die soziale und familiäre Situation einer autochthonen Frau. Die kurze Prosaschrift oszilliert zwischen Beschreibung und Erzählung, indem die Erzählerin einen Schwerpunkt auf das äußerliche Erscheinungsbild der Frau legt und zugleich ihre Bewegung im Raum narrativ erfasst. Ebenso changiert der Text zwischen der Beschreibung einer und aller autochthoner Frauen und damit zwischen dem Singulärem und dem Universellen – zwar geht es um einen Typus, wenn die Kleidung der Frauen kommentiert wird, zugleich porträtiert die Erzählerin jedoch ihre spezifische Erfahrung, nämlich die Begegnung mit einer autochthonen Frau.

Dass es sich um eine *mexikanische* Autochthone handelt, unterstreichen die deiktischen Referenzen: Die beschriebene Frau wird mit einem Glas aus Guadalajara verglichen und wandert von Puebla und Uruapan in weitere Städte (vgl. SM,

127 Teresa de Jesús erklärt der Erzählerin so: »Porque has querido fundar condescendiendo con los hombres, sujetando tu impulso, así se construye sin alegría y la obra que sale muerta, ni la aprovecha ni Dios ni el Diablo.« [Denn du wolltest in Übereinkunft mit den Männern gründen, wobei du deinen Impuls untergeordnet hast und so schöpft man ohne Freude und das totgeborene Werk nützt weder Gott noch Teufel.] Mistral, Gabriela: Castilla. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 203-213. S. 205.

128 Vgl. Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 66.

129 Vgl. ebd.

130 Wie Fiol-Matta herausgearbeitet hat, wendet sich Mistral in ihrem Vorwort an eine »imaginäre« und »textuelle« Gemeinschaft von Frauen, vgl. dazu dies.: A Queer Mother for the Nation. S. 78.

S. 121). Die geografischen Referenzen drücken die Allgemeingültigkeit der autochthonen Frau aus, die nicht mit einer bestimmten Region zu identifizieren ist. Die Konzentration auf die Kleidung macht in einer metareflexiven Geste den Text als Gewebe sichtbar und präsentiert die autochthone Frau als ein textuelles Gebilde, das seine eigene Gemachtheit impliziert.

Der Text thematisiert den Alltag der Frau, wie beispielsweise ihre Gewohnheit, sonntags zum Markt zu gehen und ihr Kind auf dem Rücken zu transportieren. Wie in *El paisaje mexicano* ist die Beschreibung stets an eine soziale, historische und politische Ebene geknüpft. Die Erzählerin kommentiert das Schicksal der autochthonen Bevölkerung Mexikos und kritisiert die Konsequenzen der Kolonisation:

Habrían sido una raza gozosa; los puso Dios como a la primera pareja humana en un jardín. Pero cuatrocientos años esclavos les han desteñido la misma gloria de su sol y de sus frutas; les han hecho dura la arcilla de sus caminos, que es suave, sin embargo, como pulpas derramadas... (SM, S. 122)

Sie hätten ein freudvolles Volk sein können; Gott steckte sie wie das erste Menschenpaar in einen Garten. Doch vierhundert Jahre der Versklavung haben denselben Glanz ihrer Sonne und Früchte verblassen lassen; haben den Ton ihrer Wege verhärtet, der dennoch so weich wie verschüttetes Fruchtfleisch ist...

In der Beschreibung der autochthonen Frau greift Mistral auf ein ästhetisches Vokabular zurück, bereits der erste Satz rekurriert etwa auf den Begriff der »gracia« [Grazie].<sup>131</sup> »La india mexicana tiene una silueta llena de gracia.« (SM, S. 120) [Die mexikanische Autochthone hat eine von Grazie erfüllte Silhouette.] Schon im Vorwort zu *Lecturas para mujeres* ruft Mistral mit der Aussage, Grazie sei eine erlernbare intellektuelle Fähigkeit, den Diskurs über die Anmut auf, der in der Ästhetik auf eine lange Tradition zurückblickt.<sup>132</sup> Gerade die Frage nach der Erlernbarkeit von Grazie trifft einen Kern der Diskussionen um die Anmut im *Cortegiano*.<sup>133</sup> In Baldassare Castigliones Werk ist *grazie* [Anmut] wie *sprezzatura* [Lässigkeit] ein

131 Kaminsky stellt diesbezüglich dar, Mistral würde die Autochthonen sowohl romantisieren als auch ästhetisieren, vgl. dies.: Essay, Gender, and Mestizaje. S. 121.

132 Mistral schreibt von der Kultivierbarkeit der Grazie: »Es muy femenino el amor de la gracia cultivado a través de la literatura.« [Die durch Literatur herausgebildete Liebe zur Grazie ist sehr weiblich.] Dies.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 8. Für einen Überblick zum Begriff der Grazie siehe Sabine Mainberger, die neben Castiglione und Schiller ebenfalls Nietzsche, Heine, Valéry und Pasternak in den Blick nimmt, dies.: Lässig – subtil – lakonisch. Zur Ästhetik der Grazie. In: *arcadia* 47 (2012) H. 2. S. 251–271.

133 Vgl. Castiglione, Baldesar: *Das Buch vom Hofmann*. Übers. von Fritz Baumgart. Bremen: Schönmeyer 1960. S. 50ff.

Schlüsselkonzept, über das die Hofgesellschaft ausführlich debattiert. *Sprezzatura* und *grazie* hängen insofern miteinander zusammen, als Lässigkeit Ursprung von Anmut ist.<sup>134</sup> Die Anmut prägt das äußerliche Erscheinungsbild und die Bewegung des Hofmanns, sodass sie sich etwa im Voltigieren erzeugen lässt; ebenso sollte sie jedoch auch seine Sprache, selbst sein Scherzen beeinflussen.<sup>135</sup> Im *Corteggiano* ist Grazie keinem bestimmten Geschlecht zuzuordnen und kann dementsprechend sowohl Hofdame als auch Hofmann auszeichnen.<sup>136</sup>

Um das Wesen der Grazie näher zu fassen, zitiert Friedrich Schiller eine allegorische Darstellung: Gemäß der griechischen Fabel verleiht ein Gürtel der Göttin der Schönheit Anmut. Die Fabel deutet darauf hin, dass für Schiller jede Anmut Schönheit ist, doch nicht jede Schönheit über Anmut verfügt, und noch zentraler: Anmut »bewegliche Schönheit« ist und sich damit vom Subjekt löst.<sup>137</sup> Wie Castiglione diskutiert auch Schiller die Intentionalität der Anmut und schlussfolgert, dass Anmut einzig vom Subjekt erzeugt werde, sie müsse folglich immer, auch wenn ihr der Schein von Willenlosigkeit anhaftet, »die durch Freyheit bewegte[] Gestalt«<sup>138</sup> sein.

Die mobile Dimension der Grazie ist in der Konzeption der autochthonen Frau Mexikos durch die Bewegung im Raum ebenfalls präsent; darüber hinaus konnotiert Mistral wie zuvor Schiller Anmut in erster Linie als weiblich.<sup>139</sup> Ganz augenscheinlich positioniert Mistral sich mit der Beschreibung der Autochthonen in einem ästhetischen Diskurs und unterstreicht somit ihre Forderung nach einer künstlerischen Darstellung der autochthonen Bevölkerung: »Y esa mujer que no han alabado los poetas, con su silueta asiática, ha de ser semejante a la Ruth moabita, que tan bien labraba y que tenía atezado el rostro de las mil sieastas sobre la parva...« (SM, S. 122) [Und diese Frau, die Dichter nicht gelobt haben, mit ihrer asiatischen Silhouette, muss Ruth der Moabiterin ähneln, die den Boden so gut pflügte, und deren Gesicht von tausenden von Mittagsruhen über dem Dreschgut so geglättet war...] Die Erzählerin stellt einen Bezug zur fehlenden Darstellungstradition in Lateinamerika her und behebt diese zugleich performativ. Sollte Mistral das Referenzwerk des *costumbrismo* in Mexiko, *Los mexicanos pintados por sí mismo*, gekannt haben, so ließe sich ihre *silueta* insofern als ein Beitrag zur Kompensation

134 Vgl. ebd. S. 53f.

135 Vgl. ebd. S. 47f., 50. Zur Anmut des Erscheinungsbildes siehe ebd. S. 44, 59, 168, 187.

136 Zur Anmut der Hofdame siehe ebd. S. 245, 251. Mainberger merkt an, das Konzept der Grazie werde zwar »geschlechtsspezifisch reduziert«, ebenso handele es sich jedoch um ein »Faszinosum der Androgynität«, dies.: Lässig – subtil – lakonisch. S. 254.

137 Vgl. Schiller, Friedrich: Über Anmuth und Würde. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil. Hg. von Benno von Wiese. Weimar: Böhlau 1962. S. 251–308. S. 251ff.

138 Ebd. S. 265, 269.

139 Vgl. ebd. S. 288.

einer Lücke lesen, als sich unter den 35 Typen der mexikanischen Gesellschaft nicht ein einziger autochthoner wiederfindet.<sup>140</sup>

Die autochthone Frau Mexikos wird intertextuell eingebettet, wobei Mistral mit dem Vergleich zudem auf ihr im Jahre 1923 verfasstes Gedicht *Ruth* Rekurs nimmt, das aus der Perspektive derselben die biblische Geschichte nacherzählt.<sup>141</sup> Die Figur der biblischen Ruth steht nicht nur für eine hart arbeitende Frau, sondern auch für weibliche Gemeinschaft und Solidarität. Ruth zeichnet sich schließlich dadurch aus, dass sie auch nach dem Tod ihres Mannes bei ihrer Schwiegermutter Noomi bleibt und sogar mit dieser in das ihr noch fremde Juda zieht.<sup>142</sup>

Ein Grund für die Bezugnahme auf die Figur der Hebräischen Bibel ist darin zu sehen, dass zwei Pole die autochthone Frau, Ruth und die Autorfigur Mistral vereinen: Fremdheit und Zugehörigkeit.<sup>143</sup> Diese Ambivalenz wird in der Hebräischen Bibel verhandelt und auch von Julia Kristeva in *Étrangers à nous-mêmes* prominent aufgegriffen: Ruth gehört so schließlich den Moabitern an und wird ebenso zu einer Israelitin.<sup>144</sup> Die Autorfigur Mistral beginnt gleichsam das Vorwort zu *Lecturas para mujeres* mit dem Unterpunkt »Palabras de la extranjera« [Worte der Fremden]. Dort kommentiert sie, dass sie sich sehr wohl darüber bewusst sei, dass die Zusammenstellung eines Lehrbuches von *mexikanischen* Lehrern durchgeführt werden sollte.<sup>145</sup> Mistral stellt sich als Außenstehende dar und rekurriert doch auf das markante Possessivpronomen »nuestra literatura« [unsere Literatur], um eine transnationale lateinamerikanische Zugehörigkeit anzudeuten. Die mexikanische Revolution mit ihrem Drang zur Nationalisierung, der sich auch in der staatlich geförderten Kunst und vor allem in der Bildung ausdrückte, kritisiert Mistral damit subtil und bezieht sich zugleich auf die Situation der autochthonen Bevölkerung, deren Position ebenso zwischen Fremdheit und Zugehörigkeit changiert.<sup>146</sup>

140 Vgl. dazu Pérez Salas, M. E.: *Costumbrismo y litografía en México*. S. 291. Siehe Los Mexicanos pintados por si mismos. Obra escrita por una sociedad de literatos y reproducida en facsimil por la Biblioteca Nacional de Mexico. México: Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho 1935.

141 Siehe Mistral, Gabriela: *Ruth*. In: dies.: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 12ff.

142 Vgl. Buch Rut. In: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2006.

143 In den *recados* erkennt Pizarro Cortés eine Spannung zwischen dem Eigenen und Fremden sowie dem Eigenen und Universalen, vgl. dies.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 286.

144 Vgl. Kristeva, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard 1988. S. 102-111. Da Ruth den Stammbaum des jüdischen Königshauses unter David begründet, ist der Dynastie »Fremdheit« eingeschrieben, vgl. ebd. S. 109f.

145 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 7.

146 Zur Kunstförderung und zur Nationalisierung der Bildung siehe Benjamin, T.: *Rebuilding the Nation*. S. 450ff. Siehe zu Mistrals Verhältnis zu den Reformen der Mexikanischen Revolution Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 114ff. Fiol-Matta

Die Spannung von Integration und Ausschluss ist in der *Siluetta de la india mexicana* spürbar. Mistral verortet die Frau durch die Nullfokalisierung und die heterodiegetische Erzählperspektive in einer gesellschaftlichen Außenposition. Mit dieser distanzierten Erzählperspektive negiert Mistral, als Stimme der autochthonen Frau agieren zu wollen. Die Erzählstimme betont die Außenseiterposition der autochthonen Frau zudem durch die fehlende Gewöhnung »unseres« Auges an ihre Schönheit, die Konzentration auf ihr äußeres Erscheinungsbild und die ausbleibende Kommunikation.<sup>147</sup> Der kurze Prosatext endet mit drei Punkten, sodass die Spannung zwischen Fremdheit und Zugehörigkeit, Ausgeschlossenheit und Integration offenbleibt. Die Dichotomie vom Eigenen und Fremden, die auch dem *costumbrismo* inhärent ist, verunsichert Mistral und zeigt, dass die Frage nach Zugehörigkeit nicht binär verhandelt werden muss.

Mistral bezeichnet die Autochthone als »mujer antigua, no emancipada del hijo« (SM, S. 121) [vergangene Frau, die sich nicht vom Kind emanzipiert hat] und schreibt zugleich im Vorwort von *Lecturas para mujeres* in Bezug auf den »Sinn« der Mutterschaft: »En la mujer antigua este sentido fué [sic!] más hondo y más vivo, y por ello los mejores tipos de mi sexo yo los hallo en el pasado.«<sup>148</sup> [In der vergangen Frau war dieser Sinn tiefer und lebendiger, und aufgrund dessen finde ich die besten Typen meines Geschlechtes in der Vergangenheit.] Die autochthone Frau Mexikos ist also mit der vergangen Frau kongruent, deren Mütterlichkeit Mistral in lobenden Tönen preist.<sup>149</sup> Diese positive Mütterlichkeit wird in *Siluetta de la india mexicana* jedoch dadurch subvertiert, dass sich die Erzählerin von ihrer Lebensweise distanziert und diese problematisiert. Die Kennzeichnung der Autochthonen als einer vergangen Frau greift zudem auf eine in der europäischen Reiseliteratur vielfach evozierte Denkweise zurück, welche die Autochthonen Lateinamerikas zeitlich in der Vergangenheit situiert und damit als rückständig kennzeichnet.<sup>150</sup> Mistrals Rekurs auf das autochthone Lateinamerika reproduziert damit, trotz des emanzipatorischen Gestus, Denkmuster des Kolonialismus.

---

problematisiert in ihrer Studie immer wieder die forcierte Assimilation der autochthonen Bevölkerung im Zuge der mexikanischen Revolution und situiert Mistrals Schaffen in diesen Konstellationen, siehe dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 68ff.

147 Hierzu passt es, dass Kaminsky von einer »Auslöschung« Mistrals in ihrem Prosatext spricht; Mistral konstruiere das autochthone Lateinamerika, ohne sich selbst als Bestandteil davon zu verstehen, vgl. dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 119. In ihrer Kritik vergisst Kaminsky jedoch, dass es sich um literarische Texte handelt, in denen zwischen Erzählinstanz und Autorin zu unterscheiden ist.

148 Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 9.

149 Kaminsky deutet das Alter der Frau als einen Hinweis auf die Zeitlosigkeit des Tableaus, vgl. dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 120.

150 Umfassend dazu und zur Bedeutung von Zeit im anthropologischen Diskurs Fabian, J.: *Time and the Other*. S. 27, 30, u.ö.



### II.3.1 Schattenkunst in Mexiko

Die Silhouette stellt als Unterform des Scherenschnittes die Umrisse einer Person dar und ist in ihrer Motivwahl damit sehr viel restringierter.<sup>151</sup> Beim Scherenschnitt handelt es sich um eine weiblich konnotierte Kunstform, in der sich im 18. und 19. Jahrhundert viele Frauen übten, wie beispielsweise die deutsche Künstlerin Luise von Duttenhofer.<sup>152</sup> Oftmals gaben die Schattenrisse häusliche Szenen wieder und litten als ökonomische und einfache Form des künstlerischen Ausdrucks an ihrem minderen Prestige, da sie nur wenig Material – eine Schere und Papier – und kein umfassendes handwerkliches Wissen erforderten.<sup>153</sup> Die Ausgrenzung des schneidenden Künstlers lässt sich weit zurückverfolgen – bereits der Schweizer Jean Huber spürte am Höhepunkt des Geniekultes im 18. Jahrhundert die mindere Wertschätzung, die seiner Scherenkunst entgegengebracht wurde.<sup>154</sup> Der Scherenschnitt wurde vom Status der Kunst ausgeschlossen – eine Ausgrenzung, die sich im 18. Jahrhundert mit Aufkommen der Silhouette noch potenzierte.<sup>155</sup>

Mit der Silhouette wird – neben ihrem Namenspatron, dem französischen Finanzminister Étienne de Silhouette – möglicherweise keine Person so sehr verbunden wie Johann Caspar Lavater, der in seinen *Physiognomischen Fragmenten* eine Reihe von Silhouetten nachdruckte und ihnen ein ganzes Kapitel widmete. Die Physiognomie – »die Fertigkeit durch das Aeüßerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen«<sup>156</sup> – übertrug Lavater auch auf die Silhouette, zu der er ein ambivalentes Verhältnis hatte. Auf der einen Seite betrachtete er sie als das »schwächste und leereste«, auf der anderen Seite als das »wahreste und getreuste Bild« eines Men-

151 Vgl. o.V.: [Art.] Silhouette. In: Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 7 Bde. Hg. von Harald Olbrich u. Gerhard Strauss. Bd. 6. Leipzig: Seemann 1994. S. 669–670. S. 669.

152 Vgl. Bisalki, Ernst: Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München: Callwey 1964. S. 122. Zu den weiblichen Konnotationen des Scherenschnitts siehe Vogel, Juliane: Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison. In: Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung. Hg. von Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler. München: Fink 2009. S. 141–159. S. 146f.

153 Vgl. Bisalki, E.: Scherenschnitt und Schattenrisse. S. 33, 122, 125. Vgl. Sedda, Julia: Silhouettes: The Fashionable Paper Portrait Miniature around 1800. In: European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections. Hg. von Bernd Pappe. Petersberg: Imhof 2014. S. 179–185. S. 180.

154 Vgl. Vogel, J.: Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison. S. 141, 143.

155 Vgl. ebd. S. 143.

156 Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig u.a.: Weidmann Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie 1775. S. 13.

schen.<sup>157</sup> Schwach dahingehend, dass nur die Konturen des Gesichtes abgebildet werden, getreu dahingehend, dass es sich um den »unmittelbare[n] Abdruck der Natur« handle, der sich nicht durch den »geschickteste[n] Zeichner« nachstellen ließe.<sup>158</sup> Die Silhouette war für Lavater darüber hinaus eine Kunstform der Verdichtung, die sich durch das Fehlen von »Bewegung«, »Farbe«, »Licht«, »Höhe und Tiefe« auszeichnete.<sup>159</sup>

Einen Hinweis auf Mistral's Vertrautheit mit Lavater könnte ein Paratext, der Untertitel der *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz*, liefern, dessen Bezeichnung schließlich ähnlich zu den *Physiognomischen Fragmenten* lautet »Fragmentos de un estudio« [Fragmente einer Studie]. Lavater's Beschreibung der Silhouette, in der Bewegung absent ist, kontrastiert allerdings mit Mistral's dynamischer Darstellung der autochthonen Frau Mexikos. Zugleich beschreibt Mistral ausdrücklich an verschiedenen Stellen des Prosatextes eine Silhouette:

La india mexicana tiene una silueta llena de gracia. Muchas veces es bella, pero de otra belleza que aquella que se ha hecho costumbre en nuestros ojos. Su carne, sin el sonrosado de las conchas, tiene la quemadura de la espiga bien lamida de sol. El ojo es de una dulzura ardiente; la mejilla, de fino dibujo; la frente, mediana como ha de ser la frente femenina; los labios, ni inexpresivamente delgados ni espesos; el acento, dulce y con dejo de pesadumbre, como si tuviese siempre una gota ancha de llanto en la hondura de la garganta. (SM, S. 120)

Die mexikanische Autochthone hat eine von Grazie erfüllte Silhouette. Oftmals ist sie schön, doch von einer anderen Schönheit als es unsere Augen gewöhnt sind. Ihr Fleisch, das nicht über das Rosige der Muscheln verfügt, weist die Verbrennung der von Sonne geleckten Ähre auf. Ihr Auge ist von einer brennenden Süße; die Wange wie von einer feinen Zeichnung, ihre Stirn genauso groß wie eine weibliche Stirn sein sollte; ihre Lippen weder ausdruckslos dünn noch dick; der Akzent, süß und mit einer Spur von Kummer, so als ob sie immer einen breiten Tränentropf in der tiefen Kehle trüge.

Wenn auch das Äußere der Frau beschrieben wird, ist diese Ebene nicht vom Inneren zu trennen, sondern mit diesem verzahnt, wie es der Hinweis auf ihren Akzent offenlegt. Mistral stattet die Silhouette also mit einer auditiven Komponente aus und entwirft eine intermediale *silueta*, die sich, selbst wenn der Fokus auf dem Visuellen liegt, *hören* lässt.

157 Vgl. Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern. 4 Bde. Bd. 2. Leipzig u.a.: Weidmann Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie 1775. S. 90.

158 Vgl. ebd.

159 Vgl. ebd.

Bei der Betitelung *silueta* handelt es sich um einen metapoetologischen Kommentar, der an eine Tradition weiblicher Kunstfertigkeit anknüpft und sich von der männlich konnotierten Gattung Reisebericht abgrenzt. Mistral adressierte sich nicht nur an Frauen als Rezipientinnen, sondern schrieb sich auch in eine Tradition weiblicher Kunstproduktion ein, die ganz im Sinne der mistralschen Ästhetik mit Alltäglichkeit und Einfachheit verbunden ist, wie es bereits die Einordnung des Textes in der Sektion *Hogar* unterstreicht. In eben diesem Schulbuch fordert Mistral in ihrem Vorwort die Begründung einer weiblichen Literatur: »Ya es tiempo de iniciar entre nosotros la formación de una literatura femenina, seria.«<sup>160</sup> [Es ist längst an der Zeit, in unseren Reihen eine ernsthafte, weibliche Literatur zu begründen.]

Diese poetologische Rahmung des Textes wird durch Bezüge auf die – wiederum weiblich und zudem autochthon konnotierte – Tonkunst gestützt, formuliert die Erzählerin doch schließlich, die autochthone Frau sei keine »Amphore«, sondern ein »goldenes Glas«. Wenn sich Mistral in *Silueta de la india mexicana* auf eine minder gewürdigte weiblich konnotierte Kunstform bezieht, die im ästhetischen Diskurs mit der abschätzigen Attribuierung der Vervielfältigung versehen wurde, drückt sie, wie in *El paisaje mexicano*, ein Verständnis von Literatur als Handwerk aus.<sup>161</sup>

Mistral orientierte sich mit der Silhouette an einer künstlerischen Ausdrucksform des 19. Jahrhunderts und erschuf dadurch eine Korrespondenz von Form und Inhalt: Die autochthone Frau ist eine »mujer antigua« und ihrer Betrachtung wird durch den Bezug auf eine veraltete Kunstform – die nicht der zeitgenössischeren Fotografie entspricht, welche ab 1860 die Silhouette ablöste – eine historische Gestalt verliehen.<sup>162</sup>

### II.3.2 Beobachten

Abgesehen von Mistrals Hinwendung zum Lokalen sind auch die Formen ihres Schreibens Reminiszenzen der kostumbristischen *escena* [Szene] und des *tipo* [Typus].<sup>163</sup> Die Anfänge des Kostumbrismus waren vor allem von den kurzen in Vers oder Prosa verfassten »artículos de costumbre« [Artikel über Bräuche] geprägt, die sich ab dem Jahre 1840 schließlich in die Untergattungen *escena* und *tipo* ausdifferenzierten.<sup>164</sup> *Tipos* stellen Figuren der spanischen Bevölkerung dar, die sich durch

160 Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 10.

161 Vgl. zu diesen Attributen des Scherenschnitts Vogel, J.: *Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison*. S. 144, 146.

162 Vgl. Bisalki, E.: *Scherenschnitt und Schattenrisse*. S. 111.

163 Siehe zu diesen beiden Formen etwa Pérez Salas, M. E.: *Costumbrismo y litografía en México*. S. 39ff.

164 Vgl. ebd. S. 39.

Beruf, Sprechweise oder Kleidung auszeichnen.<sup>165</sup> Sie schwanken zwischen dem Singulären und Allgemeinen, denn wenn es sich auch um einen charakteristischen Stellvertreter einer Gruppe handelt, bleibt die beschriebene Person bzw. Figur noch immer als Individuum erkennbar.<sup>166</sup> *Tipos*, die Erfahrungen und Wissen über das vergangene Spanien umfassen und üblicherweise in Verzierungen mit Holzschnitten erschienen, entwickelten sich zum Herzstück des *costumbrismo*.<sup>167</sup> Dies hing auch damit zusammen, dass in *tipos*, die sich leichter als eine *escena* illustrieren ließen, die Lithografie eine gewichtigere Rolle einnehmen konnte.<sup>168</sup>

Die *escena* hingegen ist narrativer und stellt den Augenblick eines Geschehens dar.<sup>169</sup> Sie ist länger, da sie oftmals von großen Formen wie dem Roman inkorporiert wurde und differiert vom *tipo* auch in ihrer Tempuswahl, die nicht das Imperfekt, sondern das Präsens vorzieht.<sup>170</sup> Die Erzählperspektive unterscheidet sich ebenso dahingehend, dass in *tipos* nicht beobachtet wird und die *escena* gerade auf die Erfahrung der in das Geschehen involvierten Figuren rekurriert.<sup>171</sup>

Der spanische *costumbrista* Mesonero verfasste sowohl *escenas* als auch *tipos*: Seiner Leserschaft berichtete er in *El Religioso* beispielsweise vom Mönch, dem »authentischsten« Mitglied der »alten Gesellschaft«.<sup>172</sup> Das Alter Ego Mesoneros, der »curioso parlante« [neugieriger Sprecher], bemüht sich in dem kurzen Text um eine Apologie des Geistlichen, erläutert seine Herkunft und seine ehemalige Stellung in der spanischen Gesellschaft, um sein Verschwinden und die gegen ihn hervorgebrachten Anschuldigungen zu kritisieren:

El religioso, en fin, tiempo es de repetirlo, tiempo es de hacer justicia á una clase benemérita que la marcha del siglo borró de nuestra sociedad; no era, como se ha repetido, un sér egoísta é indolente entregado á sus goces materiales y á su

165 Vgl. ebd. S. 53.

166 Vgl. dazu ebd. S. 18.

167 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich u. Juan-José Sánchez: Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. Über die Gattung »Costumbrismo« und die Beziehungen zwischen Gesellschaft, Wissen und Diskurs in Spanien von 1805 bis 1851. In: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Link. Stuttgart: Klett-Cotta 1984. S. 15–62. S. 31. Vgl. ebenso Pérez Salas, M. E.: Costumbrismo y litografía en México. S. 39, 53.

168 Vgl. ebd. S. 18.

169 Vgl. ebd. Die *escena* war auch als *cuadro de costumbres* bekannt; der *artículo de costumbres* unterschied sich wiederum von der *escena* durch seinen Publikationsort, denn ersterer wurde in Büchern und zweiterer in Zeitungen publiziert, vgl. ebd. S. 39.

170 Vgl. ebd. Vgl. Gumbrecht, H. U. u. J.-J. Sánchez: Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. S. 31.

171 Vgl. ebd. S. 32.

172 Vgl. Mesonero Romanos, Ramón de: El Religioso. In: ders.: Obras de Ramón de Mesonero Romanos. 8 Bde. Bd. 3: Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres por el curioso parlante. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana 1881. S. 67–70. S. 67.

estúpida inacción [sic!].<sup>173</sup>

Endlich ist es an der Zeit, einer verdienstvollen Klasse, die im Laufe der Jahrhunderte aus unserer Gesellschaft verschwunden ist, gerecht zu werden und zu wiederholen, dass der Religiöse, wie wiederholt gesagt wurde, kein egoistisches und faules Wesen war, das sich seinen materiellen Genüssen und seiner dummen Untätigkeit hingab.

Die Erzählinstanz in *La Calle de Toledo*, eine *escena*, zeichnet sich im Gegensatz zu *El Religioso* durch eine starke Subjektivität aus: »Pocos días há tuve que salir á recibir á un pariente que viene á Madrid desde Mairena (reino de Sevilla) [...].«<sup>174</sup> [Vor ein paar Tagen musste ich hinausgehen, um einen Verwandten aus Mairena (Königreich Sevilla) in Madrid zu empfangen.] Der Plot des kurzen Textes lässt sich auf das Treffen des Erzählers an der Calle de Toledo mit seinem Vetter, der aus Sevilla stammt und in Madrid die Prüfung zum Notar ablegen möchte, resümieren. Im Verlauf der *escena* beobachten der Erzähler und sein Vetter die Menschen auf der Calle de Toledo, einem Mikrokosmos, in dem sich Spanier aller Provinzen wiederfinden.<sup>175</sup>

Mistral vermengt in ihrer Silhouette die beiden Textformen des *costumbrismo*: Der Rekurs auf den *tipo* spiegelt sich bereits in Titeln wie *El tipo del indio americano* und in der Insistenz auf der *Beschreibung* der Autochthonen Mexikos als Typus wider; dies steht wiederum in einem Spannungsverhältnis zu den narrativen Komponenten, etwa der Schilderung eines *Ereignisses*. Die Beschreibung schlägt etwa durch den Vergleich zu einem Blitz in ein Ereignis um, das sich wiederum zu einer Deskription wandelt: »Se detiene en medio del campo, y yo la miro. [...] A su lado suele caminar el indio; la sombra del sombrero inmenso cae sobre el hombro de la mujer, y la blancura de su traje es un relámpago sobre el campo.« (SM, S. 121) [Sie hält in der Mitte des Feldes und ich betrachte sie. ... An ihrer Seite schreitet gewöhnlich der Autochthone; der Schatten des riesigen Hutes fällt über die Schulter der Frau und das Weiß ihrer Kleidung ist ein Blitz auf dem Feld.]

Es mag widersprüchlich anmuten, dass sich die Erzählinstanz in großer Distanz zu dem autochthonen Paar befindet und doch ihre Stille konstatiert:<sup>176</sup> »Van silenciosos, por el paisaje lleno de recogimiento; cruzan de tarde en tarde una palabra de la que recibo la dulzura sin comprender el sentido.« (SM, S. 121) [Sie schreiten still durch die Landschaft voller Anerkennung; tagaus tagein tauschen sie ein

173 Ebd. S. 69f.

174 Mesonero Romanos, Ramón de: *La Calle de Toledo*. In: *Escenas matritenses por el curioso parlante*. Edición facsimilar de la editada por primera vez en Madrid en el año 1851. 5. erw. u. korr. Aufl. Madrid: Ramon Aguado 1983. S. 8-10. S. 9.

175 Vgl. ebd. S. 9f.

176 Vgl. dazu Kaminsky, A.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 121.

Wort, von dem ich die Süße empfangе, ohne die Bedeutung zu verstehen.] Mistral macht die autochthone Frau Mexikos zwar sichtbar, doch nicht hörbar.<sup>177</sup> Dieser Umstand ist ambivalent: Auf der einen Seite verweilt die Autochthone Mexikos stumm und erhält nicht die Möglichkeit, zu sprechen und ihre Perspektive kundzutun; doch auf der anderen Seite relativiert Mistral die Macht des Sehens, das nicht zur Durchdringung des Gesehenen führt. Die Erzählerin erhält zwar einen ästhetischen Genuss durch ihr Sehen, allerdings trägt dieses nicht zum Verständnis bei.

Diese Interpretation erinnert an die Jahrzehnte später in der postkolonialen Theorie diskutierte Frage der Repräsentation nicht privilegierter Bevölkerungsschichten, die Gayatri Chakravorty Spivak in ihrem Aufsatz *Can the subaltern speak?* aufgriff. Anders als Michel Foucault und Deleuze, die bejahten, dass etwa Gefängnisinsassen eine Stimme verliehen werden könne, verneinte Spivak die Frage nach der Darstellung des Subalternen: Die Subalternen können weder sprechen noch könne für sie gesprochen werden.<sup>178</sup> Anhand der in Indien im Jahre 1829 von der britischen Kolonialherrschaft untersagten Witwenverbrennung exemplifizierte Spivak ihre Thesen.<sup>179</sup> Der Diskurs um die Witwenverbrennung bzw. *sati*, die Selbsttötung der Frau nach dem Ableben ihres Mannes, kreiste im Empire, so Spivak, um zwei Positionen: Die Befürworter betrachteten die Verbrennung als freiwillige Handlung, die Widersacher – in diesem Fall die weißen britischen Kolonialherren – als Zwang. Beide Positionen sprechen den Witwen ihre Handlungsmacht ab, wie die betroffenen Frauen selbst ihre Lage einschätzen, ist nicht bekannt – die Subalternen sprechen nicht.<sup>180</sup> Diese von Spivak aufgeworfene

177 Vgl. ebd. S. 121. Kaminsky führt ihre These an dieser Stelle sogar noch weiter aus: »Mistral silences her – through distance, through their mutually unintelligible languages.« Analysen anderer Schriften von Mistral kommen zu divergierenden Ergebnissen: Klengel zeigt so anhand einer Lektüre des Gedichts *La extranjera*, dass Mistral marginalisierten Gruppen in ihren Gedichten durch Anführungsstriche eine Stimme verleiht, siehe dies.: Gabriela Mistral (1945). S. 93f. Vgl. Mistral, Gabriela: *La extranjera*. In: dies.: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 516. Dieses deutet Peña wiederum ebenfalls mit Spivak für einen Beleg der Stille der Subalternen, siehe dies.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 11.

178 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak?* In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. von Cary Nelson u. Lawrence Grossberg. Urbana u.a.: UI Press 1988. S. 271–313. S. 274, 308. Spivak entlehnt Gramscis Gefängnistagebüchern den Begriff des »Subalternen«, der die unteren Klassen einer Gesellschaft benennt. Vgl. dazu Steyerl, Hito: *Die Gegenwart der Subalternen*. In: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übers. von Alexander Joskowicz u. Stefan Nowotny. Berlin u.a.: Turia + Kant 2008. S. 5–16. S. 8.

179 Vgl. Spivak, G. C.: *Can the Subaltern Speak?* S. 297.

180 Vgl. ebd. Spivak stellt auf dieser Seite ebenso dar, dass die Namen der verstorbenen Frauen in den Polizeiarchiven völlig falsch transkribiert worden seien, was unterstreicht, dass sich

Frage verhandelt Mistral in *Siluetas de la india mexicana* literarisch, indem sie auf die (Un-)Möglichkeit der Darstellung des Subalternen verweist.

## II.4 Palimpseste der Erinnerung

Nachdem Mistral Mexiko im Jahre 1924 verließ, um zu Reisen nach Europa, in die Vereinigten Staaten und erneut nach Lateinamerika aufzubrechen, kehrte sie vierundzwanzig Jahre später in das Land zurück. Die Schriftstellerin blieb ihr gesamtes Leben lang Mexiko, seiner Kultur, Literatur und Natur verbunden. Kein anderes Land, mit Ausnahme Chiles, wählte sie etwa so häufig zum Gegenstand ihrer Prosa. Wieder war es ein offizieller Anlass, der sie auf den nordamerikanischen Kontinent und genauer gesagt in die Hafenstadt Veracruz am Golf von Mexiko führte, nämlich eine Einladung des damaligen Präsidenten Miguel Alemán, wobei Mistral es aus gesundheitlichen Gründen nicht erneut nach Mexiko-Stadt schaffen sollte.<sup>181</sup> Die folgenden Analysen widmen sich der kleinen Prosaschrift *Estampa del indio mexicano*, die im Jahr 1948 in Veracruz entstand und die im Gegensatz zu den bisherigen Quellentexten von Mistral nicht veröffentlicht wurde.

Die Erzählerin beschreibt gleich zu Beginn, dass die kleine Prosaschrift sich auf eine 24 Jahre alte Erinnerung beruft, womit eine autobiografische Lesart suggerieren würde, Mistral beziehe sich damit auf ihren ersten Aufenthalt in Mexiko.<sup>182</sup> *Estampa del indio mexicano* stellt Erinnerungen an einen Autochthonen Mexikos dar und verbindet diese zugleich mit essayistischen Reflexionen über die Kultur der Autochthonen sowie einer Kritik am europäischen Kolonialismus. Wie Gérard Genette die Metapher des Palimpsests bekanntlich dafür dient, verschiedene Arten von Transtextualität in einem sprachlichen Bild zu verdichten, so nutze auch ich in der vorliegenden Studie diese Metapher, um auszudrücken, dass die Erinnerungen der Erzählfiguren in Mistrals kleiner Reiseprosa übereinander lagern und

---

aus ihnen keine Stimme rekonstruieren lassen könne, vgl. dazu Steyerl, H.: Die Gegenwart der Subalternen. S. 7. Matala de Mazza stellt die These auf, dass kleine Formen und populäre Gattungen »subalterne[] Akteure« in den Fokus rücken, dazu dies.: Der populäre Pakt. S. 15. Das Subalterne findet sich auch in den Kafka-Lektüren von Deleuze und Guattari wieder, die sich für die kleinen Leute interessieren, dazu dies.: Kafka. S. 48.

181 Zu den Umständen der zweiten Reise nach Mexiko vgl. Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 36. Ausführlicher bei Fiol-Matta, L.: A Queer Mother for the Nation. S. 32f. Wie Schneider ausführt, ist vieles zu den genauen Umständen des zweiten Mexiko-Aufenthaltes jedoch nicht bekannt, siehe dens.: Gabriela Mistral en México. S. 157.

182 Vgl. Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 298. Fernando Pérez Villalón stellt dar, die »Humangeografie von Mistral« würde aus der »Erinnerung« geschöpft werden und kommentiert die Bedeutung von Erinnerung und Nostalgie in den *recados*, vgl. dens.: Variaciones sobre el viaje. (Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún). In: Revista Chilena de Literatura 64 (2004). S. 47-72. S. 58, 60.