

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.

miteinander verflochten sind.<sup>183</sup> Darüber hinaus dient mir das Palimpsest als Gegenbild zur *page blanche* und drückt aus, dass Mistral sich in autochthone Wissens- und Kunsttraditionen einschrieb.<sup>184</sup>

## II.4.1 Sehen und Erinnern

Die Erzählinstanz in *Estampa del indio mexicano* [Druckbild des mexikanischen Autochthonen] führt aus, sie schreibe ausgehend von ihrer Erinnerung, wobei diese Evokation über verschiedene Ebenen funktioniert: Zunächst erzählt das poetische Ich, dass es eine *estampa* – also ein gedrucktes Bild – aus der »Retina der Seele«, ihrer »Erinnerung«, holen würde, sodann liest die Erzählerin ihr Tagebuch und infolgedessen tauchen innere Bilder auf.

La estampa suya ha durado veinticuatro años en la retina del alma que llamamos memoria, y si ha podido ocurrir este recuerdo sin gastos, es porque mucho le miré y le amé y sigo amándolo.

Cuando leyendo mi diario en cualquier parte del mundo, caigo en algunas referencias mexicanas, me saltan a la vista interior, que es la vista más ancha, dos largas aspas de piedra, dos asas resplandecientes que son las Sierras Madres. Es por ellas también por donde los desplegados de mapas toman a México: allí están los dos gritos voceadores del país. Las Sierras patronas son anchas para auparlo todo, y sobre las mellizas conformadas, está una meseta más cabal que cualquiera, donde la luz cabrilla y donosea gozándose a sí misma.

Y sobre esa meseta, cuatro o seis culturas diversas pero complementarias, lucen y pregonan varias maravillas: las pirámides, los gigantes, las ciudades y los templos toltecas, los palacios mixtecos-zapotecas, el azuleo indecible de Cholula, las catedrales romano-españolas, las ciudades coloniales y las modernas. Repaso todo aquello, casi palpándolo, me quedo gozándolo, morosamente, pero como la imaginación es cosa viva y como tal pide comer siempre pastel fresco, ella se voltea para clavarse en el pleno campo de México.<sup>185</sup>

Sein Druckbild hat sich vierundzwanzig Jahre in der Retina meiner Seele gehalten, die wir Erinnerung nennen und wenn dieses Gedenken ohne Ausgaben erfolgen konnte, dann aus dem Grund, dass ich es oft ansah und es liebte und noch immer liebe.

Wo ich auch auf dieser Welt mein Tagebuch lese, falle ich auf einige mexikanische

183 Vgl. Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil 1982.

184 In einem vergleichbaren Sinne rekurriert Rabasa auf die Metapher – er nutzt sie jedoch, um darauf aufmerksam zu machen, dass die europäischen Reiseberichte die autochthonen Texte überschreiben und nicht wahrnehmen, siehe dens.: *Inventing America*. S. 96, 101, u.ö.

185 Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 298.

Referenzen; in meine Innenansicht, welche die breiteste unter den Ansichten ist, springen mir zwei lange steinerne Flügel entgegen, zwei glänzende Flügel, welche den Sierras Madres entsprechen. Von ihnen ausgehend erfassen auch die Entfalter von Karten Mexiko: dort befinden sich die beiden anrufenden Schreie des Landes. Die Schutzheiligen-Sierras sind so breit, dass alles sich erhebt und auf den geformten Zwillingen befindet sich eine Hochebene, vollkommener als jede andere, auf der das Licht glitzert, sich anmutet und an sich selbst Gefallen findet.

Und auf dieser Hochebene sind es vier oder sechs unterschiedliche, doch sich ergänzende Kulturen, die leuchten und verschiedene Wunder verkünden: die Pyramiden, die Riesen, die Tempel und Städte der Tolteken, die Mixtec-Zapotec-Paläste, das unbeschreibliche Azurblau von Cholula, die römisch-spanischen Kathedralen, die kolonialen und modernen Städte. All das gehe ich noch einmal durch, fast berühre ich es, ich genieße es, ergriffen, doch da die Vorstellungskraft etwas Lebendiges ist und als ein solches immer frischen Kuchen zu verspeisen verlangt, wendet sie sich, um in das offene Gebiet Mexikos einzuschlagen.

Mistral eröffnet ihren Text mit einer Definition, welche Erinnerung als einen visuellen, räumlichen und zugleich dynamischen Vorgang begreift. Wenn die Erinnerung als »Retina der Seele« verstanden wird, vermengt Mistral in dieser Metapher eine körperliche und spirituelle Dimension, wie es im »Sehen« und »Lieben« der *estampa* fortgeführt wird. Erinnerung versteht die Erzählerin als eine Verflechtung, rekurriert die Bezeichnung Netzhaut doch schließlich etymologisch auf die Fischernetze, mit denen man die Retina einst verglich.<sup>186</sup> Die Erzählinstanz denkt Erinnerung nicht als einen statischen Vorgang, sondern eher, der biologischen Funktion der Netzhaut entsprechend, als ein Scharnier, das zwischen dem äußeren und inneren Teil der Wahrnehmung vermittelt.

In den transitorischen Charakter fügt es sich, dass die Erinnerung auf der einen Seite als schriftlich fixierte Gegenwart im Tagebuch gespeichert, zugleich jedoch durch die Lektüre wiedergesehen und wiederdurchlebt wird. Den unwillkürlichen Charakter des Erinnerns, wie er in Marcel Prousts Madeleine-Szene prominent aufscheint, reflektiert Mistral durch Verben des Unbeabsichtigten: Die Erzählfigur *stolpert* über Teile des Geschriebenen und zwei Steinklingen *springen* ihr entgegen.

Erinnerung ist ein räumliches Gebilde, das die Erzählinstanz in ihrer Innenansicht entfaltet. Den Lesern begegnet an dieser Stelle eine wortwörtliche innere Geografie, die von einer Erinnerung zu Text und schließlich zur Kartografie wird. Der

186 Siehe Kluge, Friedrich: [Art.] Netzhaut. In: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24. durchges. und erw. Aufl. Berlin u.a.: De Gruyter 2002. S. 650.

Blick über die Hochebene lässt verschiedene Kulturen auferstehen, deren Simultaneität durch die Auflistung ihrer architektonischen Kunstwerke insinuiert wird. Wie in *El paisaje mexicano* konzentriert sich das Textsubjekt auf die *Sierras Madres* und beschreibt diese Landschaft als einen anthropomorphen Erlebnisraum, der Geschichte und Erinnerung in sich trägt; die Gebilde der Natur werden mit den Gebilden der Menschen zusammengebracht. Der Verweis auf Corot in *El paisaje mexicano* entfaltet mit Blick auf dessen Spätwerk, das von den Erinnerungsbildern, *souvenirs*, geprägt ist, nun eine weitere Stoßrichtung. Corot erschuf so stimmungsgeladene Landschaften aus seiner Erinnerung und damit nicht aus dem unmittelbaren Sehen.<sup>187</sup> Mistral rezipierte damit nicht nur die Motive von Corot, sondern möglicherweise ebenso dessen Verfahren.

Erinnerung ist in der *Estampa del indio mexicano* sowohl eine individuelle wie auch kollektive Angelegenheit, wie es der Begriff der »memoria hereditaria«<sup>188</sup> [des vererbten Gedächtnisses] ausdrückt, den Mistral bemüht, um ihre Neigung zum Kollektiv zu begründen. Während die Erinnerungen vorbeiziehen, erblickt die Erzählerin einen autochthonen Mann, der durch die Landschaft schreitet, und folgt ihm. Hiermit deutet sich eine Tendenz an, die in der *Estampa del indio mexicano* fortwährend zu beobachten ist: das Schwanken zwischen Modi des dramatischen und erzählerischen Schreibens. So heißt es etwa: »Ahora vuelvo a lo mío, que es el recordar al indio hace veinticuatro años. Me siento con ellos, entrando en el ruedo, por mejor oírlos.«<sup>189</sup> [Nun kehre ich zu meinem Vorhaben zurück und erinnere mich an den Autochthonen vor vierundzwanzig Jahren. Ich setze mich zu ihnen, betrete die Arena, um sie besser zu hören.] Die kleine Prosaschrift speist sich wie die *Siluetas de la india mexicana* aus der Spannung zwischen dem Erzählen und Beobachten, dem Singulären und Kollektiven sowie dem Stillstand und der Bewegung. Die Erzählinstanz folgt so wie in der *Siluetas de la india mexicana* einem bestimmten Individuum, verbindet ihre Reflexionen dabei jedoch immer wieder mit dem Kollektiv der mexikanischen Autochthonen.<sup>190</sup> In der Darstellung des Marsches hält sie immer wieder inne. Die Erzählperspektive ist erneut statisch, nämlich autodiegetisch und intern fokalisiert, womit wie in der *Siluetas de la india mexicana* eine Außenperspektive entworfen wird, die von der Distanz zwischen Erzählinstanz und beobachteten Autochthonen zeugt.

187 Zu den *souvenirs* siehe Eiling, Alexander: »Immer das Gleiche: ein Meisterwerk«. Corots späte Landschaften. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stufmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 409-415. S. 409. Vgl. Thomas, K.: Corot und die Ästhetik der Rêverie. S. 366.

188 Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 299.

189 Ebd. S. 300.

190 Dies zeigt sich etwa anhand der Äußerungen zur Kleidung oder körperlichen Statur des Mannes, vgl. ebd. S. 298.

## II.4.2 Druckbilder des Gedächtnisses

Die Bezeichnung *estampa* wählte Mistral immer wieder für ihre Texte – im Jahre 1927 verfasste sie das Manuskript *Estampa de la Camarga* und schrieb ab 1924 für *El Mercurio* eine Reihe von kurzen didaktischen Texten über Tiere, *Estampas de animales*.<sup>191</sup> Im Vergleich zur *silueta* ist die *estampa* damit eine etablierte Form bei Mistral, deren Bezeichnung wie die Silhouette auf eine Technik der visuellen Kunst rekurriert. Das Substantiv *estampa* kennzeichnet im Deutschen schließlich unter anderem einen »Druck«, »(Kupfer-)Stich« und eine »Estampe«,<sup>192</sup> wobei die vorliegende Studie sich für die mehrdeutigere Übertragung »Druckbild« entscheidet. Das Substantiv *estampa* drückt die Vervielfältigung eines Gegenstandes aus, die durch eine (Hand-)Presse erfolgt.<sup>193</sup> Im Lateinamerika des 20. Jahrhunderts wird die *estampa* vor allem mit der mexikanischen Kunst assoziiert, mit der Mistral sehr vertraut war. In ihrem *Recado sobre lo que América ha dado* stellt sie etwa dar, dass für sie nur zwei genuin lateinamerikanische Kunstströmungen existierten, nämlich die mexikanische, wie sie die Muralisten Diego Rivera und José Clemente Orozco repräsentierten, und die Literatur Rubén Daríos.<sup>194</sup>

Mit der Kunstform der *estampa* wird in Mexiko vor allem das Schaffen José Guadalupe Posadas verbunden; zugleich können die Ursprünge der künstlerischen Drucktechnik bis zu mittelalterlich-europäischen Kunstformen, die sich *reproduzieren* lassen, zurückverfolgt werden.<sup>195</sup> Das Kollektivwerk *Estampas de la Revolución Mexicana*, das im Jahre 1947 von der Künstlervereinigung *Taller de Gráfica Popular*

191 Vgl. Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 75, 77. In der Sammlung unveröffentlichter Prosaschriften von Mistral, *Caminando se siembra*, finden sich zahlreiche didaktische *estampas*, vgl. dies.: *Estampas de animales*. In: *Caminando se siembra*. Prosas inéditas. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 285–326. Für ein weiteres Beispiel für eine *estampa*, die ebenso um das Thema der Erinnerung kreist, siehe Mistral, Gabriela: *Estampa de la Camarga*. Manuskript 1927. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AEO014967. [www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/623/w3-article-141813.html](http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/623/w3-article-141813.html) (02.03.2021).

192 Siehe [Art.] *estampa*. In: Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. S. 579. Für den »Kupferstich« existieren jedoch noch andere Ausdrücke, unter anderem »grabado en cobre«.

193 Vgl. [Art.] *estampa*. In: *Diccionario de la lengua española*. Hg. von Real Academia Española. 23. Aufl. Barcelona: Espasa Libros 2014. S. 962f. S. 962.

194 Vgl. Mistral, Gabriela: *Recado sobre lo que América ha dado*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana: textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 2. Santiago de Chile: Sudamericana 1999. S. 71–75. S. 73.

195 Siehe dazu den informierten Überblick von Galí Boadella, Montserrat: *Estampa popular, literatura popular: Del Bois Protat a José Guadalupe Posada*. In: *Estampa popular, cultura popular*. Puebla: Benemérita Univ. Autónoma de Puebla Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades »Alfonso Vélaz Pliego« 2007. S. 15–98. S. 16ff.

herausgegeben wurde und auf soziale Ungerechtigkeit aufmerksam machte, ist ein Beispiel für den politischen Impetus der Kunstform.

Wenn Mistral ihre kleine prosaische Schrift als *estampa* betitelt, insinuiert sie, dass ihr Text aus dem Gedächtnis konstruiert wurde und nicht unmittelbar im Moment der Wahrnehmung entstand.<sup>196</sup> Der Bezug auf eine reproduzierbare Kunst impliziert einen metapoetologischen Kommentar. In Walter Benjamins im Jahre 1935 verfassten Kunstwerkaufsatz ist bekanntlich nicht Reproduzierbarkeit an sich, sondern *technische* Reproduzierbarkeit das Novum, für das Benjamin als Beispiel den Holzschnitt und die Lithografie benennt, was bereits einen Konnex zum mistralschen Druckbild herstellt.<sup>197</sup> Als entscheidende Kriterien der Differenzierung von reproduzierbarem und nicht reproduzierbarem Kunstwerk führt Benjamin »das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet«<sup>198</sup> an. Dieses Moment der Authentizität und Präsenz gehe in der reproduzierbaren Kunst verloren.<sup>199</sup>

Mistral entwirft eine Kunst, die technisch vervielfältigbar ist und sich selbst durch Rekonstruktion aus dem Gedächtnis als Reproduktion etikettiert. Dieses Kriterium trifft auf die Form der Silhouette zu und umso mehr auf das Druckbild. Mistral möchte die autochthone Seite Lateinamerikas in technisch reproduzierbaren Formen darstellen und grenzt sich damit bereits in der Wahl ihrer Form von romantischen Vorstellungen des Autochthonen ab, gemäß denen die Autochthonen das »Ursprüngliche« und die »Wurzeln« Lateinamerikas als »edle« und »natürliche« Menschen inkorporieren.<sup>200</sup> Das technisch Reproduzierbare differiert damit von einer Diskurstradition, die vom europäischen Reisebericht geprägt wurde, für die wiederum Visualität nicht zuletzt dadurch so wichtig war, dass der Sehsinn für die Augenzeugenschaft, die Anwesenheit und Präsenz des Reisenden bürgte.<sup>201</sup> Mistral setzt dem ein Schreiben aus der Erinnerung entgegen, in dem sich die Bilder des Gedächtnisses übereinander lagern.<sup>202</sup>

196 Arrigoitia interpretiert die *estampa* in diesem Sinne als eine Zwischenform von Beschreibung und Erzählung, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 75.

197 Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [Erste Fassung]. In: *Gesammelte Schriften*. 7 Bde. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepphäuser. Bd. 2, 2. Teil. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S. 431-469. S. 436.

198 Ebd. S. 437.

199 Vgl. ebd. S. 437, 440.

200 Ein Beispiel hierfür ist José de Alencars Roman *Iracema*, in dem die Autochthone Iracema mit dem Portugiesen Martim eine Liebesbeziehung eingeht und durch die Zeugung eines Kindes die brasilianische Bevölkerung konstituiert, vgl. dens.: *Iracema*. São Paulo: Hedra 2006. Zur Kritik am Konzept und Begriff der Wurzel siehe Bettini, Maurizio: *Wurzeln. Die trügerischen Mythen der Identität*. Übers. von Rita Seuß. München: Antje Kunstmann 2018.

201 Dazu etwa Ette, O.: *Literatur in Bewegung*. S. 45.

202 Pizarro Cortés zitiert eine Passage aus der *Breve descripción de Chile*, in der Mistral den Ausdruck des »subsuelo de la infancia« [Untergrundes der Kindheit] verwendet, aus dem heraus

Die mistralsche Prosa ist eine reproduzierbare und in Konsequenz erschwingliche Kunst, die durch ihre Reichweite die Verbreitung von Wissen fördert. Die Reproduzierbarkeit der *estampa* unterstreicht erneut die Abkehr vom genialen, männlich konnotierten Schöpfer-Künstler. Durch die Benennung des kurzen Prosatextes als *estampa* drückt sich auf einer weiteren Ebene die Poetik Mistrals aus: Diese strebt nach einer anderen Darstellung Lateinamerikas, für die neue Bezeichnungen wie *silueta* oder *estampa* gefunden werden müssen, und die auf Verfahren der bildenden Kunst rekurriert, durch welche eine besondere Form von Anschaulichkeit erzeugt wird. Bereits die Titel der kleinen Reiseprosa bei Mistral machen damit auf den ersten Blick erkenntlich, inwiefern das Visualisieren ein zentrales Verfahren dieser Textsorte ist.

Wie die *Silueta de la india mexicana* verfügt die *Estampa del indio mexicano* über eine intermediale Dimension, die das Perzeptionspotential der kleinen Reiseprosa unterstreicht: »Pero, sobre todo, él pronuncia ablandando el cuero crudo del castellano, y además, habla con ritmo, porque rítmica tiene la vida entera, como en el caso su Oriente paterno. Grato es de oír como de ver el indio americano.«<sup>203</sup> [Doch vor allem weicht seine Aussprache das rohe Leder des Kastilischen auf und darüber hinaus spricht er mit Rhythmus, denn über Rhythmik verfügt das gesamte Leben, wie auch sein väterlicher Orient. Angenehm ist es, den autochthonen Amerikaner zu hören und zu sehen.] Die Erzählerin beschreibt ausführlich die Gesänge der autochthonen Bevölkerung und verteidigt ihre Sprache, was sowohl im Hinblick auf ihre soziale Zugehörigkeit als auch auf die postkoloniale Konstellation – explizit spricht Mistral vom Kastilischen – zentral ist. Die Poetik der kleinen Reiseprosa ist visuell und auditiv – der mexikanische Autochthone wird erinnert, gesehen und gehört.

## II.5 Ein androgyner Kriegsgott

Für die Poetik Mistrals spielt die kleine Reiseprosa eine Schlüsselrolle: Die Schriftstellerin versuchte nicht nur, Lateinamerika zu visualisieren, sondern hegte auch den Anspruch, eine neue Tradition lateinamerikanischen Schreibens zu etablieren, in der kleinen Formen eine entscheidende Position inne wohnte. Dafür ging Mistral von einer Lücke deskriptiver Literatur in Lateinamerika aus, die es durch das

---

neue Bilder entstünden. Dieses Zitat unterstützt die von mir verwendete Metapher des »Palimpsest« für die Erinnerung, vgl. dies.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 291. Vgl. Mistral, Gabriela: *Breve descripción de Chile. Conferencia en Málaga*. In: dies.: *Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe*. Santiago: Bello 1978. S. 337-351. S. 344.

203 Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 300f.