

'El soliloquio de los perros' oder: Der Hund als Erzähler in den Romanen von Luis Rafael Sánchez und Lucía Puenzo

Marco Thomas Bosshard

1. Die modernen Mythen des Luis Rafael Sánchez

Buenos días.
Les saluda el Primer Perro Buddy Clinton.
Gracias por la salva de aplausos.
Gracias por las miradas asombradas.
Yo también me miro y asombro.
Parezco un enjambre de alambres.
(Sánchez 2007: 21)

Mit diesen Worten begrüßt der Romanheld des Puerto-Ricaners Luis Rafael Sánchez aus *Indiscreciones de un perro gringo* (2007) seine Zuhörerschaft – es handelt sich um niemand geringeren als den Hund von Bill Clinton, der auf den Namen Buddy hört.¹ Buddy – der Name bedeutet umgangssprachlich so viel wie 'dicker Freund' – ist (bzw. war, denn er verstarb 2002 bei einem Autounfall) ein dunkelbrauner Labrador und seinem Herrchen Bill treu ergeben. Ihm widmet er auch die Rede, zu der er im Eingangszitat ansetzt – oder vielmehr seine Aussage, deren genauer Zweck noch zu erörtern sein wird. Und da Hunde ja eigentlich nicht sprechen können, scheint der 'Kabelsalat', der "enjambre de alambre", von dem oben die Rede ist, in diesem unwirklichen Szenario eine zentrale Rolle zu spielen: Er verweist auf die technischen Apparaturen sowie das elektronische Gehirn, das Buddy eingepflanzt worden ist, um sich artikulieren zu können, und das ihm Zugang zu Festplattendatenbanken wie der "*Gran filogenia canina*" (Sánchez 2007: 32, Hervorh. im Original) verschafft. Außerdem kann Buddy auf diese Weise auf mehrere digitale Wörterbü-

¹ Verglichen mit der umfangreichen Bibliografie zu anderen Werken Sánchez' – in welcher vonseiten der deutschsprachigen Lateinamerikanistik jedoch nur ein einziger Beitrag zu verzeichnen ist (Herlinghaus 1999) – gibt es zu *Indiscreciones de un perro gringo* bisher kaum Sekundärliteratur. Außer dem rezensionsartigen Artikel von González (2008) ist lediglich der Beitrag von Saad Maura (2009) nennenswert.

cher zugreifen und verfügt über Informationen “sobre el pensador Platón, el dramaturgo Shakespeare, el cantante Ricky Martin” (Sánchez 2007: 29).

Dieses Satzfragment, in dem Platon, Shakespeare und Ricky Martin miteinander in Verbindung gebracht werden, ist bezeichnend für die Programmatik, die dem Roman *Indiscreciones de un perro gringo* zugrunde liegt. Gleichzeitig erscheint diese ausgesprochen heterogene Engführung von griechischer Philosophie, englischer Dramenkunst und Popkultur überaus charakteristisch für die Textstrategien, auf die Sánchez in seinem gesamten literarischen Schaffen zurückgreift. Der Spitzname ‘Príncipe de las Letras del Caribe’, den Carlos Fuentes dem Puerto-Ricaner zu Zeiten des Booms verliehen hat, passt ausgezeichnet zum Ruf des vollumfänglich (also auch in populärkulturellen Belangen) gebildeten Kultschriftstellers, der Sánchez auf seiner Heimatinsel trotz nur zweier veröffentlichter Romane, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) und *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), anhaftet; *Indiscreciones de un perro gringo* ist erst der dritte Roman in einem über Jahrzehnte entstandenen Gesamtwerk, aus dem insbesondere Dramen und Essays hervorstechen.²

Die zwei ersten Romane Sánchez’ gründen auf der populären Musikkultur der Karibik (vgl. u. a. Aparicio 1993, Tineo 2002, Horn 2006). In *La guaracha del Macho Camacho* sind es deren Rhythmen und oftmals mehrdeutige, von sexuellen Anspielungen durchsetzte Songtexte sowie eine formale Struktur, die sich daraus ergibt, dass die zahlreichen Figuren des Romans und ihre Geschichten mittels einer ständig im Radio gespielten ‘guaracha’ miteinander verbunden werden, von denen Sánchez ausgeht; in *La importancia de llamarse Daniel Santos* hingegen sind es die Kompositionen des Sängers Daniel Santos, einer Ikone der puerto-ricanischen Unterhaltungsmusik. Darüber hinaus spielen Sánchez’ in der Populärkultur³ verankerte literarische Wortspiele einerseits auf die ‘jitanjáforas’ der historischen Avantgarde Puerto Ricos an,⁴ andererseits eröffnen sie einen intertextuellen Raum, in dem die Liedtexte der Populärkultur mit den gro-

2 Unter der Vielzahl von Studien wären hier zu Sánchez’ Essays und Theaterstücken u. a. zu nennen: Colón Zayas (1985), Duchesne Winter (2001), Morfi (1982), Rosa (1978), Rosado (2001) und Waldman (1988).

3 Zum Stellenwert der Populärkultur im Werk von Sánchez vgl. Tineo (1994).

4 Der Begriff ‘jitanjáfora’ geht auf eine Wortschöpfung des kubanischen Dichters Mariano Brull zurück und meint nach Alfonso Reyes “the purely phonological image having no semantic function and employed solely for its sound effects” (Marzán 1995: 130). Auf Puerto Rico griff vor allem der Avantgardist Luis Palés Matos auf die ‘jitanjáfora’ zurück.

ßen Werken der Weltliteratur gekoppelt werden. Dies zeigt sich bereits am Titel des zweiten Romans, der (unter anderem) natürlich auch auf Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest* verweist.

Obwohl Sánchez nun in *Indiscreciones de un perro gringo* mit der Tradition der karibischen Unterhaltungsmusik bricht, indem er sich – scheinbar – universelleren Themen zuwendet, lässt sich in diesem Text eine nahezu analoge Strategie wie in den ersten beiden Romanen erkennen. Die Verschränkung von Ricky Martin mit Platon und Shakespeare zeigt, dass auch *Indiscreciones de un perro gringo* von populären Mythen und Phänomenen der Massenkultur ausgeht, die in einen intertextuellen literarischen Dialog mit der Hochkultur münden. Der entscheidende Unterschied zur Arbeit am modernen Mythos der früheren Romane besteht jedoch darin, dass in *Indiscreciones de un perro gringo* nicht mehr länger ein ‘karibischer Mythos’ – wie Daniel Santos (Romeu 1999) – Pate steht, sondern ein anderer, im Sinne von Barthes (1957) ganz alltäglicher und moderner Mythos, der sich mittels der Massenmedien verselbstständigt und hartnäckig im universell-westlichen Bewusstsein unserer globalisierten Welt festgesetzt hat: der Mythos des Bill Clinton, wie er u. a. von Susan Bordo (1999), Greil Marcus (2000) und Fedwa Malti-Douglas (2009) analysiert worden ist. Der Mythos Clinton umfasst dabei zum einen das sexualisierte Bild eines präsidentialen Elvis, der die Nation mit seinem Saxophon verführt, wie Buddy Clinton mystisch verklärend kommentiert: “Cuando [mi amo] toca el saxófono se dobla hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados. [...] Entonces, ya vuelto músico abrasado, el cuerpo parece sobrarle y el alma flotarle” (Sánchez 2007: 83). Zum anderen impliziert er die nicht minder sexualisierte und herkömmliche Geschlechterrollen festschreibende Vorstellung eines Frauenhelden als wortwörtlich omnipotenter Machthaber, die Buddy sogleich mittels Parallelismen, Anaphern und Epiphern mit dem ersten Bild verschleift: “Cuando mi amo sometía el órgano de animal macho a la evaluación ponderada de la bella señorita Lewinsky, el cuerpo parecía sobrarle y el alma flotarle” (Sánchez 2007: 83–84).

2. Handlung und Textstruktur von *Indiscreciones de un perro gringo*

Hierin liegt nun auch die Erklärung für die eingangs anzitierte, halböffentliche Ansprache des First Dogs Buddy Clinton: Nachdem der Labrador von Geheimdienstagenten aus dem Weißen Haus entführt und von Wis-

senschaftlern aus Harvard an einen Sprachcomputer angeschlossen und auf diese Weise humanisiert worden ist, soll er als einziger Augenzeuge des Ehebruchs des Präsidenten mit seiner Praktikantin, wahrscheinlich im Rahmen des von den Republikanern eingeleiteten ‘impeachment’-Verfahrens, gegen sein Herrchen Bill aussagen.⁵

Da die Details dieses präsidentialen Techtelmechtels in die moderne, kollektive Mythologie der westlichen Gesellschaft eingegangen sind und daher hier nicht wiederholt werden müssen, mag es genügen, die ‘histoire’ von *Indiscreciones de un perro gringo* grob zu skizzieren. Wenn der First Dog Buddy scharfsinnig festhält: “El sexo humano discurre entre la desesperación por culminar el placer y la desesperación por retrasarlo” (Sánchez 2007: 131), so lässt sich ausgehend von dieser Beobachtung auf die Beziehung zwischen ‘histoire’ und ‘discours’ schließen und feststellen, dass die Barthes’sche Lust *am* Text sich proportional zur aufgeschobenen Wollust *im* Text verhält (Barthes 1973), denn der Höhepunkt der ‘histoire’ verzögert sich bis weit in den dritten Teil des Romans hinein und fällt zusammen mit jenen Kapiteln, in denen Buddy Clinton endlich die sexuellen Höhenflüge beschreibt, die sein Herrchen mit der Praktikantin hat erleben dürfen – wobei er schwören muss, die Wahrheit zu sagen, “[...] toda la verdad y nada más que la verdad sobre el amorío fugaz entre mi amo [...] y la bella señorita Mónica Lewinsky” (Sánchez 2007: 109).

Diesem Höhepunkt folgt im Roman nach Art eines Nachspiels der lange Epilog eines extradiegetischen anonymen Erzählers, der darin schildert, unter welch seltsamen Umständen er das Manuskript des Romans *Indiscreciones de un perro gringo* in der New Yorker Metro gefunden und sodann kompiliert und bearbeitet hat; voraus geht ihm, gleichsam als Vorspiel zur “*épica oral*” (Sánchez 2007: 36, 71, Hervorh. im Original) aus dem Oval Office, das oftmals unzusammenhängende Gerede des intradiegetischen Erzählers Buddy Clinton, der über Dutzende von Seiten hinweg über unterschiedlichste Themen räsoniert. So philosophiert Buddy z. B. über die Beziehung zwischen Hund und Mensch im Allgemeinen und nimmt dabei konsequent eine ‘perspectiva canina’ ein, wenn er etwa die Ereignisse auf der Arche Noah gänzlich anders darstellt als in der

5 In der spanischsprachigen Originalversion dieses Aufsatzes ließe sich an dieser Stelle ein Wortspiel anbringen, der den ‘testigo presencial’ Buddy Clinton mit den ‘testículos presidenciales’ seines Herrchens in Verbindung bringt – ein Kalauer, der trefflich zum Charakter des zu analysierenden Textes passen würde, in einem wissenschaftlichen Aufsatz allerdings nichts zu suchen hat.

Genesis der Menschheit überliefert. Außerdem schildert Buddy lang und breit die Folter und Misshandlungen, die er erleiden musste, als er von den zwielichtigen Agenten verhört wurde, die der Hund stets “gángsters perfumados” (Sánchez 2007: 36 et passim) nennt.⁶ Schließlich hält er, in die Fußstapfen seines Herrchens tretend, auch mit seinem eigenen Liebesleben nicht hinter dem Berg und breitet dem Leser seine mehr oder minder erotischen Begegnungen an diversen Örtlichkeiten des Weißen Hauses mit einer ganzen Reihe von Hündinnen detailreich aus, die so verführerische wie traumatisierende Namen wie Titanic, Hiroshima Mon Amour oder Miss Saigón tragen.

3. Intertextualität, Dialogizität und Polyphonie

Weitaus interessanter als solche Versatzstücke, die sich zur absurden ‘histoire’ des Romans fügen, ist nun aber die mannigfaltige Intertextualität, die sich bei Sánchez eröffnet. Da es sich weitgehend um einen von einem Hund erzählten Text handelt, in dem das protagonistische Tier zudem Ansprachen hält, überrascht es kaum, dass Buddy Clinton selbst Intertextualitäten insinuiert, wenn er andere sprechende Hunde der Weltliteratur erwähnt, beispielsweise Kunderas Karenin oder Orpheus, der in *Niebla* von Miguel de Unamuno auftaucht, sowie Cipión und Berganza, die Hundehelden der berühmten exemplarischen Novelle von Cervantes mit dem Titel *El coloquio de los perros*.

Der Titel des vorliegenden Artikels hingegen, “El soliloquio de los perros”, deutet an, dass das cervantinische Modell bei Sánchez eine Reihe von parodistischen Alterationen erfährt. Allgemein ist sich die Kritik darin einig, dass sich die ‘ejemplaridad’, die Beispielhaftigkeit der ‘novelas ejemplares’ von Cervantes, sowohl auf die ethisch-moralische als auch auf die ästhetisch-formale Ebene bezieht,⁷ wodurch gleichzeitig ‘exemplarisch’ eine neue literarische Gattung in der spanischen Literatur erschaffen wurde. Bei Sánchez hingegen wird nun aber die ethische Beispielhaftigkeit seines Textes ebenso wie dessen ästhetische Beispielhaftigkeit verworfen: Buddy Clinton ist, wie schon der Titel suggeriert, ein durch und durch

6 Auch der gesamte zweite Teil des Romans ist mit dem Titel “Gángsters perfumados” überschrieben.

7 Vgl. Riley (1971: 173): “Para Cervantes la verdad poética y la moralidad eran [...] en último término inseparables.”

indiskreter Hund (im Gegensatz zur bewundernswerten ‘discreción’, durch die sich Cipión und Berganza auszeichnen); ein Hund, der nicht nur das Intimleben seines Herrchens offenbart, sondern den amoralischen Ehebruch auch noch verteidigt. Zudem stellt Buddy Clinton sämtliche ethisch-moralisierenden Diskurse in Frage, wenn er sich über “las conjuraciones de los moralistas y las griterías de los analfabetos sensuales” (Sánchez 2007: 117) lustig macht und deren Scheinheiligkeit bloßstellt: “¿Asustarse de la escabrosidad cuando la prensa mundial dedicó las portadas a informar que la *emisio seminis* de mi amo manchó el traje azul marino de la bella señorita Lewinsky?” (Sánchez 2007: 72, Hervorh. im Original).

Wie bereits angedeutet, wird die ästhetische Beispielhaftigkeit des Romans *Indiscreciones de un perro gringo* ebenso negiert. Immer wieder weist der extradiegetische Erzähler-Kompilator dieser seltsamen Memoiren eines präsidenten Hundes darauf hin, dass es sich bei dem vorliegenden Text um eine “novela arbitraria” handle (Sánchez 2007: 17 et passim), deren formale Ordnung – die drei Teile des Romans sowie der Epilog bestehen aus jeweils zwanzig kurzen Kapiteln – eine nur oberflächliche ästhetische Ausgewogenheit und Harmonie fingiert, weil die Kapitel vom Erzähler-Kompilator mehr oder weniger waghalsig gekürzt und nach Gutdünken angeordnet worden, somit also in der Tat als durch und durch willkürlich oder ‘arbiträr’ zu bezeichnen sind.

Eine zweite parodistische Alteration gegenüber *El coloquio de los perros* ist womöglich offensichtlicher: In *Indiscreciones de un perro gringo* verfügt der Protagonist Buddy nämlich über keinen Gesprächspartner unter seinesgleichen, mit dem er in ein Zwiegespräch treten könnte; vielmehr wendet er sich an ein menschliches Publikum. Ebenso wenig scheint es dabei allerdings angemessen, hier von einem ‘coloquio’ im Sinne eines wirklichen Dialogs zwischen Hund und menschlichem Publikum zu sprechen: Obwohl die Rede von Buddy immer wieder durch Fragen des Publikums unterbrochen wird, auf die der First Dog dann zu antworten versucht, erscheinen diese Fragen und Kommentare vonseiten der Zuhörer im Text selbst nicht, sondern sind in narratologischer Hinsicht Ellipsen; das Publikum bleibt auf diese Weise stets virtuell, seine Stimme ist nur qua Abwesenheit präsent. Zwischen den unterschiedlichen spanischen Bezeichnungen für einen so gearteten, lediglich virtuellen Dialog – ‘monólogo’, ‘mono-diálogo’ im Sinne Unamunos oder ‘soliloquio’ – scheint im Zusammenhang mit *Indiscreciones de un perro gringo* angesichts seiner Verwurzelung

in der Dramenkunst des Barock⁸ der letztgenannte am passendsten; er wird der performativen Dimension eines singulären Sprechaktes, wie ihn Sánchez in seinem Roman modelliert, am ehesten gerecht.

Jenseits solcher terminologischen Erwägungen stellt sich aber weiterhin die Frage nach der Funktion dieses eigenartigen ‘soliloquio’. Wenn man bedenkt, dass sich Cervantes mit seinen ‘novelas ejemplares’ selbst in ein inter- bzw. (nach Genette) hyper- und letztlich auch architextuelles Netz der Bezüge einschreibt, wenn er etwa auf die mittelalterliche Tradition des ‘exemplum’ als Textgattung anspielt, diese aber mittels einer ausgeprägten Dialogizität aktualisiert, scheint es angebracht, an dieser Stelle denjenigen Theoretiker heranzuziehen, der den Begriff der Dialogizität – ebenso wie, vermittelt durch Julia Kristeva, indirekt auch denjenigen der Intertextualität – entscheidend geprägt hat: Michail Bachtin.

Was hier ‘soliloquio’ genannt worden ist, entspricht in Bachtin’scher Nomenklatur ziemlich genau dem sogenannten ‘versteckten Dialog’, d. h. es handelt sich um einen Dialog ohne bzw. mit ausgesparten Repliken, den Bachtin seinerseits als Unterkategorie des sogenannten ‘aktiven Typs’ bzw. des ‘reflektierten fremden Wortes’ verbucht (Bachtin 1971: 223).⁹ Auch wenn es sich im Fall von *Indiscreciones de un perro gringo* schwierig gestalten dürfte, das ‘reflektierte fremde Wort’ eindeutig von den anderen Hauptkategorien wie dem ‘gleichgerichteten zweistimmigen Wort’ (Stilisierung) und dem ‘verschieden-gerichteten zweistimmigen Wort’ (Parodie) zu unterscheiden (Bachtin 1971: 222), bietet die Bachtin’sche Theorie dennoch einen guten Ausgangspunkt dafür, die nicht ganz so einfache Aufgabe der einfachen Benennung und Klassifizierung hinter sich zu lassen. Sie führt hin zu der grundsätzlicheren Frage, wie die verschiedenen Stimmen, die in Buddy Clintons Rede implizit mitschwingen, und wie die Orte, von denen aus sie sich artikulieren, identifiziert werden können. Letztlich erlaubt sie auch die Frage nach der dem Roman zugrundeliegenden Autorintention – ein im Rahmen literaturwissenschaftlicher Analysen in Misskredit geratener Aspekt, dem Bachtin allerdings große Beachtung schenkt.

Denn möglicherweise ist uns im Rahmen der bisherigen Erörterungen ein entscheidender Punkt entgangen. *Indiscreciones de un perro gringo* ist vielleicht in ästhetisch-ethischer Hinsicht kein exemplarischer Roman, Buddy

8 Bereits Lope de Vega verwendet den Begriff in seinem *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

9 Auch diverse andere Sekundärliteratur zu Sánchez versucht, sich dessen Werk mit Bachtin zu nähern; vgl. u. a. Figueroa (1989) oder Vélez (1991).

Clinton dafür aber ein umso exemplarischerer Hund. Nicht nur, dass er sich selbst als “gringo hasta el gen y los cromosomas” bezeichnet und, geprägt vom US-amerikanischen Wirtschaftsliberalismus, tief und fest an die “democracia y la voz plural de las urnas, la libre empresa y la prosperidad privada” (Sánchez 2007: 34) glaubt. In Buddy Clintons Loblied auf den freien Markt mischt sich nämlich auch eine unübersehbare Dosis Rassismus, der sich in Buddys Fall hauptsächlich gegen Katzen im Allgemeinen und den Kater Socks, seinen Rivalen im Weißen Haus, im Besonderen richtet. In geradezu exemplarischer Weise den Funktionsmechanismus der Bachtin’schen Parodie aufzeigend, greift Buddys Rede zur antithetischen und anaphorischen Syntax und Rhetorik des rassistischen Diskurses (‘wir’ vs. ‘sie’) – wohlgemerkt, ohne dass dies der eigentlichen Autor- bzw. Textintention entspreche:

Ellos comen ratones y nosotros, no. Ellos le temen al agua y nosotros, no. Ellos son misteriosos y nosotros somos transparentes. Ellos viven encaramados por los anaqueles y las repisas y nosotros vivimos con las patas firmes en la tierra. Por cierto, en el dialecto de una tribu amazónica [...], las voces impostor y gato son sinónimas. (Sánchez 2007: 75)

Gleichzeitig – und dieser Widerspruch scheint unabdingbar, damit Buddy Clinton exemplarisch für den durchschnittlichen US-Amerikaner an sich stehen kann – ergreift Buddy auch Partei für die Minderheiten in seinem Land und klagt, indem er ihnen seine Stimme verleiht, jedwede Diskriminierung an:

Los perros no discriminan a los amos por ser negros, asiáticos, hispanos, judíos, musulmanes. Los perros no discriminan a los amos que, siendo chicas, se contentan con las chicas o que, siendo chicos, se contentan con los chicos. (Sánchez 2007: 60)

Buddy Clinton steht demnach nicht für einen bestimmten politischen Diskurs, sondern vereinigt in sich mehrere politische Diskurse, die in ihrer Gesamtheit die US-amerikanische Gesellschaft charakterisieren. Der Hund wird auf diese Weise zu einem geradezu polyphonen Medium, das die Nation widerspiegelt. Wer will, mag in Buddys Worten “alcancé a soñar” (Sánchez 2007: 84) den berühmten Satz Martin Luther Kings “I have a dream” wiedererkennen.¹⁰ Man mag darüber streiten, ob die Stelle tatsächlich als verstecktes Zitat Luther Kings und als Bachtin’sche Stilisie-

¹⁰ Die deutsche Version von *Indiscreciones de un perro gringo* übersetzt die Passage zielsicher mit “ich hatte einen Traum” (Sánchez 2011: 60).

rung von dessen Diskurs gelesen werden kann – unumstritten ist hingegen die Tatsache, dass Buddy Clinton jenen von Luther King repräsentierten Gesellschaftsschichten tatsächlich seine Stimme verleiht,¹¹ d. h. dass Buddy seinerseits unverkennbar subalterne Minderheiten repräsentiert, mit denen er sich identifiziert, weil er im Verhör mit den ‘parfümierten Gangstern’ ähnliche Beschimpfungen und Diskriminierungen erlitten hat, wie jene in der US-amerikanischen Gesellschaft alltäglich erleiden müssen:

¡De qué no me acusaron! Hijo de perra. Perro afroamericano. Perro hispano de basura. Perro mexicano ilegal. Narcoperro colombiano. Avaro perro judío. Perro árabe terrorista. Jodido perro pacifista. Perro ultramaricón. (Sánchez 2007: 81)

Neben der Identifizierung der verschiedenen Stimmen, die in Buddy Clintons Rede eingegangen sind, und der Frage nach der Intentionalität des Werks¹² bleibt die dritte Frage bisher noch unbeantwortet: diejenige nämlich nach der genauen – auch geografischen – Verortung des First Dogs im Verhältnis zur Positionierung des extradiegetischen Erzählers und des Autors.

4. Von Manuskriptfunden, Übersetzungs- und anderen Sprachproblemen

Während also sowohl rassistische Mehrheiten als auch diskriminierte Minderheiten in den Ausführungen des Buddy Clinton präsent sind, während hohe und niedrige Sprachregister mitsamt ihrer Verortung in der Gesellschaftspyramide im Roman zusammengeführt werden und Polyphonie im

11 Dies im Sinne der ‘Subaltern Studies’, d. h. nicht nur als ästhetisch-mimetisches ‘Sprechen wie’, sondern auch als politisches ‘Sprechen für’; vgl. Beverley (1999). Zwar präzisiert Perivolaris mit Blick auf das Gesamtwerk des Autors: “[...] Sánchez refuses to speak for the constituent groups of the popular space he proposes” (Perivolaris 2000: 191), relativiert diese Aussage aber sogleich, indem er darauf verweist, dass Sánchez – wie am Beispiel von *Indiscreciones de un perro gringo* gesehen – sich nicht einseitig von einer spezifischen Gruppe (also auch nicht von der subalternen Unterschicht) vereinnahmen lässt, sondern einer gesellschaftlichen Totalität in ihrer Diversität Ausdruck verleiht: “Instead, he imagines popular culture not as a series of group identities to be represented but as an intermediary space in terms of which tentatively privileged colonial classes as well as non-elite groups are defined” (Perivolaris 2000: 191).

12 Diese ist bei Bachtin vom Autor – und nicht etwa vom Erzähler – abhängig, sodass der extradiegetische Erzähler-Kompilator von *Indiscreciones de un perro gringo* als eine Art impliziter Autor, als das Bild von Sánchez im Text selbst, erscheint.

Sinne Bachtins generieren, so stellt sich die Situation weit unübersichtlicher dar, wenn man anstatt nach den verwendeten Sprachregistern oder Soziolekten nach den verwendeten Sprachen an sich fragt. Warum nur spricht der First Dog Buddy Clinton im Roman Spanisch – und nicht etwa Englisch? Handelt es sich bei dem Text womöglich um eine ins Spanische übersetzte Transkription jener Mitschrift der mündlich vorgetragenen Aussage des Buddy Clinton vor dem ‘impeachment’-Tribunal, die der extradiegetische Erzähler im Epilog, in eine Tüte des Kaufhauses Macy’s gepackt und von “servilletas de tela ocre subido y flecos violáceos” (Sánchez 2007: 157) bedeckt, in der Linie 1 der New Yorker Metro auffindet, nachdem sie ein chinesischer Glückskeksverkäufer dort vergessen zu haben scheint?

In einem der wenigen Sekundärtexte zu *Indiscreciones de un perro gringo* wurde angemerkt, dass die eigenartigen Umstände des Manuskriptfundes in der U-Bahn Manhattans an die ebenso seltsamen Umstände des Fundes des *Don Quijote* auf dem Markt von Toledo erinnern (Saad Maura 2009: 99). Dort haben wir es bekanntlich mit dem Fund eines auf Arabisch verfassten Buchs zu tun, das zunächst einmal ins Spanische übersetzt werden muss, bevor es der Erzähler des *Quijote* seinerseits nacherzählen kann. Ebenso wie auf dem Markt von Toledo, wo das Arabische vom Spanischen überlagert wird, stoßen wir auch in New York auf ein ähnlich geartetes sprachliches Palimpsest, wenn in den U-Bahnen der Stadt Sprachen aus aller Herren Länder ertönen: “*Thank you. Gracias. Gracias [sic]. Merci. Grazie tante. Domo arigato. Xiexie. Muito obrigado. Shukran Gazilan. Bolsheo Spasibo. Eshharisto. Faleminderit. Danke. Dankuwel [sic]*” (Sánchez 2007: 152, Hervorh. im Original). Während bei Cervantes das virtuelle Buch, das in Toledo entdeckt wird, auf Arabisch geschrieben ist, ist das reale Buch, das dem Leser vorliegt, auf Spanisch verfasst. Auch bei Sánchez gibt es ein reales Buch auf Spanisch, obwohl ein englischsprachiges Originalmanuskript existiert haben muss, nämlich besagte Mitschrift von Buddys Aussage über die amourösen Eskapaden seines Herrchens im Oval Office.

Es ist bestimmt kein Zufall, dass im *Don Quijote* ausgerechnet im Augenblick des Buchfundes in Toledo die Stabilität sämtlicher narrativer Instanzen bzw. Identitäten ins Wanken gerät.¹³ Der Erzähler, der bis zu

13 Vgl. Molho (1989: 279, Hervorh. im Original), der multiple narrative ‘Identitäten’ im *Quijote* ausmacht: “En términos de teoría de la enunciación, el *Quijote* es un organismo narrativo en que cada sujeto de enunciación engendra un sujeto de enunciado, que a su vez pasa a ser sujeto de enunciación, y así indefinidamente. Así es como a un *yo* que actúa como disparador de la narración (... ‘de cuyo nombre no quiero acordarme ...’)

diesem Kapitel ein extra- und heterodiegetischer Erzähler klassischen Zugschnitts zu sein schien, entpuppt sich auf dem Markt von Toledo auf einmal als intradiegetischer und zeitweise homodiegetischer, ja sogar autodiegetischer (Nach-)Erzähler; ab diesem Zeitpunkt ist im *Quijote* nichts mehr so wie vorher. In ähnlicher Manier lösen sich im New Yorker Epilog von *Indiscreciones de un perro gringo* die (bis dahin scheinbar eindeutigen) narrativen Identitäten des Texts – und mit ihnen auch die nichtfiktionalen, d. h. die realen, nationalen, ethnischen, US-amerikanischen Identitäten – auf. Spätestens im letzten Absatz des Romans wird der extradiegetische Erzähler-Kompilator mit dem impliziten Autor – oder gar dem realen Autor Luis Rafael Sánchez – überblendet:

[...] mi novela *Indiscreciones de un perro gringo* [...] llega a su final en este momento preciso, habiendo dicho ya cuanto podía decir. Si bien para decirlo tuvo que rebajarse a maquillar una verdad exasperante con el color analgésico de una mentira calculada.
Con permiso. (Sánchez 2007: 199)

Angesichts dieser finalen Omnipräsenz des impliziten Autors Sánchez im Text sowie der sich im Epilog vollziehenden Ortsverlagerung des Plots nach New York, wo der Erzähler-Kompilator an der Columbia University unterrichtet und Sánchez seinerseits studiert hat, tritt das Washington des Buddy Clinton immer stärker in den Hintergrund, während das multikulturell-hispanische Ambiente des Big Apple mehr und mehr in den Mittelpunkt rückt. New York erscheint als der Ort, von dem aus in *Indiscreciones de un perro gringo* gesprochen werden kann, ohne das hispanisch-karibische Substrat des Autors Sánchez ausblenden zu müssen. New York erscheint als der einzig denkbare Ort, an dem der reinrassige Labrador Buddy Clinton sich ausreichend latinisieren (und somit seinen ‘puren’ Stammbaum ‘entpuritanisieren’ und ‘verunreinigen’¹⁴) kann, um seiner Rolle als

sucede un *él* que tal vez refiere, bajo una u otra de sus identidades, a ese mismo *yo* convertido ahora en tema de narración (‘el autor desta historia’), sin que pueda saberse si ese *yo* apertural encubre al ‘autor desta historia’ o al narrador incógnito que transcribe, a menos que apunte a un tercero definitivamente inconocible.”

14 Ähnliches hat schon William Carlos Williams versucht, als er empathisch postulierte: “All that will be new in America will be anti-Puritan. It will be of another root. [...] It is *this* to be *moral*; to be *positive*, to be peculiar, to be sure, generous, brave – to *MARRY*, to *touch* [...] to create, to hybridize, to crosspollenize, – not to sterilize, to draw back, to fear, to dry up, to rot?” (Williams 1925: 120, Hervorh. im Original). Für eine hispanisch-antipuritanische Spurensuche in Leben und Werk des berühmten Modernisten vgl. Marzán (1994).

Repräsentant der gesamten multiethnischen Nation ‘pars pro toto’ gerecht zu werden; dementsprechend ist auch das hochgradig sexuell konnotierte Spanisch, das er spricht, meilenweit entfernt von jenem puritanischen Englisch, in dem er sich theoretisch ausdrücken müsste.¹⁵

5. Lucía Puenzos *El niño pez*: Hommage an den magischen Realismus?

Bisher war im Zusammenhang mit Sánchez’ Helden Buddy Clinton stets die Rede vom ‘soliloquio’ nur eines Hundes. Einer Erwartung, die der Titel dieses Aufsatzes evoziert haben mag, kann der vorliegende Artikel aufgrund seines beschränkten Rahmens leider nicht gerecht werden: nämlich derjenigen, das Motiv des Hundes als Erzähler vor dem Hintergrund der gesamten lateinamerikanischen Literaturproduktion genauer zu verorten. Das pluralische Morphem -s im Titel “El soliloquio de los perros” scheint daher nicht ganz angebracht und weist lediglich auf das Desiderat hin, die nicht wenigen anderen sprechenden Hunde der lateinamerikanischen Literatur kontrastiv zum Erzähler von *Indiscreciones de un perro gringo* in Beziehung zu setzen. Ein solcher Vergleich kann hier, an abschließender Stelle, nur ansatzweise und selektiv unternommen werden.

Womöglich ist der Roman *El niño pez* (2004) der Argentinierin Lucía Puenzo neben *Indiscreciones de un perro gringo* das repräsentativste Beispiel eines in den letzten zehn Jahren veröffentlichten Werkes, das das Genre der ‘narrativa canina’ neu belebt hat. Ohne dass *El niño pez* seinerseits innerhalb der postmodernen argentinischen Erzähltradition näher situiert werden könnte, die mit Mujica Lainez’ *Cecil* (1972) schon früh über einen Windhund als Erzähler verfügt, ist der direkte Vergleich von *El niño pez* mit *Indiscreciones de un perro gringo* deshalb aufschlussreich, weil sich hier zwei sehr unterschiedliche Autoren zweier sehr unterschiedlicher Gene-

15 Hinter diesem Widerspruch verbirgt sich gleichzeitig die Frage nach der Übersetzbarkeit des Romans: Wie soll und kann man die Rede des Buddy Clinton ins originale Englisch rückübersetzen? Bisher wurde der Versuch nicht unternommen; es wäre jedoch zu erwarten, dass analog dazu, wie sich Buddy durch den Gebrauch des Spanischen latinisiert hat, in der englischen Übersetzung eine gewisse sprachliche Repuritanisierung vonnöten sein wird. In der tatsächlich existenten deutschen Übersetzung von *Indiscreciones de un perro gringo* (Sánchez 2011) wird eine solche Tendenz deutlich, die unumgänglich erscheint, will man den rhetorischen Gepflogenheiten des Deutschen, das die sexualisierte Metaphorik des karibischen Spanisch indirekter wiedergeben muss, gerecht werden.

rationen (Sánchez wurde 1936 geboren, Puenzo 1976) anhand ein und desselben Subgenres von der lateinamerikanischen Literaturproduktion des Booms bzw. Post-Booms abzugrenzen versuchen.

Puenzos im Jahre 2004 erschienener Roman beginnt mit folgenden Worten:

Pudo haber sido peor, créanme. Tardaron un día en decidirse. Prodan. Saumerio. Violeta. Imaginaba salir al mundo como Violeta y me meaba por los rincones. A ver si entienden: soy negro, macho y malo. Aunque ahora me vean así, entubado, a punto de ser fiambre. Fue un accidente, le pudo pasar a cualquiera. Si veo algo que se mueve debajo de las hojas ... lo muerdo. Disculpen, me disperso, ya sé ... no es fácil si Lala me acaricia así. Y no estaría bien visto un perro moribundo con una erección. (Puenzo 2004: 9)

Im Gegensatz zum aristokratischen Buddy Clinton, der all seiner 'indiscreciones' und polyphonen Sprachregisterelemente zum Trotz rhetorisch einen präsidial-verschwurbelten Stil pflegt, bezeichnet sich Serafín, der plebejische Hundeheld und Erzähler von *El niño pez*, der hier im ersten Absatz des Romans noch keinen Namen hat (aber auf einen Mädchennamen – Violeta – getauft werden soll) als "negro, macho y malo" (Puenzo 2004: 9) – und so spricht er auch, selbst noch im Angesicht des Todes, in Agonie, als "perro moribundo", was auf der ersten Seite des Romans in gewisser Weise bereits den Schluss vorwegnimmt. Doch vor seinem wahrscheinlichen Ableben erzählt Serafín auf den folgenden 160 Seiten nicht etwa wie Buddy Clinton seine eigene Geschichte, sondern er ist letztlich ein überraschend traditioneller heterodiegetischer und allwissender Erzähler, der eine lesbische 'amour fou' wiedergibt, nämlich die Liebesgeschichte seines jugendlichen Frauchens Lala aus einem der besten Viertel von Buenos Aires, die mit der kaum viel älteren paraguayischen Hausangestellten Guayi durchbrennt. Nachdem Lala aus Eifersucht ihren Vater, der ab und an auch mit Guayi schläft, vergiftet hat, flieht Lala mit Serafín nach Paraguay, an den See von Ypacaraí, wo Guayi groß geworden ist. Dort wartet sie vergeblich auf Guayis Ankunft – denn die ist in Buenos Aires verhaftet und in eine Jugendstrafanstalt gesteckt worden, weil die Polizei fälschlicherweise glaubt, sie habe Lalas Vater umgebracht. Zurück in Buenos Aires kommt es schließlich zu einem großen Showdown, als Lala ihre Freundin, die inzwischen in die Hände von Mädchenhändlern gefallen ist, aus ihrer Gefangenschaft zu befreien versucht.

Lucía Puenzo, die nicht nur Schriftstellerin, sondern auch Filmregisseurin ist, hat ihren eigenen Roman 2009 verfilmt – wobei sie nahelie-

gender Weise auf einen Hund als Erzähler verzichten musste.¹⁶ Dennoch vermitteln die folgenden Filmstills (vgl. Abb. 1–4) einen guten Eindruck von einer der Schlüsselszenen sowohl im Film als auch im Roman, um die sich die folgenden Erörterungen drehen. Während Lala nach der Flucht aus Buenos Aires in Paraguay vergeblich am See von Ypacaraí auf Guayí wartet, begegnet sie dort bei einem Tauchgang dem Fischkind aus der titelgebenden Legende:

Ese día sintió que una mano diminuta se agarraba de su pie. [...] Se dio vuelta y vio a un nene de unos cinco años, sonriéndole con los ojos abiertos, sumergido en el agua. Tenía la piel tan clara que se le adivinaban las venas, los ojos grises con las pestañas de punta, el pelo verdoso y espeso como las algas. [...] Nadaba con las manos abiertas, y Lala alcanzó a ver que tenía una membrana entre los dedos. (Puenzo 2004: 34)

Zumindest in dieser Szene wird beim Leser/Betrachter bewusst ein magisch-realistischer Erwartungshorizont evoziert. Wenn Irlemar Chiampi zur Definition des magischen Realismus von einer für diesen charakteristischen ‘nichtkonfliktiven’ bzw. ‘diffusen’ Kausalität spricht, die beim Rezipienten das Gefühl der ‘Verzauberung’ auslöse (Chiampi 1983: 71), so stellt der Rückgriff auf (indigene) Mythen ein naheliegendes Mittel dar, um genau diesen Effekt zu erreichen. In *El niño pez* ist die magisch-realistische Funktionalisierung indigener Mythologie mit der Guaraní-Legende vom Fischkind nahezu idealtypisch realisiert, denn die anfangs im Wald (Abb. 1) noch etwas unheimlich wirkende (und daher mit Todorov eher phantastikaffine) Sequenz löst sich am See dank der bunten Glasperlenketten und Devotionalien allmählich in eine märchenhafte, dem ‘Wunderbaren’ verhaftete Szenerie auf (Abb. 2 und 3), bei der das Fischkind (Abb. 4) Lala zwar erschreckt, ihr aber keine Angst einflößt.¹⁷

Diese Verzauberung, die sich idealtypisch von der Protagonistin auf den Rezipienten überträgt, hält im Film (und auch im Roman) einige Zeit an – wird aber am Ende schonungslos entzaubert. Ganz am Schluss, nach

16 Wie Sánchez in seinen Romanen greift auch Puenzo im Film auf die lateinamerikanische Unterhaltungsmusik zurück und hat für den Soundtrack zu *El niño pez* einen Ohrwurm der paraguayischen Band Los Potrankos ausgewählt.

17 Ob auch jeder einzelne empirische Rezipient beim Lesen oder Anschauen der Szene mit dem Fischkind und dem Ambiente der *mise en scène* ‘verzaubert’ wird, kann nicht beantwortet werden. Ein aus Autorensicht idealer Leser oder im Falle des Films idealer Zuschauer, wie er allen Medien in der Rezeptionsästhetik potenziell eingeschrieben ist, dürfte bzw. müsste ein solches Gefühl der Verzauberung aber verspüren.

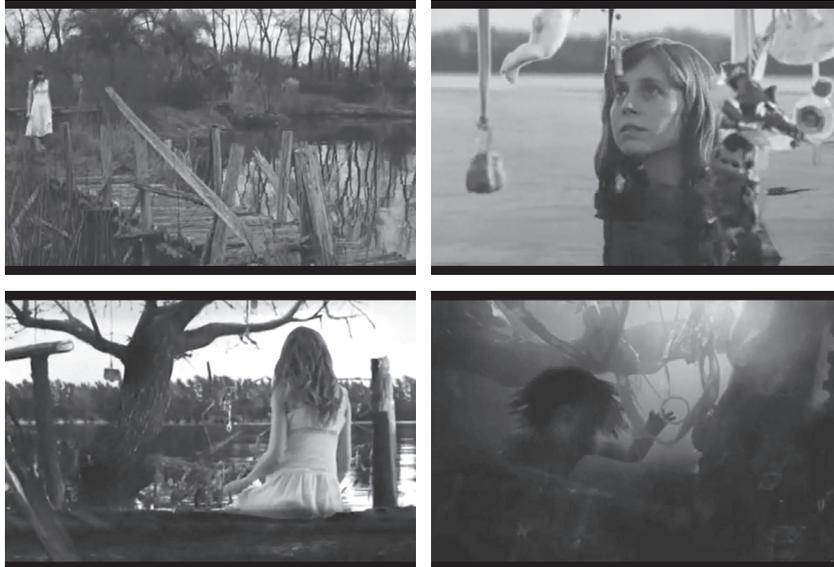


Abb. 1 – 4, Lucía Puenzo: *El niño pez*, 2009, Seeszene.

einem Showdown sondergleichen, bei dem Lala Guayi aus dem Gefängnis befreit und sowohl sie als auch der Hunderzähler Serafín angeschossen werden, stellt sich nämlich heraus, dass es für den schönen Mythos vom Fischkind eine grausame, beängstigende und durch und durch rationale Erklärung gibt: Das Fischkind ist in Wirklichkeit eine Babyleiche; Guayi hat ihr Kind nach der Geburt im See von Ypacaraí ertränkt und ist danach nach Buenos Aires geflohen, um dort für Lalas Familie als Hausmädchen zu arbeiten. Der 'schöne' Mythos ist also nichts anderes als eine psychologisch motivierte Verdrängungsstrategie einer der Protagonistinnen, um sich nicht mit dem traumatischen Schrecken einer Kindstötung auseinandersetzen zu müssen.¹⁸ Roman und Film geben in Wirklichkeit die Geschichte zweier jugendlicher Mörderinnen wieder, obendrein erzählt von einem räudigen Hund, der am Ende auch noch stirbt: Vom magischen Ambiente des Sees von Ypacaraí bleibt nichts mehr übrig, das Fischkind

18 Küpper (1991) hat in seiner Analyse von Asturias' *Hombres de maíz* auf eine identisch geartete Entlastungsfunktion des Mythos hingewiesen und zu Recht bemerkt, dass die gängigen Definitionsversuche des magischen Realismus an diesem Punkt an ihre Grenzen stoßen.

entpuppt sich als Schimäre, und der sprechende Hund verstummt für immer. Lucía Puenzo reproduziert in ihrem Roman in der Paraguay-Episode zwar den Erwartungshorizont eines magisch-realistischen Textes, hebt diesen dann aber aus; sie verzaubert und entzaubert zugleich, bedient sich bewusst magisch-realistischer Strategien, um den magischen Realismus am Ende zu dekonstruieren.

6. *Indiscreciones de un perro gringo* und *El niño pez* im Kontext des Post-Booms und der neuesten lateinamerikanischen Literaturen

Eine ähnliche Strategie der humor-, aber durchaus respektvollen Parodie auf den magischen Realismus verfolgt auch Sánchez in *Indiscreciones de un perro gringo*; sowohl bei Sánchez als auch bei Puenzo handelt es sich – anders als es etwa in den Polemiken der Vertreter der McOndo-Generation deutlich wird – keineswegs um eine Ablehnung dieses literarischen Erbes. Indem Sánchez im Prolog von *Indiscreciones de un perro gringo* “los delirios y las quimeras a que se ofrendan Don Quijote de la Mancha y la población completa de Macondo” (Sánchez 2007: 17) heraufbeschwört, ist auch sein Roman als eine versteckte Hommage an den magischen Realismus zu verstehen; dazu passt das Bedauern des Erzählers im Epilog darüber, dass die Beschränkung auf die unmittelbare Wiedergabe von Realität in einem literarischen Text der Fantasie den Garaus macht: “libertades, riesgos y provocaciones despilfarran quien se atrincheran en la realidad a la hora de convocar la fantasía: en *Indiscreciones de un perro gringo* nadie viaja en escoba aérea, nadie vacaciona en el planeta Neptuno, nadie se invisibiliza a ratos” (Sánchez 2007: 164). Gleichzeitig wird der magische Realismus in *Indiscreciones de un perro gringo* aber auch verabschiedet; in einem Interview hat Sánchez festgehalten, sein jüngster Roman habe mit dem magischen Realismus endgültig gebrochen und sei vielmehr Ausdruck eines ‘kybernetischen Realismus’.¹⁹

Während Sánchez mit seinem mit Festplatten, Sprachcomputer und einem “enjambre de alambres” ausgestatteten Cyber-Hund eine detaillierte, technologisch fundierte Erklärung dafür liefert, wieso Buddy Clinton

19 Sánchez bzw. der Interviewer hält fest: “no es realismo mágico” und erläutert, nicht “la realidad misma produce la magia, el misterio, sino que se trata de un ‘realismo cibernético’” (Sánchez 2007a).

sprechen kann und auf diese Weise den Skandal um sein Herrchen Bill weiter befeuert, klärt Puenzo den Leser am Ende ihres Romans schonungslos über die wahren, schrecklichen Hintergründe des Mythos vom Fischkind auf. Sowohl *Indiscreciones de un perro gringo* als auch *El niño pez* werden den Definitionskriterien des magischen Realismus nach Chiampi nicht mehr gerecht, denn von 'nichtkonfliktiven' bzw. 'diffusen' Kausalitäten kann hier angesichts der Überdeterminiertheit des Erklärungsangebots nicht mehr die Rede sein. Trotzdem unterstützen beide Romane – und gerade darin besteht ihre Hommage – punktuell herkömmliche, am magischen Realismus geschulte Lesarten, um den dadurch etablierten Erwartungshorizont schließlich zu durchbrechen. Über die Generationsgrenzen hinweg ergeben sich zwischen Sánchez als Vertreter der Boom-Literatur und Puenzo als Repräsentantin der jüngsten Generation des Post-Booms Parallelen im spielerisch-ironischen, parodistischen Umgang mit dem Erbe des magischen Realismus. Dabei reiben sich beide an der Programmatik einer mittleren, mittlerweile nicht mehr ganz so jungen Generation des Post-Booms: an derjenigen der Vertreter der Generation McOndo. Fielen diese weniger durch einen spielerisch-ironischen als vielmehr durch ihren polemischen Umgang mit dem magischen Realismus auf, dem sie, wie etwa Paz Soldán in *Sueños digitales* oder Fuguet in *Por favor, rebobinar*, einen 'virtuellen Realismus' (Palaversich 2000) entgegensetzten, so scheint ausgerechnet der altgediente Boom-Vertreter Sánchez den weitgehend entpolitisierten Diskurs der McOndo-Generation sowie deren virtuellen Realismus in *Indiscreciones de un perro gringo* mittels seines 'kybernetischen Hunde-Realismus' seinerseits zu parodieren. Die politische, sozialkritische Note ist in Romanen wie *Indiscreciones de un perro gringo* und *El niño pez* dann auch wieder stärker zu spüren – was allgemein ein Charakteristikum der aktuellen lateinamerikanischen Literaturen seit der Jahrtausendwende zu sein scheint und die politischen Leeraussagen der Generation McOndo der 1990er Jahre vergessen macht.²⁰

Con permiso.

20 Das Urteil von Palaversich über die Vertreter der Generation 'McOndo' mag zwar etwas streng anmuten, muss jedoch letztlich bestätigt werden: "Más que como hijos rebeldes y desencantados de García Márquez, [los macondistas] deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente" (Palaversich 2000: 70).

Literaturverzeichnis

- APARICIO, Frances R. (1993): "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña". In: *Revista Iberoamericana* 59, 162/163, 73–89.
- BACHTIN, Michail (1971): *Probleme der Poetik Dostoewskijs*. München: Hanser.
- BARTHES, Roland (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.
- (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- BEVERLEY, John (1999): *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham/London: Duke Univ. Press.
- BIRMINGHAM-POKORNY, Elba D./MEGENNEY, William W. (1999): *The Demythologization of Language, Gender, and Culture and the Re-Mapping of Latin American Identity in Luis Rafael Sánchez's Works*. Miami: Universal.
- BORDO, Susan (1999): *The Male Body: A New Look at Men in Public and Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- CHIAMPI, Ilemar (1983): *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- COLÓN ZAYAS, Eliseo (1985): *El teatro de Luis Rafael Sánchez*. Madrid: Playor.
- DUCHESNE WINTER, Juan (2001): "El mundo será Tlön (Ciudadanía literaria caribeña y globalización: Édouard Glissant y Luis Rafael Sánchez)". In: Ders.: *Ciudadano insano y otros ensayos bestiales sobre cultura y literatura contemporáneas*. San Juan: Ediciones Callejón, 57–77.
- FIGUEROA, Alvin Joaquín (1989): *La prosa de Luis Rafael Sánchez*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.
- GONZÁLEZ, Aníbal (2008): "Gringo hasta el gen y los cromosomas". In: *Primera Revista Latinoamericana de Letras* 4, 29–33.
- HERLINGHAUS, Hermann (1999): "Von der Selbstreflexivität des 'schlechten Geschmacks' zum Erzählprojekt der Bricolage: Die interkulturellen Texte des Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico)". In: Herlinghaus, Hermann/Riese, Utz (Hg.): *Heterotopien der Identität: Literatur in interamerikanischen Kontaktzonen*. Heidelberg: Winter, 21–57.
- HORN, Maja (2006): "Bolero Bad Boys: Luis Rafael Sánchez's 'La importancia de llamarse Daniel Santos'". In: *Latin American Literary Review* 34, 67, 148–160.
- KÜPPER, Joachim (1991): "'Doscientas mil jóvenes ceibas de mil años': Autochthoner Mythos und okzidentaler Logos in Miguel Ángel Asturias' 'Hombres de maíz'". In: *Romanistisches Jahrbuch* 42, 303–327.
- MALTI-DOUGLAS, Fedwa (2009): *Partisan Sex: Bodies, Politics, and the Law in the Clinton Era*. New York: Peter Lang.
- MARCUS, Greil (2000): *Double Trouble: Bill Clinton and Elvis Presley in a Land of No Alternatives*. New York: Henry Holt.
- MARZÁN, Julio (1994): *The Spanish American Roots of William Carlos Williams*. Austin: Univ. of Texas Press.
- (1995): *The Numinous Site: The Poetry of Luis Palés Matos*. Cranbury/London: Associated Univ. Press.

- MOLHO, Mauricio (1989): "Instancias narradoras en 'Don Quijote'". In: *MLN* 104, 2, 273–285.
- MORFI, Angelina (1982): "El teatro de Luis Rafael Sánchez". In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7, 1, 189–204.
- PALAUERSICH, Diana (2000): "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual". In: *Hispanérica* 29, 86, 55–70.
- PERIVOLARIS, John Dimitri (2000): *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*. Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press.
- PUENZO, Lucía (2004): *El niño pez*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- RILEY, E. C. (1971): *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- ROMEU, Raquel (1999): "Daniel Santos: Mito caribeño". In: Birmingham-Pokorny, Elda D./Megenney, William W. (Hg.): *The Demythologization of Language, Gender, and Culture and the Re-Mapping of Latin American Identity in Luis Rafael Sánchez's Works*. Miami: Universal, 35–43.
- ROSA, María Inés (1978): "Los ensayos de Luis Rafael Sánchez". In: *Revista de Estudios Hispánicos* 5, 149–165.
- ROSADO, José A. (2001): "Ritos del recuerdo: De la vitrina caribeña a la guagua aérea". In: *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 6, 20/21, 381–407.
- SAAD MAURA, Asima F. X. (2009): "Canes modernos, posmodernos y trasatlánticos: Hibridismo textual y acusación social de Cervantes a Luis Rafael Sánchez". In: *Letral* 3, 90–102.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael (2007): *Indiscreciones de un perro gringo*. Guaynabo: Alfaguara.
- (2007a): "Luis Rafael Sánchez da voz al perro de los Clinton en su nueva novela". [Interview von Iñaki Estivaliz für die Agentur EFE], 28.08.2007. <<http://www.primerahora.com/luisrafaelsanchezdavozalperrodelosclintonensunuevanovela-104235.html>> [16.12.2012].
- (2011): *First Dog. Enthüllungen eines Präsidentenbundes*. Übersetzt von Stefanie Gerhold. Berlin: Wagenbach.
- TINEO, Gabriela (1994): "La memoria que convoca: En torno a 'lo popular' en la narrativa de Luis Rafael Sánchez". In: *Bulletin Hispanique* 96, 1, 235–243.
- (2002): "Comunidad de experiencia y música popular en 'La guaracha del Macho Camacho', de Luis Rafael Sánchez". In: *Iberoamericana* 2, 8, 43–56.
- VÉLEZ, Diana (1991): "Bakhtin and Puerto Rican Narrative: Heteroglossia in Luis Rafael Sánchez's 'La importancia de llamarse Daniel Santos'". In: *Dispositio: Revista Americana de Estudios Comparados y Culturales / American Journal of Comparative and Cultural Studies* 16, 41, 133–144.
- WALDMAN, Gloria Feiman (1988): *Luis Rafael Sánchez: Pasión teatral*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- WILLIAMS, William Carlos (1925): *In the American Grain*. New York: Albert & Charles Boni.