

21 De Spaans-Amerikaanse literatuur van de twintigste eeuw vanuit postkoloniaal perspectief

Maarten Steenmeijer

Onze literatuur is het weerwoord van de werkelijke werkelijkheid van de Amerikanen op de utopische werkelijkheid van Amerika. Nog voor we een eigen historische ontologie hadden, waren we een Europees idee.

Octavio Paz, *Literatura de fundación* (1961)

Inleiding

In 1910 was het honderd jaar geleden dat de onafhankelijkheidsstrijd van Spaans-Amerika was begonnen. Dit feit werd uitgebreid herdacht. Mexico was het centrum van de feestelijkheden, want hier had in 1810 de eerste gewapende opstand plaatsgevonden. Dat deze eerste poging zich los te maken van het moederland Spanje was mislukt, deed niets af aan de symbolische waarde ervan.

De herdenking had niet alleen een nationaal, maar ook een continentaal karakter. Men was zich ervan bewust dat er niets terecht was gekomen van het toekomstbeeld dat vrijheidsstrijder Simón Bolívar voor ogen had gestaan: één groot, sterk federaal land. Het voormalige koloniale rijk was na de onafhankelijkheidsoorlogen een mozaïek van soevereine landen geworden.

Hoe kwetsbaar deze landen waren, bleek uit de nekoloniale afhankelijkheid die na de koloniale tijd ontstond: eerst vooral van Engeland (negentiende eeuw), later van de Verenigde Staten (vanaf het einde van de negentiende eeuw). Vooral het steeds manifesterende imperialisme van de Verenigde Staten wekte grote verontrusting. Ook Spanje merkte daar de gevolgen van, toen het land in 1898 in conflict kwam met de Verenigde Staten en na een korte strijd zijn aanspraak op Cuba moest opgeven. De

ondergeschikte positie ten opzichte van de Verenigde Staten bracht na bijna een eeuw anti-Spaanse sentimenten de voormalige koloniën weer dichter bij het voormalige moederland. De twee hadden meer met elkaar gemeen dan de Spaans-Amerikanen na de onafhankelijkheid hadden willen geloven.

De oproep om de krachten te bundelen en een vuist te maken tegen de Verenigde Staten klonk steeds vaker en steeds luider. Zonder de ogen te sluiten voor de verdiensten en de kwaliteiten van het land en zonder zich te verschansen in een burcht van onverzoenlijkheid, kwam men tot de overtuiging dat Spaans-Amerika zich diende te wapenen tegen de groeiende invloed van de grote, machtige noorderbuur. Minder eensgezindheid bestond er over het antwoord op de vraag: wat was Spaans-Amerika? En in welke richting kon het subcontinent zich het best ontwikkelen? Het zijn vragen die schrijvers en intellectuelen zich de hele twintigste eeuw zouden blijven stellen. Het vraagstuk van de eigen identiteit kan zelfs zonder te overdrijven het belangrijkste thema van de Spaans-Amerikaanse literatuur worden genoemd.

Binnen het modernismo, de aan het Franse symbolisme verwante stroming van rond de eeuwwisseling, bestonden twee gezichtspunten hieromtrent. José Martí (1853-1895) stak in zijn beroemde essay *Nuestra América* (1891; Ons Amerika) de loftrumpet over de *mestizaje* (rassevenmenging) en over de vitale invloed van de indianen en de negers, bevolkingsgroepen die ten onrechte werden gemarginaliseerd. Volgens Martí diende Spaans-Amerika de blik dus inwaarts te richten. Een andere prominente schrijver van het modernismo, José Enrique Rodó (1871-1917), vond daarentegen dat Spaans-Amerika zich op de Europese beschaving diende te oriënteren. In de analyse en de toekomstvisie die hij in zijn invloedrijke boek *Ariel* (1900) verwoordde, negeerde Rodó de niet-Europese elementen van Spaans-Amerika.

Martí en Rodó vertegenwoordigen de twee polen waartussen de twintigste-eeuwse literatuur zich zou blijven bewegen tijdens haar verkenningen van de identiteit van Spaans-Amerika. Om een indruk te geven van deze verkenningen zal ik in dit hoofdstuk vier belangrijke tendensen uit de twintigste-eeuwse literatuur bespreken, en me hierbij voornamelijk beperken tot de roman: het *criollismo*, het magisch realisme, de getuigenisliteratuur en de nieuwe historische roman.

Het criollismo

Enkele jaren na de herdenking van de onafhankelijkheid brak in Europa de Eerste Wereldoorlog uit. Het prestige van de Oude Wereld, het toonbeeld van beschaving, liep een flinke deuk op in Spaans-Amerika. Het

gevoel van eigenwaarde groeide. De opvallendste neerslag in de literatuur van dit gevoel is het criollismo. Criollo betekent zoiets als (Spaans-)Amerikaans. Het criollismo wilde de eigen, autochtone werkelijkheid laten zien, want dat was, zo vond men, nog nauwelijks gebeurd in de literatuur. In plaats van een bijwagen van de Europese literatuur te zijn, zou de Spaans-Amerikaanse literatuur op authentieke wijze de eigen werkelijkheid moeten representeren.

Zo ontstond de *novela de la tierra*, ‘de roman van het (eigen) land’, zoals de roman van het criollismo ook wel wordt genoemd. Het ging hierbij niet in de eerste plaats om de globale werkelijkheid van Spaans-Amerika, maar om de specifieke werkelijkheid van de verschillende landen. De aandacht richtte zich vooral op het platteland: de eindeloze vlaktes van de pampa’s en de llanos de overweldigende natuur van het oerwoud, de geïsoleerde berggebieden van de Andes. De bewoners van deze gebieden hadden hun eigen manier van (over)leven, hun eigen (bij)geloof, hun eigen rituelen, hun eigen problemen, hun eigen taal, die de schrijvers in hun werk probeerden weer te geven.

Het criollismo bracht de etnische diversiteit van Spaans-Amerika (indianen, negers, mestiezen, mulatten) voor het voetlicht. De mestizaje kreeg op utopische wijze gestalte in *La raza cósmica* (1925; Het kosmische ras), het zeer invloedrijke dagboek dat de Mexicaanse auteur en minister van onderwijs José Vasconcelos had geschreven tijdens een reis door Latijns-Amerika. In Amerika zou, aldus Vasconcelos, het ‘vijfde ras’ ontstaan, het ‘kosmische ras’ dat de superieure synthese zou vormen van de vier bestaande rassen (negers, indianen, mongolen, blanken).

Wat de roman betreft, springt de grote aandacht voor de indiaan in het oog. Dankzij het criollismo behoorde het indianismo, dat in de negentiende eeuw domineerde, definitief tot het verleden en kwam het indigenismo, waarvan de kiemen aan het eind van de negentiende eeuw waren gelegd, tot volle bloei. Het indianismo gaf een beeld van de indiaan dat meer te maken had met bepaalde gemeenplaatsen van de Europese Romantiek (waaronder de idee van de *bon sauvage*) dan met de indianen van vlees en bloed en hun concrete werkelijkheid. De schrijvers van het indigenismo streefden daarentegen naar een realistische voorstelling van zaken. Zij concentreerden zich hierbij op twee dingen: enerzijds op de horige positie van de indianen en de ellendige omstandigheden waarin zij moesten leven, en anderzijds op hun ‘andere’ manier van zijn, hun cultuur.

Het indigenismo betekende een hele stap vooruit ten opzichte van het indianismo. Toch bleef ook het indigenismo van de jaren twintig en dertig – de bloeitijd van het criollismo – op afstand van de indianen. De meeste schrijvers kenden de indianenwereld niet van binnenuit. Hun visie was niet alleen die van een buitenstaander maar ook paternalistisch.

Een volwaardig individu was de indiaan dus nog steeds niet in de literatuur.

Er ontstonden nieuwe gemeenplaatsen. De indianen werden voorgesteld als deerniswekkende wezens, die van hun meedogenloze bazen en de met hen onder één hoedje spelende rechterlijke, geestelijke en militaire autoriteiten niets goeds hadden te verwachten. Sommige romans concentreerden zich op de onmenselijke omstandigheden waarin de indianen leefden. In de gedetailleerde aandacht hiervoor verraadt zich de invloed van het naturalisme. Een indrukwekkend voorbeeld is *Huasipungo* (1934; *Huasipungo*) van Jorge Icaza (Ecuador, 1906-1978). Het verhaal draait om een exploitatieplan voor een verwaarloosde haciënda dat de aldaar wonende en werkende indianen in nog onmenselijker omstandigheden brengt. Er breekt een wilde opstand uit wanneer zij beroofd dreigen te worden van hun huasipungo's, de kleine stukjes grond die hun zijn toegewezen en waarop zij hun voedsel kunnen verbouwen.

Veelzeggend is de manier waarop in het begin van de roman het bij de haciënda gelegen dorp Tomachi wordt beschreven:

De winter, de winden op de hoogvlakte afkomstig van de bergen rondom, de ellende en de apathie van de mensen, de schaduw van de hoge toppen die het dorp omsluiten, hebben van die plaats een nest gemaakt, vol modder, vol vuilnis, vol droefheid, weggedoken in een verdedigende houding. Ineengedoken staan de hutten langs de enige, modderige weg; ineengedoken zitten de kinderen voor de deur van hun huis te spelen in de stinkende modder of te rillen van een oude malaria; ineengedoken zitten de vrouwen 's morgens en 's avonds bij het vuur de maïspap en de aardappelsoep klaar te maken; ineengedoken werken de mannen van vroeg tot laat op het land, in de bergen, op de hoogvlakte of verdwijnen over de wegen achter hun muilieren om vrachten te brengen naar de andere dorpen; ineengedoken murmelt het donkere water in de goot langs de weg, de goot met het troebele water waarin de beesten van de naburige huasipungo's hun dorst lessen, waar de varkens in modderbedden liggen te rollen om hun jeuk te verlichten, waar de kinderen neerknielen om te drinken, waar de dronkaards staan te pissen. (Icaza 1980, 18)

Beest en mens zijn nauwelijks van elkaar te onderscheiden. De metaforen die Icaza gebruikt (indianen die 'waakzaam [zijn] als giftige donderpaden') bevestigen deze indruk. Hierdoor lijken de indianen niet alleen door hun bazen als beesten te worden beschouwd, maar ook door de schrijver.

In andere romans overheerst juist de neiging de indiaanse leefwijze en cultuur te idealiseren. Een voorbeeld is *El mundo es ancho y ajeno* (1941; *Aan ons behoort de wereld niet*) van de Peruaanse schrijver Ciro Alegría (1909-1967). Alegría was op het landgoed van zijn grootvader opgegroeid en had daar de indianenwereld van nabij leren kennen.

El mundo es ancho y ajeno heeft hetzelfde thema als Huasipungo en vele andere romans van het indigenismo: het conflict tussen indianen en grootgrondbezitters. Net als in Icaza's roman zijn de indianen het slachtoffer van een door een (semi-)feodale klasse gedomineerde samenleving. Maar in tegenstelling tot Icaza situeert Alegría de indianen in een omgeving waarmee ze zich vertrouwd en vergroeid weten. Bovendien vormen zij een 'beschaafde' gemeenschap die een eigen, volwaardige cultuur heeft. Het beeld dat Alegría geeft van de leefomgeving en de leefwijze van de indianen is niet gespeend van idyllische trekjes:

Het was een genot, het vrolijk schilderij te bekijken dat dit dorp vormde, en het was een nog groter genot, er te wonen. Wat weet de beschaving daarvan? Zeker, zij kan de voortreffelijkheid van deze levenswijze beamen of afwijzen. Zij die gewend waren hier te wonen, hadden sinds eeuwen geweten dat het geluk voortspuit uit rechtvaardigheid en dat rechtvaardigheid wortelt in gemeenschapsbesef. Deze beginselen waren gegrondest door de tijd, de macht der traditie, 's mensen wil en de nimmer uitblijvende geschenken der aarde. De dorpelingen van Rumi waren tevreden met hun lot.

Dit was hetgeen Rosendo thans voelde – veel meer voelde dan dacht, ook al vormden deze dingen uiteindelijk de grondstof van zijn gedachten – wanneer hij met voldoening neerblikte op het land zijner vaderen. Op de ter weerszijde van de weg oprijzende hellingen golfde het overvloedige koren met dikke, zich zettende aren. Voorbij de huizenrijen en hun veelkleurige tuinen, op een plaats waar meer beschutting was, verhief zich de gepluimde en ruisende mais. Er was veel gezaaid en de oogst zou goed zijn. (Alegría 1947, 10)

Wie *El mundo es ancho y ajeno* naast Sarmiento's epoquee makende boek *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845; Beschaving en barbarij. Leven van Juan Facundo Quiroga) legt, ziet dat er in honderd jaar heel wat was veranderd. Het platteland en de inheemse bewoners werden niet meer voorgesteld als barbaars, maar als een lichtend voorbeeld van gemeenschapszin voor de westerse samenleving.

Toch staan de indianen van Alegría in cultureel opzicht niet ver van de mestiezen. De Peruaanse schrijver was dan ook een voorstander van de integratie van de indianen. Dit was niet de opvatting van zijn landgenoot José María Arguedas (1911-1969), die meende dat de ware Peruaanse cultuur die van de indianen was, en die zowel in zijn literaire als wetenschappelijke werk (Arguedas was antropoloog) probeerde iets van de rijkdom van deze cultuur te laten zien. In de loop der jaren leek Arguedas van standpunt te veranderen en begeistert te worden door de idee van een toekomstig Peru waarin 'de grote ingesloten natie' (de indianen) en het 'genereuze, humane deel van de onderdrukkers' zouden samenvloeien. Zelfs tijdens de lange lijdensweg die naar zijn zelfmoord

leidde, leek de Peruaanse schrijver deze utopische gedachte trouw te blijven. Mario Vargas Llosa heeft dit beeld onlangs tegengesproken. In zijn bevlogen, doorwrochte studie *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996; De archaïsche utopie. José María Arguedas en de ficties van het indigenismo) schrijft Llosa dat Arguedas het eens leek te zijn met de marxisten, die meenden dat een betere, rechtvaardiger samenleving uitsluitend via een socialistische revolutie tot stand kon komen. Met name in de jaren zestig waaide Arguedas mee met deze marxistische wind. Maar de implicatie van deze overtuiging was dat de indianen deel zouden gaan uitmaken van een moderniseringsproces dat onherroepelijk de tradities van hun cultuur tot in de wortels zou aantasten. En het was nu juist Arguedas' diepste wens dat deze tradities in zo zuiver mogelijke staat behouden zouden blijven. Door in sterke mate te sympathiseren met het marxisme en zijn eigen werk in deze politieke context te plaatsen, deed Arguedas zichzelf dus geweld aan, aldus Llosa. Want in wezen was Arguedas antimodern. De kern van zijn werk is niet het politieke engagement ervan, maar wat Llosa de archaïsche utopie noemt, dat wil zeggen de overtuiging dat er in de Andes dankzij de gunstige geografische en culturele omstandigheden een humanere levenswijze tot stand kon komen dan aan de kust en dat, meer in het algemeen, de incabeschaving in moreel opzicht superieur was aan de westerse beschaving die zich met geweld meester maakte van het gebied. Deze superieure levensvorm zou ondanks eeuwenlange onderdrukking hebben weten te overleven en erin zijn geslaagd om 'vreemde' elementen op buitengewoon inventieve wijze te incorporeren. Eigenschappen van deze oude inheemse beschaving zouden onder meer zijn: gezamenlijkheid, sociale rechtvaardigheid, harmonieuze verbondenheid met de natuur, animisme, een magisch-religieuze visie op het leven, en de rituele dansen, liederen en muziek waarin dit alles tot uitdrukking wordt gebracht.

Arguedas schreef zijn romans in het Spaans en probeerde hierin de syntactische patronen van het Quechua door te laten klinken en zo de eigen manier van denken van de Andes-indianen te 'vertalen'. Arguedas was hiertoe in staat omdat hij Quechua kende. Hij was weliswaar een kind van blanke ouders, maar hij had een deel van zijn kinderjaren tussen de indianen geleefd. Later werd hij weer 'overgeplaatst' naar de sociale en etnische klasse waaruit hij afkomstig was. Maar zijn ziel bleef bij de indianen. De verscheurdheid waartoe deze dubbele identiteit leidde, loopt als een rode draad door Arguedas' werk en is het hoofdthema van *Los ríos profundos* (1958; *De diepe rivieren*). Het is Arguedas' bekendste roman, die het paternalisme en het traditionele realisme van het criollismo ver achter zich laat en daarom feitelijk bij de nueva novela hoort, de 'nieuwe', (post)modernistische roman die in de jaren veertig de 'oude',

realistische roman van zijn troon begon te stoten.

Nog verder weg van het criollismo staat het werk van de Guatemalteekse schrijver Miguel Angel Asturias (1899-1974). Net als Arguedas probeerde hij een visie van binnenuit te geven op de indianenwereld, maar hij ging hierbij heel anders te werk. In tegenstelling tot Arguedas sprak Asturias geen indianentaal, al kende hij hun wereld wel uit eigen ervaring. Maar bij het schrijven van zijn verbluffende roman *Hombres de maíz* (1949; *De doem van de maïs*) baseerde Asturias zich voornamelijk op schriftelijke bronnen: de eeuwenoude mythen en legenden die vlak na de verovering waren opgetekend in teksten als de *Popol Vuh* ('de mayabijbel') en *Libros de Chilam Bilam*. Asturias' werk luidt, samen met dat van Arguedas, de fase van het neo-indigenismo in.

Terug naar het criollismo, en in het bijzonder naar twee klassieke romans van deze stroming: *La vorágine* (1924; *Het dodenwoud*) van José Eustasio Rivera (1888-1928) en *Doña Bárbara* (1929) van Rómulo Gallegos (1884-1969). Bij het schrijven van zijn roman stond Rivera een 'patriottisch en humanitair doel' voor ogen: hij wilde de wantoestanden bij de rubberwinning in het oerwoud van Colombia laten zien. Maar *La vorágine* gaat vooral over het oerwoud, symbool van het Andere. Het oerwoud is in Rivera's voorstelling een barbaarse natuur die de beschaafde mens verslindt. De indianen nemen hierin een bijzondere plaats in. Ze horen weliswaar bij de wildernis, maar vormen nauwelijks een bedreiging. Integendeel: het zijn de blanke binnendringers die een plaag vormen voor de inheemse bevolking. Straffeloos reageren zij hun angsten, verdriet en frustraties af op de oorspronkelijke bewoners van het oerwoud, daartoe in staat gesteld door de weerloosheid van de indianen. Het is moeilijk om in Rivera's tekst mededogen met de indianen te ontdekken.

De hoofdpersonen van *La vorágine* worden ten slotte verslonden door het oerwoud. In *Doña Bárbara* trekt daarentegen de beschaving aan het langste eind. Hoofdpersoon is Santos Luzardo, die afkomstig is van het platteland, maar die een toonbeeld van beschaving is geworden dankzij zijn in de grote stad genoten vorming. Hij keert terug naar zijn geboortegrond, de Venezolaanse llano (vlakte). Hij wil de veeboerderij van de familie verkopen en vervolgens naar Europa vertrekken. Maar wanneer hij oog in oog staat met de wantoestanden in de streek, besluit hij te blijven en de strijd aan te binden met Doña Bárbara, de tiran van het gebied en symbool van de barbarij. Hoewel zij uiteindelijk het veld moet ruimen (ze keert terug naar haar plaats van oorsprong, het oerwoud) is de strekking van Gallegos' roman er uiteindelijk een van verzoening: Santos Luzardo trouwt met Doña Bárbara's dochter. Maar het is veelzeggend dat het verhaal deze wending pas neemt nadat de opvoeding waaraan Santos Luzardo haar heeft onderworpen, succesrijk is gebleken.

Luzardo's tot voorbeeld strekkende beschavingsmissie is in haar wezen

vergelijkbaar met wat ruim vier eeuwen eerder in de Spaanse kronieken over de ontdekking en verovering van Amerika als een goddelijke en dus vanzelfsprekende missie werd voorgesteld: de verlossing van de inheemse volkeren uit hun barbarij door de westerse beschaving.

Het criollismo richtte de aandacht nadrukkelijk op de concrete eigen werkelijkheid van Spaans-Amerika. Dat was een grote stap vooruit: het stimuleerde het zelfbewustzijn, terwijl indianen, negers, mestiezen, mulatten en hun respectieve culturen nu eindelijk een plaats in de roman kregen. Maar let op de formulering: ze ‘kregen’ een plaats. Er werd dus nog steeds geschreven vanuit het perspectief van een zich superieur voelende elite. Met andere woorden, de emancipering van de niet-Europese bevolkingsgroepen in de literatuur was op gang gekomen, maar het hoogst haalbare in deze periode was paternalistische barmhartigheid.

De oorspronkelijke, koloniale betekenis van criollo is: in Amerika geboren uit Spaanse ouders. Het zal duidelijk zijn dat deze betekenis van het woord nog naklinkt in de term criollismo.

Het magisch realisme

Met het criollismo had de Spaans-Amerikaanse roman zich wel in thematische zin geëmancipeerd ten opzichte van de Europese modellen, maar niet in literair-historische zin. Vanuit dit oogpunt kan het criollismo zelfs een anachronisme worden genoemd, omdat het nog in de sporen van het realisme en het naturalisme liep. De grondige kritiek van het Europese modernisme (niet te verwarren met het eerder genoemde modernismo) op de literatuuropvattingen van deze twee negentiende-eeuwse stromingen, was dus voorbijgegaan aan de *criollistas*.

Toch had deze kritiek in Spaans-Amerika in de jaren twintig en dertig – de bloeitijd van het criollismo – wel degelijk weerklank gevonden, zij het in kleine kring. Pas na 1940 zou zij gemeengoed worden in de literatuur, toen, zoals hierboven al is aangestipt, de periode van de *nueva novela* begon. De nieuwe generatie schrijvers zette zich af tegen het criollismo, dat zij folkloristisch, provinciaals en primitief vonden. De *nueva novela* problematiseerde het menselijk vermogen tot het kennen van de werkelijkheid en de representatie van de werkelijkheid in taal. Daarmee werd de Spaans-Amerikaanse roman eindelijk modern en wist hij zich in de jaren zestig, de periode van de zogenaamde *boom*, een vooraanstaande plaats te veroveren in de wereldliteratuur. Hoezeer er sprake was van een literair-historische emancipatie moge blijken uit het feit dat het werk van Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes en Gabriel García Márquez sinds de jaren tachtig in internationaal verband tot de voorhoede van het postmodernisme wordt gerekend.

De modernistische en postmodernistische problematisering van de werkelijkheid en van de representatie hiervan in taal, werden in de *nueva novela* vaak vertaald in een problematisering van de traditionele, Europese, blanke visie op Spaans-Amerika en in pogingen de inheemse identiteit voor het voetlicht te brengen, al dan niet in contrast met de werkelijkheid van de Oude Wereld. De werkelijkheid van de Nieuwe Wereld kenmerkte zich, aldus de Cubaanse schrijver Alejo Carpentier (1904-1980), door *lo real maravilloso* (het wonderbaarlijkje werkelijke). In Europa is het wonderbaarlijkje uit het dagelijks leven gebannen. Het bestaat er alleen maar als bedenkfel, als artificieel produkt, zoals in het werk van de surrealisten. In Latijns-Amerika daarentegen is het wonderbaarlijkje nog alomtegenwoordig in de alledaagse werkelijkheid:

Hier is het ongewone de dagelijkse praktijk, en dat is altijd zo geweest. De ridderromans werden in Europa geschreven, maar in Amerika werden ze werkelijkheid. De avonturen van Amadís de Gaula werden weliswaar in Europa geschreven, maar de eerste authentieke ridderroman is *Historia de la conquista de la Nueva España* van Bernal Díaz del Castillo. De veroveraars [...] zagen heel duidelijk het wonderbaarlijkje werkelijke op de kusten van Amerika [...]. Toen Bernal Díaz voor het eerst oog in oog stond met Mexico-Stad riep hij uit [...]: ‘We waren allemaal stomverbaasd en zeiden dat die grond, die tempels en meren leken op de betoveringen waarover in *Amadís de Gaula* wordt gesproken.’ Zie hier de Europese mens in contact met het wonderbaarlijkje werkelijke van Amerika. (Carpentier 1984, 115)

Carpentier ziet de geschiedenis van Latijns-Amerika als ‘een kroniek van lo real maravilloso’. De Latijns-Amerikaanse schrijver hoeft dus niet, zoals zijn Europese collega’s het wonderbaarlijkje te creëren met behulp van kunstgrepen, maar kan zich ertoe beperken de werkelijkheid weer te geven.

Carpentiers redenering is weinig precies. Hij stelt lo real maravilloso voor als een wezenskenmerk van de Latijns-Amerikaanse werkelijkheid zélf, terwijl het in feite om een perceptie van de werkelijkheid gaat. Dat blijkt alleen al uit het feit dat Carpentier reeds tegen de veertig liep toen hij zich bewust werd van het wonderbaarlijkje karakter van de Amerikaanse werkelijkheid.

Dat gebeurde in 1943, tijdens een reis door Haïti, toen tevens de kieren werden gelegd van *El reino de este mundo* (1949; *Het koninkrijk van deze wereld*), de eerste roman waarin Carpentier zijn opvattingen over lo real maravilloso in praktijk bracht. Thema van de roman is het Haïtiaanse slavenverzet tussen ongeveer 1750 en 1830. Dat was een cruciale periode in de geschiedenis van Haïti, waarin – mede naar aanleiding van de Franse Revolutie – verschillende grote slavenopstanden plaatsvonden, die onder meer tot de onafhankelijkheid in 1804 leidden. Daarmee werd Haïti,

na de Verenigde Staten, het tweede onafhankelijke land van het Amerikaanse continent.

Carpentier heeft deze tachtig jaar geschiedenis verdicht tot vier momenten in even zovele delen, die op hun beurt weer verschillende verhaalstrengen bevatten (vandaar dat de roman wel een mozaïek is genoemd). In het eerste deel staat Mackandal centraal, een neger slaaf die ontsnapt en erin slaagt om jarenlang uit handen van de Franse kolonisten te blijven. De neger-slaven weten hem echter wél te vinden, zodat hij met hun hulp een grootschalige vergiftigingscampagne weet te organiseren waarbij duizenden blanken sterven. Ten slotte wordt hij toch gepakt en ter dood gebracht, maar dankzij zijn magische krachten verlaat hij 'het koninkrijk van deze wereld' niet en kan hij een grote, inspirerende kracht blijven voor de slaven.

Het tweede deel speelt zich af in de jaren rond de Franse Revolutie. Omdat de in het moederland afgekondigde afschaffing van de slavernij niet in de praktijk werd gebracht, breekt onder leiding van Bouckman (net als Mackandal een historisch personage) een massale opstand uit. In het derde deel staat Henri Christophe centraal, de legendarische negerkoning die er niet voor terugdeinsde om zijn eigen volk als slaven in te zetten voor zijn megalomane bouwprojecten (waaronder een immens paleis en een onneembaar geacht fort), en die in zijn uitzinnige imitatie-drift een karikatuur wordt van de Franse koningen van het ancien régime. In het laatste deel wordt de macht overgenomen door de mulatten, die evenmin aarzelen om de zweep te hanteren. De zwarte bevolking van Haïti lijkt dus van de regen in de drup te zijn gekomen.

Mede dankzij Carpentiers zeer grondige kennis van zijn onderwerp en de onnadrukkelijke, bijna terloopse wijze waarop hij haar heeft verwerkt, behoort *El reino de este mundo* tot de zeldzame romans waarin op overtuigende wijze is geprobeerd om de geschiedenis van Latijns-Amerika vanuit een niet-westerse standpunt te verbeelden. Dit neemt niet weg dat de wonderbaarlijke elementen in deze roman (mensen die probleemloos in dieren veranderen; handen die ongedeerd blijven na in kokende olie te zijn gedompeld) zich vanwege de vertrouwde (dat wil zeggen: westerse) indruk die de verteller voor het overige maakt, nauwelijks in mimetische zin laten interpreteren, wat binnen het kader van *lo real maravilloso* natuurlijk wel zou moeten. Ze hebben – mede vanwege hun nogal beperkte dosering in de roman – vooral een symbolische waarde.

Problematisch in Carpentiers opvattingen over *lo real maravilloso* is daarnaast dat hij over het hoofd ziet dat literatuur nooit een 'natuurlijke' weergave van de werkelijkheid kan zijn, maar altijd een door een schrijver met behulp van retorische procédés tot stand gebrachte constructie is.

In feite draait Carpentier de koloniale en neokoloniale hiërarchie om.

De werkelijkheid van Latijns-Amerika is niet inferieur maar superieur aan die van Europa. Natuur en mens zijn er niet van elkaar gescheiden, het bovennatuurlijke en irrationele zijn er niet ingesnoerd door de rede. Niet de moderne westerse beschaving is dus voorbeeldig, maar de ‘primitieve’, ‘barbaarse’ beschaving van Latijns-Amerika.

Deze voorstelling van zaken is Europeser dan Carpentier (zoon van een Franse vader en een Russische moeder) zelf meende. Zij sluit aan op een lange traditie, die kort na de ontdekking van Amerika begon en tijdens de Romantiek haar hoogtepunt beleefde: Amerika als utopie, als de plaats waar de mens nog onschuldig is en in harmonie met zichzelf en met de natuur leeft. In zijn autobiografisch getinte roman *Los pasos perdidos* (1953; *Heimwee naar de jungle*) ontmaskerde de Cubaanse schrijver het verlangen naar deze natuurlijke beschaving als utopisch. De tocht door de jungle van de hoofdpersoon naar de wortels van Latijns-Amerika kan zijn gevoel van ontheemdheid niet wegnemen: hij voelt zich noch in de ‘oerbeschaving’ van Latijns-Amerika noch in de moderne beschaving van het Westen thuis. Maar dát die authentieke, ‘pure’ oerbeschaving bestaat in Latijns-Amerika, daarover lijkt Carpentiers roman nauwelijks twijfel te laten bestaan.

Veel bekender nog dan lo real maravilloso is de verwante term magisch realisme. Dit is om verschillende redenen een problematisch begrip. In de eerste plaats omdat er geen consensus bestaat over wat precies onder magisch realisme moet worden verstaan. En in de tweede plaats omdat de term in Europa en de Verenigde Staten door de gemakzucht van uitgever, pers en lezers is verworden tot een passe-partout van exotische stereotypen die Latijns-Amerika reduceren tot een rariteitenkabinet.

Gabriel García Márquez (Colombia, 1927) heeft de bal teruggespeeld door erop te wijzen dat de Europese werkelijkheid niet minder magisch is dan de Latijns-Amerikaanse, maar dat de Europeanen niet in staat zijn dat te zien:

Alles wat in het Caraïbisch gebied of Latijns-Amerika gebeurt, of wat vreemd en ongewoon is, noemen ze magisch realisme. In feite is er geen magisch realisme in de literatuur. Wel een magische werkelijkheid, die je in het Caraïbisch gebied kunt vinden. Daarvoor hoeft je alleen maar de straat op te gaan. Met die magische werkelijkheid zijn wij opgegroeid. Maar die magische werkelijkheid is ook aanwezig in Europa en in Azië. Jullie worden echter gehinderd door je culturele vorming. Alle Europeanen zijn uiteindelijk cartesianen. Ze verwerpen alles wat niet binnen dat rationele denken valt. Je gaat naar Europa en ziet er even uitzonderlijke dingen gebeuren als in onze landen. Bovendien kun je zeggen, dat veel van die magische invloeden ons vanuit Europa, Azië of Afrika hebben bereikt. Wij zijn uiteindelijk een mengeling van jullie allemaal. Alles heeft dus een grond van werkelijkheid. Wij geven ons alleen gemakkelijker over aan die werkelijkheid. Wij zijn er deel van, we

aanvaarden haar. Jullie systeem van denken dwingt je om die werkelijkheid af te wijzen. (Kayzer 1989, 10)

In *Cien años de soledad* (1967; *Honderd jaar eenzaamheid*) confronteert García Márquez de ‘magische’ werkelijkheid van de inwoners van Macondo (symbool van Latijns-Amerika) met het imperialisme van de moderne westerse beschaving, die keer op keer Macondo binnendringt en het dorp steeds verder in verval brengt, tot het ten slotte van de aardbodem wordt weggevaagd. In het verlengde van García Márquez’ magistrale allegorie van de problematische plaats van Latijns-Amerika in de moderne wereld ligt zijn Nobelprijzrede ‘De eenzaamheid van Latijns-Amerika’, uit 1982. Hierin roept hij de Europeanen op respect te hebben voor de eigen plaats van Latijns-Amerika op de wereldkaart en voor de eigen manier waarop het subcontinent sociale veranderingen probeert te bewerkstelligen, en vraagt hij om daadwerkelijke steun voor deze pogingen.

Als geen ander heeft García Márquez een lans gebroken voor de ‘andere’ werkelijkheid van Latijns-Amerika en heeft hij haar gestalte proberen te geven in zijn werk. Dit neemt niet weg dat zijn bevoorrechte afkomst doorschemert in zijn werk: net als García Márquez zelf hebben de hoofdpersonen van zijn romans overwegend Europees bloed door hun aderen stromen en is hun kijk op de wereld Europees dan de schrijver waarschijnlijk lief is.

García Márquez is een van de vele schrijvers die zich hebben geëngageerd met gemarginaliseerde bevolkingsgroepen en culturen. Maar omdat zij zelf niet tot deze groepen en culturen behoren, kunnen zij alleen maar vanuit het perspectief van een buitenstaander over hun onderwerp schrijven. Een manier om aan dit dilemma te ontsnappen, is de gemarginaliseerden zelf aan het woord te laten. Dat is wat in de getuigenisliteratuur gebeurt.

De getuigenisliteratuur

Onder getuigenisliteratuur worden de ‘uit het leven gegrepen’ verhalen verstaan van mensen die tot de gemarginaliseerde bevolkingsgroepen behoren en die niet of nauwelijks kunnen schrijven. Hun getuigenissen zijn door een schrijver opgetekend en met behulp van literaire technieken omgewerkt tot verhalen. De interesse voor de getuigenisliteratuur ontstond in de tweede helft van de jaren zestig en werd sterk gestimuleerd door de Cubaanse overheid.

In de getuigenisliteratuur spreken dus de stemmen van de mensen die door de sociale en/of etnische klasse waartoe ze behoren, nooit het woord hebben kunnen voeren in de literatuur. Toch is wat we lezen niet alleen

hun verhaal, maar tevens het verhaal van de schrijver, die het ruwe materiaal (de woorden van de spreker) heeft bewerkt. Maar hoe precies? Hoe heeft de auteur structuur aangebracht in de verhalen van de hoofdpersoon? Zijn er dingen toegevoegd en herschreven? Hoewel het verhaal in de ik-vorm wordt verteld, zijn er feitelijk twee stemmen aan het woord, die moeilijk van elkaar zijn te onderscheiden: de stem van de hoofdpersoon en die van de schrijver. Enige reserve omtrent de authenticiteit van de verhalen – het kernpunt van de getuigenisliteratuur – is dus op zijn plaats.

Relato de un naufrago (Verhaal van een schipbreukeling) behoort tot het journalistieke werk dat Gabriel García Márquez in de jaren vijftig schreef. Maar het verhaal is zo Márqueziaans van stijl dat het ook als getuigenisliteratuur kan worden beschouwd. Het verscheen in april 1955 in veertien afleveringen in de Colombiaanse krant *El Espectador* onder de naam van de hoofdpersoon, Luis Alejandro Velasco. In 1970 verscheen het voor het eerst in boekvorm, nu, onder druk van de uitgever, onder de naam van de journalist die inmiddels een wereldberoemd romanschrijver was geworden: Gabriel García Márquez. Alejandro Velasco was een van de acht op de Caraïbische Zee overboord geslagen matrozen van een Colombiaanse torpedootjager. Tien dagen lang dobberde hij zonder eten of drinken stuurloos rond op een vlot, tot hij ten slotte meer dood dan levend ergens op de Colombiaanse noordkust aanspoelde. Het verhaal veroorzaakte een schandaal in Colombia, want de officiële versie van het ongeluk met de matrozen bleek een leugen te zijn. De matrozen waren niet door een storm overboord geslagen, maar doordat de vracht op het dek was gaan schuiven. Door de zware lading was het schip bovendien niet in staat te wenden om de drenkelingen op te kunnen pikken. Wat was het geval? De torpedootjager mocht geen vracht vervoeren, laat staan smokkelwaar.

De Cubaanse schrijver en etnoloog Miguel Barnet (1941) luidde met zijn *Biografía de un cimarrón* (1966; *Cimarrón. Het verhaal van een weggelopen slaaf*) de bloeiperiode van de getuigenisliteratuur in. Aan het woord is Esteban Montejo, een stokoude cimarrón (weggelopen slaaf). Volgens eigen zeggen heeft Barnet de woorden van Esteban gerangschikt en geparafraseerd. Maar heeft hij zich hier inderdaad toe beperkt? Zonder dit met zo veel woorden te vermelden lijkt de Cubaanse schrijver informatie toegevoegd te hebben. De etnologische achtergrond van de auteur is voelbaar in de grote plaats die in het verhaal is ingeruimd voor de zeden en gewoonten van de negerslaven: muziek en dans, kleding, spelen, eten en drinken, bijgeloof. In wat hierover in de tekst wordt gezegd, klinkt nogal eens de stem van Barnet door, zoals in het volgende fragment:

Santeros zijn priesters van de santería, of heiligenkultus, een matriarchale religie van Yoruba-oorsprong, maar vol katholieke elementen. Deze godsdienst bestaat nog steeds op Cuba en heeft aanhangers onder blanken en negers. (Barnet 1982, 71)

Dat Barnet de cimarrón niet helemaal voor zichzelf heeft laten spreken, blijkt ook uit de geforceerde wijze waarop hij Esteban Montejo's verhaal in verband brengt met de Cubaanse revolutie. Montejo vertelt vooral over zijn leven tot de jaren direct na de onafhankelijkheid van Cuba in 1898. Over de periode daarna – inclusief de Cubaanse revolutie (1959) – heeft hij het nauwelijks. Het verbaast daarom dat Barnet in zijn voorwoord het volgende schrijft:

Op 105-jarige leeftijd is Esteban Montejo een goed voorbeeld van revolutionaire inborst en spirit. Zijn traditie van revolutionair, eerst weggelopen slaaf, dan bevrijder, later lid van de Socialistische Volkspartij, krijgt in onze dagen nieuwe gestalte in zijn identificatie met de Cubaanse Revolutie. (Ibidem, 11)

Identificatie met de Cubaanse revolutie? Waar? Wanneer? Hoe? Nergens in het boek is hierover iets te vinden. De conclusie kan niet anders zijn dan dat Barnet Montejo's verhaal heeft geannexeerd. Dit heeft gelukkig niet kunnen verhinderen dat Cimarrón in de eerste plaats het verhaal is van een wilskrachtige, individualistische persoonlijkheid, van een wantrouwende eenling die zich alleen maar zijdelings met politiek heeft ingelaten.

De Mexicaanse schrijfster Elena Poniatowska (1933) laat in *Hasta no verte Jesús mío* (1969; *Dit leven is een leugen*) Jesusa Palancares aan het woord, een van de 'miljoenen mannen en vrouwen die niet leven maar overleven', zoals de schrijfster het heeft uitgedrukt:

De dag doorkomen en de avond halen vergt al zoveel inspanning dat alle uren en energie gaan zitten in het verdienen van de kost, alsof het leven niets anders is dan je kop boven water houden... In de loop van tien jaar heb ik Jesusa drie keer zien verhuizen en bij elke verhuizing belandde ze verder weg, meer naar de rand van de stad, want naarmate de metropool zich uitbreidt, worden de arme mensen verstoten, weggedrukt naar een marginaal bestaan. Nu woont ze in twee kleine kamers van vier bij vier meter, die haar geadopteerde zoon Perico voor haar heeft gebouwd. (Poniatowska 1986, 8)

Het levensverhaal van de in 1900 geboren Jesusa Palancares is geen transcriptie van het verhaal van de hoofdpersoon. Ook Poniatowska heeft de tekst van haar informante ingrijpend bewerkt. Maar in tegenstelling tot Barnet heeft zij haar hoofdpersoon in haar waarde gelaten en haar verhaal niet in het keurslijf van een specifiek ideologisch kader gedrukt.

In 1983 verscheen *Yo soy Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (*Rigoberta Menchú. Een bericht uit Guatemala*), dat binnen en buiten Latijns-Amerika veel weerklank vond. Rigoberta Menchú, een quiché-indiaanse aan wie in 1992 de Nobelprijs voor vrede werd toegekend, leerde op latere leeftijd Spaans. Om politieke redenen: zo kon zij de onderdrukker in zijn eigen taal bestrijden. Haar ouders en haar broer werden vermoord vanwege hun politieke activiteiten en zij moest haar vaderland verlaten. Toch heeft haar verhaal niet alleen een politieke maar ook een antropologische dimensie, zoals het volgende fragment kan illustreren:

De katholieke godsdienst verplicht ons niet om onze cultuur en onze tradities af te zweren. Wij zien het veeleer als een ander middel om ons geloof uit te drukken. De zon, de maan, de natuur, de dieren brengen ons bij onze enige God. Ook de katholieke godsdienst helpt ons om met de enige God in contact te komen. Daarbij bevestigt die godsdienst ons traditioneel geloof in de enige God, Vader van alles wat leeft, de enige God van het universum. Hier op aarde blijven wij vasthouden aan de tradities van onze voorouders, wij houden alle elementen van de natuur in ere, als heilig. (Burgos-Debray 1984, 77-78)

Het boek begint opmerkelijk genoeg niet met een inleiding van de bewerkster, de Venezolaanse Elisabeth Burgos-Debray. De hoofdpersoon neemt meteen zelf het woord:

Ik ben Rigoberta Menchú, ik ben 23 jaar.

Wat volgt is het verhaal van mijn leven; geen boekenwijsheid; ook geen privé-aangelegenheid. Want wat en wie ik ben dank ik aan mijn volk, zijn traditie, zijn levenswijsheid. Dit vooral wil ik benadrukken. (Ibidem, 7)

De bewerkster heeft zich dus op de achtergrond gehouden. Het boek werd dan ook niet bekend onder haar naam, maar onder die van de hoofdpersoon. Dat is een belangrijke verandering. Maar anderzijds is het de vraag of een verhaal als dat van Rigoberta Menchú nog wel tot de literatuur gerekend kan worden.

Eind 1998 onthulde de Amerikaanse antropoloog David Stoll in een spraakmakende studie dat een deel van Menchús verhaal niet op waarheid berust. Zo bleek zij wel degelijk geschoold te zijn en een aantal feiten over haar broers te hebben verzonnen. Wellicht om haar verhaal meer dramatische kracht te geven. Deze ontdekking brengt haar levensverhaal toch weer een stapje dichterbij de literatuur.

De nieuwe historische roman

Richtte de nueva novela zich aanvankelijk vooral op de eigen tijd, in de loop van de laatste decennia is het verleden een steeds belangrijker onderwerp geworden in de roman. Er ontstond een nieuw subgenre: de *nueva novela histórica* (de nieuwe historische roman), die vanuit literair-esthetisch perspectief de interessantste contemporaine, postkoloniale literatuur uit Spaans-Amerika heeft voortgebracht.

Waarom 'nieuwe' historische roman? Omdat de auteurs welbewust een aantal normen en regels van de traditionele historische roman overtreden. In plaats van zich te houden aan de feiten en de verhalen die in de geschiedenisboeken staan, laten zij de verbeelding aan het woord en vertellen een contrageschiedenis, die ingaat tegen wat met een al te generaliserende term wel de 'officiële' geschiedenis wordt genoemd. Hoewel alle schrijvers zonder uitzondering rijkelijk gebruik maken van hun verbeeldingskracht, kunnen er twee groepen worden onderscheiden: auteurs die zo veel mogelijk binnen de grenzen van het waarschijnlijke proberen te blijven en auteurs die deze grenzen welbewust overtreden door hun verhaal te doorspekken met anachronismen en fantastische elementen. Deze postmodernistische 'onmogelijkheden' in hun verhaal kunnen een metaforische of allegorische functie hebben, maar ze impliceren altijd een metahistorische kritiek: in tegenstelling tot wat de geschiedenisboeken ons willen doen geloven, zijn feit en fictie niet van elkaar te scheiden in onze voorstellingen van het verleden.

Eduardo Galeano (Uruguay; 1940) behoort tot de eerste categorie, de schrijvers die de grenzen van het waarschijnlijke respecteren. De officiële geschiedenis is, aldus Galeano, de geschiedenis van de overwinnaars: de blanken, de katholieken, de mannen, de militairen. Hun stem is niet de authentieke van Amerika, maar een echo van die van Europa. De werkelijke stem van Amerika is die van de overwonnenen: de indianen, de negers, de mestiezen, de mulatten, de armen, de vrouwen. Zij hebben nooit gekregen waar ze recht op hebben: de mogelijkheid hun stem te laten klinken. In zijn werk wil Galeano de bevolkingsgroepen aan het woord laten die eeuwenlang het zwijgen is opgelegd.

De eerste neerslag hiervan is te vinden in *Las venas abiertas de un continente* (1971; *De aderlating van een continent*), waarin Galeano op niet mis te verstane wijze de economische geschiedenis van Latijns-Amerika vertelt vanaf het moment dat Columbus er voet aan wal zette. Hij omschrijft deze periode als 'vijf eeuwen economische exploitatie van Latijns-Amerika'. Een nog veel ambitieuzere poging om de officiële geschiedenis van Latijns-Amerika te ontmaskeren is de trilogie *Memoria del fuego* (1982-1986; *Kroniek van het vuur*), waarin aan de hand van korte fragmenten de geschiedenis van Amerika de revue passeert. Voor elk fragment

heeft Galeano zich gebaseerd op bestaande bronnen (wetenschappelijke studies, biografieën, literaire werken, krantenberichten, teksten van liedjes).

Het boek (dat niet bij een bepaald genre kan worden ondergebracht) begint met de schepping van Amerika. In korte, afzonderlijke hoofdstukken vertelt Galeano over het ontstaan van de tijd, de zon, de maan, de wolken, de regen, de dag, enzovoort. Daarbij heeft de Peruaanse schrijver zich gebaseerd op de weinige verhalen die van de pre-Columbiaanse beschavingen bewaard zijn gebleven. In het volgende fragment is dat de al eerder genoemde *Popol Vuh*, het heilige boek van de quiché-maya's:

Het vuur

De nachten waren van ijs en de goden hadden het vuur meegenomen. De kou drong door tot in de botten van de mensen en sneed hun woorden af. Zij smeekten, bibberend en met kapotte stem, maar de goden hielden zich doof.

Eén keer gaven zij hun het vuur terug. De mensen dansten van vreugde en hieven dankliederen aan. Maar al spoedig zonden de goden regen en hagel en doofden zij de vuren.

De goden spraken en eisten: om het vuur te krijgen moesten de mensen zich de borst openrijten met de dolk van obsidiaan en hun hart geven.

De Quiché-Indianen boden het bloed van hun krijgsgevangenen aan en zijn de kou ontkomen.

De Cakchiqueles wilden die prijs niet betalen. De Cakchiqueles, neven van de Quiché's en ook erfgenamen van de Maya's, slopen op vederlichte voeten door de rook, roofden het vuur en verborgen het in de grotten van hun bergen. (Galeano 1986, 21)

Met de komst van Columbus verandert de structuur van het boek. Vanaf dat moment is deze chronologisch. De symbolische betekenis is duidelijk: vanaf 1492 legt de Europese beschaving haar lineaire tijdsbeleving op aan de inheemse beschavingen. Galeano ziet de geboorte van Amerika als een verkrachting. Mag volgens sommigen de godsdienstijver bij de Conquista een even grote rol hebben gespeeld als de goudkoorts, Galeano laat er geen misverstand over bestaan dat naar zijn idee het winnen van ziertjes van ondergeschikt belang was. Met de komst van de Spanjaarden begint 'de tijd van de schande'.

Net als Galeano heeft Abel Posse (Argentinië, 1934) een trilogie geschreven waarin hij aandacht vraagt voor de door de Spanjaarden platgedrukte culturen. Hij beperkt zich hierin tot de periode van de verovering. Zijn hoofdpersonen zijn *conquistadores conquistados* (veroverde veroveraars), dat wil zeggen veroveraars die hun ondanks door Amerika werden opgeslokt. Zij vormden de kiemen van de mestizaje. Volgens Posse

kwam het fenomeen van de conquistador conquistado niet voor bij de Engelsen, die zich op geen enkele wijze inlieten met de inheemse bevolking en haar cultuur.

Het eerste deel van de trilogie is *Los perros del Paraíso* (1983; *De honden van het Paradijs*), een carnavaleske verbeelding van Columbus' ontdekking van Amerika. Het boek begint met een rijtje jaartallen, waaronder de volgende twee:

2-Huis:

Mislukking van de besprekingen tussen de Inka's en de Azteken in Tlatelolco. Er wordt afgezien van de vorming van een vloot om 'de koude gebieden in het Oosten' binnen te vallen. De aërostatische luchtballonnen van de Inka's. De pampa van Nazca-Düsseldorf.

1469

Landsknecht Ulrich Nietz, beschuldigd van bestialiteiten wegens het kussen van een paard, komt vanuit Turijn in Genua aan. Het land *Wo die Zitronen blühen*. De ontische pijn en de joods-christelijke zwendel. 'God is dood.' (Posse 1989, 8)

Het eerste jaartal maakt duidelijk dat Posse het verhaal van de ontdekking van Amerika niet alleen vanuit het traditionele, westerse perspectief wil vertellen, maar ook vanuit dat van de inheemse bevolking. En ook dat hij, om zijn visie kracht bij te zetten, fictieve elementen niet schuwt: volgens dit overzicht hebben de indianen Europa eerder ontdekt dan de Europeanen Amerika. In het tweede fragment kondigt zich een ander procédé aan dat Posse veel gebruikt: het anachronisme (de verwijzingen naar Nietzsche en Goethe). De functie hiervan is onder meer de eeuwen na de ontdekking te verdichten tot één periode en zo iets te suggereren over de verstrekkende gevolgen van de ontdekking van Amerika. Op deze manier wordt bovendien de lineaire tijdsbeleving van het moderne Westen doorbroken en het cyclische tijdsbesef van de pre-Columbiaanse beschavingen voor het voetlicht gebracht. Ook de titels van de vier delen van het boek (Lucht; Vuur; Water; Aarde) verwijzen naar deze tijdsbeleving.

In Posses roman duurt Columbus' reis naar Amerika geen zes weken, maar tien jaar. Hij is op zoek naar het Aardse Paradijs en is er na aankomst van overtuigd dat gevonden te hebben. Hij vaardigt een Verordening tot Naaktheid en een Verordening tot Zijn uit en legt daarmee de waarden van het Westen (dadendrang, utilitarisme, materialisme, kuisheid) af.

In *Daimón* (1978) staat een uit heel ander hout gesneden conquistador conquistado centraal: de demonische veroveraar Lope de Aguirre, die in het tropische binnenland van het huidige Peru in opstand kwam tegen het gezag van koning Filips II, en een eigen rijk vol dood, verderf en ver-

raad stichtte. Dat kostte hem in werkelijkheid zijn leven (hij werd in 1561 ter dood gebracht) maar Posse laat De Aguirre in zijn roman pas ruim vier eeuwen later sterven en gaf hem zo de tijd zich hoe langer hoe meer te identificeren met de inheemse normen en waarden.

In *El largo atardecer del caminante* (1992; De lange schemering van de wandelaar) is Alvaro Núñez Cabeza de Vaca aan het woord, die in 1528 na een schipbreuk met een handjevol andere Spanjaarden op de kust van het huidige Florida aanspoelde. Beroofd van alle attributen van hun beschaving moesten zij zich zien te redden in een onbekend, door nomadenstammen gedomineerd gebied. Hier, op deze nog niet eerder door Europeanen betreden grond, werden deze Europeanen de indianen van de indianen.

Niet meer dan vier mensen overleefden de voettocht, onder wie Núñez Cabeza de Vaca. Hij zette het verhaal van zijn ongelooflijke avontuur, dat acht jaar later in California eindigde, op papier. *Naufragios* (1542; *Schipbreukelingen*) werd een van de beroemdste en populairste ontdekkingskronieken. In *El largo atardecer del caminante* vertelt Núñez Cabeza de Vaca de andere kant van het verhaal. Deze tweede versie van zijn beroemde geschiedenis is bestemd voor de toekomst: pas dan zal zijn tegenstem – die de officiële stem van Gonzalo Fernández de Oviedo en andere geschiedschrijvers tegensprekt – gehoord (kunnen) worden.

Dankzij het contact met de indianen krijgt Núñez Cabeza de Vaca niet alleen een diep respect voor hun cultuur en hun levensvisie, maar voelt hij bovendien steeds meer afstand tot zijn eigen cultuur. Maar hoezeer de andere cultuur hem ook intrigeert, toch maakt hij de grote overstap niet. Zelfs niet tijdens de zes jaar dat hij bij de *chorruco*'s leeft en met een van de stamleden trouwt, bij wie hij een aantal kinderen krijgt. De kennis, de overtuigingen en de ambities van zijn moederland blijven hem te veel in het bloed zitten. Wel is hij voorgoed vervreemd van zijn moedercultuur. Spanje, zo is zijn overtuiging, heeft Amerika niet óntdekt maar bédekt (in het Spaans is het verschil tussen de twee werkwoorden pregnanter: *descubrir* tegenover *cubrir*). Over de inheemse culturen (de manier waarop ze in het leven staan: hun geloofsovertuigingen, ritens, waarden, kennis, enzovoort) heeft Spanje een cultuur vol kwaad en zondebesef gelegd.

El largo atardecer del caminante is heel anders van toon dan *Los perros del Paraíso* en *Daimón*. De carnavaleske uitbundigheid en de oneerbiedige, parodistische toon hebben plaatsgemaakt voor serene soberheid en weemoedige ernst. Opvallend is de historiografische nauwgezetheid die Posse heeft betracht. Hij lijkt een helder, geloofwaardig en overtuigend verhaal te hebben willen schrijven. Een verhaal dat niet wordt ondergraven en geïroniseerd door de onwaarschijnlijkheden, inconsistenties, hyperbolen en metaliteraire commentaren waarmee hij de andere twee

delen van zijn trilogie heeft doorspekt. Anachronismen ontbreken niet, maar ze zijn veel minder talrijk en vallen veel minder op. Zonder omhaal van woorden legt Posse zijn personage een overtuiging in de mond die niet alleen als een rode draad door zijn eigen werk loopt, maar ook door de nieuwe historische roman in het algemeen: '[Amerika] was geen nieuwe wereld. Het was een andere wereld.'

Tot besluit

In de loop van de twintigste eeuw is de kloof tussen de ideeën van José Martí en José Enrique Rodó een stuk kleiner geworden en werd de idee van de mestizaje als culturele identiteit hoe langer hoe meer omarmd. Maar er is nog steeds een markant verschil tussen schrijvers die het accent leggen op de niet-westerse elementen van Spaans-Amerika (Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano, Carlos Fuentes) en schrijvers die de westerse elementen benadrukken (Mario Vargas Llosa).

Het is, tot slot, van belang op te merken dat de discussie over de identiteit van Spaans-Amerika grotendeels heeft plaatsgevonden over de hoofden van de etnische bevolkingsgroepen heen om wie het ging: de (overwegend) indiaanse en de (overwegend) zwarte bevolking. De meeste schrijvers behoorden – en behoren – tot de criollos, de (min of meer) blanke elite. De republiek der letteren is derhalve alleen nog maar in beperkte zin een ontmoetingsplaats geweest van de verschillende etnische culturen. Net als in de dagelijkse werkelijkheid van Spaans-Amerika – waar op een enkele voorzichtige uitzondering als Cuba na, racisme nog steeds aan de orde van de dag is en waar crème om de huid blanker te maken nog steeds een veelgevraagd product is – moet in de literatuur de daadwerkelijke mestizaje dus feitelijk nog plaatsvinden.

* Nota bene: indien van de genoemde titels een Nederlandse vertaling bestaat, is de titel hiervan achter de oorspronkelijke titel tussen haakjes cursief afgedrukt. Van boeken waarvan geen Nederlandse vertaling bestaat, wordt tussen haakjes een zo letterlijk mogelijke vertaling van de titel genoemd.