

# Een tikkeltje te wild, amigo?

---

**Over Spaans-Amerikaanse literatuur  
die de Nederlandse taalgrens  
niet mocht passeren**

Sinds de tweede helft van de jaren zestig wordt er veel Spaans-Amerikaanse literatuur in het Nederlands vertaald en uitgegeven. Niet alleen de hoeveelheid vertalingen is indrukwekkend, ook de diversiteit ervan is dat. Want hoewel het destijds niet heeft ontbroken aan gemakzuchtige critici die hebben geprobeerd om deze toen nog volslagen onbekende literatuur samen te persen tot de eenheidsworst 'magisch-realisme', toch kon iedereen die zijn ogen niet in zijn zak hield bij het lezen, vaststellen dat er meer in de Spaans-Amerikaanse literatuur was te vinden dan de wonderlijke werelden van Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo en Miguel Angel Asturias.

Eén feit kan dit al duidelijk maken: de schrijvers die hier als eersten vaste grond onder de voeten kregen, hebben niets met het magisch-realisme te maken. Ik doel natuurlijk op Jorge Luis Borges en Julio Cortázar, die in de jaren zestig diepe indruk maakten met hun verhalen. Zij ontbeerden de exotische aantrekkingskracht van Márquez c.s. waarvoor we hier korte tijd later door de knieën gingen (met name na het verschijnen van *Honderd jaar eenzaamheid* in 1972). De twee Argentijnse schrijvers werden door sommigen zelfs meer als Europees dan als Spaans-Amerikaans beschouwd, wat niet hoeft te verbazen gelet op het kosmopolitische decor waartegen hun verhalen zich afspelen (de wereldliteratuur in het

geval van Borges, Parijs en Buenos Aires in dat van Cortázar). Binnen deze Europese context konden zij opvallen dank zij de eigennijwige wijze waarop zij het fantastische verhaal een nieuwe gestalte gaven.

De politiek geëngageerde literatuur uit Spaans-Amerika vond eveneens een publiek in het Nederlandse taalgebied. Aanvankelijk waren het vooral de dichters die de aandacht trokken, met als bekendste voorbeeld natuurlijk de Chileense mastodont Pablo Neruda, die overigens ook met zijn liefdespoëzie tot veler verbeelding sprak. Het werk van de Nicaraguaanse dichter Ernesto Cardenal werd eveneens in brede kring gelezen, in het bijzonder zijn bundel *Psalmen*. En hoewel in de jaren tachtig de politieke belangstelling voor Latijns-Amerika sterk terugliep en het aantal solidariteitscomités dramatisch slonk, verdween de geëngageerde literatuur toch niet van het toneel. Het werk van Neruda en Cardenal verhuisde weliswaar naar de achtergrond, maar zij vonden een hartstochtelijke, strijdbare opvolger in de prozaschrijver Eduardo Galeano. Met zijn driedelige *Kroniek van het vuur* leverde hij een monumentale verbeelding van de geschiedenis van Amerika af, die de vergelijking met Neruda's *Canto general* glansrijk kan doorstaan. Ook van de Peruaan José María Arguedas, in wiens werk de kloof tussen de gemarginaliseerde Indianencultuur en de dominante westerse cultuur pijnlijk scherp tot uitdrukking komt, werd veel vertaald: vijf titels, al vond alleen de eerste hiervan - *De diepe rivieren*, zijn bekendste roman - hier meer dan een handjevol lezers.

Zonder overdrijving kan dus worden gezegd dat de in ons taalgebied verschenen Spaans-Amerikaanse literatuur vele gezichten heeft. Toch zal het niemand verbazen dat er talrijke lacunes zijn: van de enorme boekenproductie uit het Spaanstalige gebied kon hier uiteraard maar een fractie worden vertaald. Om een indruk te krijgen van wat er in het Nederlandse taalgebied wel en niet is verschenen, ligt vergelijking met Frankrijk, Italië, Duitsland, de Verenigde Staten en Engeland daarom meer voor de hand, landen waar de afgelopen decennia eveneens veel Spaans-Amerikaanse literatuur is vertaald.

Overall is van grote namen als Borges, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Paz, Vargas Llosa, Carpentier, Asturias, Rulfo, Onetti, Neruda, Sábato, Puig, Bioy Casares en Donoso veel, en in sommige gevallen zelfs alles vertaald. Een opvallend verschil is daarentegen dat andere grote namen, zoals Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante en Severo Sarduy, in deze landen vrijwel allemaal wél maar bij ons helemaal niet zijn vertaald (niet in boekvorm, althans). Toeval? Er zijn genoeg redenen om te vermoeden van niet. In de eerste plaats niet omdat deze auteurs

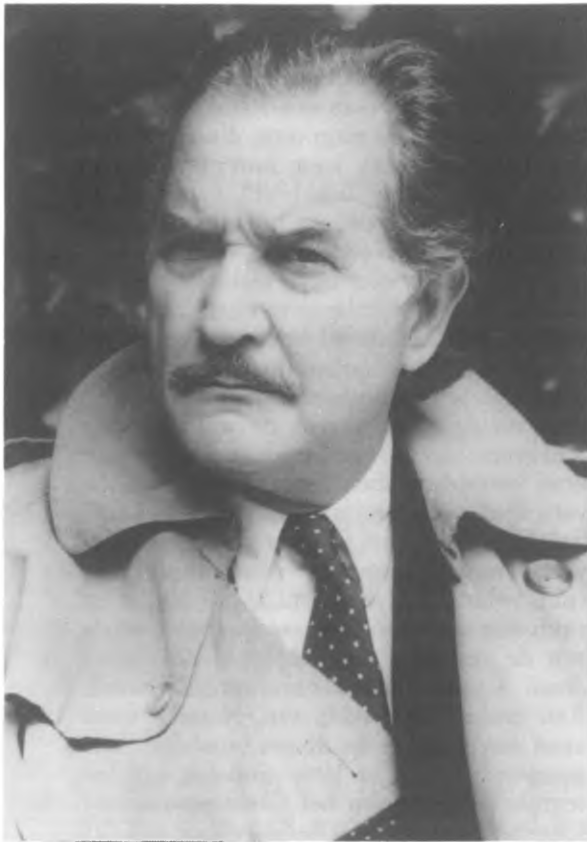
vooral dikke tot zeer dikke boeken hebben geschreven. Om voor de hand liggende redenen (kleiner afzetgebied, grotere financiële risico's) waren ze minder aantrekkelijk voor Nederlandse uitgevers, die altijd beducht zijn geweest voor omvangrijke romans (geen beter voorbeeld dan *Ulysses*, waarvan pas in de tweede helft van de jaren zestig de eerste Nederlandse vertaling verscheen), al mag niet onvermeld blijven dat de laatste jaren sprake is van een markante ommezwaai: het aantal boeken waarvan de aandachtige lezer onherroepelijk rugklachten krijgt, is spectaculair toegenomen.

Ook uit de wijze waarop de wél vertaalde schrijvers werden geïntroduceerd, spreekt deze behoedzaamheid van de uitgevers. Zo verscheen van Cortázar eerst een aantal verhalenbundels en pas een jaar of wat later *Rayuela*, terwijl uitgeverij Meulenhoff zich ruim twintig jaar na *De stad en de bonden* en ruim tien jaar na *Het groene huis* pas waagde aan de vertaling van *Gesprek in de Kathedraal*, Vargas Llosa's omvangrijkste werk. Een ander voorbeeld: van Neruda werd eerst een lange reeks dunne bundeltjes uitgegeven voordat in 1984 eindelijk een integrale vertaling van het *Canto general* verscheen. En een van de belangrijkste auteurs van de *nueva novela*, de Argentijn Ernesto Sábato, moest tot 1981 wachten voordat hij hier werd geïntroduceerd met zijn bekendste (en dikste!) roman, *Over helden en graven* (uit 1961).

Illustratief in dit verband is ook de selectie die uit het werk van Carlos Fuentes is gemaakt. Je zou het prozawerk van deze vitale, uiterst produktieve Mexicaan (die met Cortázar, García Márquez en Vargas Llosa de kern van de *boom* van de jaren zestig vormt) in drie categorieën kunnen verdelen: novellen, romans van gemiddelde omvang en vuistdikke pillen. Alleen van de eerste twee categorieën is werk van Fuentes in vertaling verschenen: *De dood van Artemio Cruz* (twee keer vertaald zelfs), *Aura*, *De kop van de hydra*, *De oude gringo* en *De campagne*. Onvertaald bleven daarentegen Fuentes' omvangrijkste werken: de nieuwe historische roman *Terra nostra* (misschien wel het belangrijkste werk van de Mexicaan) en de apocalyptische fantasie *Cristóbal Nonato*.

*Terra nostra* en *Cristóbal Nonato* zijn echter niet alleen Fuentes' omvangrijkste, maar ook zijn meest hermetische romans, en dat moet het grootste obstakel zijn geweest dat zij tegenkwamen op weg naar het Nederlandse taalgebied. Nu hoeft de hoge moeilijkheidsgraad of het experimentele karakter van een roman op zichzelf nog niet te betekenen dat hij weinig kans maakt om vertaald te worden. Als dat waar was, dan zou een groot deel van het werk van Vargas Llosa hier nooit zijn uitgegeven. Er zit echter een wereld van verschil tussen *Gesprek in De Kathedraal* en *Terra nostra*, romans van min of





Carlos Fuentes

meer identieke lengte en allebei 'moeilijk'. Maar moeilijk op een heel andere manier, want is in het geval van Llosa alleen de structuur van de roman anders dan wat de lezer is gewend, in het geval van Fuentes geldt dit niet alleen voor de structuur maar ook voor de taal: het ritme, de toon, de beelden... Wanneer je de 'chaotische' verhaallijnen van Llosa's roman keurig in logische en chronologische volgorde zou zetten en bovendien de vaste patronen in de vertelstructuur hebt ontdekt (geconcentreerde cocktails van directe, indirecte en vrije indirecte rede), dan zijn weliswaar niet alle "verborgen feiten" (zoals de auteur de informatiegaten in zijn teksten noemt) boven water gekomen, maar meer dan voldoende om in de buurt te komen van een 'gewone', traditionele roman. Een roman als *Terra nostra* valt daarentegen niet te 'vertalen' in zoiets als een realistische roman.

*Terra nostra* is een roman waarvan niet alleen de structuur maar ook de taal zich heeft losgerukt van wat je de traditie zou kunnen noemen, een roman waarin de taaltekens hoogst ongebruikelijke, om niet te zeggen onbetamelijke verbintenissen met elkaar aangaan. Een roman, met andere woorden, waarin de grenzen van de 'gewone' taal voortdurend worden overschreden. Wil de lezer deze tekens op zinnige wijze interpreteren, dan is hij veel meer op zichzelf aangewezen dan hij gewend is. Hij komt onherroepelijk terecht in een gebied dat hij voor een groot deel zelf in kaart moet brengen en hij moet erop re-

kenen voortdurend bekropen te worden door het gevoel dat hij hierin faalt.

Augusto Roa Bastos, een van de belangrijkste auteurs van de *nueva novela*, is een met Fuentes te vergelijken geval. Van de Paraguayaanse schrijver werden wel zijn eerste roman (*Hijo de hombre*) en een verhalenbundel (*Moriencia*) vertaald, maar zijn tweede (en volgens velen belangrijkste) roman, *Yo, el Supremo*, bleef liggen. Veel meer dan *Hijo de hombre* (notoir slecht in het Nederlands vertaald overigens) is *Yo, el Supremo* een 'talige' roman, en dat woog kennelijk zwaarder bij de beslissing om het boek niet te vertalen dan het feit dat het (samen met *De herfst van de patriarch* (García Márquez) en *De methode* (Carpentier), die destijds wél in het Nederlands werden vertaald) tot de belangrijkste dictatorromans wordt gerekend.

Is van Fuentes en van Roa Bastos dan toch in elk geval nog een deel van hun oeuvre vertaald, van de al eerder genoemde Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima en Severo Sarduy verscheen helemaal niets in boekvorm. De drie auteurs - allemaal Cubanen - behoren tot de zogenaamde neobarok, de tak van de *nueva novela* die de (on)mogelijkheden van het Spaans uitputte als geen andere en die dus, zo zou je kunnen zeggen, de meest 'talige' romans van de moderne Spaans-Amerikaanse literatuur heeft voortgebracht. Vormde dit voor de ons omringende landen geen belemmering om de belangrijkste werken van deze auteurs te vertalen, hier werd niets van hen vertaald, zelfs *Tres tristes tigres* (1967) van Cabrera Infante en *Paradiso* (1966) van José Lezama Lima niet, onbetwiste hoogtepunten van de *boom* van de jaren zestig.

*Paradiso* is door veel van Lezama Lima's collega's onomwonden omschreven als het belangrijkste taalmonument van de moderne Spaans-Amerikaanse literatuur. Veelzeggend genoeg is het werk van de Cubaan niet alleen de hemel in geprezen door auteurs die, in zijn voetspoor, in hun werk hebben gepoogd taal de plaats van de wereld te laten innemen, maar ook door auteurs met veel bescheidener literatuuropvattingen, zoals Octavio Paz, Mario Vargas Llosa en Julio Cortázar. Laatstgenoemde schreef het lange essay "Om tot Lezama Lima te komen", waarin hij, zoals de titel al aangeeft, een poging doet door te dringen in diens werk. Hij vindt het van hetzelfde niveau als dat van Borges en Paz, al moet hij bekennen dat "Lezama lezen (...) een van de moeilijkste en vaak irritantste klussen (is) die bestaan." Maar anderzijds, zo merkt hij op, maken de enorme obstakels juist deel uit van het leesgenot en is Lezama Lima's hermetisme rijkgeschakeerd: "(...) Lezama is niet alleen hermetisch in de letterlijke betekenis dat het beste van zijn werk kennis van essenties aandraagt, via het my-

thische en esoterische in alle mogelijke historische, psychische en literaire vormen in duizelingwekkende combinatie, binnen een poëtisch systeem waarin dikwijls een Louis XV-stoel dient als zitplaats voor de god Anubis; maar hij is ook hermetisch in de formele betekenis, zowel door zijn argeloosheid die hem ertoe brengt te veronderstellen dat de afwijkendste van zijn metaforenreeksen volmaakt begrijpelijk voor de anderen zal zijn, alsook doordat zijn uitdrukkingwijze origineel barok is." (uit: *Reis rond de dag in tachtig werelden*; vert.: Barber van de Pol)

Is dit hermetisme nog verstaanbaar in een Nederlandse vertaling? Het volgende citaat uit *Paradiso* kan als proef op de som dienen: "Toen José Eugenio de klas binnenkwam, was bij de eerste vorsende blik die hij wierp op het glanzende, wonderbaarlijke monster dat zich binnen zijn gezichtsveld uitstreckte, de gestalte van de leraar het minst zichtbaar. In de nevel en tussen het gebladerte - een monster van drietanden - zag hij polyeders die zich half openden en waaruit zich nerveuze zweepharen ontrolden, als een zeepaardje op het schild van een driehonderd jaar oude schildpad. En ertegenover bevond zich een ander monster, onverenigbaar met het eerste, dat zijn verbazing wekte vanwege zijn permanente groei en het matineuze integument van zijn huid. Hij begon dit groeiende monster binnen te dringen toen de kleine directeur zich vanaf zijn schelp kenbaar begon te maken als haalde hij een bonte pyjama te voorschijn voor de malicieuze intenties van de schijnwerpers die in dienst stonden van zijn perversies en eenlettergrepige woorden." (uit: *Raster* nr. 50; vert.: Henriëtte Aronds)

De hoge mate van promiscuïteit van Lezama Lima's taal maakt het vertalen van *Paradiso* tot een bijna onmogelijke opgave: de woorden houden zich niet aan de ongeschreven wetten die het verkeer tussen de taaltekens regelen en ervoor zorgen dat er genoeg vertrouws en bekends in een tekst staat om het nieuwe en onbekende te kunnen interpreteren. Bij Lezama Lima verwijst het taalteken niet op min of meer vanzelfsprekende wijze naar een buitentalige werkelijkheid maar eist het alle aandacht voor zichzelf op. *Paradiso* is een tekst vol doorgeschoten metaforen, die zich dank zij hun uitbundige en extreme hermetisme een *status aparte* ten opzichte van de werkelijkheid weten te veroveren.

De vertaler ziet zich hierdoor voor twee bijna onoverkomelijke problemen geplaatst. Het eerste geldt voor alle talen waarin barokke taalexperimenten als *Paradiso* worden vertaald, het andere alleen voor sommige talen (waaronder het Nederlands). Beide problemen vloeien voort uit het paradoxale feit dat hoe meer een tekst breekt met de regels van de taal waarin hij is geschreven,

des te afhankelijker hij wordt van deze taalregels. De reden ligt voor de hand: afwijkingen en overtredingen kunnen alleen maar worden herkend door wie zich bewust is van de regels. En die regels verschillen van taal tot taal: elke taal heeft haar eigen ritmes, haar eigen toonaarden, haar eigen retoriek, haar eigen uitdrukkingwijze in klanken, beelden, symbolen, herhalingen, woordfrequenties, zinswendingen, woordkeuzes, woordspelingen, enzovoort. Voor de vertaler betekent dit dat hij bij het vertalen van zo'n 'taal'-tekst niet op één manier maar op twee manieren aan het taalsysteem is gebonden: aan het regelsysteem én aan de afwijkingen hiervan. Dit beperkt zijn vrijheid in hoge mate, want in welke taal hij zo'n tekst ook vertaalt, hij zal zich nooit kunnen beperken tot één stap maar altijd minstens drie stappen moeten doen, wil hij een vertaling maken die in de buurt van het origineel komt: niet alleen van de ene naar de andere taal, maar ook nog van de normdoorbrekingen naar de normen (in de brontaal) en, omgekeerd, van de normen naar de normdoorbrekingen (in de doeltaal). (Een chronologische volgorde is overigens nauwelijks aan te geven voor deze stappen.) Hij vertaalt dus in wezen niet één keer, maar drie keer. Pas dan komt hij in de buurt van waar hij moet zijn.

De buitengewoon grote gebondenheid aan het taalteken (of om het preciezer uit te drukken: aan de betekenaar) en de hieruit voortvloeiende grote aandacht voor de taal als *materie* brengen des te prominenter de talige verschillen tussen bron- en doeltaal naar voren. De verschillen dus in retoriek, in stijl. Wat dit betreft wijken het Spaans en het Nederlands nogal af van elkaar. Voor iemand die als moedertaal het droge, nuchtere Nederlands heeft, is het Spaans een volle, gezwollen, breedspakige, exuberante taal, een taal die niet alleen méér woorden en constructies gebruikt dan het Nederlands, maar ook ándere; woorden en constructies die, indien ze min of meer letterlijk in het Nederlands zouden worden weergegeven, een overdadige, om niet te zeggen praalzuchtige indruk maken en niet zelden het gevaar lopen ronduit onbegrijpelijk te worden. Gesteld dat Spaanstaligen en Nederlandstaligen hetzelfde zeggen (wat overigens zeer de vraag is, maar dat is een ander verhaal), dan doen ze dat in elk geval op een heel andere manier. Wanneer in een tekst de referentiële betekenis (zeg maar: het verhaal) de meeste aandacht vraagt, dan kan de vertaler zich enige vrijheid permitteren ten aanzien van de talige middelen waarmee hij haar onder woorden brengt. Anders gezegd: om het verhaal zo goed mogelijk tot zijn recht te laten komen, kan hij besluiten de retoriek van de brontaal aan te passen aan die van de doeltaal door haar af te zwakken. Maar wat moet hij doen wanneer niet de re-



ferentiële betekenis maar de taal zélf centraal staat en wanneer deze taal bovendien alle kanten uitschiet? De vertaler heeft dan geen verhaal (plot, intrige) meer dat als dekmantel kan fungeren voor de retoucheringen die hij aanbrengt in de taalmaterie. En zelfs als hij zich daar niets van aantrekt en zich het recht toeëigent om de retoriek van de brontaal te vervangen door die van de doeltaal, hoe zou hij dat in vredesnaam moeten doen zonder de oorspronkelijke tekst in de kern aan te tasten?

De conclusie is duidelijk: wil de vertaler de essentie van een tekst intact laten, dan zit hij vast aan de retoriek van het origineel en kan hij niet anders dan een tekst maken met een retoriek die de Nederlandstalige lezer wezensvreemd is: de regels die worden doorbroken, zijn vaak geen regels die hij (her)kent. Dat is, denk ik, de belangrijkste reden dat de neo-barokke roman - een essentieel deel van de (post)modernistische Spaans-Amerikaanse literatuur - niet in het Nederlands is vertaald.

Het feit dat García Márquez' neo-barokke roman *El otoño del patriarca* wél vertaald is, doet hier naar mijn gevoel weinig aan af, want Márquez heeft zo'n monumentale status dat zo ongeveer alles wat hij heeft geschreven, in het Nederlands wordt vertaald. Pikant detail is overigens dat de belangstelling voor *De herfst van de patriarch* niet is blijven steken bij de eerste of tweede druk: de roman is al aan zijn tiende druk toe. De weerzin tegen neo-barokke literatuur is hier dus wellicht minder groot dan je zou denken.

Dat anderzijds auteurs als Lezama Lima, Cabrera Infante en Sarduy wél in het Italiaans, Frans en Duits zijn vertaald, hoeft niet te verbazen, want deze talen zijn in retorisch opzicht meer verwant aan het Spaans dan het Nederlands. Van het Engels kan dat minder makkelijk worden gezegd, exuberante taalmonumenten als *Finnegans Wake* en *Gravity's Rainbow* ten spijt. Maar Engelse vertalers zien er, zoals bekend, geen been in om de retoriek van het oorspronkelijke werk aan te passen aan die van hun moedertaal, met als gevolg dat Engelse vertalingen altijd zo 'lekker weg lezen', hoe weerbarstig en hermetisch het origineel ook mag zijn. En als de vertalers het origineel niet vervlakken, dan doen de redacteuren op de uitgeverij het wel voor hen, want zij hebben, zoals bekend, in het Angelsaksische gebied veel meer te zeggen over wat de lezer onder ogen krijgt dan bij ons, waar schrijvers en vertalers in het algemeen het laatste woord hebben. De grondige verschuivingen die van deze vertaalstrategie in het Angelsaksische gebied het gevolg zijn, gelden in het Nederlandse taalgebied op dit moment als onacceptabel. Dat maakt de neo-barokke literatuur voor vertalers een minstens zo risikante onderneming als voor uitgevers.