

Ontdaan van magie

De verhouding van hedendaagse Latijns Amerikaanse auteurs tot de
verbeelding van de werkelijkheid in de magisch realistische literatuur van
de *Latin American Boom*



MA-thesis Literatuurwetenschap
Universiteit Utrecht
Door: Wouter Schaart
Studentnummer: 3489299
Scriptiebegeleider: Dr. Jochem Riesthuis

Ontdaan van magie

De verhouding van hedendaagse Latijns Amerikaanse auteurs tot de
verbeelding van de werkelijkheid in de magisch realistische literatuur van
de *Latin American Boom*

*

MA-thesis Literatuurwetenschap
Universiteit Utrecht
Door: Wouter Schaart

Afbeelding op voorblad: Marco Tulio
Titel: *Pájaro Azul* (2007)
Virginia Miller Galleries Miami

“Humanity seems destined to oscillate forever between devotion to the world of dreams and adherence to the world of reality. And really if this breathing rhythm of history were to cease, it might signal the death of the spirit.”

– Franz Roh, “Magic Realism: Post-Expressionism”

Inhoudsopgave

Inleiding: Ontdaan van magie.....	5
Hoofdstuk 1: Magisch realisme in Latijns Amerika.....	9
1.1 Ontstaan van het magisch realisme	9
1.2 Kenmerken van het magisch realisme	14
Hoofdstuk 2: Spiegelbeelden van het magisch realisme.....	20
2.1 Bespiegelingen	20
2.2 Marktwerking en vertaalbaarheid	21
2.3 Boom vs. Bloom: Angst voor invloed	24
2.4 Greenblatt: Circulatie van sociale energie	25
2.5 Conclusie	28
Hoofdstuk 3: Planeet McOndo.....	30
3.1 Floating brujas and fluttering butterflies	30
3.2 McDonalds, Macintosh & condo's	31
3.3 Liefde in tijden van drugsgeweld	34
3.4 Conclusie	38
Hoofdstuk 4: De Crack-generatie.....	41
4.1 De Crack-generatie: Tussen breuk en continuïteit	41
4.2 <i>Novellas del Crack</i> : kenmerken van de Crack-roman	42
4.3 De Crack en <i>bestsellerismo</i>	45
4.4 <i>Amphitryon</i>	46
4.5 <i>Amphitryon</i> en magisch realisme	49
4.6 Conclusie	51
– Bijlage: Identiteitsverwisseling in Ignacio Padilla's <i>Amphitryon</i>	52
Hoofdstuk 5: Roberto Bolaño.....	54
5.1 Dichter en vagebond	54
5.2 Realisme	56
5.3 Infrarrealisme	57
5.4 <i>De wilde detectives</i>	60
5.5 <i>De wilde detectives</i> en het magisch realisme	63
5.6 Conclusie	64
Eindconclusie.....	67

Inleiding: Ontdaan van magie

De wereld was nog zo jong dat vele dingen nog geen naam hadden en om ze te noemen, moest je ze aanwijzen met je vinger.

– Gabriel García Márquez, *Honderd jaar eenzaamheid*

Het moet ergens tegen het einde van de middelbare school zijn geweest, toen ik voor het eerst in aanraking kwam met het Latijns Amerikaanse magisch realisme. *Honderd jaar eenzaamheid*, natuurlijk. Bij de kringloop had ik een exemplaar weten te bemachtigen dat al zo oud en versleten was, dat elke bladzijde, na door mij gelezen te zijn, losliet en uit het boek viel. Toen ik eenmaal op de laatste pagina was aangekomen en het boek bijna van ellende uit elkaar viel, kon ik me dan ook een goede voorstelling maken van hoe het personage Aureliano Babilonia, de laatste van het geslacht van de Buendías, zich moet hebben gevoeld toen hij, terwijl de hevige wind opstak die Macondo zou wegvagen, in de perkamenten rollen van Melquíades de voorspelling over zijn eigen ondergang las.

Over de roman van Gabriel García Márquez, die plaatsvindt in het fictieve stadje Macondo, wordt wel gezegd dat ze het verhaal over de geschiedenis van Latijns Amerika zelf vertelt. Een verhaal vol van kleurrijke en buitengewone gebeurtenissen, maar ook van exploitatie, natuurrampen en eindeloze revoluties. De roman vormde een van de hoogtepunten van de *Latin American Boom* in de jaren '60 en '70: de explosieve en wereldwijde belangstelling voor jonge Latijns Amerikaanse auteurs als Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa en Gabriel García Márquez. De schrijfstijl van deze auteurs werd omschreven als magisch realisme. Door het succes van de *Latin American Boom* werd de Latijns Amerikaanse literatuur haast een synoniem van het magisch realisme en vice versa. Het magisch realisme ontstond dan ook ten dele om uitdrukking te geven aan de specifieke Latijns Amerikaanse beleving van de werkelijkheid.

In zekere zin vertelt de episode over het einde van Macondo ons ook iets over het magisch realisme in Latijns Amerika zelf. De kopstukken van het Latijns Amerikaanse magisch realisme konden gedurende de hoogtijdagen van de *Latin American Boom* namelijk niet vermoeden hoe het het genre in de toekomst zou vergaan. De *Latin American Boom* bracht de Latijns Amerikaanse literatuur wereldwijd onder de aandacht, maar bleek later ook nieuwe generaties schrijvers in de weg te zitten. In het Westen begon men van Latijns Amerikaanse literatuur een zeker magisch realisme te verwachten en begon men Latijns Amerika langzamerhand te zien als een soort magisch continent

waar de tijd stil was blijven staan.

Latijns Amerika is zelf echter niet stil blijven staan en is inmiddels ook in de 21e eeuw terechtgekomen. Het is de vraag of het beeld van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid zoals dat in het magisch realisme van de *Latin American Boom* werd geschetst nog wel accuraat is. Angelo Donoso in het artikel “Violencia y Literatura en las Fronteras de la Realidad Latinoamericana”, merkt dan ook op dat Macondo als symbool voor Latijns Amerika niet langer geschikt is. Hij stelt hiervoor Santa Teresa in de plaats, de grimmige en gewelddadige fictieve stad uit de roman *2666* van Roberto Bolaño. Donoso stelt dat als Macondo het verhaal vertelt over de oorsprong van Latijns Amerika, Santa Teresa verhaalt over het einde hiervan. Het beeld dat García Márquez schetste van Latijns Amerika is volgens Donoso even aantrekkelijk als gevaarlijk:

García Márquez creëerde, met de vele verhalen waaruit zijn grote roman bestaat, een soort mythe van de Latijns Amerikaanse realiteit. Het gevolg was dat Latijns Amerikaanse steden werden gezien als bevolkt door magie, alsof er iets van Macondo in elk van hen huisde. (Donoso, mijn vertaling)

García Márquez creó, en las numerosas historias que componen su gran novela, una especie de mito de la realidad latinoamericana: la consecuencia fue ver las ciudades de Latinoamérica como pobladas de magia, como si hubiera algo de Macondo en cada una de ellas. (Donoso, origineel citaat)

Men begon Latijns Amerika te identificeren met de wonderen en magie zoals die bijvoorbeeld in Macondo plaats vonden. Het magisch realisme van de *Latin American Boom* is dus mede van invloed geweest op de vorming van het beeld van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid en de beleving hiervan.

Ongeveer vanaf de jaren '90 kwamen verschillende Latijns Amerikaanse auteurs en literaire bewegingen op, die zich in hun werk of in de manier waarop ze zich naar de buitenwereld presenteerden, verzetten tegen het beeld van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid, zoals dat onder invloed van het magisch realisme van de *Latin American Boom* mede werd gevormd en gereproduceerd. Voorbeelden hiervan zijn de Mexicaanse Crack groep, de McOndo beweging en een auteur als Roberto Bolaño. In het werk van deze auteurs en de representanten van deze bewegingen, zien we over het algemeen een sterk realistische schrijfstijl, ontdaan van magische gebeurtenissen. Daarmee wordt weerstand geboden tegen het beeld van de wonderlijke, pastorale

Latijns Amerikaanse werkelijkheid, dat mede is ontstaan onder invloed van het magisch realisme van de *boom*. In plaats daarvan schrijven zij bijvoorbeeld over het moderne leven in de grote stad, over thema's als geweld, misdaad, drugsgebruik en de tragedie van het alledaagse leven.

In deze masterthesis probeer ik antwoord te geven op de vraag welke houding hedendaagse Latijns Amerikaanse schrijvers als Roberto Bolaño en de vertegenwoordigers van de McOndo en Crack Movement aannemen ten opzichte van de manier waarop de Latijns Amerikaanse werkelijkheid wordt verbeeld in de magisch realistische literatuur van de *Latin American Boom*. Om deze vraag te kunnen beantwoorden wordt in hoofdstuk 1 gekeken naar de ontstaansgeschiedenis van het magisch realisme in Latijns Amerika. In dit hoofdstuk komen ook de kenmerken van het genre naar voren, evenals de raakvlakken met bijvoorbeeld het fantastische, het surrealisme en het carnavaleske.

In het tweede hoofdstuk worden de factoren behandeld die van invloed zijn geweest op de opkomst van deze nieuwe literaire bewegingen. Aan de hand van ideeën van Emily Apter en Tim Parks bekijk ik hoe de marktwerking en de wereldwijde markt voor literatuur van invloed zijn op deze hedendaagse auteurs. Ook bekijk ik aan de hand van Harold Bloom's werk *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) de invloed die de *boom*-auteurs als 'literair vaderfiguren' hebben gehad op de nieuwe generatie auteurs, hoe zij zich van de erfenis van de *boom* probeerden te ontworstelen en hoe zij zich hiertoe probeerden te verhouden. Als laatste kijk ik in dit hoofdstuk naar Stephen Greenblatt's ideeën over de circulatie van sociale energie aan de hand van zijn werk *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (1988). Hierin wordt beschreven hoe bepaalde ideeën (of sociale energie), die circuleren in een maatschappij, hun weerslag hebben in de literatuur en hoe de literatuur op haar beurt die maatschappij weer voedt met ideeën en deze hiermee ook mede vormt.

In de hoofdstukken die volgen worden de genoemde bewegingen of auteurs behandeld. In hoofdstuk 3 wordt de McOndo beweging nader bekeken en wordt een analyse gegeven van de roman *Rosario Tijeras* [*Rosario*] (1999) van Jorge Franco Ramos, een van de representanten van McOndo. In het vierde hoofdstuk wordt de Mexicaanse Crack groep behandeld en geef ik een analyse van de roman *Amphitryon* (2000) van Ignacio Padilla, een van de oprichters van de Crack. Het laatste hoofdstuk is gereserveerd voor de Chileense schrijver Roberto Bolaño. Van hem wordt de roman *Los detectives salvajes* [*De wilde detectives*] (1998) behandeld. Ik heb bij de keuze van de romans onder andere gezocht naar vertegenwoordigers van de belangrijkste hedendaagse (tegen)bewegingen, gekeken naar de receptie van de desbetreffende romans en de onderwerpen waarover ze handelen. Ik onderzoek hoe deze auteurs narratieve strategieën toepassen om zich te

verzetten tegen bestaande beelden van de Latijns Amerikaanse realiteit, maar ik kijk ook of er overeenkomsten met het magisch realisme aan te wijzen zijn.

Bibliografie:

Donoso, Angeles. "Violencia y Literatura en las Fronteras de la Realidad Latinoamericana".

Bifurcaciones, Volume 2 / Issue 5, 2005. Web. 8 November 2010.

García Márquez, Gabriel. *Honderd jaar eenzaamheid*. Amsterdam: Meulenhoff, 1987.

Hoofdstuk 1: Magisch realisme in Latijns Amerika

For myth is at the beginning of literature, and also at its end.
– Jorge Luis Borges, "Parable of Cervantes and Don Quixote"

1. Ontstaan van het magisch realisme

Om tot een antwoord te komen op de vraag welke houding hedendaagse Latijns Amerikaanse schrijvers aannemen ten opzichte van de werkelijkheid zoals verbeeld door de Latijns Amerikaanse magisch realistische literatuur is het essentieel om dieper in te gaan op de ontstaansgeschiedenis van het magisch realisme. Dit magisch realisme ontwikkelde zich in Latijns Amerika ten dele om uitdrukking te geven aan de werkelijkheid en het wonderbaarlijke van het Latijns Amerikaanse continent. Hierin werd het onverenigbare verenigd, het rationele met het irrationele, licht met duisternis, in zekere zin het apollinische met het dionysische. Om tot een goed begrip te komen van de verhouding tussen de magisch realistische literatuur en die van hedendaagse literaire bewegingen en schrijvers, presenteer ik hier in dit hoofdstuk een ontstaansgeschiedenis van het genre magisch realisme en probeer ik de kaders te duiden waartussen het genre zich beweegt.

Het tegenstrijdige en het alledaagse

Iedereen met enige kennis van literatuur heeft wel een idee over wat magisch realisme is, wat het met de lezer doet en welke schrijvers bekend zijn geworden onder de vlag van het genre. Toch laat een oxymoron als 'magisch realisme' – wel beschreven als “forced relationship of irreconcilable terms”(Bowers 1) - zich moeilijk definiëren. Het magisch realisme wordt vaak geassocieerd met Latijns Amerika, vanwege de *Latin American Boom* die het continent beleefde in de periode van ongeveer 1950 tot 1970. Vanaf de jaren '70 en '80 werden ook wereldwijd schrijvers van buiten het Latijns Amerikaanse continent – als Salman Rushdie, Toni Morrison en Angela Carter – bekend met werk dat zich laat omschrijven als magisch realistisch, of waarin magisch realistische elementen aanwezig waren. Interessant is met name de verhouding tussen het magische en het realistische; een omschrijving over het genre die telkens weer de kop op steekt is dat het magische onderdeel uitmaakt van de Latijns Amerikaanse realiteit, daarmee in zekere zin dus realistisch wordt voorgesteld. Dit zien we bijvoorbeeld in de volgende omschrijving van de critici Lois Parkinson Zamora en Wendy B. Faris in de introductie van hun werk *Magical Realism – Theory, History, Community* (1995):

[T]he supernatural is not a simple or obvious matter, but it is an ordinary matter, an everyday occurrence – admitted, accepted, and integrated into the rationality and materiality of literary realism. Magic is no longer quixotic madness, but normative and normalizing. It is a simple matter of the most complicated sort. (Zamora & Faris 3)

Het 'magische' aspect maakt dus deel uit van de beschreven werkelijkheid, is realistisch. Hierin onderscheidt het magisch realisme zich van bijvoorbeeld fantastische of surrealistische kunst, waarin bepaalde gebeurtenissen of personages buiten de werkelijkheid staan.

Ook de exacte oorsprong van de term en de precieze ontwikkeling van het genre zijn lastig aan te wijzen. Door de jaren heen hebben critici geprobeerd de eerste magisch realistische roman te benoemen, de eerste *boom* roman, of degene die de term magisch realisme voor het eerst gebruikt heeft. Als genre heeft het magisch realisme zich echter op een geleidelijke en organische manier ontwikkeld onder invloed van diverse bestaande literaire tradities en kunststromingen, waarbij vele verschillende figuren uit diverse landen betrokken waren. Het is in zekere zin dan ook onmogelijk een precies vertrekpunt te bepalen. Zoals Zamora and Faris (in navolging van Julian Barnes) al opmerkten is het leggen van de focus op de recente overvloed aan magisch realistische werken, het negeren van “its long history, beginning with the masterful interweavings of magical and real in the epic and chivalric traditions and continuing in the precursors of modern prose fiction – the *Decameron*, *The Thousand and One Nights*, *Don Quixote*.” (Barnes in Zamora en Faris 2) We kunnen dan ook stellen dat het magisch realisme weliswaar een nieuw verschijnsel was in Latijns Amerika, maar anderzijds ook de voortzetting van een lange literaire traditie en het gehoor geven aan een bepaalde menselijke artistieke impuls.

Franz Roh en het zakelijke magische

Er is echter wel enige consensus over bepaalde stadia in de ontwikkeling van het genre. Maggie Ann Bowers in *Magic(al) Realism* (2004) onderscheidt de term 'magic realism' van 'marvelous realism' en 'magical realism', maar onderkent hun onderlinge verbondenheid. Volgens Bowers vertegenwoordigen de verschillende termen verschillende stadia in de ontwikkeling van wat men tegenwoordig onder magisch realisme verstaat, ze brengt dit ook samen in de titel 'Magic(al) Realism'. Deze ontwikkeling begon met het *magic realism* (*Magischer Realismus*) van Franz Roh:

The consensus amongst the majority of contemporary critics, such as Amaryll Chanady, Seymour Menton, Lois Parkinson and Zamora and Wendy Faris, is that the German art critic

Franz Roh (1890-1965) introduced the term to refer to a new form of post-expressionist painting during the Weimar Republic. (Bowers 9)

Franz Roh gebruikte de term voor het eerst in het artikel “Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei” [vertaald in het Engels als “Magic Realism: Post-Expressionism”] (1925). De term zou volgens critici als Jean Pierre Durix (Bowers 10) wellicht al in 1923 gebezigd zijn door kunstcriticus G.F. Hartlaub in relatie tot dezelfde kunststroming, maar deze schakelde al snel over op de term *Neue Sachlichkeit*, de naam waaronder deze post-expressionistische stroming uit de Weimar republiek tegenwoordig bekend staat. Het magisch realisme wordt gezien als substroming hiervan, naast het versisme en het classicisme.

Inhoudelijk verschilt het *Magischer Realismus* van Roh wel enigszins van het magisch realisme zoals men dat nu kent. Roh's ideeën waren echter wel invloedrijk: er circuleerde een Spaanse vertaling van José Ortega y Gasset, gepubliceerd in de *Revista de Occidente* in 1927, in Zuid-Amerika (Zamora & Faris 15); deze vertaling werd ook in kringen rondom schrijvers als Jorge Luis Borges en Miguel Angel Asturias gelezen (Bowers 14). Roh schetste de kunststroming als reactie op het expressionisme dat volgens hem een voorkeur had voor “fantastic, extraterrestrial, remote objects” (Roh 16). In zijn magisch realisme zou echter weer aandacht moeten komen voor alledaagse voorwerpen, zodat men tot een mystieke beleving hiervan kon komen: “The religious and transcendental themes have largely disappeared in recent painting. In contrast, we are offered a new style that is thoroughly of this world, that celebrates the mundane” (Roh 17) Maggie Ann Bowers geeft een korte beschrijving van de stroming volgens Roh: “For Roh, the most important aspect of magic realist painting was that the mystery of the concrete object needed to be caught through painting realistically: 'the thing, the object must be formed anew” (Bowers 12). Hoewel ook in het Latijns Amerikaanse magisch realisme het magische onderdeel is van het alledaagse leven is er toch een verschil. De Europese kunst van het magisch realisme doet kil en zakelijk aan terwijl de Zuid Amerikaanse literatuur vaak uitbundig is, barok zelfs (volgens bijvoorbeeld Carpentier); het bovennatuurlijke maakt in de Zuid Amerikaanse realiteit ten tijde van de *boom* vaak nog deel uit van het dagelijks leven, terwijl dit in het Europese magisch realisme, zoals beschreven door Roh, juist werd geschuwd en afgedaan als expressionistisch.

Feitelijk de eerste 'magisch realistische' schrijver was Massimo Bontempelli (1878-1960) die, beïnvloed door Roh's ideeën over magisch realistische kunst, vanaf 1926 een Frans-/Italiaanstalig tijdschrift *900.Novecento* uitgaf waarin 'magisch-realistische' verhalen verschenen. Hij wilde hiermee onder andere het fascistische Italië een internationale allure bezorgen. Bekend is ook dat

Vlaamse schrijvers Johan Daisne en Hubert Lampo beïnvloed zijn door het werk van Bontempelli (Bowers 13-14).

Carpentier en het wonderlijke realisme

Na het ontstaan van het magisch realisme in Europa vond het genre in Latijns Amerika een vruchtbare voedingsbodem. De Frans-Russische Cubaan Alejo Carpentier en Venezuelaan Arturo Uslar Pietri worden naast Roh genoemd als belangrijke figuren in de ontwikkeling van het magisch realisme in Zuid Amerika. Beide zijn sterk beïnvloed door Europese kunststromingen als het surrealisme gedurende de jaren '20 en '30 van de vorige eeuw tijdens hun verblijf in Parijs. (Bowers 14). Uslar Pietri wordt wel genoemd als schrijver die veel invloed zou hebben op het werk van Gabriel García Márquez (Bowers 16). Carpentier schreef naast romans ook essays, waarin hij zijn theorie van *lo real maravilloso americano* uiteenzette. Dit Amerikaanse *marvelous realism* komt meer overeen met het magisch realisme zoals wij dat nu kennen. Carpentiers lanceerde de term in het voorwoord van zijn roman *El reino de este mundo* (1949) en bouwde het later uit tot het invloedrijke essay “De lo real maravilloso americano” [vertaald in Zamora en Faris als “On the Marvelous Real in America”] (1967). Hierin zien we weer dat niet perse naar het magische wordt gezocht, maar dat het al aanwezig is in de Latijns Amerikaanse realiteit. Dit blijkt ook uit de beschrijving in de “Editors' Note” voorafgaand aan Carpentiers essay, zoals verschenen in de essaybundel van Zamora en Faris:

In America, Carpentier argues, the fantastic is not to be discovered by subverting or transcending reality with abstract forms and manufactured combinations of images. Rather, the fantastic inheres in the natural and human realities of time and place, where improbable juxtapositions and marvelous mixtures exist by virtue of Latin America's varied history, geography, demography, and politics – not by manifesto. (Zamora & Faris 75)

Carpentier maakte vele reizen en kwam tot de conclusie dat het Latijns Amerikaanse continent een geheel eigen wonderlijke werkelijkheid kende en op een eigen manier moest worden beschreven. In zijn lezing “Lo barroco y lo real maravilloso” [vertaald in Zamora en Faris als “Baroque and the Marvelous Real”] (1975) verwijst hij naar de Spaanse conquistador Hernán Cortés die in zijn brieven aan de Spaanse koning Karel V woorden te kort kwam bij de beschrijving van het nieuw veroverde continent:

“As I do not know what to call these things, I cannot express them.” And of the native

culture, he says, “There is no human tongue that can explain its grandeurs and peculiarities.” In order to understand and interpret this new world, a new vocabulary was needed, not to mention – because you can't have one without the other – a new optic.
(Carpentier, BMR 105)

Ook Carpentier zelf zocht naar een nieuwe manier om het unieke en wonderbaarlijke van Latijns Amerika te beschrijven. In de recente geschiedenis van het continent waren volgens Carpentier nog genoeg wonderlijke gebeurtenissen die in de literatuur van *the marvelous real* beschreven konden worden. Het Latijns Amerikaanse continent is volgens Carpentier het continent van het barokke en van de symbiose, de *mestizaje* (Carpentier, BMR 100). Bowers onderscheidt *lo real maravilloso* dan ook als volgt van het *magischer realismus*: “magic realism is related to art forms reaching for a new clarity of reality, and marvelous realism refers to a concept representing the mixture of different world views and approaches to what constitutes reality.” (Bowers 16)

Flores en Leal: van wonderlijk tot magisch realisme

De criticus Angel Flores introduceerde de term magisch realisme (*el realismo mágico*) in de literaire kritiek in het essay “Magical Realism in Spanish American Fiction” (1954). Volgens Bowers omvat deze term beide voorgaande termen: “This term can be used to refer to the versions of magic(al) realism that have aspects of both magic realism and marvelous realism” (Bowers 16) Het magisch realisme volgens Flores omvat dus zowel literatuur die onder de invloed van de ideeën van Roh zijn ontstaan als die onder de categorie *marvelous real* vallen, zoals uiteengezet door Carpentier. Flores merkte een zekere trend op onder Latijns Amerikaanse schrijvers en noemde deze stijl 'magisch realisme'. Hij markeert het begin van deze trend in 1935 bij de publicatie van Jorge Luis Borges' verhalenbundel *Historia universal de la infamia* [Wereldschandkroniek] (1935), die twee jaar eerder ook een Spaanse vertaling van korte verhalen van Kafka had voltooid (Flores 113). Flores geeft enkele omschrijvingen van de manier van schrijven van een groep Latijns Amerikaanse schrijvers die hij onder het magisch realisme schaaft, waarin wederom het 'magische' in het alledaagse te vinden is: “Meticulous craftsmen all, one finds in them the same preoccupation with style and also the same transformation of the common and the everyday into the awesome and the unreal.” (Flores 114) Verderop verklaart Flores ook: “The practitioners of magic realism cling to reality as if to prevent “literature” from getting in their way, as if to prevent their myth from flying off, as in fairy tales, to supernatural realms” (Flores 115-116) Hier zien we dus de omschrijving van wonderlijke en ongelooflijke gebeurtenissen, van een magisch realisme zoals wereldwijd bekend zou worden ten tijde van de *boom*. Verder legt Flores ook verbanden met Europese schrijvers als Kafka, waarin het

'vreemde' vanwege de gebruikte narratieve technieken door de lezer worden geaccepteerd, zoals bijvoorbeeld in *Die Verwandlung* [*De gedaanteverwisseling*] (1912). Volgens Flores is dit ook terug te zien in het werk van de door hem genoemde magisch realistische schrijvers, zoals onder andere Bioy Casares, Borges, Arreola, Sábato en Mallea.

Luis Leal schreef vervolgens in reactie op Flores het essay “Magical Realism in Spanish America” (1967), waarin hij in slechts enkele pagina's het begrip magisch realisme verder aanscherpt. Hoewel hij grote bewondering heeft voor het feit dat Flores de tot dan toe enige studie over het onderwerp schreef, is hij het oneens met een aantal analyses. Zo is hij van mening dat het genre niet in 1935 begon met Borges, dat deze eerder in de fantastische traditie schreef, evenals veel tijdgenoten van Borges, dat een directe invloed niet bij de Europese literatuur zoals die van Kafka moet worden gezocht en dat de magisch realistische literatuur pas begon ten tijde van *the marvelous real* (Leal 121-122). Hij zet Carpentier en zijn tijdgenoten (als Angel Asturias, Rulfo) aan het begin van het magisch realisme en noemt Uslar Pietri als de eerste die over magisch realisme sprak in zijn roman *Letras y hombres de Venezuela* [*De literatuur en mensen van Venezuela*]¹ (1948) (Leal 120). Met Leal was het magisch realisme tot een punt gekomen waarbij het genre en de auteurs die wij tegenwoordig als magisch realistisch beschouwen, min of meer vast kwamen te liggen. Het denken over dit begrip hing nauw samen met een bewustwordingsproces onder Latijns Amerikaanse schrijvers over de eigen kwaliteiten en mogelijkheden en het vormen van een eigen stem. Daarom is het wellicht goed om – hoewel van het magisch realisme lijnen te trekken zijn die ver de literaire geschiedenis in gaan – vanuit pragmatisch oogpunt een grens te trekken bij de auteurs die min of meer gelijktijdig met of na het ontstaan van het begrip magisch realisme opkwamen.

2. Kenmerken van het magisch realisme

Bij de vraag hoe hedendaagse literaire bewegingen in Latijns Amerika zich verhouden tot het magisch realisme van de *Latin American Boom* speelt ook het bepalen van de grenzen van het genre een rol. Hoewel veel hedendaagse Latijns Amerikaanse schrijvers zich op een of andere wijze proberen af te zetten of los te maken van het magisch realisme, is het natuurlijk de vraag of, en in hoeverre, hun werk inhoudelijk verschilt van het genre. Doordat het magisch realisme overeenkomsten vertoont met andere genres en termen - zoals realisme, surrealisme, de allegorie, het fantastische (Bowers 20), het carnavaleske (Danow) en het barokke (Carpentier) – kan een vergelijking met deze genres een en ander verduidelijken.

¹ Letterlijke vertaling van de titel. Voor zover bekend is deze roman niet in Nederlandse vertaling verschenen. De roman is in het Engels vertaald onder de titel *The Literature and Men of Venezuela*.

Magisch tegenover fantastisch en surrealistisch

In de voorgaande beschrijving van het ontstaan van het magisch realisme als genre werd met name de nadruk gelegd op de wijze waarop het magische onderdeel is van de beschreven werkelijkheid. Tot nu toe is nog niet zoveel ingegaan op wat dit magische precies inhoudt en hoe het zich verhoudt tot het realisme. Volgens Bowers kan precieze aard van deze magische gebeurtenissen in het magisch realisme als volgt worden gezien:

The variety of magical occurrences in magic(al) realist writing includes ghosts, disappearances, miracles, extraordinary talents and strange atmospheres but does not include the magic as it is found in a magic show. [...] [I]n magic(al) realism it is assumed that something extraordinary really has happened. (Bowers 21)

Hierin verschilt het magisch realisme van het fantastische genre, zoals gedefinieerd door Tzvetan Todorov (1973), waarin de wonderlijke gebeurtenissen door de schrijver als buitengewoon worden gepresenteerd en daardoor een conflict of probleem op leveren voor de lezer. Christine Brooke-Rose presenteert de volgende definitie in een bespreking van Todorov's *the Fantastic*:

(1) The reader's hesitation between natural and supernatural explanations of apparently supernatural events must be sustained to the end. (2) This hesitation may also be shared by the leading character, i.e., it may be "represented," become one of the themes; the reader, at least the naive reader, then identifies with the leading character. (3) The reader must adopt a certain attitude toward the text: he must reject a poetic reading and an allegorical reading, both of which destroy the pure Fantastic (i.e., the hesitation). (Brooke-Rose 150)

De lezer twijfelt dus tussen het fantastische of bovennatuurlijke – dat wel als realiteit wordt gepresenteerd – en de wetenschap dat deze fenomenen niet echt kunnen bestaan. Hiermee worden de grenzen in zekere zin ook vaag: het referentiekader van de lezer kan mede bepalend zijn voor hoe een bepaald werk geclassificeerd wordt. Bekende voorbeeld van het fantastische genre zijn bepaalde werken van Poe, James, Gogol, Boelgakov en Hoffman, hoewel er ook weer allerlei uitzonderingen en variaties op het model zijn. Het magisch realisme onderscheidt zich echter van het fantastische doordat de werkelijkheid zoals gepresenteerd in de magisch realistische literatuur in principe niet conflicterend is met die van de lezer, of althans niet als problematisch wordt neergezet. Zoals Amaryll Chanady stelde in *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy* (1985):

In contrast to the fantastic, the supernatural in magical realism does not disconcert the reader, and this is the fundamental difference between the two modes. The same phenomena that are portrayed as problematical by the author of the fantastic narrative are presented in a matter-of-fact manner by the magical realist. (Chanady 24).

In het magisch realisme worden de gepresenteerde gebeurtenissen dus als realistisch, als bij het leven horend, gepresenteerd. Ook wordt de spanning rondom de buitengewone gebeurtenis niet doorbroken. In fantastische verhalen wordt de modus van *the fantastic* vaak vroegtijdig beëindigd – het bleek bijvoorbeeld allemaal een droom te zijn – gevallen van “*pure fantastic*”, waarbij dit niet het geval is, zijn schaars. Bepaalde magisch realistische romans kunnen bovendien op allegorische wijze worden gelezen, zoals Gabriel García Márquez' roman *Cien años de soledad* (1967) of het werk van Salman Rushdie (Bowers 27), waarmee volgens Todorov's model het fantastische element wordt vernietigd.

Bowers geeft ook voorbeelden van hoe magisch realisme zich verhoudt tot het surrealisme. Met name de nadruk van het surrealisme op het psychologische dat wordt uitgedrukt met fysieke middelen (zoals vaak te zien is in surrealistische schilderkunst) en het onwerkelijke, of het vervormen van het werkelijke, worden genoemd als afwijkend van het magisch realisme (Bowers 23). Ook hierin zien we overeenkomsten met het magisch realisme in het wonderlijke dat tot onderwerp wordt. Dit zegt bij het surrealisme echter eerder iets over de gemoedstoestand die de kunstenaar uit wil drukken, of bijvoorbeeld over de tijdsgeest. Joost Zwagerman ziet het surrealisme dan ook wel als “beeldverslagen van avontuurlijke denkoefeningen” (Zwagerman 25) in zijn essaybundel *Alles is gekleurd* (2011). Het surrealisme probeert dus in tegenstelling tot het magisch realisme niet direct het wonderlijke in de werkelijkheid uit te drukken.

Barok en carnavalesk magisch realisme

Carpentier beschreef zijn *marvelous real* - evenals het continent Latijns Amerika - als in essentie barok en ziet het barokke niet zozeer als een afgebakende stijl in een bepaald tijdssegment, maar eerder als een soort modus, *un espíritu* (spirit / geest), die met enige regelmaat opkomt in de kunst: “[T]here is an eternal return of the baroque in art through the ages, and this baroque, far from signifying decadence, has at times represented the culmination, the maximum expression and the richest moment of a given civilization.” (Carpentier, BMR 91) Het barokke ziet Carpentier terug in de Latijns Amerikaanse samenleving, haar architectuur, haar ongetemde natuur en in de nieuwe

generatie schrijvers (ten tijde van de *boom*) die hij als *marvelous real* aanduidt. Zijn *marvelous real* wordt daarmee een rijke, levendige en overdadige stijl die overeen komt met het Latijns Amerika zoals hij dat beleeft.

Door de wijze waarop in het magisch realisme verschillende onverenigbare zaken worden samengevoegd - het rationele met het irrationele, het werkelijke met het onwerkelijke – wordt het wel gezien als een genre dat in staat is bestaande grenzen en kaders te doen versmelten of ondermijnen. Het magisch realisme wordt dan ook meer en meer bekeken in relatie tot de ideeën van Mikhaïl Bakhtin over het carnavaleske (the carnivalesque). Bakhtin theoretiseerde het begrip carnaval en traceerde het carnavaleske van de traditie van de Menippeïsche satire, via het werk van Rabelais naar dat van moderne auteurs als Dostojewski. Ook in het carnavaleske worden heersende regimes en discoursen omgekeerd en ontmanteld. David K. Danow in *The Spirit of Carnival – Magical Realism and the Grotesque* (1995) traceert dan ook een carnavaleske geest, ofwel “a carnival sense of the world”, in magisch realistische en grotesk realistische (*grotesque realism*) werken. Danow wijst op marktplaatsen en fiesta's in magisch realistische verhalen, hoe de dag verandert in de nacht (86-87) en hoe iets gewelddadigs als een revolutie wordt beschreven op ludiek relativistische wijze (88-89). Bekeken door het “carnavaleske prisma” bevat het magisch realisme volgens Danow zowel het *Dionysische* – oftewel het extatische, aardse en onbeheerste – als (hoewel marginaal) het *Apollonische* – het verhevende, kalme en beheerste (139). Hij ziet het magisch realisme als de vereniging van het dualistische: “magic realism is indeed a contrapuntal art, embracing both light and dark” (139). De verenigde opposities ziet hij ook in het carnavaleske: “that unites within itself official culture and its unofficial counterpart, the lawful and what is unlawful, the rational and the irrational” (142).

Een belangrijke eigenschap van het magisch realisme is dan ook het feit dat het grenzen overstijgt en doet versmelten, zo stellen ook Zamora en Faris: “[M]agic realism is a mode suited to exploring – and transgressing – boundaries, whether the boundaries are ontological, political, geographical, or generic” (5) en verderop vervolgen ze met “Magical realist texts are subversive: their in-betweenness, their all-at-onceness encourages resistance to monologic political and cultural structures, a feature that has made the mode particularly useful to writers in postcolonial cultures and, increasingly, to women.” (6) Het magisch realisme kan dus gebruikt worden om zaken aan de kaak te stellen, om de bestaande orde te doorbreken, zelfs om politiek mee te bedrijven. Hiermee is het magisch realisme, zoals ook voorgaande alinea over het carnavaleske al suggereerde, een genre waarin veelstemmigheid en versmelting van verschillende grenzen, lagen, verschillende werkelijkheden zelfs vaak terug te vinden is.

Het magisch realisme heeft dus associaties en verwantschap met de fantastische kunst of bijvoorbeeld het surrealisme, maar is toch ook een op zichzelf staand fenomeen. Wel zie ik zoals Carpentier en Danow beweren, elementen van het barokke en het carnavaleske terug in magisch realistische werken. Zeker is in ieder geval dat het magisch realisme zoals dat ontstond in Latijns Amerika uitdrukking probeerde te geven aan de werkelijkheid zoals beleefd in de Latijns Amerikaanse cultuur, een beleving van de werkelijkheid die verschilde van die van bijvoorbeeld Europa of Noord-Amerika. De vraag is echter in hoeverre het magisch realisme vervolgens deze Latijns Amerikaanse werkelijkheid begon te beïnvloeden en of deze magische beleving van de werkelijkheid onder invloed van de globalisering en modernisering inmiddels niet tot het verleden behoort.

Bibliografie:

- Borges, Jorge Luis. "Parable of Cervantes and Don Quixote". In: *Dreamtigers*. Austin: University of Texas Press, 1985. 25. Print.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. New York/Abingdon: Routledge, 2004. Print.
- Brooke-Rose, Christine. "Historical Genres/Theoretical Genres: A Discussion of Todorov on the Fantastic". *New Literary History*, Vol 8 / Nr 1, najaar 1976. 145-158. Print.
- Carpentier, Alejo. "On The Marvelous Real in America (1949)". In: Wendy B. Faris en Louis P. Zamora (red.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London, 1995. Vert. Lois Parkinson Zamora en Tanya Huntington. 75-88. Print.
- . "The Baroque and the Marvelous Real". In: Wendy B. Faris en Louis P. Zamora (red.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London, 1995. 88-108. Print.
- Chanady, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1985. Print.
- Danow, David K. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: University Press of Kentucky, 2004. Print.
- Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction". In: Wendy B. Faris en Louis P. Zamora (red.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London, 1995. 109-117. Print.
- Leal, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature". In: Wendy B. Faris en Louis P. Zamora (red.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London, 1995. 119-123. Print.
- Roh, Franz. "Magic Realism: Post-Expressionism (1925)". In: Wendy B. Faris en Louis P. Zamora (red.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London, 1995. 15-31. Print.
- Zamora, Lois Parkinson en Wendy B. Faris. "Introduction: Daquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s". In: Wendy B. Faris en Louis P. Zamora (red.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London, 1995. 1-11. Print.
- Zwagerman, Joost. "Ik b en de natuur. Jackson Pollock en de oorsprong van het druppel". In: *Alles is gekleurd – Omzwingingen in de kunst*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 2011. 20-26. Print.

Hoofdstuk 2: Spiegelbeelden van het magisch realisme

... ik zag recht voor mij oneindig veel ogen die zich vorsend in mij bekeken als in een spiegel, ik zag alle spiegels van de planeet en geen enkele weerkaatste mij...

– Jorge Luis Borges, “De Aleph”

2.1 Bespiegelingen

Volgens de Islamitische traditie zou de Koran rechtstreeks aan de profeet Mohammed zijn overgeleverd door de aartsengel Djibriel. In Salman Rushdie's *The Satanic Verses* (1988) is het echter niet de Koran, maar Djibriel zelf die letterlijk uit de lucht komt vallen; bovendien is hij geen aartsengel, maar een filmster. Een roman zou – in tegenstelling tot de Koran of de aartsengel Djibriel – nooit zomaar uit de lucht komen vallen: deze is eerder te zien als een knooppunt binnen een complex web van sociaal-historische verbanden en intertekstuele relaties. In dit hoofdstuk wordt dieper ingegaan op de wijze waarop schrijver en tekst worden gevormd en beïnvloed; bijvoorbeeld door een eerdere generatie schrijvers of door de sociaal-historische context waarin het kunstwerk ontstaat. Factoren die hierbij mede een belangrijke rol spelen zijn de marktwerking en ontwikkelingen op de internationale markt voor literatuur (volgens bijvoorbeeld Emily Apter en Tim Parks); de invloed van literaire vader-figuren en de angst voor invloed (volgens Harold Bloom in *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973)); en de circulatie van sociale energie (Stephen Greenblatt).

Het beeld dat bij de genoemde factoren steeds voor mij naar voren kwam was dat van de spiegel. Enerzijds als een object “of instantaneous and accurate reproduction” (Greenblatt 8), waarin we een directe en getrouwe reflectie van de werkelijkheid zien. Met name de generatie schrijvers van na de *boom* zou hierin een gebrek gaan zien bij het Latijns Amerikaans magisch realisme, dat wat dat betreft een soort werkelijkheid-plus voorspiegelt. Zoals ook Scott Simpkins aangeeft in het artikel “Magical Strategies: The Supplement of Realism”(1988): “Magic realism seems plagued by a distinct dilemma, a problem arising primarily from its use of supplementation to “improve” upon the realistic text” (Simpkins 140). Het is natuurlijk de vraag of de magische gebeurtenissen in de magisch realistische literatuur van de *boom* slechts te zien zijn als 'toevoeging': zoals we ook in het eerste hoofdstuk hebben kunnen zien, drukt het magisch realisme ook de magie uit die onderdeel was van de beleving van de werkelijkheid in Latijns Amerika. Het is dit verband ook interessant om te kijken naar de theorieën van Stephen Greenblatt. In *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (1988) beschrijft hij de wijze waarop ten tijde

van Shakespeare optische instrumenten en spiegels werden gezien als objecten waarbij “something was actively passing back and forth” (Greenblatt 8), waarbij dus sprake was van een zekere uitwisseling. Met name dit laatste aspect zal steeds terugkeren in dit hoofdstuk, waarbij in het proces van invloed constant een wederzijdse uitwisseling en spiegeling plaatsvindt. Dat deze reflectie echter niet altijd direct en getrouw is toont Bloom aan, hij ziet invloed namelijk per definitie terug in een misinterpretatie van de literaire voorganger. Ook de wijze waarop men magisch realistische elementen toeschrijft aan Latijns Amerikaanse werken die dat niet perse, of wellicht helemaal niet zijn, heeft iets weg van het kijken in een lachspiegel. De realiteit raakt vervormd en men ziet wellicht alleen wat men wil zien of denkt te zien; hierbij speelt dus ook de verwachtingshorizon van de lezer een grote rol. In het werk van Greenblatt zien we de literatuur ook weer als spiegel van de maatschappij waarin ze ingebed is, waarin diverse beelden circuleren en weerspiegeld worden.

Voordat we dieper ingaan op deze onderwerpen is het van belang te bepalen in hoeverre hedendaagse Latijns Amerikaanse schrijvers en literaire bewegingen zich eigenlijk willen af zetten en onderscheiden van het magisch realisme van de *boom*. Diverse verklaringen van bepaalde Latijns Amerikaanse hedendaagse auteurs in de media geven hier duidelijkheid over. Zo verklaarde Roberto Bolaño dat het magisch realisme 'stinkt' en trok hij fel van leer tegen schrijvers als García Márquez en Allende, die volgens Bolaño niet de verantwoordelijkheid zouden nemen die bij hun literaire sterrenstatus past. De term McOndo is op zich al een parodie op García Márquez' Macondo en een verwijzing naar de verwesterde, neoliberalistische samenleving van McDonalds, Macintosh en condo's. Een kopstuk van deze beweging als Alberto Fuguet publiceerde hierover diverse artikelen met veelzeggende titels als 'I Am Not a Magic Realist!' en 'Magical Neoliberalism'. Ook de Mexicaanse Crack Movement voelde de druk zich te conformeren aan het magisch realistische genre en sprak zich hier nadrukkelijk over uit. Zo herkent Crack-schrijver Ignacio Padilla zich niet in het geliefde pastorale, magische beeld dat is ontstaan rondom Latijns Amerika: “Novels that would be realistic in Latin America are considered magical by someone else. Suddenly, Latin Americans started to make this magic. They grew their iguanas to make them look like dinosaurs.” (Padilla). Veel hedendaagse Latijns Amerikaanse schrijvers herkennen zich niet meer in het beeld dat is ontstaan van het magisch realisme – en de werkelijkheid die zij verbeeldt – en proberen daarom hun eigen weg en eigen stem te vinden.

2.2 Marktwerking en vertaalbaarheid

Bij de productie van literatuur speelt de in hoge mate geglobaliseerde markt tegenwoordig een

belangrijke rol. De *Latin American Boom* zette de Latijns Amerikaanse literatuur wereldwijd op de kaart en gaf haar een gezicht. Magisch realisme werd daardoor als het ware een label, een merknaam, een kwaliteitskeurmerk voor literatuur die in Latijns Amerika werd geproduceerd. Deze labels zijn essentieel om herkenbaar te zijn op de wereldmarkt, zo betoogt ook Emily Apter in “On Translation in a Global Market” (2001):

There are specialized niche markets within the “global” that contribute to fads and fashions [...], sorting writers into subcategories such as “international” [...]; “postcolonial” [...]; and “multiculti,” “native,” or “minority” [...]. These labels, though they can help launch or spotlight world-class writers [...] also cling like barnacles to their reception and afford constrictive stereotypes of identity (Apter 2)

Een aantal schrijvers (Cortázar, Paz, Morrison) die wel als magisch realistisch worden gezien – op het gevaar af zelf te “labelen” – wordt hierbij door Apter genoemd als voorbeeld bij de genoemde labels. Zoals dit citaat van Apter laat zien zijn het aan de ene kant dit soort labels die wereldwijde receptie van wereldliteratuur mogelijk maken. Aan de andere kant valt lang niet alle literatuur onder de genoemde labels te labelen, veel literatuur zal daardoor nooit een kans maken op de wereldmarkt. De labels werken dus ook benauwend, restrictief en kunnen er zelfs voor zorgen dat auteurs gaan schrijven waar de markt om vraagt.

Naar mijn mening is ook het magisch realisme zelf te zien als zo'n label, dat een zware stempel drukt op de productie en receptie van nieuwe literatuur uit Latijns Amerika. Zoals Ignacio Padilla al verklaarde, zien we enerzijds dat realistische literatuur uit Latijns Amerika als magisch realistisch werd bestempeld; anderzijds leverde dit schrijvers op – Padilla noemt ze “feeble, folksy imitators” – die op magisch realistische wijze begonnen te schrijven vanuit commerciële overwegingen. Zoals Padilla ook aangeeft: “We wrote about cows, and we had never seen a cow.” Regelmatig wordt op de achterflap van hedendaagse Latijns Amerikaanse literatuur dan ook verwezen naar kopstukken als García Márquez (zoals bij de roman van Franco Ramos) of staan er omschrijvingen als “in de traditie van Márquez” (bij Padilla). Over de roman van Bolaño stond in een lezersreview op de website van online-warenhuis *Bol.com* zelfs de opmerking: “Een zeer origineel geschreven roman in de Latijns-Amerikaanse traditie van het magisch-realisme á la Garcia Marquéz”. Begrijpelijk vanuit een Europees perspectief, waar vrijwel alle uit Latijns Amerika afkomstige literatuur onder de noemer magisch realisme wordt geschaard en daarmee de associatie met García Márquez nooit ver weg is. Waarschijnlijk zijn er echter weinig schrijvers die – tenminste op het persoonlijke vlak, maar ook zeker qua stijl – verder verwijderd zijn van Roberto Bolaño dan Gabriel García Márquez.

Natuurlijk is de bovenstaande review niet het kwaliteitsoordeel van kenners, maar het zegt wel iets over de associaties en connotaties die meeklinken bij Latijns Amerikaanse literatuur. Dergelijke referenties heeft de westerse lezer blijkbaar nodig om een werk te kunnen plaatsen. Op deze wijze ontstaat een beeld van Latijns Amerika als een soort magisch continent waarin magisch realistische literatuur wordt geproduceerd.

Tim Parks wijst in het artikel “The Dull New Global Novel” (2010) op recente ontwikkelingen in de markt voor literatuur. Volgens de analyse van Parks streven meer en meer schrijvers naar een internationale doorbraak om als 'groot' auteur te worden beschouwd. Die drang om het internationaal te maken is volgens Parks een vrij recent verschijnsel: “To appreciate how much things have changed one only need reflect how little it would have dented the reputations of Zola or Verga had they not achieved immediate publication in London.” Parks wijst erop dat dit er ook toe leidt dat schrijvers daarom hun stijl aanpassen, om bijvoorbeeld beter vertaalbaar te zijn: “From the moment an author perceives his ultimate audience as international rather than national, the nature of his writing is bound to change. In particular one notes a tendency to remove obstacles to international comprehension.” (Parks). Dit fenomeen is volgens Parks op zich niet verwonderlijk. Zo hebben Renaissanceschrijvers die overstapten van het Latijn naar het gebruik van de volkstaal zich op een bepaald moment ongetwijfeld ook door commerciële en wellicht praktische overwegingen laten leiden. Parks geeft aan hoe dit inbouwen van een element van 'vertaalbaarheid' – naast een zekere dwang vanuit de uitgeverwereld – zeker ook bij sommige auteurs zelf vandaan komt: “Kazuo Ishiguro has spoken of the importance of avoiding word play and allusion to make things easy for the translator. Scandinavian writers I know tell me they avoid character names that would be difficult for an English reader.”

Ook Apter wijst op het feit dat kunstenaars en schrijvers, bewust of onbewust, vertaalbaarheid in hun kunst inbouwen (Apter 1). Wat we hier zien is echter een vorm van *translatability* van heel andere orde dan waar Walter Benjamin over sprak in “The Task of the Translator” (1923). Vertaalbaarheid zou volgens Benjamin aanwezig zijn vanwege de intrinsieke kwaliteit en waarde van een bepaalde tekst, niet door een zekere veralgemenisering van teksten. Inmiddels beginnen labels, genres en kaders op de wereldmarkt voor literatuur echter meer en meer te benauwen. Hierdoor voelen schrijvers zich gedwongen te conformeren aan bijvoorbeeld een magisch realistische stijl of het inbouwen van makkelijk te vertalen elementen. Een kwalitatief goede tekst zal naar mijn mening echter altijd vertaalbaar blijven, ondanks – of wellicht zelfs dankzij – het unieke en specifieke woordgebruik van de taal waarin zij is geschreven, en het beeld van de specifieke beleving van de werkelijkheid waaruit zij is ontstaan en die zij probeert weer te geven.

Een charmant detail is overigens dat in de roman *Amphitryon* (1999) van Ignacio Padilla (zie ook hoofdstuk 4) ook een dergelijke 'vertaalslag' wordt gemaakt. In een noot van de uitgevers aan het begin van het boek wordt in twee korte alinea's uitgelegd wat ook alweer de eerste en tweede wereldoorlog waren en welke landen en personen er zo ongeveer bij betrokken waren, omdat deze gebeurtenissen van belang zijn voor de begrijpelijkheid van de roman. Of deze toelichting bedoeld is voor een internationaal (dus ook deels Europees) publiek, of juist voor de eigen markt, wordt hier niet echt duidelijk. De noot is echter zowel in de Spaanse uitgave als in de Nederlandse vertaling te vinden, wat wellicht ook een grap van de auteur doet vermoeden in de vorm van een fictieve 'noot van de uitgevers'.

Hoe het ook zij, de wereldwijde markt voor literatuur heeft een grote stempel gedrukt op de Latijns Amerikaanse literatuur. Wat dat betreft zijn de tijden veranderd. Zoals Pablo Brescia aangaf in het artikel "A "Superior Magic": Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction" (2008) bevond de Latijns Amerikaanse literatuur zich in eerste helft van de twintigste eeuw in een positie buiten de spotlights: "a Latin American writer could read, appropriate and play with traditions and genres without feeling the guilt or the weight of an established tradition" (Brescia 381). Zo had iemand als Borges relatief veel ruimte om te experimenteren en zich te ontwikkelen (hoewel de Westerse canon zeker wel van invloed was). Met de *boom* kreeg de Latijns Amerikaanse literatuur echter wel een duidelijk gezicht. Onder invloed van de markt – en om niet in de maalstroom van het magisch realisme meegezogen te worden – was het voor veel post-*boom* schrijvers daarom noodzakelijk om zich duidelijk te positioneren en te distantiëren van het magisch realisme.

2.3 Boom vs. Bloom: Angst voor invloed

In *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) onderzoekt Harold Bloom de ambigue relatie tussen de dichter en zijn literaire voorgangers en de 'angst voor invloed'. Hij onderscheidt zes manieren, of ratio's, waarop de sterke dichter (strong poet) deze angst kan overwinnen en met deze invloed om kan gaan. Volgens Bloom ontstaat nieuwe poëzie altijd door een misinterpretatie van de voorganger, gevolgd door een correctie van de latere dichter: "Poetic Influence – when it involves two strong, authentic poets, – always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation" (Bloom 30) Bloom noemt deze corrigerende handeling *revisionism*. Een bepaald literair werk komt daarom dus nooit zomaar uit de lucht vallen, maar is altijd het product van het werk van de voorganger en van de *anxiety of*

influence.

Deze invloed werkt ook met terugwerkende kracht weer in op de voorganger (hierin zien we weer de wederzijdse reflectie van de spiegel-metafoor uit de inleiding). Het beeld dat men heeft van de voorganger ontstaat volgens Bloom mede ook onder invloed van de latere dichter, deze herkent aspecten van zichzelf of ziet deze aspecten weerspiegeld in de vader-dichter. Volgens Bloom is dit ook de wijze waarop de dichter 'geboren' wordt, hij ontdekt en herkent de poëzie zowel in als buiten zichzelf: "For the poet is condemned to learn his profoundest yearnings through an awareness of *other selves*. The poem is *within* him, yet he experiences the shame and splendor of *being found by* poems – great poems – *outside* him." (Bloom 26). Hetzelfde idee zien we weer terug in de volgende citaat van Emerson: "...In every work of genius we recognize our own rejected thoughts – they come back to us with a certain alienated majesty." (Emerson in Bloom 48) Op deze wijze wordt de voorganger dus gevormd door datgene wat de latere dichter herkent (en doorgeeft), dat deel van zichzelf dat hij in het werk van de voorganger weerspiegeld ziet. Er ontstaat dus een complex en gelaagd samenspel tussen de eerdere dichter en zijn poëzie, de latere dichter en zijn interpretatie – die volgens Bloom noodzakelijk een misinterpretatie moet zijn – en de poëzie die daarop ontstaat.

We kunnen ons dus voorstellen dat de schrijvers die het onderwerp zijn van deze studie bij het lezen van hun literaire voorgangers hierdoor wel de dichter of schrijver in zichzelf herkenden, maar hun eigen werk vervolgens niet konden verenigen met dat van hun literaire vaders. Wat volgt is een correctie of afwijking (*swerve*) van het pad dat de literaire voorvader volgde, Bloom noemt deze ratio *Clinamen* in navolging van Lucretius.

Een ander veelvuldig aangehaald citaat door Bloom is dat van Kierkegaard: "he who is willing to work gives birth to his own father." (Kierkegaard, in Bloom 26) Het woordje *work* geeft wel aan dat deze relatie tot de vader-dichter niet vanzelf tot stand komt. Regelmatig verwijst Bloom naar Freuds theorie over de family romance; het idee van een kind dat het bij de geboorte verwisseld is en de vader niet de echte vader is. Wanneer we dit vertalen naar de situatie in Latijns Amerika – dit is het sterkst terug te zien in de McOndo beweging naar mijn mening – dan zegt de hedendaagse schrijver eigenlijk: "De magisch realisten zijn niet onze echte vaders; wij kennen geen literaire voorganger; de magisch realistische vaderfiguur moet dood." De dichter/schrijver verwordt hiermee tot de verblinde Oedipus die zijn eigen vader niet herkent en doodt. Ook wanneer schrijvers het tegenovergestelde van hun literaire vaders nastreven is dit een vorm van imitatie, zoals het volgende door Bloom aangehaalde citaat van de Duitse schrijver en wetenschapper Georg Christoph Lichtenberg laat zien: "To do just the opposite is also a form of imitation, and the definition of

imitation ought by rights to include both.” (Bloom 31). Bij bepaalde Latijns Amerikaanse schrijvers zou je kunnen zeggen dat het family romance-complex niet is verwerkt en zien we schrijvers die niet goed om hebben kunnen gaan met hun angst voor invloed. Hiermee behoren ze volgens Bloom in wezen tot de categorie 'zwakkere dichter'. Hoewel we dus een sterke tegenreactie zien bij veel hedendaagse Latijns Amerikaanse schrijvers, of juist doordat we deze reactie zien, is deze literatuur uiteindelijk niet los te zien van de magisch realistische literatuur van de *boom*.

2.4 Greenblatt: Circulatie van sociale energie

Het onderzoeksterrein van deze studie richt zich op de verhouding tussen enerzijds de literatuur en anderzijds ontwikkelingen in de maatschappij, de geschiedenis en andere culturele uitingen in een bepaalde historische periode. Dit is, kort gezegd, ook waar het New Historicism zich mee bezighoudt. Stephen Greenblatt, een van de grondleggers van het New Historicism, is onder andere geïnteresseerd in de vraag hoe literatuur zich verhoudt tot de maatschappij en de historische context waarin ze ontstaat en de wisselwerking die daarbij plaatsvindt. Een bepaald literair werk staat daarmee (zoals we ook al eerder vaststelden) dus per definitie nooit op zich, is altijd het product van deze context. In *Shakespearean Negotiations – The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (1988) gaat Greenblatt op zoek naar materiaal (*social energy*) dat via de maatschappij zijn weg vindt naar de literatuur en weer terug, en noemt dit de “circulation of social energy”. Greenblatt focust zich hierbij, zoals zijn titel al aangeeft, met name op de teksten van Shakespeare in de context van de Engelse maatschappij ten tijde van de renaissance. Elke vorm van ideeën, ervaringen, dromen en angsten die door een bepaalde samenleving worden geproduceerd en daarin of zelfs daarbuiten circuleren kunnen we zien als het (potentiële) materiaal waaruit deze sociale energie bestaat (Greenblatt 19).

Greenblatt komt hierbij tot een aantal stelregels over de rol van sociale energie in het beschrijven van en het denken over het kunstwerk :

1. There can be no appeals to genius as the sole origin of the energies of great art.
2. There can be no motiveless creation.
3. There can be no transcendent or timeless or unchanging representation.
4. There can be no autonomous artifacts.
5. There can be no expression without an origin and an object, a *from* and a *for*.
6. There can be no art without social energy.
7. There can be no spontaneous generation of social energy. (Greenblatt 12)

Dit bevestigt eigenlijk ook het idee van Bloom dat een bepaald literair werk nooit op zichzelf kan staan, maar altijd in relatie staat tot een bepaalde context. Bij Bloom zien we echter meer dat de literaire invloed doorwerkt in de tijd, van generatie op generatie, terwijl Greenblatt de invloed van maatschappelijke tendensen op het moment van schrijven benadrukt. Wanneer de maatschappij verandert, zal daarmee dus ook de literatuur veranderen. Greenblatt toont echter wel aan dat deze brokjes sociale energie (met name bij een literaire reus als Shakespeare) soms eeuwenlang kunnen blijven circuleren.

Greenblatt geeft verschillende voorbeelden van hoe we de circulatie van sociale energie kunnen terugzien binnen een veranderende maatschappij. Zo beschrijft hij in “Shakespeare and the Exorcists” de strijd die ten tijde van Shakespeare werd gevoerd tegen praktijken als exorcisme, dat in die tijd nog immens populair was. Samuel Harsnett schreef hierover *A Declaration of Egregious Popish Impostures* (1603) – een boek waarvan bekend is dat Shakespeare het las ten tijde van het schrijven van *King Lear* (omstreeks 1605) – waarin de relatie wordt gelegd tussen exorcisme en het theater. Enkele gevallen van simulatie werden ontmaskerd en de praktijk van duiveluitbanning werd hiermee, met enig succes, afgedaan als oplichterij. Greenblatt toont aan dat het exorcisme ook terug te vinden is in het werk van Shakespeare en dat ook de ontwikkeling in de publieke opinie door de jaren heen, met name onder invloed van voorvechters als Harsnett, hierin is terug te zien:

With his characteristic opportunism and artistic self-consciousness, Shakespeare in his first known play, *The Comedy of Errors* (1590), was already toying with the connection between theater, illusion, and spurious possession. [...] In *Twelfth Night*, written some ten years later, Shakespeare's view of exorcism, though still comic, has darkened. [...] By 1600, then, Shakespeare had clearly marked out possession and exorcism as frauds [...]. (Greenblatt 114-115)

Hiermee wordt duidelijk hoe de meest subtiele veranderingen in de maatschappij, of specifieker gezegd in de publieke opinie, hun weerslag hebben in de kunst. Bovendien zinspeelt Greenblatt op het feit dat Harsnett “in a deep sense, borrowed from Shakespeare's theater what Shakespeare borrows back” (Greenblatt 95), waarbij dus een complex spel ontstaat van “negotiation and exchange of social energy” (Greenblatt 94) en de kunst op zijn beurt weer van invloed is op de werkelijkheid. Ook het magisch realisme ontstond onder invloed van een veranderende maatschappij, in een Latijns Amerika ten tijde van een bepaald bewustwordingsproces rondom de beleving van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid, de eigen Latijns-Amerikaanse identiteit en haar

eigen mogelijkheden. De suggestie van diverse critici en schrijvers is dat de magisch realistische literatuur vervolgens ook de Latijns Amerikaanse werkelijkheid, of het beeld dat hiervan bestond, begon te beïnvloeden. Het genre bleef ook na de *boom* (en wellicht nog steeds) de boventoon voeren, terwijl de Latijns Amerikaanse maatschappij al in verre mate was verwesterd en geglobaliseerd. Enerzijds is het opkomend realisme dan ook te verklaren als reactie op een vorm van literatuur waarin de beschrijving die hierin wordt gegeven van de werkelijkheid niet langer representatief was voor de beleving van deze Latijns Amerikaanse werkelijkheid. Anderzijds heeft de dominantie van het magisch realisme mogelijk ook de ruimte beperkt waarin over de werkelijkheid kan worden gedacht. Het opkomend realisme kan hierin voor een nieuwe discussie over de werkelijkheid zorgen.

2.5 Conclusie

In dit hoofdstuk zijn verschillende aspecten aan bod geweest die van invloed en vormend zijn geweest voor de hedendaagse Latijns Amerikaanse literatuur. Het succes van de *boom* leidde, naast het positieve effect van het creëren van internationale bekendheid voor Latijns Amerikaanse literatuur, ook tot een beperkende stereotypering van literatuur uit Latijns Amerika. Omdat veel schrijvers zich echter niet aan dit stereotype wilden conformeren ontstonden allerlei tegenbewegingen. Het is echter de vraag of hiermee niet het kind met het badwater weggegooid wordt en de verdiensten van het magisch realisme (zoals de subversieve of grensoverstijgende aspecten), in de Latijns Amerikaanse literatuur, maar zeker ook bij magisch realistische literatuur uit andere delen van de wereld, worden genegeerd. De literaire voorgangers hebben uiteindelijk ook bijgedragen aan de vorming van de huidige generatie schrijvers. Ook moet niet over het hoofd worden gezien dat beide generaties uiteindelijk in zekere zin vanuit dezelfde impuls zijn gaan schrijven: het verlangen uitdrukking te geven aan de werkelijkheid zoals die wordt ervaren in Latijns Amerika. Hoe dit in de verschillende bewegingen tot uiting komt zal in de komende drie hoofdstukken – waarin de analyse van een representatieve roman steeds als leidraad zal gelden – verder toegelicht worden.

Bibliografie:

- Apter, Emily. "On Translation in a Global Market". *Public Culture*, Vol 13 / Nr 1, januari 2001. 1-12. Print.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973. Print.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". In: *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969. 69-82. Print.
- Borges, Jorge Luis. "De Aleph" In: *De Aleph en andere verhalen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2005. 412-431. Print.
- Brescia, Pablo. "A "Superior Magic": Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction". *Forum for Modern Language Studies*. Vol 44 / Nr 4. 9 September 2008. 379-393. Print.
- Fuguet, Alberto. "Magical Neoliberalism". *Foreign Policy*, Nr 125. p.66-73. Web. 30 maart 2011.
- . "I Am Not a Magical Realist!". *Salon*, 1997. Web. 30 maart 2011.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press, 1988. Print.
- Padilla, Ignacio. Interview. "Ignacio Padilla: 'Latin American writers grew their iguanas to make them look like dinosaurs.'" *The Independent*. 20 Juli 2002. Web. 12 januari 2011.
- . *Amphitryon*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2002. Print.
- Parks, Tim. "The Dull New Global Novel". *The New York Review of Books*. 9 februari 2010. Web. 6 april 2011.
- Simpkins, Scott. "Magical Strategies: The Supplement of Realism". *Twentieth Century Literature*, Vol 34 / Nr 2, zomer 1998. 140-154. Print.

Hoofdstuk 3: Planeet McOndo

...want het stond geschreven dat de stad van de spiegels (of spiegelingen) door de wind weggevaagd en uit de herinnering der mensen weggewist zou worden [...] en dat alles, wat daarin beschreven stond, voor altijd en eeuwig onherhaalbaar was, omdat de geslachten, die gedoemd zijn tot honderd jaar eenzaamheid, geen tweede kans krijgen op aarde.

– Gabriel García Márquez, *Honderd Jaar Eenzaamheid*

3.1 Floating brujas and fluttering butterflies².

Wie een goed beeld wil krijgen van een Latijns Amerikaans land als Mexico doet er goed aan om recente Hollywood producties als *The Mexican* of *Bandidas* links te laten liggen. Al heeft de gemiddelde kijker waarschijnlijk ook wel door dat de clichés (bandieten, pistolen, sombrero's, wit gepleisterde koloniale kerkjes) er bij deze films, hoe vermakelijk ook, wel erg dik bovenop liggen. In het afgelopen decennium verschenen er echter ook een aantal films waarin een realistischer beeld wordt gegeven van Mexico, zoals de bejubelde films *Amores Perros* (2000) en *Y Tu Mamá También* (2001). Met name in *Amores Perros* presenteert regisseur Alejandro González Iñárritu een Mexico dat grimmig en gewelddadig is; een film die zich af speelt in de chaos van de grote stad. Een auto-ongeluk vormt de verbinding tussen de levens van twee jongeren die de kost verdienen met hondengevechten, de rijke Daniel en Valeria (zij raakt verminkt in het ongeluk) en de huurmoordenaar *El Chivo*. Het is daarmee een film die ver verwijderd is van het beeld van Mexico als enkel een land van taco's en tequila. Ook in de film *Y Tu Mamá También*, van regisseur Alfonso Cuarón, wordt het gewone leven van jongeren in de stad geportretteerd. Hierin volgen we het verhaal over twee rijkere jongeren die met een volwassen vrouw op een roadtrip door Mexico gaan; een coming of age verhaal in een Mexico dat, wat betreft de representatie van de werkelijkheid, ook zelf op weg is naar volwassenheid. Beide Mexicaanse films spelen zich af op de planeet die McOndo heet.

Ook Alberto Fuguet merkt in zijn artikel “Magical Neoliberalism” (2001) op dat de productie van Spaanstalige en in Latijns Amerika geproduceerde films de laatste jaren flink in de lift zit. In het artikel beschrijft Fuguet hoe hij een mega-bioscoop bezoekt in zijn geboorteplaats Santiago de Chile, waar vrijwel alleen in Latijns Amerika geproduceerde films worden vertoond. Enkele van

² Uitspraak van Richard Rodriguez in *Brown: The Last Discovery of America* (New York: Viking, 2002) 103, over de “fictional clichés of Latin American fiction” zoals geciteerd in Milian Arias 141 (zie ook bibliografie). *Bruja* is de benaming voor het Latijns Amerikaanse concept voor heks; in La Paz, Bolivia, is nog altijd de beroemde *Mercado de las Brujas* te vinden waar 'heksen' hun geneesmiddelen aan de man brengen.

deze films worden door Fuguet beschreven; ze handelen over het huidige, moderne Latijns Amerika, over het leven in de grote stad, over nerds en hackers, mobieltjes en laptops, kortom: ver weg van vliegende *brujas* en zwermen fladderende vlinders. Uiteindelijk kiest Fuguet toch voor een productie uit de Verenigde Staten: *Things You Can Tell Just By Looking At Her* (1999). Dan komt hij tot de ontdekking dat de regisseur – de in Colombia geboren Rodrigo García – de zoon is van schrijver Gabriel García Márquez. Fuguet verklaart: “For me, this was too good to be true. The son of Macondo lived in McOndo. The enemy's offspring was a friend, indeed.” (Fuguet 69). Fuguet legt hiermee speels een link tussen de McOndo beweging en het Latijns Amerikaanse magisch realisme van de *boom*. Maar in feite staat de McOndo beweging, waarvan Fuguet een van de oprichters is, lijnrecht tegenover de *boom*-schrijvers. In zijn artikelen heeft Fuguet het bijvoorbeeld over 'vijanden' als García Márquez; een schrijfster als Laura Esquivel wordt beschreven als de 'dader' van de magisch realistische roman *Como agua para chocolate* (1989).

3.2 McDonalds, Macintosh & condo's

Ergens is deze vijandelijke houding wel te begrijpen. In het artikel “I Am Not a Magical Realist!” (1997) beschrijft Fuguet hoe hij aan het begin van zijn carrière als schrijver regelmatig te horen kreeg dat het in zijn werk 'ontbrak aan magisch realisme' of dat het leek of zijn verhalen ook zo in de Verenigde Staten hadden kunnen plaatsvinden. Fuguet groeide dan ook deels op in Californië, volgde een *International Writers Program* in Iowa en droomde ervan te publiceren in de Verenigde Staten. Toch verwachtte men van deze Chileense auteur geen literatuur die georiënteerd was op de Verenigde Staten en het leven in de grote stad. Deze ervaringen leidden er toe dat Fuguet met Sergio Gómez in 1996 de literaire (tegen-)beweging McCondo stichtte, die werd gelanceerd met het uitbrengen van de gelijknamige bundel *McOndo*. Deze anthologie bestond uit een verzameling korte verhalen van gelijkgestemde Latijns Amerikaanse auteurs geboren na 1960.

De term 'McOndo' kwam uit een eerdere roman van Fuguet en was een woordspeling op García Márquez' fictieve stad Macondo samengevoegd met hedendaags begrippen als McDonalds, Macintosh en condo's. De anthologie werd dan ook geheel in stijl gepresenteerd in een restaurant van McDonalds. Volgens Fuguet is Latijns Amerika in hoge mate te zien of te lezen als een verhaal, maar dit verhaal is volgens hem niet langer magisch realistisch:

Latin America is quite literary, yes, almost a work of fiction, but it's not a folk tale. It is a volatile place where the 19th century mingles with the 21st. More than magical, the place is weird. Magical realism reduces a much too complex situation and just makes it cute.

Latin America is not cute. (Fuguet, MN 69)

De beweging zet zich duidelijk af tegen het magisch realisme van de *boom* dat een reductionistisch en exotisch beeld van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid zou scheppen. De Latijns Amerikaanse werkelijkheid bestaat uit méér dan alleen de vliegende grootmoeders en zwermen vlinders zoals we dat terugzien in het magisch realisme van de *boom* en McOndo wil hier uitdrukking aan geven.

McOndo sensibility

Naast de naam van deze beweging komt de term McOndo in de artikelen van Fuguet en anderen ook naar voren als een soort devies, een omschrijving van het moderne Latijns Amerika zelf: “McOndo is a global, mixed, diverse, urban, 21st-century Latin America, bursting on TV and apparent in music, art, fashion, film, and journalism, hectic and unmanageable.” (Fuguet, MN 69) In het begrip is dus een zekere overlap tussen de literaire beweging zelf en de hedendaagse Latijns Amerikaanse werkelijkheid die wordt beschreven. De wereld gezien door een McOndo-bril zogezegd. De uit Bolivia afkomstige McOndo-auteur Edmundo Paz Soldán spreekt in dit verband dan ook wel over een “McOndo sensibility”, bijvoorbeeld in een artikel verschenen in *The Boston Globe* (Dougherty). Er kleven echter ook nadelen aan deze manier van kijken naar de Latijns Amerikaanse werkelijkheid. Dezelfde Paz Soldán verklaart, in reactie op een suggestie van interviewster Claudia M. Milian Arias van Brown University, dat door de introductie van een 'McOndo-wijze' van kijken naar de werkelijkheid het ene stereotype wellicht vervangen wordt door een ander. (Milian Arias 141) Toegegeven, McOndo is moderner en komt wellicht dichter in de buurt van een getrouwe representatie van de hedendaagse Latijns Amerikaanse werkelijkheid, maar worden daarmee tegelijkertijd niet andere aspecten van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid onderbelicht? Juist het magisch realisme van de *boom* ontstond dan ook mede doordat uitdrukking werd gegeven aan bepaalde aspecten van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid. Zoals we hebben kunnen lezen in het eerste hoofdstuk hield het magisch realisme ook een “resistance to monologic political and cultural structures” (Zamora en Faris 6) in. De opkomst van het magisch realisme ging hand in hand met een bewustwordingsproces rondom de beleving van de eigen Latijns Amerikaanse werkelijkheid. Het is de vraag hoeveel hiervan overblijft in het op de moderniteit en het Westen gerichte McOndo.

De McOndo schrijvers ontkennen echter niet dat er een zekere kleurvolle uitbundigheid is die specifiek is aan de Latijns Amerikaanse werkelijkheid. Zo verklaart Fuguet vrij letterlijk in “I Am Not a Magical Realist!”, dat werd gepubliceerd op de website *Salon.com*: “I don't deny that there exists a colorful, exotic aspect to Latin America”, maar hij vervolgt: “but in my opinion, life on this continent is far too complex to be so simply categorized.”. De Latijns Amerikaanse realiteit heeft simpelweg niet alleen maar die magisch realistische of exotische kant, maar is weliswaar ook niet

alleen maar in termen van het urbaan realisme van de McOndo-beweging uit te drukken. In de korte tijd dat McOndo bestaat is de beweging echter zelfbewuster en volwassener geworden en wordt bijvoorbeeld ook het magisch realisme in een breder verband gezien. Waar de beweging zich eerst voornamelijk fel afzette tegen het magisch realisme wordt deze traditie nu ook wel op waarde geschat, zo verklaart ook Paz Soldán:

Today, it is very clear for many of us that it is naïve to renounce such a wonderful tradition of political engagement on the part of the Latin American writer. And I also think that McOndo just wants to carve out a space for itself and does not want to deny the importance of magical realism in the Latin American literary tradition. (Paz Soldán in Milian Arias 141)

Hierin heeft Paz Soldán het over de politieke betrokkenheid van veel *boom* auteurs en de politieke lading en subversieve werking die in veel magisch realistische werken is terug te vinden. Deze houding werd door de oprichters van McOndo ten tijde van de uitgave van de *McOndo* anthologie geschuwd. Maar ook iemand als Fuguet heeft inmiddels wel respect voor zijn literaire vader-figuren en ziet de beginperiode van McOndo inmiddels als een 'defensive and somewhat adolescent response' (Fuguet, MN 69). McOndo is daarmee een beweging die een literaire 'vader-moord' nodig had om een eigen ruimte te creëren. Nu de McOndo auteurs zich min of meer van het magisch realisme hebben kunnen los vechten zijn zij ook wel bereid te erkennen dat het genre ook van grote betekenis is geweest voor de Latijns Amerikaanse literatuur.

McOndo is – naast een literaire beweging en een wijze van kijken naar de Latijns Amerikaanse werkelijkheid – daarom wellicht ook te zien als een mijlpaal, of keerpunt binnen de Latijns Amerikaanse literatuur. McOndo markeerde een breuk met de magisch realistische traditie in Latijns Amerika; de groep werd door Carlos Fuentes dan ook wel spitsvondig de “Boomerang generation” (Fuguet, MN 70) genoemd. Van een duidelijk te markeren groep, of bijvoorbeeld een manifest zoals bij de Crack movement, was echter nooit echt sprake. Na het uitgeven van de anthologie gingen de auteurs die er hun bijdrage aan hadden geleverd dan ook hun eigen weg: “These prolific authors have since gained critical acclaim but have gone, as anticipated, on their individual literary journeys, followed their own way. This divergence, for certain, was expected, for McOndo was not a deal, nor a treaty or a sect” (Fuguet, MN 70). Ook Paz Soldán onderkent dat McOndo geen vastomlijnd geheel is en veel Latijns Amerikaanse auteurs hun eigen weg gaan: “There are Latino authors working right now against the grain of this conflation between Latino writing and magical realism, and they have nothing to do with McOndo.” (Milian Arias 142) Hij noemt hierbij Francisco Goldman als voorbeeld. McOndo vertegenwoordigde dus feitelijk een aantal auteurs binnen een brede trend in de Latijns Amerikaanse literatuur waarin uitdrukking werd

gegeven aan een andere beleving van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid dan die in het magisch realisme van de *boom* is terug te vinden, en waarin een (met name urbaan) realisme de boventoon voert.

De auteurs van de Crack movement die zich ook afkeerden van het Latijns Amerikaans magisch realisme waren ten tijde van de *McOndo* anthologie nog niet eens bekend bij Fuguet en de zijnen, maar worden door hen inmiddels ook zeer gerespecteerd (Fuguet, MN 70). Aan de andere kant worden werken van schrijvers die destijds niet aan de *McOndo* anthologie meewerkten – zoals van Giannina Braschi, Pedro Juan Gutiérrez en Jorge Franco Ramos – maar die wel over 'McOndo-thema's' als de stad, criminaliteit, geweld, consumentisme en armoede schrijven, nu ook beschouwd als waardevolle representanten van McOndo-literatuur. McOndo is in die zin dus een state-of-mind die tot buiten een bepaalde groep schrijvers en zelfs buiten het domein van de literatuur kan reiken. Zo herkent Milian Arias de *McOndo sensibility* in de teksten van de Colombiaanse band Aterciopelados en wijst ook Paz Soldán de films *Y Tu Mamá También* en *Amores perros* aan als voorbeelden van hoe McOndo zich uitstrekt tot buiten het literaire domein. (Milian Arias 142)

3.3 Liefde in tijden van drugsgeweld

In de roman *Honderd jaar eenzaamheid* zou kolonel Aureliano Buendía uiteindelijk 32 burgeroorlogen ontketenen en deze allemaal verliezen. Met de McOndo beweging zien we echter dat de eindeloze burgeroorlogen en revoluties als thema in de Latijns Amerikaanse literatuur langzamerhand plaats hebben gemaakt voor gewelddadige drugs- en bendeoorlogen in de grote stad. Zo verhaalt de veelbelovende Colombiaanse auteur Jorge Franco Ramos (vaak verkort tot Jorge Franco, ook in zijn publicaties) met zijn roman *Rosario Tijeras* [*Rosario*] (1999) over de grimmige realiteit van de door drugs en geweld overspoelde Colombiaanse stad Medellín in de jaren '80 van de 20e eeuw. Tegelijkertijd is het een intiem en aangrijpend verhaal over een onmogelijke verliefdheid. Franco Ramos won met zijn roman onder andere de *Premio Beca Nacional Colcultura*, een belangrijke literaire prijs in Colombia, en de prestigieuze Spaanse *Premio Yermen Pájaro* van de *Semana Negra de Gijón* (de 'Zwarte Week' van Gijón). De roman wordt dan ook gezien als een belangrijke representant van de McOndo literatuur. Desalniettemin is van Franco Ramos bekend dat hij op goede voet staat met landgenoot Gabriel García Márquez. Zo verklaarde deze godfather van het magisch realisme dat hij in Franco Ramos een waardige opvolger heeft gevonden en dat hij nu eindelijk met pensioen kan.³

³ Dit staat onder andere in een artikel van de website *Cromos.com.co* (zie bibliografie) en op de achterflap van de Nederlandse uitgave van *Rosario*.

Rosario Tijeras

Aangezien Rosario werd neergeschoten terwijl ze stond te zoenen, verwarde ze de pijn van de liefde met die van de dood. Maar die twijfel was snel verdwenen toen ze haar lippen losmaakte en het pistool zag. [...] Zelfs stervende zag ze er beeldschoon uit, als een fatale godin lag ze dood te bloeden terwijl ze de operatiekamer werd binnengebracht. (Franco Ramos 7)

Zo opent de roman *Rosario* van Jorge Franco Ramos. De verteller is Antonio, de vertrouweling en boezemvriend van Rosario. In de doorwaakte nacht waarin Rosario vecht voor haar leven haalt Antonio herinneringen op aan hun vriendschap, hun gezamenlijke avonturen in het gewelddadige Medellín en de geheime gevoelens die hij voor Rosario koestert. We leren Rosario al snel kennen als een *femme fatale* met een behoorlijke reputatie. Haar bijnaam *Tijeras* – dat 'scharen' betekent – dankt ze aan een wraakactie waarbij ze een man, die haar eerder verkracht had, verleidt en vervolgens met een schaar castrereert. Rosario is dan 13 jaar oud. Ze houdt zich in leven door zaakjes op te knappen voor zware criminelen en gaat in ruil voor bescherming, geld en onderdak soms ook met ze naar bed. Haar slachtoffers placht ze uit de weg te ruimen door eerst met ze te zoenen en vervolgens met een pistool in hun buik te schieten. Wanneer haar gevraagd wordt waar die gewoonte vandaan komt legt Rosario uit: “Ik vind het zielig voor ze,' [...] 'Ik vind dat ze in elk geval een kus verdienen voordat ze doodgaan.' 'Als je het zo zielig vindt, waarom schiet je ze dan dood?' vroeg ik, bemoeial dat ik was. 'Omdat het moet gebeuren. Dat weet je.’” (Franco Ramos 40).

Rosario krijgt een relatie met Emilio, de beste vriend van Antonio en zodoende raken ook Antonio en Rosario met elkaar bevriend. Antonio en Emilio zijn kinderen van rijke ouders, terwijl Rosario uit een arme buurt komt. Voor Rosario betekent dit dat ze keihard moet vechten om te overleven, Emilio en Antonio worden hierin meegetrokken en worden onder druk gezet door hun ouders en omgeving om de omgang met haar te beëindigen. De kloof tussen rijk en arm en de sociale achtergronden zijn dus zeker belangrijke thema's in de roman. Antonio wordt Rosario's beste vriend, hij is voor haar een rustpunt, een steun en toeverlaat aan wie ze haar verhaal kwijt kan. Antonio wordt hevig verliefd op haar, maar blijft voor haar het eeuwige 'maatje'. Tegelijkertijd is er veel wat Emilio en Antonio niet over Rosario weten en waar ze vaag en geheimzinnig over doet. Soms verdwijnt Rosario lange periodes en geeft vervolgens niks prijs wanneer ze weer opduikt. Wat ze precies uitvoert met of in opdracht van 'de keiharde jongens' wordt ook nooit helemaal duidelijk, al zijn de flarden van geruchten die ze opvangen weinig geruststellend. Zelfs over haar leeftijd doet ze geheimzinnig:

Toen we haar leerden kennen – toen Emilio haar leerde kennen – was ze achttien, en toen ik haar na een maand of twee, drie voor het eerst zag, vertelde ze me dat ze twintig was; daarna hoorden we haar tweeëntwintig, vijfentwintig en later nog eens achttien zeggen, en zo bleef ze maar van leeftijd veranderen als van kleding, als van minnaars.

'Hoe oud ben je, Rosario?'

'Hoe oud schat je?'

'Een jaar of twintig.'

'Dat ben ik.' (Franco Ramos 15)

Het enige waaraan Antonio en Emilio met zekerheid iets kunnen afleiden is Rosario's gemoedstoestand en uiterlijk. Wanneer er echt iets ernstigs aan de hand is zondert Rosario zich af, gaat veel eten en komt flink aan: “Elke keer als Rosario er een had vermoord, werd ze dik. Doodsbang sloot ze zich op om te eten, wekenlang kwam ze de deur niet uit, ze vroeg om snoep, toetjes en at alles wat er maar voorbijkwam. [...] [A]ls je Rosario dikker zag worden wist je dat ze in de problemen zat.” (Franco Ramos 17). Telkens probeert Rosario haar leven te beteren, uit het gewelddadige circuit te stappen en te stoppen met het gebruiken van drugs. Maar ondertussen voorzien de keiharde jongens voor wie ze werkt haar van een auto, een appartement, geld en dure spullen. Rosario is zich er pijnlijk van bewust dat dit haar elk moment kan worden afgenomen. Ook Antonio probeert Rosario steeds te steunen bij haar goede voornemens, maar na een tijdje verdwijnt Rosario weer, komt dik en in de problemen terug en vervolgens begint het weer van voren af aan.

De roman *Rosario* is dus te zien als een duidelijk voorbeeld van het urbaan realisme waarmee de McOndo beweging bekend is geworden. Zo ongeveer alle 'McOndo-thema's' komen voorbij in de roman. De stedelijke ruimte, geweld, criminaliteit, armoede en sociale structuren kwamen in deze paragraaf al naar voren. Ook zien we in de roman de invloed van de globalisatie en consumentisme. Rosario zet haar leven in de waagschaal om aan dure spullen en appartementen te komen. Een ander voorbeeld hiervan is het moment waarop Rosario met Antonio afspreekt (aan het einde van weer een 'dikke' periode) in een restaurant dat veel doet denken aan een vestiging van McDonalds . Hierin zien we de invloed van globalisatie en consumentisme in de McOndo literatuur terug. Aangezien de roman speelt aan het einde van de jaren '80 van de vorige eeuw zien we echter nog niet de invloed van laptops, mobieltjes, internet en hackers, zoals in veel andere McOndo romans. Verder is het thema seksualiteit – in allerlei verschijningsvormen of als vorm van uitbuiting – ook veel voorkomend in de McOndo literatuur en daarmee een belangrijk thema. Dit zien we ook weer bij Rosario terug, al op 8 jarige leeftijd wordt ze verkracht door een partner van haar moeder. Later prostitueert ze zichzelf regelmatig aan de keiharde jongens.

Rosario is een roman die bewijst dat literatuur uit Latijns Amerika zich niet perse hoeft te conformeren aan internationale verwachtingen, genreconventies of zich als 'internationaal' hoeft te presenteren om succesvol te zijn. Het boek werd dan eerst ook vooral in Colombia zelf een succes. Het verhaal gaat dat Franco Ramos persoonlijk garant stond voor de promotie van *Rosario* en zijn boek zelf bij allerlei Colombiaanse kranten bezorgde. Nadat hij het aan de vrouw van een redacteur van de krant *El Tiempo* had gegeven en had gesmeekt het aan haar man te geven kwam de bal aan het rollen. De redacteur wijdde er een column aan en vervolgens werd het boek in Colombia in twee dagen compleet uitverkocht. (Aviv) Vervolgens werd het in de Spaanstalige wereld en daarna wereldwijd een succes. *Rosario* beschrijft de specifieke problematiek van het leven in Colombia, maar weet dit ook te overstijgen door thema's als liefde en verliefdheid en de worsteling met het leven te beschrijven op een manier die lezers wereldwijd aanspreekt. Daarnaast is *Rosario* ook een roman die, hoewel ze mijlenver verwijderd is van García Márquez's *Macondo*, wellicht in wezen niet zo ver verwijderd is van de magisch realistische traditie van de *boom*-auteurs.

Rosario en het magisch realisme

Hoe kunnen we *Rosario* nu zien in verhouding tot het Latijns Amerikaanse magisch realisme van de *boom*? Zoals gezegd wordt de roman gezien als belangrijk exponent van McOndo literatuur en zijn vrijwel alle thema's van deze beweging ook terug te vinden in de roman. Ik zou deze roman ook zeker niet als magisch realistisch omschrijven, maar wat betreft de wijze waarop de roman zich verhoudt tot de werkelijkheid in Colombia, zijn er toch overeenkomsten. Ten eerste probeert de roman verschillende aspecten van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid naar voren te brengen, ook als deze wellicht onverenigbaar lijken. De roman gaat over een diepe en intieme vriendschap en verliefdheid tegen de achtergrond van het ultra-realistische en gewelddadige stadsleven in Medellín. Zowel *Rosario*'s tederheid en menselijkheid als haar meedogenloze gewelddadigheid verbazen keer op keer. Wat dat betreft slaagt deze roman er zeker in om twee onverenigbare werelden, die van geweld en van tederheid, met elkaar in een persoon te verenigen, op een manier die wellicht alleen in de Latijns Amerikaanse werkelijkheid samen kan bestaan. Deze manier van beschrijven zien we, zoals we hebben kunnen zien in het eerste hoofdstuk, ook vaak terug in het magisch realisme.

Ook de tijdsbeleving in de roman is in zekere zin van magische aard. Aan de ene kant is de tijd in de roman statisch en speelt zich feitelijk alleen af op het moment waarop *Rosario* in de operatiekamer ligt en Antonio herinneringen ophaalt. Op verschillende momenten kijkt Antonio in de wachtkamer op de klok, waar de wijzers op een of andere manier altijd half 5 in de ochtend aangeven. Recensent Charlie Dickinson zegt hierover: "As Antonio waits to learn of *Rosario*'s fate, it is always 4:30 in the morning with the sun about to rise. The present is absolutely static. Antonio is forced, in

between the scant minutiae he relates about the present, to tell us about the past.” (Dickinson) Het wordt niet duidelijk of en hoeveel tijd er verstrijkt tijdens de vertelling, of de klok misschien stil staat, maar het lijkt in de loop van de roman in ieder geval wel langzamerhand licht te worden. Hierdoor ontstaat echter een *gap* of onbeslistheid voor de lezer die je als magisch zou kunnen omschrijven. Deze narratieve strategie zorgt ervoor dat je als lezer geneigd bent door te lezen, om er achter te komen of er na verloop van tijd misschien toch meer informatie over het lot van Rosario zal worden verstrekt.

De gebeurtenissen concentreren zich dus, vinden plaats in het samengebalde moment waarop Antonio ze zich herinnert. Aan de andere kant zijn de herinnerde gebeurtenissen wel te reconstrueren tot een min of meer lineair verhaal. De wijze waarop Rosario niet in staat is om los te breken uit haar destructieve levensstijl en hoe de gebeurtenissen steeds in kringetjes lopen doen echter weer een cyclische structuur of tijdsverloop vermoeden. Wat dat betreft zijn we weer terug bij af bij het *Honderd jaar eenzaamheid* van García Márquez, waarin ook deze diverse vormen van tijdsbeleving naast elkaar bestaan. Zo verklaart bijvoorbeeld Shay David in zijn artikel “Concepts of Time in One Hundred Years of Solitude: A Means For Social Criticism”:

Macondo is cast in a perpetual present with neither past nor future. Linear and cyclical time have always existed simultaneously, and, even as the Buendías move forward along the straight line of time, they are also returning to the beginning of time in an ever-shrinking spiral. (David)

David verwijst vervolgens naar het volgende fragment uit *Honderd jaar eenzaamheid* (waarvan ik hier de Nederlandse vertaling weergeef): “Melquíades [had] de feiten niet [...] gerangschikt in de normale tijd van de mensen, maar [had] de dagelijkse voorvallen van een hele eeuw [...] samengebald, zodat ze alle op hetzelfde ogenblik gebeurden.” (García Márquez 427). Dezelfde vorm van tijdsbeleving, en de co-existentie van verschillende, onverenigbare vormen van tijdsbeleving, zien we dus ook terug in *Rosario*. Wat dat betreft heeft de roman sterke overeenkomsten met magisch realistische werken zoals *Honderd jaar eenzaamheid* en met de manier waarop hierin de Latijns Amerikaanse werkelijkheid wordt weergegeven.

3.4 Conclusie

De beleving van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid is dus aan verandering onderhevig en beweegt zich in de richting van de 21e eeuw. Dit uit zich ook in de wijze waarop die werkelijkheid wordt neergezet, bijvoorbeeld in hedendaagse Latijns Amerikaanse films of in de literatuur van de McOndo beweging. Zoals het verhaal van Fuguet en andere representanten van de McOndo

beweging illustreert, hebben sommige Latijns Amerikaanse auteurs te lijden onder het succes van de *Latin American Boom*. Ten gevolge van de verwachtingen die zijn ontstaan bij zowel lezers als uitgevers over in Latijns Amerika geproduceerde literatuur, kwamen deze auteurs moeilijk aan de bak. Met de lancering van McOndo werd een platform gecreëerd waarop hun stem kon worden gehoord. McOndo is daarmee een tegenbeweging die een breuk forceerde met de Latijns Amerikaanse traditie van het magisch realisme. Nu McOndo zich echter als beweging heeft weten los te vechten van het magisch realisme erkennen de representanten ook de waarde van de *Latin American Boom* voor de positie van de Latijns Amerikaanse literatuur.

Naast een literaire beweging staat McOndo inmiddels ook voor *McOndo sensibility*, de specifieke beleving van de moderne Latijns Amerika werkelijkheid, en worden bijvoorbeeld ook films als *Y Tu Mamá También* en *Amores Perros* gezien als uitingen van deze state-of-mind. De vraag die sommige critici opwerpen is of McOndo niet teveel naar het Westen kijkt, zich mee laat voeren door de globalisatie en wat dat betreft dus van het ene stereotype overgaan op het andere. Vooraanstaande McOndo-auteurs als Fuguet en Paz Soldán lijken zich echter van die problematiek bewust te zijn en een roman als *Rosario* bewijst dat dit niet het geval hoeft te zijn. Naast een treffende schets van het leven in de grote stad en de problemen die globalisatie en consumentisme met zich meebrengen, is *Rosario* ook een authentieke roman, waarin aan het unieke karakter van de Latijns Amerikaanse, en specifiek de Colombiaanse, werkelijkheid niet voorbijgegaan wordt. Bovendien heeft de roman, hoewel een sterke realistische inslag niet valt te ontkennen, meer raakvlakken met de magisch realistische literatuur van de *boom* dan men op het eerste gezicht zou zeggen. De roman is daarmee een waardevolle aanwinst in de rijke traditie van de Latijns Amerikaanse literatuur.

Bibliografie:

- Aviv, Rachel. "One Hundred Years of Solitude – On Crack". *Salon.com*. Ed. David Talbot. 21 januari 2004. Web. 30 mei 2011.
- David, Shay. "Concepts of Time in One Hundred Years of Solitude: A Means For Social Criticism". *Anamnesa*, Vol 1 / Nr 1, voorjaar 2003. Web. 2 juni 2011.
- Dickinson, Charlie. "Rosario Tijeras" (Review). *Hackwriters.com*. Ed. Sam North. December 2004. web. 30 mei 2011.
- Dougherty, Robin. "Taking 'Magic' Out of Magical Realism". *The Boston Globe*, 30 mei 2004. Web. 30 mei 2011.
- Franco Ramos, Jorge. *Rosario*. Amsterdam: Meulenhoff, 2005.
- Fuguet, Alberto. "Magical Neoliberalism". *Foreign Policy*, Nr 125. p.66-73. Web. 30 maart 2011.
- . "I Am Not a Magical Realist!". *Salon.com*. Ed. David Talbot, 1997. Web. 30 mei 2011.
- García Márquez, Gabriel. *Honderd jaar eenzaamheid*. Amsterdam: Meulenhoff, 1987.
- "Jorge Franco y sus silencios". *Cromos.com.co*. Ed. Leonardo Rodríguez. 12 februari 2010. Web. 29 mei 2011.
- Milian Arias, Claudia M. "McOndo and Latinidad: An Interview With Edmundo Paz Soldán". *Studies in Latin American Popular Culture*, Nr 24: p139–149. Web. 30 maart 2011.
- Zamora, Lois Parkinson en Wendy B. Faris. "Introduction: Daquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s". In: Wendy B. Faris en Louis P. Zamora (red.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London, 1995. 1-11. Print.

Film referenties:

- Amores Perros*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Perf. Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo. Altavista Films / Zeta Film, 2000. Film.
- Bandidas*. Dir. Joachin Rønning, Espen Sandberg. Perf. Penélope Cruz, Selma Hayek, Steve Zahn. Europa Corp. / TF1 Films Production, 2006. Film.
- The Mexican*. Dir. Gore Verbinski. Perf. Brad Pitt, Julia Roberts. DreamWorks SKG, 2001. Film.
- Things You Can Tell Just By Looking at Her*. Dir. Rodrigo García. Perf. Glenn Close, Cameron Diaz, Calista Flockhart. Franchise Pictures / Avnet/Kerner Productions / LTX II Inc., 1999. Film.
- Y Tu Mamá También*. Dir. Alfonso Cuarón. Maribel Verdú, Gael García Bernal, Ana López Mercado. Anhelos Producciones / Besame Mucho Pictures / Producciones Anhelos, 2001. Film.

Hoofdstuk 4: De Crack-generatie

Let us be radical, Latin American literature does not exist anymore.

– Jorge Volpi “Latin America, A Hologram”

4.1 De Crack-generatie: Tussen breuk en continuïteit

Al in 1994 – twee jaar voor de publicatie van de *McOndo* anthologie – was in Mexico een groep bevriende en gelijkgestemde auteurs druk bezig hun eigen plaats in de literatuur te bevechten: de zogenaamde *Generación del Crack*, oftewel de Crack-generatie. Schrijver en freelance journalist Ben Ehrenreich – wiens journalistieke bijdragen, essays en kritieken onder andere verschenen in *Harper's*, *The New York Times Magazine*, *The Los Angeles Times*, *The Believer* en *The London Review of Books* – beschrijft in het artikel “The Crack-Up”, verschenen in *The Nation*, het verloop van de ontwikkelingen rondom deze Crack groep. Volgens Ehrenreich markeerde in 1994 de gezamenlijke publicatie van een verzameling novelles getiteld *Tres bosquejos del mal* (verschenen in Engelse vertaling als *Three Sketches of Evil*) de geboorte van deze Crack-groep. Officieel kwam de groep in 1996 naar buiten met het *Crack Manifesto*, met daarin bijdragen van de Crack-auteurs Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda en Jorge Volpi. Zelf zien de initiatiefnemers van Crack zich overigens niet zozeer als groep of beweging: “[I]t is not a literary movement, but a plain and simple attitude”, zo verklaart Padilla in het manifest. In die zin is de term 'Crack-generatie' eerder op z'n plaats; alle betrokken auteurs zijn van de generatie geboren in de jaren '60 van de 20e eeuw. Er zijn wel gezamenlijke ideeën over hoe literatuur er volgens de Crack uit zou moeten zien, maar de invulling hiervan ligt bij de auteur zelf. Een Crack-roman voldoet dus niet aan een vast aantal kenmerken, zoals we bij bijvoorbeeld McOndo-romans kunnen zien. De Crack is eerder te zien als een generatie schrijvers die op hetzelfde moment en in hetzelfde land min of meer dezelfde ideeën hadden over literatuur en daarom besloten hun krachten te bundelen.

Kunnen we de Crack-groep zien als een literaire tegenbeweging als reactie op het magisch realisme van de *boom*? Ja en nee. Waar bij McOndo het gebruik van het woord *crack* associaties oproept met drugs en geweld, staat bij de Crack-groep 'crack' voor 'rupture', oftewel breuk. De Crack-groep probeert te breken met voorgaande generaties Latijns Amerikaanse auteurs – waaronder magisch realistische auteurs – maar niet perse met het magisch realisme zelf. Ehrenreich definieert deze breuk dan ook als volgt: “[A] rupture dividing a small group of young Mexican novelists from the generation that preceded them, or perhaps uniting them to a still earlier generation, or dividing serious novelists from silly ones, or daring, cosmopolitan lit from provincial kitsch and pap.” De

Crack grijpt dus ook weer terug op bepaalde aspecten van magisch realistische *boom*-romans. Elloy Urroz verklaart in het manifest dat het bij de Crack met name gaat om een breuk met 'slechte' literatuur (kitscherig, oppervlakkig, conformerend), die deze schrijvers begin jaren '90 veel om zich heen zagen, terwijl een continuïteit met voorgaande literaire tradities, zoals die van het magisch realisme van de *boom*, niet wordt uitgesloten.

De staat van de Latijns Amerikaanse literatuur in de jaren '90, met al haar -ismes (magisch realisme, nationalisme/patriottisme), heeft bij de Crack-auteurs een zekere vermoeidheid veroorzaakt, zo verklaart Ignacio Padilla in het manifest. Volgens Padilla is de grote Latijns Amerikaanse literatuur, tezamen met “the dubious magic realism”, is afgeleden tot een “tragic magicism”. De relatie van de Crack groep tot het magisch realisme is dus op z'n minst ambigu te noemen. Enerzijds is er respect voor complexe werken als die van Cortazár of Borges, terwijl we aan de andere kant toch zeker van een soort breuk kunnen spreken. Zoals in voorgaande hoofdstukken al werd aangegeven heeft het magisch realisme van de *boom* wel deuren geopend voor de Latijns Amerikaanse literatuur, maar tegelijkertijd noemt Padilla het “a very dangerous concept, and a very patronising concept”, in het eerder genoemd artikel “Ignacio Padilla: 'Latin American writers grew their iguanas to make them look like dinosaurs” verschenen in *The Independent*. Om de terugkoppeling te maken naar Harold Bloom, zou je kunnen stellen dat de Crack haar literaire vaders wel heeft getracht te doden, maar dat de nagedachtenis in ere wordt gehouden. Waar het de Crack-generatie vooral om te doen is, is kort gezegd het in ere houden van de traditie van de Grote Roman; ze beloven in hun manifest dan ook plechtig 'goede romans' te gaan schrijven (zoals Ehrenreich het samenvat). Daarin vinden ze hun voorbeelden net zo goed in de grote Europese, Russische en Amerikaanse auteurs – genoemd worden onder andere Calvino, Sterne, Dostojewski, Lawrence, Faulkner, Beckett, Cervantes, Proust en Melville – als in Latijns Amerikaanse auteurs als Cortázar, Fuentes, Varga Llosa, Borges en ook García Márquez.

4.2 *Novellas del Crack*: kenmerken van de Crack-roman

Hoe zou de Crack-roman er dan uit moeten zien volgens het Crack manifest? In ieder geval wordt een aantal maal verwezen naar bepaalde klassiekers uit de wereldliteratuur zoals de *Decamerone* (1353), *Don Quichot* (1605-1615)⁴ en *Tristram Shandy* (1759-1767). Ángel Palou omschrijft de Crack-roman met kernwoorden zoals lichtheid (oftewel speelsheid en humor), snelheid, multipliciteit of veelvuldigheid, zichtbaarheid, exactheid en consistentie. Aan de andere kant moeten de romans ook niet te licht verteerbaar zijn. De Crack-auteurs willen diepzinnige of

⁴ Zoals we in hoofdstuk 1 hebben kunnen lezen staan klassiekers als de *Decamerone* en *Don Quichot*, met hun “masterfull interweavings of magical and real” (Barnes in Zamora & Faris 2) ook aan de wieg van de lange traditie die onder andere leidde tot het magisch realisme.

aangrijpende romans (“profound novels”) schrijven, die veeleisend zijn voor de lezer en die een zekere actieve betrokkenheid vragen van de lezer. Er wordt gesproken over “weariness” en “deprivation” en een “aesthetic of dislocation” (Padilla). De Crack-romans zijn dus zwaar op de hand; romans waarin een grimmig wereldbeeld wordt geschetst en thema's als ontwrichting, vermoeidheid en ontbering steeds naar voren komen. We zien in het manifest dus omschrijvingen variërend van licht en speels tot zwaar en diepgaand. Een Crack-roman is daarmee een totale roman, die tegelijkertijd alles en niets wil zijn. Zoals Padilla verklaart: “more than “being something,” the Crack novels “are not many things,” they are everything and nothing, the expression which Borges properly used to define Shakespeare.” De naam van Mikhail Bakhtin valt in het manifest en wat de beschrijvingen en literaire voorbeelden betreft zijn er overeenkomsten aan te wijzen met het carnivaleske en het groteske, zoals beschreven in het werk van Bakhtin. Ook zien we in deze beschrijvingen (zoals lichtheid en multipliciteit), evenals in de vereniging van tegenstrijdige elementen in Crack-romans, zelfs weer raakvlakken met het magisch realisme. Een manifest met ambitieuze voornemens dus, maar waarvan het resultaat zich uiteindelijk lastig laat meten.

De Crack richt zich niet zoals McOndo op het uitbeelden van het moderne leven in de grote stad en daarmee dus niet perse op de verbeelding van de hedendaagse Latijns Amerikaanse werkelijkheid. Toch probeert de groep op literair gebied een nieuwe richting in te slaan, of terug te keren naar de kwaliteit van bepaalde klassieke romans. De groep is dus, evenals McOndo ontstaan als reactie op Latijns Amerikaanse - met name magisch realistische - literatuur van de jaren '70 en '80. Mede-initiatiefnemer Eloy Urroz probeert in een interview, dat verscheen op de website *Latineos.com*, de houding van Crack en McOndo ten opzichte van het magisch realisme te duiden:

McOndo was trying to break ground with Magical Realism; the Crack, on the other hand, was trying to bring back what we believe was best of the fifties and sixties regardless. By going back and vindicating the great Latin American novel, we were rupturing with the seventies and eighties. (Urroz en Popescu)

Hier zien we dus opnieuw de spanning tussen breuk en continuïteit met het magisch realisme van de *boom*. De Crack-groep herkent wel bepaalde kwaliteiten in klassiek geworden *boom*-romans, maar staat daarmee niet een terugkeer naar het magisch realisme voor.

De Crack-groep is zoals gezegd internationaal georiënteerd, zowel wat betreft de literaire voorbeelden, als in de keuze van de onderwerpen van hun romans. Zo spelen een aantal romans van Jorge Volpi en Ignacio Padilla zich in het geheel niet af in Latijns Amerika, maar in het Europa ten

tijde van de Oostenrijks-Hongaarse monarchie en Nazi-Duitsland. Wat dat betreft zijn de keuze in onderwerp en locatie ook te zien als een daad van literair verzet:

The *crackeros* [...] chafed at the very idea of Mexican-ness as a literary category, and at the condescending opinion announced from perches north of the border and across the Atlantic that Mexican writers should demonstrate their authenticity by writing about Mexican themes, that the universal was a commodity owned exclusively by gringos and Europeans. (Ehrenreich)

De Crack-auteurs zien niet in waarom een Mexicaanse auteur alleen over Mexico of Latijns Amerika zou mogen of moeten schrijven, terwijl Europa en de twee wereldoorlogen enkel het privé domein is van Westerse auteurs. Hierin zien we ook weer een knipoog naar bijvoorbeeld Borges die ook regelmatig schreef over spionnen, vervalsers en samenzweerdere in het door oorlog verscheurde Europa. Zoals Jorge Volpi al verklaarde in zijn lezing "Latin America, a Hologram" bestaat er niet langer zoiets als dé Latijns Amerikaanse literatuur en is het Spaans als gemeenschappelijke taal niet te zien als een gemeenschappelijke karakteristiek die de Latijns Amerikaanse literatuur onderscheidt. Verder verklaart Volpi dat juist de eerste *boom*-romans een bepaalde internationale en anti-nationalistische kwaliteit bezaten die in latere Latijns Amerikaanse werken verloren lijkt te zijn gegaan:

The first books by Fuentes, Cortázar, García Márquez, or Vargas Llosa, to only mention the official payroll of the *Boom*, were perceived as a slap in the face by the nationalist writers and critics: instead of remaining tied up in their respective local traditions, all of them preferred to look outside and incorporate aspects of the European and North American novel into their own creations. (Volpi)

Tegelijkertijd wil de Crack ook voorbijgaan aan het probleem van de locatie van de roman en vinden de romans plaats op een soort non-locatie. Zoals Padilla verklaart in het manifest: "in fact, Crack novels aim to make stories whose *chronotope*, using a Bakhtinian word, is zero: the no-place and no-time, all-times and all-places, and none of them." De romans vinden dus plaats, soms letterlijk zoals in de roman *Amphitryon* (2000) van Padilla, in een soort niemandsland. Ook Europa tijdens de twee wereldoorlogen en tijdens het interbellum zijn het schouwtoneel van de Crack-roman waarin dit niemandsland zich bevindt. Ook de 'end of history' gedachte die in de jaren '90 opkwam (onder andere in werk van Francis Fukuyama) speelt een rol bij dit beeld wat van Europa geschetst wordt.

4.3 De Crack en *bestsellerismo*

De Crack-groep had zeker te lijden onder de globalisatie van de markt voor literatuur, zoals besproken is in hoofdstuk 2. Dit was ook voor een deel de reden om de groep op te richten. Zoals we hebben gezien begon er vanuit de internationale markt een zeker verwachtingspatroon te ontstaan rondom in Latijns Amerika geproduceerde literatuur. Sommige auteurs begonnen magisch realistisch werk te schrijven omdat dit goed in de markt lag; van anderen werd bijvoorbeeld realistisch werk bestempeld als magisch realistisch. Ben Ehrenreich wijst ook op bepaalde markttechnische overwegingen rondom de oprichting van de Crack-groep “It was also shrewd PR, an attempt to stake a claim in a publishing industry that had begun shifting drastically in the 1980s, consolidating into a few big and largely Spanish-owned houses variously infected with the virus locally known as *bestsellerismo*. We might call it Oprah-ism.” Voor auteurs met een zo idealistisch beeld van de Grote, de Totale – en voor de lezer dus vaak ook moeilijke – roman, was het vanwege dit *bestsellerismo* erg moeilijk om te publiceren en te verkopen. Om dit te doorbreken was een duidelijk tegengeluid nodig in de vorm van een duidelijk te herkennen beweging. Iets soortgelijks hebben we ook bij McOndo gezien in hoofdstuk 3. Publiceren onder de vlag van de Crack-groep was een manier om letterlijk zichtbaar te worden op de markt voor literatuur:

It had become harder than ever for young writers of literary fiction to break into the globalized and sales figure-obsessed market, so Volpi and his comrades published novels nearly simultaneously and issued their manifesto to coincide with the releases. Each book was tagged with a crimson promotional label identifying it as a "Novela del Crack."
(Ehrenreich)

Crack-romans waren hiermee dus letterlijk te onderscheiden in de boekhandel. Ondertussen zorgde het verhaal van een literaire beweging die brak met het magisch realisme ook voor een buzz rondom de Crack die nog met elke publicatie van een van de Crack-auteurs doorwerkt. Potentiële lezers hebben vaak ook gewoon behoefte aan een duidelijk en tot de verbeelding sprekend verhaal. Zo wordt in alle publicaties rondom de Crack gewezen op het verhaal rondom deze groep als de beweging die brak met het magisch realisme. Feitelijk had de groep alleen te lijden aan bepaalde consequenties van de literaire markt, die deels het gevolg waren van het succes van de *boom*-auteurs. Daarmee lijkt dus de kwestie rondom de verbeelding van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid – een kwestie die bij de McOndo-groep van belang was – een veel minder grote rol te spelen bij de Crack.

4.4 Amphitryon

Mijn vader zei altijd dat zijn naam Viktor Kretschmar was en dat hij als seinwachter aan de spoorlijn München-Salzburg had gewerkt, en hij was er de man niet naar om zomaar zonder meer te besluiten een misdaad te plegen. [...] Toen wees [mijn moeder] [...] naar mijn vader en fluisterde: 'Die man heet Thadeus Dreyer, jongen, en hij haat treinen uit de grond van zijn hart.' (Padilla 15-16)

Na het lezen van Ignacio Padilla's roman *Amphitryon* zal menig lezer achterblijven met de vraag wie nou de échte Thadeus Dreyer is. Niemand is wie hij lijkt te zijn in de roman. Hoewel de lezer uit de beginregels kan opmaken dat de echte Thadeus Dreyer deze Viktor Kretschmar was, is hij zeker niet het enige personage dat deze naam voert. En wie is dan de echte Viktor Kretschmar? Padilla trekt zijn mysterieuze roman naar een breder historisch perspectief en durft aan het eind van de roman zelfs zijn twijfels te stellen bij de ware identiteit van het in 1960 opgepakte nazi-kopstuk Adolf Eichmann. Het eerste wat Eichmann aan het begin van zijn proces in 1961 verklaarde was namelijk: "Ich bin Adolf Eichmann." Dat is opmerkelijk en misschien zelfs verdacht, maar het bleek dat zelfs getuigen in het proces onzeker waren over de identiteit van deze Eichmann. (Padilla 222) Vrijwel alle personages ondergaan enige vorm van identiteitsverwisseling in *Amphitryon*. Om enige duidelijkheid te scheppen is aan het eind van dit hoofdstuk een schematische weergave van de personages en hun verschillende identiteiten te vinden, hoewel sommige zaken door de auteur met opzet onduidelijk zijn gebleven of alleen worden gesuggereerd.

De naam *Amphitryon* komt uit de Griekse mythe van Herakles, de halfgod en zoon van de oppergod Zeus. Zeus verleidde Alkmene, een prinses die getrouwd was met *Amphitryon*, door zich als *Amphitryon* te vermommen. Alkmene baarde een tweeling: Herakles, de zoon van Zeus; en Iphikles, de zoon van *Amphitryon*.

De roman *Amphitryon* draait rondom de praktijk van identiteitsverwisselingen. Deze verwisselingen kwamen volgens de personages in de roman vaak voor vanaf het begin van de 1e wereldoorlog. Veel jonge mannen vergokten hun identiteit in de hoop om onder een lot als kanonnenvoer aan het front te ontkomen. Zo ook Thadeus Dreyer en Viktor Kretschmar die in 1916 in de trein naar München-Salzburg hun identiteit op het spel zetten tijdens een potje schaak. Thadeus Dreyer wint, neemt de identiteit van Viktor Kretschmar aan en wordt seinwachter aan de lijn München-Salzburg. De verliezer neemt de identiteit aan van Thadeus Dreyer en wordt in dienst van de Oostenrijk-Hongaarse monarchie naar het oostfront in de Balkan gestuurd.

In het tweede deel volgen we Richard Schley die aan het oostfront zijn oude kameraad Jacobo Efrussi herkent. Deze Efrussi is van Joodse afkomst en heeft onder andere om die reden al vele verschillende identiteiten gevoerd, maar is op dat moment bekend onder de naam Thadeus Dreyer. Schley probeert Efrussi/Dreyer te redden uit het niemandsland aan het front, waar deze als enige overlevende is achtergebleven. Hij vindt Efrussi/Dreyer in een keet in het niemandsland, omringt door stapels lijken en bebloede identiteitspapieren. Schley brengt de stervende Efrussi/Dreyer terug en neemt, terwijl Efrussi zijn laatste adem uitblaast, zelf de identiteit van Thadeus Dreyer over. Deze Thadeus Dreyer schopt het uiteindelijk tot generaal in het Duitse leger. Wanneer Hitler aan de macht komt begint Dreyer met Hermann Göring plannen te smeden om dubbelgangers voor nazi-kopstukken te rekruteren, het zogenaamde plan Amphitryon. De zoon van Viktor Kretzschmar, Franz T. Kretzschmar maakt inmiddels furore in Berlijn als ingenieur voor de nazi's en als schaker. Alles wijst er echter op dat hij in werkelijkheid de zoon van Schley/Dreyer is. Deze Franz T. Kretzschmar wordt uiteindelijk wellicht gerecruteerd als dubbelganger van Adolf Eichmann en is dus wellicht de Eichmann die in 1960 werd gearresteerd.

De spin in dit ingewikkelde web is de Russische sergeant Alikoshka Goliadkin. Recensent van de New York Times Barry Unsworth legt uit dat deze Goliadkin – overigens vernoemd naar een personage van Dostojewski – als het ware het Kwaad / de Boze zelf belichaamt:

Alikoshka Goliadkin, is a splendid portrait of the Evil One, both creature and creator of a world laid waste by war and corrupted in the peace that followed. He is dedicated to the destruction of souls, the extinction of the impulse to goodness, an embodiment of the nihilism we meet with often enough today in its watered-down guise of realism -- a far worse enemy to the human spirit than any number of illusions. (Unsworth)

Een interessant en complex karakter dus, die de spil vormt in het hele mysterie. Goliadkin trekt aan de touwtjes waarmee Thadeus Dreyer en Franz T. Kretzschmar een glansrijke carrière wordt bezorgd en stort hen met hetzelfde gemak weer in het verderf. Opvallend is dat de motivatie voor de verschillende personages om zichzelf en elkaar in het verderf te storten vaak onduidelijk is of ontbreekt. Uiteindelijk lijkt de kwestie rondom Eichmann een en ander te verklaren, maar vaak wordt de verklaring gezocht in de neiging van de personages om nou eenmaal het kwade te doen. Zo verklaart Goliadkin op een gegeven moment:

Zijn (Dreyers) neerslachtigheid nam zulke vormen aan dat ik voor zijn leven begon te

vrezen. Niet dat me dat op zichzelf erg veel kon schelen. Sinds onze ontmoeting op de Balkan had ik geleerd elke mogelijke affectieve binding, waardoor mijn plannen om Dreyers ziel te vernietigen in de war konden worden gestuurd, verre van me te houden. (Padilla 143)

Een verklaring die verder reikt dan dat Goliadkin nou eenmaal Dreyers ziel wil vernietigen wordt hier dus niet gegeven. Wellicht zegt de houding van de personages op dit punt iets over de maatschappelijke ontwrichting die heerst of de 'end of history' gedachte; het idee aan Grote Ideeën voorbij te zijn. De personages lijken in ieder geval de schijn op te houden een hoger doel te dienen, maar volgen ondertussen hun eigen plan, spelen hun eigen spel.

In het laatste deel van de roman volgen we het ingenieuze, na-oorlogse 'schaakspel' dat door Schley/Dreyer – die inmiddels de identiteit van Baron Blok-Cissewsky voert – is opgezet om na zijn dood de waarheid rondom de identiteit van Eichmann en het plan Amphitryon aan het licht te brengen. Schley/Dreyer was namelijk van plan Eichmann te vervangen door een dubbelganger en daarmee de massamoord op de Joden tot een halt te roepen, als gebaar naar zijn overleden Joodse vriend Efrussi. Goliadkin verijdelde dit, waardoor Schley/Dreyer's persoon en ziel als het ware geheel tot afbraak kwam, waar het Goliadkin om te doen was geweest. Dreyer vluchtte naar Genève en nam daar de identiteit van de Poolse baron Blok-Cissewsky aan .

De roman wordt verteld vanuit het perspectief van de personages Franz T. Kretzschmar, Richard Schley, Alikoshka Goliadkin en Daniel Sanderson. Deze laatste speelde partijen schaak met Blok-Cissewsky per post en ontrafelde na diens dood het mysterie rondom Eichmann. De geschiedenis wordt terugkijkend door deze vier personages beschreven, waardoor het verhaal groeit, de plot zich verdikt en de lezer steeds weer nieuwe inzichten in het mysterie krijgt. Recensent van *The New York Times* Barry Unsworth legt uit dat deze meerstemmige verteltrant resulteert in een soort koor van stemmen, waarin elke stem een deel van dit verbrokkelde mysterie verwoordt:

Events are unfolded through the medium of four first-person narrators, voices of loss and fractured personality. They are not distinguished by variety of style or mode of utterance, and so they seem almost like a chorus, a collective expression of the quest for meaning and identity in a bleak and chaotic, morally trackless world. (Unsworth)

Het begrip identiteit in deze roman is dus een erg instabiele factor. Zoals wel blijkt uit bovengenoemd citaat zijn de verschillende personages moeilijk van elkaar te onderscheiden, alsof ze inwisselbaar zijn als schaakstukken in het schaakspel. Vrijwel iedereen geeft zich uit voor

iemand anders, bovendien lijkt niemand echt de controle over zijn eigen leven te bezitten, maar lijken de gebeurtenissen zich met een zekere gestuurde noodzakelijkheid te voltrekken. Zo verklaart Franz T. Kretzschmar over de Berlijnse jaren van zijn jeugd:

Zonder dat ik het wist bleef mijn rol in die jaren beperkt tot het mij voortbewegen door een labyrint waarvan de sluisdeuren zich voor me openen of sloten om me precies naar de plaats te brengen waar anderen me hebben wilden. Kortom, in die jaren genoot ik evenveel vrijheid als een knaagdier dat verdwaald door een chaotische maquette van de kosmos dwaalt. (Padilla 44)

Het schaakspel – dat letterlijk het lot bepaald voor al die mannen die tijdens de oorlog hun identiteit vergokken – is wat dat betreft ook een belangrijk thema in de roman zelf. Het lijkt er op dat Schley de partij uiteindelijk wint van Goliadkin. Zijn eigen dood is een zet in het spel waardoor Sanderson in precies zo'n situatie terechtkomt dat het mysterie rondom Eichmann aan het licht komt.

4.5 Amphitryon en magisch realisme

Zoals gezegd spelen de *Novelas del Crack* zich doorgaans in het geheel niet af in Latijns Amerika, maar in Europa, zoals ook in *Amphitryon* het geval is (de connectie Eichmann-Argentinië buiten beschouwing gelaten). De roman lijkt de ambitieuze verwachtingen die in het Crack manifest worden geschept grotendeels in te lossen. Dit zien we bijvoorbeeld in de meerstemmige vertelstructuur waarmee een duister Europa wordt geschetst, waarin chaos en verwarring heersen. De personages zijn ook zelf 'meerstemmig' vanwege de meerdere identiteiten die ze voeren. Het verhaal speelt zich in een soort niemandsland af, waarin personages zelf ook een soort 'niemanden' zijn. Wat dat betreft zijn de 'weariness' en de 'aesthetic of dislocation', waar Padilla zelf over spreekt in het manifest, wel terug te zien in *Amphitryon*. Hierin, – en dan met name in het polyphone – zie ik aspecten van het carnavaleske terug in de roman. Alleen de in het manifest genoemde lichtheid of speelsheid zie ik niet echt terug in de roman, tenzij het natuurlijk een vorm van zwarte humor betreft die mij is ontgaan. Op mij als lezer kwam het boek echter over als het serieus en diepgaand boek, waarbij veel van de lezer gevraagd wordt. Alleen al het bijbenen van de plot is een flinke opgave en ook in dat opzicht voldoet de roman aan de eisen die het manifest aan de Crack roman stelt.

Mogelijk is Europa voor de Crack-schrijvers - dus gezien vanuit Latijns Amerikaans perspectief – ook te zien als een soort non-gebied. Hoewel Padilla als diplomaat in London – waar hij werkt als

hoofd van het departement culturele zaken op de Mexicaanse ambassade – zeer goed vertrouwd is met Europa (hij spreekt zelfs Nederlands), blijft het continent vanuit Latijns Amerika gezien mogelijk toch een soort abstracte en mysterieuze plaats met een duister en oorlogszuchtig verleden. Een soort grimmig land van Cocagne, hier ver, ver vandaan. Een Europa gezien en beschreven vanuit een Latijns Amerikaans perspectief. Deze beweringen zijn uiteraard moeilijk te staven. Toch lijkt Padilla goed te hebben gekeken naar iemand als Borges, die zelf ook Europa als onderwerp gebruikte als locatie voor zijn fantastische vertellingen. Zoals ook blijkt uit het interview met Padilla in *The Independent*: “Like his hero, Borges, Padilla fabricates a sinister Europe thronged with spies and impostors. These strangers on a train hurtle through a murky landscape of deceit.” Maar aan de andere kant wijst deze interviewer ook op de invloed van bepaalde *Mitteleuropa* schrijvers – als Robert Musil, Hermann Broch en Joseph Roth – die van invloed zijn geweest op Padilla's verbeelding van Europa en de laatste stuiptrekkingen van de Oostenrijk-Hongaarse monarchie.

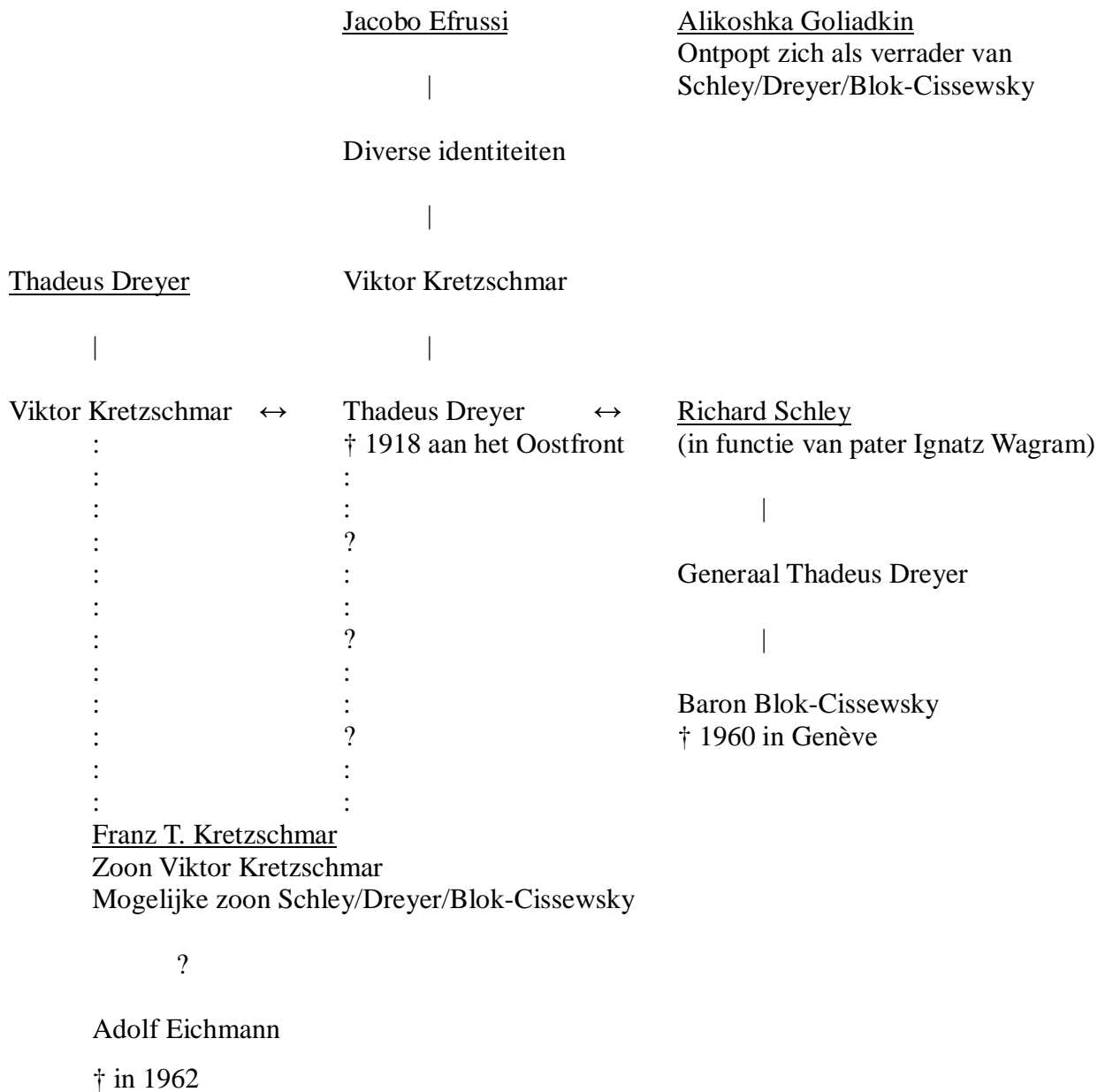
In *Amphitryon* wordt op hoog niveau schaak gespeeld. Tussen de personages onderling is de inzet meer dan eens het eigen leven (de verliezer schiet zich door het hoofd). Ook op hoger niveau wordt schaak gespeeld, waarbij meerdere personen de pionnen vormen waarmee wordt gespeeld en die in het verderf worden gestort. Het speelbord is het door chaos en oorlog verscheurde Europa en ook de uitkomst van het spel komt neer op verwarring, dood en ellende. Door middel van de metafoor van het schaakspel wordt door Padilla dus op kundige wijze het rationele en regelmatige verloop van het spel verenigd met de irrationele, chaotische uitkomst hiervan. Deze vereniging van onverenigbare factoren zien we zoals bekend ook steeds terug in het magisch realisme van de *boom*.

In de roman zijn dus bepaalde overeenkomsten met carnavaleske literatuur, en met magisch realistische literatuur van de *boom*. De roman lijkt de werkelijkheid van Europa te beschrijven vanuit een Latijns Amerikaans gezichtspunt, of althans, vanaf een zekere buiten-positie. Anderzijds is *Amphitryon* ook een roman waarin geput wordt uit een zo rijke bron van voorbeelden – variërend van Alfred Hitchcock's *Strangers on a Train* (1951) (wat betreft de persoonsverwisseling in een trein) tot Samuel Beckett's *Fin de Partie / Endgame* (1957) (wat betreft de schaakmetafoor en het idee van de non-locatie) – dat wellicht een verband met allerlei genres, schrijvers en kunst-uitingen kan worden gemaakt. Enkel overeenkomsten met het magisch realisme te benadrukken zou wat dat betreft misleidend zijn. De Crack maakt in dat opzicht de omschrijving alles en niets tegelijk te zijn helemaal waar.

4.6 Conclusie

We kunnen dus stellen dat de Crack een groep is, deels opgericht om de nagedachtenis aan literaire vaderfiguren (waar ook ter wereld) in ere te houden en literaire kitsch te bestrijden, en deels opgericht om zelf duidelijk herkenbaar te zijn op de markt. Beide factoren hangen ook samen: vanwege de markt en de beeldvorming rondom Latijns Amerikaanse literatuur, was er grote vraag naar Latijns Amerikaans magisch realisme. Hierdoor ontstonden kwalitatief slechte en ongeloofwaardige kopieën van magisch realistische literatuur, terwijl tegelijkertijd de waardevolle erfenis van de *boom* werd vergeten of miskend. De Crack was nodig om zowel op internationaal gebied letterlijk door te kunnen breken, als om te breken met middelmatige bijproducten van de markt voor Latijns Amerikaanse literatuur. Zoals gezegd bevindt de groep zich op het spanningsveld tussen breuk en continuïteit. De Crack keert zich wat betreft de inhoud en onderwerpen van hun romans dus niet direct of niet radicaal af van het magisch realisme van de *boom*, zoals McOndo claimt te doen. Wel onderkent de groep dat het magisch realisme ook destructieve gevolgen heeft gehad voor veel Latijns Amerikaanse schrijvers, voor de beeldvorming rondom Latijns Amerikaanse literatuur en voor de verbeelding van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid. De zogenaamde 'folksy imitators' waartegen de groep zich richt hebben een beeld van een Latijns Amerika neergezet dat niet langer bestaat, of wellicht te beperkend is. De Crack-generatie lijken daarentegen de belofte te bieden de kosmopolitische erfgenamen van de Grote roman te zijn.

Bijlage: Identiteitsverwisseling in Ignacio Padilla's *Amphitryon*



Bibliografie:

- Ángel Palou, Pedro, et al. "The Crack Manifesto". *Context*, nr 16, nd. Gepubliceerd op: *Dalkeyarchive.com*. nd. Web. 6 juni 2011.
- Ehrenreich, Ben. "The Crack-Up". *The Nation*, Ed. Katrina vanden Heuvel. 12 april 2010. Web. 6 juni 2011.
- Padilla, Ignacio. *Amphitryon*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2002.
- . Interview. "Ignacio Padilla: 'Latin American writers grew their iguanas to make them look like dinosaurs.'" *The Independent* 20 Juli 2002. Web. 12 januari 2011.
- Unsworth, Barry. "Strangers on a Train". *The New York Times* 27 april 2003. Web. 6 juni 2011.
- Urroz, Eloy. Interview. "Eloy Urroz and the Aesthetic Risk". Interview door Lucy Popescu. *Latineos.com*. 5 december 2010. Ed. Frederic Marc. Web. 6 juni 2011.
- Volpi, Jorge. *Latin America, a Hologram*. Stanford University. Pigott Hall, 5 juni 2009. Lezing. gepubliceerd op: *Bythefirelight.com*. 11 november 2009. Web. 6 juni 2011.

Hoofdstuk 5: Roberto Bolaño

Natuurlijk beschouwden we hen nooit als echte dichters. En zeker niet als revolutionairen. Ze waren dealers, punt uit! Wij respecteerden bijvoorbeeld Octavio Paz, en zij, met de hoogmoed van de onwetenden, koesterden ronduit minachting voor hem. Dat is ontoelaatbaar, nietwaar?

– Roberto Bolaño, *De wilde detectives*

5.1 Dichter en vagebond

Roberto Bolaño is in diverse opzichten een unieke en bijzondere schrijver te noemen. Zijn grillige, hyper-realistische schrijfstijl is moeilijk onder een bepaald genre in te delen. Zijn roerige levensverhaal spreekt erg tot de verbeelding en wordt in de media veelvuldig aangehaald en beschreven. Hij zou het leven van een vagebond hebben geleid, allerlei drugs hebben gebruikt en verhandeld, en jarenlang door Zuid-Amerika en Europa hebben gezworven. Hij overleed in 2003 op 50-jarige leeftijd in een ziekenhuis in Barcelona aan een leverziekte, wachtend op een levertransplantatie. Pas na zijn dood kreeg hij wereldwijd erkenning met zijn postuum gepubliceerde magnum opus *2666* [2004]. Volgens verschillende Engelse media zou zijn dood zijn veroorzaakt door het gebruik van met Hepatitis C besmette naalden tijdens zijn vermeende heroïneverslaving. Deze geruchten worden door zijn nabestaanden echter heftig weersproken. Maar er zijn legio andere geruchten en onduidelijkheden rondom het leven van Bolaño. Hij was verzot op literatuur, en zou zijn collectie boeken, bij gebrek aan geld, in Mexico bij elkaar gestolen hebben. Hij zou een leveroperatie hebben afgezegd omdat zijn roman af *moest*. Tegen het einde van zijn leven nam zijn productiviteit welhaast Balzacianse proporties aan en zou hij op bepaalde momenten meer dan 48 uur achter elkaar hebben geschreven. In het artikel “Een literair sprookje: Roberto Bolaño” (2009) verschenen in *Vrij Nederland* doet Sander Pleij ook een kleine greep uit de romantische anekdotes rondom zijn persoon:

In Spanje, waar hij in 1977 arriveerde, stond op zijn visitekaartje ‘Roberto Bolaño. Dichter en Vagebond’. In Barcelona, Girona en elders was hij onder meer afwasser, ober, vuilnisman, nachtwaker op een camping. Op het eind had hij een juwelenzaakje in Blanes. ‘s Avonds ging hij er, volgens zijn Amerikaanse vertaalster, snorkelen op een plek waar octopussen te zien waren en ‘s nachts schreef hij, bij gebrek aan een bureau, op de vloer. (Dingdong. Romantie-iek!) (Pleij)

En zo duiken er telkens weer meer sappige details op en is de hype rondom Roberto Bolaño inmiddels wereldwijd een feit. Roberto Bolaño produceerde uiteindelijk in een relatief korte periode een flink oeuvre, waaronder enkele lijvige boeken als *Los detectives salvajes* (1998) [*De wilde detectives*] en het reeds genoemde *2666*. Zijn bij leven gepubliceerde romans zijn inmiddels in rap tempo vertaald. Na zijn dood vond men tussen zijn papieren nog tenminste drie romans – waarvan de roman *El Tercer Reich* [*Het derde rijk*] (2010) inmiddels is gepubliceerd – en een verzameling essays, speeches en verhalen – getiteld *Entre Paréntesis* (2004) – waarmee Bolaño met recht, in navolging van Christine Smallwood van *New York Magazine*, “the unofficial Tupac of publishing” genoemd kan worden.

Tussen feit en fictie

Dat Bolaño vooral pas na zijn dood erkenning begon te krijgen voor zijn werk, draagt natuurlijk alleen nog maar bij aan het romantische beeld van een miskend en getormenteerd genie. Waarschijnlijk heeft Bolaño ook zelf bewust bijgedragen aan de mythevorming rondom zijn eigen persoon. In zijn romans verwerkte hij vaak autobiografische gegevens, waardoor de grens tussen feit en fictie moeilijk is te onderscheiden. Een voorbeeld is de kwestie rondom zijn arrestatie in Chili. Bolaño is van Chileense afkomst, maar verhuisde in 1968 met zijn familie naar Mexico-stad. In 1973 zou hij voor korte tijd zijn teruggekeerd naar Chili om daar het regime van Salvador Allende te steunen. Daar zou hij na de coup van Augusto Pinochet zijn opgepakt en enkele dagen vast hebben gezeten. Hij zou zijn ontsnapt met de hulp van twee bewakers die zijn voormalige klasgenoten waren – Bolaño beschrijft dit alles in een van zijn korte verhalen – en keerde terug naar Mexico als een ware revolutionair. Ook Bolaño's eigen vader bevestigt het verhaal, maar na zijn dood verklaarden enkele van zijn oude vrienden dat hij in 1973 in het geheel niet in Chili is geweest.

Na Bolaño's dood in 2003 kwamen veel van dit soort tegenstrijdigheden aan het licht en deze werden weer opgepakt door de media. Veel geruchten bleken ook door Bolaño zelf de wereld in te zijn geholpen, bijvoorbeeld doordat hij ze verwerkte in zijn verhalen en romans. In het artikel “A Chilean Writer’s Fictions Might Include His Own Colorful Past” (2009) van Larry Rohter, verschenen in de *New York Times*, valt te lezen hoe bijvoorbeeld de bron van het gerucht rondom de heroïneverslaving terug te vinden is in een kort verhaal verschenen in de Spaanse krant *El Mundo*: “The focus of the heroin controversy is a four-page narrative [...] [c]alled “Beach,” the text consists of a single long sentence, whose opening words are, “I gave up heroin and went back to my town and started on the methadone treatment administered me at the clinic. ...” (Rohter) Rohter verwijst

vervolgens naar een uitspraak van Manuel Llorente, de redacteur van *El Mundo*, waarin het betreffende verhaal voor het eerst verscheen: ““I knew Bolaño was a writer who played with reality, who cultivated ambiguities and false identities, so I didn’t care whether the narrative he submitted was true or invented,” Mr. Llorente said in an interview. “To me, the only thing that mattered was its literary value.”” (Rohter) Llorente lijkt te hebben begrepen dat het er uiteindelijk niet zoveel toe doet wat Bolaño's ware levensloop is geweest; dat is voer voor biografen. Zijn fictie is in de eerste plaats fictie, hoezeer er ook overeenkomsten te vinden zijn met zijn leven.

Toch is het belangrijk voor het begrijpen van Bolaño's werk dat er overeenkomsten met zijn eigen leven aanwezig zijn. Zoals Bolaño zich als persoon verhoudt tot zijn werk, zo verhouden ook zijn romans en verhalen zich onderling tot elkaar. Regelmatig zijn bepaalde gebeurtenissen in gewijzigde vorm weer terug te zien in verschillende romans of verhalen. Enkele voorbeelden hiervan zijn de terugkerende zoektochten naar verdwenen schrijvers, terugkerende personages of namen van personages, of het mysterieuze jaartal 2666 – dat in het geheel niet wordt genoemd in de roman *2666*, maar waar wel weer naar verwezen wordt in *Amuleto (Amulet)* [1999] en in *De wilde detectives*. Een personage genaamd 'Arcimboldi', slechts terloops genoemd in *De wilde detectives*, wordt in gewijzigde vorm weer als hoofdpersoon opgevoerd in *2666*; ook het personage Auxilio Lacouture – de 'moeder van de Mexicaanse poëzie' – die enkele pagina's aan het woord is in *De wilde detectives*, keert weer terug als de hoofdpersoon van *Amulet*. Hiermee creëert Bolaño een complex en mysterieus samenspel tussen zijn persoon, zijn deels zelfgecreëerde mythe, zijn werk en alles wat zich daar tussen bevindt.

5.2 Realisme

Roberto Bolaño's werk kenmerkt zich door een sterk realistische schrijfstijl. Zijn werk reflecteert het dagelijks leven, in de zin dat aan de lezer geen afgerond geheel gepresenteerd wordt. Het ontbreekt aan *narrative closure* om een term van Hayden White te gebruiken⁵. Net als in het dagelijks leven zien we in de wereld van Bolaño's fictie voornamelijk opeenvolgingen van gebeurtenissen, waarin niet perse ergens naar toe wordt gewerkt. Mensen ontmoeten elkaar, trekken een tijdje met elkaar op en gaan vervolgens weer hun eigen weg. Er is wel enige vorm van een plot, zoals bijvoorbeeld het thema van de zoektocht naar verdwenen schrijvers, maar het lijkt er niet zoveel toe te doen of deze schrijvers uiteindelijk gevonden worden of niet. Het werk van Bolaño

⁵ Term uit het artikel “The value of Narrativity in the Representation of Reality” (1980). Men spreekt van *narrative closure* wanneer een reeks gebeurtenissen achteraf wordt gepresenteerd als een afgerond geheel. Hierdoor wordt de illusie gewekt dat achter deze gebeurtenissen een zeker plot of verhaal schuil zou gaan, alsof deze structuur bij aanvang al immanent was. White zag deze narratieve neiging bijvoorbeeld terug in de moderne geschiedschrijving.

wekt daarom de indruk de werkelijkheid te willen presenteren zoals deze is, zonder een achterliggend plot of structuur. Een dergelijke manier van schrijven is echter op zichzelf natuurlijk ook weer een bepaalde structuur en een bewuste keuze van de auteur.

Bolaño maakt regelmatig gebruik van een grote hoeveelheid personages, waar vanuit de focalisatie plaatsvindt. Hierdoor zijn we als lezer getuige van een veelvoud aan gebeurtenissen, verspreid over diverse locaties, waardoor de roman, zoals Bolaño's Nederlandse uitgever Meulenhoff ook schreef, “de hele aarde en al het leven [lijkt] te willen bevatten”. Een voorbeeld is het vierde deel van de roman *2666*, getiteld 'Het deel van de misdaden'. In dit deel valt te lezen over Bolaño's fictieve weergave van de *muertes de Juárez*, de raadselachtige moorden op inmiddels meer dan 544 vrouwen (en honderden onopgeloste verdwijningen) in de Mexicaanse stad Ciudad Juárez (Santa Teresa genoemd in de roman). Bolaño beschrijft deze misdaden vanuit het perspectief van elk van de vermoorde vrouwen, waardoor de lezer geconfronteerd wordt met honderden personages die stuk voor stuk hun eigen leven leiden en vervolgens worden vermoord. Hiermee weet Bolaño de impact en de verschrikking van elke unieke moord tot uitdrukking te brengen.

Het lezen van het werk van Bolaño doet wat dat betreft denken aan het gluren in een gefragmenteerd exemplaar van de door Borges beschreven *Aleph*⁶. Bolaño was overigens ook groot bewonderaar van Borges en dit is ook terug te zien in zijn werk. Zo schreef hij de roman *Literatura Nazi en América* (1996), een fictieve encyclopedie van fascistische Latijns- en Noord-Amerikaanse schrijvers, waarvan de opzet sterk doet denken aan Borges' *Ficciones* (1944). Naast realisme lijken er ook surrealistische en absurdistische elementen aanwezig te zijn in het werk van Bolaño, waarvoor hij echter zijn inspiratie vindt in de realiteit. De absurde gebeurtenissen die Bolaño beschrijft zijn veelal voortgekomen uit dronkenschap, drugsgebruik, zwerftochten en zoektochten, dromen en doorwaakte nachten, en een zo nu en dan buitensporig gewelddadige situaties. De oorsprong hiervan ligt dus niet in een magische beleving van de werkelijkheid, maar in de manier waarop de personages in het leven staan.

5.3 Infrarrealisme

Bolaño begon zijn literaire loopbaan in de jaren '70 als dichter in Mexico. In 1976 richtte hij samen met Mario Santiago Papasquiaro de avant-gardistische *infrarrealismo* groep op. Deze groep zou een eerbetoon zijn aan een eerdere groep met dezelfde naam uit de jaren '10 en '20 van de 20e eeuw. Ook een Mexicaanse groep dichters uit de jaren '20 genaamd de 'stridentisten' (opgericht door

⁶ Borges beschrijft in het verhaal “De Aleph” hoe hij een bepaald punt vindt, de Aleph, waarin alle andere punten in het universum samenkomen. Hierin kan hij alles wat zich in het universum bevindt tegelijkertijd waarnemen.

Manuel Maples Arce) komt in aanmerking als model of voorbeeld voor de latere infrarrealisten. Maar historische informatie over zowel de groepen die model stonden voor de latere *infrarrealismo* groep, als van deze groep zelf, is schaars. Van de infrarrealisten is weinig meer bekend dan hetgeen Roberto Bolaño later zelf zou beschrijven in artikelen, lezingen en bijvoorbeeld in de roman *De wilde detectives*. Bolaño parodieert hierin zijn eigen beweging, die hij omdoopt tot het 'viscerale realisme'. De viscerale realisten in de roman doen weinig meer dan rondhangen in bars, marihuana roken, praten over op te richten tijdschriften en het stelen van boeken. Hij voert met aardig wat zelfspot zijn alter ego Arturo Belano ten tonele, evenals diens vriend Ulises Lima, waarvoor Santiago Papasquiaro model stond.

Hoewel niet precies duidelijk is wat de infrarrealisten op literair gebied gepresteerd hebben – de groep viel al snel uiteen en velen bleven ongepubliceerd – waren ze wel duidelijk in hun opzet: ze waren tegen het literaire establishment en ook tegen het Latijns Amerikaans magisch realisme. De groep trok door Mexico-stad om andere dichters te intimideren en poëzie-voordrachten te saboteren. Zoals Bolaño ook al schreef in *De wilde detectives*: “Er zijn momenten die geschikt zijn voor het declameren van gedichten en er zijn momenten die geschikt zijn om te knokken” (Bolaño 11). Bolaño schreef het even poëtische als raadselachtige manifest van de infrarrealisten; hieruit valt echter weinig concreets op te maken, zoals blijkt uit de volgende twee willekeurige zinnen uit het manifest:

-The death of the swan, the last song of the swan, the last song of the black swan, ARE NOT in the Bolshoi but in the pain and the unbearable beauty of the streets.

-A rainbow that begins in a cinema of bad death and that ends in a factory on strike.
(Bolaño, Manifesto)

Toen Bolaño als romanschrijver eenmaal bekend werd sprak hij zich duidelijker, maar met dezelfde felheid uit over het magisch realisme en met name enkele vooraanstaande *boom*-auteurs. Hij had het bijvoorbeeld over "a magical realism written for the consumption of zombies", zoals geciteerd in het artikel “Experience at Full Speed” van Christopher Tailer in *The Guardian*. Ook in het artikel “Vagabonds” van Daniel Zalewski in *The New Yorker* passeren enkele beledigende uitspraken aan het adres van het magisch realisme en de *boom*-auteurs de revue:

He derided Gabriel García Márquez as “a man terribly pleased to have hobnobbed with so many Presidents and Archbishops”; he called Isabel Allende a “scribbler” whose

“attempts at literature range from kitsch to the pathetic.” (Allende, interviewed in 2003, dismissed Bolaño as an “extremely unpleasant” man, adding, “Death does not make you a nicer person.”) (Zalewski)

Wat betreft hun afkeer van het magisch realisme waren de infrarrealisten hun tijd vooruit en daarmee letterlijk van de voorhoede: ruim twee decennia voor de Crack en McOndo uitten ze al hun kritiek. Deze kritiek blijft echter tamelijk ongefundeerd en voornamelijk op de persoon gespeeld. Ook wordt het niet helemaal duidelijk waar het infrarrealisme (of het fictieve 'viscerale' variant hiervan) dan precies voor staat.

Wat was dan precies het probleem van Bolaño met bepaalde *boom*-auteurs en hoe verhoudt hij zich tot hen? Alberto Medina wees in zijn artikel “Arts of Homelessness: Roberto Bolaño or the Commodification of Exile”(2009) op Bolaño's streven om vooral authenticiteit uit te willen stralen, zowel wat betreft zijn werk als in zijn eigen leven. In plaats van principiële bezwaren tegen het magisch realisme – of het nu gaat om de manier waarop daarin de werkelijkheid wordt weergegeven, zoals we hebben gezien bij McOndo, of de uitwassen van *bestsellerismo*, een van de bezwaren van de Crack – lijkt met name deze authenticiteit (of een gebrek hieraan) voor Bolaño een belangrijke reden te zijn om een hekel te hebben aan bepaalde magisch realistische *boom*-auteurs. Medina spreekt van een “exhibitionist “authenticity” against a literary establishment corrupted by mediatic images and interests” (Medina 546). Medina doelt hierbij ook op Bolaño's zelf gecreëerde mythe rondom zijn persoon, waarbij hij zichzelf met een haast 'exhibitionistische authenticiteit' uitvindt en neerzet als een anti-establishment figuur; tegen een establishment dat zich voedt met dergelijke beelden.

Medina geeft verder ook enkele interessante inzichten in het karakter van de *infrarrealismo*-groep en Bolaño in het bijzonder. Hij omschrijft Bolaño's stijl als een “poetics of exile” (546), waarbij een bepaalde staat van ballingschap nodig zou zijn om tot creativiteit te komen, en noemt hiervoor enkele voorbeelden uit Bolaño's manifest en de bundel *Entre Paréntesis*. In ieder geval lijkt Bolaño's zwerflust dit beeld van zelfverkozen ballingschap te bevestigen. Bolaño moest zelf echter weinig van dergelijke concepten hebben, zoals het volgende door Medina geselecteerde citaat uit *Entre Paréntesis* weergeeft: “I don't believe in exile, especially I don't believe in exile when that word appears along with the word literature. (40)” (Bolaño in Medina 547). Het thema van de ballingschap lijkt echter wel van belang te zijn geweest, zowel in Bolaño's werk als in zijn leven.

Verder omschrijft Medina de infrarrealisten als een anachronistische beweging: ze is geobsedeerd

door verdwenen avant-garde groepen, waarmee de groep zich in die zin letterlijk in balingschap bevindt in de tijd: “They obsessively talk about characters of an avantgarde that everybody seems to have forgotten, the anachronistic generation that did not realize its fight was fifty years late.” (Medina 548). Hierin zien we eigenlijk een zelfde soort ontwikkeling als bij de Crack: er wordt gebroken met het huidige literaire establishment, maar er is grote bewondering voor – en de neiging om terug te grijpen op – eerdere generaties auteurs. Zoals Medina het ook omschrijft: “The avant-garde had not only many fathers to kill but also those whose almost forgotten steps they wanted to follow and remember. The avant-garde gesture was by then also an homage, a tribute to a very specific aspect of past avant-gardes, the recovery of an endangered memory” (Medina 548) Op zijn beurt zou de latere Bolaño met *De wilde detectives* ook een hommage, of in zijn eigen woorden, een 'liefdesbrief aan een generatie' schrijven. Bij Bolaño en de infrarrealisten zien we interessant genoeg dus weer de literaire vadermoord terug. Aan de andere kant grijpt de groep rondom Bolaño, zoals we ook hebben gezien bij de Crack, terug op oudere voorbeelden als Borges, Bioy Casares en Cortázar – wat betreft Latijns Amerika – en auteurs als Cervantes, Melville, Kafka en Breton. Het begint er dus op te lijken dat literaire invloed, in ieder geval wat betreft Bolaño en de Crack-auteurs, een generatie overslaat.

5.4 De wilde detectives

Dat Roberto Bolaño als persoon tamelijk verbonden is met zijn werk, blijkt wel uit de voorgaande paragrafen, waarin enkele van zijn romans al ruimschoots zijn behandeld. In deze paragraaf zal echter dieper worden ingegaan op de roman *De wilde detectives*. Zoals gezegd handelt de roman over de twee dichters Arturo Belano en Ulises Lima op hun zoektocht naar de verdwenen visceraal realistische dichteres Cesárea Tinajero. Het verslag over hun avonturen wordt echter op vrijwel elk punt indirect / gemedieerd weergegeven.

De roman bestaat uit drie delen. In het eerste deel, getiteld “In Mexico verdwaalde Mexicanen (1975)”, maken we kennis met de jonge student Juan García Madero. Deze García Madero komt tijdens een poëzieworkshop in aanraking met Belano en Lima (die de workshop komen verstoren) en sluit zich aan bij de visceraal realistische dichters. Hij maakt kennis met het bonte gezelschap dichters, dieven, studenten, prostituees, homoseksuelen en druggebruikers waaruit de groep bestaat. Belano en Lima nemen duidelijk de leiding in de groep en lijken ook haast de enigen die zich, naast hun zwerftochten en lucratieve drugshandel, serieus met poëzie bezig houden. Hun verhaal blijft in dit deel echter op de achtergrond, we volgen met name García Madero's kennismaking met de groep dichters en zijn amoureuze escapades. Door een samenloop van omstandigheden ontvluchten

Belano en Lima op oudejaarsavond van 1975 Mexico-stad, samen met het sympathieke hoertje Lupe en García Madero, op de hielen gezeten door de pooier van Lupe, genaamd Alberto.

Het tweede deel, getiteld “De wilde detectives (1976-1996)”, bestaat uit een groot aantal verslagen van de mensen die in de periode van 1976 tot 1996 in contact zijn geweest met Belano en/of Lima. Stukje bij beetje krijgt de lezer een gefragmenteerd beeld van de belevenissen van Belano en Lima, die elkaar al snel uit het oog verliezen. Belano vertrekt naar Europa en houdt zich met name in Spanje op. In de jaren '90, wanneer zijn gezondheid al erg slecht is, zijn hart gebroken en hij niets meer te verliezen heeft, vertrekt Belano als oorlogsjournalist naar landen als Rwanda, Angola en Sierra Leone, waar op dat moment de meest bloedige burgeroorlogen woeden. Toch lijkt Lima de meer avontuurlijke van de twee te zijn: Na zijn vertrek uit Mexico houdt hij zich eerst op in Spanje en Frankrijk, vertrekt vervolgens naar Israël waar hij in de gevangenis belandt, komt in Oostenrijk terecht waaruit hij vervolgens wordt verbannen⁷, bezoekt met een delegatie communistische dichters Nicaragua ten tijde van de revolutie, raakt daar zoek en duikt uiteindelijk weer in Mexico-stad op. Het gezelschap dat herinneringen aan Belano en Lima ophaalt bestaat uit oude vrienden, uitgevers, mislukte schrijvers, geschifte kunstenaars, minnaressen, oorlogsjournalisten, serveersters, architecten en andere personen ontmoet tijdens de reizen van Belano en Lima. Via de talloze anekdotes – waarvan sommige slechts korte alinea's beslaan, andere weer vele pagina's – volgen we pakweg twintig jaar van het leven van Belano en Lima en komen we ook te weten hoe het de viscerale realisten vergaat. De meesten geven hun literaire aspiraties op, krijgen een baantje, gaan verder met hun leven; sommigen van hen komen helaas al vroeg aan een tragisch einde. Terwijl het verhaal zich ontvouwt is er echter één constante: het verslag van de oude viscerale realist Amadeo Salvatierra (dat wil zeggen: van de eerste groep viscerale realisten begin 20e eeuw), waarin hij vertelt over de lange, met mescal en tequila overgoten nacht, waarin onze wilde detectives, opzoek naar Cesárea Tinajero, hem een bezoek brengen en alles te weten willen komen over de eerste viscerale realisten. Terwijl we steeds verder meegaan in het verhaal en in de tijd keren de verslagen van Salvatierra over die eindeloze nacht steeds weer terug, waardoor de tijd zich in een kringetje lijkt te begeven.

In het laatste deel, getiteld “De Sonorawoestijn (1976)” keren we terug bij García Madero en maken we Belano en Lima eindelijk van dichterbij mee. We volgen de vier op hun zoektocht kriskras door de Mexicaanse Sonorawoestijn, op zoek naar deze Cesárea Tinajero. Terwijl García Madero wat krijgt met Lupe, speuren Belano en Lima archieven, bibliotheken en registers af, op zoek naar

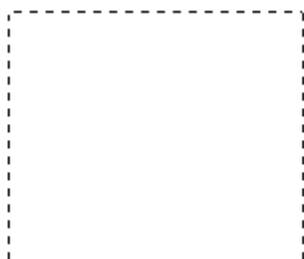
⁷ Bolaño haalt in zijn lezing “Literature and Exile”, uit de bundel *Entre paréntesis* herinneringen op aan de waargebeurde versie van dit incident, waarbij het Santiago Papatziaro verboden werd Oostenrijk weer te bezoeken totdat het Orwelliaanse jaar 1984 zou zijn aangebroken.

informatie. Langzaam maar zeker komen ze meer te weten over Cesárea en na lang zoeken, met de pooier Alberto steeds dichterbij hun hielen, weten ze haar te vinden. Het komt tot een treffen met Alberto en zijn handlanger, waarbij de oude Cesárea hen redt door zich op hen te werpen. Zij komt hierbij zelf om het leven. Belano en Lima keren terug naar Mexico-stad (om te beginnen aan de avonturen beschreven in het tweede deel), terwijl García Madero en Lupe zich terugtrekken in het huis van Cesárea en daar haar geschriften vinden.

Verborgene middelpunt

Een thema dat steeds lijkt terug te keren in het werk van Bolaño, is dat van het verborgen middelpunt, zo suggereert althans Ignacio Echevarría, voormalig redacteur van *El País*, in het nawoord van 2666: “In een van de vele aantekeningen met betrekking tot 2666 wijst Bolaño op het bestaan in het werk van een 'verborgen middelpunt'[...]” (Echevarria in Bolaño, 2666 1063) In deze roman zou een verdwijnpunt zitten – mogelijk het mysterieuze jaartal 2666 – waarin de verschillende perspectieven, of losse verhaallijnen, zouden samenkomen. Ook *De wilde detectives* lijkt te roteren om zo'n verborgen of wellicht ontbrekend middelpunt. De belevenissen van Belano en Lima staan centraal in de roman, maar de lezer komt hier slechts indirect meer over te weten. Meer dan eens kennen de personages die aan het woord zijn Belano of Lima van een enkele ontmoeting of een kort samenzijn; regelmatig weten zelfs hun directe vrienden niet wat er van hen terecht is gekomen, of ze nog leven of waar ze zich op dat moment bevinden. De centrale handeling in de roman heeft de lezer dus alleen van horen zeggen en het verslag hiervan is vrij incompleet.

Bolaño lijkt hier ook zelf naar te verwijzen op de laatste pagina, waarin García Madero raadsels opgeeft. Hij herhaalt het raadsel drie keer: “Wat zie je achter het raam?” (Bolaño 511) Het eerste antwoord van García Madero is een vierkantje met flarden van zinnen (doet wat denken aan de typografische experimenten uit *House of Leaves* (2000) van Mark Z. Danielewsky), die lijken te zijn opgebouwd uit woorden van de vorige pagina, haast als een soort luik waarin kan worden teruggekeken. Het tweede antwoord is een leeg vierkant. Het derde antwoord is een wederom een leeg vierkant waarvan de lijnen opgebouwd zijn uit streepjes:



(Bolaño 511)

Hiermee zou gesuggereerd kunnen worden dat degene die een 'blik uit het raam' werpt, oftewel degene die de gebeurtenissen volgt – of dit nu García Madero is, het veelvoud aan personages uit het tweede deel of wellicht de lezer zelf – letterlijk een incompleet plaatje krijgt.

Aan de andere kant is Bolaño de lezer al weer voor en haalt hij eerder al verregaande of vergezochte interpretaties onderuit. Tijdens de nacht doorgebracht bij Amadeo Salvatierra krijgen de jongens uiteindelijk het enige nog overgebleven en gepubliceerde gedicht van Cesárea Tinajero te zien. Het bestaat uit het woord “Sion”, een rechte lijn, een golvende lijn en een hoekige lijn. Salvatierra heeft het gedicht zelf nooit begrepen, maar volgens de jongens zit er een groot mysterie achter verborgen. Salvatierra vraagt hen: “Goed, zei ik, wat is het mysterie? Toen keken de jongens me aan en zeiden: er is geen mysterie, Amadeo.” (Bolaño 315-316) Er moet dus niet teveel achter worden gezocht, maar paradoxaal genoeg is juist het ontbreken van een mysterie zelf het grootste mysterie.

Het zwaartepunt van het verborgen middelpunt lijkt te liggen op de excursie van Belano en Lima naar de Sonorawoestijn: pas in de laatste pakweg vijftig pagina's krijgt de lezer hier überhaupt informatie over, terwijl er wel regelmatig naar de gebeurtenissen rondom de zoektocht naar Cesárea Tinajero wordt verwezen. Ook qua tijdsverloop roteert de roman rondom dit punt: het eerste deel speelt zich af in de aanloop naar de gebeurtenissen, maar breekt vlak voor het aanbreken van de zoektocht af. In het tweede deel vliegen de jaren in rap tempo voorbij, maar keren we wel steeds weer terug naar het verslag van Salvatierra in januari 1976, haast als een herinnering. In het derde deel wordt de narratief van García Madero weer opgepakt.

5.5 De wilde detectives en het magisch realisme

Wat betreft het tijdsverloop, net als in de analyse van *Rosario* in hoofdstuk 3, zien we weer overeenkomsten met magisch realistische *boom*-romans zoals *Honderd jaar eenzaamheid*. De tijd verloopt aan de ene kant lineair, maar er is ook een element van cyclisch tijdsverloop in de zin dat de roman steeds weer terug keert naar een bepaald eigen middelpunt. In de vertelling van Salvatierra die gedurende de hele roman doorloopt is de tijd eigenlijk eerder statisch, geconcentreerd op een enkele nacht die nooit eindigt. Hoewel Bolaño's werk in grote mate realistisch is zijn er dus toch weer raakvlakken aan te wijzen met magisch realisme van de *boom*. Ook wat betreft bepaalde absurde gebeurtenissen die in de roman worden beschreven, waarin het irrationele dus eigenlijk plaatsvindt in de rationele werkelijkheid, zien we die overeenkomst. Deze gebeurtenissen zijn echter altijd het logische gevolg van de levensstijl van de personages en grenzen daarmee dus nergens aan het magische of het fantastische. Zo beschrijft een vriend van Belano het

incident waarin Belano – die een moordende recensie vreest – een belangrijke Spaanse criticus uitdaagt tot een duel met de degen (compleet met secondanten, we bevinden ons dan inmiddels in de jaren '90). De criticus gaat de uitdaging aan en tijdens het duel op een strand merkt de vriend van Belano op: “Gedurende een seconde van helderheid was ik er zeker van dat we gek waren geworden. Maar die seconde werd gevolgd door een superseconde van superhelderheid (als ik deze uitdrukking mag gebruiken) waarin ik dacht dat deze scène het logische gevolg was van onze absurde levens.” (Bolaño 404). De meest vreemde voorvallen in *De wilde detectives*, ook al zijn ze het gevolg van een absurde levensstijl, zijn dus altijd logisch en te verklaren.

Een ander moment waarin Bolaño hier mee speelt is het hoofdstuk verteld door de advocaat Xosé Lendoiro. Deze soms moeilijk te volgen advocaat – hij citeert om de haverklap in het Latijn uit het werk van Cicero of Horatius – vertelt over het voorval waarin hij, terwijl hij op vakantie is, bij een kloof komt, waar hij een groep ontdane kampeerders aantreft. Er zou een kind in de kloof zijn gevallen, terwijl zich in de kloof volgens de lokale folklore een duivel zou ophouden. Er wordt een jongen in de kloof getakeld om het kind te redden, maar deze komt zwaar overstuur weer naar boven en beweert de duivel te hebben gezien. Niemand durft het kind nog te gaan redden. Later wordt de nachtwaker van een nabije camping (Belano) gehaald en in de kloof getakeld en deze redt uiteindelijk het kind. Lendoiro denkt ondertussen aan het verhaal “De kloof” van de Spaanse auteur Pío Baroja, waarin ook een kind in een kloof verdwijnt waar de duivel zou huizen. De bijgelovige dorpelingen zijn te bang om het kind te redden en laten het aan zijn lot over. In dit staaltje van intertekstualiteit verweeft Bolaño kundig fictie met de realiteit (of althans de gefictionaliseerde realiteit). Ook bevindt deze episode zich op het breukvlak tussen de magische beleving van de bijgelovige kampeerders en dorpelingen en, wanneer Belano eenmaal ten tonele verschijnt, de rationele werkelijkheid ontdaan van magie. Toch weet Bolaño, door middel van de *gap* die in eerste instantie ontstaat, een stukje magie in zijn roman te verwerken.

5.6 Conclusie

Roberto Bolaño kan met recht een bijzondere schrijver genoemd worden. Hij zette zich sterk af tegen bepaalde kopstukken van het magisch realisme, al leek hij hier vooral persoonlijke motieven voor te hebben. Als schrijver past hij wel in een traditie van vernieuwende Latijns Amerikaanse schrijvers als Cortázar en Borges; twee schrijvers die hij ook erg bewonderde. Bolaño was een schrijver waarbij – zoals Alberto Medina ook al aangaf – vele literaire vaderfiguren het moesten ontgelden. Anderzijds dienden ook evenzoveel eerdere literaire voorbeelden hem tot inspiratie. Wat Bolaño betreft lijkt er dus een bepaalde angst te zijn voor te directe literaire invloed; deze invloed

lijkt een generatie over te slaan.

Door de vermenging van feit en fictie in het werk wordt de lezer geconfronteerd met een ingewikkeld geheel, een soort literaire puzzel, waar critici en biografen vermoedelijk nog lang aan kunnen werken. In zijn werk presenteert Bolaño het leven en de werkelijkheid zoals het is: ongepolijst en ongestructureerd. Hoewel er soms raakvlakken zijn met het magisch realisme van de *boom* zijn de soms absurde situaties in het werk van Bolaño altijd het directe gevolg van de realiteit.

Zijn vasthoudendheid om zich niet te conformeren aan het literaire establishment bleek uiteindelijk ook een gouden marketingformule. Zijn werk is inmiddels wereldwijd een succes. Hierdoor worden lezers wereldwijd geconfronteerd met sterk realistische (en dus niet-magisch realistische) literatuur geschreven door een Latijns-Amerikaanse auteur. Ook bij mijn eigen eerste kennismaking met zijn werk trof dit realisme mij dan ook zeker als onverwacht. Bovendien is het werk van Bolaño, zoals dat van de Crack, sterk internationaal georiënteerd, al spelen Latijns Amerikaanse landen, thema's en personages ook zeker een grote rol. Er kan dus zeker gesteld worden dat Bolaño's werk van grote invloed is op het beeld van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid, zoals dat in de literatuur mede wordt gevormd, en het opgang brengen van de discussie hierover.

Bibliografie:

Bolaño, Roberto. *2666*. Amsterdam: Meulenhoff, 2009.

---. *De wilde detectives*. Amsterdam: Meulenhoff, 2009.

---. "First Infrarealist Manifesto, English". *Altarpiece.blogspot.com* 18 juni 2009. Web. 20 juni 2011.

---. "Literature and Exile". uit: *Between Parentheses*. New York: New Directions Publishing Corporation, 2011. Gepubliceerd in: *The Nation*, Vol 292 / Nr 5, 31 januari 2011.

Medina, Alberto. "Arts of Homelessness: Roberto Bolaño or the Commodification of Exile". *Novel: A Forum on Fiction*, Vol 42 / Nr 3, 1 september 2009.

Pleij, Sander. "Een literair sprookje: Roberto Bolaño". *Vrij Nederland* 24 februari 2009. Web. 20 juni 2011.

Rohter, Larry. "A Chilean Writer's Fictions Might Include His Own Colorful Past". *The New York Times* 27 januari 2009. Web. 20 juni 2011.

Smallwood, Christine. "The Bolaño Industry". *New York Magazine* 7 november 2008. Web. 20 juni 2011.

Tailer, Christopher. "Experience at Full Speed". *The Guardian* 17 januari 2009: Review Section 2. Web. 20 juni 2011.

White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *Critical Inquiry* 7.1 1980.

Zalewski, Daniel. "Vagabonds". *The New Yorker* 26 maart 2007. Web. 20 juni 2011.

Geraadpleegde websites:

<http://www.infrarrealismo.com/> Web. 20 juni 2011.

<http://www.meulenhoff.nl/nl/p4c36fcf32b2f4/11073/de-wilde-detectives.html> Web. 20 juni 2011.

Eindconclusie

And of course it is just that; in the sphere of literature as in others, there is no act that is not the culmination of an infinite series of causes and the cause of an infinite series of effects.

– Jorge Luis Borges, “The Flower of Coleridge”

Zoals we hebben kunnen zien in de afgelopen hoofdstukken was het magisch realisme van de *Latin American Boom* een big deal, een fenomeen om rekening mee te houden, een literaire gebeurtenis waarmee verschillende groepen en hele generaties Latijns Amerikaanse auteurs tot een bepaalde verhouding moesten zien te komen. De *Latin American Boom* kwam voort uit een bepaalde beleving van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid en droeg op haar beurt ook bij aan het vormen en reproduceren van deze beleving van de werkelijkheid. In de drie case-studies die we nader hebben bestudeerd – drie literaire fenomenen McCondo, de Crack en Roberto Bolaño – zien we ook drie verschillende manieren waarop hedendaagse Latijns Amerikaanse auteurs zich verhouden tot de verbeelding van de werkelijkheid in het magisch realisme van de *boom*. Verschillende factoren zijn van invloed geweest op de manier waarop deze verhouding of reactie tot stand kwam en de productie van nieuwe teksten die daaruit voortvloeide.

We hebben onder andere gezien dat de marktwerking een belangrijke rol speelt. Met name de auteurs van McCondo en de Crack ondervonden moeite om zich buiten het gebaande pad van het magisch realisme van de *boom* te begeven. Vanwege het succes van het Latijns Amerikaanse magisch realisme ontstonden bepaalde verwachtingen over Latijns Amerikaanse literatuur. Bovendien ontstond er een beeld van een soort 'magisch realistisch' continent. Het gevolg was dat veel auteurs zich moesten conformeren aan dergelijke verwachtingen, labels en kaders. McCondo en de Crack hebben zich hier, met name in de eerste jaren van hun bestaan, sterk van gedistantieerd en hebben zich gemanifesteerd als tegenbeweging. Op zichzelf is dit natuurlijk ook te zien als een vorm van marketing, een manier om deze impasse te doorbreken. Bij Roberto Bolaño was dit anders, hij cultiveerde het romantische beeld van zichzelf als getormenteerd en onbegrepen schrijver, haast alsof hij niks van doen had met het magisch realisme van de *boom*. Achteraf bleek de manier waarop Bolaño zijn eigen mythe vormde ook marketingtechnisch deels bepalend te zijn voor zijn latere succes, dat ironisch genoeg pas na zijn dood kwam. Voor alle drie geldt dat het magisch realisme van de *boom* van invloed was, iets waartoe ze zich moesten verhouden en een fenomeen dat van invloed was, ook op hun werk. Zoals Georg Christoph Lichtenberg ook zei: “To do just the opposite is also a form of imitation” (Bloom 31) Voor hen allen geldt echter ook dat zij

er in geslaagd zijn om, ondanks de grote stempel die het magisch realisme drukte op de Latijns Amerikaanse markt voor literatuur, toch te publiceren en hun romans onder de aandacht te brengen. Wat dat betreft zijn de behandelde auteurs er dus in geslaagd hun eigen weg te vinden en hebben ze zeker bijgedragen aan het opgang brengen van een discussie rondom de verbeelding en beleving van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid.

Een ander deel van het geheel is de factor invloed zelf, en de angst voor invloed zoals uiteengezet in het werk van Harold Bloom. Alle behandelde auteurs en literaire bewegingen distantieerden zich in minder of meerdere mate van het magisch realisme van de *boom* en hebben dus te kampen gehad met deze angst voor invloed. Zij verklaarden het magisch realisme van de *boom* schuldig aan het neerzetten van een reductionistisch en exotisch beeld van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid en in zekere zin verklaarden zij ook het magisch realisme dood. Opvallend is echter wel dat zowel bij de Crack als bij Roberto Bolaño een zekere terugkeer is te bespeuren naar de generatie Latijns Amerikaanse schrijvers van voor de *boom*. Ook diverse Westerse auteurs worden genoemd als invloedrijk. De McOndo beweging lijkt nog het meest in ontkenning te zijn wat betreft de verhouding tot de erfenis van het magisch realisme, en lijkt vooral heel sterk een kind van de moderne tijd te willen zijn. Een roman als *Rosario* laat echter ook zien dat authenticiteit, uniciteit en raakvlakken met voorgaande literaire tradities hierin niet perse afwezig hoeven te zijn. Zowel McOndo als de Crack zouden zich na verloop van tijd ook milder uitspreken over de *boom*-auteurs, waardoor het credo “he who is willing to work gives birth to his own father” (Kierkegaard, in Bloom 26) hier van toepassing lijkt te zijn. Bij Bolaño is hiervan geen sprake.

Aangezien de directe reactie van de behandelde auteurs en bewegingen duidelijk zichtbaar en meetbaar is, kunnen we met zekerheid stellen dat Blooms ideeën over de angst voor invloed hier van toepassing zijn. Of de ideeën van Greenblatt over de circulatie van sociale energie terug te vinden zijn bij de drie behandelde literaire fenomenen is moeilijker aan te tonen. Wat we zagen bij Greenblatt is dat veranderingen in de maatschappij en de beleving van de werkelijkheid vaak hun weerslag vinden in de literatuur. Op haar beurt voedt de literatuur de maatschappij weer met ideeën en vormt daarmee ook mede (de beleving van) de werkelijkheid. Dit laatste lijkt zeker het geval te zijn geweest bij de *Latin American Boom*. Het succes van het Latijns Amerikaanse magische realisme zorgde voor de circulatie van ideeën over de Latijns Amerikaanse werkelijkheid. Dit zien we ook weer terug in het verwachtingspatroon en het beeld van de werkelijkheid dat men heeft in het Westen over Latijns Amerika. Naarmate de maatschappij in de diverse Latijns Amerikaanse landen echter veranderde, moderniseerde en verwesterde, begon er ook een ander beeld te ontstaan over de Latijns Amerikaanse werkelijkheid. De circulatie van sociale energie zorgde ervoor dat in

Latijns Amerika, dat langzamerhand overging van Macondo tot McOndo, ook een verandering plaatsvond in de literatuur, zoals we met name bij de McOndo beweging hebben kunnen zien. Bij deze beweging gaf een urbaan realisme uitdrukking aan die beleving van de werkelijkheid. Ook het werk van Bolaño heeft sterke realistische trekken. Desalniettemin zien we ook steeds weer hoe bepaalde vormen van sociale energie zich in teksten door de eeuwen heen, via het magisch realisme van de boom naar dat van hedendaagse Latijns Amerikaanse auteurs, hebben gemanifesteerd. Zo hebben carnavaleske en groteske elementen raakvlakken met zowel het magisch realisme als met bijvoorbeeld de romans van de Crack en stonden klassieke werken als de *Decamerone* en *Don Quichot* aan de wieg van de literaire traditie waar zowel het magisch realisme als bijvoorbeeld de literatuur van de Crack onderdeel van uitmaken.

Al met al hebben we dus kunnen zien dat de *Latin American Boom* van grote invloed is geweest, zowel op de literatuur als op de verbeelding en beleving van de Latijns Amerikaanse werkelijkheid. Maar de drie literaire fenomenen die in deze master-thesis zijn behandeld, zijn er stuk voor stuk in geslaagd om een discussie op gang te brengen over de beeldvorming rondom die werkelijkheid. Stuk voor stuk slaagden ze er ook in, zowel op artistiek gebied als wat betreft 'de markt', zich los te maken van het magisch realisme van de *boom* en tot een zekere verhouding hiertoe te komen. Al is het spanningsveld tussen breuk en continuïteit, zoals dat bij de Crack al naar voren kwam, bij alle drie de literaire fenomenen nooit ver weg. Bij elk van hen is een zeker respect te bespeuren voor de Latijns Amerikaanse traditie. Maar elk van hen zijn er in geslaagd om nieuwe deuren te openen en op een andere wijze uitdrukking te geven aan de beleving van de werkelijkheid. Uiteindelijk gaf ook het magisch realisme uitdrukking aan de magie die in de Latijns Amerikaanse beleving van de werkelijkheid aanwezig was en zijn de verschillen met de hedendaagse generatie auteurs wellicht kleiner dan gedacht. Zoals Franz Roh ook al stelde lijkt het aan de mens eigen te zijn om voor eeuwig te moeten slingeren tussen devotie voor de wereld van dromen en toewijding aan de wereld van de realiteit.

Bibliografie:

- Bloom, Harlod. *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973. Print.
- Borges, Jorge Luis. "The Flower of Coleridge". In: *Other Requisitions 1937-1952*. Austin: University of Texas Press, 2000. 10-13. Print.
- Roh, Franz. "Magic Realism: Post-Expressionism (1925)". In: Wendy B. Faris en Louis P. Zamora (red.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London, 1995. 15-31. Print.