

Master in het vertalen

Hola mami: kritische zelfvertaling

Masterproef aangeboden door
Tine SCHELKENS

Tot het behalen van de graad van master in het vertalen

Promotor: Prof. Danny MASSCHELEIN

Academiejaar: 2021-2022

KU LEUVEN

- **Code of conduct voor geloofwaardig auteurschap**
 - **Correct verwijzen naar bronnen houdt in:**
 - dat ik als auteur transparant ben over mijn bronnen, zodat de lezer op elk moment correct kan inschatten welke de bron is van wat beweerd wordt;
 - dat ik als auteur geen relevante informatie waarover ik beschik en die een ander licht zou kunnen werpen op de geboden interpretatie of ontwikkelde redenering bewust weglaat;
 - dat ik als auteur duidelijk aangeef welke relevante interpretaties ik niet in rekening heb gebracht en waarom dat is gebeurd;
 - dat ik als auteur waarheidsgetrouw weergeef wat ik heb geobserveerd;
 - dat ik als auteur op de hoogte blijf van evoluties in manieren van verwijzen en het weergeven van referenties en een bibliografie.

Ik bevestig dat ik deze *code of conduct* heb nageleefd bij het schrijven van deze masterproef.

Naam: Tine SCHELKENS

Datum: 08-08-2022

Handtekening:

Voorwoord

'Vertaler? Fantastisch, dan kan je zelf je boek vertalen!' Dat zegt de man van de uitgeverij tegen me aan de telefoon. Het is eind januari 2021, ik ben net thuisgekomen van een examen. Ik frons mijn wenkbrauwen en bedenk dat dat wel erg raar zou zijn, een boek vertalen naar een taal die niet mijn moedertaal is. Zijn opmerking past perfect in het uitgekende verkooppraatje dat hij daarna opdist. Mijn aanvankelijke voorzichtige enthousiasme slaat definitief om in wantrouwen wanneer hij zegt dat er van mij een 'investering' verwacht wordt. Ik lieg dat ik erover zal nadenken, haak in en besluit om het voorval te vergeten.

Eind 2020 had ik mijn manuscript opgestuurd naar een aantal uitgeverijen. Ik oogstte geen succes, tenzij dan bij één enkele uitgeverij die bovendien geld vroeg om het boek op de markt te brengen. Ik was echter niet van plan om zomaar op te geven. Ze vinden het niet goed genoeg? Oké, dan maak ik het wel beter. Ooit.

'Waarom vertaal je je boek niet naar een grote taal? Je studeert toch Frans en Spaans? Misschien dat het zo wél uitgegeven kan worden. Weet je wat voor een afzetmarkt dat zou betekenen?' Het is april 2021. Ik kijk hoofdschuddend naar de vriend en mompel dat die man van de uitgeverij ook al zoiets zei. Ik zeg dat ik het een geschift idee vind, dat het veel te moeilijk is om een boek te vertalen naar een andere taal dan de moedertaal. En dat het mij jaren zou kosten, zonder enige garantie op succes. En dat ik het al zo druk heb met de studie en dan volgend jaar nog een masterproef. Wacht even... de masterproef! Wat als ik nu eens...?

Zo kwam ik op het idee om mijn masterproef te wijden aan de (gedeeltelijke) vertaling van mijn eigen manuscript. Op het moment dat ik het idee voorstelde aan professor Masschelein, had ik er bovendien geen benul van dat zelfvertaling een *hot topic* is binnen de vertaalwetenschap.

Ik zou mijn promotor, professor Masschelein, willen bedanken voor het vertrouwen. Ik besef dat ik geen alledaags onderwerp gekozen heb voor mijn masterproef en ik stel het erg op prijs dat hij het idee een kans wilde geven. Ik bedank hem ook voor de nuttige tips, pertinente opmerkingen, interessante suggesties en noodzakelijke correcties.

Verder heb ik bij de vertaling veel hulp gekregen van enkele Spaanstaligen. Vooral de Spaanse Erasmusstudente María Vidarte Arana deed uitstekend revisiewerk. Ook de input van Fredy Alfonso Valdés en van Dago Yandy Hernández, twee Cubaanse kennissen van me, was nuttig. Aan alle drie: een welgemeend *gracias*.

Resumen

Hola mami es un manuscrito en neerlandés, escrito por la autora de este trabajo de fin de máster. El manuscrito, que tiene pretensiones literarias, trata de Pauline, una joven mujer belga que viaja a Cuba, donde conoce a Yuniel, un joven cubano. Los dos se enamoran, lo que marca el principio de una relación a distancia que será bastante complicada.

Por el momento, el manuscrito no ha sido publicado por ninguna editorial. Realizar una autotraducción al español —un idioma más hablado que el neerlandés— podría ser, a lo mejor, una manera de conseguir su publicación. La autotraducción (parcial) al español del texto constituye el componente central de este trabajo. En concreto, se ha traducido el primer capítulo del manuscrito.

El texto origen se caracteriza por una serie de elementos típicos. Por un lado, la historia multicultural, que presenta características de un relato de viaje, hace que el texto sea multilingüe. En efecto, el texto no está escrito de forma homogénea en neerlandés, sino que también aparece el español y —en menor medida— el inglés. Por otro lado, la multiculturalidad aparece representada en varias referencias culturales, cubanas y, más generalmente, latinoamericanas. Se estudia de qué manera y en qué medida estos elementos pueden ser trasladados al texto meta. Es importante subrayar que el texto meta va dirigido principalmente a un público español, en lugar de latinoamericano. Por lo tanto, esta elección permite perfilar de forma más clara, por un lado, las diferencias entre Cuba y Europa y, por otro lado, las diferencias entre los personajes, porque la historia se focaliza principalmente desde el punto de vista de Pauline, una mujer europea. El hecho de que el texto vaya dirigido a un público español (y no latinoamericano), tiene otra ventaja: permite el uso de variaciones intralingüísticas gracias a la oposición entre el español de España y el de Cuba. Estas variaciones resultan ser importantes para mantener un cierto grado de «exotismo» en el texto meta.

Este trabajo está compuesto por tres grandes partes. La primera parte se dedica a una exploración bibliográfica de tres temas que tienen su importancia para la traducción del texto, a saber, la autotraducción, el multilingüismo y los elementos culturales específicos. La segunda parte está constituida por la traducción misma y en la tercera parte se presenta un análisis crítico de la traducción, de algunos elementos del texto origen y de las estrategias de traducción que se han aplicado.

De acuerdo con los resultados de este trabajo, se puede establecer una relación entre la autotraducción y el multilingüismo por un lado y entre la autotraducción y los elementos culturales específicos por otro lado. Esta observación da lugar a varias hipótesis y pistas de investigación. En primer lugar, podría ser interesante examinar de manera sistemática la relación entre la autotraducción y el multilingüismo. En tal estudio, cabría ir más allá de los casos individuales e intentar desarrollar una teoría global. Además, se formulan, entre otras, las hipótesis siguientes relacionadas con el multilingüismo y los elementos culturales específicos. ¿Los autotraductores logran mantener la dimensión multilingüe mejor que los traductores «clásicos»? ¿Son capaces de trasladar mejor las connotaciones de los elementos culturales específicos al texto meta? Aunque estas preguntas estén relacionadas con discusiones técnicas sobre los problemas de la traducción y la (in)traductibilidad —cuya pertinencia es a veces objeto de polémicas— merecen ser examinadas.

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Resumen	4
1 Inleiding	7
2 Literatuurstudie	9
2.1 Zelfvertaling	9
2.1.1 Definitie	9
2.1.2 Wetenschappelijke interesse	9
2.1.3 Redenen voor zelfvertaling	10
2.1.4 Zelfvertaling versus 'gewone' vertaling	12
2.1.5 Zelfvertaling als genre	18
2.1.6 Besluit	18
2.2 Meertaligheid en vertaling	18
2.2.1 Definitie	18
2.2.2 Meertaligheid in de geschiedenis	19
2.2.3 Uitingen en functie van meertaligheid	20
2.2.4 Gesprekken met anderstaligen	21
2.2.5 Meertaligheid in de doelttekst	22
2.2.6 Besluit	24
2.3 Realia en cultuurspecifieke elementen	25
2.3.1 Definitie	25
2.3.2 Vertaalstrategieën en achterliggende factoren	26
2.3.3 Besluit	31
3 Vertaling: Hotel Florida	32
4 Bespreking	55
4.1 Methodologie	55
4.2 Normen en conventies	55
4.2.1 Formeel	55
4.2.2 Linguïstisch en stilistisch	59
4.3 Zelfvertaling	64
4.3.1 Algemeen	64
4.3.2 Proces	64
4.3.3 Product	67
4.3.4 Besluit	68
4.4 Meertaligheid	68
4.4.1 Meertaligheid in de brontekst	69
4.4.2 Meertaligheid in de doelttekst	74
4.4.3 Besluit	78
4.5 Realia en cultuurspecifieke elementen	78

4.5.1	Realia en cultuurspecifieke elementen in de brontekst	79
4.5.2	Realia en cultuurspecifieke elementen in de doelttekst	80
4.5.3	Besluit	84
5	Conclusie	86
	Literatuurlijst	89
	Bijlage A: Nederlandstalige versie <i>Hotel Florida</i>	92
	Bijlage B: Voormalige woordenlijst manuscript	114

***Hola mami*: kritische zelfvertaling**

De meeste (literaire) vertalers werken naar hun moedertaal. Auteurs die hun eigen werk vertalen, de zogenaamde zelfvertalers (Popovič, 1976), keren die traditionele vertaalrichting echter om (Grutman & Van Bolderen, 2014). In dit werk staat mijn eigen (partiële) zelfvertaling centraal: een vertaling van een zelfgeschreven, Nederlandstalige literaire tekst naar het Spaans.

Het manuscript, dat de titel *Hola mami* draagt, gaat over Pauline, een jonge vrouw uit Brussel die op reis in Cuba bezwijkt voor de charmes van Yuniel, een Cubaanse jongeman. De twee beginnen een langeafstandsrelatie, die de nodige ups en downs zal kennen.

Hola mami is autofictie: een mengeling van fictie en waargebeurde, autobiografische elementen. Mijn zelfvertaling beantwoordt daardoor niet uitsluitend aan de klassieke definitie van Popovič (1976). Wanneer schrijvers over hun eigen ervaringen schrijven, kan dat namelijk ook beschouwd worden als een vorm van (zelf)vertaling (Wilson, 2009). Ik zou dus kunnen stellen dat mijn zelfvertaling een 'dubbele' zelfvertaling is.

Het multiculturele liefdesverhaal, dat kenmerken vertoont van een reisverhaal, richt zich in de eerste plaats op een relatief jong en vrouwelijk publiek. Daardoor zou het met een ietwat denigrerende term omschreven kunnen worden als een voorbeeld van *chicklit*. In ieder geval was (en is) mijn ambitie om er op zijn minst goed geschreven *chicklit* van te maken.

Waarom wil ik zelf mijn eigen werk vertalen? Mijn manuscript is, ondanks pogingen om het te laten uitgeven, tot op heden ongepubliceerd gebleven. Om daar verandering in te brengen, zal ik eerst en vooral de kwaliteit ervan moeten opkrikken. Daarnaast kwam ik, als vertaler in spe, op het idee om mijn talenkennis als hefboom in te zetten. Een vertaling, door mezelf, naar een grotere taal dan het Nederlands zou immers de kans op publicatie kunnen verhogen, omdat zo een potentieel groter lezerspubliek aangeboord zou kunnen worden. Meer potentiële lezers betekent meer potentiële winst, wat uitgeverijen minder huiverachtig zou moeten maken om de sprong te wagen.

Ik heb gekozen voor het Spaans als doeltaal. Toch had ik mijn tekst net zo goed naar het Frans kunnen vertalen, de andere vreemde taal in mijn talenpakket. Op die manier had ik het mezelf bovendien minder moeilijk gemaakt. Nochtans was de unieke leeropportunity die zich aandienende – een vertaling naar een vreemde taal – net een extra motivatie om voor het Spaans te opteren. Het was immers een uitgelezen kans om mijn Spaanse taalbeheersing een boost te geven. Daarnaast vond ik het Spaans ook gewoon beter passen bij het verhaal, dat zich gedeeltelijk afspeelt in Cuba, heel wat Spaanstalige elementen bevat én gebaseerd is op eigen ervaringen. Daardoor leek het Spaans voor mij een 'logische' keuze, omdat ik zo dichterbij de oorspronkelijke sfeer van het verhaal kon blijven.

De doelttekst is voornamelijk gericht op Spanje, eerder dan op Latijns-Amerika. Ook dat is een 'logische' keuze. Door te focussen op Spanje, net zoals België een Europees land, komen de cultuurverschillen tussen de hoofdpersonages enerzijds en tussen Cuba en Europa anderzijds beter uit de verf. We volgen de verwickelingen immers door de ogen van de Belgische Pauline. De keuze voor Spanje laat ook toe om meer variatie aan te brengen in het Spaans. Zo zullen de verhalende gedeelten grotendeels in het

Spaans van Spanje geschreven worden, terwijl de uitlatingen van de Cubaanse personages typisch 'Cubaanse' elementen zullen bevatten.

De brontekst wordt onder meer gekenmerkt door multiculturaliteit en meertaligheid. Met dat laatste wordt bedoeld dat er in de tekst meerdere talen samen voorkomen (Grutman, 2020a). Hoewel meertaligheid zich op verschillende manieren kan manifesteren, doelt de term hier vooral op de aanwezigheid van Spaans en – in mindere mate – Engels in de tekst. Die talenpotpourri draagt uiteraard ook bij tot het multiculturele karakter van het verhaal. Verder komt de multiculturaliteit tot uiting via de talrijke Cubaanse (en bij uitbreiding Latijns-Amerikaanse) realia en cultuurspecifieke elementen.

Ik zal in dit werk nagaan in welke mate en op welke manier de typische kenmerken van de Nederlandstalige brontekst, met name multiculturaliteit en meertaligheid, overgezet kunnen worden naar de Spaanstalige doelttekst, die zich, zoals gezegd, voornamelijk richt tot een publiek in Spanje. In de Spaanse vertaling dreigt de meertaligheid alvast gedeeltelijk verloren te gaan, omdat het Spaans niet langer als 'vreemd' herkend zal worden. De hierboven vermelde intralinguale variatie zal echter belangrijk blijken om de meertaligheid van de brontekst ook in de doelttekst te bewaren.

Het volledige Nederlandstalige manuscript bestaat uit elf hoofdstukken van ongelijke lengte. Ik heb beslist om voor de Spaanstalige versie te beginnen bij het begin en zodoende het eerste hoofdstuk te vertalen.

Dit werk bestaat uit drie grote delen: een literatuurstudie, de vertaling zelf en de bespreking van die vertaling. In de bespreking zal ik eveneens aandacht besteden aan elementen uit de brontekst.

In de literatuurstudie bespreek ik drie onderwerpen aan de hand van vertaalwetenschappelijke literatuur. Elk van die onderwerpen is van belang voor de vertaling van mijn eigen Nederlandstalige tekst naar het Spaans. Komen aan bod: zelfvertaling, meertaligheid in een tekst en tot slot realia en cultuurspecifieke elementen.

Het tweede deel van dit werk omvat de Spaanstalige versie van *Hotel Florida*, het eerste hoofdstuk van mijn manuscript. De Nederlandstalige versie van dat hoofdstuk kan geraadpleegd worden in de bijlagen (bijlage A).

De bespreking maakt het derde deel van dit werk uit. Daarin analyseer ik mijn vertaling op zowel proces- als productniveau. Eerst geef ik uitleg bij de methodologie van het vertaalproces en vestig ik de aandacht op enkele verschillen in normen en conventies tussen het Nederlands en het Spaans. Vervolgens bespreek ik zowel elementen uit de bron- als uit de doelttekst aan de hand van de onderwerpen die behandeld worden in de literatuurstudie. Zo becommentarieer ik mijn ervaring met zelfvertaling en behandel ik mijn omgang met meertaligheid enerzijds en met realia en cultuurspecifieke elementen anderzijds. Daarbij beperk ik me niet tot het hoofdstuk dat ik vertaald heb. Ik zal dus ook elementen en voorbeelden uit latere hoofdstukken aanhalen, die op dit moment (nog) niet in het Spaans bestaan.

Na de bespreking presenteer ik de conclusie van dit werk.

2 Literatuurstudie

2.1 Zelfvertaling

In deze sectie licht ik het fenomeen 'literaire zelfvertaling' toe. Wat is zelfvertaling precies? Hoe komt het dat vertaalwetenschappers het fenomeen zo lang links lieten liggen? Waarom zou een auteur zichzelf willen vertalen? Verschilt zelfvertaling van gewone vertaling? Is het een apart genre? Die vragen vormen de leidraad van de uiteenzetting. Ik zal vaak verwijzen naar teksten van Rainier Grutman, die geldt als autoriteit op het vlak van zelfvertaling.

2.1.1 Definitie

Zelfvertaling kan op verschillende manieren gedefinieerd worden. Een traditionele omschrijving is die van Popovič (1976, p. 19): "the translation of an original work into another language by the author himself". Zelfvertaling kan dan zowel verwijzen naar het proces als naar het product (Grutman, 2020b). Een andere definitie is die van de 'mentale zelfvertaling', waarbij schrijvers in een andere taal dan hun moedertaal schrijven (Tanqueiro, 2009). We vinden ook het idee terug dat schrijvers die over hun eigen ervaringen schrijven, dat beschouwen als een vorm van (zelf)vertaling (Wilson, 2009). In wat volgt zal ik me focussen op de meer klassieke definitie zoals die door Popovič geformuleerd werd.

2.1.2 Wetenschappelijke interesse

Zelfvertaling werd lang beschouwd als een bizarre bezigheid die slechts was weggelegd voor een handvol uitzonderlijk getalenteerde talenknobbels (Grutman, 2020b). Het fenomeen kreeg lange tijd weinig aandacht in de vertaalwetenschap. In de jaren negentig van de vorige eeuw kwam daar echter verandering in en in het tweede decennium van de 21ste eeuw werd zelfvertaling steeds populairder als onderzoeksonderwerp. Getuige daarvan zijn de hele reeks publicaties die in die periode gewijd werden aan het thema en de verschillende Europese conferenties waar zelfvertaling centraal stond (Montini, 2016).

Hoe komt het dat zelfvertaling zo lang onderbelicht bleef? Het fenomeen is nochtans eeuwenoud. Walsh Hokenson en Munson (2007) behandelen het onderwerp aan de hand van een historisch overzicht dat zelfvertaling in het Westen onder de loep neemt van de middeleeuwen tot het jaar 2000. Daaruit blijkt dat zelfvertaling in de middeleeuwen en de vroegmoderne tijd een wijdverbreid fenomeen was, waarbij de zelfvertalers hun teksten zowel in het Latijn als in de volkstalen schreven. Twee- en meertaligheid waren toen zelfs de norm. Met de opkomst van de natiestaat kwamen tweetaligheid en zelfvertaling in de verdrukking, al bleef zelfvertaling wel bestaan bij meertalige, cultureel verfijnde elites. Het fenomeen won dan opnieuw aan belang in de postkoloniale periode.

Volgens Walsh Hokenson en Munson (2007) zijn er twee redenen waarom zelfvertaling zo lang genegeerd werd als onderzoeksonderwerp. Ten eerste wijzen ze, zoals hierboven aangehaald, naar de invloed van het nationalistische monolinguisme. Het 19de-eeuwse nationalisme zag de natiestaat namelijk als een eentalig blok, waarbij de nadruk werd gelegd op taalzuiverheid en de eeuwenoude interculturaliteit van volkeren van tafel werd geveegd. Literaire, nationale canons stonden te boek als

puur en eentalig. De tweetalige schrijver werd zelfs weggezet als een 'freak' (Walsh Hokenson & Munson, 2007, p. 142).

Een tweede reden voor de verwaarlozing van het thema is dat zelfvertaling de klassieke concepten binnen de vertaalwetenschap, zoals de noties 'auteur' en 'origineel', onderuithaalt. Met andere woorden: zelfvertaling daagt vertaalwetenschappers uit. De zelfvertaler, die auteur én vertaler is, creëert een *twin text*, waarbij elke 'helft' aangepast is aan een specifiek taalsysteem met een eigen literaire en filosofische traditie (Walsh Hokenson & Munson, 2007). Walsh Hokenson en Munson proberen met hun werk een antwoord te bieden op vragen zoals de volgende. Zijn de twee teksten allebei originele creaties? Is elk deel van de tweetalige tekst een aparte, originele creatie of is elk deel onvolledig zonder het andere deel? Kan elk deel behoren tot een andere literaire traditie? Is zelfvertaling een apart genre? Ik zal pogen om verderop in de uiteenzetting een antwoord te formuleren op die vragen.

2.1.3 Redenen voor zelfvertaling

Laten we ons eerst de vraag stellen waarom een auteur überhaupt zijn eigen werk zou willen vertalen. Grutman en Van Bolderen (2014) wijzen op het uitdagende en vooral tijdsintensieve karakter van de onderneming. Doordat zelfvertaling een schrijver ervan kan weerhouden om zich toe te leggen op compleet ander werk, kan het fenomeen gezien worden als een absurde oefening of ronduit als tijdverlies. Zelfs Vladimir Nabokov en Samuel Beckett, waarschijnlijk de twee bekendste zelfvertalers, keken niet uit naar het karwei (Grutman, 2020b). Sommige schrijvers vinden ook dat een bepaald werk onlosmakelijk verbonden is met een bepaalde taal en dat het daardoor onmogelijk is om het werk te vertalen (Grutman & Van Bolderen, 2014). Grutman en Van Bolderen halen in dat opzicht het voorbeeld aan van Elsa Triolet, een geschoold vertaler die zowel vanuit als naar het Frans en het Russisch vertaalde en teksten schreef in beide talen. Bovendien vond ze van zichzelf dat ze geen ideale vertaler was (ook niet van haar eigen werk), omdat haar creatieve instinct de neiging had om de bovenhand te nemen, wat volgens haar ten koste ging van de te vertalen tekst. Andere schrijvers veroordelen zelfvertaling dan weer om politieke redenen (Grutman & Van Bolderen, 2014). Dat is het geval voor schrijvers die schrijven in 'kleinere' talen, zoals het Gaelisch, het Catalaans of het Galicisch, en moeten opboksen tegen een grotere taal die ook in de maatschappij aanwezig is. Zij vrezen namelijk dat een vertaling in de meer dominante taal (in casu het Engels of het Spaans) de tekst in de kleinere taal overbodig zal maken. Vertalers en wetenschappers die beroepshalve in contact komen met machtsverschillen tussen talen, bevestigen inderdaad dat zelfvertalingen die de status krijgen van 'tweede origineel' het oorspronkelijke werk kunnen overschaduwen en marginaliseren (Grutman & Van Bolderen, 2014). In het geval van een 'tweede origineel' is de zelfvertaling onzichtbaar: het werk fungeert als een origineel werk in de doelcultuur en kan zelfs als brontekst dienen voor vertalingen in derde talen (Saint, 2018). Een vertaald werk dat doorgaat voor een origineel staat ook bekend als een "covert translation" (House, 2010, pp. 245-246).

Wat zijn volgens Grutman en Van Bolderen dan wél de redenen om zich te wagen aan zelfvertaling? De vaakst genoemde reden is volgens hen dat de zelfvertaler zo toegang krijgt tot een nieuw (en idealiter ook groter) publiek. Een schrijver die zichzelf kan vertalen in een grotere taal, heeft volgens hen ook een competitief voordeel ten opzichte van collega's die dat niet kunnen. Ze hoeven immers niet te

wachten op een vertaler en kunnen zelfvertaling inzetten om aan zelfpromotie te doen. Grutman en Van Bolderen maken in dat opzicht ook melding van de zelfvertalers die door een oorlog, een revolutie of om economische redenen hun land moeten verlaten. Via zelfvertaling passen die schrijvers bestaand werk aan aan een nieuw publiek en kunnen ze zichzelf 'rebranden', heruitvinden en zo succes oogsten in hun nieuwe thuisland. Het is ook een manier om de taal van hun nieuwe land onder de knie te krijgen. Zelfvertaling kan dus ook gezien worden als een vingeroefening, alvorens direct in de nieuwe taal te schrijven (Grutman & Van Bolderen, 2014).

Wanneer iemand naar een ander land trekt, al dan niet gedwongen, is dat volgens Grutman en Van Bolderen een katalysator voor zelfvertaling. Ze denken daarbij zowel aan kosmopolitische schrijvers die zich uit vrije wil vestigen in culturele mekka's zoals Parijs, Londen of New York, als aan mensen die om andere redenen voet aan de grond proberen te krijgen in hun nieuwe land en taal. Het is voor Grutman en Van Bolderen bijgevolg geen verrassing dat er veel zelfvertalers te vinden zijn in gemeenschappen met een migratieachtergrond. Nochtans is migratie geen vereiste voor zelfvertaling. Grutman (2018) onderscheidt "migratory" zelfvertalers en "sedentary" zelfvertalers (Grutman, 2018, p. 17). De sedentaire zelfvertalers groeien vaak op in een tweetalige omgeving. Spaanse regio's zoals Catalonië, Galicië en het Baskenland kennen dan ook relatief veel zelfvertalers (Grutman, 2020b), ondanks de bezwaren van politieke aard die sommigen opwerpen tegen de praktijk van zelfvertaling (zie supra). Ook de Brusselse schrijver Eric de Kuyper, die zowel in het Nederlands als in het Frans schrijft, is een sedentaire zelfvertaler. Volgens Grutman (2018) krijgen sedentaire zelfvertalers vaak af te rekenen met "messy political stuff" (Grutman, 2018, p. 17), wegens de eerder genoemde machtsverschillen tussen de talen in de maatschappij. Hij stipt ook aan dat er in dat opzicht een groot verschil bestaat tussen De Kuyper, een sedentaire zelfvertaler, en bijvoorbeeld Beckett, een uitgeweken zelfvertaler. De Kuyper schrijft zowel in een kleine taal (het Nederlands) als in een grote taal (het Frans), terwijl Beckett kon schrijven in twee hoog aangeschreven talen, namelijk het Frans en het Engels. Uiteraard hebben niet alle uitgeweken zelfvertalers dezelfde luxe als Beckett.

Gemeenschappen met een migratieachtergrond en regio's waar kleinere talen naast grote talen gesproken worden, blijken dus vruchtbare grond voor zelfvertalers. Daarnaast treffen we ook veel zelfvertalers aan bij schrijvers die opereren in een (post)koloniale context (Grutman, 2020b). Zij schrijven in hun moedertaal en in de taal van de (voormalige) kolonisator.

Schrijvers kunnen zichzelf ook vertalen om problemen te vermijden. Grutman en Van Bolderen (2014) onderscheiden twee heel verschillende moeilijkheden: problemen van financiële aard en censuur. Soms is het probleem dus (slechts) een loutere geldkwestie. Vertalingen van boeken kunnen namelijk duur uitvallen, waardoor uitgevers vaak nogal terughoudend zijn als het op vertalingen aankomt. Schrijvers die hun eigen werk vertalen, kunnen dat specifieke probleem alvast omzeilen. Van een heel andere orde zijn de schrijvers die geconfronteerd worden met censuur. Grutman en Van Bolderen halen André Brink en Samar Attar aan. De Zuid-Afrikaanse Brink vertaalde zijn roman *Kennis van die aand* in het Engels, nadat de Zuid-Afrikaanse regering het boek verboden had. Ook de Syrische Attar vertaalde zichzelf in het Engels, omdat het Syrische regime haar monddood probeerde te maken.

Grutman en Van Bolderen vermelden tot slot een laatste reden waarom schrijvers hun eigen werk vertalen: ontevredenheid. Schrijvers die ontevreden zijn over hoe anderen hun werk vertaald hebben of

die bang zijn voor het resultaat als anderen met hun werk aan de slag gaan, besluiten de klus dan maar zelf te klaren. Als voorbeelden verwijzen Grutman en Van Bolderen naar Rosario Ferré en Nabokov. Ferré vertaalde eigen werk in het Engels uit ontgoocheling over een vertaling van haar kortverhalenbundel *Papeles de Pandora*. Nabokov was bang voor “the clumsy attentions of future, well-intentioned incompetents” (geciteerd in Beaujour Klosty, 1989, p. 114). Schrijvers die dergelijke bekommernissen uiten, willen volgens Grutman en Van Bolderen mogelijk de integriteit van hun werk vrijwaren, maar ze wijzen toch ook op de controledrang die daaruit spreekt. Volgens hen willen sommige schrijvers hun werk blijven controleren, ook als het nationale grenzen en taalgrenzen oversteekt. Die controledrang zou er bijvoorbeeld geweest zijn bij Beckett. Hoewel Beckett te kennen had gegeven dat hij zijn buik vol had van vertalingen en dat hij het vertaalwerk aan anderen zou overlaten, slaagde hij er maar niet in het werk uit handen te geven. Hij bleef de vertalingen opvolgen en surveilleren, niet enkel in het Frans, maar ook in het Duits en het Italiaans (Grutman & Van Bolderen, 2014). Beckett had met andere woorden een heel vertaalteam rond zich. Gentes en Van Bolderen (2022) halen expliciet aan dat veel zelfvertalingen eigenlijk het resultaat zijn van teamwerk. Vaak blijkt zo’n “collaborative self-translation” (Gentes & Van Bolderen, 2022, p. 374) een opstapje naar een ‘echte’, individuele zelfvertaling (Gentes & Van Bolderen, 2022). Gentes en Van Bolderen vermelden evenwel dat sommige schrijvers, ook nadat ze al individuele zelfvertalingen afgeleverd hebben, toch de voorkeur geven aan teamwerk. Het tijdsintensieve karakter van zelfvertaling en de vertaalrichting spelen volgens hen daarbij een rol. Ook Nabokov kon rekenen op een team: zijn vrouw en zoon vertaalden zijn teksten eerst letterlijk naar het Engels, waarna hijzelf het resultaat onder handen nam (Walsh Hokenson & Munson, 2007). De meeste zelfvertalers boren met hun zelfvertaalde werk dus een nieuw publiek aan. Dat hoeft echter niet altijd zo te zijn. Van Hecke (2019) geeft het voorbeeld van de Texaans-Mexicaanse Roberta Fernández die haar verhalenbundel *Intaglio. A novel in six stories* vanuit het Engels naar het Spaans vertaalde. Daarbij had de schrijfster hetzelfde doelpubliek voor ogen: Mexicaanse Amerikanen. Fernández vertaalde daarnaast van de dominante taal (het Engels) naar een kleinere taal (het Spaans), wat eveneens ingaat tegen de normale gang van zaken. Met de Spaanstalige versie bedient ze zo de Mexicaanse Amerikanen die het Engels minder goed machtig zijn. Beide versies van het werk zijn bovendien meertalige teksten (zie infra).

2.1.4 Zelfvertaling versus ‘gewone’ vertaling

Wat maakt zelfvertaling nu zo bijzonder? Anders gezegd: waarin verschilt dat type vertaling van een ‘gewone’ vertaling? Popovič (1976) vond nog dat een zelfvertaalde tekst geen tweede origineel was, maar beschouwd moest worden als een echte, gewone vertaling. Montini (2016) zegt echter dat verschillende, recentere studies aantonen dat er wel degelijk een verschil is tussen zelfvertaling en een gewone vertaling.

2.1.4.1 Proces

Kijken we naar het proces van zelfvertaling, dan zijn er volgens Grutman en Van Bolderen (2014) zeker verschillen te noteren tussen zelfvertalers en ‘gewone’ vertalers. Een eerste verschil heeft te maken met de vertaalrichting. Grutman en Van Bolderen stippen aan dat de meeste literaire vertalers vanuit een

vreemde taal vertalen naar hun moedertaal, terwijl dat voor zelfvertalers minder vanzelfsprekend is. Veel zelfvertalers werken namelijk in de tegenovergestelde richting: ze leveren een tweede versie af in een taal die niet hun moedertaal is. Dat is vaak het geval voor schrijvers die zichzelf vanuit een kleine taal vertalen in een grotere taal om zo een groter publiek te bereiken of voor uitgeweken schrijvers die zich richten tot lezers in hun nieuwe thuisland. Er bestaan echter ook veel andere gevallen waarin de bron- en doeltaal niet systematisch dezelfde zijn, maar wijzigen al naargelang het project. Beide vertaalrichtingen zijn dus mogelijk, dankzij de taalvaardigheid (in twee talen) waarop 'tweerichtingszelfvertalers' kunnen bogen. Grutman en Van Bolderen wijzen erop dat dergelijke zelfvertalers vaak een tweetalige of biculturele achtergrond hebben of dat ze hun tweede taal in die mate beheersen dat die taal niet langer 'vreemd' genoemd kan worden. Grutman (2018) haalt het voorbeeld van De Kuyper aan, die zichzelf een superieure taalvaardigheid toedicht dankzij zijn dubbele moedertaal. De Kuyper geeft ook te kennen dat, wanneer hij een tekst overzet van de ene naar de andere taal, dat voor hem niet aanvoelt als vertalen, net door die dubbele moedertaal (De Kuyper, 1996). Walsh Hokenson en Munson (2007) onderscheiden verschillende niveaus van tweetaligheid. Het laagste niveau van tweetaligheid vinden we terug bij iemand die met twee talen in contact komt, maar slechts één taal grondig beheerst, zowel mondeling als schriftelijk. Aan het andere uiterste vinden we de zogenaamde "idiomatic bilingual" (Walsh Hokenson & Munson, 2007, p. 14), een persoon die in staat is om teksten te schrijven in twee talen en elk van die talen als een (bijna-)moedertaalspreker onder de knie heeft. De meeste zelfvertalers horen in die categorie thuis (Walsh Hokenson & Munson, 2007). Sommige zelfvertalers maken een evolutie door wat de vertaalrichting betreft. Grutman en Van Bolderen (2014) geven het voorbeeld van Beckett, die eerst eigen teksten uit het Engels vertaalde in het Frans, aanvankelijk een taal waarin hij nog niet direct kon schrijven. Later zou hij dat wel kunnen, waarna hij de vertaalrichting omkeerde en zichzelf uit het Frans naar het Engels vertaalde. Het tweede verschil dat Grutman en Van Bolderen aanhalen, heeft te maken met de tijdsperiode tussen het originele werk en de vertaling. Gewone vertalers gaan doorgaans aan de slag met afgewerkte teksten, terwijl zelfvertalers al kunnen starten met vertalen op een moment dat de tekst in de eerste taal nog niet af is. Er is in dat geval sprake van simultane zelfvertaling. Wanneer er daarentegen pas vertaald wordt wanneer de eerste tekst afgewerkt is (en soms zelfs al gepubliceerd is), spreekt men van uitgestelde of consecutieve zelfvertaling. Ook daarin maakte Beckett een evolutie door. Aanvankelijk ging hij consecutief te werk, maar geleidelijk aan verkleinde hij de tijdsperiode tussen beide versies, waardoor de hiërarchie tussen de versies verdween en er geen onderscheid meer gemaakt kon worden tussen het origineel en de vertaling (Grutman & Van Bolderen, 2014). Grutman en Van Bolderen betitelen de manuscripten van Beckett uit die periode als "bilingual laboratories" (Grutman & Van Bolderen, 2014, p. 327). In het geval van simultane zelfvertaling lijkt het dus aannemelijk om te stellen dat beide teksten origineel zijn. Grutman (2020b) spreekt over 'varianten' en 'versies' van een tekst, niet over 'origineel' en 'vertaling'. Zelfs bij consecutieve zelfvertaling beschouwen veel auteurs zich niet als vertalers, maar als "recreators producing a new original on the model of the old" (Walsh Hokenson & Munson, 2007, p. 199). Doordat Beckett simultaan in twee richtingen kon werken, en dus twee specifieke kenmerken van zelfvertaling combineerde, geldt hij voor veel wetenschappers en tweetalige schrijvers als de ultieme

referentie op het vlak van zelfvertaling (Grutman & Van Bolderen, 2014). Dat is bijvoorbeeld het geval voor zelfvertalers Raymond Federman (geboren in Frankrijk en uitgeweken naar de Verenigde Staten) en Nancy Huston (geboren in Canada en uitgeweken naar Frankrijk). Grutman en Van Bolderen tekenen op dat vooral Huston de voordelen van simultane zelfvertaling onderstreept, omdat die manier van werken de schrijver/vertaler toelaat om de *twin text* continu bij te schaven en te verbeteren. Grutman en Van Bolderen voegen daaraan toe dat een auteur bij simultane zelfvertaling kan vooruitlopen op de andere versie en soms het 'origineel' aanpast aan de latere 'vertaling'. Er vindt met andere woorden een kruisbestuiving plaats tussen beide versies.

Grutman en Van Bolderen preciseren dat simultane zelfvertaling veel minder frequent is dan consecutieve zelfvertaling. Simultane zelfvertaling komt vooral voor wanneer een schrijver zichzelf systematisch vertaalt, wat het geval was voor Beckett en Federman. Ook Huston past in dat rijtje. Nochtans zal een eerste ervaring met zelfvertaling volgens Grutman en Van Bolderen veelal consecutief zijn, wat betekent dat de auteur/vertaler vertrekt van een afgewerkte tekst. Dikwijls blijft het trouwens bij die ene ervaring (Grutman, 2020b). Grutman en Van Bolderen (2014) wijzen er ook op dat de tijd die verstrijkt tussen beide versies om tal van redenen heel erg kan verschillen.

Grutman en Van Bolderen bespreken nog een derde verschil tussen zelfvertalers en gewone vertalers, namelijk het gegeven dat zelfvertalers zaken kunnen aanspreken waartoe een gewone vertaler geen toegang heeft. Een zelfvertaler kan bijvoorbeeld kladversies van zijn tekst bij de hand nemen en weet dikwijls nog waarom hij in de eerste versie een bepaalde keuze gemaakt heeft en welke scenario's het uiteindelijk niet gehaald hebben. Vandaar dat we volgens Grutman en Van Bolderen vaak het idee terugvinden dat zelfvertalers beter geplaatst zijn om hun eigen werk te vertalen, omdat ze gemakkelijker beslissingen kunnen nemen over ideale vertaalkeuzes. Een zelfvertaler heeft tenslotte het origineel zelf geschreven. Jung (2002) bijvoorbeeld vindt dat zelfvertalers een voetje voor hebben ten opzichte van gewone vertalers. Zij zegt daarover het volgende: "The main difference between ordinary translators and self-translators ... is the fact that self-translators can access their original intention and the original cultural context or literary intertext of their original work better than ordinary translators" (Jung, 2002, p. 30).

Zelfvertalers zouden ook meer autoriteit hebben dan gewone vertalers om hun teksten aan te passen. Montini (2016) haalt het voorbeeld aan van de Italiaanse toneelschrijver Carlo Goldoni (1707-1793), die zowel in het Italiaans als het Frans schreef en zijn eigen werk vertaalde. Goldoni vond dat hij een voordeel had ten opzichte van gewone vertalers, omdat hij zich als auteur vrij voelde om veranderingen door te voeren waarvoor een gewone vertaler misschien te veel schroom zou voelen. Grutman en Van Bolderen plaatsen echter een kanttekening bij zowel de uitspraak van Jung als van Goldoni: volgens hen worden de historische, uit de romantiek afkomstige noties 'auteurschap' en 'autoriteit' vandaag de dag anders bekeken. Jung geeft trouwens ook toe dat de zelfvertaler niet alwetend is, omdat die soms niet meer weet waarom hij in het origineel bepaalde keuzes maakte (Jung, 2002). Ondanks de reserves die Grutman en Van Bolderen hebben bij auteurschap en autoriteit, ontlenen veel zelfvertalers toch hun autoriteit aan het feit dat ze zelf de auteur zijn van de eerste tekst (Grutman, 2018). Volgens Grutman (2018) voelen zelfvertalers zich (in tegenstelling tot gewone vertalers) niemands spreekbuis. Integendeel, zelfvertalers beschouwen zichzelf als "the real deal" (Grutman, 2018, p. 21). Tanqueiro

(2009) omschrijft de zelfvertaler dan weer als een 'geprivilegieerde' vertaler: nog altijd een vertaler, maar wel een bevoorrechte, omdat hij zelf de auteur is van het eerste werk.

2.1.4.2 Product

Kijken we meer in detail naar het eindproduct dat de zelfvertaler aflevert, dan is het volgens Grutman en Van Bolderen (2014) opvallend dat een zelfvertaling anders in de markt gezet wordt dan een gewone vertaling. Zo benadrukken zelfvertalers in voorwoorden en interviews graag dat de tweede versie allesbehalve een vertaling is. Waar gewone vertalers doorgaans beweren dat ze trouw gebleven zijn aan het origineel (zelfs als dat niet zo blijkt te zijn), beweren zelfvertalers volgens Grutman en Van Bolderen meestal exact het tegenovergestelde. Vaak klinkt het dat ze hun tekst in alle vrijheid hebben herwerkt. Grutman (2018) merkt trouwens op dat zelfvertalers veel meer dan gewone vertalers de gelegenheid krijgen om toelichting te geven bij hun werk.

Grutman en Van Bolderen wijzen daarnaast op de rol van de uitgeverijen: zij promoten de zelfvertaling soms alsof het een origineel werk is. De uitgave van het boek verwijst dan op geen enkele manier naar de (zelf)vertaler of naar de eerdere versie van het werk. De zelfvertaling is dan een *covert translation*, een verdoken vertaling (zie supra). Veel van Becketts teksten fungeerden als verdoken vertalingen: zijn werk werd systematisch benaderd als origineel, zonder dat Engelstalige of Franstalige recensenten gewag maakten van een eerdere versie in een andere taal (Grutman & Van Bolderen, 2014). Op basis van deze vaststellingen kunnen we concluderen dat elk deel van de *twin text* wel degelijk tot een andere literaire traditie kan behoren. Dat is ook wat Walsh Hokenson en Munson (2007) lijken te bevestigen: ze stellen voor beide versies te behandelen als twee aparte teksten, althans vanuit taalkundig standpunt, waarbij elke versie een plek inneemt binnen een specifieke taal. Walsh Hokenson en Munson verwijzen ook meermaals naar het concept 'functionele correspondentie'. Ze omschrijven het als "bilingual writers' modes of redirecting the text for reception by the second reading (or performance) culture" (Walsh Hokenson en Munson, 2007, p. 206). Voor hen toont hun historische overzicht duidelijk aan hoe goed zelfvertalers er door de eeuwen heen in slagen om hun werk aan te passen aan en te laten passen in een andere taal en cultuur. Anders gezegd: zelfvertalers slagen erin om beide 'helften' functioneel corresponderend te maken. Ook bij Bassnett (1998) vinden we het idee terug dat beide helften 'originelen' zijn: het concept van 'twee originelen' biedt volgens haar een oplossing voor het probleem rond authenticiteit dat als vanzelf opduikt wanneer we spreken over een 'vertaling'. Voor Bassnett is zelfvertaling trouwens een vorm van pseudovertaling, i.e. een vertaling die niet echt een vertaling is.

Hoewel elke versie apart kan functioneren, opteren sommige schrijvers toch voor een expliciet 'dubbele tekst'. Walsh Hokenson en Munson geven het voorbeeld van Julian (Julien) Green, die zowel in het Frans als het Engels schreef en zijn eigen werk ook vertaalde. Hoewel hij als schrijver paste in twee aparte taalkundige en literaire systemen, publiceerde hij ook teksten in tweetalig formaat, met de tekst in het Engels aan de ene kant en de tekst in het Frans aan de andere kant. Het tweetalige werk werd zo letterlijk één boek. Door de twee versies samen te brengen, maakte hij het werk fysiek compleet. Het is een idee dat eerder geformuleerd werd door Fitch (1988) en dat overgenomen wordt door Walsh Hokenson en Munson: wanneer een schrijver een tweede versie van een tekst maakt in een andere taal, dan is de eerste versie onvolledig zonder de eerste. Grutman (2020b) wijst in feite op hetzelfde

wanneer hij het oeuvre van Beckett catalogeert als 'tweetalig': hoewel de aparte teksten vrijwel eentalig zijn, schemert in elke 'helft' toch de invloed van de andere helft door. Een tweetalige lezer die beide versies kan lezen, heeft volgens Walsh Hokenson en Munson ook een totaal andere leeservaring dan de lezer die slechts één versie leest. De tweetalige lezer kan beide versies vergelijken, ziet de (soms ongewoon grote) verschillen, maar ook de gelijkenissen. Nochtans beperkt het gros van de lezers zich slechts tot één versie. Walsh Hokenson en Munson halen ook aan dat de verschillende doelgroepen van een zelfvertaler op een andere manier naar de schrijver in kwestie kijken. Zo is Beckett voor Amerikaanse lezers een Ierse schrijver, terwijl hij voor Franse lezers een Franse auteur is (Walsh Hokenson & Munson, 2007). Dat bevestigt nog eens dat elke 'helft' van een tweetalig werk zijn plek opeist binnen een ander literair systeem.

Hoewel de aanpak helemaal anders is, doen verdoken vertalingen en de zelfvertaler die zijn werk 'verkoopt' als een 'creatieve bewerking', in wezen hetzelfde: zelfvertalingen afzetten tegen gewone vertalingen. Grutman (2018) wijst erop dat zelfvertalers het zo vaak hebben over 'gewone' of 'simpele' vertalers of vertalingen, dat ze bijna een karikatuur maken van vertaalwerk. In zijn ogen minimaliseren de zelfvertalers de complexe taak die vertalers ondernemen wanneer ze een tekst in een andere taal omzetten. De opvatting dat enkel de auteur zelf zijn tekst mag herwerken, gaat volgens Grutman bovendien in tegen wat vertaalwetenschappers al decennialang beweren, namelijk dat literaire vertalers altijd op een bepaalde manier de tekst herschrijven en dus creativiteit aan de dag leggen. Dat is ook wat O'Sullivan (2013) bevestigt. Sommige auteurs werken zelfs nauw samen met vertalers en moedigen creativiteit in de vertaling aan, waardoor er nieuwe, herwerkte versies ontstaan. Dat is bijvoorbeeld het geval voor Valeria Luiselli, een Mexicaanse meertalige schrijfster die ook zelfvertalingen op haar actief heeft. Voor Luiselli is een vertaling, ook door externe vertalers, een manier om het origineel aan te passen en te herzien en daartoe geeft ze haar vertalers veel vrijheid (Van Eylen, 2021). We zouden kunnen zeggen dat Luiselli haar creativiteit 'delegeert' aan haar vertalers. De visie en aanpak van Luiselli maken haar vertalers ook veel zichtbaarder dan een doorsnee vertaler (Van Eylen, 2021). Zo zet de schrijfster de tweedeling tussen de 'vertaler' en de 'zelfvertaler' op de helling. In feite situeren alle (zelf)vertalingen zich ergens op een continuüm tussen 'trouw' en 'niet-trouw' (productniveau) en tussen 'individueel' en 'niet-individueel' (procesniveau).

Is het trouwens echt zo dat zelfvertalers vrijer omspringen met hun eigen tekst? Dat ze creatiever zijn dan andere vertalers? Voor Grutman en Van Bolderen (2014) is dat verre van bewezen. Volgens hen bestaat er een tendens, ook in de vertaalwetenschap, om het creatieve aspect van zelfvertalingen te overschatten. Om daarover algemene uitspraken te kunnen doen, pleiten ze voor meer en ander onderzoek. Zo stellen ze voor om vergelijkende studies op te zetten tussen zelfvertalers met een gelijkaardige achtergrond (dezelfde periode, dezelfde talen, hetzelfde genre enz.), om een vergelijking te maken tussen zelfvertalingen en vertalingen van werk van dezelfde auteur door anderen en om zelfvertalingen en gewone vertalingen die de auteur gemaakt heeft met elkaar te vergelijken. Wat dat laatste betreft, halen Walsh Hokenson en Munson (2007) enkele interessante voorbeelden aan. Zo waren Nabokov en Green als 'gewone' vertaler voorstander van letterlijke en lineaire vertalingen. Nabokov wijdde er zelfs een essay aan: *The Art of Translation*. Beide auteurs gooiden die principes echter overboord bij de vertalingen van hun eigen werk. Walsh Hokenson en Munson merken wel op

dat er een verschil was in taalbeheersing tussen de twee: hoewel Nabokov al van jongs af in contact kwam met het Engels (en het Frans), was het voor hem een helse opgave om in het Engels te schrijven, en dan vooral in het Amerikaans-Engels. Green daarentegen kon vlot switchen tussen zijn twee moedertalen, het Frans en het Engels.

Hoe dan ook, de vertaalwetenschap beperkt zich volgens Grutman en Van Bolderen (2014) te veel tot individuele gevalsstudies die het niet mogelijk maken om de vinger te leggen op wat de exacte kenmerken zijn van een zelfvertaald werk. Ze merken op dat er allerlei uitersten bestaan onder zelfvertalers: sommige gaan zo ver in het herwerken van hun teksten dat de oorspronkelijke versie onherkenbaar wordt, andere gedragen zich niet anders dan gewone vertalers.

Grutman (2018) relativeert de vrijheid die zelfvertalers zo graag benadrukken. Het is namelijk zo dat zelfvertalers, net zo min als andere vertalers, in een vacuüm opereren, waardoor ze evengoed rekening moeten houden met een doelpubliek. Ook voor zelfvertalers is het immers de bedoeling dat hun tekst gelezen wordt door lezers in de doelcultuur, wat onvermijdelijk hun vrijheid inperkt. Grutman (2020b) stipt ook aan dat consecutieve zelfvertaling, op een moment dat het origineel al gepubliceerd is en een eigen leven leidt, de mogelijkheden tot innovatie beperkt. Hij geeft het voorbeeld van Beckett, die zijn werk *Murphy* vertaalde naar het Frans toen het werk al tien jaar verschenen was in het Engels. De echte vrijheid van zelfvertalers, zo zegt Grutman (2020b), is dat zij de mogelijkheid hebben om te spreken als auteur. Dat is een privilege dat niet is weggelegd voor 'gewone' vertalers. Nochtans is de lijn tussen auteur en vertaler niet altijd duidelijk te trekken, zoals het geval is bij de 'vertalingen' van het werk van Luiselli (zie supra).

Levert de zelfvertaler ook beter werk af dan een gewone vertaler? Zoals hierboven aangehaald, gaan sommige zelfvertalers vrij ver in het herwerken van hun tekst. Voor Grutman (2018) maken dergelijke verregaande ingrepen de tekst echter niet automatisch beter, ongeacht wat de zelfvertaler zelf daarover verkondigt in interviews, voorwoorden en ander paratekstueel materiaal. Ik verwijs hier ook terug naar de eerder vernoemde Elsa Triolet, die haar creativiteit zelfs een nadeel vond wanneer ze moest vertalen. Grutman (2018) geeft het voorbeeld van Amara Lakhous, die zijn geboorteland Algerije ontvluchtte en zich in Italië vestigde. Lakhous vertaalde zelf zijn doorbraakroman, die eerder in het Arabisch verschenen was, in het Italiaans. De Italiaanse versie vertoonde volgens Grutman weinig substantiële verschillen ten opzichte van het origineel. Bovendien greep Lakhous vaak terug naar 'explicitering', een van de zogenaamde vertaaluniversalia en een strategie die typisch blijkt te zijn voor niet-professionele of onervaren vertalers (Grutman, 2018). Ook Fernández bleef met de Spaanstalige versie van *Intaglio. A novel in six stories* dicht bij het origineel en net als Lakhous maakte ze de doeltekst explicieter (Van Hecke, 2019). Van Hecke velt echter geen waardeoordeel over die strategie. Grutman suggereert in ieder geval dat zelfvertalers, ook wanneer ze dicht bij de oorspronkelijke versie blijven, niet noodzakelijk betere vertalers zijn dan gewone vertalers. Ook Walsh Hokenson en Munson (2007) halen enkele voorbeelden aan van zelfvertalingen die volgens hen tekortschieten, omdat de zelfvertalers het nalieten om stilistische en functionele correspondenties te creëren tussen beide teksten. De zelfvertalers die volgens Walsh Hokenson en Munson de mist in gingen, zijn nochtans niet van de minsten: Stefan George en Nobelprijswinnaar Rabindranath Tagore. Zo vertaalde Tagore een aantal van zijn gedichten uit het Bengali naar het Engels. Ondanks het immense succes dat zijn Engelse gedichten te beurt viel,

week hij in zijn vertaling ver af van de oorspronkelijke stijl van zijn werk. Hij paste zijn werk zodanig aan aan de verwachtingen van het Britse publiek, dat de Bengaalse 'ziel' ervan verloren ging. Stilistische en functionele correspondentie zijn voor Walsh Hokenson en Munson dus essentieel om van een geslaagde (zelf)vertaling te kunnen spreken. We kunnen het ook zo stellen: laten de stilistische en functionele correspondentie te wensen over, dan vormen beide 'helften' slechts een gebrekkig geheel en is het werk niet 'één'. De algemene conclusie van Walsh Hokenson en Munson (2007) is echter dat de meeste zelfvertalers, zoals eerder al aangehaald, die taak met brio vervullen.

2.1.5 Zelfvertaling als genre

Is zelfvertaling nu een uniek, apart genre of niet? Walsh Hokenson en Munson (2007) lijken alvast te zeggen van wel. Hoewel vandaag de dag veel analyses van het werk van zelfvertalers nog altijd gestoeld zijn op een splitsing tussen talen, culturen en identiteiten (een gevolg van de ideeën van het nationalisme en de romantiek), komt het er voor hen op aan te kijken naar de samenhang van het tweetalige werk in plaats van naar verschillen, verlies en *gaps*. Zelfvertalers bevinden zich niet in een niemandsland tussen twee culturen, maar net in de doorsnede van culturen, van waaruit ze werken over talen en culturen heen (Walsh Hokenson & Munson, 2007).

2.1.6 Besluit

Dat er de laatste decennia zoveel inkt gevloeid is over zelfvertaling, doet vermoeden dat het fenomeen iets anders is dan 'normale' vertaling. De meeste vertaalwetenschappers lijken het erover eens te zijn dat de manier waarop de vertaling tot stand komt (het proces) inderdaad anders is bij zelfvertaling dan bij gewone vertaling. De meningen zijn echter verdeeld als het gaat over het product van de zelfvertaling. Bovendien maken allerlei hybride vormen van (zelf)vertaling de tweedeling minder scherp, ook op procesniveau. Wat er ook van zij, hierover bestaat weinig discussie: in onze geglobaliseerde, multiculturele wereld, waarin twee- en meertaligheid steeds meer oprukken, is zelfvertaling terug van weggeweest.

2.2 Meertaligheid en vertaling

In deze sectie behandel ik het thema 'meertaligheid' en specifiek meertaligheid binnen een literaire tekst. Ik geef een definitie, kijk naar meertalige teksten in de loop van de geschiedenis, geef weer op welke manier en in welke mate een tekst meertalig kan zijn en wat een auteur probeert te bewerkstelligen door meerdere talen te gebruiken in een tekst. Vervolgens ga ik dieper in op een specifiek type van meertaligheid in een tekst, namelijk de weergave van gesprekken met mensen uit andere talen of culturen. Tot slot licht ik toe hoe vertalers en vertaalwetenschappers omgaan met het fenomeen.

2.2.1 Definitie

Meertaligheid kan gedefinieerd worden als het samen voorkomen van meerdere talen (Grutman, 2020a). Meertaligheid binnen literaire teksten kan verschillende vormen aannemen. Soms bevat een

tekst slechts één enkel woord in een afwijkende taal, soms zijn dat hele passages. Het kan gaan over het gebruik van dialect, sociolect of een vreemde taal (Meylaerts, 2011). Grutman (2020a) voegt verzonnen talen toe aan dat lijstje, zoals de verschillende talen die voorkomen in *The Lord of the Rings* van J.R.R. Tolkien of het Klingon in *Star Trek*. Schyns (2019) maakt een onderscheid tussen meerstemmigheid en meertaligheid, waarbij meerstemmigheid vooral duidt op kleurrijk taalgebruik van de personages, met veel dialect en sociolect.

2.2.2 Meertaligheid in de geschiedenis

Meylaerts (2011) vermeldt dat meertaligheid in literaire teksten altijd al bestaan heeft, maar dat de ideeën van de romantiek en het nationalisme de praktijk in een negatief daglicht stelden. Meertaligheid werd dus, net als zelfvertaling, stiefmoederlijk behandeld, omdat in de 19de eeuw de taal 'puur' moest zijn. Ondertussen staat men anders tegenover het fenomeen. Vooral het postkolonialisme zorgde ervoor dat meertaligheid sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw te boek staat als een bron van innovatie (Meylaerts, 2011). Ook de vertaalwetenschap buigt zich sinds de opkomst van het postkolonialisme meer en meer over het thema (Stratford, 2008). Belangrijk om te vermelden is dat meertaligheid in teksten niet overal in dezelfde mate voorkomt. De status van het literaire systeem speelt daarin namelijk een rol (Grutman, 2020a). Grutman stipt aan dat postkoloniale literatuur, teksten van mensen met een migratieachtergrond en teksten in minderheidstalen meer diversiteit aan de dag leggen dan de canons van de grote, 'oude' Europese literaire tradities. We zagen in de vorige sectie al dat pure, eentalige canons het ideaal waren van de 19de-eeuwse natiestaat. Komen er in die canons toch exotische talen aan bod, aldus Grutman, dan worden ze vaak weergegeven in de Europese taal en opgevoerd met een komisch oogmerk. Soms worden ze zelfs gewoon weggelaten, omdat ze niet interessant of belangrijk zouden zijn (Grutman, 2020a). Die aanpak zegt veel over machtsverschillen tussen talen en culturen en verraadt een imperialistisch gedachtegoed (zie infra).

Meertaligheid in een tekst staat niet los van historische gebeurtenissen. Stratford (2008) wijst in haar (beknopte) historische overzicht van meertaligheid op de invloed van de massale migratie in de 20ste eeuw, het gevolg van de twee wereldoorlogen. Ontheemding zette sommige schrijvers ertoe aan om meer dan één taal in een tekst te gebruiken. Soms was het voor uitgeweken schrijvers een soort overgangsritueel, waarbij ze de moedertaal en het verleden van zich probeerden af te schudden. Nochtans kan de praktijk volgens Stratford ook identiteitsproblemen veroorzaken bij de schrijver, die niet meer weet wie hij is en in welke taal hij zich het best uitdrukt. Daarnaast kunnen schrijvers die er niet in slagen om zich uit te drukken in één enkele taal, dat ervaren als iets negatiefs. Via een meertalige tekst kunnen ze uiting geven aan die gevoelens. Stratford haalt in dat opzicht de tweetalige Elsa Triolet aan (zie supra), voor wie tweetaligheid iets was als een ziekte. Een meertalige tekst is dus niet altijd een vrije keuze, maar kan voortspruiten uit de geestestoestand van de schrijver (Stratford, 2008). Merk op dat dergelijke psychologische problemen gelinkt zijn aan migratie en multiculturaliteit in het algemeen en dus nog steeds actueel zijn.

Stratford wijst ook op de rol van de avant-gardedichters die na de Eerste Wereldoorlog creatief omsprongen met taal, omdat ze anders niet konden overbrengen wat ze wilden. Die dichters verbasterden grammatica, gebruikten neologismen en weefden anderstalige woorden door hun

gedichten. Zo krikten ze het prestige van meertalige literatuur op (Stratford, 2008), dus zelfs voor het postkolonialisme dat deed. In onze geglobaliseerde wereld tot slot zijn samenlevingen steeds sterker meertalig, wat ook tot uiting komt in meertalige literatuur. In feite komt Stratford tot dezelfde conclusie als Walsh Hokenson en Munson (2007), namelijk dat meertaligheid terug is van weggeweest.

2.2.3 Uitingen en functie van meertaligheid

2.2.3.1 Uitingen

Zoals hierboven reeds vermeld, kan meertaligheid op verschillende manieren in een tekst voorkomen en zijn er gradaties in de meertaligheid. Stratford verwijst naar de terminologie van Sternberg, die meertalige teksten situeert tussen twee polen: “vehicular matching” aan de ene kant en “homogenizing convention” aan de andere kant (Sternberg, 1981, pp. 223-224). Bij *vehicular matching* geeft de schrijver het anderstalige discours van de personages weer in de andere taal, dus als het ware in de ‘originele’ taal. *Homogenizing convention* doet het omgekeerde, namelijk de uitlatingen van de personages weergeven in de hoofdtal van de tekst, zonder dat ‘het vreemde’ zichtbaar is. De schrijver ‘vertaalt’ dus eigenlijk wat de personages zeggen en schrijft alles neer in standaardtaal. *Vehicular matching* komt doorgaans op twee verschillende manieren voor in een tekst: ofwel worden de woorden van een personage sporadisch weergegeven in de ‘originele’ taal, eventueel met een vertaling erbij, ofwel weerspiegelt de hoofdtal van de tekst bepaalde eigenschappen van de ‘andere’ taal, zoals woordgebruik, morfologie of syntaxis (Stratford, 2008). De ‘vreemde’ taal schemert dan met andere woorden door in de hoofdtal van de tekst (calque). De theorie van Sternberg doet vermoeden dat het meertalige karakter van een roman zich vaak beperkt tot de dialogen en dat is ook wat Grutman (2020a) bevestigt.

Voor Grutman (2020a) zijn vertalingen in de tekst zelf dikwijls een goede oplossing. De originele taal blijft zo intact en de lezer die de vreemde taal niet wil lezen of die de vreemde taal niet beheerst, wordt toch bediend. Hij wijst echter ook op de kritiek uit postkoloniale hoek op die praktijk: ze zou de vreemde woorden herleiden tot loutere exotische opsmuk en de machtsrelaties tussen talen en culturen niet in vraag stellen. Daarnaast kunnen tweetalige lezers zich misschien storen aan wat voor hen nodeloze herhaling is (Grutman, 2020a). In dat opzicht haalt Grutman aan dat tweetalige teksten zonder *in-text*-vertalingen de eentalige lezer niet hoeven uit te sluiten. Er wordt dan net spanning gecreëerd doordat de vreemde taal zijn geheimen langzaam prijsgeeft (Grutman, 2020a).

2.2.3.2 Functie

Wat probeert een schrijver te bereiken wanneer hij meerdere talen gebruikt in een tekst? Stratford (2008) somt verschillende drijfveren op. Zo kunnen schrijvers vreemde talen gebruiken in hun tekst om een realistischer beeld te scheppen van de gemeenschap die ze beschrijven, om de nationaliteit van een bepaald personage te onderstrepen, om karakters beter te schetsen, om een komisch effect te sorteren, om een bepaalde originaliteit te creëren, om twee verschillende culturen met elkaar te verbinden, om te citeren uit een vreemde taal en om concepten die specifiek zijn voor een bepaalde taal en dus moeilijk vertaald kunnen worden, over te brengen. Daarmee komen we op het terrein van de realia, waarover meer in een aparte sectie. Stratford vermeldt ook dat sommige schrijvers

meertaligheid gebruiken om een kosmopolitisch tintje te geven aan het werk, om hun talenkennis te etaleren of vanuit esthetische of poëtische motieven.

Een voorbeeld van de eerste functie die Stratford noemt, vinden we in het eerder aangehaalde werk *Intaglio. A novel in six stories* van Roberta Fernández. Door de aanwezigheid van het Spaans krijgt de lezer namelijk een beeld van de alledaagse gesprekken tussen de personages (Van Hecke, 2019).

2.2.4 Gesprekken met anderstaligen

Dialogen in reisverhalen vormen een specifiek type van meertaligheid binnen een tekst. Bassnett (1998) beschouwt dergelijke dialogen als een pseudovertaling, omdat ze doorgaan voor een vertaling van dialogen die waarschijnlijk nooit plaatsgevonden hebben zoals weergegeven in de tekst, als ze überhaupt al plaatsgevonden hebben. Bassnett wijst op het rare Engels dat de *locals* vaak bezigen in Engelstalige reisverhalen: ze praten een soort vereenvoudigd Engels dat hun anders-zijn in de verf moet zetten. Die (paternalistische) techniek moet een zekere vorm van authenticiteit verlenen aan de dialoog (Bassnett, 1998). De techniek is omstreden, wegens het imperialistische karakter ervan: de spreker die zich bedient van gebrekkig Engels, wordt neergezet als iemand met een lagere sociale status en met een lagere intelligentie (Bassnett, 1998). Machtsverschillen tussen talen en culturen nemen zo een imperialistisch karakter aan. Het postkolonialisme heeft er echter voor gezorgd dat reisverhalen meer en meer afgerekend worden op het impliciet imperialistische discours dat ze verspreiden (Bassnett, 1998).

Het is echter onwaarschijnlijk dat de reizigers overal ter wereld botsen op mensen die het Engels min of meer machtig zijn. Zelfs als de gesprekken met *locals* weergegeven zijn in het Standaardengels, zijn ze in feite een vertaling van gesprekken waarvan de lezer moet aannemen dat ze ook daadwerkelijk plaatsgevonden hebben (Bassnett, 1998). Bassnett maakt duidelijk dat het onrealistisch is dat de schrijvers zomaar in allerlei talen kunnen communiceren met mensen van allerlei slag: “... travellers in isolated places obviously encounter dialect speakers, and some pride themselves on conversations with road sweepers, camel drivers and peasant grandmothers” (Bassnett, 1998, p. 34). Nochtans is authenticiteit een fundamenteel element van een reisverhaal (Bassnett, 1998). Bassnett haalt in dat opzicht de term “collusion” aan (Bassnett, 1998, p. 35), waarmee ze wil zeggen dat de lezer, ondanks de aanwezigheid van ongeloofwaardige elementen, toch meegaat in het verhaal. De lezer doet met andere woorden aan *suspension of disbelief* en stapt mee in het beeld dat de schrijver-reiziger ophangt, namelijk dat hij overal ter wereld met iedereen een gesprek kan voeren. Ook Mulligan (2004) wijst erop dat authenticiteit nog steeds geldt als een vereiste voor reisverhalen, hoewel het concept (samen met de zusterconcepten ‘waarheid’ en ‘getrouwheid’) in de vertaalwetenschap niet langer beschouwd wordt als een heilig huisje.

Bassnett (1998) somt verschillende technieken op die schrijvers van reisverhalen hanteren om duidelijk te maken dat de dialogen op een bepaalde manier vertalingen zijn. Personages gebrekkig, vereenvoudigd Engels (of bij uitbreiding een andere grote, koloniale taal) laten spreken is één techniek. Soms vermeldt de schrijver dat de lokale spreker Engels kent, waarna hij de dialoog neerschrijft in Standaardengels. Schrijvers kunnen ook dialogen in andere talen weergeven. Bassnett geeft het voorbeeld van Robert Byron en diens (Engelstalige) reisverhaal *The Road to Oxiana*, waarin Byron een

dialogo neerschrijft in het Frans. Andere dialogen worden neergeschreven in Standaardengels, terwijl ze hoogstwaarschijnlijk in een andere taal plaatsgevonden hebben. Mulligan (2004) voegt aan dat rijtje de techniek toe waarbij de schrijver zijn tekst lardeert met anderstalige woorden. Hoewel die woorden vaak perfect vertaalbaar zijn, zorgen ze voor *couleur locale* of herinneren ze de lezer aan het 'origineel' achter de 'vertaling' (Mulligan, 2004). De exotische woorden kunnen bovendien ook voorkomen in de verhalende gedeelten, niet enkel in de dialogen. Die tactiek suggereert dat de schrijver de lokale cultuur kent en aangepast is aan het leven 'in den vreemde' (Mulligan, 2004). Mulligan preciseert dat er soms een vreemde taal gebruikt wordt aan het begin van een conversatie, waarna het gesprek zich verder ontwikkelt in het Engels (de hoofdtal van de reisverhalen die Mulligan bespreekt). Die strategie maakt eveneens duidelijk dat de lezer in feite een 'vertaling' leest. Net zoals Bassnett hekelt Mulligan trouwens de paternalistische houding van schrijvers die spotten met de talenkennis van de lokale gesprekspartners.

Ook fictiewerken kunnen uiteraard dialogen bevatten die z gezegd vertalingen zijn van gesprekken die in een andere taal hebben plaatsgevonden. De technieken en strategieën die de auteurs van reisverhalen hanteren, kunnen eveneens toegepast worden bij het schrijven van fictie. Hoewel fictie niet noodzakelijk authenticiteit nastreeft, is ook hier *suspension of disbelief* een belangrijk concept.

2.2.5 Meertaligheid in de doelttekst

Hoe pakken vertalers een meertalige tekst aan? Volgens Stratford (2008) hielden veel vertaalwetenschappers zich lang afzijdig van de vertaalproblemen die een meertalige tekst kunnen opleveren. De meertalige tekst stelt bovendien de traditionele concepten van de vertaalwetenschap op de proef (ook hier kunnen we een parallel trekken met zelfvertaling). In een meertalige brontekst komen namelijk vaak al vertalingen voor in de tekst zelf (zie supra), dus nog voor er een 'echte' vertaling aan te pas komt (Meylaerts, 2011). Dat strookt volgens Meylaerts niet met de klassieke definitie van vertaling: de vervanging van een tekst in taal A door een andere tekst in taal B. Ook Grutman (2020a) wijst op het 'eentalige ideaal' van zowel bron- als doelttekst, waarbij het contact tussen de verschillende talen enkel samenkomt in de persoon van de vertaler. Stratford (2008) bevestigt dat: aangezien de meertalige brontekst een mengelmoes is waarin verschillende talen met elkaar contrasteren, voelen vertalers vaak de neiging om de tekst te 'standaardiseren'. Grutman (2020a) verwijst ook naar de wijdverspreide norm van de *fluency*: de doelttekst moet zo vlot en aangenaam mogelijk zijn voor de lezer. Een vertaler die de vreemde talen bewaart, gaat dus onorthodox te werk. Uitgevers staan niet te springen voor de aanpak en ook het publiek is misschien niet klaar voor dergelijke 'experimentele' literatuur (Grutman, 2020a). Schyns (2019) geeft het voorbeeld van de Franstalige vertaling van de roman *Het verdriet van België* van Hugo Claus. De Franstalige (Belgische) vertaler weefde doorheen het Standaardfrans Belgische (Franstalige) woorden en uitdrukkingen, als antwoord op het contrast tussen het Vlaams en het Standaardnederlands in de brontekst. Dat week sterk af van de norm en stuitte bij de Parijse uitgeverij aanvankelijk op veel weerstand. De vertaler hield echter het been stijf en haalde zijn slag thuis.

Stratford wijst ons op het defaitisme van sommige theoretici wat de concrete vertaalproblemen betreft. Voor Jacques Derrida en Antoine Berman bijvoorbeeld leek het onmogelijk om de meertaligheid van

een tekst te behouden in de vertaling. Een van de enigen die volgens Stratford een poging deed om een theorie te ontwikkelen, was Schogt (met zijn werk *Linguistics, literary analysis, and literary translation* uit 1988). Nochtans slaagt ook hij er niet in om universele regels op te stellen die vertalers kunnen hanteren, wanneer ze geconfronteerd worden met een meertalige tekst. Het lijkt erop, zo zegt Stratford, dat Schogt tot de conclusie komt dat vertalers de vertaalproblemen geval per geval moeten bekijken. Een specifiek probleem doet zich bijvoorbeeld voor wanneer er vertaald wordt naar de taal die als vreemde taal fungeert in het origineel. Vaak verdwijnt het 'vreemde' element dan helemaal, waardoor er voor de lezer van de doelttekst geen 'vreemde' gewaarwording is (Grutman, 2020a). Die situatie is ook van toepassing op de Spaanstalige versie van *Intaglio. A novel in six stories* van Fernández. In de Engelse brontekst fungeerde het Spaans namelijk als vreemde taal, waardoor er voor de lezer van de Spaanse doelttekst een verlies van meertaligheid dreigde. Dat heeft Fernández echter opgelost door in de Spaanstalige versie hier en daar Engels te laten staan (Van Hecke, 2019).

Stratford haalt verschillende voorbeelden aan die de overtuiging van Derrida en Berman lijken te bevestigen, namelijk dat meertaligheid meestal niet overleeft in de vertaling. Nochtans zijn volgens haar de meeste theoretici het erover eens dat het uitvlakken van de meertaligheid vaak geen recht doet aan de tekst. Een 'vlakkere' doelttekst kan stilistisch, ideologisch en cultureel anders zijn dan de brontekst. Stratford geeft het voorbeeld van een (fictieve) vertaling in het Standaardengels van een tekst uit Quebec, oorspronkelijk in het Frans geschreven en doorspekt met anglicismen. De eentalige vertaling kan een ander beeld schetsen van Quebec, waardoor de tekst (en Quebec) zijn identiteit verliest. In het geval van een 'kleinere literatuur', zoals die van Quebec, kan een eentalige vertaling volgens Stratford zelfs politieke implicaties hebben. We zien hier hetzelfde mechanisme opduiken als bij zelfvertaling, waarbij vertalingen vanuit een kleinere taal ook aanleiding kunnen geven tot politiek gehakketak. Daarnaast kunnen de kwaliteit en de interne cohesie van een werk zwaar lijden onder een systematische uitvlakking van de meertaligheid (Stratford, 2008). Stratford haalt als voorbeeld *Le Mépris* aan, een meertalige film van Jean-Luc Godard. De personages praten in hun eigen taal en communiceren met elkaar via een tolk. In de gedubde, eentalige versies van de film wordt het personage van de tolk in feite overbodig en zelfs belachelijk (Stratford, 2008).

Hoewel een homogene vertaling jammerlijke gevolgen kan hebben, is de praktijk dus toch populair. We zagen eerder al dat het inherent is aan de vertaalpraktijk om de doelttekst in één taal weer te geven en dat vlotheid de norm is. Stratford (2008) ziet in dat laatste vooral financiële belangen primeren: uitgeverijen (en filmproducenten) willen met een homogene tekst een groter publiek bereiken (en dus meer geld verdienen). Grutman (2020a) omschrijft taaldiversiteit als de vlieg in de soep van de romantische noties taal, cultuur en identiteit. Daardoor dreigen de vreemde talen verloren te gaan in de vertaling, zodat ze geen subversief onheil kunnen aanrichten (Grutman, 2020a). Stratford stipt verder aan dat de uitvlakkende vertaler er blijkbaar van uitgaat dat de meertaligheid van de tekst geen probleem stelde voor de lezers van het origineel, maar dus wel een probleem zou zijn voor de lezers van de vertaling. Nochtans kan ook de auteur van het origineel een taal gebruiken waarvan hij weet dat zijn publiek die taal niet machtig is. Grutman (2020a) verwijst naar de verzonnen taal Nadsat, gebaseerd op het Russisch, die voorkomt in *A Clockwork Orange* van Anthony Burgess, en naar het Latijn in *Il nome della rosa* (De naam van de roos) van Umberto Eco. Kennis van het Russisch of het Latijn is

hoegenaamd niet nodig om de genoemde werken te kunnen lezen en de plot te begrijpen, al kan het de leeservaring wel bevorderen (Grutman, 2020a). Acht de auteur het toch noodzakelijk dat de lezer de vreemde taal begrijpt, dan kan hij opteren voor vertalingen in de tekst zelf (Grutman, 2020a; Stratford, 2008). Grutman vindt het een goed compromis om die strategie ook in de vertaling toe te passen, al voegt hij eraan toe dat de vertaler dan duidelijk ingaat tegen de heersende normen (zie supra). Voor Stratford staat alvast één ding vast: meertalige teksten zetten lezers aan om de code te kraken en de vreemde taal te ontcijferen. Een vertaler die alles homogeniseert biedt in feite de tekst op een schoteltje aan. Hij onderschat de lezer en dwingt hem in een passieve rol (Stratford, 2008). Toch wijst Stratford ook op het belang van receptie. De vertaler moet dus rekening houden met de lezer van de vertaalde tekst, wil hij een tekst creëren die gelezen en begrepen wordt.

Stratford besluit dat de vertaler van een meertalige tekst voor een uitdaging staat: enkel talenkennis volstaat niet om de taak tot een goed einde te brengen. De vertaler moet inschatten of en hoe en wanneer hij anderstalige elementen dient over te nemen. Daarvoor moet hij niet alleen de tekst begrijpen en de onderliggende mechanismen doorzien, hij moet ook de bron- en doelcultuur goed kennen (Stratford, 2008). Schyns (2019) vermeldt dat vertalers bij het vertalen van meertalige, meerlagige en dus complexe romans vaak “tegen de grenzen van hun eigen taal en cultuur botsen” (Schyns, 2019, p. 126). Ze geeft aan dat ze zelf moeite had om de romans van de Frans-Algerijnse Malika Mokeddem te vertalen naar het Nederlands. Het Frans van de schrijfster wijkt af van het Standaardfrans en is sterk beïnvloed door het Arabisch. Het koloniale verleden van Algerije is erg aanwezig in het taalgebruik en Schyns vermeldt dat het een moeilijke opgave is om dergelijke subtiliteiten over te brengen in een andere cultuur. Schyns kent bovendien geen Arabisch, wat de zaak nog bemoeilijkt. Voor Grutman (2020a) overstijgt de problematiek echter technische discussies over vertaalproblemen. Of een meertalige vertaling in een bepaalde doelcultuur al dan niet mogelijk is, heeft voor hem veel te maken met hoe de doelcultuur kijkt naar andere talen en culturen. Het legt met andere woorden de machtsverschillen tussen talen en culturen bloot (Grutman, 2020a). Ook voor Meylaerts (2011) gaat de discussie te vaak over vertaalproblemen en zelfs onvertaalbaarheid. Zij haalt aan dat de tweedeling tussen vertaalbaar en onvertaalbaar in feite een achterhaald concept is, net zoals equivalentie, getrouwheid en begrijpbaarheid. We begrijpen teksten nooit volledig, of ze nu meertalig zijn of niet, vertaald of niet (Meylaerts, 2011). Nochtans pleit Stratford (2008) uitdrukkelijk voor creativiteit van de vertaler wanneer die een meertalige tekst moet vertalen. Zelfs als een meertalige vertaling er niet in slaagt om hetzelfde effect te bewerkstelligen als het origineel, dan heeft die vertaling alvast de verdienste dat het meertalige karakter van de brontekst erkend wordt. Dat is voor Stratford sowieso beter dan het fenomeen onder de mat te vegen. Daarbij is het nuttig om op te merken dat Stratford een Canadese is uit Quebec. Haar persoonlijke achtergrond beïnvloedt hoogstwaarschijnlijk haar kijk op de zaak.

2.2.6 Besluit

Hoewel meertaligheid in een tekst hoe langer hoe meer aanvaard is, blijft het een uitdaging om de meertaligheid ook in vertaling te bewaren. Volgens Schyns (2019) spelen volgende zaken wanneer een vertaler geconfronteerd wordt met een meertalige tekst: de functie van de meertaligheid, de context, de

normen van de doelcultuur, de taalkundige beperkingen die grenzen stellen aan de vertaalbaarheid en de rol van de uitgever. Of meertaligheid in de doeltekst overleeft, hangt dus niet enkel af van de competentie en/of de creativiteit van de vertaler.

2.3 Realia en cultuurspecifieke elementen

In deze sectie bestudeer ik het thema van de realia en de cultuurspecifieke elementen van naderbij. Ik bekijk wat realia en cultuurspecifieke elementen precies zijn, welke strategieën een vertaler kan toepassen om ze aan te pakken en welke factoren een rol spelen bij de keuze voor deze of gene vertaalstrategie.

2.3.1 Definitie

'Realia' ('reale' in het enkelvoud) is Latijn voor 'echte, reële zaken'. Het zijn cultuurgebonden elementen die verwijzen naar de extralinguale realiteit, dus naar de fysieke en socioculturele realiteit die buiten de taal zelf ligt (Leppihalme, 2016). Leppihalme preciseert dat realia vaak aanleiding geven tot vertaalproblemen, vooral als de bron- en de doelcultuur aanzienlijk van elkaar verschillen. De door realia veroorzaakte vertaalproblemen zijn van een andere aard dan intralinguale vertaalproblemen: die laatste zijn gelinkt aan de taal zelf en spruiten voort uit verschillen tussen taalsystemen en taalgebruik (Leppihalme, 2016). Ook intralinguale elementen zoals metaforen, spreekwoorden, dialecten en sociolecten worden niet beschouwd als realia, hoewel ze cultuurspecifiek kunnen zijn (Leppihalme, 2016).

Leppihalme somt een aantal andere termen op die vaak als synoniem van 'realia' gebruikt worden. De verschillen tussen de termen hangen af van hoe de individuele vertaalwetenschappers naar de problematiek kijken en hoe ze 'reëel' definiëren (Leppihalme, 2016). Franco Aixelá (1996) bijvoorbeeld spreekt over cultuurspecifieke elementen. Zijn definitie luidt als volgt:

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text. (Franco Aixelá, 1996, p. 58)

Hoe dan ook zijn realia en cultuurspecifieke elementen niet enkel materiële zaken, maar omvatten ze ook abstracte zaken zoals religieuze concepten, taboes en waarden (Leppihalme, 2016). De verschillende types realia kunnen op diverse manieren worden ingedeeld. Leppihalme wijst erop dat de typologie doorgaans bepaald wordt door het tekstueel materiaal dat onderzocht wordt. Analyses van televisieseries zullen dus een andere typologie opleveren dan wanneer het onderzoeksmateriaal bestaat uit 19de-eeuwse Franse romans. Grit (2010) bijvoorbeeld onderscheidt zes soorten realia en geeft voor elke soort typisch Nederlandse voorbeelden: historische begrippen (bv. 'Hollandse waterlinie'), geografische begrippen (bv. 'Afsluitdijk'), particulier-institutionele begrippen (bv. 'HEMA'), publiek-institutionele begrippen (bv. 'havo'), eenheidsbegrippen (bv. 'dubbeltje') en sociaal-culturele

begrippen (bv. 'beschuit met muisjes'). Sommige voorbeelden zijn bekend in Vlaanderen, andere minder of niet. Dat toont aan dat ook landen of regio's binnen eenzelfde taalgebied uiteenlopende realia kennen (Grit, 2010). Grit stipt ook aan dat sommige benamingen weliswaar identiek zijn, maar in elke cultuur toch een andere lading dekken. Verder is niet enkel de denotatie (de objectieve betekenis) van een begrip uit een andere cultuur belangrijk, maar evengoed de connotatie die het begrip oproept (Grit, 2010). Ook Franco Aixelá (1996) verwijst in zijn definitie expliciet naar connotaties (zie supra). Grit geeft het voorbeeld van de Elfstedentocht: een schaatstocht van tweehonderd kilometer langs elf Friese steden (denotatie), maar ook een feestelijk evenement dat heel Nederland op zijn kop zet (connotatie). Volgens Grit zullen impliciete aspecten in de vertaling vaak geëxpliciteerd moeten worden om zo bij de lezer in de doelcultuur een gelijkaardig effect te bewerkstelligen.

Leppihalme (2016) wijst erop dat realia niet statisch zijn: bepaalde 'vreemde' concepten kunnen doordringen in de doelcultuur, waardoor ze voor het doelpubliek niet langer onbekend zijn. Een voorbeeld is het woord 'tsunami'. Ook Franco Aixelá (1996) wijst op het dynamische karakter van cultuurspecifieke elementen. Voor hem geeft een cultuurspecifiek element bovendien altijd aanleiding tot een vertaalprobleem. Met andere woorden: als een bepaald element zodanig ingeburgerd geraakt is dat er geen vertaalprobleem meer is, is het voor Franco Aixelá niet langer een cultuurspecifiek element. Hij haalt in dat opzicht ook de culturele dominantie van de Verenigde Staten en de daaruit volgende import van cultuurspecifieke elementen aan, waardoor veel Amerikaanse cultuurspecifieke elementen (vooral in Europa) steeds makkelijker naar de doelcultuur kunnen overgebracht worden.

2.3.2 Vertaalstrategieën en achterliggende factoren

Realia zorgen ervoor dat een tekst ingebed is in een bepaalde cultuur en verlenen de tekst een zekere *couleur locale* (Leppihalme, 2016). Het is niet altijd even gemakkelijk om realia te vertalen. Zo is het bijvoorbeeld mogelijk dat de doeltaal geen equivalent heeft voor bepaalde elementen. Toch is de problematiek ruimer dan dat. Leppihalme geeft aan dat de vertaalproblemen waarmee een vertaler geconfronteerd wordt, het individuele lexicale niveau overstijgen en dat de vertaler daarnaast rekening moet houden met de geldende normen in de doelcultuur. Dat zagen we trouwens ook al bij meertaligheid (zie supra). Vertalers kunnen realia op verschillende manieren aanpakken, al valt het niet te vermijden dat bepaalde aspecten van de *couleur locale* gewijzigd worden door of verloren gaan in de vertaling (Leppihalme, 2016).

Het palet aan strategieën dat de vertaler ter beschikking heeft, is door verschillende vertaalwetenschappers beschreven. De gebruikte terminologie verschilt, maar in wezen zeggen de vertaalwetenschappers volgens Leppihalme allemaal hetzelfde. Leppihalme onderscheidt strategieën op macroniveau en op microniveau. De strategieën op macroniveau bevinden zich tussen twee uitersten: aan de ene kant een exotiserende strategie en aan de andere kant een naturaliserende strategie (Leppihalme, 2016). Bij een vervreemdende, exotiserende strategie wordt de doelcultuur naar het vreemde gebracht. Bij een naturaliserende strategie daarentegen wordt het vreemde aangepast aan de doelcultuur.

Grit (2010) beschrijft dat de gehanteerde strategieën afhankelijk zijn van drie factoren: de tekstsoort, het tekstdoel en de doelgroep. Is de tekst een literaire, journalistieke of ambtelijke tekst? Moet de

vertaler nauwkeurige informatie overbrengen of moet hij 'slechts' de sfeer weergeven? Heeft de doelgroep geen, weinig of veel voorkennis? Het spreekt voor zich dat de antwoorden op die vragen mee de vertaalstrategie bepalen. De keuze voor een exotiserende dan wel naturaliserende strategie brengt Grit onder bij het tekstdoel. Grit haalt ook aan dat de algemene voorkeur voor een exotiserende of een naturaliserende strategie al herhaaldelijk gewijzigd is doorheen de geschiedenis. Bij een exotiserende vertaling krijgt de lezer dan vaak te maken met apart taalgebruik dat afwijkt van de normen binnen de doelcultuur (Grit, 2010). Grit lijkt dan niet enkel vertalingen van realia te bedoelen. Franco Aixelá (1996) maakt in dat opzicht een onderscheid tussen vertaling van taal in het algemeen en vertaling van cultuurspecifieke elementen. Hij wijst op de paradox die zich aftekent bij de keuze voor vertaalstrategieën: er bestaat een trend om een algemene naturaliserende strategie te hanteren (op taalvlak), terwijl cultuurspecifieke elementen meer en meer exotiserend behandeld worden.

Laten we meer in detail kijken naar de vertaalstrategieën zoals ze beschreven worden door Franco Aixelá (1996). Hij geldt als een referentie op het vlak van cultuurspecifieke elementen, wat de reden is waarom ik zijn specifieke indeling verder toelicht en niet die van een andere vertaalwetenschapper. Bovendien focust hij op geschreven materiaal, wat voor mij persoonlijk een meer bruikbare aanpak is. Franco Aixelá onderscheidt twee grote categorieën in de cultuurspecifieke elementen: eigennamen en idioom. Met de term 'idioom' duidt hij alle woorden aan die geen eigenaam zijn en die verwijzen naar objecten, gewoontes, opvattingen, instellingen enz. De eigennamen deelt hij verder op in conventionele en sprekende eigennamen. Conventionele eigennamen zijn betekenisloos, terwijl sprekende eigennamen gemotiveerd zijn. Tegenwoordig worden conventionele eigennamen vaak gewoon overgenomen in de vertaling, tenzij er een standaardvertaling van bestaat, zoals vaak het geval is voor belangrijke plaatsnamen of historische figuren (Franco Aixelá, 1996).

De indeling van Franco Aixelá gaat van een kleine mate van interculturele manipulatie naar een grote en bestaat uit twee hoofdgroepen: handhaving en vervanging. Alles wat onder 'handhaving' valt, behoort dus tot de exotiserende strategieën, terwijl 'vervanging' de naturaliserende strategieën omvat. In de terminologie van Leppihalme (2016) zijn 'handhaving' en 'vervanging' strategieën op macroniveau, die elk verschillende strategieën op microniveau overkoepelen.

Handhaving	
Herhaling	De oorspronkelijke verwijzing wordt behouden. Deze strategie wordt vaak gehanteerd bij bijvoorbeeld plaatsnamen.
Orthografische aanpassing	De oorspronkelijke verwijzing wordt behouden, op kleine aanpassingen aan de spelling na. Deze strategie wordt voornamelijk gebruikt wanneer de oorspronkelijke verwijzing in een ander schrift geschreven is, bijvoorbeeld het cyrillische alfabet.
Linguïstische (niet-culturele) vertaling	De bekomen vertaling verwijst nog steeds naar een element uit de broncultuur. Het element

	bestaat niet in de doelcultuur, maar wordt door deze strategie toch begrijpelijk. Een voorbeeld is het Nederlandstalige 'Hoogerechtshof' als vertaling van het Amerikaanse 'Supreme Court'.
Extratekstuele toelichting	De vertaler geeft bijkomende uitleg in voetnoten, eindnoten of een verklarende woordenlijst. Hij kan ook toelichting geven tussen haakjes of door bijkomende uitleg te cursiveren.
Intratekstuele toelichting	De toelichting maakt deel uit van de lopende tekst, zodat de toevoeging niet opvalt. Explicitering is een voorbeeld van deze strategie.

Vervanging	
Synonymie	Er wordt een synoniem gebruikt om te vermijden dat het cultuurspecifieke element te vaak in dezelfde vorm terugkomt. Deze strategie is vaak stilistisch gemotiveerd.
Beperkte universalisering	Het cultuurspecifieke element wordt minder specifiek gemaakt door te verwijzen naar een algemener, bekender element dat nog steeds tot de broncultuur behoort.
Absolute universalisering	De vertaler kiest voor een neutraal element dat niet langer specifiek verwijst naar de broncultuur.
Naturalisering	Het cultuurspecifieke element wordt in de vertaling weergegeven door een element dat specifiek is voor de doelcultuur. Deze strategie is op haar retour, behalve voor kinder- en jeugdliteratuur.
Weglating	Het cultuurspecifieke element komt niet voor in de vertaling.
Autonome schepping	De vertaler creëert zelf een cultuurspecifiek element, zonder dat het verwijst naar een element uit de brontekst.

Franco Aixelá vermeldt daarnaast nog drie strategieën die hij niet expliciet opneemt in zijn classificatiesysteem. We kunnen ons bovendien afvragen waarom hij (de volgens hem zeer weinig gebruikte strategie) 'autonome schepping' onderbrengt bij 'vervanging' en niet bij deze 'losse' strategieën:

Compensatie	Een combinatie van weglating en autonome schepping.
Verplaatsing	Een verwijzing wordt ergens anders in de doelttekst geplaatst.
Afzwakking	De vertaler zwakt het element af om het beter te doen passen bij de lezers of bij de doelcultuur in het algemeen. Deze strategie kan gebruikt worden om dialecten of sociolecten te vertalen.

De redenen waarom vertalers voor een bepaalde strategie opteren, kunnen complex en uiteenlopend zijn. Franco Aixelá (1996) onderscheidt volgende variabelen: supratekstuele factoren, tekstuele factoren, de aard van het cultuurspecifieke element en intratekstuele factoren.

Supratekstuele factoren	
Mate van linguïstische normativiteit	Het al dan niet bestaan van een gezaghebbende groepering of instantie die linguïstische en stilistische conventies oplegt, beïnvloedt de vertaalstrategie. In Spanje bijvoorbeeld heeft de Real Academia Española een sterk normatieve rol.
Aard en verwachtingen van potentiële lezers	Dit is wat Grit (2010) de 'doelgroep' noemt.
Aard en doelen van de opdrachtgevers	De vertaler moet zich soms schikken naar de eisen van de opdrachtgever of de uitgeverij.
Werkomstandigheden, opleiding en sociale status van de vertaler	Hoe ongunstiger, hoe groter de kans dat de vertaling aan kwaliteit inboet.

Tekstuele factoren	
Materiële tekstuele beperkingen	De aanwezigheid van beeld kan de vertaalstrategie beïnvloeden.
Eerdere vertalingen	Eerdere vertalingen van teksten uit een bepaald genre, van een bepaalde auteur of van dezelfde brontekst kunnen beperkingen opleggen aan de nieuw te maken vertaling.
Canonisering	Een werk dat de status heeft van 'klassieker' of 'goede literatuur' zal over het algemeen met meer respect behandeld worden dan andere teksten.

Aard van het cultuurspecifieke element	
Bestaande vertalingen	Supranationale instellingen en belangrijke plaatsnamen hebben vaak een vertaling die ingeburgerd is in de doelcultuur.
Duidelijkheid van het cultuurspecifieke element	Het cultuurspecifieke element kan een duidelijke betekenis hebben of net heel obscuur zijn. Een duidelijk cultuurspecifiek element kan bijvoorbeeld aanleiding geven tot een linguïstische (niet-culturele) vertaling.
Ideologische status	Beide culturen kennen het cultuurspecifieke element, maar het gebruik of de sociale waarde ervan is anders. Deze factor wordt ook vermeld door Grit (2010).
Verwijzingen naar derden	Dit zijn verwijzingen naar cultuurspecifieke elementen uit derde culturen of verwijzingen in de brontekst naar culturele of linguïstische elementen uit de doelcultuur. In dat laatste geval zal bijkomende uitleg over het cultuurspecifieke element in de brontekst vaak wegvallen in de doelttekst.

Intratekstuele factoren	
Culturele overweging binnen de brontekst	Cultuurspecifieke elementen die in de brontekst al een bepaalde strategie behoeven (bijvoorbeeld intratekstuele toelichting bij zaken die slechts door een kleine groep van de broncultuur gekend zijn), beïnvloeden de vertaalstrategie.
Relevantie	Een cultuurspecifiek element dat belangrijk is voor de tekst in zijn geheel of voor het goede begrip van een bepaalde passage, kan niet zomaar weggelaten worden.
Iteratie	Deze factor is gelinkt aan de vorige. Een cultuurspecifiek element dat vaak terugkomt, kan niet zomaar weggelaten worden. Hier spelen ook stilistische overwegingen: normen in bepaalde doelculturen vereisen het gebruik van synoniemen of voornaamwoorden om nodeloze, 'lelijke' herhaling te vermijden.

Samenhang binnen de doelttekst	Hetzelfde cultuurspecifiek element krijgt doorheen de vertaling doorgaans dezelfde behandeling.
--------------------------------	---

Leppihalme (2016) vermeldt dat kwantitatieve gevalsstudies aantonen dat sommige strategieën meer gebruikt worden dan andere en dat het tekstgenre vaak de keuze van de strategie beïnvloedt. Zo maakt de aanwezigheid van visuele elementen (bijvoorbeeld bij een film of een stripverhaal) het in bepaalde gevallen overbodig om een lexicale oplossing te bedenken voor een cultuurspecifiek vertaalprobleem. De kijker (of de lezer) ziet namelijk in beeld wat er bedoeld wordt en behoeft geen verdere uitleg. Voor Franco Aixelá (1996) is het in ieder geval duidelijk dat de doelcultuur een cruciale rol speelt in de keuze voor bepaalde vertaalstrategieën: de mate van tolerantie ten opzichte van het ‘vreemde’ en de ‘ondoordringbaarheid’ van de doelcultuur zijn voor hem de sleutel. Concreet bedoelt hij dat grote talen, zoals het Engels en het Frans, die in de wereldliteratuur een machtspositie bekleden, minder ruimte laten voor exotische elementen. Hij komt hier in feite tot dezelfde conclusie als Grutman (2020a), voor wie het doelpubliek een bepalende factor is bij de keuze voor een al dan niet meertalige tekst. Het ‘vreemde’ kan zich met andere woorden zowel uiten via de aanwezigheid van ‘vreemde’ cultuurspecifieke elementen als via de aanwezigheid van vreemde talen in een tekst, waarbij de twee bovendien kunnen overlappen.

2.3.3 Besluit

Uit het voorgaande blijkt dat er geen zaligmakende oplossing bestaat om realia en cultuurspecifieke elementen te benaderen. De keuze voor een bepaalde vertaalstrategie is met andere woorden altijd contextgebonden. De vertaler zal ook, net zoals bij meertaligheid in een tekst, rekening moeten houden met de geldende normen in de doelcultuur. Realia en cultuurspecifieke elementen zijn bovendien dynamische gegevens: sommige elementen kunnen na verloop van tijd zodanig ingeburgerd geraken dat ze niet langer een vertaalprobleem opleveren.

3 Vertaling: Hotel Florida

Siempre se le acelera el corazón cuando se encuentra frente a la gran pantalla de la sala de embarque del aeropuerto. Exactamente ahí, en ese punto de la sala de embarque, empieza el mundo, resumido en vuelos bien ordenados en una pantalla. Aquí, cada país y cada ciudad, por lejanos que estén, parecen cercanos. Es como si pudiera tomar el autobús hacia un lugar donde todo es nuevo y diferente. Cuántas veces habrá estado ya aquí, mirando, soñando, con una sonrisa en la cara y nerviosismo en el cuerpo. Recorre los vuelos con la mirada. Nueva York. Washington. Roma. Varadero. ¡Sí, Varadero! Sus pies pisan las baldosas brillantes, en la espalda lleva una mochila. Ha empezado.

Varias horas después, en el avión, la gente va y viene por el pasillo. Quizás ese hombre. O la chica. No, la mujer con el bebé seguro que no. No tiene la menor idea de quiénes pueden ser los demás participantes del cursillo de danza en La Habana. La organización holandesa prometía tres horas de clase al día con un profesor personal cubano, por la noche irían de fiesta a algún lugar de La Habana y entretanto aún les daría tiempo para actividades turísticas. Durante un rato, se había planteado viajar a Senegal, pero renunció a ese plan. Ya era hora de vivir algo nuevo. Hace unos diez años vio por primera vez unas fotos de La Habana. En ese momento supo que, un día, ella misma se perdería en esa gloria polvorienta y ruinosa, deambulando por calles cálidas, admirando frágiles fachadas coloniales.

—Dentro de unos momentos, la tripulación distribuirá los formularios de inmigración y aduana. —La voz suena alta y clara por el intercomunicador. El aviso la saca de sus pensamientos. La joven mujer que está a su lado se inclina hacia delante y coge un sobre de su bolso. En el sobre hay una pegatina que reconoce inmediatamente.

—¿Tú también te has apuntado al cursillo de danza? —le pregunta a la mujer.

—Sí. ¿Tú también? Qué emocionante, ¿no? Qué casualidad que pertenezcas al grupo y que te haya tocado sentarte a mi lado. No tengo ni idea de cómo serán los demás.

—Yo tampoco, aunque creo que habrá sobre todo mujeres. Ya veremos. Por cierto, soy Pauline.

—Dounia, encantada. —Le extiende la mano a Pauline y sonrío. Tiene un aspecto sureño y el pelo liso, castaño oscuro, de longitud media—. ¿Tú ya sabes bailar salsa? —Pauline se encoge de hombros.

—La verdad es que no. Conozco los pasos básicos, pero no sé mucho más. —Dounia hace una mueca.

—Uy. Ya sabes más que yo, que no sé hacer absolutamente nada. Tengo miedo de ser la única sin experiencia de baile.

—Bah, no te preocupes. No era necesario tener experiencia, se indicaba claramente en la página web. Al fin y al cabo, vamos a Cuba para aprender, ¿no? ¿Has estado alguna vez en Cuba? —Dounia niega con la cabeza.

—Es la primera vez que cruzo el océano, nunca he ido más allá de Marruecos.

—¿Hablas español?

—Sí. Un poquito. Acabo de terminar el primer año de español en la escuela nocturna. ¿Y tú?

—No, no hablo español. Pero hablo italiano, que es mejor que nada. —Echa una mirada rápida al formulario de Dounia. Tiene 39 años, cinco años más que ella—. ¿Tú vas a ir a Trinidad después de la semana en La Habana? Yo no, pero me quedaré otras dos semanas en Cuba para recorrer el país.

—¡Guau!, tres semanas en Cuba, debe de ser fantástico. Yo solo puedo quedarme una semanita, pero voy a disfrutarla de todos modos. Espero que haga buen tiempo, al parecer ahora es temporada de huracanes.

—Leí lo mismo, pero creo que el riesgo es limitado. Si no, no organizarían un viaje durante este período, ¿no te parece? —Se encoge de hombros—. No es lo que me preocupa, solo espero que no haya demasiada lluvia, pero bueno, las lluvias tropicales no suelen durar mucho. —Dounia parece asustada.

—Que llueva es lo último que quiero. Ayer fui a la peluquería a alisarme el pelo, pero con que caigan cuatro gotas los rizos vuelven. Normalmente, el pelo me dura liso una semana, siempre que no se humedezca. —Pauline frunce el ceño. Cuba en temporada de huracanes, ¡seguro que es muy húmedo! ¿En serio Dounia tiene la intención de no lavarse el pelo durante toda una semana? Ve en su mente el fracaso total de la operación Alisado de Cabello, lo que le dibuja una sonrisa divertida en la cara.

Unas horas después, el avión está en la pista de aterrizaje. Unos pasajeros se levantan, se aprietan en el pasillo mientras descargan el equipaje y luego siguen de pie durante un buen rato. Pauline, todavía sentada tranquilamente en su asiento, charla con el hombre a su lado, un cubano que vive en Holanda.

—¿Así que van a aprender a bailar? Estoy seguro de que lo van a pasar muy bien. Además, Cuba es muy linda. Hay muchas palmeras. Muchísimas. —Pauline le sonrío, coge su mochila y se baja del avión.

En la sala de inmigración se forman filas cortas delante de las ventanillas. Al lado de Pauline, hay un hombre con una pequeña maleta con ruedas en la que se ve el logotipo, en letras grandes, de la organización de baile.

—¿Supongo que usted es de la organización?

—Correcto. Esta maleta es infalible. —El hombre es holandés, rubio, de mediana edad y lleva unos pantalones de tres cuartos amplios y blancos y una camiseta de colores chillones que dice en letras que bailan: «Cuba». La camiseta holgada cubre su prominente barriga.

—Ya he encontrado a una compañera de viaje. —Pauline señala a Dounia.

—Perfecto, así ya he reunido a casi la mitad del grupo. Hay otros participantes allí. —El hombre mira en dirección a una mujer bajita de unos cuarenta años con largos rizos oscuros y a una chica alta con el pelo liso, castaño claro, recogido en una coleta. Pauline calcula que tiene unos 26 años.

En el pequeño aeropuerto de Varadero no tienen que esperar mucho en ninguna parte. En un abrir y cerrar de ojos Pauline y Dounia han salido afuera, a un calor sofocante que exuda goterones cálidos. Dounia se agarra la cabeza con ambas manos, con una mirada de pánico en los ojos.

—¡No puede ser! ¡Esto no es nada bueno para mi pelo! —Pauline observa el pelo de Dounia, todavía liso, sin decir nada. No sabe si sonreír o exasperarse y después se fija en la maleta de Dounia.

—Qué maleta tan enorme traes. ¿Todo eso solo para una semanita? —Dounia sonrío y se encoge de hombros.

—Sí, lo sé, probablemente he venido con demasiada ropa, pero hice también varios paquetitos para los niños cubanos, con caramelos y lápices de color y tal, y ocupan mucho espacio.

—Vaya, qué buena persona. —A Pauline nunca se le habría ocurrido distribuir regalos a niños desconocidos en países extranjeros. Se imagina a Dounia deshaciéndose de sus paquetes en una calle cualquiera como una gran benefactora, rodeada de un enjambre de niños que gritan, con los brazos extendidos.

Un minibús lleva a todos los participantes a La Habana. Son diez: ocho mujeres y dos hombres. Hay una sola pareja y todos son belgas u holandeses. Pauline es la segunda más joven. Solo la chica alta, todavía una veinteañera, es más joven.

El hombre de la organización se levanta y se dirige al grupo.

—Bienvenidos a Cuba. Me llamo Ronald y soy vuestro guía. Por supuesto, estamos aquí para bailar, pero también querría daros más información sobre el país. Cuba sigue siendo un país comunista. Cerca del noventa por ciento de los cubanos trabajan para el Estado. Hay algunas iniciativas privadas a pequeña escala, pero en general eso es algo muy limitado. El Estado está casi en bancarrota y la gente pasa estrecheces. Los ingresos mensuales medios se sitúan entre los 10 y los 30 CUC, que son los pesos convertibles, pero la gente cobra en CUP, los pesos cubanos. Rara vez los vais a necesitar, ya que la moneda que utilizan los turistas es el CUC, que equivale a 25 pesos cubanos y vale exactamente lo mismo que el dólar estadounidense.

—¡Vaya! —dice la mujer baja de pelo rizado—. Eso significa que acabo de cambiar una cantidad de dinero que vale lo mismo que el sueldo anual cubano.

Ronald continúa:

—El Estado cubano logra sobrevivir gracias al turismo y a un acuerdo que tiene con Venezuela: médicos a cambio de petróleo. Los médicos cubanos son un «producto de exportación» del país. En Cuba abunda la mano de obra altamente cualificada, pero les es imposible encontrar un puesto de trabajo adecuado. El resultado es que muchos cubanos quieren irse.

Las palabras de Ronald evocan en Pauline vagos pensamientos sobre Fidel Castro y el Che Guevara, sobre el idealismo que se convierte en totalitarismo, sobre el Período Especial. Mira por la ventanilla el paisaje por el que se mueven. En este momento exacto, la Cuba comunista está formada principalmente por arbustos y todo tipo de vegetación. Y por palmeras.

El viaje a La Habana dura dos horas. El minibús se para delante del hotel Lincoln, que será el punto de reunión durante la semana. Falta poco para las cinco de la tarde, está muy nublado y hace un calor bochornoso.

—Qué edificios más bonitos —le dice Pauline a Ronald, señalando hacia un edificio verde al otro lado de la calle—. ¿En qué parte de La Habana estamos exactamente?

—Estamos en pleno Centro Habana, que es una de las tres partes del centro de la ciudad. —Pauline alza la vista para admirar las fachadas majestuosas y sonrío. Aquí, en la acera frente al hotel Lincoln, donde se cruzan calles polvorientas y cálidas, la ciudad es exactamente lo que esperaba. Ronald le hace una señal—. Pauline, ¿vienes? El bicitaxi está esperando.

Se sube, junto con la mujer de pelo rizado. Para su sorpresa, tienen que bajarse unos cientos de metros más adelante, enfrente de un edificio nuevo con una fachada que no tiene nada especial, de

color verde claro. En la planta baja, el verde claro se transforma en placas metálicas de aspecto poco robusto y de color plateado, decoradas con el dibujo de un hombre extremadamente musculoso y una mujer delgada en bikini. En el metal pone en letras pintadas a mano: «gimnasio». La puerta está entreabierta y Pauline echa un vistazo dentro. En una sala poco iluminada y llena de vaho, unos hombres se ejercitan en aparatos de gimnasia deteriorados. Cuando uno de ellos la ve, gira rápidamente la cabeza.

Suben por la escalera. Cuando llegan al primer piso, llaman a una puerta donde hay un letrero con un ancla azul. Con ese símbolo, los cubanos dejan claro que alquilan una habitación o un piso a los turistas.

—En una casa particular se está mucho mejor que en un hotel estatal —dijo Ronald sobre esa iniciativa privada de pequeña escala. Dounia y otros tres miembros del grupo se alojarán en una casa particular frente a la de Pauline y la mujer de rizos. El resto se alojará en el hotel Sevilla—. También está bien —dijo Ronald—, pero yo prefiero las casas particulares.

Una mujer abre la puerta.

—*Hello, my name is Alicia*. Las estaba esperando, pasen. —Las lleva a un apartamento unos cuantos pisos más arriba—. Hay dos dormitorios y aquí está el baño. —Enciende la luz un momento, como para recalcar sus palabras, y luego pone las llaves sobre la mesa—. Mañana a las nueve vendré con el desayuno. Hasta mañana.

Las austeras habitaciones están equipadas con aire acondicionado y ventilador. Una tiene una cama de matrimonio y en la otra hay dos camas individuales.

—A mí me da igual dónde dormir —dice Pauline—. Así que, si tú prefieres dormir en la habitación con la cama de matrimonio, adelante.

La mujer de rizos (que elige la cama de matrimonio) se llama Jacqueline. Tiene cuarenta años, está divorciada y vive cerca de Ámsterdam.

—¿Tienes hijos? —pregunta Pauline.

—No, y probablemente nunca los tendré. Bueno, en realidad nunca he querido tener hijos, así que no pasa nada.

—Yo todavía no he decidido si quiero tener hijos. Antes creía que sí, pero ahora ya no lo sé. No se me dan muy bien los niños. De todos modos, mi reloj biológico no está haciendo tictac.

—Yo estoy satisfecha con mi vida tal y como es. Puedo ir adonde quiera, vivo en una casa bonita y hago viajes a lugares lejanos. Mi independencia es muy importante para mí.

Pauline asiente con la cabeza. A ella también le gusta no tener que rendir cuentas a nadie. Puede ir a bailar hasta que salga el sol y quedarse en la cama con resaca hasta la noche siguiente, sin que nadie se entere. Pero no cree que vaya a estar sola cuando tenga cuarenta años.

A las diez de la mañana, todo el grupo está en la azotea del hotel Lincoln. La mayor parte de la sala está cubierta, como protección contra el sol que, a diferencia del día anterior, arde sin piedad en un cielo sin nubes. Pauline señala con una sonrisa de oreja a oreja el alborotado manojito de rizos en la cabeza de Dounia.

—¿Una semana, decías? —Dounia se encoge de hombros, riéndose.

Pauline apoya la cara en la pared de cristal de la azotea. El día anterior, pensó que La Habana era una ciudad colorida, cuyo brillo estaba apagado por una cálida capa de polvo. Pero, visto desde el aire, domina el hormigón gris de los tejados planos y las paredes laterales, por lo que la ciudad se convierte en un conjunto pálido, que gime bajo el sol.

—Buenos días a todos —grita Ronald. Gesticula con los brazos para que todos se acerquen—. Os voy a asignar a cada uno una pareja de baile.

Pauline y sus compañeros de viaje destacan por su palidez frente a los cubanos, un colorido grupo en el que parecen estar presentes todos los matices posibles del blanco y del negro. El profesor de Pauline es un tipo grande y negro de cara amable. Jorge tiene 32 años y trabaja como microbiólogo en la universidad de La Habana.

—¿Te resulta fácil tomarte vacaciones para enseñar a bailar? —pregunta Pauline. Jorge murmura algo sobre un sueldo mísero y que le piden a menudo que actúe como profesor de baile.

Durante las dos primeras horas bailan en parejas y es entonces cuando Pauline se da cuenta (y Jorge también) de que los pasos, incluso los más sencillos, son demasiado difíciles para ella. En la tercera hora, todo el grupo baila en una rueda de casino, un círculo de parejas que bailan salsa. La rueda cuenta con figuras colectivas y muchos cambios de pareja y para Pauline es un desastre. No sabe qué hacer y a menudo se queda quieta durante unos segundos hasta que llega como un terremoto un cubano que le da un empujón en la dirección correcta.

—Mantén el ritmo —le dicen todos los cubanos—. Un dos tres, cinco seis siete.

A la una y media de la tarde, Pauline y Jacqueline se dejan caer en el sofá del piso. Pauline se inclina hacia el ventilador para captar la corriente de aire.

—Estoy pegajosa. ¿Ves lo empapado que está mi top? Creo que he sudado en muy poco tiempo el desayuno de esta mañana.

Esa mañana Alicia les ha proporcionado café, zumo fresco de guayaba rosa, pan, queso, mermelada y una montaña de ensalada de fruta fresca de plátano, guayaba, piña y papaya. Al ver sus caras encantadas, había flexionado los bíceps y había dicho:

—¡Energía para bailar!

Pauline se levanta y observa en el espejo la parte trasera de su pantalón corto de color beige claro. Una gran mancha oscura puede verse en su trasero.

—¡Dios mío, Jacqueline! ¡Mi pantalón corto está totalmente mojado! —Se ríe a carcajadas y se deja caer de nuevo en el sofá—. ¿Habías viajado en grupo alguna vez?

—Sí, claro. He estado en Tanzania y también dos veces en Surinam. Surinam es fantástico. Ese país me ha robado el corazón y estuve a punto de volver, pero al final he venido a Cuba.

—Qué extraño que digas eso. Me pasa algo parecido con Senegal. Después de terminar mis estudios, trabajé como voluntaria en Senegal durante unos meses. Fue en 2004, hace diez años. Desde entonces, he vuelto tres veces. Siempre que estoy en Senegal me siento feliz. Todo es muy diferente allí. Más simple. La gente es muy auténtica. Es como si allí se viera mejor lo que es importante en la vida. Y los olores y los colores son hermosos. Tan pronto como se baja uno del avión, huele que está en Senegal. Ese momento siempre me hace muy feliz.

—¿Por qué no has vuelto este año? —Pauline duda.

—No me pareció una buena idea. —Guarda silencio por un momento. Luego cuenta que en 2004 trabajó como voluntaria en una pequeña escuela en las afueras de Dakar. Se alojó con una familia senegalesa con unos niños divertidos e inteligentes. Al principio, pasaba la mayor parte del tiempo con los dos más pequeños, un niño de doce años y otro de nueve. Hasta que un día conoció mejor a su vecino. Adama vivía a la vuelta de la esquina y era unos años mayor que ella. Era un chico bajo y delgado con una sonrisa brillante. Tenía dos filas de dientes perfectamente blancos que casi siempre sonreían. Sus rasgos faciales eran finos. Pauline lo había visto brevemente algunas veces antes y un día se topó con él en la calle. Empezaron a hablar e inmediatamente ella lo encontró diferente a los demás jóvenes senegaleses. Se alegró de poder mantener una conversación normal con un chico que no intentaba ligársela. Adama le dijo de pasada que siempre era bienvenida en su casa y una tarde, cuando no tenía nada que hacer, se pasó por allí. Desde entonces eran inseparables. Después de las clases, pasaban horas en el balcón de la escuela, hablando, riendo, observando a la gente que hormigueaba en la calle. En su habitación, se sentaban al fresco de un ventilador en la cama individual que él compartía con su hermano. Daban largos paseos por la playa. En realidad, no hacían nada especial, era suficiente estar juntos. Tenían el mismo sentido del humor con el que, día tras día, modelaban su propio mundo en el que las diferencias entre ellos, a primera vista grandes y marcadas, parecían suavizarse. Pauline, oficialmente católica, aunque sin convicción, nunca refunfuñaba cuando Adama, un musulmán practicante, quería rezar, tampoco cuando, en la búsqueda de agua para el lavado ritual, él se ausentaba durante mucho tiempo y ella tenía que esperarle. Al principio, le pareció extraño que rezara en su presencia, pero al cabo de un tiempo dejó de pensar en ello. Nunca había pensado que encontraría a su alma gemela en Senegal, un país tan diferente a Bélgica, ni que sería un chico negro, musulmán y originario de una familia pobre.

La despedida fue desgarradora, sobre todo para él. Ella pudo volver con su familia y amigos, contar sus aventuras, hacer por fin cosas que había echado de menos, como tomar cervezas en una terraza o ir al cine. Pero en la vida de él, había un hueco. Ella le llamaba, le enviaba correos electrónicos. Él le contestaba, enviaba cartas en las que escribía que, meses después, seguía llorando todos los días.

Pauline regresó dos años después. Y de nuevo otros dos años después. En Bélgica tuvo otros novios y vivió en pareja durante un tiempo. En 2012, volvió por última vez. Mientras tanto, Adama se había mudado a un pequeño pueblo al sur de Dakar para trabajar como profesor en la escuelita local. Ella vivía sola en Bruselas. Era como si solo entonces, ocho años después, todo marchara bien. Las vacaciones fueron un sueño. Iban a lugares en los que nunca habían estado y se reían de las fotos que hacían, porque eran como fotos de una luna de miel. Hablaban con cautela sobre un futuro juntos. Adama: «¿Podría enseñar también en una escuela en Bélgica?». Pauline: «No quiero que nuestros hijos tengan nombres árabes, eso pondría en peligro su futuro».

De regreso en Bélgica, Pauline le dio muchas vueltas. Él quería casarse cuanto antes, ella quería probar primero cómo sería la vida en Bélgica con él. Hizo gestiones para que le dieran un visado a Adama, de modo que pudiera pasar las vacaciones con ella. En agosto de 2013, Adama aterrizó en Bélgica, poco menos de un año después de que se vieran por última vez. Se quedó dos meses.

Fue el viaje de su vida. Pero para Pauline, algo había cambiado. La magia había desaparecido, junto a su irreflexión. No dejaba de pensar en el tipo de vida que tendrían en Bélgica. En Senegal, lo

encontraba atractivo. En Bélgica, arrancado de su entorno familiar y completamente dependiente de ella, lo era mucho menos. Reflexionaba, sopesaba los pros y los contras. El amor se había convertido en matemáticas.

Cuando Adama se fue en octubre, hubo lágrimas. Unos meses más tarde, Pauline acabó con la relación. De vez en cuando, hablaba con Adama por teléfono y, en esos momentos, charlaban como antes. Lo echaba de menos. Como un amigo, no como alguien con quien quisiera compartir el resto de su vida.

Se queda en silencio y mira a Jacqueline.

—Ese fue un gran amor —dice Jacqueline.

—Sí. Fue hermoso y real, pero se acabó. —Se encoge de hombros—. Cada uno tiene su propia historia. Pero está bien como está ahora. —Se levanta—. Será mejor que nos arreglemos un poco antes de salir, ¿no te parece? —Agita las manos por debajo de las axilas, sopla para apartarse el pelo de la cara y sonrío.

Desde el balcón de un restaurante en el Malecón, Pauline ve pasar los coches. Siempre había pensado que esos antiguos coches cubanos estereotipados eran un fenómeno marginal exagerado en aras del turismo. Ahora sabe que no se está exagerando nada. La mayoría de los coches en el Malecón son de fabricación estadounidense y datan de antes de la revolución. Son taxis. Algunos están perfectamente mantenidos y tan pulidos que las carrocerías de colores vivos resplandecen como espejos. Otros son piezas de chatarra sobre ruedas que, según Pauline, encajan de maravilla con el brillo venido a menos de la ciudad. A veces la belleza reside en imaginar lo que fue en el pasado.

Pide algo con camarones y, siguiendo la recomendación de Gerrit, un cuarentón alto y delgado, también una Bucanero, una cerveza cubana. Gerrit asiente con la cabeza cuando Pauline le pregunta si ya ha estado en Cuba.

—Estuve casado con una cubana durante ocho años.

Después del almuerzo, parte del grupo pasea por el Malecón hacia La Habana Vieja, la parte antigua de la ciudad.

La joven alta está muy ocupada con su cámara. Se llama Marianne.

—Cada vez que quiero hacer una foto, espero a que pase uno de esos coches viejos.

—Sí —se ríe Pauline—, yo también lo hago. Probablemente todos los turistas lo hagan.

En un recodo del Malecón, dos jóvenes cubanas están de pie, como si esperaran a alguien.

—Son putas —dice Gerrit. Pauline abre mucho los ojos.

—¿Putas, a estas horas? ¿Estás seguro? Esas mujeres no están demasiado arregladas ni van vestidas de forma vulgar, ¿verdad? Decir que son prostitutas...

—Son putas. —Pauline se encoge de hombros, poco convencida por las palabras del mayor experto en Cuba del grupo.

Gerrit hace señas.

—Vamos a cruzar, así llegamos al paseo del Prado. —El paseo del Prado es un paseo sombreado que constituye la frontera entre Centro Habana y La Habana Vieja.

—Es como las Ramblas —dice Dounia. A ambos lados del paseo, las galerías ofrecen una notable protección contra los inexorables rayos del sol.

—Mirad —dice Pauline—, ahí está el hotel Sevilla. —Detrás de la valla y los arbustos centellea el agua azul vivo de la piscina—. Ahora entiendo por qué los otros no están aquí, por supuesto que están tumbados junto a la piscina. Por cierto, ¿no es hora de volver? Gerrit, ¿conoces tú el camino?

Parece que Gerrit fuera paseando con su harén, por la forma en que lidera el grupo que avanza tras él. En un momento dado dice:

—No podemos estar lejos, pero me temo que me he perdido un poco. —Pide ayuda a un transeúnte que, con grandes aspavientos, le explica el camino. Pauline, despreocupada, piensa que es todo un logro el perderse incluso en la estructura de damero de La Habana.

Esa noche, un minibús lleva a todo el grupo al Club 1830, un bar de salsa al aire libre. Pauline se ha puesto un pequeño pantalón corto negro con un top verde con botones. Lleva tacones, unos grandes pendientes y los ojos maquillados de manera discreta y natural. El pelo, recién lavado, lo tiene recogido en una coleta, como siempre. Hay una gran diferencia con respecto a su aspecto sudoroso de ese mismo día. Jorge también lo nota.

—Te ves atractiva.

—Gracias. ¿Qué quieres tomar?

—Una Cristal. —Pauline vuelve con una Cristal para él y una Bucanero para sí misma.

—¿Tomas Bucanero? —pregunta Jorge.

—Sí. ¿Por qué?

—La Bucanero es una cerveza fuerte, las mujeres en Cuba suelen tomar Cristal.

—Ah bueno, ¿entonces eres una mujer? —Jorge se ríe.

—No, no, solo digo que deberías tener cuidado con esa cerveza. —Pauline arruga la frente, riéndose, prueba la Cristal e inmediatamente agradece que Gerrit le haya recomendado una Bucanero en el restaurante.

En el Club 1830, la mayoría de los hombres son morenos. Morenos y musculosos. Sus cuellos y nuca brillan de calor. Las gotas de sudor se deslizan por sus pechos hacia los profundos escotes de sus camisetas. En la pista de baile, giran sobre su eje y realizan movimientos seguros y potentes al ritmo de la música, como bombas de testosterona bailando en la noche.

Está prevista una visita a la ciudad. Bajo un sol radiante, el grupo sale del vestíbulo del hotel Lincoln y toma la calle Galiano. Oficialmente, la calle se llama avenida de Italia, pero los habaneros siguen utilizando su antiguo nombre. El guía es un treintañero corpulento y calvo que camina a paso de tortuga.

—Si ustedes se preguntan por qué muchos cubanos caminan por el medio de la calle y no por la acera, miren hacia arriba. —Apunta con el dedo hacia un aparato de aire acondicionado que gotea.

A través de la calle San Rafael, una calle comercial, llegan a una plaza con bancos y jardines públicos.

—Aquí está el Parque Central. Ahora estamos en el corazón de La Habana. A la derecha está el Capitolio y si toman el paseo del Prado a la izquierda, saldrán al Malecón.

—¡Ah! —dice Dounia—, ahí están las Ramblas otra vez.

—Ahora nos dirigimos a La Habana Vieja a través de la calle Obispo. Es la calle comercial más famosa de La Habana y el lugar idóneo para comprar recuerdos y regalos.

En la plaza, se cruzan con un grupo de hombres que están enfrascados en una discusión, gesticulando y gritando en voz alta.

—Antes de que piensen que están peleando o que es el principio de una sedición, nada de eso. Solo están hablando de deporte. Aquí en Cuba el béisbol y el fútbol son de suma importancia.

Más adelante, les señala un bar pintado de color rosa pálido.

—Es el Floridita. Se dice que el daiquiri se inventó aquí y que Hemingway era un cliente habitual. — Los ojos de Pauline captan un edificio detrás del Floridita, en el que un árbol con una generosa copa crece de una pared lateral rota. Espera a que pase un coche clásico antes de hacer una foto.

Entre la calle Obispo y la plaza de la Catedral, Dounia busca niños cubanos.

—¡Es ahora o nunca! —Cada vez surge de la nada delante de los sorprendidos niños y les pone un paquete en las manos. Las madres sonríen amablemente y animan a sus hijos, en su mayoría muy tímidos, a susurrar un «gracias».

A través de la plaza de Armas, llegan al agua.

—Llegamos al final de la visita —dice el guía—, ahora pueden tomar un Coco Taxi para regresar.

Pauline se queda cariacontecida. Como el guía caminaba a un ritmo tan aletargado, no han visto nada de La Habana. Con desgana, se sube al vehículo motorizado, una bola amarilla hueca con forma de medio coco.

Por la noche, Ronald ha reservado una mesa en San Cristóbal, un famoso restaurante particular en Centro Habana.

—Sí, es verdad que la gente de Cuba es guapa —dice el marido de la pareja—, y lo que es más, está científicamente demostrado. En Cuba hay una gran mezcla de genes y eso produce las personas más bellas.

—Sin embargo, creo que también se ve a mucha gente obesa —dice una mujer—. Hace veinte años estuve en Cuba y la diferencia es notable.

—Pero entonces Cuba estaba todavía en el Período Especial y acababan de abrir las puertas al turismo —comenta Pauline—. Probablemente la gente apenas tenía comida.

—Para mí, la mayoría de los cubanos no parecen pobres —plantea otra mujer—, van bien vestidos, hasta a la moda.

—Es verdad —dice Ronald—, pero es importante saber que muchos cubanos reciben dinero de sus familiares en el extranjero. Sin esos flujos de dinero, principalmente desde Florida, la situación sería completamente diferente. No lo olvidéis, la mayoría solo quiere una cosa: marcharse de Cuba. Y enrollarse con extranjeros es la forma ideal de hacerlo.

—¿Y qué hay de nuestros profesores de baile? —pregunta Dounia—. Algunos de ellos tienen mujer e hijos. ¿También quieren irse? —Ronald sonríe.

—Solo puedo decir que ya hay bebés medio belgas, medio cubanos y bebés medio holandeses, medio cubanos. —Pauline se asombra.

—¿Y todo eso después de una semanita?

—Al principio todo va bien, pero al cabo de un tiempo surgen los problemas: el clima, el idioma, la cultura. En mi opinión, es mejor dejar a los cubanos en Cuba.

Después de la cena, Pauline, Jacqueline, Dounia y Marianne quieren ir a bailar. Son las diez y media cuando caminan con Ronald por el vestíbulo del hotel Florida, en la calle Obispo. Al fondo, un portero se encuentra frente a una puerta.

—Aquí es —dice Ronald—, aquí se puede bailar salsa todas las noches. Divertíos y hasta mañana.

Hay mucha gente en el bar. Los presentes, una mezcla de turistas y cubanos, ocupan todas las mesas y se apretujan en la pista de baile. Pauline pide un mojito y pasea la mirada por las mesas hasta que repara en un joven cubano. Es como si le hubiera caído un rayo. Siente que, durante una fracción de segundo, se le abren los ojos como platos. Con los ojos muy abiertos se queda mirándolo fijamente. Es un mulato. Moreno, pero no afrocubano. Su pelo corto, negro y ligeramente rizado brilla por el gel. Tiene los labios carnosos y una mandíbula angulosa y masculina, como si su rostro estuviera esculpido en mármol. Lleva un brillo travieso en los ojos y una sonrisa arrogante en los labios. Los botones superiores de su ajustada camisa negra están abiertos. Sus pantalones son blancos y sus zapatillas negras. Cuando sus ojos brillantes se encuentran con los de Pauline, ella aparta la vista rápidamente. Vuelve a mirar, encuentra sus ojos y aparta la vista otra vez.

A Pauline le cuesta concentrarse en la conversación con las demás. Sabe que el mulato la está observando. Automáticamente, su rostro se vuelve muy expresivo y sus brazos hacen gestos amplios. El mulato está en compañía de un joven afrocubano que lleva una gorra de béisbol y que la invita a bailar. El chico intenta entablar una conversación, pero no funciona bien, porque solo habla español. Mientras Pauline baila, observa por el rabillo del ojo al mulato, que resulta ser un bailarín dotado. En la siguiente canción, no la saca a bailar a ella sino a Jacqueline. «Tiene sentido», piensa, «porque Jacqueline baila bien y yo bailo mal». Ve cómo sus posibilidades de contactar con él se reducen drásticamente.

Cuando las otras tres están en la pista de baile, de repente él está a su lado. Es bastante bajo. Con tacones, Pauline es ligeramente más alta que él. Su piel no es impecable. Tiene acné en la mandíbula y cicatrices alrededor de los ojos. El rostro de rasgos divinos resulta ser humano, después de todo. Le pregunta a Pauline en un inglés sencillo lo que piensa del chico de la gorra de béisbol. Pauline resopla.

—¿Qué quieres que te diga? Es muy joven y no sabe inglés. Era bastante difícil comunicarse.

—Pero el amor no necesita palabras, ¿verdad?

—¿Amor? ¿Quién narices está hablando de amor? —El mulato se ríe.

—Te ves bonita. Tu cara, tus ojos, tu nariz, tu boca, todo es perfecto. —Guarda silencio por un momento—. Tus orejas, tu pelo, tus piernas y todo tu cuerpo, todo eso es perfecto también. —Sonríe mostrando los dientes. Pauline mira la boca torneada y los dientes blancos. Debe asegurarse de que siga hablando con ella. Empieza a hablar a destajo. Habla del cursillo de danza y explica que no conocía a sus tres amigas antes. Que ahora están en el Florida sin el resto del grupo. Que son de Holanda y Bélgica y que ella es belga. El mulato la observa atentamente, asiente con la cabeza, sonrío.

—¿Cómo te llamas?

—Pauline.

—¿Paulina?

—No, Pauline, pero puedes decir Paulina si es más fácil. ¿Y tú?

—Yuniel.

—¿Cómo? —Se inclina hacia él.

—Yu-niel. Pero mucha gente me llama Yuni. —Pauline asiente con la cabeza, murmurando su nombre.

—Yuniel. Yuni.

Cuando las demás se unen a ellos, Yuniel vuelve a bailar con Jacqueline. Pauline se esfuerza por aparentar indiferencia, pero en realidad, lo persigue con los ojos. Lo único que quiere, es estar cerca de él.

Sobre la una menos cuarto, Dounia mira su reloj.

—Señoras, no quiero ser aguafiestas, pero ya es tarde y mañana por la mañana tenemos que estar listas otra vez. —Justo en ese momento, se escucha una bachata. Pauline se precipita y agarra a Yuniel por el brazo.

—Ven —dice, arrastrándolo a la pista de baile—, nosotros vamos a bailar bachata.

Un, dos, tres, golpe. Cinco, seis, siete, golpe. Cada cuatro tiempos, choca el pelvis contra ella. Sus pasos de salsa tienen la flexibilidad segura de un bailarín entrenado, pero sus pasos de bachata parecen más bien golpes furiosos. Sin embargo, Pauline se alegra de sentir ese cuerpo que se sacude tan cerca del suyo.

Hacia el final de la canción, Dounia aparece a su lado. Da golpecitos en su reloj.

—Hago de madre, pero realmente tenemos que irnos.

Cuando las cuatro están finalmente listas para irse, Pauline no sabe dónde está Yuniel. Mira a su alrededor, no lo ve por ninguna parte y entonces, un poco decepcionada, sigue a las demás hacia la salida.

El grupo programado para la función matinal en la Casa de la Música de Galiano no tiene fama. Lo único que Ronald sabe es que solo hay mujeres en el reparto.

Fuera, el sol sigue brillando, dentro de la Casa de la Música está oscuro. Muchas mesas están vacías. Mientras esperan a que empiece la actuación, se agrupan en la pista de baile junto con los profesores. —¡Rueda, muchachos! —grita el profesor cubano de la rueda—, ¡bailemos una rueda, vamos! —La música alta silencia sus instrucciones, haciendo que el baile se desarrolle de forma vacilante y caótica. En ese desorden circular, por una vez, Pauline no desentona.

Cuando empieza la actuación, Pauline se sienta en una mesa con una Bucanero. Las integrantes del grupo son todas jóvenes, delgadas y lindas. Parecen un truco de *marketing* de una compañía discográfica, no una banda de amigas que quieren hacer música juntas. Pauline da un sorbo a su lata, la pone en la mesa frente a ella y cuando levanta la vista, ve a Jorge junto a la cantante en el escenario. No tiene ni idea de cómo ha llegado allí tan rápido. Tampoco tiene ni idea de lo que está diciendo por el micrófono. Entonces escucha su nombre.

—Ahí está. —Jorge señala a Pauline, la cantante la llama. Pauline se pone rígida y niega fuertemente con la cabeza, agarrando el asiento de la silla con ambas manos. Alguien se acerca a ella, le tira del brazo y decenas de manos la empujan hacia el escenario. La gente grita su nombre. Todo es un cúmulo de voces, manos y caras. Entonces se queda ahí, en el escenario, insegura y desamparada. La banda empieza una canción, Jorge la agarra y la obliga a seguir un ritmo de salsa. «Esto es un

infierno», piensa Pauline, «no sé bailar salsa en absoluto». Los progresos que ha hecho desde que llegó a Cuba son mínimos. Sus pasos de salsa siguen siendo tímidos y rígidos y, a pesar de los frecuentes intentos de Jorge para que se mueva al compás, a menudo baila a un ritmo imaginario que no tiene nada que ver con la música.

Por ahora Jorge se limita a algunas figuras básicas. En su mente, Pauline mantiene el compás. Un, dos, tres, pausa, cinco, seis, siete, pausa. Un, dos, tres, pausa, cinco, seis, siete, pausa. Intenta compensar la rigidez provocada por la concentración y los nervios moviendo las caderas de un lado a otro. Lleva unos pantalones cortos de color marrón claro y, a lo mejor, sus piernas desnudas y sus tacones desvían la atención de los sencillos movimientos que Jorge y ella realizan en el escenario.

La salsa se convierte lentamente en reguetón. Ahora que puede bailar sola y hacer lo que quiera, la mayor parte de la tensión desaparece. Menea todo el cuerpo, sin hacer caso a Jorge. De vez en cuando, mira al público. Todo el grupo se ha colocado justo delante del escenario y se ha vuelto completamente loco. Bailan, aplauden, gritan su nombre. Un mar de rostros sonrientes la observa desde abajo. Es como si pudiera percibir la admiración en sus ojos, tan cautivados la están contemplando, aunque solo está allí por casualidad, subida al escenario contra su voluntad.

El reguetón parece no tener fin. «Ya no sé qué hacer», señala al grupo. Para ahorrarle un final triste, los cubanos le muestran unos movimientos que imita. Así sigue bailando, cansada y sudorosa, hasta que, por fin, la música para y unos fuertes brazos la bajan del escenario. Ronald le choca los cinco. El profesor de la rueda la abraza.

—¡Muy bien, chica! —grita.

Dounia levanta el pulgar, mientras asiente de manera seria.

A Pauline le tiemblan las piernas, el corazón le palpita con fuerza bajo su top empapado de sudor.

—Creí que te ibas a desmayar en el escenario —se ríe Gerrit—. Parecía algo interminable.

Pauline pide una Bucanero y se deja caer en una silla. Jorge se sienta a su lado y se limpia el sudor de la cara con una pequeña toalla.

—Odio cuando pasan estas cosas —dice Pauline. Suelta una risa y le da un golpecito en el sudoroso brazo. Jorge arruga la frente.

—¿De verdad? Qué raro.

Tras la actuación, el DJ pone música occidental en inglés. Pauline se levanta de un salto. ¡Por fin! ¡Música que conoce y cuyo ritmo no es un rompecabezas indescifrable! La abarrotada pista de baile canta a todo volumen los últimos éxitos estadounidenses. Cuando suena una bachata por los altavoces, Jorge dice:

—Se acabó, siempre se pone una bachata al final. —Todavía no son las ocho.

—Pero vamos a otro sitio, ¿no? —le pregunta Pauline a Dounia—. ¿Te apetece ir al Florida otra vez? —También se dirige a Jacqueline y Marianne—. ¿Qué os parece otra noche en el Florida?

Mientras lo discuten con cada vez más personas interesadas, Pauline ve a Jorge en la distancia. Levanta la mano para despedirse de ellos y se va como una exhalación.

En el Florida, Pauline localiza a Yuniel de inmediato. Esta vez se ha puesto los pantalones blancos con una camisa blanca. Solo sus zapatillas son negras. «¿Eso será por la santería?», se pregunta. Antes de ir a Cuba, nunca había oído hablar de la santería. Fue una mujer del grupo la que sacó el

tema hacía unos días. La santería es un culto que tiene sus raíces en la religión tradicional de los antiguos esclavos africanos. Los aspirantes a seguidores se visten completamente de blanco durante un año. Hasta los bolsos y los paraguas son blancos. Durante una fracción de segundo, Pauline siente decepción por haberlo asociado con una religión que, a primera vista y sin muchos conocimientos, calificaría de primitiva.

Sigue al grupo hasta las mesas vacías del fondo. Apenas se ha sentado, se levanta de nuevo, decidida a no dejar pasar esta oportunidad. Va a la barra.

Está allí, de pie, de espaldas a ella. Antes de que Pauline pueda hacer nada, Yuniel se da la vuelta. La ve y sus ojos parecen iluminarse.

—*Hello* —dice Pauline. Levanta la mano para saludar con algo de timidez. Yuniel sonríe.

—*Hi*, ¿cómo estás? —Pauline señala hacia el grupo.

—Ven conmigo.

Con el grupo está un joven que Pauline no conoce.

—Es un amigo italiano —lo presenta Yuniel. Pauline le da la mano al tipo e intercambia con él algunas palabras en italiano. Es la primera vez que el curso de italiano al que asiste desde hace cuatro años en la escuela nocturna le sirve de algo en Cuba, porque no la ayuda para nada a descifrar el español de los cubanos.

En el diván del Florida, su hombro y muslo rozan los de Yuniel. Sonriendo y gesticulando mucho, le cuenta su involuntaria actuación de baile en el escenario de la Casa de la Música. Yuniel no deja de reír. Después, comenta que es de Santiago y que tiene 34 años.

—Ah, como yo. ¿A qué te dedicas?

—Vendo ropa. Mi amigo italiano es un socio del negocio.

—¿Esto es por la santería? —Con el dedo índice, Pauline toca la camisa blanca. Yuniel sacude la cabeza con indignación, saca por el cuello de la camisa un fino colgante de oro, una cruz con la figura de Cristo, y se lo lleva a los labios.

—La santería es una tontería, yo creo en Jesús. Es que me gusta el contraste entre el blanco de mi ropa y el negro de mi piel, eso es todo.

Cuando Yuniel sale a fumar, el italiano le comenta a Pauline que viaja a Cuba con regularidad y que normalmente sí que baila, pero que ahora tiene un problema en la espalda y le cuesta moverse.

—Eres guapa —dice de repente. Pauline se queda en silencio. Incómoda, se mueve de un lado a otro, quita pelusas imaginarias de su top y reza para que Yuniel vuelva cuanto antes.

—Vamos a bailar —dice Yuniel en cuanto vuelve. Le pone las manos en la cadera y la dirige con delicadeza a la pista de baile. No realiza ningún paso de salsa. Cuando Pauline se dispone a sentarse de nuevo, la besa. La pilla desprevenida, en medio de la pista de baile, entre otras personas. Presiona los labios contra los de ella con tanto vigor que la cabeza se le inclina hacia atrás. Su lengua se le adentra con ímpetu en la boca. Si hubiera sido por ella, habría continuado un poco más, con el juego aparentemente ingenuo de toques sutiles, sonrisas y miradas a los ojos, hasta que la tensión acumulada no hubiese tenido más remedio que culminar en un tímido beso. Pero bueno. Mira sonriente a los ojos marrón oscuro de Yuniel y le rodea el cuello con los brazos.

Están muy cerca el uno del otro en la pista de baile cuando el italiano le da a Yuniel un golpecito en el hombro y le indica que quiere irse.

—¿Te acompaño? —pregunta Yuniel. El italiano sacude la cabeza, señala con la barbilla a Pauline y se va.

De vuelta en el diván, Pauline le muestra unos pequeños moratones justo debajo de la ingle izquierda. Durante la bachata de la noche anterior, algo duro había presionado contra el interior de su muslo, probablemente sus llaves o su teléfono móvil. Yuniel sonríe.

—No fue mi boca —dice—, no, no fue mi boca. —Luego saca de su cartera un pequeño papel con su nombre y número de móvil. Pauline frunce el ceño, riéndose.

—Así que vas bien preparado. ¿Se lo das a todas las chicas que conoces? —Yuniel sonríe.

—Puedes llamarme desde una cabina telefónica en la calle.

Un poco antes de la una bailan bachata y a la una se acaba la música. Dounia suelta una risa.

—Si hubiera sabido que aquí se para a la una, ¡no habría tenido que comportarme como una madre ayer! —El personal los guía rápida y eficazmente a la salida, donde los cubanos del grupo desaparecen en la noche.

En la calle Obispo y en el Parque Central, el bullicio diurno se ha ido. Solo el calor sigue ahí. Yuniel acompaña a Pauline a casa.

—¿Llevas mucho tiempo viviendo en La Habana?

—No, unos siete meses.

—¿Por qué te has mudado?

—La situación económica en Santiago es desastrosa. En La Habana es un poco mejor, pero sigue siendo miserable. Es la política. Todo el sistema político debería cambiar. Todo es culpa de los Castro. —Guarda silencio un momento—. ¿Aún te apetece salir? Conozco un lugar muy chulo.

—Creo que es mejor que me vaya a dormir.

—¿Qué vas a hacer mañana? —Pauline se encoge de hombros. Al día siguiente no habrá clase y también estarán libres por la tarde, pero ya tiene planes.

—Todavía no lo sé.

—Lláname.

Por la tarde, Pauline abre la puerta del piso. Jacqueline está en el sofá, leyendo.

—¿Cómo te ha ido el día? —pregunta Jacqueline.

—Bien, pero estoy agotada. He caminado mucho.

Esa mañana ha ido a comprar un billete de autobús a la terminal de autobuses de Viazul, la cual está muy lejos, en lo más profundo del Vedado. El Vedado es la tercera parte del centro de la ciudad y es mucho más moderno que La Habana Vieja y Centro Habana. Caminó en el primer tramo, a lo largo del Malecón donde no había sombra y el sol parecía tostarla, y recorrió el resto del camino en taxi. Compró un billete para Las Terrazas y luego cogió un taxi hasta la plaza de la Revolución. En esa inmensa plaza encontró a Camilo Cienfuegos, cuyo rostro, formado por líneas negras, como el del Che Guevara, adornaba la fachada de un edificio gubernamental de hormigón. Cienfuegos fue compañero de Fidel Castro y del Che y murió en un accidente aéreo poco después de la revolución. En la plaza se

topó también con José Martí, inmortalizado en una estatua. Martí fue el cerebro de la segunda guerra de Independencia contra los españoles y es el Simón Bolívar local, el indiscutible héroe popular cubano. Desde la plaza de la Revolución comenzó a caminar hacia el centro de la ciudad. Cerca de la universidad, un hombre que afirmaba ser profesor de historia se acercó a ella y, a modo de ilustración, sacó un manoseado manual que, casualmente o no, trataba de la revolución. La llevó a un bar que solía frecuentar Fidel Castro cuando era estudiante y la animó a fotografiar una imagen enmarcada de un Fidel joven, sin barba. Cuando Pauline quiso marcharse, el hombre se quejó en tono lastimero de que la vida en Cuba era difícil, que muchas cosas eran caras y que le costaba mucho dar de comer a su familia y que podía ayudarlo comprándole café, el cual vendía como miembro de una cooperativa. Lo compró porque le pareció la única manera de deshacerse del hombre. Continuó a pie hasta la plaza de San Francisco de Asís, en La Habana Vieja, donde la abordó un joven y musculoso afrocubano de barba corta. La acompañó a la plaza Vieja, donde ella, agotada de tanto caminar con el calor, quiso tomarse tranquilamente una cerveza. El cubano la bombardeó con preguntas sobre Bélgica, a las que apenas respondió por lo cansada que estaba. No tenía ojos más que para la plaza, que estaba restaurada de manera espléndida. El yeso no se desprendía de las paredes y las fachadas estaban recién pintadas en suaves tonos tierra, azul claro y varios tonos de amarillo. Los edificios tenían un aspecto alegre, incluso cuando unas nubes oscuras y amenazantes se cernían sobre la plaza. No bien se había instalado en una pesada mesa de madera bajo una galería, cayeron las primeras gotas.

Una pequeña orquesta comenzó a tocar. Estaba formada por un afrocubano, dos mulatos y una mujer blanca. Pauline se sintió conmovida por la colorida composición, como si los cuatro fueran un reflejo del pueblo cubano y su armoniosa interacción simbolizara algo con lo que Europa solo podía soñar. Observaba, escuchaba y bebía una cerveza floja en una gran jarra cuando las cálidas gotas de lluvia se convirtieron de repente en un ruidoso aguacero. En poco tiempo la plaza se llenó de profundos charcos. La gente huyó bajo las galerías, los paraguas se abrieron. Apenas diez minutos después, solo caía una llovizna, y un bicitaxi, que tenía puesto reguetón a todo volumen, la llevó al piso. El joven conductor navegó con habilidad entre los coches y logró evitar los charcos más grandes. Durante todo el trayecto, saludaba y llamaba a las chicas en la calle, haciendo sonidos de besos. El hecho de que pareciera conocer a todas esas chicas, hizo que Pauline concluyera que su conductor de bicitaxi era uno de los chicos más populares de La Habana.

—¿Qué has hecho tú? —le pregunta a Jacqueline.

—No mucho. Esta tarde no me encontraba muy bien, así que he venido aquí a dormir un poco, pero ya estoy mejor. Por cierto, ¿sabes con quién me he topado esta mañana en la calle San Rafael?

—No.

—Con Yuniel.

—Oh. —Pauline se esfuerza por no parecer demasiado interesada.

—Ha estado muy amable y ha insistido mucho en que le acompañara a su tienda en Galiano. Bueno, tienda. No era mucho más que unos cuantos percheros de ropa.

—¿Y qué te ha contado?

—No mucho, no me he quedado tanto tiempo. Parecen llevar una vida tranquila, ya eran casi las once y justo empezaban a preparar la cosa. Tienen un ritmo diferente al nuestro.

Pauline está cansada por su largo paseo por la ciudad. Por eso, por la noche baila aún peor que de costumbre. Están con el grupo en La Gruta, un club en la frontera entre el Vedado y Centro Habana.

—Creo que dejé todos mis pasos de baile en el escenario de la Casa de la Música —le dice a Jorge. Le pregunta si sale a menudo cuando no está ejerciendo como profesor de baile.

—No. Salir es caro. —La mira—. Me dijeron que te echaste novio. Por cierto, no sabía que ayer todavía iban a ir al Florida. —Pauline se encoge de hombros, ya que sabe muy bien que la súbita partida de Jorge había sido un golpe de suerte para ella.

—Tengo una gran noticia —declara Ronald en la azotea del hotel Lincoln. Después de la clase de baile, ha reunido a todos los participantes a su alrededor—. Esta tarde está previsto algo increíble. Los cubanos aún no lo saben, pero estoy seguro de que se volverán locos cuando se lo diga. —Está visiblemente emocionado—. Esta tarde vamos a ver a... ¡Habana D'Primera! —Pauline mira a los demás y pone cara de interrogación—. Para los que no conocen al grupo, Havana D'Primera es la flor y nata de la escena musical cubana. Son estrellas mundiales, por lo que es excepcional que podamos verlos. Actúan a primera hora de la noche en la Casa de la Música de Centro Habana. Nos vemos allí esta noche, ya conocéis el camino.

—Tengo una pregunta —dice una mujer—, pero no tiene nada que ver con lo que acabas de decir. Me gustaría saber si tenemos que darle propina a nuestro profesor de baile al final de la semana.

—Sí —responde Ronald—, es la costumbre, seguro que se espera una propina.

—¿Y cuánto le tenemos que dar? —Ronald duda.

—Eso depende de lo satisfechos que estéis.

—Pero, ¿cuánto es? No tenemos ni idea de qué importes son normales.

—¿Habéis visto los zapatos de vuestros profesores? La mayoría los tienen completamente desgastados. Un buen par de zapatos cuesta fácilmente 50 CUC. Creo que eso es buen importe.

Pauline frunce el ceño, preguntándose cómo es posible que los zapatos cuesten 50 CUC mientras que el salario mensual medio es de 20 CUC. Todo parece caro para los cubanos, por lo que ya no le sorprende que tengan que pagar todas las bebidas de los profesores. Unos días antes, Jorge le había mostrado una foto de su hija, una niña negra con trenzas que tenía cinco años. Le preguntó a Pauline cuánto costaban los pañales en Bélgica. Ella no lo sabía.

—Pero la gente siempre dice que los pañales no son baratos —comentó. Jorge resopló y puso los ojos en blanco.

—Los pañales son terriblemente caros en Cuba. Cuando mi hija era un bebé, a veces no sabía qué hacer.

Esa tarde llueve a cántaros. Cuando Pauline y Jacqueline llegan a la Casa de la Música bajo el paraguas de Alicia, los zapatos de tacón alto y de piel beige claro de Pauline están empapados. Los demás ya están allí, pero el grupo no puede entrar. Ronald parece preocupado.

—Me temo lo peor, al parecer han alquilado la sala para una fiesta privada. —Pauline abre mucho los ojos. Que alguien pudiera alquilar un lugar público a última hora para fines privados es una práctica que no había asociado con la Cuba comunista.

El plan B de Ronald es ir a la Casa de la Música de Miramar. Esa es mucho más pequeña que la de Centro Habana. Hay mesas y sillas por todas partes y, a falta de una pista de baile claramente definida, la gente baila entre las mesas. A Pauline no le gusta. ¿Qué es más divertido que una pista de baile bien llena en la que se ve sonreír a otras personas y en la que se choca con alguien de vez en cuando?

Esa tarde beben mucho. Por primera vez, piden botellas de ron. Unos sorprendidos turistas observan al ruidoso grupo de cubanos y occidentales que bailan con fervor y que parecen estar bajo los efectos del alcohol a tan temprana hora de la noche. Después, parte del grupo decide continuar la velada en el Florida.

Pauline coge un taxi junto con Dounia y sus dos profesores de baile. Jorge tiene las piernas más largas, así que se sienta delante. En el asiento trasero, Julio, el profesor de Dounia, está entre Pauline y Dounia. Cuando el chófer hace sonar reguetón a todo volumen por los altavoces, Julio, bailando, pone los brazos sobre los hombros de las chicas. Dounia y Pauline se contonean riendo, como en un videoclip estadounidense en el que un rapero cargado de *bling bling* tiene a dos voluptuosas damas a su lado. Jorge está de adorno y de vez en cuando echa un vistazo ceñudo al trío que se sacude detrás de él. De repente, Pauline siente que una mano le agarra el pecho izquierdo. Es la de Julio. Se pone rígida.

—¡Oye! —Si sus ojos pudieran escupir fuego, de Julio no quedaría más que un montoncito de ceniza humeante.

—Lo siento, lo siento, lo siento —balbucea. Le pone una mano en el hombro de forma tranquilizadora—. Lo siento —repite. La mira fijamente a los ojos, con la mano todavía en su hombro. Pauline entrecierra los ojos, para hacerle entender que hará bien en no volver a acercarse a ella.

Mientras Dounia sigue sacudiéndose al ritmo de la música ensordecedora, sin sospechar nada, Pauline está inmóvil, insensible a los ritmos que, en circunstancias normales, la incitarían muy fácilmente a bailar.

En el Florida, Pauline escanea el bar de izquierda a derecha y al revés. No está. «Esto es lo que pasa», piensa, «debería haberme puesto en contacto con él en lugar de suponer simplemente que estaría aquí. Y ahora no puedo, porque me he dejado el teléfono en el piso. Mañana por la mañana le enviaré un mensaje». Sabe que para entonces podría ser demasiado tarde. Dentro de dos días, por la mañana, cogerá el autobús para Las Terrazas y comenzará su recorrido, que no la llevará de vuelta a La Habana. «Por otro lado», piensa, «¿qué más da?». Escucha los primeros tonos de un reguetón y, sonriendo, lleva a Dounia a la pista de baile.

—No sé si debería contártelo —dice Jacqueline cuando vuelven—, pero la pareja de baile de Dounia es un sobón. En algún momento, me pellizcó el trasero, como si nada. —Pauline se ríe.

—¡Vaya! ¡Tú también has tenido contacto con sus tentáculos! En el taxi me pellizcó el pecho.

—Increíble, ¿no? ¿Le hará eso a Dounia también? Me alegro de que no sea mi pareja de baile. — Pauline asiente.

—Yo también me sorprendí, no me lo esperaba. —Hace como que aprieta una bocina de aire con los dedos—. ¡Tuut! —Luego se encoge de hombros, riendo—. Bah, olvídale. Ese Julio no es más que un machista descerebrado.

En el taxi, Julio le había pellizcado el pecho. Luego, en un bar de la calle Obispo, la había dejado helada cuando le hizo una señal a uno de los camareros silbando fuertemente entre los dientes y

gritando: «¡Eh, chino!» El camarero en cuestión ni siquiera parecía chino. Simplemente era un cubano cuyos ojos almendrados parecían estar en los laterales de su cara. El comportamiento de Julio provocó en Dounia el comentario: «Qué bruto, ese Julio». Pauline, que no comentó el incidente en el taxi, se había encogido de hombros sin decir nada.

Por la mañana, Pauline le envía un mensaje a Yuniel en el que le informa de que estarán fuera con el grupo durante el día y que probablemente saldrán al Florida por la noche. «Espero verte allí», escribe. Se siente tan estúpida por haber esperado hasta ahora.

Se da prisa en meter todas sus cosas en la mochila. El último día del cursillo de danza es tradicionalmente un día de playa, pero esta vez Ronald ha cambiado de rumbo. Van a un jardín privado frente al mar, cerca de la Marina Hemingway, el puerto deportivo más grande de Cuba.

El minibús les deja a unas decenas de metros de su destino. Así son las cosas en Cuba, donde los autobuses estatales no pueden parar delante de una propiedad privada.

En el gran jardín hay una pista de baile cubierta. Los numerosos árboles aportan frescura y sombra, aunque ese día el sol va a estar oculto tras densas nubes la mayor parte del tiempo. En la parte trasera, el jardín se abre a uno de los pequeños canales de la marina, donde el agua del mar fluye tranquilamente. En la distancia anclan unos yates.

A Pauline le encanta dejarse mecer por el agua. Mientras ella, libre de cualquier estrés, flota en las aguas tranquilas y profundas, los cubanos parecen tenerle miedo al agua. Se demoran en los bajíos, cerca del embarcadero de hormigón. Mientras Pauline está flotando solita, en algún lugar en medio del canal, desde la orilla un cubano está agitando los brazos de manera frenética.

—¿Qué estás haciendo sola en aguas profundas? —grita—. ¡Ven acá! —Lo ignora y sigue flotando en paz.

Jorge ni siquiera se atreve a meterse en el agua. Le asusta el mar. Esperaba que hubiera una piscina en el jardín, porque las piscinas no le dan miedo. Al ver el pequeño canal, puso cara de perplejidad y se quedó impotente al borde viendo cómo los demás entraban en el agua.

Cuando llegaron al jardín, le había regalado a Pauline dos Coco Taxis de loza pintada.

—Por lo bien que lo pasamos.

Julio, el pellizcador de pechos y traseros, le había comprado a Dounia un collar.

—Sí, claro —dijo una mujer—, esos tipos están tratando de asegurar sus propinas.

Sin embargo, incluso sin Coco Taxis, Jorge ya se había ganado su propina hacía mucho tiempo, por la infinita paciencia que había demostrado al ver los intentos de salsa de Pauline. Unos días antes, la misma mujer había dicho que los profesores solo les acompañan a las fiestas que no están incluidas en el programa oficial porque les pagan todo, y que es posible que esperen más.

—En realidad, son putas —prosiguió la mujer. Con sus Coco Taxis en la mano, Pauline solo pudo pensar que el profesor de la mujer no parecía ser una puta muy aplicada, porque no le había comprado nada de nada.

Al final de la tarde, los planes han cambiado: por la noche van a La Gruta. Pauline envía un mensaje a Yuniel, que la llama inmediatamente. Que su móvil vibre con el nombre de Yuniel en la pantalla la hace estallar de alegría, pero no contesta.

Esa noche, cuando Pauline y Jacqueline se bajan del taxi frente a La Gruta, Dounia y Marianne ya están allí. Justo a su lado, sentado en un muro bajo, está Yuniel. El corazón de Pauline da un brinco. Tiene un aspecto aún más sensacional que en los últimos días. Se ha puesto de nuevo los pantalones blancos, con una estrecha camisa azul claro. El color le queda fantástico. A Pauline se le acelera el corazón mientras él la ojea de pies a cabeza. Ha conjuntado tacones altos con un mono corto de finos motivos étnicos en colores tierra. Yuniel asiente con aprobación.

—Bonito. Muy bonito.

Dounia relata cómo esa tarde un hombre en la calle le había gritado que ella debía de ser cubana. Se había quedado asombrada y lo había negado, tras lo cual el hombre había declarado que su trasero parecía muy cubano, y con sus manos trazaba curvas en el aire. Dounia se ríe a carcajadas.

—En realidad, ¡solo quería decir que tengo el culo gordo! —Yuniel, que probablemente no ha entendido nada, también suelta una risa. Señala con la barbilla a Dounia.

—Es muy simpática, la chica.

—¿Dónde estabas la otra noche? —pregunta Pauline. Yuniel se encoge de hombros.

—En casa nomás.

Conversar es difícil. Su inglés no es tan bueno como pensaba. «Me ha engañado pero bien», piensa, «¡y con lo mucho que yo me he esforzado por ser ingeniosa y graciosa! Probablemente, todas mis ocurrencias se han perdido en la cortina de humo que ha levantado con sus estratégicos asentimientos y risas».

Cuando piden dos Bucaneros en la barra y Pauline se dispone a coger su lata, él se la arrebató, la abre y se la devuelve.

—Salud. —Golpea su lata contra la de ella y se la lleva a los labios. Sostiene la lata solo entre el pulgar y el índice, con el meñique apuntando hacia arriba. Los ojos de Pauline registran cada secuencia de sus sofisticados movimientos, seguros y conscientes, como si fuera una especie humana con la que nunca antes se había relacionado. Yuniel deja la lata, le rodea la cintura con el brazo y la acerca a él. Pauline huele su perfume, siente su calidez a través de la camisa. Le da un subidón de calor que hace que le ardan el cuello y las orejas. La besa en la cara y en el cuello, primero con suavidad y luego con más fogosidad, hasta que sus labios se encuentran.

De vez en cuando, Pauline baila con Jorge.

—Ya bailas un poquito mejor —dice Yuniel, pero Pauline sabe que aún está muy lejos de cumplir con sus estándares. Si alguna vez baila con ella, lo hace alejado de la vista de los demás, en algún lugar fuera de la pista de baile.

Cuando Pauline pide otras dos Bucaneros y Yuniel intenta abrir la lata de ella, lo detiene.

—No hace falta, sé hacerlo sola. —Yuniel sonrío de oreja a oreja y pone las dos latas delante de ella. Pauline sonrío y las abre.

Un hombre con un micrófono sube al escenario. Pauline espera que anuncie una actuación de baile, como la última vez que estuvieron en La Gruta. Para su decepción, resulta ser un desfile de moda. Los modelos son muy jóvenes y están en los huesos. Yuniel levanta el dedo meñique, hace temblar los labios de desilusión y sacude la cabeza. Señala a Pauline y luego hacia el escenario.

—Mejor que lo hagas tú.

Tras el desfile, otro hombre sube al escenario. Aparentemente relajado, saluda al público, se dirige a la parte delantera del escenario y examina a los espectadores, sin decir una palabra.

—Un cómico —dice Yuniel.

Las pocas palabras de español que Pauline conoce son suficientes para entender que los temas de los que habla son el sexo y las mujeres. Por lo demás, no entiende nada de nada. Intercambia algunas miradas de incomprensión con Jacqueline y se encoge de hombros.

Al público parece gustarle. Yuniel también se ríe a menudo. Hay un joven al que le dan tales ataques de risa que varias veces se dobla de golpe, dándose palmadas en los muslos como un loco. Es un espectáculo en sí mismo.

—Qué exagerado —dice Pauline a Jacqueline.

—Sí, y no es el único. Tengo la impresión de que por aquí se ríen con todo el cuerpo.

Tras la actuación, solo quedan ellos cuatro: Pauline, Yuniel, Jacqueline y Yasmany, uno de los profesores. Yasmany ha estado rondando bastante a Jacqueline estos últimos días. Bailaba casi exclusivamente con ella. Es un afrocubano de baja estatura, de apenas 25 años, con un torso musculoso, largas rastas y una sonrisa exuberante que a Pauline le recuerda la de un caballo. Cuando Jacqueline hablaba de él, siempre irradiaba alegría.

—Yasmany ha venido en coche —dice Jacqueline—, si queremos, puede llevarnos a casa.

Su coche es pequeñito: un Polski Fiat 126p de color rojo. Parece un coche de juguete a tamaño real, maltrecho, lleno de arañazos y abolladuras y con las ruedas apuntando en todas las direcciones. Pauline no puede contener la risa cuando suben. Con Yasmany al volante, Jacqueline en el asiento del copiloto y ella y Yuniel en el asiento trasero, el pequeño coche va lleno hasta la bandera, como si estuvieran poniendo a prueba los límites de la capacidad de carga del pobre Fiat.

—Esto es como una escena de un programa de *sketches* —se ríe—. ¿En serio este trasto funciona? ¿O ha venido hasta aquí andando, con el coche cargado en la espalda?

Yasmany introduce la llave en el contacto y pisa el acelerador. Las vibraciones iniciales («como las de una lavadora», piensa Pauline) se convierten de repente en violentas sacudidas, como cuando un caballo salvaje intenta desmontar a su jinete. Los cuatro ocupantes se sacuden también.

—¡Está vivo! —grita Pauline—. Pero ¿circulará? —Todavía están en el mismo lugar.

Al final, el coche sí que se mueve. Lentamente, el pequeño Fiat rojo se adentra en la noche.

Pauline se pregunta qué hacer con Yuniel. ¿Debería llevarlo al piso? Él lo tiene muy claro. Le coge la mano a Pauline, la planta con resolución en sus partes y hace movimientos lentos y circulares.

Pauline tiene muy poca experiencia en ligues de una noche. En realidad, la primera vez fue hace poco. El día que cumplió los treinta y cuatro salió con una amiga al Cartagena, un bar de salsa en Bruselas. Primero habían bebido mucho en casa. Habían empezado con una botella de Martini Prosecco y luego se habían tomado un par de cervezas fuertes, así que estaban de buen humor cuando llegaron al bar. Nada más llegar, las dos estaban en la pista de baile, abrazadas a algún tipo. Cuando Pauline volvió del baño, un chico se acercó a ella y le preguntó si quería bailar.

—Vale —respondió.

No era mal parecido y al cabo de un rato Pauline estaba enroscándose alrededor de su cuerpo, presumiblemente bajo la influencia del alcohol, pero también porque le gustaba. Cuando se sentaron,

la besó. Lo observó con más atención y solo entonces se dio cuenta de que parecía muy joven. Tenía 25 años. No le importaba que ella tuviera 34.

—*You are so pretty*, eres tan linda —dijo. Era paraguayo y no hablaba ni neerlandés ni francés, pero su inglés era bastante bueno. Se llamaba Emilio—. Puedes venir a mi casa, son solo cinco minutos. — A pesar de todo el alcohol que Pauline tenía en el cuerpo, rechazó la oferta. No estaba acostumbrada a que los chicos se mostraran tan determinados. Además, no podía abandonar a su amiga, que estaba durmiendo con la cabeza apoyada en una mesa un poco más adelante.

Después de eso, se enviaron mensajes durante un tiempo y un día quedaron para ir a tomar algo después del trabajo. Estaba nerviosa. ¿Lo reconocería? ¿Qué tenía que decirle ella a un paraguayo de 25 años? Cuando se acercó a ella en la Grand-Place de Bruselas, suspiró aliviada porque se parecía al chico de sus recuerdos.

Solo llevaba unos meses en Bélgica y trabajaba como electricista. Se había marchado de Paraguay por iniciativa de su tío, que estaba casado con un médico de Gante.

—Mi tío es gay —dijo en tono de disculpa. Pauline se encogió de hombros, dándose cuenta de que el paraguayo medio probablemente le daba mucha más importancia a ese hecho que ella.

A medianoche todavía estaban hablando y riendo en un bar oscuro. No pasó nada más. Tras un beso en la mejilla, Pauline regresó a casa en bicicleta.

Al final, sí que ocurrió. Salieron a bailar y después Pauline lo acompañó a su piso. El sexo fue malo. Emilio lo terminó rápidamente y, aunque insistió en que Pauline se quedara la noche, parecía tolerar su presencia más bien que apreciarla. Pauline tenía la sensación de ser un trofeo más.

—¿Soy tu primer latino? —preguntó. Así era. Pero ese primer latino no había causado una gran impresión. A Pauline también le molestaba no tener a mano su cepillo de dientes y sus cremas. Era, sobre todo, un engorro.

Al día siguiente, Pauline tenía resaca y un aspecto lamentable. Era uno de los primeros días bonitos de la primavera y las terrazas de la plaza Sainte-Catherine estaban repletas. De camino al metro, pasó por delante de gente de aspecto fresco y alegre, lo que la hizo sonreír. Parecía que ella acababa de salir de un *after*, con sus mallas negras de imitación de cuero, su top negro, sus zapatos de ante con tacón alto y ojos que aún mostraban restos de maquillaje.

Algún tiempo después, volvió a acostarse con él. En esa ocasión fue primero a su casa y después salieron a bailar. Esa noche durmió en su propia cama. Pero tampoco le gustó. Después de eso, el contacto se fue diluyendo y Pauline no volvió a tener ni un solo ligue de una noche.

En el Polski Fiat, no sabe qué hacer. Para ella, Yuniel es irresistible. Intrigante. Desde el primer segundo, parecía haber sido hipnotizada por él. Pero ahora le entran las dudas. No le gustó el sexo con Emilio. Cuando se acurrucaba contra él después, apenas reaccionaba. Él no quería afecto, ella sí.

Yasmany mira hacia atrás. Una sonrisa nerviosa muestra sus grandes dientes blancos.

—Me perdí. —Pauline niega con la cabeza, riendo.

—Jacqueline, ¿qué te había dicho? Estamos en un *sketch*.

Ahí están, cuatro adultos apiñados en un minúsculo coche rojo, perdidos en la ciudad desierta y oscura. Yasmany parece desesperarse cada vez más.

—Realmente no lo sé —murmura—, realmente no lo sé. —Pauline está demasiado cansada y demasiado borracha para darle cualquier clase de apoyo moral a Yasmany. El endeble Polski Fiat que vaga sin dirección y que se mueve con gran lentitud solo le da risa. Por fin, gracias a las indicaciones de un solitario peatón, consiguen llegar a Galiano. Giran en la calle frente al hotel Lincoln, donde el pequeño Fiat, agotado por el viaje, se detiene con un suspiro delante de la puerta plateada del gimnasio.

—¿Qué vas a hacer tú? —pregunta Pauline a Jacqueline.

—No sé muy bien. Pero creo que Yuniel ya ha elegido por ti. —Está tirando del pomo de la puerta, implorando:

—La llave, por favor, la llave. —Pauline y Jacqueline se miran.

—Bueno —dice Jacqueline—, me llevo a Yasmany conmigo y ya está.

Arriba, en parejas, desaparecen en los dormitorios. «Ojalá hubiera elegido la cama de matrimonio», piensa Pauline. «Pero tal vez no quiera quedarse hasta la mañana... O quizá deba mandarlo yo a la calle...»

Lo está observando mientras se desabrocha la camisa azul claro. El torso que aparece se asemeja al de una estatua de mármol. Con la mano, va acariciando en silencio sus anchos hombros, sus musculosos brazos y pecho y sus definidos músculos abdominales. Nunca ha visto un torso tan magnífico. Sus novios siempre eran delgados. Emilio, en cambio, era un tipo robusto, que se encontraba en el límite entre musculoso y gordito. Para el chico que ahora está delante de ella, solo existe una palabra: divino.

Pauline se desabrocha un botón del cuello, lo que hace que el mono corto se deslice por su cuerpo. Yuniel la levanta como si fuera una pluma y la deposita en la cama. Le suelta el sujetador, le quita las bragas y se echa hacia atrás para contemplar su cuerpo desnudo. Aprieta el labio inferior entre los dientes, mientras sacude suavemente la cabeza. Es como si no pudiera creer que es real. Como si fuera un regalo que ha desenvuelto y que le ciega. Como si quisiera devorarla pero no supiera por dónde empezar. Las palabras en español que murmura suenan dulces y tiernas, como si Pauline fuera la chica más hermosa que ha visto en su vida. Luego se inclina hacia ella. Manos. Labios. Calor. A Pauline el cuerpo se le arquea hacia arriba.

Después de un par de veces, lo empuja con delicadeza.

—Estoy agotada, y pronto va a sonar el despertador. —Si hubiera sido por él, seguro que habrían seguido durante horas. Yuniel se levanta, se pone los calzoncillos y señala a un cuadro en la pared, en el que se ve a una mujer blanca desnuda en una pose voluptuosa.

—Paulina. —Luego se acuesta junto a ella en la cama individual, la rodea con sus brazos y le acaricia el pelo. Con la cabeza sobre su pecho, Pauline se duerme de inmediato.

Pauline se asusta al ver su reflejo en el espejo. Calcula que ha dormido un máximo de dos horas. Tiene el rostro desarreglado y parece que le han sellado los ojos con pegamento. Se siente como un fantasma, un cuerpo transparente que anda lentamente por el piso. Jacqueline parece igual de espectral, pero los dos cubanos todavía tienen un aspecto presentable.

La puerta del piso se abre y Alicia entra. Los ojos casi se le salen de las órbitas cuando ve a los dos cubanos. Se queda atónita por un momento, luego se recupera y dice:

—Si hubiera sabido que iban a ser cuatro, habría preparado más desayuno. —Pero a Pauline no le entra la comida y Jacqueline también se lo pasa todo a Yasmany. Apoyándose en los codos, Pauline se inclina sobre la mesa.

—Me encuentro fatal —gime, moviendo la cabeza lentamente de un lado a otro. Yuniel, con suavidad, le toma la nariz entre el pulgar y el índice y sonrío.

Entonces llega la hora de irse. Pauline coge su equipaje, le dice a Jacqueline que se divierta en Trinidad, promete llamarla cuando esté de vuelta en Bélgica y le da las gracias a Yasmany por nada en particular. Sale del piso con Yuniel. En la calle, ambos echan un último vistazo al pequeño Fiat rojo. Después, caminan por calles tranquilas hasta el Parque Central, donde Pauline se sube a un taxi. Yuniel le da un beso en la boca y cierra la puerta.

Echará de menos La Habana. El paseo del Prado con sus galerías y sus magníficas fachadas, el Parque Central con sus palmeras y jardines, la cúpula del Capitolio, el mar que rompe contra el muro del Malecón, el bullicio de la calle Obispo y las plazas de La Habana Vieja, todo ya resulta familiar. Echa una última mirada a las casas de colores pastel pálido, a los balcones, a la ropa que ondea por el viento. La Habana es una joya. A veces brillante, a veces apagada, dañada aquí y allá, pero, no obstante, una joya.

4 Bespreking

4.1 Methodologie

Een literaire, Nederlandstalige tekst vertalen naar het Spaans is geen doordeweekse vertaalopdracht voor een Nederlandstalige vertaler. Vertalen naar de moedertaal is immers de norm, al ligt dat bij zelfvertalers anders (zie supra). Gelukkig kon ik rekenen op een aantal hulpmiddelen om een correcte Spaanse tekst te bekomen. Ik heb niet alleen veelvuldig gebruik gemaakt van een klassiek vertaalwoordenboek (Van Dale), maar ook van de corpustool Sketch Engine (<https://app.sketchengine.eu>), waarmee ik de context en de fraseologie van woorden kon bekijken. Ik had nog andere corpora tot mijn beschikking, zoals het Corpus del español van Mark Davies (<https://www.corpusdelespanol.org/>), om checks te kunnen uitvoeren op de taalvariatie binnen het Spaans. Uiteindelijk heb ik dat corpus weinig aangewend. De intralinguale variatie die aan bod komt in het hoofdstuk dat ik vertaald heb is immers eerder bescheiden (zie infra), waardoor het corpus in de huidige fase van het vertaalproces slechts beperkt nuttig bleek. Andere hulpmiddelen waren de (online) publicaties en zoekmachines van de Real Academia Española (2009, 2010). Daarnaast heb ik ontelbare keren mijn heil gezocht op het 'gewone' internet om oplossingen te vinden voor grammaticale, lexicale en spreektaalige problemen.

Ik kreeg ook niet onaanzienlijke hulp van een aantal Spaanstaligen. De Spaanse Erasmusstudente María Vidarte Arana trad op als revisor, een taak die zij met verve vervuld heeft. Op basis van haar correcties, commentaar en suggesties én die van professor Masschelein heb ik de tekst herwerkt. Daarna werd de tekst nog eens nagelezen door Fredy Alfonso Valdés en Dago Yandy Hernández, twee Cubaanse kennissen van me. Ze bekeken de vertaling door een Cubaanse bril om eventuele onjuistheden op het vlak van de intralinguale variatie weg te filteren.

Als niet-moedertaalspreker moest ik me ook vertrouwd maken met een aantal normen en conventies die gangbaar zijn in het Spaans, waarover meer in de volgende sectie.

4.2 Normen en conventies

Om de Spaanstalige tekst te laten passen in de doelcultuur was het nodig om specifieke conventies te respecteren, niet enkel op formeel vlak, maar ook op linguïstisch en stilistisch vlak. Daarvoor deed ik in eerste instantie een beroep op de publicaties van de Real Academia Española (2009, 2010). Verder heb ik een aantal specifieke zoekacties ondernomen naar aanleiding van bepaalde opmerkingen van María. Ik heb me voor dit onderdeel beperkt tot de thema's die relevant zijn voor mijn vertaling of die tijdens het vertaalproces vragen oproepen.

4.2.1 Formeel

4.2.1.1 *Raya*

Ik heb me eerst en vooral moeten verdiepen in het gebruik van de *raya*, het Spaanse gedachtestreepje, dat in het Spaans gehanteerd wordt om dialogen in te leiden (Real Academia Española, 2010). Het Spaanse gedachtestreepje is langer dan het Nederlandse: in het Spaans wordt een heel kastlijntje

gebruikt (Unicode code 2014), terwijl in het Nederlands een half kastlijntje gebruikelijk is (Unicode code 2013).

De *raya* neemt in dialogen min of meer de plaats in van de aanhalingstekens in het Nederlands. Wat op het eerste gezicht een banale formaliteit leek heeft me heel wat hoofdbrekens gekost, want de regels bleken een pak ingewikkelder dan gedacht. In wat volgt, licht ik de regels toe en illustreer ik ze aan de hand van voorbeelden uit mijn eigen tekst. Voor de volledigheid vermeld ik dat ik bij de dialogen in mijn tekst de eerste regel laat inspringen telkens als er een ander personage aan het woord komt. Dat doe ik zowel in het Nederlands als in het Spaans. Het inspringen laat ik in de voorbeelden in deze bespreking echter achterwege, om de lay-out niet te onrustig te maken.

In het Nederlands vormen de aanhalingstekens steeds een paar: ze duiden het begin en het einde aan van de uitlating van een personage. Wanneer in het Spaans een personage iets zegt zonder dat daarop commentaar volgt van de verteller, wordt er echter slechts één *raya* gebruikt. Dat zien we in volgend voorbeeld:

Naast Pauline staat een man met een trolley waarop in het groot het logo van de dansorganisatie prijkt.

‘U bent waarschijnlijk van de organisatie?’

Al lado de Pauline, hay un hombre con una pequeña maleta con ruedas en la que se ve el logotipo, en letras grandes, de la organización de baile.

—¿Supongo que usted es de la organización?

Volgt er daarentegen wél commentaar van de verteller, dan schrijven we meerdere *rayas*. Zo komt de tussenkomst van de verteller ook tussen *rayas* te staan: een *raya de apertura* en een *raya de cierre*. Gaat het personage na het commentaar echter niet verder met praten, dan plaatsen we geen *raya de cierre*. Onderstaand fragment illustreert dat. Eerst is Dounia aan het woord, waarna de verteller tussenkomt. We zien een *raya de apertura* en een *raya de cierre*, want Dounia gaat na de tussenkomst verder met praten. Na de tweede tussenkomst van de verteller (Pauline die haar schouders ophaalt), gaat ze niet onmiddellijk verder met praten, waardoor er geen *raya de cierre* staat.

—Dounia, encantada. —Le extiende la mano a Pauline y sonríe. Tiene un aspecto sureño y el pelo liso, castaño oscuro, de longitud media—. ¿Tú ya sabes bailar salsa? —Pauline se encoge de hombros.

De regels in verband met de *raya de cierre* zijn eveneens van toepassing op tussenkomsten van de verteller waarin een *verbum dicendi* aanwezig is. Zo staat er in onderstaand voorbeeld zowel een *raya de apertura* als een *raya de cierre* rond het commentaar van de verteller:

—¡Vaya! —dice la mujer baja de pelo rizado—. Eso significa que acabo de cambiar una cantidad de dinero que vale lo mismo que el sueldo anual cubano.

Het hoofdlettergebruik daarentegen is verschillend voor tussenkomsten zonder een *verbum dicendi* en tussenkomsten met een *verbum dicendi*. De tussenkomsten met een *verbum dicendi* krijgen namelijk een kleine letter, zoals we zien in het net aangehaalde voorbeeld. Dat is in het Nederlands trouwens ook zo:

‘Goh’, zegt de kleine vrouw met de krullen. ‘Dan heb ik daarnet ter waarde van een Cubaans jaarloon geld gewisseld.’

Een ander verschil tussen commentaar zonder en commentaar met een *verbum dicendi* is de interpunctie. Is er een *verbum dicendi* aanwezig, dan schrijven we geen punt voor de *raya de apertura*. In de tussenkomsten zonder een *verbum dicendi* doen we dat wel. Andere vormen van interpunctie, zoals vraagtekens en uitroepetekens, blijven echter altijd staan. Dergelijke gevallen, waarbij de uitlating van een personage eindigt op een vraag- of uitroepeteke, hebben geen invloed op het hoofdlettergebruik aan het begin van een tussenkomst met een *verbum dicendi*: de kleine letter blijft behouden. Laten we er een paar voorbeelden bijnemen.

In dit voorbeeld, met een *verbum dicendi*, zien we dat er geen punt staat na *amor*.

—Ese fue un gran amor —dice Jacqueline.

In volgend voorbeeld, dat al eerder aan bod kwam, is er geen *verbum dicendi* aanwezig. Er staat een punt na *encantada* en de tussenkomst van de verteller begint met een hoofdletter.

—Dounia, encantada. —Le extiende la mano a Pauline y sonríe.

In onderstaand voorbeeld, met een *verbum dicendi*, zien we dat de tussenkomst van de verteller nog altijd een kleine letter krijgt, zelfs na het vraagteken aan het einde van het citaat:

—¿Tú también te has apuntado al cursillo de danza? —le pregunta a la mujer.

De moeilijkheid bestaat er vooral in om te weten waar de interpunctie, zoals punten en komma's, precies moet komen wanneer er *rayas* voorkomen in een tekst. Laten we er nogmaals het volgende fragment bijnemen:

—Dounia, encantada. —Le extiende la mano a Pauline y sonríe. Tiene un aspecto sureño y el pelo liso, castaño oscuro, de longitud media—. ¿Tú ya sabes bailar salsa? —Pauline se encoge de hombros.

In het voorbeeld staat het punt soms voor de *raya* en soms erachter. Die keuze is niet vrij en bovendien draagt de correcte toepassing van de regels bij tot een goed begrip van de dialoog in kwestie. Zo duidt het punt voor de *raya de apertura* het einde van het citaat aan. De tussenkomst van de verteller bevat immers geen *verbum dicendi*. Na de *raya de cierre* staat een punt. Zo weet de lezer dat het commentaar van de verteller afgelopen is en dat het personage verder gaat met praten. Na de *raya de cierre* kunnen er ook andere vormen van interpunctie staan, zoals een komma of een dubbele punt. Dat is het geval wanneer het citaat onderbroken wordt door het commentaar van de verteller. In elk geval weet de lezer zo dat het personage verder gaat met praten. In volgend fragment zien we hoe de *raya de cierre* gevolgd wordt een komma:

—Sí —se ríe Pauline—, yo también lo hago. Probablemente todos los turistas lo hagan.

Ook het gebruik van de spaties is strikt geregeld. De *raya* die een dialoog inleidt, ‘kleeft’ altijd aan de tekst die volgt. Er staat met andere woorden geen spatie tussen de *raya* en het citaat. De *raya de apertura* en de *raya de cierre* kleven eveneens aan de tussenkomst van de verteller. Een citaat van een personage is echter steeds door middel van een spatie gescheiden van de tussenkomst van de verteller. Laten we er opnieuw volgend fragment bijnemen om het gebruik van de spaties te illustreren:

—Dounia, encantada. —Le extiende la mano a Pauline y sonrío. Tiene un aspecto sureño y el pelo liso, castaño oscuro, de longitud media—. ¿Tú ya sabes bailar salsa? —Pauline se encoge de hombros.

Zo zien we dat bij het begin van de dialoog de *raya* vasthangt aan de uitlating van Dounia. Na het punt (dat het einde van het citaat aanduidt) staat er een spatie. Het citaat wordt zo afgescheiden van het commentaar van de verteller, dat vasthangt aan de *raya de apertura*. Na de *raya de cierre*, die eveneens vasthangt aan het commentaar van de verteller, staat een punt. Zo weten we dat het commentaar afgelopen is en dat het personage opnieuw aan het woord komt. Dat citaat staat tussen spaties, waarna een *raya de apertura* de laatste tussenkomst van de verteller inleidt.

Tot slot stip ik nog volgend verschil aan tussen mijn Nederlandstalige en Spaanstalige tekst: als een uitspraak van een personage op zichzelf staat en dus geen deel uitmaakt van een dialoog, dan begin ik in het Spaans toch altijd een nieuwe regel. In het Nederlands doe ik dat niet. Ik voelde niet de neiging om de tekst op dat punt te harmoniseren (zie infra).

4.2.1.2 Aanhalingstekens

De Real Academia Española (2010) licht ook uitgebreid het gebruik van de *comillas* (aanhalingstekens) toe. Ze raadt aan om te opteren voor de *comillas angulares*, de zogenaamde ‘hoekige’ aanhalingstekens (« »). In het Spaans worden ze ook *comillas latinas* of *comillas españolas* genoemd. De andere types

aanhalingstekens die in het Spaans gebruikt worden, zijn de enkele (‘ ’) en de dubbele (“ ”), in het Spaans respectievelijk *comillas simples* en *comillas inglesas*.

In het Nederlands daarentegen zijn er twee soorten aanhalingstekens: enkele en dubbele. De keuze voor enkele of dubbele aanhalingstekens is vrij, al worden de enkele aanhalingstekens het meest gebruikt (‘Aanhalingstekens (algemeen)’, z.j.).

Aanhalingstekens worden in het Nederlands en het Spaans niet op dezelfde manier ingezet. We zagen eerder al dat in Spaanse dialogen de *raya* de functie inneemt van aanhalingstekens in het Nederlands. Nog een verschil is dat er in het Nederlands geen aanhalingstekens gebruikt worden wanneer een personage iets denkt (‘Aanhalingstekens (algemeen)’, z.j.), terwijl dat in het Spaans wel het geval is. Ook de combinatie met andere leestekens is verschillend. Zo staat in het Spaans het punt dat het einde markeert van een tekst, uiting of citaat buiten de aanhalingstekens, zelfs als de tekst binnen de aanhalingstekens afgesloten wordt met een vraag- of uitroepteken. Daardoor krijgen we soms de situatie waarin een vraag- of uitroepteken, een aanhalingsteken én een punt elkaar opvolgen. De verschillen tussen beide talen zijn te zien in volgend voorbeeld, eveneens uit het hoofdstuk dat ik vertaald heb:

Anderzijds, denkt ze, wat maakt het allemaal uit?

«Por otro lado», piensa, «¿qué más da?».

4.2.1.3 Hoofdletters

Voor de spelling van aardrijkskundige namen, straatnamen en dergelijke wordt deze vuistregel gehanteerd: enkel de eigennaam zelf en niet de soortnaam die erbij hoort, krijgt een hoofdletter (Real Academia Española, 2010). Zo schrijven we in straatnamen en namen van pleinen woorden zoals *calle*, *plaza* en *paseo* met een kleine letter. De volgende voorbeelden komen uit de Spaanstalige versie van mijn tekst: *calle Obispo*, *plaza de la Catedral*, *paseo del Prado*.

Hetzelfde geldt voor hotels en parken bijvoorbeeld, behalve als we de soortnaam beschouwen als een volwaardig onderdeel van de eigennaam. Voorbeelden uit mijn tekst zijn: *hotel Florida*, *parque Sobieski* en *Parque Central*.

4.2.2 Linguïstisch en stilistisch

4.2.2.1 Bezittelijke voornaamwoorden

‘Bezit’ wordt in het Spaans en het Nederlands vaak anders uitgedrukt. De Real Academia Española (2009) gaat gedetailleerd in op de gevallen waar het Spaans het bezittelijke voornaamwoord meestal achterwege laat.

Een van die verschillen tussen het Nederlands en het Spaans heeft te maken met verwijzingen naar lichaamsdelen. Hoewel ik wist dat in het Spaans bezittelijke voornaamwoorden slechts zelden gebruikt worden om naar lichaamsdelen te verwijzen (meestal is het immers duidelijk van wie het lichaamsdeel in kwestie is), bleek ik in de praktijk toch vaak gezondigd te hebben tegen dat gebruik. Door het bezittelijk voornaamwoord te vervangen door een bepaald lidwoord in combinatie met een datief, kon ik op relatief

eenvoudige wijze een flard tekst bekomen die in het Spaans natuurlijker aanvoelde. Dat zien we in volgend voorbeeld, uit het hoofdstuk dat ik vertaald heb:

Siente que sus ojos se abren en una fracción de segundo.

Siente que, durante una fracción de segundo, se le abren los ojos como platos.

De bovenste zin komt uit de eerste versie van mijn vertaling. In de onderste zin zien we dat het bezittelijk voornaamwoord verdwenen is. Daarnaast werden nog andere aanpassingen doorgevoerd, zoals een wijziging in de woordvolgorde die de zin eveneens meer idiomatisch maakt. Een zoekactie in Sketch Engine (European Spanish Web 2011) bevestigt alvast dat *se le abren los ojos* frequenter is dan *los ojos se le abren*. De eerste constructie komt 12 keer voor, terwijl de tweede constructie slechts eenmaal voorkomt. Sketch Engine geeft echter geen uitsluitsel over het 'minder idiomatische' karakter van *sus ojos se abren*. Die constructie komt namelijk 13 keer voor, wat evenveel is als beide constructies met datief samen. *Se abren sus ojos* komt trouwens ook tweemaal voor. Via Sketch Engine is het echter moeilijk om een goed beeld te krijgen van de volledige context waarin de constructies voorkomen. Ik vermoed dat de bezittelijke voornaamwoorden vooral gebruikt worden in situaties waarin de auteur duidelijk wil maken van wie de *ojos* precies zijn of waarin hij een zeker contrast wil creëren. In ieder geval vond María dat er in de eerste versie van mijn vertaling veel bezittelijke voornaamwoorden stonden die niet natuurlijk klonken. In de uiteindelijke versie van de vertaling combineer ik weliswaar nog steeds bezittelijke voornaamwoorden met lichaamsdelen, zoals in volgend voorbeeld:

Cuando sus ojos brillantes se encuentran con los de Pauline, ella aparta la vista rápidamente.

Het bezittelijk voornaamwoord is hier op zijn plaats, omdat de ogen in kwestie van iemand anders zijn dan van Pauline, het personage waarrond het verhaal draait. Er wordt met andere woorden een contrast gecreëerd tussen de ogen van Yuniel (*sus ojos*) en die van Pauline.

Voor de volledigheid vermeld ik nog dat de constructie *se le abren los ojos como platos* tweemaal voorkomt in het corpus European Spanish Web 2011, en de constructie *sus ojos se abren como platos* eenmaal.

4.2.2.2 *Adverbios en «-mente»*

María maakte me er attent op dat het niet aangewezen is om in het Spaans al te vaak bijwoorden te gebruiken die eindigen op *-mente*. Hoewel die bijwoorden grammaticaal correct zijn, maken ze de tekst soms nodeloos zwaar ('Uso y abuso de los adverbios terminados en *-mente*', 2020). Blijkbaar werden de bijwoorden op *-mente* door niemand minder dan Gabriel García Márquez zodanig verguisd dat zijn roman *El amor en los tiempos del cólera* zelfs geen enkel bijwoord op *-mente* telt ('Uso y abuso de los adverbios terminados en *-mente*', 2020). In mijn eigen tekst zijn de bijwoorden op *-mente* echter nog steeds talrijk aanwezig. Toch heb ik enigszins rekening proberen te houden met María's opmerking. Soms is het inderdaad eleganter om een bijwoord op *-mente* te vervangen door een alternatieve formule

die de tekst vlotter of gewoon beter maakt. Bekijken we het volgende voorbeeld uit mijn Spaanstalige tekst:

Presiona los labios tan firmemente contra los de ella que la cabeza se le inclina hacia atrás.

Presiona los labios contra los de ella con tanto vigor que la cabeza se le inclina hacia atrás.

De zin bovenaan komt uit een eerdere versie van de tekst. In de zin onderaan is *firmemente* vervangen door *con vigor*, waarbij er dus sprake is van nominalisatie. Daarnaast wijzigde ik ook de woordvolgorde.

4.2.2.3 Gerundio

Blijkbaar bijten heel wat Spaanstaligen hun tanden stuk op de *gerundio*. Zelfs dramaturg en Nobelprijswinnaar José Echegaray y Eizaguirre zou in dat bedje ziek geweest zijn. Spaanstaligen zondigen tegen volgende principes: een *gerundio* moet de functie vervullen van een bijwoord, de constructie moet een actie uitdrukken die op hetzelfde moment plaatsvindt als die van het hoofdwerkwoord (of die aan de actie van het hoofdwerkwoord voorafgaat) en het onderwerp van de *gerundio* moet hetzelfde zijn als dat van het hoofdwerkwoord. ('Uso correcto e incorrecto del gerundio', 2020).

Laten we een aantal verkeerd gebruikte *gerundios* bekijken ('El Gerundio. Normas de uso', z.j.).

Nos encontramos a los diputados bromeando en el hemiciclo.

In bovenstaande zin verwijst de *gerundio* niet naar het onderwerp van het hoofdwerkwoord, maar naar de *diputados*. Zo'n foutief gebruikte *gerundio* geeft aanleiding tot verwarring. In dit geval is het aangewezen om te opteren voor een betrekkelijke bijzin:

Nos encontramos a los diputados, que estaban bromeando en el hemiciclo.

In volgend voorbeeld komt de zogenaamde *gerundio de posterioridad* voor, eveneens een grammaticale fout:

La víctima fue agredida en su casa, muriendo horas después en el hospital.

Een correcte constructie is:

La víctima fue agredida en su casa y murió horas después en el hospital.

Hoewel María erkende dat ze geen foutief gebruikte *gerundios* had aangetroffen in mijn tekst, gaf ze toch aan dat haar eigen voorkeur vaak uitging naar een alternatieve formule. María's suggesties om de *gerundio* in sommige gevallen te vervangen door een andere constructie waren dus eerder stilistisch

gemotiveerd. Soms was een formule zonder *gerundio* in haar ogen natuurlijker of ritmisch beter en dan was ik veelal geneigd om haar advies te volgen. Een voorbeeld daarvan zien we hier. De zin bovenaan komt uit een eerdere versie, terwijl de zin onderaan in de laatste versie staat:

Dounia levanta el pulgar, asintiendo de manera seria.

Dounia levanta el pulgar, mientras asiente de manera seria.

4.2.2.4 Anaforen

Een ander aandachtspunt was het gebruik van de aanwijzende voornaamwoorden *ese* en *este* om terug te verwijzen naar een in de tekst aanwezig antecedent. Wanneer een onderscheid moet worden gemaakt tussen twee verschillende antecedenten, worden in het Spaans vormen van *este* en *aquel* gebruikt. Wanneer naar één antecedent wordt verwezen, lijkt het gebruik in zekere zin af te hangen van het teksttype: in informatieve teksten wordt vooral *este* gebruikt, in narratieve teksten en in spreektaal is er een tendens om vooral *ese* te bezigen (Masschelein, 2021). In mijn tekst moest ik dus vaak de voorkeur geven aan *ese*. In eerdere versies van mijn Spaanstalige tekst bleek ik *este* en *ese* willekeurig door elkaar gebruikt te hebben. Een voorbeeld van het gebruik van *ese* zien we hier:

Cuando llegan al primer piso, llaman a una puerta donde hay un letrero con un ancla azul. Con ese símbolo, los cubanos dejan claro que alquilan una habitación o un piso a los turistas.

4.2.2.5 Herhalingen

María heeft verschillende keren de opmerking gemaakt dat mijn Spaanse tekst (te) veel herhalingen bevatte. Ze struikelde vooral over het – in haar ogen – overmatige gebruik van *decir*, *reír(se)* en *mirar*. Wat *mirar* betreft, denk ik dat ze zeker een punt had. Hoewel het werkwoord *kijken* ook in mijn Nederlandse tekst veel voorkomt, lag de frequentie van *mirar* in de Spaanstalige versie aanvankelijk nog beduidend hoger. De reden daarvoor kan gezocht worden bij mijn beperktere woordenschat in het Spaans, waardoor *mirar* al snel een passe-partout werd. Dat maakte de Spaanstalige versie soms wat vlakker dan de Nederlandstalige en stilistisch was de overdaad aan vormen van *mirar* inderdaad niet altijd een goede zet. Het was trouwens niet alleen *mirar* dat de Spaanstalige tekst dreigde af te vlakken. Het gevaar van een ‘armere’ doeltekst lag namelijk constant op de loer, omdat ik nu eenmaal minder lenig ben in het Spaans dan in het Nederlands (zie infra).

Minder overtuigd ben ik van María’s commentaar aangaande *reír(se)*. Het is zo dat de personages ook in mijn Nederlandstalige tekst heel wat aflachen. Doorheen de volledige tekst gebruik ik bijna 300 keer het woord *lachen*, al dan niet in een samenstelling, terwijl ik bijvoorbeeld slechts enkele keren geopteerd heb voor de hyponiemen *grinniken* en *giechelen*. Het gebruik van *lachen* is bewust. Het is nu eenmaal het meest neutrale ‘lachwoord’, dat eventueel vergezeld kan worden van een bijwoord om wat nuance aan te brengen. In de Nederlandstalige tekst stoort de frequentie van *lachen* me niet. Ik heb de opmerking van María echter niet volledig naast me neergelegd, want ik heb toch enigszins pogingen gedaan om een lichte variatie aan te brengen in het Spaanse gelach van de personages. Het bleek echter niet vanzelfsprekend om *reír(se)* volledig te bannen: vaak kreeg het woord een aanvulling

(bijvoorbeeld *reír a carcajadas*) of bleef het in een afgeleide vorm toch nog aanwezig (bijvoorbeeld *soltar una risa*).

In mijn Nederlandstalige tekst zijn er nog andere handelingen, naast lachen, die de personages vaak uitvoeren. Zo halen ze vaak hun schouders op of trekken ze grote ogen (Pauline). Ik ben niet van plan om daarin veel wijzigingen aan te brengen. Op een bepaalde manier maakt die constante herhaling deel uit van de stilistische eigenheid van het werk. Ze typeert ook de personages.

María's opmerkingen over *decir* ten slotte deden me twifelen. Ze vond dat de uitlatingen van de personages al te vaak vergezeld werden van dat werkwoord. In het Nederlands is de keuze voor *zeggen* alleszins doordacht. Persoonlijk vind ik het artificieel en zelfs wat irritant als er opvallend veel synoniemen van *zeggen* gebruikt worden. Ik vind het namelijk wat betuttelend als auteurs te weinig overlaten aan de eigen interpretatie van de lezer door het 'zegwoord' al te expliciet te benoemen. Daardoor was ik niet meteen geneigd om María's raad op te volgen en naarstig op zoek te gaan naar synoniemen voor *decir*. Ik wilde me er eerst van vergewissen of er in het Spaans effectief sprake is van een soort norm om zoveel mogelijk variatie aan te brengen in de *verbos dicendi*. Daartoe heb ik een aantal teksten met elkaar vergeleken: enerzijds de oorlogsroman *Oorlog en terpentijn* van Stefan Hertmans en de Spaanse vertaling ervan, anderzijds de thriller *El silencio de la ciudad blanca* van Eva García Sáenz de Urturi en de Nederlandse vertaling van die roman. De digitale versie van de vier teksten werd in Sketch Engine geüpload.

De resultaten van mijn opzoekingen wijzen niet in de richting van een 'harde' norm. Beide romanparen laten ook een ander beeld zien. *Zeggen* en *decir* (als werkwoord in de verleden tijd bij de uitlatingen van personages) zijn veel minder aanwezig in *Oorlog en terpentijn* dan in *El silencio de la ciudad blanca*. In die laatste roman houden *zeggen* en *decir* ongeveer gelijke tred in het Spaans en het Nederlands, waarbij het werkwoord zelfs nog iets meer voorkomt in het Spaans (bijna 400 keer) dan in het Nederlands (bijna 350 keer). In het romanpaar *Oorlog en terpentijn* is *zeggen* (ongeveer 85 keer) frequenter dan *decir* (ongeveer 70 keer). Ik heb geprobeerd te achterhalen hoe *zeggen* dan wel weergegeven is indien er niet voor *decir* werd gekozen. De resultaten zijn uiteenlopend: soms wordt een synoniem gebruikt, in andere gevallen wordt er nog steeds geopteerd voor *decir*, maar in een afwijkende syntaxis of werkwoordstijd. Zo wordt de zinsbouw soms omgegooid (directe rede wordt indirecte rede in de vertaling) of wordt een verleden tijd van *zeggen* naar het Spaans vertaald met een tegenwoordige tijd van *decir*. Bij de synoniemen kunnen we 'neutrale' synoniemen noteren (zoals *contestar* en *contar*), maar ook hyponiemen (zoals *espetar*).

Op basis van bovenstaande zoekresultaten heb ik besloten om niet halsoverkop synoniemen te zoeken voor *decir*. Hier en daar heb ik *decir* weliswaar vervangen door een neutraal synoniem (zoals *responder*) en af en toe heb ik het werkwoord gewoon geschrappt. Meestal deed ik dan hetzelfde in de Nederlandstalige tekst (zie infra).

4.3 Zelfvertaling

In deze sectie bespreek ik mijn persoonlijke ervaring met het fenomeen zelfvertaling. Ik geef een aantal inleidende, algemene bedenkingen, ga dieper in op het proces van zelfvertaling en behandel vervolgens de zelfvertaling als product.

4.3.1 Algemeen

Mijn eerste ervaring met literaire zelfvertaling zou ik heel eenvoudig als volgt kunnen omschrijven: boeiend en leerrijk, maar lastig. Veel van de moeilijkheden situeerden zich op linguïstisch vlak. Zo moest ik van een massa woorden de vertaling opzoeken en daarna checken via Sketch Engine of ze in de specifieke context die ik voor ogen had, gebruikt konden worden. Ook bleek ik vaak niet te weten hoe ik relatief eenvoudige uitdrukkingen uit de spreektaal gepast kon omzetten naar het Spaans. Dat alles heeft uiteraard te maken met mijn niveau van tweetaligheid. Walsh Hokenson en Munson (2007) situeren de meeste zelfvertalers bij de “idiomatic bilinguals” (zie supra), terwijl ik mezelf hoogstens zou onderbrengen bij de “competent bilinguals” (Walsh Hokenson & Munson, 2007, p. 14). Competente tweetaligen kunnen schrijven in twee talen, maar produceren voornamelijk ‘droge’ teksten in standaardtaal. De idiomatische tweetaligen daarentegen lassen vlot uitdrukkingen en zegswijzen in, beheersen verschillende registers en zijn in staat om hun werk in te bedden in stilistische en literaire tradities (Walsh Hokenson & Munson, 2007). Het is duidelijk dat ik geen idiomatische tweetalige ben.

Als we kijken naar de terminologie van Grutman (2018), dan blijkt nog een keer dat ik niet het profiel heb van de typische zelfvertaler. Grutman (2018, p. 17) onderscheidt “migratory” en “sedentary” zelfvertalers (zie supra). Ik ben niet uitgeweken naar een Spaanstalig land, waardoor ik dus zeker geen “migratory” zelfvertaler ben. Ben ik dan een sedentaire zelfvertaler? Strikt genomen misschien wel, omdat migratie geen rol speelde bij mijn poging tot zelfvertaling. Nochtans groeien sedentaire zelfvertalers vaak op in een tweetalige omgeving (Grutman, 2020b), waardoor ze als vanzelf in contact komen met twee verschillende talen. Ook dat is niet van toepassing op mijn situatie.

Ondanks die minder ideale uitgangspositie wilde ik toch graag mijn eigen tekst naar het Spaans vertalen. De reden daarvoor was, zoals reeds vermeld, tweërlei. Ten eerste hoopte ik op die manier mijn kansen op publicatie te vergroten. Ik zag zelfvertaling dus als een tool voor zelfpromotie. Daarnaast leek het mij een uitstekende manier om mijn taalvaardigheid in het Spaans op te vijzelen. Beide redenen worden ook aangehaald door Grutman en Van Bolderen (2014) (zie supra).

4.3.2 Proces

4.3.2.1 Zelfvertaling in teamverband

Ik zou dus kunnen stellen dat mijn niveau van taalvaardigheid in het Spaans ontoereikend is om de vertaalklus op eigen houtje te klaren. Gelukkig kon ik rekenen op de hulp van een aantal moedertaalsprekers. Zoals eerder al vermeld, is het schering en inslag dat zelfvertalingen het resultaat zijn van teamwork (Gentes & Van Bolderen, 2022). In dat opzicht kan ik mezelf dus wél een typische zelfvertaler noemen. Vooral de input van María is van onschatbare waarde geweest bij de totstandkoming van de Spaanse versie van mijn tekst. Ik durf zelfs onomwonden te beweren dat ik geen

goede vertaling had kunnen afleveren zonder haar hulp. Ik kan weliswaar rekenen op een degelijke grammaticale basis, maar mijn algemene taalbeheersing is te schools en te passief om een kleurrijke tekst in idiomatisch Spaans af te leveren. Uiteraard is er op dat vlak nog verbetering mogelijk, maar toch betwijfel ik of ik ooit het niveau van een idiomatische tweetalige kan benaderen. Momenteel is het zo dat ik in het Spaans veel niet 'weet', maar ook veel niet 'voel'. Aan de kennis kan zeker gewerkt worden, het gevoelsaspect daarentegen lijkt me het privilege van de idiomatische tweetalige.

Het voordeel van vertalen in team is niet alleen dat het eindresultaat beter is, het bespoedigt ook het leerproces van de auteur. María gaf gedetailleerde, goed onderbouwde uitleg bij haar correcties en suggesties, waar ik veel van opgestoken heb. Anderzijds werkten de vele correcties soms ook contraproductief: ik merkte dat ik af en toe onzeker werd door de vele opmerkingen, en me begon af te vragen waar ik in godsnaam mee bezig was. Eigenlijk was het een les in nederigheid: het is geen sinecure om een literaire tekst naar een vreemde taal te vertalen, ook niet als je de tekst in kwestie zelf geschreven hebt. Nochtans is zo'n 'omgekeerde' vertaalrichting kenmerkend voor zelfvertalers (Grutman & Van Bolderen, 2014) (zie supra). Ook op dat vlak ben ik dus een typische zelfvertaler.

Het lijkt me alleszins een evidentie dat veel zelfvertalers zich laten bijstaan door moedertaalsprekers. Op taalvlak hebben de sedentaire zelfvertalers volgens mij een voordeel ten opzichte van de zelfvertalers met een migratieachtergrond, omdat de eersten vaak tweetalig opgegroeid zijn. Het verbaast me soms met welk gemak er voorbijgegaan wordt aan het pure taalaspect van de onderneming, alsof het een detail is, alsof de schrijver die aanspoelt in een vreemd land 'gewoon' zijn eigen werk moet vertalen om zijn carrière een nieuwe wending te geven. Het is geweten dat de meeste zelfvertalers zich maar één keer aan het avontuur wagen, maar naar de oorzaak daarvan is nauwelijks onderzoek gedaan (Gentes & Van Bolderen, 2022). Het lijkt me aannemelijk dat het tijdsintensieve karakter van zelfvertalingen daar niet vreemd aan is, maar volgens mij speelt ook de mate van taalvaardigheid in de doeltaal een rol. Gentes en Van Bolderen vermelden dat veel schrijvers verkiezen om in team te werken als ze hun eigen werk vertalen en ze halen daarbij het tijdsintensieve karakter en de vertaalrichting aan als mogelijke reden (zie supra). Allicht moeten we 'vertaalrichting' interpreteren als 'hoge moeilijkheidsgraad van het vertaalproces waarbij naar een vreemde taal vertaald wordt'. Mijn hypothese is dat de taalkundige uitdaging die inherent is aan zelfvertaling niet alleen een boost geeft aan teamwerk, maar ook dienstdoet als *reality check*. Eigen werk vertalen is namelijk makkelijker gezegd dan gedaan; het is een les in nederigheid. Dat heb ik zoals gezegd zelf mogen ervaren.

Het teamwerk kan trouwens verschillende vormen aannemen. In mijn geval vertaalde ik naar het Spaans, waarna María de tekst reviseerde. Nabokov – zonder dat ik mezelf met hem wil vergelijken – ging, zoals eerder aangehaald, helemaal anders te werk. Hij liet anderen zijn teksten eerst letterlijk naar het Engels vertalen en daarna pas kwam hij zelf aan zet. Die werkwijze vereist uiteraard een hoge score op de schaal van tweetaligheid.

4.3.2.2 Bevoorrechte status

Grutman en Van Bolderen (2014) stippen aan dat zelfvertalers hun tekst en de manier waarop die tot stand kwam beter kennen dan een gewone vertaler en dat ze de tekst bijgevolg gemakkelijker kunnen vertalen (zie supra). Ook María vroeg me geregeld wat ik precies bedoelde met een bepaald woord,

een bepaalde zin of een bepaalde passage, al kan dat ook gelegen hebben aan de kwaliteit van de vertaling. María had immers enkel inzage in de Spaanse versie en was dus eerder een revisor dan een vertaler. Het zou dus voorbarig zijn om op basis van mijn eigen (beperkte) ervaring te stellen dat een zelfvertaler beter geplaatst is om zijn eigen werk te vertalen, al lijken de tekenen wel in die richting te wijzen.

4.3.2.3 Consecutief en simultaan

Is mijn eigen zelfvertaling consecutief of simultaan? Het antwoord op die vraag is niet eenduidig. Ik ben weliswaar vertrokken vanuit een bestaande brontekst, waardoor het proces voornamelijk consecutief te noemen is. Nochtans heb ik gaandeweg nog veranderingen aangebracht aan de Nederlandstalige tekst en zijn er dus ook simultane elementen te bespeuren. De Nederlandstalige tekst is immers niet gepubliceerd, waardoor hij niet 'vaststaat'.

De meest ingrijpende verandering die ik tijdens het vertalen doorgevoerd heb, is het schrappen van de woordenlijst. Die woordenlijst bevatte uitleg bij realia en gaf ook vertalingen van Spaanstalige woorden. Ik heb de voormalige woordenlijst opgenomen als bijlage (bijlage B). Het is echter zo dat ik nooit een groot voorstander geweest ben van die woordenlijst. Waarom bestond dat woordenlijstje dan überhaupt? Ik vrees dat ik, in al mijn onervarenheid als auteur, heel beïnvloedbaar was. Ik voelde weliswaar een natuurlijke tegenzin telkens als mensen me aanraadden om een woordenlijst aan te leggen, maar ik slaagde er niet om overtuigende tegenargumenten aan te brengen. Meestal kwam ik niet verder dan volgende replieken. 'Maar wat er bedoeld wordt, blijkt toch uit de context?' 'De vertaling staat er toch bij?' Nadat verschillende mensen – onafhankelijk van elkaar – met het idee van een woordenlijst op de proppen waren gekomen, ben ik overstag gegaan.

Eigenlijk vind ik zo'n woordenlijst een jammerlijke strategie. Het voelt aan als een zwakgebod, alleszins voor het type roman dat ik voor ogen heb. Na verloop van tijd werd het ook een gemakkelijksoplossing: in plaats van creatieve oplossingen te bedenken voor moeilijkheden gelinkt aan realia en meertaligheid, neutraliseerde ik de moeilijkheid door een extra lemma op nemen in de woordenlijst. Ik zou dus kunnen stellen dat het bestaan van de woordenlijst me lui maakte. Ik werd daardoor ook minder kritisch voor mijn eigen werk. Ik stond er immers niet langer bij stil of het wel echt noodzakelijk was om een bepaald cultuurspecifiek element of Spaanstalig woord op te nemen in de Nederlandstalige tekst, 'omdat er toch een verklarende woordenlijst was waarin ik het element kwijt kon'. De zelfvertaling heeft zeker een rol gespeeld bij mijn beslissing om de woordenlijst te schrappen, omdat ik op een andere manier begon na te denken over de realia en de meertaligheid in de tekst. Het lijkt me echter te ver gaan om enkel het vertaalproces zelf als reden aan te wijzen. De voorafgaandelijke literatuurstudie had me immers al een pak nieuwe inzichten bezorgd, net zoals de vertaalopleiding in het algemeen dat al gedaan had. De combinatie van al die factoren resulteerde uiteindelijk in de beslissing om komaf te maken met de woordenlijst. Verderop in deze bespreking ga ik dieper in op de concrete cultuurspecifieke en meertalige elementen die er deel van uitmaakten.

Hoewel ikzelf een koele minnaar ben van verklarende woordenlijsten, zullen er ongetwijfeld degelijke literaire werken en vertalingen bestaan die er gebruik van maken. Zo bevat de eerder vermelde verhalenbundel *Intaglio. A novel in six stories* van auteur en zelfvertaler Roberta Fernández een

woordenlijst, zij het enkel in de Engelstalige versie (Van Hecke, 2019). Dat valt enigszins opmerkelijk te noemen, aangezien beide versies zich in principe richten tot hetzelfde lezerspubliek (zie supra).

4.3.3 Product

Ben ik trouw gebleven aan de Nederlandstalige versie? Ik denk dat ik bevestigend kan antwoorden op die vraag. Anders dan de doorsnee zelfvertaler beweer ik dus niet dat de anderstalige versie een vrije bewerking is van de eerste tekst. Uiteraard vallen er hier en daar verschillen of verschuivingen te noteren (de verschillen met betrekking tot de meertalige en cultuurspecifieke elementen komen verderop uitgebreid aan bod). Die verschuivingen bevinden zich echter vooral op microniveau en zijn doorgaans het gevolg van taalgebonden verschillen tussen het Nederlands en het Spaans. Over het algemeen heb ik geprobeerd om met de Spaanstalige versie zo dicht mogelijk bij de Nederlandstalige versie te blijven én omgekeerd. In het Spaans voerde ik namelijk soms wijzigingen door aan de zinsbouw, bijvoorbeeld door zinnen te splitsen of samen te voegen, waarna ik de Nederlandstalige versie daaraan aanpaste. Zoals eerder al aangehaald, kreeg de zelfvertaling bij momenten dus een simultaan karakter. In mijn geval heeft dat ertoe geleid dat beide versies, zeker op het vlak van zinsbouw, een hoge mate van correspondentie vertonen.

Het was echter geen doel op zich om beide versies zo formeel-corresponderend mogelijk te maken. Ik voelde me namelijk niet ‘verplicht’ om trouw te blijven aan bepaalde elementen van de tekst, wat ik wel heb als ik literair werk van anderen vertaal (in zoverre ik daar harde uitspraken over kan doen, gezien mijn zeer beperkte ervaring in literair vertaalwerk). Hoewel ik in mijn ogen dus de vrijheid had om losjes om te springen met zaken zoals zinsbouw en syntaxis, blij ik op het einde van de rit toch een Spaanstalige versie afgeleverd te hebben die op dat vlak sterk aanleunt bij de Nederlandstalige versie. Op zich valt dat vreemd te noemen. Ik hoefde namelijk aan niemand rekenschap af te leggen. Wat uiteraard meespeelt, is dat mijn Nederlandstalige tekst niet ‘vaststond’ (en nog steeds niet vaststaat), waardoor ik hem gaandeweg nog kon bijschaven en verbeteren. Ik denk dus dat de Spaanstalige tekst – vooral qua ritmiek – soms gewoon beter was dan de Nederlandstalige, waarna ik beide versies op elkaar afstemde. Daarnaast voelde ik, ondanks de afwezigheid van een ‘morele’ verplichting om op sommige vlakken formele correspondentie na te streven, toch een interne drang om beide versies te harmoniseren. Ik vermoed dat ik een geharmoniseerde *twin text* netter vind, minder chaotisch. Voor mij maakt harmonisering de tekst ook meer één.

De tussenkomsten van María hebben ook een grote rol gespeeld. Zij moest er in de eerste plaats op toezien dat mijn Spaanstalige tekst op taalkundig vlak correct was. Nochtans gingen haar opmerkingen verder dan het louter corrigeren van taalfouten. Zo paste zij in haar revisie herhaaldelijk zaken zoals zinsbouw en interpunctie aan, wat mij op mijn beurt deed reflecteren over de formele kenmerken van de passages in kwestie. Het is zeker niet zo dat ik blindelings haar suggesties overnam, maar wanneer ik haar raad opvolgde, wijzigde ik meestal ook de Nederlandstalige tekst. Zoals hierboven beschreven, vertonen beide versies bijgevolg grote gelijkenissen op het vlak van zinsbouw en interpunctie.

Natuurlijk vallen er ook verschillen te noteren op formeel-corresponderend vlak. Laten we volgend voorbeeld bekijken:

Wanneer Pauline en Jacqueline onder een paraplu van Alicia aankomen aan de Casa de la Música, zijn Paulines lichtbeige, leren pumps doorweekt.

Quando Pauline y Jacqueline llegan a la Casa de la Música bajo el paraguas de Alicia, los zapatos de tacón alto y de piel beige claro de Pauline están empapados.

In het Nederlands krijgt *paraplu* een onbepaald lidwoord, terwijl het Spaanse *paraguas* een bepaald lidwoord krijgt. Nochtans stond er in mijn eerste versie ook in het Spaans een onbepaald lidwoord. Mij leek het een detail, maar voor María was het een aanleiding om mij te vragen hoeveel paraplu's Alicia had. Die vraag verraste me enigszins en bracht me zelfs aan het lachen. Blijkbaar is het in het Spaans natuurlijker (of dat is het alleszins voor María) om in dit geval een bepaald lidwoord te gebruiken. Ik heb María's suggestie gevolgd, omdat ik wou vermijden dat de Spaanse lezer zou struikelen over iets dat geen enkel belang heeft voor het verhaal. Ik heb echter besloten om de Nederlandstalige versie niet aan te passen aan de Spaanstalige. Voor mij is in het Nederlands het gebruik van een onbepaald lidwoord meer op zijn plaats, omdat er in mijn ogen anders te veel nadruk komt te liggen op de paraplu, terwijl die in dit fragment een ondergeschikte rol vervult.

Het bovenstaande voorbeeld illustreert goed het 'gevoelsaspect' dat verbonden is aan iemands talenkennis. Ik 'voel' niet dat in het Spaans een bepaald lidwoord hier gepaster zou zijn dan een onbepaald lidwoord. Hulp van een moedertaalspreker lijkt me bijgevolg onontbeerlijk voor een zelfvertaler die we niet kunnen catalogeren als 'idiomatisch tweetalig'. De moedertaalspreker staat de zelfvertaler bij op het meest basale niveau door taalfouten te corrigeren, maar kan ook het gebrek aan 'gevoel' van de zelfvertaler opvangen.

4.3.4 Besluit

De zelfvertaling van het eerste hoofdstuk van mijn eigen Nederlandstalige tekst was een interessante onderneming. Zo heb ik niet alleen mijn talenkennis kunnen bijspijkeren, de ervaring heeft me ook veel bijgebracht over mezelf als (zelf)vertaler én heeft me anders doen reflecteren over schrijven en vertalen. In ieder geval lijkt een volledig individuele zelfvertaling op dit moment geen haalbare kaart voor mij, waardoor ik ben aangewezen op de hulp van moedertaalsprekers. Daarnaast heb ik – enigszins tot mijn verbazing – gemerkt dat ik op formeel-corresponderend vlak graag een harmonieuze *twin text* aflever. In dat opzicht was het een voordeel dat mijn brontekst nog niet vaststond, zodat ik tijdens het vertalen de Nederlandse tekst nog kon aanpassen. Op die manier vertoonde mijn hoofdzakelijk consecutieve werkwijze ook simultane trekjes.

4.4 Meertaligheid

In deze sectie bespreek ik zowel meertaligheid in de bron- als in de doelttekst. Voor de brontekst sta ik stil bij de vormen die de meertaligheid aanneemt, bekijk ik op welke manier de meertaligheid overeenkomsten vertoont met meertaligheid in reisverhalen en licht ik mijn strategie toe. De meertaligheid in de Spaanse vertaling bekijk ik per vreemde taal die voorkomt in de brontekst.

4.4.1 Meertaligheid in de brontekst

4.4.1.1 Vormen van meertaligheid

In mijn Nederlandstalige tekst komen andere talen op verschillende manieren aan bod. Zo bevat de tekst niet alleen Spaans en in mindere mate Engels, veel van wat neergeschreven is in het Nederlands is in feite een 'vertaling' van uitlatingen van personages. Ik heb daarbij systematisch geopteerd voor het Standaardnederlands (zie infra). De anderstalige woorden vinden we grotendeels terug in de dialogen, al bevatten ook de verhalende gedeelten hier en daar meertalige elementen. Daarnaast communiceren de personages in latere hoofdstukken vaak via e-mail. Die e-mails zijn gelardeerd met voornamelijk Spaanse woorden en zijn in principe vertalingen van wat de lezer zou moeten identificeren als anderstalig materiaal. Om de terminologie van Sternberg (1981) (zie supra) te gebruiken: in de Nederlandstalige tekst vinden we zowel *vehicular matching* als *homogenizing convention* terug.

4.4.1.2 Overeenkomsten reisverhaal

Hoewel mijn tekst strikt genomen geen reisverhaal is, bevat hij toch verschillende elementen die typisch zijn voor het genre. Zo bericht de Belgische Pauline over haar wedervaren in een vreemd land en gaat ze in gesprek met Cubanen, die vaak geen andere taal machtig zijn dan het Spaans. Veel van de technieken die Bassnett (1998) en Mulligan (2004) vermelden (zie supra), heb ik ook zelf toegepast. In de Nederlandstalige tekst zijn de meeste gesprekken tussen Pauline en haar Cubaanse gesprekspartners neergeschreven in het Nederlands. Voor de Nederlandstalige lezer is het hoogstwaarschijnlijk evident dat die gesprekken zich 'in werkelijkheid' niet in het Nederlands voltrekken, maar in een andere taal. Om duidelijk te maken in welke taal het gesprek 'echt' gevoerd wordt, gebruik ik soms een anderstalig element aan het begin van de conversatie. Ik vermeld ook een paar keer expliciet hoe taalvaardig een personage is in een bepaalde taal. Op die manier weet de lezer niet alleen in welke taal het gesprek zich ontwikkelt, maar kan hij zich ook een beeld vormen van de 'vlotheid' van de conversatie. Een techniek die ik vaak (misschien zelfs té vaak, zie infra) heb ingezet, is de tekst doorspekken met Spaanse woorden, om de lezer te herinneren aan de 'oorspronkelijke' taal achter de 'vertaling' en om het verhaal te voorzien van een exotisch kantje. Bovendien bevatten ook de verhalende gedeelten wat *couleur locale* onder de vorm van anderstalige woorden. Daarmee wordt impliciet aangegeven dat Pauline meer afweet van Cuba dan iemand die er nog nooit is geweest.

Hoe ben ik omgegaan met de (omstreden) techniek om de *locals* slecht Engels te laten praten? Pauline komt immers vaak in contact met Cubanen die het Engels slechts in beperkte mate beheersen. Welnu, ik vond het niet kies om zomaar de draak te steken met hun talenkennis. Ik maakte met andere woorden een weloverwogen afweging tussen 'authenticiteit' en 'non-imperialisme'. Authenticiteit is, zoals eerder besproken, een fundamenteel element van reisverhalen (Bassnett, 1998; Mulligan, 2004). Indien er echter authenticiteit nagestreefd wordt door de *locals* gebrekkig te laten praten, kan dat gezien worden als imperialistisch (Bassnett, 1998) (zie supra). Een zeldzaam voorbeeld van vereenvoudigd Engels (uit het tweede hoofdstuk) zien we hier:

'Why you not come back to Havana? I am crazy for you.' Die twee zinnen in krukkelig Engels zijn genoeg om haar te doen smelten.

In bovenstaand fragment krijgt Pauline, die in haar eentje op rondreis is in Cuba, een sms van Yuniel. Het commentaar van de verteller neutraliseert hier enigszins de spottende ondertoon, omdat Yuniels poging tot Engels omgebogen wordt tot iets positiefs. Ook verderop in het tweede hoofdstuk wordt erkend dat Yuniels slechte Engels hem dommer doet lijken dan hij is. We kunnen die passage in feite bestempelen als een omfloerste kritiek op de techniek van het 'slechte taalgebruik'. In het bewuste fragment is Pauline teruggekeerd naar Havana en bevindt ze zich met Yuniel in een restaurant:

Ze kijkt naar zijn gezicht, naar hoe hij zijn mond beweegt, naar zijn ogen waarin de arrogantie plaats geruimd heeft voor zachtheid. Hij heeft de domme indruk die zijn gebrekkige Engels had nagelaten helemaal uitgewist. Ze glimlacht naar hem. Ze zou uren naar hem kunnen kijken en luisteren.

Ik had er ook voor kunnen kiezen om de Cubanen slecht Nederlands te laten praten, als 'naturaliserende' oplossing voor hun gammele Engels. Tijdens het schrijven heb ik echter op geen enkel moment aan die mogelijkheid gedacht. Zulke ingrepen zijn in mijn ogen nefast voor de authenticiteit, maken de lokale gesprekspartner belachelijk en doen het sérieux van het verhaal geen goed. Wanneer de uitlatingen van de Cubanen in het Nederlands weergegeven zijn, heb ik dus onveranderlijk gekozen voor het Standaardnederlands.

In theorie kunnen we in mijn verhaal de 'imperialistische' techniek ook 'omgekeerd' inzetten. Het Nederlands van Pauline is namelijk vaak een vertaling van haar (aanvankelijk) matige Spaans. Ik moet echter eerlijk bekennen dat het nooit in me opgekomen is om Pauline gebrekkig Nederlands te laten spreken. Het was een automatisme om haar 'vertaalde' discours te standaardiseren. Hoewel ik daarmee beantwoord aan de norm van de *fluency* (zie supra), vrees ik toch dat ik standaardisering op een bepaalde manier 'normaal' vond. Als een auteur er gewoon niet bij stilstaat dat gebrekkig taalgebruik ook 'omgekeerd' ingezet kan worden, verraadt dat in feite een imperialistische visie. Nochtans heb ik wél bewust nagedacht over de mogelijkheid om Pauline in de Spaanstalige versie slecht Spaans te laten praten (zie infra).

4.4.1.3 Vroegere strategie en woordenlijst

De Nederlandstalige tekst bevat zoals gezegd veel Spaanstalige woorden. Dat was een van de redenen waarom mensen me aanraadden om een woordenlijstje aan te leggen. Ik kreeg onder andere te horen dat 'ik niet mocht verwachten dat iedereen Spaans kent'. Eerlijk gezegd vond ik die terugkerende opmerkingen vreemd, omdat ik in mijn ogen vaak geopteerd had voor een *in-text*-vertaling. Ook was ik ervan overtuigd dat de lezers in staat zouden zijn om de betekenis uit de context af te leiden. Het Spaans was bovendien niet altijd cruciaal om de plot te begrijpen. Wat er ook van zij, ik voelde me wel enigszins verplicht om de lezer tegemoet te komen. Het zou immers jammer zijn dat een lezer gefrustreerd geraakt omdat hij het gevoel heeft dat het (op zich eenvoudige) verhaal door de meertaligheid ontoegankelijk wordt. Die reacties zijn in feite symptomatisch voor de eerder aangehaalde norm dat een tekst idealiter eentalig is en dat hij zo vlot mogelijk moet lezen. Ik gaf via de woordenlijst dus gehoor aan de vraag naar meer duidelijkheid, zij het met frisse tegenzin. Een neveneffect van het bestaan van de woordenlijst was echter dat het de slinger deed doorslaan. Zoals eerder aangehaald, beschouwde ik het namelijk

als een vrijgeleide om extra Spaanse woorden op te nemen in de tekst, waardoor de baten van de woordenlijst gedeeltelijk tenietgedaan werden. Het overmatige gebruik van het Spaans is niet zozeer aanwezig in het eerste hoofdstuk van de tekst (dat ik vertaald heb naar het Spaans), maar wel in latere hoofdstukken. Nu ik de woordenlijst geschraapt heb, zal het zaak zijn om de Nederlandstalige tekst aan te passen aan de nieuwe strategie. Ik vermoed dat ik dus een pak Spaanstalige woorden zal vertalen naar het Nederlands. Op die manier hoop ik de gulden middenweg te vinden tussen 'exotisme' enerzijds en tegemoetkoming aan de lezer anderzijds. Ter illustratie geef ik een fragment dat nu misschien 'onnodig' Spaans bevat en dat bijgevolg in aanmerking komt voor herwerking.

'*Hola mi pintor**', sms't ze, 'hoe vorderen de werken?'

'Ik heb nog niet veel kunnen schilderen, ik ben de juiste dikte van de verf nog aan het zoeken.' Ze legt een rimpel in haar voorhoofd. Die verf was toch meteen gebruiksklaar?

'Ga je straks mee naar de salsales?'

'Nee, ik wil eerst begrijpen hoe ik te werk moet gaan. We zien elkaar vanavond. *Besito*.'

Het fragment bestaat uit een sms-conversatie tussen Pauline en Yuniel. Die laatste is in België en wordt verondersteld schilderwerken uit te voeren in het appartement van een vriend van Pauline. De Spaanse woorden zijn cursief weergegeven en na *pintor* staat er een asterisk, wat wil zeggen dat het woord nog niet eerder voorkwam in de tekst. Daarnaast maakt de asterisk duidelijk dat de lezer de woordenlijst kan raadplegen indien hij een vertaling wenst. Het woord *besito* staat ook in de woordenlijst, maar kwam al vaker voor, waardoor het woord geen asterisk krijgt. Het woord *pintor* is geen weerkerend woord; het gebruik ervan beperkt zich dus tot bovenstaand fragment. De functie van het vreemde woord lijkt me hier tweeledig: enerzijds zet het het multiculturele aspect van de relatie in de verf, anderzijds maakt het de lezer duidelijk dat Pauline ondertussen al een aardig woordje Spaans spreekt. De evolutie in haar talenkennis en het multiculturele karakter van de relatie worden echter ook op andere manieren duidelijk gemaakt, waardoor het gebruik van *pintor* geen must is.

Ik heb voor alle duidelijkheid dit fragment nog niet herschreven, maar het lijkt me waarschijnlijk dat *pintor* helemaal zal verdwijnen uit de herschreven versie. Ik zal dus ook niet opteren voor het Nederlandstalige *schilder*. Het is namelijk zo dat doorheen het hele verhaal de twee hoofdpersonages hun mail- en sms-conversaties meestal aanheffen met het Spaanse *hola*. Ook de titel van het werk (*Hola mamí*) is een verwijzing naar die terugkerende aanspreking. Het zou afwijkend zijn om in dit specifieke geval plots *hallo* of *dag* te gebruiken, enkel omdat die woorden makkelijker combineerbaar zijn met het Nederlandstalige *schilder*. Een mix van Nederlands en Spaans in de aanspreking lijkt me esthetisch minder geslaagd, dus voor die oplossing zal ik waarschijnlijk niet kiezen. Uiteraard stelt *pintor* geen probleem voor de eventuele toekomstige Spaanstalige versie van de tekst. Het is dus niet ondenkbaar dat beide (toekomstige) versies op dat vlak van elkaar zullen verschillen, tenzij mijn 'interne drang' om de versies te harmoniseren ook hier de overhand neemt (zie supra).

4.4.1.4 Huidige strategie

De strategie die ik voortaan wens aan te houden met betrekking tot meertaligheid in de Nederlandstalige tekst is een combinatie van *in-text*-vertalingen en 'geen vertaling'. In vroegere versies van de Nederlandstalige tekst was er feitelijk geen rechtlijnige aanpak: ik paste verschillende strategieën door elkaar toe. Zo nam ik vertalingen op in de woordenlijst, laste ik hier en daar *in-text*-vertalingen in en vertaalde ik het Spaans ook vaak gewoon niet. Het is belangrijk om op te merken dat het bovenstaande enkel gold voor het Spaans in de Nederlandstalige tekst. Het Engels liet ik namelijk consequent onvertaald, omdat ik ervan uitging dat die taal geen probleem zou stellen voor de Nederlandstalige lezer. Mijn strategie met betrekking tot het Engels is trouwens niet gewijzigd.

Bekijken we het volgende voorbeeld (uit een hoofdstuk dat ik nog niet vertaald heb):

'*Other women? No no no no no, no te preocupes.* Maak je geen zorgen.'

Die zinnen worden in een telefoongesprek uitgesproken door Yuniel, nadat Pauline gepolst heeft naar zijn omgang met andere vrouwen. De meertaligheid is hier niet louter decoratief. De mix van Engels en Spaans is namelijk kenmerkend voor het begin van de relatie tussen de twee protagonisten, want in die periode spreekt Pauline nog geen Spaans. Yuniel is bovendien niet in staat om zich vlot in het Engels uit te drukken. Met andere woorden: de mengelmoes maakt meteen duidelijk op welke manier de twee met elkaar communiceren. Het Engels behoeft zoals gezegd geen verdere uitleg, terwijl het Spaans hier absoluut een vertaling verdient. Een *in-text*-vertaling leek me dus ook vroeger al de beste oplossing, omdat veel mensen de betekenis allicht niet probleemloos uit de context kunnen afleiden. Ik vond het op een bepaalde manier ook wat te ver gaan om *preocuparse* als lemma op te nemen in de woordenlijst. Werkwoorden zijn in mijn ogen 'moeilijker' dan substantieven of adjectieven. Bovendien wordt het woord hier in een vervoegde vorm gebruikt, wat de complexiteit nog opdrijft.

Daarnaast bevat de Nederlandstalige tekst heel wat Spaanse woorden die ik niet vertaald heb, noch via een *in-text*-vertaling, noch via de woordenlijst. Die strategie zal ik hoogstwaarschijnlijk niet wijzigen. De redenering daarachter is dat de woorden ofwel gekend zijn door een groot deel van de bevolking, ofwel uit de context afgeleid kunnen worden, ofwel langzaamaan betekenis krijgen. Dat laatste wordt ook door Grutman (2020a) aangehaald, wanneer hij beweert dat een meertalige tekst zonder *in-text*-vertalingen de eentalige lezer niet hoeft uit te sluiten. De tekst geeft dan langzaamaan zijn geheimen prijs (zie supra). Voorbeelden van woorden die volgens mij ruim bekend zijn, zijn *hola* en *gracias*. Zelfs iemand die die woorden niet kent, weet dankzij de context waarschijnlijk wel wat er bedoeld wordt. Dat zien we in de passage waarin Paulines reisgenote Dounia op straat cadeautjes uitdeelt aan Cubaanse kinderen:

De moeders lachen vriendelijk en porren hun veelal verlegen kroost aan tot een gefluisterd *gracias*.

Voorbeelden van woorden of woordcombinaties die minder voor de hand liggend zijn, zijn *cómo estás?* (in de Nederlandstalige tekst zonder omgekeerd vraagteken) en *mami*. *Cómo estás?* komt zo vaak terug in de tekst dat de lezer de betekenis ervan na een tijd wel zal begrijpen. Hetzelfde geldt voor *mami*, dat weliswaar in een later hoofdstuk een vertaling krijgt. Dat zien we hier:

'Het is *una foto*', zegt Yuniel, '*fotos son mami*. Foto's zijn vrouwtjes.'

Met die uitspraak corrigeert Yuniel een taalfout van Pauline, die verkeerdelijk denkt dat het Spaanse woord *foto* mannelijk is. Zo krijgt *mami* via een omweg toch een vertaling. Op dat moment zou ook de titel van het werk (*Hola mami*) voor elke lezer (eindelijk) duidelijk moeten zijn.

Een voorbeeld van de vroegere inconsequente strategie zien we in onderstaand fragment, uit het tweede hoofdstuk, waarin Pauline in haar eentje door de straten van Trinidad wandelt:

Tussen de Calle Simón Bolívar en de Plaza Mayor hangt de lucht vol woorden, uitgesproken door kerels op *bicitaxis*, kerels leunend tegen auto's, kerels die hun zonnebril naar beneden schuiven, kerels die haar passeren op straat. '*Hola chica, qué tal?*', '*Hola mami, how are you?*', '*Taxi, mami?*', '*Where are you from, lady?*', '*Taxi taxi?*', '*Hola linda*, taxi?*', '*Come with me, mami linda.*' Ze hoort zelfs '*I love you, mami.*'

In dit fragment krijgt enkel *linda* een asterisk. *Bicitaxi* had eerder al een asterisk gekregen (en keerde daarna nog verschillende keren terug), terwijl andere woorden of woordcombinaties het zonder extra uitleg moeten stellen. Toch is het niet ondenkbaar dat sommige Nederlandstaligen het raden hebben naar de betekenis van *qué tal?* (kwam nog niet eerder voor in de tekst) en *chica* (kwam wel al enkele keren voor, telkens zonder asterisk). Waarom krijgt enkel *linda* dan een asterisk? Ik vermoed dat ik dat woord als 'onbekender' inschatte dan de andere. Waarschijnlijk dacht ik ook dat de lezer moeilijkheden zou hebben om de betekenis ervan af te leiden uit de context en wilde ik hem zo ter wille zijn. Nochtans vind ik nu dat het in dit bewuste fragment niet nodig is om elk woord te begrijpen. De sfeer die het fragment uitademt, lijkt me namelijk voldoende duidelijk. Misschien is het ook zo dat de lezer door eventuele 'lexicale lacunes' beter inziet hoe Pauline zich voelt in die specifieke situatie. Hij weet immers dat het Spaans van Pauline beperkt is en dat zij dus waarschijnlijk evenmin alles begrijpt.

Bijgevolg zou ik in een herwerkte versie van bovenstaand fragment de asterisk weglaten bij *linda* en ook geen *in-text*-vertaling toevoegen. Het woord *linda* zal nog vaak terugkomen in het verhaal. Ik durf niet met zekerheid te zeggen dat elke lezer de betekenis ervan uit zichzelf zal weten te achterhalen. Toch lijkt dat me geen nadelige gevolgen te hebben voor het globale begrip van de plot. Het kan volgens mij bovendien geen kwaad dat enkele 'onschuldige' woorden hun mysterie behouden.

Ik kan besluiten dat ik me bij het herwerken van mijn tekst in eerste instantie zal moeten afvragen of de aanwezigheid van een anderstalig woord wel strikt noodzakelijk is. Wanneer ik beslis om een 'vreemd' woord in te lassen, zal ik vervolgens moeten opteren voor een *in-text*-vertaling of voor een presentatie zonder vertaling. Die beslissing zal grotendeels afhangen van volgende parameters: de frequentie van het 'vreemde' woord in de tekst, de relevantie van het woord in kwestie en de mate waarin het bekend of transparant is. We kunnen hier parallellen trekken met de variabelen die volgens Franco Aixelá (1996) de keuze sturen voor een bepaalde strategie met betrekking tot cultuurspecifieke elementen (zie supra). De reactie van de lezer is echter niet altijd makkelijk in te schatten. Laat ik in dat verband het woord

bicitaxi aanhalen, een anderstalig woord dat sterk aanleunt bij een reale. In de Nederlandstalige tekst vinden we volgend fragment terug:

Ronald wenkt haar. ‘Pauline, kom je? De *bicitaxi* staat klaar.’
Ze stapt de fietstaxi op, samen met de vrouw met de krullen.

In de allereerste versie van de tekst werd *bicitaxi* op geen enkele manier toegelicht. Ik was er namelijk van uitgegaan dat het woord zodanig transparant was dat de betekenis vanzelf duidelijk zou worden. Afgaande op enkele commentaren van testlezers bleek dat niet helemaal te kloppen. De eerste oplossing voor het probleem was om *bicitaxi* als lemma op te nemen in de woordenlijst. De huidige oplossing bestaat uit een *in-text*-vertaling die weliswaar niet onmiddellijk volgt op het vreemde woord. De vertaling wordt zo op een natuurlijke manier ingebed in de tekst en zou ervoor moeten zorgen dat de lezer het woord ‘opslaat’. Verderop in de tekst zou het woord dan idealiter geen probleem meer mogen opleveren. Bekijken we *bicitaxi* als een reale, dan kunnen we zeggen dat er een exotiserende strategie wordt gehanteerd door de term te behouden of – in de terminologie van Franco Aixelá (1996) (zie supra) – te ‘handhaven’. De specifieke strategie uit het classificatiesysteem van Franco Aixelá die hier toegepast wordt, is ‘intratekstuele toelichting’ via het woord ‘fietstaxi’.

4.4.2 Meertaligheid in de doelttekst

4.4.2.1 Spaans

Door te vertalen naar het Spaans duikt er al meteen een specifiek probleem op: het Spaans uit de brontekst ‘gaat op’ in het Spaans van de doelttekst, waardoor de ‘vreemde’ gewaarwording voor de Spaanse lezer verloren dreigt te gaan. Dat fenomeen wordt ook door Grutman (2020a) aangehaald (zie supra).

Een mogelijkheid was geweest om het Engels uit de brontekst een prominentere rol te geven in de doelttekst, om zo ook in de doelttekst contrast te creëren. Aan die optie werd om verschillende redenen geen gevolg gegeven. Ten eerste botst die oplossing met de geldende normen en de Spaanse realiteit (zie infra). Ten tweede zou die aanpak slechts geloofwaardig zijn in het begin van het verhaal, wanneer Pauline nog geen Spaans spreekt.

Een andere, minder choquerende manier om ervoor te zorgen dat het Spaanse publiek toch een ‘vreemd’ element kan ervaren, is door Cubaans Spaans door de tekst te weven. Een relatief eenvoudige ingreep is alvast om consequent te zijn in de meest eenvoudige verschillen tussen het Spaans van Spanje en dat van Cuba (en bij uitbreiding dat van Latijns-Amerika). Zo gebruiken de Cubanen *ustedes* en niet *vosotros* en geven ze veel vaker de voorkeur aan de *pretérito indefinido* dan aan de *pretérito perfecto compuesto*. Daarnaast vallen er tussen Spanje en Cuba verschillen te noteren op het vlak van woordenschat en uitdrukkingen. Ik heb er in eerste instantie op toegezien dat het ‘Cubaans’ aanwezig is in de uitlatingen van de Cubaanse personages. Een bijkomende mogelijkheid is om Cubaans taalgebruik te introduceren in de verhalende gedeeltes. Ik heb er echter voor geopteerd om dat niet te doen in het hoofdstuk dat ik vertaald heb. De reden daarvoor is dat we het verhaal grotendeels volgen door de ogen van Pauline. In het begin van het verhaal spreekt ze nog geen Spaans, waardoor het

onwaarschijnlijk is dat ze meteen allerlei Cubaanse woordjes zou oppikken. Nochtans had ik in een eerdere versie van de Spaanstalige tekst gekozen voor *jugo* in plaats van *zumo* en voor *carro* in plaats van *coche*. Dat leek me uiteindelijk dus geen goed idee. Mijn strategie is weliswaar om in de eventuele verdere vertaling van het werk geleidelijk aan meer Cubaans in te lassen, waardoor de *voz cubana* dan ook meer op de voorgrond zal treden. Zo zal Pauline zich het Cubaanse vocabularium niet alleen meer en meer eigen maken, ook de tussenkomsten van de Cubaanse personages nemen toe naarmate het verhaal vordert. Dat opent perspectieven om ook in de Spaanstalige versie een zekere graad van 'meertaligheid' te bekomen.

Zoals eerder vermeld, zijn veel passages in de Nederlandstalige tekst in principe 'vertalingen'. Ik heb ervoor gekozen om consequent Standaardnederlands te gebruiken, ook voor de passages die 'vertalingen' zijn van Paulines gebrekkige Spaans. De vraag rijst nu wat de aanpak zal zijn voor de vertaling van die specifieke passages naar het Spaans. In principe is de Spaanstalige versie vaak een 'terugvertaling': de tekst wordt weergegeven in de taal die de personages 'echt' hanteren. Hoewel Pauline in het hoofdstuk dat ik vertaald heb nog geen Spaans spreekt en de kwestie dus nog niet aan de orde was, heb ik me toch al afgevraagd hoe ik zal omgaan met haar evolutie op taalvlak. Zal ik haar Spaans in de terugvertaling aanvankelijk gebrekkig maken of zal ik haar taalgebruik standaardiseren? We zagen eerder al dat *fluency* de norm is, dus de meest conventionele oplossing is alleszins om het taalgebruik te standaardiseren. Dat is uiteindelijk wat ik ook in de brontekst gedaan heb (zie supra). De meest waarschijnlijke piste is dat ik ook in de Spaanstalige versie Paulines discours zal standaardiseren. Ik beseef nu trouwens beter waarom vlotheid de norm is, want het lijkt me een hels karwei om 'slecht' Spaans te fabriceren dat enerzijds geloofwaardig is en dat anderzijds de lezer niet irriteert en/of afleidt van het eigenlijke verhaal. Bovendien worden er in de brontekst andere technieken gebruikt om duidelijk te maken dat Pauline ofwel geen Spaans kent, dat ze iets niet begrijpt of dat er een evolutie op te tekenen valt in haar kennis van de Spaanse taal. Die technieken, veelal in de vorm van commentaren door de verteller, kan ik overnemen in de Spaanstalige versie.

In volgend voorbeeld uit de Nederlandstalige tekst, dat al eerder aangehaald werd, wordt een taalfout van Pauline wél expliciet weergegeven:

Pauline bekijkt de Granma en trekt haar mondhoeken naar beneden.

'Ik weet het toch niet. Misschien zijn de foto's wel getrukeerd? Waarom geven ze nooit bewegende beelden vrij? Wat stelt een foto nu voor? *Un foto es nada.*'

'Het is *una foto*', zegt Yuniel, '*fotos son mami*. Foto's zijn vrouwtjes.'

In het desbetreffende fragment vragen Pauline en Yuniel zich af of Fidel Castro nog leeft, ondanks de publicatie van een foto van Fidel in de Cubaanse krant Granma. Het leek me in dit specifieke geval gepast om de taalfout expliciet te maken. Het laat niet alleen zien dat Pauline haar best doet om Spaans te praten, al doet ze dat niet foutloos, het laat ook toe om een bruggetje te maken naar de verklaring van *mami*. Het ligt voor de hand om dezelfde strategie toe te passen in de Spaanstalige versie. Paulines taalfout zal dus ook in de Spaanse vertaling blijven bestaan.

4.4.2.2 Engels

Naast Spaanse bevat de brontekst ook Engelse woorden, zij het in mindere mate. In theorie is het mogelijk om het Engels consequent te behouden in de vertaling, al zou ik daarmee ingaan tegen de norm om vertalingen te homogeniseren. Ik heb er echter voor geopteerd om het Engels slechts gedeeltelijk te handhaven. In mijn opvatting is het namelijk minder evident om het Engels te introduceren in Spanje dan in het Nederlandse taalgebied. Toch vallen er hier en daar voorbeelden te noteren van passages waar het Engels toch heeft standgehouden in de vertaling. De reden waarom het Engels niet volledig verdwenen is, heeft voornamelijk te maken met het doelpubliek dat ik voor ogen heb, met name jongvolwassenen. Het lijkt me plausibel dat de jongere generatie Spanjaarden meer vertrouwd is met het Engels en niet struikelt over occasionele Engelse woorden en zinnestelsels. Dat het doelpubliek inderdaad bepalend is voor de mate van meertaligheid van een tekst, zagen we eerder al bij Grutman (2020a). Het meertalige karakter van de tekst past ook bij het multiculturele en internationale verhaal. Indien het Engels volledig zou verdwijnen uit de Spaanstalige versie, zou het werk toch enigszins inboeten aan eigenheid. Het lijkt me bovendien niet ondenkbaar dat zelfvertalers – anders dan niet-zelfvertalers – in het algemeen gevoeliger zijn voor de eventuele gevolgen die een gehomogeniseerde doelttekst kan hebben voor de identiteit van het werk, de personages en de beschreven geografische regio.

In het hoofdstuk dat ik vertaald heb, heb ik in totaal slechts drie keer het Engels behouden. Laten we die fragmenten bekijken.

In het eerste geval heb ik beslist om het Engels zonder meer in de vertaling te behouden:

'Hello, my name is Alicia. Ik verwachtte jullie, kom maar mee.'

—*Hello, my name is Alicia. Las estaba esperando, pasen.*

Het Engels in de brontekst heeft als doel om de lezer erop attent te maken dat Alicia, de vrouw die aan Pauline en haar reisgenote een appartement verhuurt, Engels kent en de twee ook in die taal aanspreekt. Op die manier weet de lezer dat het gesprek in het Engels verloopt. Een andere mogelijkheid om dat duidelijk te maken, had kunnen zijn:

'Hallo, ik ben Alicia', zegt de vrouw in het Engels. 'Ik verwachtte jullie, kom maar mee.'

Zo'n naturaliserende oplossing vind ik zeker valabel. De optie waarvoor ik gekozen heb, is wel iets directer en authentieker. Het Engelse zinnestelsel is bovendien zo eenvoudig dat de meertaligheid hier geen probleem vormt, ook niet voor de Spaanse lezer. Ik vond het dus gepast om in dit geval de *twin text* te harmoniseren.

Merk op dat in bovenstaand voorbeeld *ustedes* gebruikt wordt in plaats van *vosotros*. Het is echter niet zeker dat de Spaanse lezer dat als 'vreemd' ervaart, omdat hij net zo goed kan denken dat het hier het meervoud van de beleefdheidsvorm betreft.

In het tweede fragment heb ik beslist om in de Spaanstalige versie het Engels terug te dringen en aan te passen:

'Hi', zegt ze. Ze steekt een beetje verlegen haar hand op. Hij glimlacht.

'How are you?', zegt hij. Ze wijst naar de groep.

'Come with me.'

—*Hello*—dice Pauline. Levanta la mano para saludar con algo de timidez. Yuniel sonríe.

—*Hi, ¿cómo estás?*—Pauline señala hacia el grupo.

—Ven conmigo.

In de Spaanstalige versie blijft het Engels beperkt tot de groeten *hello* en *hi*. Door beide personages in het Engels te laten groeten, zou het voor de lezer duidelijk moeten zijn dat het gesprek in het Engels plaatsvindt. Op die manier blijft ook de authenticiteit behouden.

Ook in het derde fragment verschilt de strategie in het Spaans ten opzichte van die in het Nederlands:

'You are so pretty', zei hij. Hij was van Paraguay en sprak geen Nederlands of Frans, maar zijn Engels was behoorlijk goed. Hij heette Emilio. *'You can come to my place'*, zei hij, *'it's only five minutes.'*

—*You are so pretty, eres tan linda*—dijo. Era paraguayo y no hablaba ni neerlandés ni francés, pero su inglés era bastante bueno. Se llamaba Emilio—. *Puedes venir a mi casa, son solo cinco minutos.*

De Nederlandstalige brontekst laat het Engels onvertaald. In de Spaanstalige versie heb ik het Engels gedeeltelijk behouden en een *in-text*-vertaling toegevoegd. Het Engels moet de conversatie authentiek maken, vooral omdat de verteller expliciet vermeldt dat de jongen uit Paraguay geen Nederlands of Frans spreekt. Hoewel het Engelse zinnetje niet echt ingewikkeld te noemen valt, ben ik met de *in-text*-vertaling zeker dat iedereen begrijpt wat er staat. Het andere Engels in dit fragment is in de Spaanstalige versie verdwenen.

Als afsluitende bedenking zou ik het volgende fragment en de vertaling ervan willen becommentariëren. Aan het woord is Yuniel, die aan Pauline vraagt of ze nog ergens wil gaan dansen:

Wil je nog uitgaan? *I know a place.*

¿Aún te apetece salir? Conozco un lugar muy chulo.

In de eerste versie van de Spaanstalige tekst ontbrak *muy chulo*. Ik had het Engels van de brontekst dus lineair vertaald naar het Spaans. María's feedback daarop was dat dat zinnetje erg 'Engels'

aanvoelde en dat het in het Spaans gebruikelijk is om de *lugar* in kwestie meer te specificeren. María had enkel inzage in de Spaanse tekst, waardoor ze dus niet wist dat het daadwerkelijk om een vertaling ging uit het Engels. In principe had ik het zinnetje kunnen laten zoals het was. Dan had het Engels doorgeschemerd in het Spaans (calque), wat een vorm is van *vehicular matching*. Toch heb ik ervoor geopteerd om de uitspraak van Yuniel te naturaliseren en dus *homogenizing convention* toe te passen. Die keuze leek me meer in lijn met de rest van de tekst, waar het Spaans in principe leest als ‘Spaans’ en niet als een andere taal. Zo wordt de Spaanse doelttekst niet ‘ontsied’ door een ‘verdwaalde’ calque, want in mijn ogen is die techniek pas succesvol als ze op een meer consistente manier wordt ingezet.

4.4.2.3 Frans

Voor de volledigheid wens ik aan te stippen dat de brontekst naast Spaans en Engels ook een paar zinnetjes in het Frans bevat. Het Frans komt voor in hoofdstukken die ik (nog) niet vertaald heb, maar het lijkt me onwaarschijnlijk dat de Franse zinnetjes in de Spaanse versie behouden zullen blijven. Het Frans wordt gebruikt om de Nederlandstalige lezer duidelijk te maken dat die taal deel uitmaakt van het dagelijkse leven van de Vlaamse Pauline in Brussel. Zo krijgt het verhaal opnieuw extra authenticiteit. Het lijkt me echter weinig zinvol om dat typisch Belgische, ‘communautaire’ kantje te willen overbrengen naar de Spaanstalige versie, ook omdat het slechts luttele zinnetjes betreft die geen belang hebben voor de plot.

4.4.3 Besluit

De Nederlandstalige brontekst is op verschillende niveaus meertalig te noemen: niet alleen bevat de tekst anderstalige woorden, het Nederlands is ook vaak een ‘vertaling’ van wat personages ‘oorspronkelijk’ zeggen of schrijven. De Spaanstalige versie kampt met het probleem dat het Spaans uit de brontekst ‘verdamp’t in de vertaling. Door te opteren voor een Spaanse tekst met intralinguale variatie wordt de Spaanse lezer toch nog op een bepaalde manier geconfronteerd met het ‘vreemde’. In tegenstelling tot het Spaans kan het Engels uit de brontekst in principe perfect behouden worden in de vertaling, wat echter zou indruisen tegen de norm om vertalingen te homogeniseren en dus te naturaliseren. Ik heb ervoor geopteerd om het Engels slechts gedeeltelijk over te nemen. Op die manier toon ik respect voor het meertalige karakter van de brontekst, zonder daarbij het doelpubliek en de heersende normen uit het oog te verliezen.

4.5 Realia en cultuurspecifieke elementen

Bij de bespreking van de realia en cultuurspecifieke elementen zal ik gebruikmaken van het classificatiesysteem en de terminologie van Franco Aixelá (1996) (zie supra). Ik bespreek eerst de realia en cultuurspecifieke elementen in de brontekst, waarna ik de realia en cultuurspecifieke elementen in de doelttekst onder de loep neem.

4.5.1 Realia en cultuurspecifieke elementen in de brontekst

Aangezien mijn werk kenmerken van een reisverhaal vertoont, is het logisch dat ook de lezer van de brontekst geconfronteerd wordt met een verscheidenheid aan realia en cultuurspecifieke elementen. Naar analogie met meertaligheid zorgen de realia voor de nodige *couleur locale* en laten ze daarnaast zien dat de reiziger – in dit geval Pauline – al een zekere kennis heeft vergaard over het land dat hij bezoekt.

Het kwam eerder al aan bod dat mijn algemene strategie om realia aan te pakken gewijzigd is in de loop van het vertaalproces. Aanvankelijk paste ik namelijk een grotendeels exotiserende strategie toe waarbij de realia verklaard werden in de woordenlijst. In de terminologie van Franco Aixelá (1996) spreken we dan over ‘extratekstuele toelichting’. De beslissing om de woordenlijst te schrappen, hield dus ook een verandering van strategie in. Vaak bleef de exotiserende strategie behouden, maar maakte ik in plaats van ‘extratekstuele toelichting’ gebruik van ‘herhaling’ en ‘intratekstuele toelichting’.

Laten we een aantal concrete voorbeelden bekijken van realia in de brontekst.

Tussen de Calle Obispo en de Plaza de la Catedral speurt Dounia naar Cubaanse kindjes.

Namen van straten en pleinen vermeld ik in de oorspronkelijke taal, wat de gebruikelijke strategie is voor dergelijke realia. Toch heb ik beslist om een kleine orthografische aanpassing door te voeren: ik schrijf *calle* en *plaza* met een hoofdletter, want ingaat tegen de spellingregels van het Spaans (zie supra). Via die kleine ingreep kan ik het cultuurspecifieke element in mijn ogen beter afbakenen, zodat er geen onnodige verwarring ontstaat voor de Nederlandstalige lezer. De Calle Obispo werd bovendien eerder al omschreven als ‘dé winkelstraat van Havana’. In ieder geval veronderstel ik dat het voor de lezer min of meer duidelijk is dat Dounia opereert in een bepaald deel van Havana.

Een tiental jaar geleden had ze voor de eerste keer foto's gezien van Havana.

Hoewel plaatsnamen veelal overgenomen worden uit de broncultuur, hebben belangrijke geografische namen toch vaak een vertaling die ingeburgerd is in de doelcultuur. Het zou in dit geval erg vreemd zijn om te spreken over *La Habana*. Door te opteren voor ‘Havana’, pas ik dus een naturaliserende strategie toe die volledig in lijn ligt met de gangbare norm.

Het derde uur danst de hele groep samen in een *rueda de casino*, een cirkel van paren die salsa dansen. Ze voeren collectief figuren uit, veranderen vaak van partner en voor Pauline is het een ramp.

Aanvankelijk werd *rueda de casino* uitgelegd in de woordenlijst. In de huidige versie heb ik geopteerd voor een intratekstuele toelichting.

Net op dat moment weerklinkt een bachata. (...)

Eén, twee, drie, stoot. Vijf, zes, zeven, stoot. Op elke vierde tel stoot hij zijn bekken tegen haar aan.

Ook 'bachata' werd eerst uitgelegd in de woordenlijst. In de huidige versie heb ik geopteerd voor een strategie die het midden houdt tussen 'herhaling' en een (zeer) beperkte intratekstuele toelichting. In het bewuste fragment bevindt Pauline zich in de Florida, een salsabar waar ze met Yuniel bachata danst. De lezer die niet vertrouwd is met het begrip zal in principe uit de context kunnen afleiden dat het – net als salsa – om een muziek- en dansstijl gaat, in acht tellen. Hoewel 'bachata' nog een paar keer zal voorkomen in het verhaal, is het volgens mij niet noodzakelijk dat de lezer precies weet wat de term inhoudt. Een vaag begrip is immers voldoende om het verhaal te kunnen volgen. De lezer die niets afweet van Latijns-Amerikaanse ritmes zal in het beste geval getriggerd worden door het kleine mysterie dat blijft bestaan. Het is alleszins niet de bedoeling dat de 'onwetende' lezer zich ergert aan zaken die hij niet kent of begrijpt, vandaar de minieme intratekstuele toelichting.

's Avonds heeft Ronald een tafel gereserveerd in San Cristóbal, een bekend privérestaurant in Centro Habana.

Bovenstaand voorbeeld laat zien hoe ik in de brontekst geopteerd heb voor 'weglating'. Een eerdere versie van de tekst bevatte namelijk de term *paladar*, een typisch Cubaans woord waarmee bedoeld wordt dat een restaurant in handen is van privépersonen. Een *paladar* is dus het tegenovergestelde van een staatsrestaurant. Uiteindelijk kwam ik tot de conclusie dat de term in kwestie geen toegevoegde waarde had voor het verhaal, vooral omdat hij in het hele verhaal slechts één keer zou voorkomen. Dit voorbeeld illustreert goed hoe de schrijver van verhalen met verwijzingen naar derde culturen zichzelf steeds moet afvragen of het wel de moeite loont om de lezer te overladen met 'weetjes'.

Daarnaast heb ik in dezelfde zin nog tweemaal 'herhaling' toegepast door 'San Cristóbal' en 'Centro Habana' over te nemen. 'San Cristóbal' is een eigennaam en die worden vaak simpelweg overgenomen. Bovendien zijn al de horecagelegenheden en dergelijke die voorkomen in het verhaal bestaande etablissementen, waardoor het extra vreemd zou zijn om de namen te vertalen. 'Centro Habana' kwam al eerder voor in het verhaal en kreeg bij de eerste passage een intratekstuele toelichting.

4.5.2 Realia en cultuurspecifieke elementen in de doelttekst

Bij de vertaling van de Nederlandstalige tekst worden we geconfronteerd met twee soorten realia: enerzijds de verwijzingen naar derde culturen (met name de Cubaanse) en anderzijds de 'eigen', Belgische realia. Er is een verschil in strategie tussen beide, aangezien sommige van de 'exotische' realia geen probleem stellen voor de Spaanse lezer. In dat geval spreken we strikt genomen zelfs niet over een cultuurspecifiek element, omdat er geen vertaalprobleem is (Franco Aixelá, 1996) (zie supra).

4.5.2.1 Cubaanse en Latijns-Amerikaanse realia

Laten we een aantal voorbeelden bekijken waarbij er een verschil is in aanpak tussen de Nederlandstalige en de Spaanstalige versie.

Vanop het balkon van een restaurant op de Malecón kijkt Pauline naar de auto's die voorbijrijden op de zeeboulevard.

In een eerdere versie werd 'Malecón' verklaard in de woordenlijst. In de huidige versie heb ik geopteerd voor een intratekstuele toelichting via 'zeeboulevard'. Die intratekstuele toelichting heb in de Spaanstalige versie achterwege gelaten. Het element, dat het midden houdt tussen een reale en een Spaanstalig woord, levert immers geen moeilijkheden op voor de Spaanse lezer. De Spaanse versie ziet er dan als volgt uit:

Desde el balcón de un restaurante en el Malecón, Pauline ve pasar los coches.

In het volgende voorbeeld valt de intratekstuele toelichting uit de Nederlandstalige versie in de vertaling eveneens weg:

Rechts heb je het bekende gebouw El Capitolio en als je links de Paseo del Prado neemt, kom je uit op de Malecón.

A la derecha está el Capitolio y si toman el paseo del Prado a la izquierda, saldrán al Malecón.

Aanvankelijk werd 'El Capitolio' in de Nederlandstalige versie toegelicht in de woordenlijst. In de huidige versie krijgt het element een beperkte intratekstuele toelichting, zodat de lezer op zijn minst weet dat het een gebouw is. Dat zou voor de Spaanse lezer alleszins duidelijk moeten zijn, want ook dit element houdt het midden tussen een reale en een Spaanstalig woord.

Merk op dat er, naar analogie met eerdere voorbeelden, orthografische verschillen te noteren zijn tussen beide versies: in de Nederlandstalige versie krijgen zowel *el* als *paseo* een hoofdletter, terwijl de Spaanstalige versie de Spaanse spellingregels volgt.

Andere realia die voor de doorsnee Nederlandstalige lezer mysterieuzer zijn dan voor de Spaanse lezer, zijn bijvoorbeeld de Latijns-Amerikaanse ritmes zoals bachata, merengue en reggaeton. In het algemeen zorgt de culturele nabijheid van Spanje en Latijns-Amerika ervoor dat de Cubaanse poot van het verhaal minder exotisch zal aanvoelen voor een Spanjaard dan voor een Belg. Uiteraard geldt dat niet voor alle Cubaanse of Latijns-Amerikaanse elementen in het verhaal. Zo is *rueda de casino* ook voor een Spanjaard die niets afweet van Cubaanse salsa hoogstwaarschijnlijk een onbekend begrip. Bijgevolg krijgt het element ook in de Spaanstalige versie extra toelichting.

4.5.2.2 Belgische realia

Laten we eerst een aantal voorbeelden bekijken uit het hoofdstuk dat ik vertaald heb.

Op haar 34ste verjaardag was ze met een vriendin uitgegaan in de Cartagena, een salsabar in Brussel.

El día que cumplió los treinta y cuatro salió con una amiga al Cartagena, un bar de salsa en Bruselas.

In de Nederlandstalige tekst geef ik intratekstueel toelichting bij 'Cartagena', een element dat voor het gros van de Nederlandstalige lezers onbekend zal zijn. In de Spaanstalige versie heb ik besloten om 'Cartagena' te behouden en dezelfde intratekstuele toelichting toe te voegen. Het was geen optie om 'Cartagena' weg te laten (evenmin in de Nederlandstalige versie), omdat het element nog verschillende keren zal terugkomen in het verhaal.

Daarnaast gebruik ik in de Spaanstalige versie het gangbare Spaanstalige equivalent voor 'Brussel', *Bruselas*. Doorheen het verhaal zal ik ook voor andere bekende Belgische steden de geijkte Spaanse vertaling gebruiken, zoals *Gante* (Gent), *Amberes* (Antwerpen), *Brujas* (Brugge) en *Malinas* (Mechelen).

Toen hij op de Grote Markt op haar afkwam, zuchtte ze opgelucht omdat hij leek op de jongen uit haar herinnering.

Cuando se acercó a ella en la Grand-Place de Bruselas, suspiró aliviada porque se parecía al chico de sus recuerdos.

De strategie die ik gebruik in de vertaling is een combinatie van 'herhaling' en 'intratekstuele toelichting', met dat verschil dat ik geopteerd heb voor het Franstalige equivalent voor 'Grote Markt'. Ik kies dus met *Grand-Place* nog steeds voor een exotiserende oplossing (ten nadele van het naturaliserende *plaza Mayor*), maar wel voor een die bekender is in de doelcultuur. Het lijkt me sowieso gebruikelijk om – in tal van teksten die zich richten tot een buitenlands publiek – de Franstalige benaming van Brusselse straatnamen en dergelijke te gebruiken en niet de Nederlandstalige. Het Frans is immers een wereldtaal en daardoor ook 'transparanter'. In de Spaanstalige tekst heb ik wel *Bruselas* toegevoegd, in de overtuiging dat het element zo voor de Spaanse lezer aan klaarheid wint.

Een gelijkaardige strategie vinden we terug in het volgende voorbeeld:

Het was een van de eerste mooie lentedagen en de terrassen aan het Sint-Katelijneplein zaten afgeladen vol.

Era uno de los primeros días bonitos de la primavera y las terrazas de la plaza Sainte-Catherine estaban repletas.

In bovenstaand voorbeeld opteer ik wel voor het Spaanse *plaza* en niet voor het Franse *place* (of *Place*). De reden daarvoor is dat in het Spaans *plaza* niet beschouwd wordt als onderdeel van de eigennaam en daardoor als soortnaam een kleine letter krijgt (zie supra). Ik vond het bijgevolg gepast om enkel de naam van het plein zelf te behouden (in het Frans weliswaar), in lijn met de conventies van de Spaanse taal.

De meeste Belgische realia komen echter aan bod in hoofdstukken die ik (nog) niet vertaald heb, waardoor ik me verder zal beperken tot het schetsen van de vooropgestelde strategie in enkele concrete voorbeelden.

Tijdens zijn eerste uren in België neemt Pauline hem mee voor een wandeling door Laken, langs het Atomium en het Kasteel van Laken en de parken.

In de eventuele toekomstige vertaling zal ik opteren voor het Franstalige 'Laeken' in plaats van het Nederlandstalige 'Laken', naar analogie met de eerder besproken strategie. Het Atomium is waarschijnlijk het bekendste Belgische monument en zal behouden worden zonder meer. 'Kasteel van Laken' zal ik vermoedelijk vertalen met *Castillo Real de Laeken*, een vertaling die ik herhaaldelijk tegenkwam op het internet en die met *Real* een explicitering inhoudt van de oorspronkelijke Nederlandstalige term. In de terminologie van Franco Aixelá (1996) spreken we over een 'linguïstische (niet-culturele) vertaling' (gecombineerd met een 'intratekstuele toelichting').

Ze betreedt het park nog altijd liever via de Medoristraat dan via het Sobieskipark, in de hoop om nog eens een fractie van die eerste overrompeling te ervaren.

Bovenstaand fragment gaat over de Tuinen van de Bloemist in Brussel, het lievelingspark van Pauline. Ik zou de naam van dat park vertalen naar het Spaans (los Jardines del Florista) en niet opteren voor het Franstalige equivalent. Hoewel het Frans (les Jardins du Fleuriste) hier sterk aanleunt bij de Spaanse vertaling en dus wellicht transparant is voor de Spaanse lezer, hebben we hier te maken met een benaming die zich uitstekend leent voor een linguïstische (niet-culturele) vertaling, net zoals dat het geval was voor het Kasteel van Laken. Het is mijn ogen ook meer aanvaardbaar om de naam van een (ook in België relatief onbekend) park te vertalen dan straatnamen, die ik in principe altijd zou behouden. Op een bepaalde manier zijn die laatste meer 'verankerd' in een stad of dorp. Bovendien behoud ik van een straatnaam slechts 'de helft' (de eigennaam zelf), omdat ik de andere helft (de soortnaam) vertaal naar het Spaans. Daardoor wordt het element vanzelf duidelijker voor een Spaans publiek. Naar analogie met eerdere voorbeelden zou ik in bovenstaand fragment dus opteren voor *calle Medori* als vertaling van 'Medoristraat'. Dezelfde strategie zou ik hanteren voor de vertaling van 'Sobieskipark', dat in het Spaans *parque Sobieski* zou opleveren.

Diezelfde dag, in België, at Pauline mosselen met frieten op het Vossenplein. Daarna fungeerde ze als schakel in zingende polonaises die over het plein kronkelden. Toen ze met haar pot mosselen en bakje frieten aan een van de lange houten tafels zat, probeerde ze zich voor te stellen dat Yuniel er ook was, daar onder de tricolore wimpels. Zou hij mosselen lusten? Wat zou hij vinden van de Brusselse snorrenclub en de oudere Marolliennes op het podium? Hij zou er misschien niets van snappen en die hele Belgische nationale feestdag verwensen, vloekend omdat hij niet zou kunnen dansen op het carnaval van Santiago.

Met bovenstaand voorbeeld komen we op typisch Brussels terrein. De passage verhaalt hoe Pauline op 21 juli, de Belgische nationale feestdag, in de Marollen een typisch Belgisch gerecht eet (mosselen met frieten) waarna een volksfeest losbarst dat zo Brussels is dat buitenstaanders waarschijnlijk moeilijk de 'ziel' van het evenement kunnen doorgronden. Dat is ook wat Pauline zich in het fragment afvraagt, of Yuniel het feest wel leuk zou vinden en of hij het zou 'snappen'. In feite reflecteert ze over twee totaal verschillende culturele uitingen die in dezelfde periode plaatsvinden, namelijk het volksfeest in de Marollen enerzijds en het carnaval van Santiago de Cuba anderzijds. De uitdaging is om in bovenstaand fragment de connotatie van de cultuurspecifieke elementen over te brengen naar het Spaans, een moeilijkheid die ook door Franco Aixelá (1996) en Grit (2010) vermeld wordt (zie supra). Het feest in de Marollen op 21 juli is volgens mij ook meer dan de som van de elementen die er deel van uitmaken (mosselen met frieten, de Brusselse snorrenclub, Marolliennes enz.) en eerlijk gezegd lijkt het me een onmogelijke taak om de gevoelswaarde ervan over te brengen naar een andere cultuur. Tegelijkertijd kunnen we ons afvragen of dat wel zo erg is. Als de Spaanse lezer beseft dat het hier om een typisch Brussels evenement gaat dat Yuniel mogelijks niet weet te bekoren, is de missie volgens mij al geslaagd. We kunnen ons zelfs de vraag stellen of andere, niet-Brusselse Belgen de 'ziel' van het feest wel vatten. Volgens Grit (2010) komt het erop aan om impliciete aspecten in de vertaling te expliciteren om bij het doelpubliek een gelijkaardig effect te bewerkstelligen (zie supra). Expliciteren dat mosselen met frieten een typisch Belgisch gerecht is, is een mogelijke piste. Ook de Brusselse snorrenclub en de Marolliennes kunnen extra verduidelijking gebruiken. Zo zou ik bijvoorbeeld het minder verrijnde voorkomen van de volkse Marolliennes in de verf kunnen zetten en het typische uniform van de leden van de snorrenclub kunnen beschrijven. Ik zou ook meer details kunnen geven over de Marollen als Brusselse wijk. In ieder geval lijkt 'explicitering' (een voorbeeld van 'intratekstuele toelichting') me in dit specifieke fragment een goede strategie, al behoort een combinatie van strategieën ook tot de mogelijkheden. Zo zou ik naast 'explicitering' 'beperkte universalisering' kunnen inzetten door bijvoorbeeld 'Marolliennes' te vertalen met *bruselenses*. 'Weglaten' daarentegen zou ik niet of slechts in zeer beperkte mate overwegen, omdat anders Paulines reflectie over het cultuurspecifieke evenement betekenisloos zou worden.

Toch denk ik dat het een lastige opgave is om de connotatie van het fragment in kwestie succesvol over te brengen in de vertaling, niet het minst voor een reguliere vertaler. Een gewone vertaler zou dan de finesses van de broncultuur tot in de puntjes moeten beheersen, wat niet vanzelfsprekend is. De meeste vertalers werken immers vanuit een 'vreemde' cultuur naar hun eigen cultuur. Het lijkt me daarom aannemelijk om te stellen dat zelfvertalers beter geplaatst zijn dan gewone vertalers om de connotatie van cultuurspecifieke elementen op een geslaagde manier over te brengen naar de doelcultuur.

4.5.3 Besluit

Doordat mijn brontekst vol staat van de verwijzingen naar derde culturen was het nodig om ook voor de Nederlandstalige versie een strategie uit te denken voor de omgang met realia en cultuurspecifieke elementen. Die strategie is voornamelijk exotiserend, wat past bij de multiculturele tekst die kenmerken vertoont van een reisverhaal. Toch is het, net zoals bij meertaligheid, van belang om kritisch te blijven ten opzichte van vreemde elementen. Met andere woorden: hun aanwezigheid moet weloverwogen zijn.

De realia en cultuurspecifieke elementen in de Spaanstalige versie kunnen opgedeeld worden in Cubaanse en Latijns-Amerikaanse elementen enerzijds en Belgische elementen anderzijds. De eerste groep vormt niet altijd een probleem voor de Spaanse lezer, wegens de culturele nabijheid tussen Spanje en Latijns-Amerika. De tweede groep doet ons op een meer 'klassieke' manier nadenken over hoe realia en cultuurspecifieke elementen al dan niet kunnen overgebracht worden naar een andere taal en cultuur. Het zou bovendien een interessante piste kunnen zijn om te onderzoeken of zelfvertalers er beter dan andere vertalers in slagen om de connotatie van realia en cultuurspecifieke elementen over te brengen naar een andere taal en cultuur.

5 Conclusie

Literaire zelfvertaling, zoals gedefinieerd door Popovič (1976), is de laatste jaren uitgegroeid tot een populair onderzoeksonderwerp. Met de vertaling naar het Spaans van *Hotel Florida*, het eerste hoofdstuk van mijn manuscript *Hola mami*, heb ik me zelf aan het avontuur gewaagd. Zo kon ik proefondervindelijk vaststellen dat zelfvertaling geen voor de hand liggende onderneming is. De ongebruikelijke vertaalrichting – de zelfvertaler vertaalt doorgaans naar een taal die niet zijn moedertaal is – is een eerste hindernis. Daarnaast is het tijdsintensieve karakter van zelfvertaling een niet te onderschatten factor: het kan veel potentiële zelfvertalers afschrikken of de ervaring herleiden tot een *one shot*. Uit cijfers blijkt dat de meeste zelfvertalers het inderdaad na één keer voor bekeken houden. Mijn hypothese is dat de reden daarvoor gezocht moet worden bij het tijdsintensieve karakter van zelfvertaling en bij de hoge moeilijkheidsgraad ervan. Het is immers niet evident voor iemand die niet tweetalig is opgegroeid om de taalbeheersing van een idiomatische tweetalige te benaderen en om probleemloos literair werk over te zetten naar een andere taal dan de moedertaal.

Zelfvertaling is bovendien niet altijd strikt te onderscheiden van niet-zelfvertaling. Er bestaan hybride vormen, zoals zelfvertalingen die tot stand komen in teamverband of ‘gewone’ vertalingen waarbij de auteur sterk betrokken is bij het vertaalproces. Het product van de zelfvertaling verschilt ook niet per definitie van andere vertalingen. Zelfvertalingen hebben vaak de reputatie creatiever te zijn dan ‘gewone’ vertalingen. Toch kunnen ook die laatste, al dan niet onder impuls van de auteur zelf, openlijk een loopje nemen met het concept ‘getrouwheid’. Sommige zelfvertalingen blijven dan weer trouw aan de andere helft van de *twin text*, net zoals ‘klassieke’ niet-zelfvertalingen. Ik plaats mijn eigen zelfvertaling in die laatste categorie. Afgezien van enkele verschuivingen op microniveau, blijft de leeservaring namelijk over het algemeen dezelfde voor de Nederlandstalige en de Spaanstalige lezer, waarbij beide ‘helften’ bovendien een grote mate van formele correspondentie vertonen. De verwachting is dat ik die lijn verder zal doortrekken bij de eventuele toekomstige vertaling van de rest van het werk. Doordat de brontekst (nog) niet gepubliceerd is, is het bovendien ook makkelijker om beide versies op elkaar af te stemmen. Mijn grotendeels consecutieve zelfvertaling bevat op die manier dus ook simultane elementen.

Zelfvertaling vertoont overeenkomsten met meertaligheid binnen eenzelfde literaire tekst. Migratie, een postkoloniale context en meertalige regio’s werken immers zowel zelfvertaling als meertaligheid in de hand. Een logische gevolgtrekking zou kunnen zijn dat veel bron- en doelteksten van zelfvertalingen meertalige teksten zijn. Toch is dat geen gegeven dat systematisch vermeld wordt in vertaalwetenschappelijke literatuur over zelfvertaling of meertaligheid. Het zou interessant kunnen zijn om het verband tussen zelfvertaling en meertaligheid nader uit te spitten en daarbij de individuele gevalstudies te overstijgen. Net zoals Grutman en Van Bolderen (2014) pleiten voor meer en ander onderzoek rond de ‘creatieve zelfvertaler’, zou een systematisch onderzoek rond zelfvertaling en meertaligheid nieuwe inzichten kunnen opleveren. Mogelijke onderzoeksvragen daarbij zijn de volgende. Bevatten de teksten van zelfvertalers meer meertaligheid dan teksten van niet-zelfvertalers? Zijn meertalige teksten een tijdelijk of een blijvend fenomeen in het oeuvre van de zelfvertaler? Is er een verschil in meertaligheid tussen teksten van zelfvertalers met een migratieachtergrond en die van

sedentaire zelfvertalers? Vertonen zelfvertalers in dezelfde mate als 'gewone' vertalers de neiging om de meertaligheid weg te werken uit de doeltekst? In verband met die laatste vraag is mijn hypothese alvast dat zelfvertalers meer dan andere vertalers de meertaligheid in hun teksten vrijwaren. Ik ga ervan uit dat ze meer respect opbrengen voor het meertalige karakter van een tekst, omdat ze meer oog hebben voor de 'identiteitsissues' die een uitgevlakte doeltekst kan veroorzaken. Indien mijn hypothese bevestigd zou worden, zou dat een interessante discussie kunnen opleveren over wat de termen 'creatief' en 'trouw' nu precies inhouden. Een (zelf)vertaler die meertaligheid bewaart in de doeltekst is namelijk trouw en creatief tegelijkertijd. Homogeniseren is immers de norm, waardoor trouw blijven aan de meertaligheid paradoxaal genoeg een daad van creativiteit wordt. En is een 'gewone' vertaler die de doeltekst eentalig maakt nog wel trouw te noemen? Uiteraard raakt die discussie ook aan de klassieke tegenstelling tussen exotiserend en naturaliserend vertalen. Maar nogmaals: onderzoek moet uitwijzen of de veronderstelling van de niet-homogeniserende zelfvertaler klopt.

Meertaligheid is een wezenlijk onderdeel van mijn eigen tekst, hoewel de reden voor de meertaligheid niet gezocht moet worden bij een van voormelde triggers, maar wel bij het multiculturele verhaal. Meertaligheid is een manier om zowel exotisme als authenticiteit in mijn verhaal te brengen. Ik heb alleszins geprobeerd om in de Spaanstalige versie de meertaligheid te bewaren, zij het in afgezwakte en gewijzigde vorm. Het Engels werd in gereduceerde vorm bewaard, in overeenstemming met de geldende normen en het profiel van het doelpubliek. Het Spaans uit de brontekst dreigde echter volledig op te gaan in de doeltekst. Intralinguale variatie (Spaans versus Cubaans) was de uitweg om ook de Spaanse lezer op een 'aanvaardbare' manier een vorm van meertaligheid te schenken.

Doordat mijn tekst een multiculturele inslag heeft en kenmerken vertoont van een reisverhaal, mag het niet verbazen dat er – naast meertaligheid – ook veel realia en cultuurspecifieke elementen in voorkomen. Die zogenaamde verwijzingen naar 'derde culturen' (Franco Aixelá, 1996) hebben een invloed op de vertaalstrategie. Door de culturele nabijheid tussen Spanje en Cuba vormen een aantal realia en cultuurspecifieke elementen uit de brontekst immers geen probleem voor een Spaanse lezer. De 'eigen' Belgische realia en cultuurspecifieke elementen daarentegen worden op een meer 'klassieke' manier benaderd. In dat opzicht formuleerde ik de volgende hypothese: een zelfvertaler is mogelijk beter geplaatst dan een niet-zelfvertaler om 'eigen' realia en cultuurspecifieke elementen te vertalen, omdat hij beter dan een niet-zelfvertaler vertrouwd is met de broncultuur. Volgens mijn hypothese kan de zelfvertaler dus makkelijker de connotatie van realia en cultuurspecifieke elementen overbrengen. Ook hier vallen er parallellen te trekken met meertaligheid. De niet-zelfvertaler is namelijk niet automatisch vertrouwd met het anderstalige element binnen de brontekst, waardoor de uiteindelijke doeltekst wellicht niet hetzelfde effect sorteert op de lezer als de brontekst. De samenvattende hypothese luidt dan als volgt: de zelfvertaler kent de broncultuur allicht beter dan de niet-zelfvertaler, waardoor hij vreemde elementen (zowel meertaligheid als realia en cultuurspecifieke elementen) beter kan overbrengen naar de doelcultuur. Op die manier zijn we echter weer aanbeland bij technische discussies over vertaalproblemen en (on)vertaalbaarheid, die volgens Grutman (2020a) en Meylaerts (2011) niet de kern van de zaak uitmaken.

In ieder geval, mochten mijn hypothesen kloppen, dan kunnen we toch een aantal 'intratekstuele' verschillen noteren tussen zelfvertalers en niet-zelfvertalers. Zo zouden de zelfvertalers in het voordeel

zijn om meertalige en cultuurspecifieke elementen over te brengen naar de doelcultuur. Dat vormt dan weer een tegengewicht voor de 'omgekeerde' vertaalrichting, een moeilijkheid waarmee niet-zelfvertalers niet kampen.

Mijn eigen ervaring met zelfvertaling is tot nu toe erg beperkt. Ondanks alle obstakels (tijdsgebrek, ongewone vertaalrichting, ...) lijkt het me hoe dan ook boeiend om af te werken waaraan ik begonnen ben, zelfs zonder concrete publicatie in het verschiet.

Literatuurlijst

Aanhalingstekens (algemeen). (z.d.). Geraadpleegd op 24 juli 2022, van

<https://taaladvies.net/aanhalingstekens-algemeen/>

Bassnett, S. (1998). When is a translation not a translation? In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Constructing cultures: Essays on literary translation (Topics in translation)* (pp. 25-40). Clevedon Multilingual Matters.

Beaujour Klosty, E. (1989). *Alien tongues: Bilingual Russian writers of the "first" emigration*. Cornell University Press.

De Kuyper, E. (1996). *Le chapeau de tante Jeannot. Souvenirs d'une enfance bruxelloise*. Labor.

El gerundio. Normas de uso. (z.d.). Geraadpleegd op 12 augustus 2022, van

<http://manualdeestilo.rtve.es/el-lenguaje/6-5-los-verbos/6-5-2-el-gerundio-normas-de-uso/>

Fitch, B. T. (1988). *Beckett and Babel: An investigation into the status of the bilingual work*. University of Toronto Press.

Franco Aixelá, J. (1996). Culture-specific items in translation. In R. Álvarez & M. C. A. Vidal (Eds.), *Translation, power, subversion* (pp. 52-78). Clevedon Multilingual Matters.

Gentes, E. & Van Bolderen, T. (2022). Self-translation. In S.G. Kellman & N. Lvovich (Eds.), *The Routledge handbook of literary translanguaging* (pp. 369-381). Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780429298745>

Grit, D. (2010). De vertaling van realia. In T. Naaijken, C. Koster, H. Bloemen & C. Meijer (Red.), *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap* (pp. 189-196). Vantilt.

Grutman, R. (2018). The self-translator as author: Modern self-fashioning and ancient rhetoric in Federman, Lakhous and De Kuyper. In J. Woodsworth (Ed.), *The fictions of translation* (pp. 15-30). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.139.01gru>

Grutman, R. (2020a). Multilingualism. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (3rd ed., pp. 341-546). Routledge.

Grutman, R. (2020b). Self-translation. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (3rd ed., pp. 514-518). Routledge.

Grutman, R. & Van Bolderen, T. (2014). Self-translation. In S. Bermann & C. Porter (Eds.), *A companion to translation studies* (pp. 323-332). John Wiley & Sons.

House, J. (2010). Overt and covert translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (vol. 1, pp. 245-246). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hts.1.ove1>

- Jung, V. (2002). *English-German self-translation of academic texts and its relevance for translation theory and practice*. Peter Lang.
- Leppihalme, R. (2016). Realia. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (vol. 2, pp. 126-130). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hts.2.rea1>
- Masschelein, D. (2021). *Spaanse taalkunde I. 2021-2022*. KU Leuven.
- Meylaerts, R. (2011). Multilingualism and translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (vol. 1, pp. 227-230). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hts.1.mul1>
- Montini, C. (2016). Self-translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* vol. 1, pp. 306-308). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hts.1.sel1>
- Mulligan, M. (2004). Collusion or authenticity: Problems in translated dialogues in modern women's travel writing. In Y. Gambier, M. Shlesinger & R. Stolze (Eds.), *Doubts and directions in translation studies* (pp. 323-333). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.72.31mul>
- O'Sullivan, C. (2013). Creativity. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (vol. 4, pp. 42-46). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hts.4.cre1>
- Popovič, A. (1976). *A dictionary for the analysis of literary translation*. University of Alberta Press.
- Real Academia Española. (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Espasa.
- Real Academia Española. (2010). *Ortografía de la lengua española*. Espasa.
- Saint, E. (2018). Traducteurs « privilégiés » : Regard sur l'autotraduction du théâtre fransaskois. In J. Woodsworth (Ed.), *The fictions of translation* (pp. 117-138). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.139.07sai>
- Schyns, D. (2019). De vertaling van meerstemmigheid en meertaligheid. In L. D'hulst & C. Van de Poel (Red.), *Alles verandert altijd: Perspectieven op literair vertalen* (pp. 121-129). Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvnwc0qb>
- Sternberg, M. (1981): Polylingualism as reality and translation as mimesis. *Poetics Today*, 2(4), 221-239. <https://doi.org/10.2307/1772500>
- Stratford, M. (2008). Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme. *Meta*, 53(3), 457-470. <https://doi.org/10.7202/019234ar>
- Tanqueiro, H. (2009). L'autotraduction en tant que traduction. *Quaderns*, 16, 108-112.

- Uso correcto e incorrecto del gerundio. (2020, 13 augustus). Geraadpleegd op 24 juli 2022, van <https://www.escribirbienclaro.com/uso-correcto-del-gerundio/>
- Uso y abuso de los adverbios terminados en -mente. (2020, 7 september). Geraadpleegd op 24 juli 2022, van <https://www.escribirbienclaro.com/el-abuso-de-los-adverbios-terminados-en-mente/>
- Van Eylen, S. (2021). *La historia de mis dientes: De vertaling als nieuwe versie* (masterproef KU Leuven). KU Leuven.
- Van Hecke, A. (2019). The art of self-translation: Esmeralda, a multilingual short story by Roberta Fernández. *Confluencia*, 35(1), 96-104. <https://doi.org/10.1353/cnf.2019.0032>
- Walsh Hokenson, J. & Munson, M. (2007). *The bilingual text: History and theory of literary self-translation*. St. Jerome.
- Wilson, R. (2009). The writer's double: Translation, writing, and autobiography. *Romance Studies*, 27(3), 186-198. <https://doi.org/10.1179/174581509X455150>

Bijlage A: Nederlandstalige versie *Hotel Florida*

Haar hart begint altijd sneller te kloppen wanneer ze voor het grote bord in de vertrekhal van de luchthaven staat. Op exact die plaats in de vertrekhal begint de wereld, samengevat in netjes gerangschikte vluchten op een bord. Hier lijkt elk land en elke stad, hoe ver ook, dichtbij. Alsof ze de bus kan nemen naar ergens waar alles nieuw en anders is. Hoe vaak heeft ze hier al niet gestaan, turend, dromend, met een glimlach op haar gezicht en nervositeit in haar lijf. Ze laat haar ogen over de vluchten glijden. New York. Washington. Madrid. Rome. Varadero. Ja, Varadero! Haar voeten stappen over de blinkende tegels, haar rug torst een rugzak. Het is begonnen.

Uren later, in het vliegtuig, lopen mensen in het gangpad af en aan. Die man misschien. Of dat meisje. Nee, de vrouw met de baby zeker niet. Ze heeft geen idee wie de andere deelnemers zijn van de salsavakantie in Havana. De Nederlandse organisatie beloofde drie uur per dag dansles met een persoonlijke Cubaanse dansleraar, elke avond een dansfeest ergens in Havana en tussendoor tijd voor toeristische activiteiten. Even had ze nog overwogen om naar Senegal af te reizen, maar daar was ze toch maar van afgestapt. Het was tijd voor iets nieuws. Een tiental jaar geleden had ze voor de eerste keer foto's gezien van Havana. Toen wist ze dat ze ooit zelf in die stoffige, vervallen glorie zou opgaan, dwalend door warme straten, opkijkend naar broze koloniale gevels.

'Binnen enkele ogenblikken komt het cabinepersoneel langs met de immigratie- en douaneformulieren.' De stem klinkt luid en duidelijk door de intercom en rukt haar uit haar gemijmer. De jonge vrouw naast haar buigt zich naar voren en diept een enveloppe op uit haar handtas. Op de enveloppe kleeft een stickertje dat ze meteen herkent.

'Heb jij je ook ingeschreven voor de dansvakantie?', vraagt ze aan de vrouw.

'Ja. Jij ook? Spannend, vind je niet? Wat een toeval dat jij bij de groep hoort en gewoon naast mij zit. Ik weet echt niet wat ik me moet voorstellen bij de andere deelnemers.'

'Ik ook niet, al heb ik een vermoeden dat er vooral vrouwen gaan zijn. Nu, we zien wel. Ik ben Pauline trouwens.'

'Dounia, aangenaam.' Ze steekt haar hand uit naar Pauline en lacht. Ze heeft zuiderse looks en steil, donkerbruin, halflang haar. 'Kan jij al salsa dansen?' Pauline haalt haar schouders op.

'Niet echt. Ik ken de basispassen van salsa, maar veel verder gaat het niet.' Dounia trekt een grimas.

'Oei. Dat is al meer dan ik, ik kan helemaal niets. Ik ben bang dat ik de enige ben zonder danservaring.'

'Ach, ik zou me daar niet te veel zorgen over maken. Ervaring was geen vereiste, dat stond klaar en duidelijk op de website. Per slot van rekening gaan we om te leren, niet? Ben je al in Cuba geweest?' Dounia schudt van nee.

'Het is de eerste keer dat ik de oceaan overvlieg, ik ben nog nooit verder geweest dan Marokko.'

'Spreek je Spaans?'

'Dat wel. Een beetje. Ik heb net het eerste jaar Spaans in avondschool achter de rug. Jij?'

'Nee. Maar ik spreek Italiaans. Da's beter dan niets.' Ze werpt een sluike blik op Dounia's formulier. 39 is ze, vijf jaar ouder dan zij. 'Ga jij na de week in Havana nog mee naar Trinidad? Ik niet, maar ik blijf wel nog twee weken langer in Cuba om rond te trekken.'

'Wauw, drie weken Cuba, dat moet fantastisch zijn. Ik kan maar een weekje blijven, maar ik ga er hoe dan ook van genieten. Ik hoop maar dat het weer wat meezit, want blijkbaar is het nu volop orkaanseizoen.'

'Dat heb ik ook gelezen, maar volgens mij is het risico beperkt. Anders zouden ze toch geen reis organiseren tijdens deze periode?' Ze haalt haar schouders op. 'Ik maak me geen zorgen, ik hoop enkel dat het niet te vaak regent, maar dan nog, tropische regens duren meestal niet lang.' Dounia kijkt verschrikt.

'Regen is wel het allerlaatste dat ik wil. Gisteren ben ik bij de kapper geweest om mijn haar te laten ontkrullen, maar bij het minste spatje schieten de krullen er vanzelf weer in. Normaal gezien blijft mijn steile haar een week, maar dan mag het absoluut niet vochtig worden.' Pauline fronst haar voorhoofd. Cuba tijdens het orkaanseizoen, dat zal nogal een vochtige bedoening zijn! En was Dounia dan van plan om haar haar een hele week niet te wassen? De gedachte aan die hele, tot mislukken gedoemde ontkruloperatie tekent een verbaasde glimlach op haar gezicht.

Enkele uren later staat het toestel aan de grond. Passagiers staan op, laden drummend in het gangpad bagage uit en staan vervolgens nog een hele tijd stil. Pauline, rustig op haar stoel, raakt in gesprek met de man naast haar, een Cubaan die in Nederland woont.

'Zo, dus jullie gaan op dansvakantie? Dat wordt vast een hele belevenis. Ik ben er zeker van dat jullie een leuke tijd gaan hebben. En Cuba is mooi. Er zijn veel palmbomen. Heel veel palmbomen.' Pauline glimlacht naar hem, neemt haar rugzak en verlaat het vliegtuig.

In de hal met de immigratieformaliteiten vormen zich korte rijtjes voor de loketten. Naast Pauline staat een man met een trolley waarop in het groot het logo van de dansorganisatie prijkt.

'U bent waarschijnlijk van de organisatie?'

'Klopt. De trolley doet het elke keer.' De blonde, Nederlandse man van middelbare leeftijd draagt een wijde, witte driekwartbroek met daarop een schreeuwerig T-shirt waarop in dansende letters 'Cuba' staat. Het hangt los over zijn opbollende buik.

'Ik heb al een reisgenoot gevonden.' Ze wijst naar Dounia.

'Prima, dan heb ik al bijna de helft van de groep bij elkaar. Daar staan nog enkele deelnemers.' Hij kijkt in de richting van een kleine vrouw van een jaar of veertig met lange, donkere krullen en een groot meisje met sluijk, lichtbruin haar in een paardenstaart. Pauline schat haar een jaar of 26.

In de kleine luchthaven van Varadero moeten ze nergens lang wachten. In een wip staan Pauline en Dounia buiten, in een zware hitte waaruit dikke, warme druppels vallen. Dounia grijpt met beide handen naar haar hoofd, een paniekerige blik in de ogen.

'Dat begint hier al goed! Dit is absoluut niet goed voor mijn haar!' Pauline staart zwijgend naar het vooralsnog steile haar, twijfelt tussen een lach en ergernis en kijkt dan naar Dounia's koffer.

'Wat een gigantische koffer zeul jij mee. En dat voor slechts één week?' Dounia trekt lachend haar schouders op.

'Ja, ik weet het, ik heb waarschijnlijk te veel kleren bij me, maar ik heb ook allerlei pakketjes gemaakt voor de Cubaanse kinderen, snoep en kleurpotloden en zo en dat neemt nogal veel plaats in.'

'Oh. Dat is lief.' Daar zou zij nooit aan denken, om aan onbekende kinderen in een vreemd land cadeautjes uit te delen. Ze maakt zich voorstellingen van Dounia die zomaar ergens op straat haar

pakketjes als een wilde weldoener van de hand doet, omgeven door een zwerm gillende kinderen met uitgestoken armen.

Een minibusje brengt alle deelnemers naar Havana. Ze zijn met tien: acht vrouwen en twee mannen. Er is één koppel bij en iedereen is Belg of Nederlander. Pauline is de op een na jongste. Enkel het lange meisje, een twintiger nog, is jonger.

De man van de organisatie staat op en richt zich naar de groep.

‘Welkom in Cuba. Ik ben Ronald en ik ben jullie reisleader. We zijn hier uiteraard om te dansen, maar ik geef jullie ook graag wat achtergrond mee. Cuba is nog steeds een communistisch land. Zo’n negentig procent van de Cubanen werkt voor de staat. Je hebt hier en daar wel wat kleinschalig privé-initiatief, maar al bij al blijft dat heel beperkt. De staat is zo goed als failliet en de mensen hebben het niet breed. Een doorsnee maandinkomen ligt tussen de 10 en de 30 CUC, dat is de convertibele peso, maar de mensen worden betaald in Cubaanse peso’s. Cubaanse peso’s gaan jullie maar zelden nodig hebben, de munt voor de toeristen is de CUC. Eén CUC is 25 Cubaanse peso en de CUC is precies evenveel waard als de Amerikaanse dollar.’

‘Goh’, zegt de kleine vrouw met de krullen. ‘Dan heb ik daarnet ter waarde van een Cubaans jaarloon geld gewisseld.’

Ronald vervolgt: ‘De Cubaanse staat kan het hoofd boven water houden dankzij het toerisme en een akkoord met Venezuela: dokters in ruil voor olie. Dokters zijn een van de “exportproducten” van Cuba. Er zijn veel hoogopgeleiden in Cuba, maar er is geen arbeidsmarkt waarop ze terecht kunnen. Het gevolg is dat veel Cubanen weg willen.’

Ronalds woorden roepen bij Pauline vage gedachten op aan Fidel Castro en Che Guevara, aan idealisme dat omslaat in totalitarisme, aan de Speciale Periode. Ze kijkt uit het raam naar het voorbijglijdende landschap. Op dit eigenste moment bestaat communistisch Cuba vooral uit struiken en allerhande begroeiing. En uit palmbomen.

De rit naar Havana duurt twee uur. Het minibusje houdt halt bij hotel Lincoln, hun uitvalsbasis voor de komende week. Het is iets voor vijf uur in de namiddag, zwaarbewolkt en snikheet.

‘Wat een prachtige gebouwen’, zegt Pauline tegen Ronald, terwijl ze een armgebaar maakt in de richting van een groen gebouw aan de overkant. ‘Waar zijn we precies in Havana?’

‘We staan nu pal in Centro Habana, een van de drie wijken van het stadscentrum.’ Ze kijkt omhoog naar de statige gevels en glimlacht. Hier, op de stoep voor hotel Lincoln, waar stoffige, warme straten elkaar kruisen, is de stad helemaal wat ze ervan verwacht had. Ronald wenkt haar. ‘Pauline, kom je? De *bicitaxi* staat klaar.’

Ze stapt de fietstaxi op, samen met de vrouw met de krullen. Tot haar verbazing moeten ze een paar honderd meter verder al afstappen, aan een nieuwbouw met een doordeweekse, lichtgroene gevel. Op de benedenverdieping gaat het lichtgroen over in onstevig uitziende, zilverkleurige metalen platen, gedecoreerd met een tekening van een mannelijke spierbundel en een slanke vrouw in bikini. *Gimnasio* staat er in handgeschilderde letters op het metaal. De deur staat op een kier en Pauline gluurt naar binnen. In een schemerige, dampige ruimte beulen kerels zichzelf af op avondse fitnessstoestellen. Wanneer een van de mannen haar in de gaten krijgt, wendt ze snel haar gezicht af.

Ze nemen de trap naar boven. Op de eerste verdieping kloppen ze aan bij een deur met een blauw ankertekentje. Met dat symbool maken Cubanen duidelijk dat ze een kamer of appartement verhuren aan toeristen. 'In een *casa particular* zit je veel beter dan in een staatshotel', had Ronald gezegd over die vorm van klein privé-initiatief. Dounia en drie anderen van de groep logeren in een *casa particular* schuin tegenover die van Pauline en de vrouw met de krullen. De rest verblijft in hotel Sevilla. 'Ook goed hoor', zei Ronald, 'maar geef mij maar een *casa*.'

Een vrouw doet open. 'Hello, my name is Alicia. Ik verwachtte jullie, kom maar mee.' Ze gaat hen voor naar een appartement een paar verdiepingen hoger. 'Er zijn twee slaapkamers en hier is de badkamer.' Ze knipt even het licht aan om haar woorden kracht bij te zetten en legt dan de sleutels op tafel. 'Morgenvroeg om negen uur kom ik langs met jullie ontbijt. Tot morgen.'

De sobere slaapkamers zijn allebei uitgerust met airconditioning en een ventilator. Eén kamer heeft een dubbel bed en in de andere staan twee enkele bedden. 'Mij maakt het niet uit waar ik slaap', zegt Pauline. 'Dus als jij de kamer wil met het dubbele bed, ga je gang.'

De vrouw met de krullen (die het dubbele bed kiest) heet Jacqueline. Ze is veertig, gescheiden en woont in de buurt van Amsterdam.

'Heb je kinderen?', vraagt Pauline.

'Nee, en dat zal er waarschijnlijk ook niet meer van komen. Nu, ik heb nooit echt een kinderwens gehad, dus voor mij is het prima zo.'

'Ik ben er nog niet helemaal uit of ik kinderen wil. Vroeger dacht ik van wel, maar nu weet ik het niet meer. Ik ben niet zo'n kindervriend. Ik voel de biologische klok alleszins niet tikken.'

'Ik ben tevreden met mijn leven zoals het is. Ik ga en sta waar ik wil, ik woon in een mooi huis en ik maak verre reizen. Mijn onafhankelijkheid is me veel waard.' Pauline knikt. Ze vindt het ook fijn dat ze met niemand rekening hoeft te houden. Ze kan tot in de vroege uurtjes uitgaan en de dag erna tot 's avonds met een kater in bed liggen, zonder dat er een haan naar kraait. Maar ze denkt niet dat ze op haar veertigste nog alleen zal zijn.

Om tien uur 's ochtends staat de hele groep op het dak van hotel Lincoln. Het grootste gedeelte van de ruimte is overdekt, als bescherming tegen de zon die, anders dan de dag ervoor, ongenadig brandt aan een wolkeloze hemel. Pauline wijst grijnzend naar de bos springerige krulletjes op Dounia's hoofd. 'Een week, zei je?' Dounia haalt lachend haar schouders op.

Pauline plakt haar gezicht tegen de glazen wand van het dakterras. Een dag eerder vond ze dat Havana een kleurige stad was, waarvan de glans door een warme stoflaag verdoft was. Maar vanuit de lucht overheerst het grijze beton van platte daken en zijmuren, waardoor de stad verandert in een vaal geheel, kreunend onder de zon.

'Goeiemorgen allemaal', roept Ronald. Hij wenkt iedereen met brede armgebaren dichterbij. 'Ik ga iedereen een danspartner toewijzen.' Pauline en haar reisgenoten steken bleek af tegen de Cubanen, een bonte groep waarin alle mogelijke schakeringen tussen blank en zwart aanwezig lijken te zijn. Paulines leraar is een grote, zwarte kerel met een vriendelijk gezicht. Jorge is 32 en werkt als microbioloog op de universiteit van Havana. 'Kan je makkelijk vakantie nemen om dansles te geven?', vraagt ze. Hij mompelt iets over een karig loon en dat hij dikwijls gevraagd wordt als dansleraar.

De eerste twee uur dansen ze in koppel, waarbij Pauline beseft (en Jorge met haar) dat zelfs de meest eenvoudige pasjes voor haar te moeilijk zijn. Het derde uur danst de hele groep samen in een *rueda de casino*, een cirkel van paren die salsa dansen. Ze voeren collectief figuren uit, veranderen vaak van partner en voor Pauline is het een ramp. Ze doet maar wat en vaak staat ze een paar seconden gewoon stil tot er een Cubaan aangewerveld komt die haar de juiste kant op snokt. 'In het ritme blijven', zegt elke Cubaan tegen haar. '*One two three, five six seven.*'

Om half twee 's middags ploffen Pauline en Jacqueline neer in de zetel van het appartement. Pauline buigt zich in de richting van de ventilator om de luchtstroom op te vangen. 'Ik plak helemaal', zegt ze, 'zie je hoe doorweekt mijn topje is? Dat ontbijt van vanmorgen had ik echt in een mum van tijd weggezweet.'

Die ochtend had Alicia gezorgd voor koffie, vers fruitsap van roze guave, brood, kaas, confituur en een berg verse fruitsla van banaan, guave, ananas en papaja. Ze zag hun verrukte blikken, spande haar biceps op en zei: 'Energie om te dansen!'

Pauline staat op en bekijkt de achterkant van haar lichtbeige shortje in de spiegel. Op haar achterwerk tekent zich een grote, donkere vlek af. 'Mijn god, Jacqueline! Mijn short is kletsnat!' Ze lacht luid en laat zich opnieuw in de zetel vallen.

'Heb jij al eerder groepsreizen gedaan?'

'Ja hoor. Ik ben eens naar Tanzania geweest en ook twee keer naar Suriname. Suriname is fantastisch. Dat land heeft mijn hart gestolen en bijna was ik weer teruggekeerd, maar uiteindelijk zit ik nu in Cuba.'

'Raar dat je dat zegt. Ik heb iets gelijkaardigs met Senegal. Na mijn studie heb ik daar een aantal maanden vrijwilligerswerk gedaan, in 2004 was dat, tien jaar geleden. Sindsdien ben ik nog drie keer teruggekeerd. Altijd als ik in Senegal ben, voel ik me gelukkig. Het is daar zo anders. Eenvoudig. De mensen zijn echt. Het lijkt alsof je daar beter ziet wat er belangrijk is in het leven. En de geuren en de kleuren zijn er prachtig. Wanneer je van het vliegtuig stapt, ruik je dat je in Senegal bent. Dat moment maakt me elke keer zo blij.'

'Waarom ben je dit jaar dan niet teruggegaan?' Pauline aarzelt.

'Dat leek me niet zo'n goed idee.' Ze zwijgt even. Dan vertelt ze dat ze in 2004 als vrijwilliger gewerkt had in een schoolje in de buitenwijken van Dakar. Ze logeerde bij een Senegalese familie met grappige, bijdehante kinderen. Aanvankelijk trok ze zowat de hele tijd op met de twee jongsten, een jongen van twaalf en een van negen. Tot ze op een bepaald moment haar buurjongen beter leerde kennen. Adama woonde om de hoek en was enkele jaren ouder dan zij. Het was een kleine, magere jongen met een stralende glimlach. Twee rijen perfect witte tanden die bijna altijd lachten. Fijne gelaatstreken. Ze had hem al een paar keer kort gezien en op een dag kwam ze hem toevallig tegen op straat. Ze raakten aan de praat en ze vond hem direct anders dan de andere Senegalese jongemannen. Blij dat ze was dat ze nog eens een normaal gesprek kon voeren met een leeftijdgenoot die zich niet bediende van versierderspraatjes. Hij had haar terloops gezegd dat ze steeds welkom was in zijn huis en toen ze op een namiddag niets om handen had, was ze langsgeslagen. Van dan af aan waren ze onafscheidelijk. Na schooltijd brachten ze uren door op het balkon van de school, pratend, lachend, kijkend naar de krioelende mensen onder hen op straat. In zijn kamer zaten ze in de koelte van een ventilator op zijn

eenpersoonsbed, dat hij deelde met zijn broer. Ze maakten lange wandelingen langs het strand. Eigenlijk deden ze niets bijzonders, bij elkaar zijn was genoeg. Ze hadden eenzelfde gevoel voor humor waarmee ze, dag na dag, hun eigen wereld boetseerden waarin de verschillen tussen hen, op het eerste gezicht groot en afgetekend, uitgevlakt leken. Pauline, enkel nog op papier katholiek, mopperde nooit wanneer Adama, praktiserend moslim, wou bidden, ook niet wanneer hij daarbij soms een zoektocht moest ondernemen naar water om zich ritueel te wassen en zij op hem moest zitten wachten. Eerst vond ze het raar dat hij bad in haar bijzijn, na verloop van tijd stond ze er niet meer bij stil. Nooit had ze gedacht dat ze haar zielsverwant zou vinden in Senegal, een land zo anders dan België, en dat hij zwart zou zijn, geboren in een arm gezin en moslim.

Het afscheid was hartverscheurend, vooral voor hem. Zij kon terug naar familie en vrienden, vertellen over haar avonturen, eindelijk nog eens dingen doen die ze had moeten missen, zoals bier drinken op een terrasje of naar de cinema gaan. Maar in zijn leven zat een gat. Ze belde hem, stuurde mails. Hij mailde terug, stuurde brieven waarin hij schreef dat hij, maanden later, nog elke dag moest huilen.

Twee jaar later was ze teruggekeerd. En nog eens twee jaar later opnieuw. In België had ze andere vriendjes en woonde ze even samen. In 2012 keerde ze de laatste keer terug. Hij was ondertussen verhuisd naar een dorpje ten zuiden van Dakar om er les te geven in het plaatselijke schooltje. Zij woonde alleen in Brussel. Het was alsof toen pas, acht jaar later, alles meezat. De vakantie was een droom. Ze kwamen op plaatsen waar ze nooit eerder geweest waren en ze moesten lachen met de foto's die ze maakten, omdat het net foto's waren van een huwelijksreis. Ze spraken voorzichtig over een toekomst samen. Adama: 'Zou ik in België ook kunnen lesgeven?' Pauline: 'Ik wil niet dat onze kinderen Arabische namen dragen, dat zou hun toekomst hypothekeren.'

Eenmaal thuis piekerde ze zich suf. Hij wilde ineens trouwen, zij wilde eerst testen hoe een leven in België er zou uitzien met hem. Ze zorgde ervoor dat hij een visum kreeg, zodat hij bij haar op vakantie kon komen. In augustus 2013 landde hij in België, net geen jaar nadat ze elkaar voor de laatste keer gezien hadden. Hij zou twee maanden blijven.

Het was de reis van zijn leven. Maar voor Pauline was er iets veranderd. De magie was weg en haar onbezonnenheid ook. Ze dacht doorlopend aan wat voor leven ze zouden hebben in België. In Senegal vond ze hem aantrekkelijk. In België, weggerukt uit zijn vertrouwde omgeving en volledig op haar aangewezen, veel minder. Ze dacht na, woog voor- en nadelen tegen elkaar af. De liefde was veranderd in wiskunde.

Toen hij in oktober vertrok, vloeiden er tranen. Een paar maanden later zette ze er een punt achter. Af en toe sprak ze Adama over de telefoon en dan taterden ze net zoals vroeger. Ze miste hem. Als vriend, niet als iemand met wie ze de rest van haar leven wilde delen.

Ze zwijgt en kijkt naar Jacqueline.

'Dat was grote liefde', zegt Jacqueline.

'Ja. Het was mooi en echt, maar het is voorbij.' Ze haalt haar schouders op. 'En zo heeft iedereen zijn eigen verhaal. Maar het is goed zoals het is nu.' Ze staat op. 'We frissen ons het best eerst wat op vooraleer we eropuit trekken, denk je niet?' Ze wappert met haar handen onder haar oksels, blaast het haar uit haar gezicht en lacht.

Vanop het balkon van een restaurant op de Malecón kijkt Pauline naar de auto's die voorbijrijden op de zeeboulevard. Ze had altijd gedacht dat die clichématige Cubaanse oldtimers een marginaal fenomeen waren dat ten behoeve van het toerisme opgeblazen werd. Nu weet ze dat er niets opgeblazen wordt. Het gros van de auto's op de Malecón is van Amerikaanse makelij en dateert van voor de revolutie. Ze doen dienst als taxi. Sommige zijn perfect onderhouden en zo netjes geboend dat de felle carrosserieën blinken als spiegels. Andere zijn rijdende roestbakken die Pauline prachtig vindt passen bij de verwaarloosde schittering van de stad. Soms ligt schoonheid in de veronderstelling van wat ooit was.

Ze bestelt iets met garnalen en op aanraden van Gerrit, een lange, magere veertiger, ook een Bucanero, Cubaanse pils. Hij knikt wanneer ze hem vraagt of hij al eens in Cuba geweest is. 'Ik ben acht jaar lang getrouwd geweest met een Cubaanse.'

Na het eten slentert een deel van de groep over de Malecón in de richting van La Habana Vieja, het oude stadsdeel.

Het jonge, lange meisje is duchtig in de weer met haar fotoestel. Ze heet Marianne.

'Telkens als ik een foto wil nemen, wacht ik tot er zo'n oude auto voorbijkomt.'

'Ja', lacht Pauline, 'dat doe ik ook. Elke toerist waarschijnlijk.'

In een bocht van de Malecón staan twee jonge Cubaanse vrouwen te dralen.

'Hoeren', zegt Gerrit. Pauline trekt grote ogen.

'Hoeren, op dit uur van de dag? Ben je zeker? Die vrouwen zijn toch niet overdreven opgetut of vulgair gekleed? Om nu te zeggen dat het hoeren zijn...'

'Het zijn hoeren.' Ze haalt haar schouders op, niet overtuigd door de woorden van de grootste Cubakenner uit het gezelschap. Gerrit doet teken.

'We steken over, dan komen we op de Paseo del Prado.' De Paseo del Prado is een schaduwrijke promenade die de grens vormt tussen Centro Habana en La Habana Vieja.

'Net de Ramblas', zegt Dounia. Aan weerszijden van de promenade bieden gaanderijen op een prestigieuze manier bescherming tegen de onverbiddelijke zonnestrallen.

'Kijk', zegt Pauline, 'daar heb je hotel Sevilla.' Achter de afsluiting en de struiken schittert het felblauwe water van het zwembad. 'Nu snap ik waarom de anderen er niet bij zijn, die liggen natuurlijk aan het zwembad. Wordt het trouwens niet stilaan tijd om terug te gaan? Gerrit, ken jij de weg?'

Gerrit lijkt wel onderweg met zijn harem, zoals hij voorop loopt en de rest achter hem aan sjokt. Op een gegeven moment zegt hij: 'We kunnen niet veraf zijn, maar ik vrees dat ik een beetje de weg kwijt ben.' Hij vraagt hulp aan een voorbijganger, die hem met wilde gebaren de weg uitlegt. Pauline, zorgeloos volgend, vindt het een hele prestatie dat ze erin slagen om zelfs in het dambordpatroon van Havana verloren te lopen.

Die avond brengt een minibusje de hele groep naar Club 1830, een openluchtsalsabar. Pauline heeft een kort, zwart shortje aangetrokken met daarop een groen topje met knoopjes. Ze draagt hakken, heeft grote oorringen in en is discreet opgemaakt aan de ogen. Haar fris gewassen haar heeft ze zoals steeds samengebonden in een paardenstaartje. Het verschil met haar bezwete voorkomen van eerder die dag is groot. Ook Jorge merkt het op.

'Je ziet er aantrekkelijk uit.'

‘Dank je. Wat wil je drinken?’

‘Een Cristal.’ Ze komt terug met een Cristal voor hem en een Bucanero voor zichzelf.

‘Drink je Bucanero?’, vraagt hij.

‘Ja. Waarom?’

‘Bucanero is een sterk bier, de vrouwen in Cuba drinken meestal Cristal.’

‘Zo, dus jij bent eigenlijk een vrouw dan?’ Hij lacht.

‘Nee nee, ik wil maar zeggen dat je moet oppassen met dat bier.’ Ze fronst lachend haar voorhoofd, proeft van zijn Cristal en is Gerrit meteen ontzettend dankbaar dat hij haar in het restaurant een Bucanero had aangeraden.

In Club 1830 zijn de meeste mannen donker. Donker en gespierd. Hun nek en hals glanzen door de hitte. Straaltjes zweet rollen over hun borstkas, in de richting van de diepe halsuitsnijdingen van hun T-shirts. Op de dansvloer tollen ze rond hun as en maken ze zelfzekere, krachtige bewegingen op het ritme van de muziek, als dansende testosteronbommen in de nacht.

Er staat een stadstour op het programma. Onder een stralende zon verlaat de groep de lobby van hotel Lincoln en slaat Galiano in. Officieel heet de straat Avenida de Italia, maar de *habaneros*, de inwoners van Havana, gebruiken nog steeds haar vorige naam. Hun gids is een gezette, kalende dertiger die aan een slakkengang wandelt. ‘Mocht je je afvragen waarom veel Cubanen midden op straat lopen en niet op het voetpad, kijk dan even naar boven.’ Hij wijst naar een druppende bak van een airconditioning. Via de San Rafael, een winkelwandelstraat, komen ze uit op een plein met banken en plantsoenen.

‘Dit is Parque Central. We staan nu in het hart van Havana. Rechts heb je het bekende gebouw El Capitolio en als je links de Paseo del Prado neemt, kom je uit op de Malecón.’

‘Ha’, zegt Dounia, ‘daar heb je de Ramblas weer.’

‘We gaan nu naar La Habana Vieja via de Calle Obispo, dé winkelstraat van Havana en *the place to be* als je souvenirs en cadeautjes zoekt.’

Op het plein passeren ze een groep mannen die hevig gesticulerend en luid roepend in een discussie verwickeld zijn. ‘Vooraleer jullie denken dat ze ruzie hebben of dat er oproer in de maak is, ze hebben het over sport. Baseball en voetbal zijn hier van staatsbelang.’

Verderop maakt hij hen attent op een in lichtroze geschilderde bar. ‘El Floridita. De daiquiri zou hier uitgevonden zijn en Hemingway was vaste klant.’ Paulines oog valt op een gebouw achter de Floridita, waar uit de kapotte zijgevel een boom met een riant bladerdek groeit. Ze wacht tot er een oldtimer voorbijkomt en maakt een foto.

Tussen de Calle Obispo en de Plaza de la Catedral speurt Dounia naar Cubaanse kindjes. ‘Het is nu of nooit!’ Elke keer springt ze als uit het niets voor de verbaasde kinderen tevoorschijn en duwt hen een pakketje in de handen. De moeders lachen vriendelijk en porren hun veelal verlegen kroost aan tot een gefluisterd *gracias*.

Via de Plaza de Armas komen ze bij het water uit.

‘We zijn aan het eind gekomen van de wandeling’, zegt de gids, ‘jullie kunnen nu een Coco Taxi terug nemen.’ Pauline trekt een beteuterd gezicht. Doordat hun gids er zo’n lamlendig tempo op nahield,

hebben ze niets van Havana gezien. Tegen haar zin stapt ze het gemotoriseerde voertuig in, een uitgeholde gele bol die de vorm heeft van een halve kokosnoot.

's Avonds heeft Ronald een tafel gereserveerd in San Cristóbal, een bekend privérestaurant in Centro Habana.

'Ja, het klopt dat de bevolking van Cuba knap is', zegt de man van het koppel, 'dat is zelfs wetenschappelijk bewezen. In Cuba heb je een grote mengeling van genen en dat levert de mooiste mensen op.'

'Nochtans vind ik dat je ook veel obese mensen ziet', zegt een vrouw. 'Twintig jaar geleden was ik ook al eens in Cuba en het verschil met toen is opvallend.'

'Maar toen zat Cuba nog in de Speciale Periode en hadden ze net de deuren opengezet voor het toerisme', zegt Pauline. 'De mensen hadden toen waarschijnlijk amper te eten.'

'Ik vind dat de meesten er niet arm uitzien', zegt een andere vrouw, 'ze zijn goed gekleed, trendy zelfs.'

'Inderdaad', zegt Ronald, 'maar je moet weten dat veel Cubanen geld toegestopt krijgen van familie in het buitenland. Zonder de geldstroom uit voornamelijk Florida zou het plaatje er helemaal anders uitzien. Vergeet niet, de meesten willen maar één ding: weggeraken uit Cuba. En aanpappen met buitenlanders is daarvoor ideaal.'

'Hoe zit het met onze dansleraars?', vraagt Dounia. 'Sommige hebben toch een gezin, willen zij dan ook weg?' Ronald glimlacht.

'Ach, ik kan enkel zeggen dat er al Belgisch-Cubaanse baby's en Nederlands-Cubaanse baby's zijn.' Pauline kijkt verwonderd.

'En dat allemaal na één week?'

'Aanvankelijk gaat het allemaal goed, maar na verloop van tijd steken de problemen de kop op: het klimaat, de taal, de cultuur. Als je het mij vraagt, laat je Cubanen het best in Cuba.'

Na het eten willen Pauline, Jacqueline, Dounia en Marianne nog gaan dansen. Het is half elf als ze met Ronald door de lobby van hotel Florida lopen, in de Calle Obispo. Achteraan staat een portier voor een deur. 'Hier is het', zegt Ronald, 'hier kan je elke avond salsa dansen. Veel plezier en tot morgen.'

Het is druk in de bar. De aanwezigen, een mengeling van toeristen en Cubanen, houden alle tafeltjes bezet en staan te dringen op de dansvloer. Pauline bestelt een mojito en laat haar blik over de tafeltjes dwalen, tot haar ogen blijven haken aan een Cubaanse jongeman. Het is alsof de bliksem inslaat. Ze voelt hoe haar ogen zich in een fractie van een seconde opensperren. Met grote ogen blijft ze naar hem staren. Het is een *mulato*. Donker, maar geen Afro-Cubaan. Kort, zwart, licht krullend haar dat blinkt van de gel. Volle lippen. Een mannelijke, hoekige kaaklijn, als was zijn gezicht gebeeldhouwd. In de ogen een ondeugende schittering, rond de lippen een arrogant glimlachje. De bovenste knoopjes van zijn strakke, zwarte hemd staan open. Zijn broek is wit en zijn sneakers zwart. Wanneer zijn blinkende ogen de hare kruisen, kijkt ze snel weg. Ze kijkt opnieuw, vindt zijn blik en kijkt weer weg.

Ze kan zich maar moeilijk concentreren op het gesprek met de andere meisjes. Ze weet dat hij naar haar kijkt. Als vanzelf begint haar gezicht opvallende uitdrukkingen te vertonen, maken haar armen wijde gebaren. Hij is in het gezelschap van een jonge Afro-Cubaan met een baseballpetje die haar komt halen om te dansen. De jongen probeert zonder veel succes een gesprek aan te knopen, want hij spreekt

enkel Spaans. Al dansend houdt ze vanuit haar ooghoeken de *mulato*, die een begenadigd danser blijkt te zijn, in het vizier. Bij het volgende nummer vraagt hij niet haar, maar Jacqueline ten dans. Logisch, denkt ze, want Jacqueline danst goed en ik dans slecht. Ze ziet haar kansen om met hem in contact te komen dramatisch slinken.

Wanneer de drie anderen op de dansvloer staan, staat hij plots naast haar. Hij valt eerder klein uit. Op haar hakken is ze zelfs net ietsje groter dan hij. Hij heeft geen gave huid. Acne op de kaken en littekens rond de ogen. Het gezicht met de goddelijke trekken blijkt toch menselijk te zijn. Hij polst in eenvoudig Engels naar wat ze vindt van de jongen met het baseballpetje. Ze blaast.

‘Wat wil je dat ik zeg? Hij is erg jong en kent geen Engels. Het was nogal moeilijk communiceren.’

‘Maar liefde heeft toch geen woorden nodig?’

‘Liefde? Wie heeft het hier in godsnaam over liefde?’ Hij lacht.

‘Je ziet er goed uit. Je gezicht, je ogen, je neus, je mond, het is allemaal perfect.’ Hij zwijgt even. ‘Je oren, je haar, je benen en heel je lichaam, ook allemaal perfect.’ Hij lacht zijn tanden bloot. Pauline kijkt naar de welgevormde mond en de witte tanden. Ze moet er absoluut voor zorgen dat hij hier en nu met haar blijft praten. Ze begint te ratelen. Over de dansvakantie en dat ze haar drie vriendinnen daarvoor niet kende. Dat ze nu in de Florida zijn zonder de rest van de groep. Dat ze uit Nederland en België komen en dat zij Belgische is. Hij bekijkt haar aandachtig, knikt, lacht.

‘Hoe heet je?’

‘Pauline.’

‘Paulina?’

‘Nee, Pauline, maar je mag Paulina zeggen als dat makkelijker is. En jij?’

‘Yuniel.’

‘Hoe?’ Ze buigt zich naar hem toe.

‘Yu-niel. Maar veel mensen noemen me Yuni.’ Ze knikt, mompelt zijn naam.

‘Yuniel. Yuni.’

Wanneer de anderen erbij komen, danst hij opnieuw met Jacqueline. Pauline spant zich in om zich onverschillig te gedragen, maar in werkelijkheid achtervolgt ze hem met haar ogen. Ze wil niets liever dan in zijn buurt zijn.

Rond kwart voor één kijkt Dounia op haar horloge. ‘Dames, ik wil de pret niet bederven, maar het is al laat en morgenvroeg moeten we weer paraat staan.’ Net op dat moment weerklinkt een bachata. Pauline schiet vooruit en grijpt Yuniel bij de arm. ‘Kom’, zegt ze terwijl ze hem meetrekt naar de dansvloer, ‘wij gaan bachata dansen.’

Eén, twee, drie, stoot. Vijf, zes, zeven, stoot. Op elke vierde tel stoot hij zijn bekken tegen haar aan. Zijn salsapassen vertonen de zelfzekere soepelheid van de geoefende danser, zijn bachatapassen lijken eerder op woest gebeuk. Toch is ze blij om dat schokkende lichaam zo dicht tegen het hare te voelen.

Tegen het einde van het nummer duikt Dounia naast hen op. Ze tikt op haar horloge. ‘Ik speel even voor mama, maar nu moeten we echt vertrekken.’ Wanneer ze uiteindelijk alle vier vertrekkensklaar zijn, weet Pauline niet waar Yuniel is. Ze kijkt rond, ziet hem nergens en volgt dan, een tikje teleurgesteld, de anderen naar de uitgang.

De groep die geprogrammeerd staat voor de matineevoorstelling in de Casa de la Música in Galiano is geen klinkende naam. Het enige dat Ronald over hen kan vertellen is dat de bezetting volledig vrouwelijk is.

Buiten schijnt de zon nog volop, binnen in de Casa de la Música is het duister. Veel tafeltjes zijn leeg. In afwachting van het optreden troepen ze met de leraars samen op de dansvloer. '*Rueda!*', roept de Cubaanse leraar van de *rueda*, 'we dansen een *rueda*, komaan!' De luide muziek overstemt zijn instructies waardoor de dans zich aarzelend en chaotisch ontwikkelt. In die cirkelvormige wanorde valt Pauline voor één keer niet uit de toon.

Wanneer het optreden begint, gaat ze met een Bucanero aan een tafeltje zitten. De bandleden zijn allemaal jong, slank en mooi. Ze zien eruit als een marketingstunt van een platenfirma, niet als een groepje vriendinnen die samen muziek willen maken. Ze neemt een slok van haar blikje, zet het op de tafel voor haar en wanneer ze opkijkt, ziet ze Jorge naast de zangeres op het podium staan. Ze heeft geen idee hoe hij daar zo plots komt. Ze heeft ook geen idee wat hij allemaal in de micro zegt. Dan hoort ze haar naam. 'Daar zit ze.' Jorge wijst in Paulines richting, de zangeres wenkt haar. Pauline verstijft en schudt hevig van nee, terwijl ze zich met beide handen vastklampt aan het zitvlak van haar stoel. Iemand komt op haar af, trekt aan haar arm, waarna tientallen handen haar in de richting van het podium drijven. Mensen scanderen haar naam. Alles is een waas van stemmen, handen en gezichten. Dan staat ze daar, op het podium, onzeker en hulpeloos. De band zet een lied in, Jorge pakt haar beet en dwingt haar in een salsaritm. Dit is de hel, denkt ze, ik kan helemaal geen salsa dansen. De vooruitgang die ze sinds haar aankomst in Cuba geboekt heeft, is miniem. Haar salsapasjes blijven schuchter en stijf en ondanks Jorges veelvuldige pogingen om haar in de maat te laten bewegen, danst ze vaak op een ingebeeld ritme dat volledig losstaat van de muziek.

Nu beperkt Jorge zich tot een handvol basisfiguren. Pauline houdt in haar hoofd de maat bij. Eén, twee, drie, pauze, vijf, zes, zeven, pauze. Eén, twee, drie, pauze, vijf, zes, zeven, pauze. De stijfheid die uit haar nerveuze concentratie voortvloeit, poogt ze te compenseren door haar heupen heen en weer te schudden. Ze draagt een kort, lichtbruin shortje en misschien leiden haar blote benen op hakken de aandacht wel af van de simpele bewegingen die Jorge en zij uitvoeren op het podium.

De salsa vloeit langzaam over in reggaeton. Nu ze in haar eentje wat kan freewheelen, valt de grootste spanning van haar af. Ze schudt met haar hele lijf, zonder zich iets aan te trekken van Jorge. Af en toe kijkt ze naar het publiek. De hele groep heeft zich vlak voor het podium geposteerd en gaat helemaal uit de bol. Ze dansen, klappen in de handen, roepen haar naam. Hun lachende gezichten kijken letterlijk naar haar op. Het lijkt zelfs of ze bewondering in hun ogen ziet, zo betoverd kijken ze naar haar, terwijl ze daar maar toevallig staat, tegen haar zin het podium op geduwd.

De reggaeton duurt eindeloos. Ik weet niet meer wat gedaan, gebaart ze naar de groep. Om te vermijden dat ze roemloos zou stilvallen, doen de Cubanen bewegingen voor die ze imiteert. Zo danst ze verder, moe, bezweet, tot de muziek eindelijk stopt en een paar sterke armen haar van het podium tillen. Ronald kletst zijn beide handen tegen de hare. De leraar van de *rueda* omhelst haar. '*Muy bien, chica!*', roept hij. Dounia steekt ernstig knikkend haar duim op.

Ze staat te trillen op haar benen. Haar hart bonst onder haar bezwete topje. 'Ik dacht bijna dat je van je stokje ging gaan daar op het podium', lacht Gerrit. 'Er kwam echt geen einde aan.'

Ze bestelt een Bucanero en laat zich op een stoel vallen. Jorge komt naast haar zitten en wrijft met een handdoekje het zweet van zijn gezicht.

'Ik haat zulke dingen', zegt ze. Ze lacht en geeft een tik tegen zijn natte bovenarm. Hij legt een rimpel in zijn voorhoofd.

'Echt? Hoe raar.'

Na het optreden wordt er westerse, Engelstalige muziek gedraaid. Pauline veert op. Eindelijk! Muziek die ze kent en waarvan het ritme geen ondoorgroendelijke puzzel is! De propvolle dansvloer zingt luidkeels mee met de laatste Amerikaanse hits. Wanneer een bachata uit de boxen komt, zegt Jorge: 'Het zit erop, bachata is altijd de afsluiter.' Het is nog geen acht uur.

'We gaan toch nog ergens heen?', vraagt Pauline aan Dounia. 'Heb je zin om opnieuw naar de Florida te gaan?' Ze klampt ook Jacqueline en Marianne aan. 'Wat denken jullie van nog eens een avondje Florida?'

Terwijl ze met steeds meer geïnteresseerden overleggen, ziet Pauline Jorge in de verte. Hij steekt zijn hand op naar de groep en gaat er als de wind vandoor.

In de Florida ziet ze Yuniel meteen. Op zijn witte broek hangt ditmaal een wit hemd. Enkel zijn sneakers zijn zwart. Zou dat santería zijn, vraagt ze zich af. Voor ze naar Cuba kwam, had ze nog nooit van santería gehoord. Het was een vrouw van de groep die het onderwerp een paar dagen eerder ter sprake had gebracht. Santería is een godsdienst, geworteld in de traditionele religie van de vroegere Afrikaanse slaven. Aspirant-volgelingen kleden zich een jaar lang volledig in het wit. Zelfs handtassen en paraplu's zijn wit. Een fractie van een seconde voelt Pauline teleurstelling, omdat ze hem plots associeert met een godsdienst die ze op het eerste gezicht en zonder veel kennis van zaken als primitief zou omschrijven.

Ze volgt de groep naar lege tafeltjes achteraan. Ze zit nog geen vijf seconden neer als ze alweer opstaat, vastbesloten om deze kans niet zomaar te laten schieten. Ze gaat naar de bar.

Hij staat er, met zijn rug naar haar toe. Nog voor ze iets kan ondernemen, draait hij zich om. Hij ziet haar en zijn ogen lijken op te lichten.

'Hi', zegt ze. Ze steekt een beetje verlegen haar hand op. Hij glimlacht.

'How are you?', zegt hij. Ze wijst naar de groep.

'Come with me.'

Bij de groep zit een jongeman die ze niet kent.

'Dit is een Italiaanse vriend van mij', zegt Yuniel. Ze schudt de kerel de hand en wisselt een paar woorden Italiaans met hem. Het is de eerste keer dat de cursus Italiaans die ze al vier jaar volgt in avondschoon van enigerlei nut is in Cuba, want het Spaans van de Cubanen krijgt ze er niet mee ontward.

In de zetel van de Florida raken haar schouder en bovenbeen die van Yuniel. Lachend en breed gesticulerend doet ze hem het relaas van haar onvrijwillige dansoptreden op het podium van de Casa de la Música. Hij lacht vaak. Daarna vertelt hij dat hij afkomstig is van Santiago en dat hij 34 is.

'Ha, net als ik. Wat doe je voor werk?'

‘Ik verkoop kleren. Mijn Italiaanse vriend is een zakenpartner.’

‘Is dit santería?’ Ze duwt haar wijsvinger tegen zijn hemd. Hij schudt verontwaardigd met zijn hoofd, haalt een fijn gouden hangertje, een kruisje met een Christusfiguur, van onder zijn hemd tevoorschijn en drukt het tegen zijn lippen.

‘Santería is onzin, ik geloof in Jezus. Ik hou gewoon van het contrast tussen het wit van mijn kleren en het donker van mijn huid.’

Wanneer Yuniel buiten gaat roken, vertelt de Italiaan dat hij geregeld naar Cuba komt en dat hij normaal gezien wel danst, maar dat hij nu een probleem heeft met zijn rug en maar moeilijk kan bewegen.

‘Je bent mooi’, zegt hij plots. Pauline zwijgt. Ze schuift ongemakkelijk heen en weer, pulkt aan haar topje en hoopt dat Yuniel zo snel mogelijk terugkomt.

‘*Let’s dance*’, zegt Yuniel wanneer hij terug is. Hij legt zijn handen op haar heupen en duwt haar zachtjes de dansvloer op. Salsapasjes laat hij achterwege. Wanneer ze aanstalten maakt om opnieuw te gaan zitten, kust hij haar. Dat had ze niet verwacht, zo midden op de dansvloer, tussen andere mensen. Hij drukt zijn lippen zo stevig op de hare dat haar hoofd ervan achterover buigt. Zijn tong boort zich wild haar mond binnen. Als het aan haar had gelegen, had ze zich nog een tijdje schijnbaar naïef bewogen in het spel van subtiele aanrakingen, glimlachjes en elkaar in de ogen kijken, tot de opgebouwde spanning niet anders kon dan culmineren in een voorzichtige kus. Maar ach. Ze kijkt lachend in Yuniels donkerbruine ogen en slaat haar armen rond zijn nek.

Ze staan tegen elkaar gedrukt op de dansvloer wanneer de Italiaan Yuniel op de schouder tikt en gebaart dat hij gaat vertrekken. ‘Zal ik je vergezellen?’, vraagt Yuniel. De Italiaan schudt zijn hoofd, wijst met zijn kin in Paulines richting en gaat ervandoor.

Terug in de zetel toont ze hem een paar kleine blauwe plekken net onder haar linkerlies. Tijdens hun bachata van de avond ervoor had er iets hards tegen de binnenkant van haar dij gedrukt, waarschijnlijk zijn sleutels of misschien zijn gsm. Hij grijnst. ‘*It is not my mouth*’, zegt hij, ‘*no, it is not my mouth.*’ Dan haalt hij een smal papiertje uit zijn portefeuille met daarop zijn naam en gsm-nummer. Ze fronst lachend haar voorhoofd.

‘Zo, je bent goed voorbereid. Dit geef je dan aan al de meisjes die je leert kennen?’ Hij lacht.

‘Je kan me bellen vanuit een telefooncel op straat.’

Om iets voor één uur dansen ze bachata en om één uur stopt de muziek. Dounia lacht. ‘Als ik had geweten dat het hier sowieso stopt om één uur, dan had ik me gisteren niet zo moeten aanstellen!’ Het personeel werkt hen snel en efficiënt naar buiten, waar de Cubanen van de groep in de nacht verdwijnen.

In de Calle Obispo en in Parque Central is de drukte van overdag weg. Enkel de hitte hangt er nog. Yuniel slentert met Pauline mee naar de casa.

‘Woon je al lang in Havana?’

‘Nee, ongeveer zeven maanden.’

‘Waarom ben je verhuisd?’

'De economische situatie in Santiago is rampzalig. In Havana is het iets beter, maar het blijft erbarmelijk. Het is de politiek. Heel het politieke systeem zou moeten veranderen. Alles is de schuld van de Castro's.' Hij zwijgt even. 'Wil je nog uitgaan? *I know a place.*'

'Ik denk dat het beter is dat ik ga slapen.'

'Wat doe je morgen?' Ze haalt haar schouders op. De dag erna is er geen les en zijn ze ook 's namiddags vrij, maar ze heeft voor zichzelf al plannen gemaakt.

'Weet ik nog niet.'

'Bel me.'

In de late namiddag opent Pauline de deur van het appartement. Jacqueline zit met een boek in de zetel.

'Hoe was je dag?', vraagt Jacqueline.

'Goed, maar vermoeiend. Ik heb veel gewandeld.' Die ochtend was ze een busticket gaan kopen in de Viazul-busterminal, die ver weg ligt, diep in Vedado. Vedado is de derde wijk van het stadscentrum en veel moderner dan La Habana Vieja en Centro Habana. Het eerste stuk had ze gewandeld, langs de schaduwloze Malecón waar de zon haar leek te roosteren, de rest van het traject legde ze af in een taxi. Ze kocht een ticket naar Las Terrazas en nam daarna een taxi naar de Plaza de la Revolución. Op dat immense plein maakte ze kennis met Camilo Cienfuegos, wiens door zwarte lijnen vormgegeven gezicht, net zoals dat van Che Guevara, op de gevel van een betonnen overheidsgebouw prijkte. Cienfuegos was een kompaan van Fidel Castro en Che en kwam kort na de revolutie om in een vliegtuigcrash. Op het plein leerde ze ook José Martí kennen, vereeuwigd in een standbeeld. Martí was het brein achter de tweede onafhankelijkheidsoorlog tegen de Spanjaarden en is als plaatselijke Simón Bolívar de onbetwiste Cubaanse volksheld. Vanop de Plaza de la Revolución was ze beginnen te wandelen naar het hart van het stadscentrum. In de buurt van de universiteit werd ze aangesproken door een man die zei dat hij geschiedenisprofessor was en ter illustratie een beduimd handboek bovenhaalde dat, toeval of niet, over de revolutie handelde. Hij nam haar mee naar een bar waar Fidel Castro in zijn studententijd vaak kwam en moedigde haar hevig aan om een foto te maken van een ingekaderde foto van een jonge Fidel, zonder baard. Toen ze ervandoor wilde gaan, vertelde hij op klagerige toon dat het leven in Cuba moeilijk was, dat veel zaken duur waren en dat hij het lastig had om zijn gezin genoeg te eten te geven en dat ze hem kon helpen door koffie te kopen, die hij als lid van een coöperatieve verkocht. Dat deed ze, omdat het haar de enige mogelijkheid leek om hem af te schudden. Ze trok te voet verder naar de Plaza de San Francisco de Asís in La Habana Vieja waar een jonge, gespierde Afro-Cubaan met een kort baardje haar aanklampte. Hij vergezelde haar naar de Plaza Vieja, waar ze, uitgeput van al het wandelen in de hitte, in alle rust een biertje wilde drinken. De Cubaan bestookte haar met vragen over België die ze nauwelijks beantwoordde omdat ze zo moe was. Ze had enkel oog voor het plein, dat prachtig gerestaureerd was. Het pleisterwerk bladderde niet van de gebouwen en de gevels waren fris geschilderd in zachte aardetinten, lichtblauw en verschillende schakeringen van geel. De gebouwen zagen er fleurig uit, zelfs toen donkere, dreigende wolken zich samenpakten boven het plein. Ze had zich nog maar net geïnstalleerd aan een zware, houten tafel onder een gaanderij toen de eerste druppels vielen.

Een orkestje begon te spelen. Het bestond uit een Afro-Cubaan, twee *mulato's* en een blanke vrouw. Pauline raakte ontroerd door de kleurrijke samenstelling, alsof de vier een spiegel waren van de Cubaanse bevolking en hun harmonieuze samenspel symbool stond voor iets waarvan Europa alleen maar kon dromen. Ze keek, luisterde en dronk van flauw bier in een grote pul toen de warme regendruppels plots veranderden in een ratelende plensbui. In een mum van tijd stond het plein vol diepe plassen. Mensen vluchtten weg onder de gaanderijen, paraplu's klaptten open. Nog geen tien minuten later viel er enkel nog wat gedruppel, waarna een *bicitaxi*, luide reggaeton pompend, haar naar het appartement bracht. De jonge chauffeur laveerde behendig tussen het autoverkeer en langs de grootste plassen. De hele rit door zwaaide en riep hij, onder het maken van kusgeluiden, naar meisjes en jonge vrouwen op straat. Dat hij al die meisjes leek te kennen, deed Pauline besluiten dat haar *bicitaxi*-chauffeur een van de populairste jongens van Havana was.

'Wat heb jij gedaan?', vraagt ze aan Jacqueline.

'Niet zo veel. Ik voelde me deze namiddag niet zo lekker, dus ben ik naar hier gekomen om wat te slapen, maar nu gaat het beter. Weet je trouwens wie ik vanmorgen in de San Rafael tegen het lijf liep?'

'Nee.'

'Yuniel.'

'Oh.' Pauline doet haar best om niet al te geïnteresseerd over te komen.

'Hij was heel vriendelijk en wilde absoluut dat ik met hem meeging naar zijn winkel in Galiano. Nu ja, winkel. Veel meer dan een paar rekken met kleren was het niet hoor.'

'En wat wist hij te vertellen?'

'Niet veel, ik ben niet zo lang gebleven. Wel een gezapig leventje, vind ik, het liep al tegen elven en toen begonnen ze het zaakje pas op te zetten. Ze houden er toch een ander tempo op na dan wij.'

Pauline is moe van haar lange voettocht door de stad. Daardoor danst ze 's avonds nog slechter dan anders. Ze zijn met de groep in La Gruta, een club op de grens tussen Vedado en Centro Habana.

'Ik denk dat ik al mijn dansmoves achtergelaten heb op het podium van de Casa de la Música', zegt ze tegen Jorge. Ze vraagt of hij vaak uitgaat wanneer hij niet als dansleraar moet opdraven.

'Nee. Uitgaan is duur.' Hij kijkt haar aan. 'Ik heb gehoord dat je een vriendje hebt. Ik wist trouwens niet dat jullie nog naar de Florida zouden gaan gisteren.' Ze trekt haar schouders op, goed wetend dat zijn ijlingse vertrek voor haar een meevaller was.

'Ik heb groot nieuws', zegt Ronald op het dakterras van hotel Lincoln. Hij heeft na de dansles alle deelnemers rond zich verzameld. 'Deze namiddag staat er iets ongelooflijks op het programma. De Cubanen zijn nog niet op de hoogte, maar ik weet zeker dat ze uit hun dak zullen gaan als ik het hen vertel.' Hij is zichtbaar opgewonden. 'Deze namiddag gaan we naar... Havana D'Primera!' Pauline kijkt naar de anderen en trekt een vragend gezicht. 'Voor degenen die de groep niet kennen, Havana D'Primera is de crème de la crème van de Cubaanse muziekcène. Het zijn wereldsterren, dus het is uniek dat we hen aan het werk kunnen zien. Ze treden in de vooravond op in de Casa de la Música van Centro Habana. We zien elkaar vanavond daar, jullie kennen de weg.'

'Ik heb een vraag', zegt een vrouw, 'maar die staat volledig los van wat je net gezegd hebt. Ik zou willen weten of het de bedoeling is dat we onze dansleraar op het einde van de week een fooi geven.'

‘Ja’, zegt Ronald, ‘dat is de gewoonte, een fooi wordt zeker verwacht.’

‘En hoeveel moeten we dan geven?’ Hij aarzelt.

‘Dat hangt af van hoe tevreden je bent.’

‘Maar hoeveel is dat dan? We hebben absoluut geen idee welke bedragen zoal gangbaar zijn.’

‘Hebben jullie al eens naar de schoenen van jullie dansleraars gekeken? De meeste zijn tot op de draad versleten. Een goed paar schoenen kost hier al gauw 50 CUC. Dat lijkt me een mooi bedrag.’

Pauline vraagt zich fronsend af hoe het kan dat schoenen 50 CUC kosten terwijl een maandloon gemiddeld 20 CUC bedraagt. Alles lijkt duur voor de Cubanen, waardoor ze het niet verwonderlijk meer vindt dat ze alle drankjes van de leraars moeten betalen. Een paar dagen eerder had Jorge haar een foto laten zien van zijn dochter, een zwart meisje van vijf met vlechtjes. Hij vroeg haar hoeveel luiers kosten in België. Dat wist ze niet.

‘Maar mensen zeggen altijd dat luiers niet goedkoop zijn’, zei ze. Jorge blies en rolde met zijn ogen.

‘Luiers zijn vreselijk duur in Cuba. Toen mijn dochter nog een baby was, wist ik soms niet wat gedaan.’

Die namiddag valt de regen met bakken uit de hemel. Wanneer Pauline en Jacqueline onder een paraplu van Alicia aankomen aan de Casa de la Música, zijn Paulines lichtbeige, leren pumps doorweekt. De rest staat er al, maar de groep mag niet naar binnen. Ronald kijkt zorgelijk. ‘Ik vrees het ergste, blijkbaar is de zaal afgehuurd voor een privéfeestje.’ Pauline trekt grote ogen. Dat iemand op het laatste nippertje een openbare gelegenheid kan afhuren voor privédoeleinden, is een praktijk die ze niet geassocieerd had met communistisch Cuba.

Ronalds plan B is de Casa de la Música van Miramar. Die is veel kleiner dan die van Centro Habana. Overal staan tafels en stoelen en bij gebrek aan een duidelijk afgebakende dansvloer staan de mensen tussen de tafeltjes te dansen. Pauline vindt het maar niets. Wat is er nu leuker dan een goedgevulde dansvloer waar je anderen ziet lachen en je af en toe tegen iemand op botst?

Er wordt die namiddag stevig gedronken. Voor de eerste keer komen er flessen rum op tafel. Toeristen kijken verbaasd naar de luidruchtige, wild dansende groep van Cubanen en westerlingen die zo vroeg op de avond al danig onder invloed van alcohol lijken te zijn. Na afloop beslist een deel van de groep om de avond verder te zetten in de Florida.

Pauline neemt een taxi samen met Dounia en hun twee dansleraars. Jorge heeft de langste benen en zit vooraan. Op de achterbank zit Julio, Dounia’s dansleraar, tussen Pauline en Dounia in. Wanneer de chauffeur loeiharde reggaeton uit de boxen laat knallen, slaat Julio zijn armen al shakend over de schouders van de meisjes. Dounia en Pauline wiebelen lachend mee, als in een Amerikaanse videoclip waarin een rapper beladen met blingbling twee wulpse dames aan zijn flanken heeft. Jorge zit er voor spek en bonen bij en werpt af en toe gefronste blikken naar het schuddende trio achter hem. Plots voelt Pauline een hand die haar linkerborst stevig omklemt. Het is die van Julio. Ze verstart.

‘Hé!’ Als haar ogen vuur konden spuwen, bleef er van die hele Julio slechts een smeulend hoopje as over.

‘Sorry sorry sorry sorry’, stamelt hij. Hij legt sussend een hand op haar schouder. ‘Sorry’, zegt hij nogmaals, terwijl hij lang in haar ogen kijkt, zijn hand nog steeds op haar schouder. Ze kijkt hem aan, haar ogen samengeknepen, om hem duidelijk te maken dat hij beter niet meer in haar buurt komt.

Terwijl Dounia nietsvermoedend verder schokt op de oorverdovende muziek, kijkt Pauline strak voor zich uit, ongevoelig voor de beats die haar in normale omstandigheden zo makkelijk tot dansen aanzetten.

In de Florida scannen Paulines ogen de bar van links naar rechts en terug. Hij is er niet. Dat komt ervan, denkt ze, ik had hem moeten contacteren in plaats van er gemakshalve van uit te gaan dat hij er zou zijn. En nu gaat het niet, want mijn gsm ligt in het appartement. Morgenvroeg stuur ik hem een sms. Ze weet dat het dan misschien al te laat is. Over twee dagen neemt ze 's morgens de bus naar Las Terrazas en begint ze aan haar rondreis die haar niet meer langs Havana zal brengen. Anderzijds, denkt ze, wat maakt het allemaal uit? Ze hoort de eerste tonen van een reggaeton en sleurt Dounia lachend mee naar de dansvloer.

'Ik weet niet of ik dit wel moet vertellen', zegt Jacqueline bij hun terugkomst, 'maar die danspartner van Dounia is een handtastelijk baasje. Op een bepaald moment kneep hij doodleuk in mijn kont.' Pauline lacht.

'Ha, jij bent ook met zijn tentakels in aanraking gekomen. In de taxi heeft hij in mijn borst geknepen.' 'Ongelooflijk, niet? Zou hij dat bij Dounia ook doen? Wat ben ik blij dat hij mijn danspartner niet is.' Pauline knikt.

'Ik schrok ook hoor, zo iets verwachtte ik helemaal niet.' Ze doet alsof ze met haar vingers in een druktoeter knijpt. 'Pweut!' Dan haalt ze lachend haar schouders op. 'Ach, vergeet het gewoon. Die Julio is niets meer dan een hersenloze macho met losse handjes.'

In de taxi had Julio in haar borst geknepen. Daarna had hij haar in een bar in de Calle Obispo doen bevriezen toen hij een van de garçons wenkte door luid tussen zijn tanden te fluiten en 'Hé *chino!*' te roepen. De garçon in kwestie zag er zelfs niet Chinees uit. Het was gewoon een Cubaan met amandelvormige ogen die half op de zijkant van zijn gezicht leken te staan. Julio's gedrag ontlokte Dounia de uitspraak: 'Wat een boer, die Julio.' Pauline, die niets zei over het voorval in de taxi, had zwijgend haar schouders opgehaald.

's Morgens sms't Pauline dat ze overdag met de groep weg zijn en dat ze 's avonds waarschijnlijk uitgaan in de Florida. 'Hopelijk zie ik je daar', schrijft ze. Ze kan zich wel voor de kop slaan dat ze tot nu gewacht heeft.

Ze propt snel al haar spullen in haar rugzak. De laatste dag van de dansvakantie is traditioneel een dag aan het strand, maar deze keer heeft Ronald het over een andere boeg gegooid. Ze gaan naar een privétuin aan het water in de buurt van de Marina Hemingway, de grootste jachthaven van Cuba.

Het minibusje dropt hen op een paar tientallen meters van hun bestemming. Zo gaat dat in Cuba, waar staatsbusjes geen halt mogen houden vlak voor privé-eigendom.

In de grote tuin ligt een overdekte dansvloer. De vele bomen brengen koelte en schaduw, al zal de zon die dag vaak achter dikke wolken verstopt zitten. Achteraan geeft de tuin uit op een van de kanaaltjes van de *marina*, waarin zeewater rustig kabbelt. In de verte liggen jachten voor anker.

Pauline vindt het zalig om op het water te dobberen. Terwijl zij, vrij van elke vorm van stress, op het kalme, diepe water drijft, lijken de Cubanen last te hebben van watervrees. Ze blijven talmen in het ondiepe, dicht bij de betonnen steiger. Wanneer Pauline in haar eentje ronddobbert, ergens midden in

de vaargeul, staat een Cubaan op de oever overspannen met zijn armen te wapperen. 'Wat doe je daar toch alleen in het diepe water?' roept hij. 'Kom hier!' Ze negeert hem en blijft rustig verder drijven.

Jorge durft helemaal niet in het water. Hij is bang van de zee. Hij had gehoopt dat er een zwembad zou zijn in de tuin, want daarin durft hij wel te zwemmen. Toen hij het kanaaltje zag, keek hij op slag beduusd en bleef hij machteloos aan de kant toekijken hoe de anderen zich in het water lieten zakken.

Bij hun aankomst in de tuin had hij Pauline twee Coco Taxi's in beschilderd aardewerk cadeau gedaan. '*Because we had a good time.*' Julio, de borsten- en billenknipper, had voor Dounia een halsketting gekocht. 'Ja natuurlijk', zei een vrouw, 'die gasten proberen hun fooi veilig te stellen.' Nochtans had Jorge zelfs zonder Coco Taxi's zijn fooi al lang verdiend, voor het oeverloze geduld dat hij opgebracht had bij het aanschouwen van Paulines pogingen tot salsa. Een paar dagen eerder had dezelfde vrouw gezegd dat de leraars enkel meegaan naar de feestjes die buiten het officiële programma vallen omdat alles dan voor hen betaald wordt, en dat ze misschien op meer hopen. 'In feite zijn het hoeren', zei ze. Met haar Coco Taxi's in de hand kon Pauline alleen maar denken dat de dansleraar van de vrouw dan alvast geen ijverige hoer was, want hij had helemaal niets voor haar gekocht.

Tegen het einde van de namiddag zijn de plannen gewijzigd: 's avonds gaan ze naar La Gruta. Pauline stuurt een berichtje naar Yuniel, die haar onmiddellijk belt. De trillende gsm met Yuniels naam op het scherm zorgt bij haar voor een explosie van vreugde, maar ze neemt niet op.

Wanneer Pauline en Jacqueline die avond aan de overkant van La Gruta uit de taxi stappen, zijn Dounia en Marianne er al. Vlak naast hen, op een laag muurtje, zit Yuniel. Paulines hart maakt een sprongetje. Hij ziet er nog duizelingwekkender uit dan de voorbije dagen. Hij heeft opnieuw zijn witte broek aangetrokken met daarop een aansluitend, lichtblauw hemd. De kleur staat hem fantastisch. Haar hartslag versnelt terwijl hij haar van kop tot teen bekijkt. Boven haar hoge hakken draagt ze een playsuit met een fijn etnisch motief in aardekleuren. '*Nice*', zegt hij, terwijl hij goedkeurend knikt.

Dounia vertelt hoe die namiddag een man op straat haar toegeroepen had dat ze zeker Cubaanse moest zijn. Ze had hem verbaasd aangekeken en ontkend, waarop de man verklaarde dat haar achterwerk nochtans heel Cubaans leek, en met zijn handen had hij ronde bewegingen gemaakt. Dounia lacht luid. 'Eigenlijk wilde hij gewoon zeggen dat ik een dikke kont heb!' Yuniel, die van het hele verhaal waarschijnlijk niets begrepen heeft, lacht mee. Hij wijst met zijn kin naar Dounia.

'Es muy simpática, la chica.'

'Waar was je de voorbije avond?', vraagt Pauline. Yuniel haalt zijn schouders op.

'Gewoon, thuis.'

Hun gesprek verloopt moeizaam. Zijn Engels blijkt een pak minder goed dan gedacht. Daar heeft hij me mooi belazerd, denkt ze, en ik maar mijn best doen om gevat en grappig uit de hoek te komen! Al mijn kwinkslagen zijn waarschijnlijk zoekgeraakt in het rookgordijn dat hij had opgetrokken met zijn strategische geknik en gelach.

Wanneer ze aan de bar twee Bucanero's bestellen en Pauline naar haar blikje grijpt, grist hij het weg, opent het en schuift het opnieuw naar haar toe. '*Salud!*' Hij tikt zijn blikje tegen het hare en zet het aan zijn lippen. Hij houdt het blikje enkel vast tussen duim en wijsvinger, zijn pink wijst de hoogte in. Paulines ogen registreren elke sequentie van zijn uitgekiende, zelfbewuste bewegingen, als was hij een mensensoort waarmee ze nooit eerder in contact kwam. Hij zet het blikje neer, slaat zijn arm om haar

middel en trekt haar naar zich toe. Ze ruikt zijn parfum, voelt zijn warmte door zijn hemd. Het bezorgt haar een hittestoot die haar nek en oren doet gloeien. Hij kust haar in haar gezicht en hals, eerst zachtjes en daarna steeds onstuimiger, tot hun lippen elkaar vinden.

Af en toe danst ze met Jorge. 'Je danst al een beetje beter', zegt Yuniel, maar ze weet dat ze nog lang niet aan zijn standaarden voldoet. Als hij al eens een poging onderneemt om met haar te dansen, is het uit het blikveld van de anderen, ergens bezijden de dansvloer.

Wanneer ze opnieuw twee Bucanero's bestelt en Yuniel haar blikje wil openen, houdt ze hem tegen. 'Niet nodig, dat kan ik zelf wel.' Hij grijnst en zet de twee blikjes pal voor haar. Ze lacht en opent ze allebei.

Een man met een microfoon betreedt het podium. Pauline verwacht dat hij een dansoptreden zal aankondigen, net zoals de vorige keer toen ze in La Gruta waren. Tot haar teleurstelling blijkt het om een modeshow te gaan. De modellen zijn piepjong en graatmager. Yuniel steekt zijn pink omhoog, laat zijn lippen trillen van ontgoocheling en schudt het hoofd. Hij wijst naar haar en daarna naar het podium. 'You go', zegt hij.

Na de modeshow komt een andere man het podium op gewandeld. Hij wuift schijnbaar ontspannen naar het publiek, gaat vooraan op het podium staan en monstert de toeschouwers, zonder een woord te zeggen. 'Un cómico', zegt Yuniel.

De enkele woorden Spaans die Pauline kent, zijn voldoende om te begrijpen dat seks en vrouwen het onderwerp vormen. Verder kan ze er geen touw aan vastknopen. Ze wisselt een paar onbegrijpende blikken met Jacqueline en haalt haar schouders op.

De zaal lijkt het vermakelijk te vinden. Ook Yuniel lacht vaak. Eén jongeman krijgt zulke lachstuipe dat hij telkens met een snok dubbel plooit en daarbij als bezeten op zijn dijen kletst. Het is een voorstelling op zich.

'Wat maakt die een misbaar', zegt Pauline tegen Jacqueline.

'Ja, en hij is niet de enige. Ik heb de indruk dat ze hier lachen met de inzet van heel hun lichaam.'

Na het optreden blijven ze nog met zijn vieren over: Pauline, Yuniel, Jacqueline en Yasmany, een van de dansleraars. Yasmany cirkelde de laatste dagen opvallend veel rond Jacqueline. Dansen deed hij bijna uitsluitend met haar. Het is een kleine Afro-Cubaan van amper 25 met een gespierd torso, lange dreadlocks en een uitbundige glimlach die Pauline doet denken aan een paard. Als Jacqueline over hem praatte, dan straalde ze. 'Yasmany is hier met de auto', zegt Jacqueline, 'als we willen, kan hij ons thuisbrengen.'

Zijn auto is een autootje: een rode Polski Fiat 126p. Het heeft veel weg van een groot uitgevallen, gehavend speelgoedautootje, vol krassen en blutsen en met wielen die alle kanten op wijzen. Pauline kan haar lach niet bedwingen wanneer ze in de auto plaatsnemen. Met Yasmany aan het stuur, Jacqueline op de passagierszetel en zij met Yuniel achteraan zit het autootje propvol, alsof ze de limieten van de draagkracht van het arme Fiatje aan het uittesten zijn. 'Dit lijkt wel een scène uit een sketchprogramma', hikt ze. 'Rijdt dit ding wel, of is hij ermee op zijn rug tot hier gewandeld?'

Yasmany steekt de sleutel in het contact en duwt het gaspedaal in. Het aanvankelijke getril (net een wasmachine, denkt Pauline) gaat plots over in een hevig geschok, als van een wild paard dat zijn

berijder wil afwerpen. De vier inzittenden schokken mee. 'Het leeft!', gilt Pauline. 'Maar rijdt het ook?' Ze staan nog altijd ter plaatse.

Rijden doet het autootje uiteindelijk toch. Traag bolt het rode Fiatje de nacht in.

Pauline vraagt zich af wat ze met Yuniel aan moet. Moet ze hem meenemen naar het appartement? Voor hem lijkt het een uitgemaakte zaak. Hij pakt haar hand beet, plant ze resoluut in zijn kruis en maakt trage, cirkelvormige bewegingen.

Ze heeft maar weinig ervaring met onenightstands. De eerste keer is zelfs nog niet zo lang geleden. Op haar 34ste verjaardag was ze met een vriendin uitgegaan in de Cartagena, een salsabar in Brussel. Ze hadden bij haar thuis eerst flink gedronken. Om te beginnen hadden ze een fles Martini Prosecco soldaat gemaakt en daarna hadden ze nog een paar zware bieren naar binnen geklokt, waardoor ze behoorlijk in de stemming waren toen ze in de bar arriveerden. Ze waren amper binnen of ze stonden allebei al met een of andere kerel op de dansvloer. Toen Pauline terugkwam van het toilet, kwam er een jongen recht op haar af die vroeg of ze wilde dansen. 'Oké', zei ze. Hij zag er niet slecht uit en na een tijdje was ze rond zijn lijf aan het kronkelen, vermoedelijk onder invloed van de alcohol, maar toch ook omdat ze hem leuk vond. Toen ze daarna gingen zitten, kustte hij haar. Ze bekeek hem iets aandachtiger en toen pas begon het haar te dagen dat hij er zo jong uitzag. Hij was 25. Hij maakte er geen punt van dat ze 34 was. '*You are so pretty*', zei hij. Hij was van Paraguay en sprak geen Nederlands of Frans, maar zijn Engels was behoorlijk goed. Hij heette Emilio. '*You can come to my place*', zei hij, '*it's only five minutes*.' Ondanks alle alcohol in haar lijf sloeg ze zijn aanbod af. Zulke doortastendheid was ze niet gewend. Bovendien kon ze haar vriendin niet achterlaten, die wat verderop met haar hoofd op een tafeltje lag te slapen.

Daarna hadden ze een tijdlang ge-sms't en op een dag spraken ze af om na het werk iets te gaan drinken. Ze was nerveus. Zou ze hem wel herkennen? Wat moest ze vertellen tegen een 25-jarige uit Paraguay? Toen hij op de Grote Markt op haar afkwam, zuchtte ze opgelucht omdat hij leek op de jongen uit haar herinnering.

Hij woonde nog maar een paar maanden in België en werkte als elektricien. Hij was uit Paraguay vertrokken op initiatief van zijn oom, die getrouwd was met een dokter uit Gent. '*My uncle is gay*', zei hij daarover op verontschuldigende toon. Ze had haar schouders opgehaald, beseffende dat de doorsnee Paraguayaan hoogstwaarschijnlijk veel zwaarder tilde aan dat feit dan zij.

Om middernacht zaten ze nog altijd in een bruine kroeg te praten en te lachen. Verder gebeurde er niets. Na een kus op de wang fietste ze naar huis.

Uiteindelijk kwam het er dan toch van. Ze gingen dansen en achteraf vergezelde ze hem naar zijn appartement. De seks stelde niets voor. Hij haspelde het zaakje snel af en hoewel hij erop stond dat ze bleef slapen, leek hij haar aanwezigheid eerder te dulden dan op prijs te stellen. Ze had het gevoel dat ze voor hem de zoveelste trofee was. '*Am I your first latino guy?*', vroeg hij. Dat was zo. Maar die *first latino guy* had weinig indruk gemaakt. Ze vond het ook lastig dat ze haar tandenborstel en crèmes niet bij de hand had. Het was vooral een gedoe.

De dag erna had ze een kater en zag ze er belabberd uit. Het was een van de eerste mooie lentedagen en de terrassen aan het Sint-Katelijneplein zaten afgeladen vol. Op weg naar de metro wandelde ze voorbij al die fris aandoende, opgewekte mensen, waardoor ze begon te glimlachen. Zij zag eruit alsof

ze net uit een afterclub gekropen kwam, met haar zwarte legging in imitatieleer, zwart topje, suède pumps met hoge hakken en ogen die sporen van make-up vertoonden.

Enige tijd later had ze nog eens seks met hem. Toen ging ze eerst naar hem toe en gingen ze daarna pas dansen. Die nacht sliep ze in haar eigen bed. Maar ook die keer vond ze er niets aan. Daarna verwaterde hun contact en had ze geen enkele andere onenightstand meer.

In de Polski Fiat weet ze niet wat gedaan. Ze vindt Yuniel onweerstaanbaar. Intrigerend. Vanaf de eerste seconde leek ze wel door hem gehypnotiseerd. Maar ze twijfelt. Aan de seks met Emilio vond ze geen bal. Toen ze achteraf tegen hem aankroop, reageerde hij amper. Hij wou geen genegenheid, zij wel.

Yasmany kijkt achterom. Een zenuwlachje ontbloot zijn grote, witte gebit. 'Ik ben de weg kwijt', zegt hij. Pauline schudt lachend het hoofd. 'Jacqueline, wat heb ik gezegd? Een sketch.'

Daar snorren ze dan, vier volwassenen samengepakt in een minuscuul rood autootje, verdwaald in de verlaten, donkere stad. Yasmany lijkt met de minuut wanhopiger te worden. 'Ik weet het echt niet', mompelt hij, 'ik weet het echt niet.' Pauline is te moe en te dronken om Yasmany enige vorm van morele bijstand te verlenen. De nietige, richtingloze Polski Fiat die zich zo langzaam voortbeweegt, maakt haar enkel aan het lachen. Uiteindelijk sukkelen ze dankzij de aanwijzingen van een eenzame voetganger toch tot in Galiano. Ze draaien de straat tegenover hotel Lincoln in waar het Fiatje, uitgeput van de tocht, met een zucht tot stilstand komt voor de zilverkleurige metalen deur van het *gimnasio*.

'Wat ga jij doen?' vraagt Pauline aan Jacqueline.

'Ik weet het niet goed. Maar ik denk dat Yuniel jouw keuze al gemaakt heeft.' Hij staat aan de deurknop te rammelen en zegt op smekende toon: '*The key, please, the key.*' Pauline en Jacqueline kijken elkaar aan. 'Ach wat', zegt Jacqueline, 'ik neem Yasmany gewoon mee.'

Boven verdwijnen ze twee per twee de slaapkamers in. Had ik toch maar het tweepersoonsbed gekozen, denkt Pauline. Maar misschien wil hij niet tot de ochtend blijven... Of moet ik hem zelf op straat zetten...

Ze kijkt naar hem terwijl hij zijn lichtblauwe hemd losknoopt. De borstkas die tevoorschijn komt, lijkt wel die van een uit marmer opgetrokken standbeeld. Ze strijkt zwijgend met haar hand langs zijn brede schouders, over zijn gespierde armen en borstkas en over zijn scherp afgetekende buikspieren. Zo'n prachtig bovenlichaam zag ze nog nooit. Haar vriendjes waren altijd mager. Emilio daarentegen was een stevig baasje, balancerend op de grens tussen gespierd en net ietsje te vet. Voor de jongen die nu voor haar staat, heeft ze maar één woord: goddelijk.

Ze maakt in haar nek een knoopje los, waardoor haar playsuit van haar lichaam glijdt. Yuniel tilt haar op, als was ze een veertje, en legt haar op het bed. Hij maakt haar bh los, trekt haar slipje uit en leunt naar achteren om haar naakte lichaam te overschouwen. Hij klemt zijn onderlip tussen zijn tanden, terwijl hij zachtjes met zijn hoofd schudt. Het is alsof hij niet kan geloven dat ze echt is. Alsof ze een cadeautje is dat hij uitgepakt heeft en dat hem verblindt. Alsof hij haar wil verscheuren maar niet weet waar te beginnen. De Spaanse woordjes die hij prevelt, klinken lief en teder, als was ze het mooiste meisje dat hij ooit gezien heeft. Dan buigt hij zich naar haar toe. Handen. Lippen. Warm. Haar lichaam krult omhoog.

Na een paar keer duwt ze hem zachtjes van zich af. 'Ik ben doodop', zegt ze, 'en straks gaat de wekker al.' Als het aan hem gelegen had, waren ze zeker nog uren doorgedaan. Hij staat op, trekt zijn boxershort aan en wijst naar een schilderijtje aan de muur van een naakte, blanke vrouw in een wulps pose. 'Paulina.' Dan komt hij naast haar liggen in het eenpersoonsbed, slaat zijn armen om haar heen en streelt haar haar. Met haar hoofd op zijn borstkas valt ze als een blok in slaap.

Pauline schrikt van haar spiegelbeeld. Ze schat dat ze maximum twee uur geslapen heeft. Haar ogen lijken wel dichtgelijmd in haar verformfaaide gezicht. Ze voelt zich een geest, een doorzichtig lichaam dat traag door het appartement waadt. Jacqueline ziet er al even beroerd uit, maar de twee Cubanen komen nog vrij behoorlijk voor de dag.

De deur van het appartement zwaait open en Alicia komt binnen. Haar ogen vallen bijna uit hun kassen wanneer ze de twee Cubanen ziet. Ze staat even perplex, herpakt zich en zegt: 'Als ik had geweten dat jullie met vier zouden zijn, had ik voor meer ontbijt kunnen zorgen.' Maar Pauline krijgt geen hap door haar keel en ook Jacqueline schuift alles door naar Yasmany. Steunend op haar ellebogen hangt Pauline voorovergebogen over de tafel. 'Ik voel me ellendig', kreunt ze, terwijl ze haar hoofd langzaam heen en weer schudt. Yuniel neemt zachtjes haar neus tussen duim en wijsvinger en lacht.

Dan is het tijd om te vertrekken. Pauline neemt haar bagage, wenst Jacqueline veel plezier in Trinidad, belooft dat ze haar zal bellen wanneer ze terug in België is en bedankt Yasmany voor niets in het bijzonder. Samen met Yuniel verlaat ze het appartement. Beneden op straat werpen ze allebei een laatste blik op het rode Fiatje. Daarna wandelen ze door stille straten naar Parque Central, waar Pauline in een taxi stapt. Yuniel geeft haar een kus op de mond en slaat het portier dicht.

Ze zal Havana missen. De Paseo del Prado met zijn gaanderijen en prachtige gevels, Parque Central met zijn palmen en plantsoenen, de koepel van El Capitolio, de zee die inbeukt op de dijkmuur van de Malecón, de drukte van de Calle Obispo en de pleinen van La Habana Vieja, het voelt allemaal al vertrouwd. Ze werpt een laatste blik op huizen in fletse pastelkleuren, balkonnetjes, was die wappert in de wind. Havana is een juweel. Soms schitterend, soms dof, hier en daar beschadigd, maar niettemin een juweel.

Bijlage B: Voormalige woordenlijst manuscript

- abuela*: grootmoeder
- amigo, amiga*: vriend, vriendin
- amor*: liefde; schat(je)
- bachata: romantische muziek-en dansstijl, afkomstig uit de Dominicaanse Republiek
- bahía*: baai
- bandolera*: hier: ondeugend meisje
- beso, besito*: kus, kusje
- bicitaxi*: fietstaxi
- Blancanieves*: Sneeuwwitje
- blanco*: wit
- casa particular*: huis in privé-eigendom
- casino*: Cubaanse salsa
- Cayo Levisa: koraaleilandje van de Los Colorados-archipel, langs de kust van de provincie Pinar del Río
- C.D.R.: *Comité de Defensa de la Revolución*. Wijkcomité dat bewoners in de gaten houdt. Het systeem van de C.D.R.'s werd kort na de revolutie opgezet door Fidel Castro
- coleccionista*: verzamelaar
- El Capitolio: gebouw in Havana, oorspronkelijk de zetel van de Cubaanse regering
- enamorado*: verliefd; verliefd persoon
- estúpido*: stom
- eternamente*: voor eeuwig
- feliz*: gelukkig
- feliz cumpleaños*: gelukkige verjaardag
- habanero*: inwoner van Havana
- hasta la próxima*: tot de volgende keer
- hasta luego*: tot later
- hasta siempre*: vaarwel; tot ziens
- hermano*: broer
- lindo*: mooi
- loco*: gek
- Malecón: boulevard in Havana, langs de zeestraat tussen Florida en Cuba
- malo*: slecht
- marina*: jachthaven
- Marina Hemingway: de grootste jachthaven van Cuba
- más o menos*: min of meer
- merengue: muziek-en dansstijl met een hoog ritme, afkomstig uit de Dominicaanse Republiek
- mira*: kijk; luister
- mirador*: uitkijkpunt

- nada*: niets
- Oriente*: het oostelijke deel van Cuba
- oro*: goud
- oye*: hoor eens; luister eens; hé
- paladar*: restaurant in privéhanden
- Pinocho*: Pinocchio
- pintor*: schilder
- por favor*: alsjeblief; alstublieft
- Punta Gorda: landtong in de stad Cienfuegos
- putica*: hoertje
- reggaeton: moderne muziekstroming, ontstaan in Puerto Rico
- rico*: lekker
- rueda (de casino)*: groepsdans waarin paren in een cirkel salsa dansen en op commando figuren uitvoeren en van partner veranderen
- santiaguero*: inwoner van Santiago
- siempre*: altijd
- Sierra Maestra: de hoogste bergketen van Cuba
- sol*: zon
- tortilla*: omelet
- vida*: leven
- Villo: systeem van deelfietsen in Brussel