



JONGEREN IN DE HOOFDROL

Dragers van de natie
in de hedendaagse Latijns-Amerikaanse Film

Lisa Couderé
Rebecca Hanser
Marloes den Hoed
Caterina Moraga Pizarro
Lotte van Oudheusden
Merel Remkes
Jaclyn van Rijn
Ruby Sanders

INHOUD

INLEIDING	5
1. Mexican Cinema: <i>Y Tú Mamá También</i> en <i>Temporada de Patos</i>	7
De volwassenheidsfase van Mexico: een zoektocht naar eigen nationale identiteit in een globaliserende wereld - <i>Rebecca Hanser</i> -	
2. <i>Rosario Tijeras</i>	25
Jongeren uit de <i>comunas</i> van Medellín - <i>Jaclyn van Rijn</i> -	
3. <i>Paloma de Papel</i> van Fabrizio Aguilar en het naoorlogse verwerkingsproces van Peru	39
Jongeren op de weg van herinnering, verzoening en identiteit op zoek naar een nieuwe toekomst - <i>Lisa Couderé</i> -	
4. Lima in Beeld in de films <i>Dioses</i> en <i>Chicha tu Madre</i>	51
Vershillende vertellingen over de Peruaanse nationale identiteit - <i>Lotte van Oudheusden</i> -	
5. <i>Linha de Passe</i> en de uitweg uit de Braziliaanse middenklasse	65
Religie, utopie en individualiteit - <i>Marloes den Hoed</i> -	
6. Uruguays omgang met het verleden	75
<i>25 Watts</i> en <i>Whisky</i> : twee generaties zonder toekomst in zicht - <i>Ruby Sanders</i> -	
7. <i>Los Debutantes</i>	91
Verlies van Onschuld - <i>Merel Remkes</i> -	
8. De liefde, de dood, de eenzaamheid en de hoop	95
<i>La Buena Vida</i> : een zoektocht naar identiteit - <i>Caterina Moraga Pizarro</i> -	
CONCLUSIE	105
BIBLIOGRAFIE	109
FILMOGRAFIE	115

INLEIDING

In mei 2010 wordt het zesde *Latin American Film Festival* te Utrecht gehouden. Een van de centrale thema's dit jaar is: "Jongeren in de hoofdrol". Het gaat daarbij om het bijzondere verschijnsel dat er relatief veel films in Latijns-Amerika worden gemaakt met jongeren in de hoofdrol. Jongeren in films worden universeel gezien als ideale dragers van nationale thematiek. Adolescenten hebben een bijzondere positie omdat de kijker langer met ze meegaat dan bij volwassen protagonisten het geval zou zijn. Jongeren houden, juist door hun positie in transit tussen kind en volwassenen, langer het voordeel van de twijfel en een restje onschuld vast. De Latijns-Amerikaanse film wordt de afgelopen jaren opvallend vaak bemand door jonge protagonisten, adolescenten die bezig zijn een omslag te maken naar de wereld der volwassenheid maar er nog lang niet zijn. Dit thema stond ook centraal in de op het CEDLA (Centrum voor Studie en Documentatie van Latijns-Amerika) gegeven cursus 'De speelfilm en de samenleving in Latijns-Amerika'. De studenten van de cursus, onder begeleiding van docent Arij Ouweneel, hebben een aantal recente Latijns-Amerikaanse films aan grondig onderzoek – gericht op bovenstaande thematiek – onderworpen. Tijdens het onderzoek zijn al direct twee opvallende zaken naar voren gekomen. Ten eerste is er een belangrijk verschil tussen kinderen en jongeren in de films. Waar kinderen vaak gebruikt worden als dragers van hoop en als het ware staan voor de toekomst van het land, of van Latijns-Amerika in het geheel, hebben de iets oudere adolescenten een andere rol. Zij staan met beide benen in het heden en lijken dan ook het hier en nu van Latijns-Amerika te belichamen. Een tweede punt dat uit de meest recente Latijns-Amerikaanse films blijkt, is de passieve houding die de jongeren uitstralen: in plaats van actieve verzetsstrijders of revolutionairen, zijn de jongeren vaak wat lamlendig bezig simpelweg adolescent te zijn. Ze vervelen zich en hebben nauwelijks politieke ideeën, in tegenstelling tot veel films uit vorige decennia.

Hier komt bij kijken dat de positie van de adolescent in Latijns-Amerika een relatief nieuwe is. De ontwikkelingen die van Latijns-Amerika een verstedelijkt continent hebben gemaakt, hebben er tevens voor gezorgd dat er ruimte is gecreëerd tussen kindertijd en volwassenheid. Met het afscheid van het traditionele rurale leven, is een zoektocht ontstaan naar een nieuwe toekomst in een verstedelijkte wereld. Jongeren hebben meer tijd om hun weg hierin te vinden, maar ook meer twijfels over hun toekomst en hun identiteit. Met dit moderne stedelijke leven worden ook de tradities van weleer in twijfel gebracht: of het nu gaat om katholicisme of *machismo*, de traditionele normen gelden niet meer. De vraag op welke manier de Latijns-Amerikaanse natiestaten hun toekomst dan moeten inrichten, staat in veel van de besproken films centraal.

De populariteit van de Latijns-Amerikaanse film in de Europese filmwereld de laatste jaren is niet te onderschatten en brengt een heel nieuw continent aan kijkers voor de vele jonge regisseurs uit Latijns-Amerika. Maar wat betekenen de films eigenlijk voor het Europese publiek? Wij hebben in dit onderzoek naast onze eigen visies op de films en hun betekenis ook gekeken naar kritieken uit verschillende landen en deze met elkaar vergeleken. Duidelijk is dat de Europese, maar ook de Noord-Amerikaanse kijker een heel andere kijk op de films heeft, en zonder direct de nationale thematiek te onderkennen toch een grote aantrekkingskracht vindt in de films. Dit komt misschien door de veelal innemende jongeren die de rollen overheersen en hun belichaming van een menselijke twijfel; een universele. Voor de Latijns-Amerikaanse kijkers en critici lijkt er echter geen

twijfel mogelijk over de rol van de jongeren als drager van de natie; hoe problematisch misschien ook.

Tijdens de zoektochten naar de betekenissen van twaalf verschillende films uit zes verschillende landen, zijn een aantal thematische overeenkomsten evident naar voren gekomen. Opvallend is bijvoorbeeld het gebrek aan voorbeelden waar de jongeren mee kampen. Ouders, en in het bijzonder vaders, ontbreken vrijwel geheel. Soms is het alsof de staat de vaderrol op zich heeft genomen; waardoor de afwezigheid van beiden schrijnend duidelijk is geworden. Zowel 'vadertje staat' als pappa, het hoofd van de familie, is van het toneel verdwenen, zodat de jongeren zonder hem volwassen zullen moeten worden. De problematische positie van de staat is in de jaren zeventig en tachtig in veel landen tot uiting gekomen in een periode van dictatuur, militair geweld en opkomend drugsgeweld. De revolutie van links werd in bloed gesmoord door een revolutie van rechts en de armoede en ongelijkheid stegen tot schrijnende hoogte. Pas jaren nadien konden filmmakers voorzichtig beginnen de camera's weer op te pakken om de nieuwe maatschappij in beeld te brengen. Welk oordeel zij vellen over de eerdere generaties, blijkt uit de films die wij hier bespreken. De nieuwe generatie jongeren is ondanks hun passieve houding juist nu drager van de natie; een natie die durft toe te geven dat het twijfels kent en op zoek is naar nieuwe manieren om de nationale identiteit vorm te geven. De jongeren die wij hier bespreken, mogen zich vervelen, bezig zijn met seksualiteit en zoeken naar hun doelstelling in het leven. In films als *Y tu mamá también* (Mexico, 2001), *25 Watts* (Uruguay, 2001) en *Linha de passe* (Brazilië, 2008) zoeken jongens naar hun mannelijkheid in een wereld waar het machismo zwaar in het geding is gekomen door de gewelddadige geschiedenis. In films als *Rosario Tijeras* (Colombia, 2005) en *Paloma de papel* (Peru, 2003) liggen de gewelddadige geschiedenissen van de landen nog vers in het geheugen, terwijl dit in films als *Dioses* (Peru, 2008) en *Los Debutantes* (Chili, 2003) – ofschoon voortkomend uit soortgelijke geschiedenissen – naar de achtergrond is gedreven.

Dit rapport beoogt de lezer mee te nemen op een continentale reis; een reis die in het eerste hoofdstuk vertrekt vanuit Mexico, de achtertuin van de Verenigde Staten; een land waar de invloed van de bovenbuurman onlosmakelijk verbonden lijkt met de vorming van de nationale identiteit. De jongens uit *Y tu mamá también* (Mexico, 2001), zoeken naar hun land, de oorsprong, maar ook naar hun mannelijkheid. Het eerste land op het Zuid-Amerikaanse vasteland, besproken in hoofdstuk twee, is Colombia. De gewelddadigheden die het land in de jaren tachtig en negentig teisterden, worden hier belichaamd door de vrouwelijke *sicario* (huurmoordenaar) Rosario in *Rosario Tijeras*. Trekkend naar het zuiden komen we in hoofdstuk drie en vier aan in Peru, een land dat enerzijds bezig is met de verwerking van de burgeroorlog, getoond in *Paloma de papel* en anderzijds een enorme culturele kentering beleeft door de 'cholificatie' van de samenleving, een verandering van de stedelijke cultuur die de traditionele elite aan het wankelen brengt. Deze laatste thematiek komt in *Dioses* en *Chicha tu madre* (Peru, 2006) duidelijk naar voren. Een uitstap naar het grootste land van het continent, Brazilië, laat in hoofdstuk vijf en *Linha de Passe* zien dat de afwezigheid van de staat zich in de levens van de jongeren heeft geworteld. Ook hier is de zoektocht naar mannelijkheid een belangrijk thema, zoals wederom in het kleine aangrenzende Uruguay, waar de littekens van de dictatuur nog moeten genezen en de jeugd, zoals getoond in *25 Watts*, zich geen raad weet met de verantwoordelijkheid de nieuwe natiestaat vorm te geven. Ten slotte komen we aan in Chili, bij *Los Debutantes* en *La buena vida* (Chili, 2008) waar een soortgelijke geschiedenis de oudere generaties verpest heeft en de jongeren met de pijnlijke herinneringen heeft opgezadeld.

Mexican Cinema: *Y Tú Mamá También* en *Temporada de Patos*

De volwassenheidsfase van Mexico: een zoektocht naar eigen nationale identiteit in een globaliserende wereld

– MEXICO –

“...jullie hebben geluk om in zo'n land te leven, Mexico ademt leven...”

In dit hoofdstuk zal ik de Mexicaanse roadmovie *Y Tú Mamá También* –uitgekomen in 2001 en geregisseerd door Alfonso Cuarón en broer Carlos– onder de loep nemen. Deze film staat erom bekend te behoren tot het opkomende *New Mexican Cinema* evenals een van de geslaagde en succesvolle voorbeelden van ‘coming-of-age films’ in Latijns Amerika, welke –toepasselijk op het thema van dit rapport– worden gedomineerd door ‘jongeren in de hoofdrol’.

De *Y Tú Mamá También* vertelt het verhaal van twee tienerjongens –Julio Zapata (gespeeld door Gael García Bernal) en Tenoch Iturbide (gespeeld door Diego Luna) – allebei rond de 17 jaar zijn en hebben de hobby's seks, drugs, alcohol en masturbatie in hun redelijk onbezorgde leven gecentraliseerd. Beiden staan aan het begin van de zomervakantie staan zonder hun vriendinnen –Cecilia en Ana– die samen naar Italië vertrekken om daar de zomer door te brengen. Beiden hebben kennelijk net de middelbare school afgerond, want ze bespreken een aantal keren de druk van het kiezen van een vervolgopleiding. Kortom, ze zitten in de overgang van een belangrijke fase in hun leven, namelijk het volwassen worden. Op een bruiloft van de zus van Tenoch, Jessica, komen de twee jongens de Spaanse Luisa Cortés (gespeeld door Maribel Verdú) tegen, de echtgenote van de neef van Tenoch, genaamd Jano. In een wanhoopsdaad om haar te imponeren bedenken ze terplekke een idyllisch strand genaamd *Boca del Cielo* (Hemelpoort) waarna ze haar uitnodigen om hen te vergezellen tijdens deze ongeplande roadtrip. Hoewel ze in de eerste plaats hier geen interesse in blijkt te hebben, verandert ze al snel van gedachten nadat haar man Jano z'n zoveelste slippertje heeft toegegeven. Dus tot de verbazing van beide jongens gaat ze in op hun aanbod –ondanks het feit dat de plek verzonnen was– en begint de roadtrip van Mexico City tot aan de Pacifische kust van Oaxaca. De reis eindigt in een ‘collectieve seksuele ervaring’ wat uiteindelijk het einde van de vriendschap tussen de twee jongens betekent, gevolgd door de dood van Luisa, die gedurende de hele reis al ernstig ziek was –kanker. Ze is er uiteindelijk aan gestorven.

Y Tú Mamá También is een film die alle ingrediënten bevat van een *coming-of-age*-film, oftewel een film over jonge, onvolwassen tieners die door de film heen geleidelijk aan volwassen beginnen te worden. Het feit dat deze film niet zo maar afgeschreven kan worden als een domme tienerfilm, is vooral te danken aan de ‘verschillende lagen’ in het verhaal overkoepeld door de intieme, sociale en seksuele

ervaringen die de drie reizigers met elkaar delen. De roadtrip brengt de drie personages dichter tot elkaar, creëert een hechte band waarbij allen tot op het bot aan elkaar worden blootgesteld, maar ook aan het publiek. De kijker wordt geïnformeerd door een anonieme, mannelijke voice-over die op een objectieve wijze uitleg en toelichting geeft over de hoofdrolspelers, diens gedachten, gevoelens en verleden. Daarnaast onthult hij ook veelzeggende anekdotes over andere personages uit de film, waarmee hij de kijker voorziet van een sociaal-politiek commentaar over en inzicht in contemporaine Mexico.

1.1. Sleutelscène

Hoewel het ‘gelaagde’ verhaal van YMTM onmogelijk tot z’n recht zou kunnen komen in één scène, was er toch één die mijn aandacht trok waarin een veelzeggend dialoog plaatsvindt tussen de drie hoofdrolspelers. In een van de laatste scènes zitten de drie aan een tafel en komen bij van hun boottocht naar Boca del Cielo, die dus achteraf toch echt bestond. Ze bevinden zich in een simpel, idyllisch en typische Mexicaanse strandtent en onder het genot van alcohol komen de verzoeningen, levenslessen en bekentenissen schaamteloos voorbij. Op dit moment is de band zo hecht dat het tijd wordt voor een evaluatie van elkaar waarbij Luisa haar bewondering voor Mexico uitdrukt door te zeggen: “*Mexico breathes with life*” waarna er een toast op Mexico volgt. Haar bekentenis aan de jongens en de les dat ze blij moeten zijn om in zo’n land te wonen, laat zien dat ook Luisa een levensles heeft geleerd, voltooid en bereikt. Gezien het gedrag van de twee jongens, wordt duidelijk dat na alle discussies en ruzies –o.a. met betrekking tot de klassenverschillen– er een soort van verzoening plaatsvindt, gevolgd door een toast op de *Charolastras* (Space cowboys), datgene wat hen in de eerste plaats aan elkaar koppelde als hechte vrienden en broers (*compadres*). Nadat Luisa Julio een zoen op de mond geeft, geeft dat Tenoch aanleiding om te vragen wie van de twee beter in bed is – aangezien Luisa met allebei het bed heeft gedeeld– en wederom laat deze vraag zien dat de competitie tussen de nog steeds overheerst in hun vriendschap en dat toch altijd eerder voor verdeling dan voor verzoening zal zorgen. Wederom een toast op het masturberen. Luisa blijft neutraal en bekent aan ieder wat diens zwakke punten op seksgebied zijn; Tenoch eindigt met ‘*Mamacita’s*’ en beiden komen allebei té snel klaar, iets wat Luisa toekent aan het overtuigend masturberen. Ze geeft hen dan ook meteen advies over hoe ze beter in bed kunnen zijn door een pikant advies over de clitoris te geven; ‘*the greatest pleasure is to give pleasure*’ (toast op de clitoris). De jongens blijven in competitiestrijd, wat aantoont dat er maar geen vooruitgang wordt geboekt. Dan komen de verzoeningen met betrekking tot hun vriendinnen die ze allebei met elkaar hebben gedeeld, waarop een toast volgt op de ‘Melkbroers’ (*Hermanos de Leche*). Hierop volgend wordt er kort gediscussieerd over ieders seksuele veroveringen en bekent Julio aan Tenoch, als grap ‘...y tú mamá también’ (en jou moeder ook!) wat uiteraard een flinke steek voor Tenoch is. Het is duidelijk, Luisa merkt dat haar pogingen om de competitiestrijd tussen beiden weg te nemen, tevergeefs zijn en wandelt naar een jukebox, kiest een plaat en danst zwoel terug naar de tafel waarbij ze een intieme ‘trio-dans’ initieert. In dit moment, kan worden opgemerkt dat voormalig, onzekere en onderdanige Luisa nu volledig herrezen is als sterke en geëmancipeerde vrouw. In de dans, waarbij Luisa zich bevindt tussen de twee jongens in, komt het symbolisch beeld naar voren van de Spaanse vrouw, wiens lichaam een ‘brug’ vormt voor de twee jonge tieners, die ondanks hun verschillende klassen en eeuwige strijd door haar bij elkaar worden gebracht voor dat ene moment. Het avontuurtje eindigt in de slaapkamer waarbij de verzoening zó ver gaat dat de twee jongens een homo-erotisch ervaring beleven. In plaats van een reconciliatie, drijft dit moment hen nog verder uit elkaar en luidt zelfs het einde van hun vriendschap in. De

missie van Luisa als katalysator is in dat opzicht mislukt, maar wellicht ook niet helemaal.

Uit deze sleutelscène heb zijn de volgende drie ‘frames’ oftewel allegorieën geselecteerd waarmee ik mijn analyse verder ga uitdiepen met als hoofdthema’s: de nationale identiteit van Mexico, de persoonlijke identiteit van de personages en de *gender* verhoudingen in Mexico.

Frame 1: een zoektocht naar de nationale identiteit ...met de auto

In *Y Tú Mamá También* staan een aantal dichotomieën centraal onder het overkoepelend thema van modernisatie en globalisatie. Hierin staat Mexico op het punt om te veranderen van derde wereldland tot een eerste wereldland, met alle gevolgen van dien. Voorbeelden van dit soort dichotomieën zijn onder andere het urbaan en ruraal gebied (in Mexico), rijk en arm en hogere klassen en midden -en lagere klassen. In de komende secties zal ik de frames gaan bespreken die zijn gecentraliseerd rondom deze tegenstrijdigheden. Mexico kan worden gezien als meerdere Mexico’s in één land en de verschillen in bevolkingsgroepen, rassen en klassen is daarom zeer aanwezig. Een nationale identiteit in het midden van globaliserende landen en in combinatie van de interne strijd binnenin het land zelf is dus vanzelfsprekend. Een dergelijk doel wordt een ware missie. Net als de jongens Tenoch en Julio is Mexico als ‘tiener-land’ of jonge natie zichzelf aan het ontplooiën, begint het volwassen te worden en is op zoek naar een eigen identiteit.

Deze zoektocht brengt Mexico in de vorm van twee jonge tieners op een pad vol met verrijkende ontdekkingen. De kijker wordt dus als het ware geleid door Mexico als land met verschillende landschappen en lagen die vooral gepaard gaan met discussies over de politieke identiteit van het land. Bij dit soort films kan worden gezegd dat de reis vaak wordt gemotiveerd door een soort missie. Hoewel over het algemeen geldt dat de ervaring die de reis met zich meebrengt belangrijker is en waarin volgens Shijun¹ “beweging functioneert als een katalysator voor persoonlijke ontwikkeling”. Gibbs² sluit hierop aan dat als de hoofdrolspelers worstelen met bepaalde onzekerheden veroorzaakt door het onbekende, ze sneller de neiging hebben om tot ‘zelf-bezinning’ te komen door middel van het ontwikkelen van nieuwe relaties met hun meereizende metgezellen, vrienden en/of bekenden. Normaal gesproken, was dit genre ontstaan als een mannelijke ‘ontsnappingfantasie’ met de nadruk op mannelijkheid, individualisme en agressie. Maar in het geval van *Y Tú Mamá También* bevat deze roadmovie een reis over een ontsnapping aan de patriarchale en *machista* samenleving. Volgens Gibbs³ hebben regisseurs en filmmakers zich gewend tot dit genre als een nieuwe vertegenwoordiging voor ‘het ander’: “[een] subversieve parodie op dit [oorspronkelijke] genre maakt ruimte voor degenen die traditioneel [en historisch] gezien achtergesteld en gemarginaliseerd zijn geweest, met betrekking tot ras, sociale klasse, geslacht, of geaardheid”.

Volgens Shijun⁴ kan het woord ‘road’ of ‘weg’ op zowel letterlijke als op metaforische wijze worden geïnterpreteerd als iets dat ergens naartoe moet leiden. Bijvoorbeeld een bekend of onbekend bestemming, of zelfs een geheel andere wereld. Shijun⁵ verduidelijkt dat een *road* eigenlijk gelijk staat aan een reis en daarom verscheidene mogelijkheden weerspiegelt waarop men wordt getracht of verleid om ten alle tijden op onderzoek uit te gaan of te ontdekken. Shijun⁶ beweert dat:

een roadtrip ook angst [bezorgdheid] inboezemt: wij nemen de weg, maar de weg neemt ons ook. Dus er is sprake van zelfballingschap, verplaatsing, verwoesting en verderf. Aan de andere kant, de weg [*the road*] wijst op een nationaal karakter, of wat specifiek, een zoektocht naar het ‘nationale zelf’ [het nationale in jezelf]. [W]e kunnen dus concluderen dat een roadmovie, vanaf het begin, een culturele psychose reflecteert, en dat niet alleen morgen een andere

dag is, maar dat de weg ook een doorweg [*passage*] is waardoor een nieuw begin mogelijk wordt gemaakt vrijgesteld van alle banden met het verleden. Wegen zijn in die zin net zo'n belangrijke deel van ons leven, als dat ze zijn van ons culturele leven. De weg als een symbolische plek, bemiddelt tussen een culturele fascinatie met de auto [voertuig] of om het simpel te zeggen, met mobiliteit, en een ontwerp van vrijheid, en in deze relatie, staat sociale identiteit op het spel. [E]en combinatie van [de] weg, [een] voertuig en menselijke bestuurders, [staat gelijk aan] een onbekende reis [of een reis met onbekende bestemming].⁷

De roadtrip zet zich op zeer amusante wijze voort en brengt de bevolking van het platteland in beeld. Dit creëert opzettelijk een beeld van de indiaanse/inheemse bevolking die erg ver verwijderd lijkt van de nieuwe plannen om Mexico te globaliseren. Tijdens de rondreis wordt het beeld geschetst van het ware (plattelands/rurale) leven in Mexico, waaronder onder andere militaire patrouille troepen en blokkades evenals extreme armoede sterk in beeld worden gebracht. Het drietal mag dan wel doelbewust onderweg zijn naar een verzonnen, idyllische plek maar uiteindelijk blijkt dit strand toch echt te bestaan. Daar tegenover staan de drie personages oorspronkelijk afkomstig van het drukke, moderne stadsleven van Mexico Stad. Per toeval komen ze toch aan op een typisch ruraal plaatje van Mexico biedt: rustig, vredig, paradijselijk en ver weg van alle drukte, zondes en ellende zoals de stad in deze film doet overkomen. "Hun eindbestemming blijkt dus eigenlijk een suggestie te zijn voor een extreem optimistisch beeld van Mexico".⁸

Shaw⁹ legt uit dat een beeld is geschetst van een verwarde natie dat opgedeeld is en hangt tussen het *global* en *local*. In deze film wordt dit op twee manieren cineastisch verduidelijkt, namelijk via de 1) de anonieme mannelijke voice-over die de film voor korte *snap-shots* onderbreekt –waarbij het geluid ook wegvalt– en de kijker wordt voorzien van toelichting en achtergrondinformatie. En 2) de dwalende camera (*wandering eye*) die de nadruk legt op en aandacht besteedt aan de omgeving en daardoor het 'gewone' Mexicaanse leven dat rondom de personages gewoon doorleeft. De kijker dwaalt dus af met de camera en krijgt een beeld van de verschillende sociale klassen en rassen die samenleven. Zowel in stedelijk –als ruraal Mexico, wat op z'n beurt ook een bredere visie toont van de Mexicaanse natie. Er is bijvoorbeeld een scène waarin het drietal ergens onderweg stopt om wat te eten en vervolgens volgt de camera –afgeleid van de drie personages– een oude serveerster naar de keuken, waar de inheemse vrouwen het eten klaarmaken en er een heel andere wereld wordt getoond. Een ander goed voorbeeld komt in de vorm van een andere belangrijke personage in de film, namelijk die van Jesus 'Chuy' Carranza. Hij en zijn gezin begeleiden de drie hoofdpersonages door het paradijselijk gebied uiteindelijk naar Boca del Cielo. Hij vormt daarom in deze film de vertegenwoordiging van de 'gewone', typisch (rurale) Mexicaanse man. De voice-over ligt toe hoe de agressieve ontwikkeling van de toeristenindustrie de traditionele rurale Mexicaan wegdrijft, dus hoe het *global* tot de verdwijning leidt van het *local*. De voice-over geeft op profetische wijze aan hoe Chuy's leven als visser voor altijd zal verdwijnen door de komst van luxe hotels aan het einde van het jaar. Aan het einde van de film wordt door de voice-over aangegeven dat het strand waar ze verbleven, was verkocht voor de ontwikkeling van de toeristensector. Dit ten koste van de lokale visserij. Hieruit kan dus worden opgemaakt dat de mondiale toeristenindustrie kan worden gezien als een ontwikkeling dat zich aan het oprukken is en zich op vernietigende wijze een weg baant door het 'rurale paradijs'. Hier zijn we getuige van de snel groeiende toeristenindustrie en de penetrerende modernisatie in Mexico, dat het traditionele '*local*' leven doet verdwijnen: Mexicanen als Chuy staan aan de rand van 'modern Mexico'. Hieruit blijkt dus dat het lot van de gehele Mexicaanse natie er problematischer voor staat dan gedacht.

Met het zicht op de verschillende sectoren die aan het concurreren en vechten zijn om de beschikbare ruimte binnen een moderne, volwassen wordende natie. De volgende citaat toont aan hoe een recensent een beeld schetst van de impact van modernisering en globalisatie op ruraal Mexico.

Corrumpering, het kapot gaan van zuiverheid en reinheid staan centraal in ‘Y Tú Mamá También’. De in de stad opgegroeide rijkelui-kindjes ondernemen een reisje naar het platteland en ontmoeten daar een levensstijl waar ze zich eerder wellicht niet van bewust waren: de boerenbevolking die door de plotselinge groei van Mexico naar een industrieel land zijn achtergelaten in de ontwikkeling en nauwelijks een toekomst hebben. Er groeit een soort van kanker doorheen alles wat we zien in de film: we zien politici die corrupt zijn, huwelijken die slechts schijn zijn, vriendschappen gebaseerd op leugens en bedrog, gepretendeerde liefde die niet echt iets voorstelt. [J]e kunt dan wel scheten zitten laten in een auto, maar wat betekent het uiteindelijk als zelfs de meest fundamentele beloftes die je elkaar ooit gemaakt hebt, niet nageleefd kunnen worden?¹⁰

Volgens Wood¹¹ staat er een ander nationale overgang centraal in *Y Tú Mamá También*. Namelijk het politieke landschap dat in 2000 een verandering onderging en dus werd gereflecteerd in *National Mexican Cinema*. Zeventig jaar lang was de Mexicaanse politiek gedomineerd door de Institutionele Revolutionaire Partij, ook wel bekend als de PRI (*Partido Revolucionario Institucional*). Gedurende dit regime stond Mexico ook wel bekend als ‘de perfecte dictatuur’ binnen het *one party system*. Maar in 2000 verloor deze autoritaire, politieke partij zijn macht aan de *National Action Party* (PAN) met Vicente Fox (president van Mexico gedurende 2000–2004) aan het hoofd tijdens de nationale presidentiële verkiezingen. Voor de Mexicaanse democratie werd dit gezien als een overwinning evenals potentieel voor (grote) verandering en reformatie. Een groot gedeelte van de Mexicaanse bevolking was zeer optimistisch. Wederom heeft Mexico als natie, op politiek gebied, een overgang ondergaan, oftewel een nieuwe cyclus/begin. Zoals in de volgende frame zal worden duidelijk gemaakt, heeft hoofdrolspeler Tenoch een wel heel speciale band met deze partij. Aan het einde van de film in de slotscène wordt door de voice-over nog aangegeven dat de PRI inmiddels inderdaad zijn macht heeft verloren. Zowel voor de jongens als voor Mexico is er een nieuw begin aangebroken.

Frame 2: ontdekking van individuele/persoonlijke identiteit

Net als dat Mexico als natie is ‘gegroeid’ en de overgang van derde naar eerste wereldland ondergaat, ondergaan ook de twee tienerjongens Tenoch en Julio soortgelijke overgang in de film. Zoals de uitleg van de betekenis van een roadmovie liet zien in de vorige frame, zijn de twee letterlijk onderweg op zoek naar een eigen identiteit. Het begin van de film toont tevens ook het begin van de zomervakantie waarna ze allebei hun levens moeten voortzetten met de keuze voor een vervolgstudie. De film speelt zich dus ook letterlijk af in een ‘overgangsfase’ of tussenperiode. Het wordt duidelijk dat de twee evenals Mexico op het punt staan te veranderen.

Aansluitend op de vorige frame, kan worden opgemerkt dat Tenoch en Julio dus eigenlijk op individueel niveau Mexico als natie vertegenwoordigen. Hiervoor brengt de film ook met opzet een overzicht in beeld van het huidige klassensysteem dat momenteel nog volop heerst in Mexico. De personages zijn namelijk afkomstig van verschillende ‘rassen en klassen’. Tenoch is afkomstig van de rijkere, hogere sociale klasse en Julio is iemand van de arbeiders –middenklasse. In de film worden de twee jongens evenals hun levens en families geïntroduceerd. Hun woningen worden bijvoorbeeld pontificaal in beeld gebracht. Uiteraard woont Tenoch in een zeer riante villa, welke in beeld komt via

de *niñera* Leo, die door de camera –*wandering eye*– wordt gevolgd alsof zij de kijker door het huis leidt, eindigend bij Tenoch, die zij een sandwich overhandigt op zeer onderdanige wijze en de telefoon voor hem opneemt die vlak naast hem staat. Hier komt dus ook sterk naar voren hoe het raciale systeem in elkaar zit. Op de Mexicanen van inheemse afkomst (*indigenous people*) wordt meestal neergekeken en zij zijn ook degenen die de laag betaalde, minderwaardige baantjes hebben vaak in dienst van de ‘blanke’ hogere sociale klassen. In het geval van Tenoch is zijn vader een corrupte politicus bij de heersende PRI die Tenoch bijna *Hernán* (naar de Spaanse veroveraar) heeft genoemd. Maar vanwege een campagne kwam het hem beter uit zijn zoon een inheemse naam te geven. De naam ‘Tenoch’ komt namelijk van *Tenochtitlán* en verwijst naar een mythische stichter van *Tenochtitlán* en van het Azteekse Rijk. ‘*Titlán*’ betekent letterlijk ‘...plaats van’, dus vormt het geheel: ‘Plaats van Tenoch’. Tenoch komt over als een verwend persoon, die altijd zijn zin wil hebben en niet tegen zijn verlies kan. Ondanks het feit dat zijn ouders hem allebei voorzien van het beste en hem zien ze hem ook graag hun voetsporen volgen door hem telkens toekomstplannen voor te leggen, geeft Tenoch er zelf vrij weinig om. Zijn vader wil namelijk dat hij economie gaat studeren na de vakantie en hetzelfde levenspad volgt, maar daar denkt Tenoch nog anders over. Zijn ouders zijn dus wel aanwezig, maar zijn te druk met hun eigen levens. Ze bemoeien zich niet met dat van hun kinderen.

Daar tegenover staat Julio die afkomstig is uit de middenklasse en uiteraard iets minder riant samenwoont met zijn werkende moeder en zijn zus, die ook nog eens een politieke activist is. De film toont een klein appartement met een aantal kamers, maar daar blijft het ook bij. Opmerkelijk is de afwezigheid van de vader van Julio, waar ook verder niet meer over gesproken wordt in de film. De klassenverschillen hebben kennelijk geen impact op hun vriendschap, alhoewel er vaak genoeg duidelijk naar voren komt dat de twee zich in een soort competitiestrijd bevinden. Er zijn bijvoorbeeld voortdurend scènes waarin Tenoch en Julio een wedstrijd initiëren en Tenoch toch altijd eindigt als de winnaar. Met andere woorden, de hogere sociale klassen winnen de strijd toch altijd en staan voorop. Deze competitiestrijd komt ook terug bij de discussies en ruzies, die ze krijgen wanneer ze erachter komen dat ze allebei met elkaars vriendinnen hebben geslapen. Ze schelden elkaar op denigrerende wijze uit waarbij discriminerende beledigingen worden gebruikt die gebaseerd zijn op sociale klassen. Dit is dan ook meteen in strijd met hun manifest dat hun verenigd in hun broederschap als *Charolastras*. Tevens komt de competitiestrijd ook naar voren als Luisa het drietal compleet maakt. Beiden hebben het op haar voorzien en in plaats van dat één wint, moeten ze haar delen. Dit zal ongetwijfeld te maken hebben met het heersende machismo (*machista* gedrag) in Mexico, dat de *gender* verhoudingen (zie frame 3) sterk beïnvloed. Volgens Amaya en Senio Blair¹² komt dit ook sterk naar voren in de politiek: “[er wordt beweerd] dat de mannelijke karakteristieken ‘onwetendheid, machismo, and narcisme’ staan voor de PRI’s stervende politieke structuur”¹³. ‘Onwetendheid’ en ‘machismo’ zouden hier inderdaad goed van pas komen, aangezien de twee nog veel te leren hebben en er een ontdekkingsreis staat te wachten met onverwachte levenslessen.

Wat ook opmerkelijk is, zijn de achternamen van de drie hoofdpersonages, evenals die van de rest van de cast. Die komen namelijk allemaal overeen met die van bekende, historische, Mexicaanse figuren, waardoor de personages nog meer dieptegang krijgen. Tenoch Iturbide komt bijvoorbeeld van Agustín de Iturbide die als Mexicaanse militair uiteindelijk bekend werd als de stichter van het Mexicaanse Rijk, oftewel van de Mexicaanse natie en uiteindelijk als keizer van het eerste Mexicaanse keizerrijk in de periode van 1822 tot 1823. Julio Zapata deelt zijn achternaam met Emiliano Zapata, een Mexicaanse revolutionair die een belangrijke rol heeft gespeeld bij de Mexicaanse

Revolutie (1910) en tevens degene is aan wie de ‘Zapatistas’ hun naam hebben te danken. Als laatste is er Luisa Cortés, die uiteraard de achternaam draagt van Hernán Cortés, de Spaanse veroveraar van Nieuw Spanje, oftewel voormalig Mexico. Uiteraard valt hier op dat Luisa en Hernán allebei van Spaanse afkomst zijn en in feite bekend staan als personen die twee culturen nader tot elkaar hebben gebracht. Zo hebben alle personages een bepaalde overeenkomst met de historische figuren, van wie ze de achternaam dragen. De namen zijn daarom ook van groot belang en lopen als het ware door de hele film als een centrale factor waar telkens op teruggekomen wordt, onder andere met betrekking tot het klassensysteem.

In de film banen Tenoch en Julio een weg door Mexico en door het leven, aangespoord door het verlangen om via een roadtrip bepaalde vrijheden te ervaren die in het ‘normale’ leven in Mexico Stad met een dominerende rol van hun familie/ouders worden beperkt en geweigerd. Volgens Shijun¹⁴ staat “er een connectie tussen beweging en vrijheid; [...] een roadtrip wordt gezien als promotie van een auto als de ‘permanente’ uitbuiting van de onwetende massa, geschikt voor beweging of mobilisatie als sociale oplossing; oftewel mobilisatie substitueert sociale verandering”. In het geval van de drie personages functioneert de reis alleen als tijdelijke vrijheid; een laatste uitspatting en/of gelegenheid om uit te razen vóór de overgang naar volwassenheid, zoals bij Julio en Tenoch of in het geval van Luisa vlak vóór het doodgaan. Een opmerkelijk feit is dat volgens Gibbs¹⁵ alle drie de hoofdrolspelers in de film op zoek zijn naar een soort van utopie. Op het eerste gezicht, lijkt het niet echt van belang te zijn, maar al gauw krijg je als kijker de neiging je af te vragen hoe ze met allemaal in de auto op de weg zijn beland. Zoals het verhaal al aangaf zijn alle drie de personages onderweg naar een verzonnen, idyllisch strand Boca del Cielo en hebben er als het ware een soort missie van gemaakt om er te komen. En dit komt zelfs overeen met de achterliggende motivatie. Namelijk het ontsnappen aan de beperkingen die in de huiselijke omgeving zijn opgelegd. Voor de jongens zijn dit de keuzes, studiekeuzes en dergelijke, voor hun toekomst die door hun ouders zijn voorgelegd en aangedrongen, evenals de jeugdige vrijheid om zich te vergrijpen aan drugs, alcohol, seks en dergelijke. Iets wat ze in de film overtollig in de praktijk stellen, maar natuurlijk altijd stiekem en uit het zicht van hun ouders. De roadtrip zou hen dus ongestoorde vrijheid kunnen bieden om dit alles zonder problemen te kunnen doen.

Luisa daarentegen heeft een soortgelijke motivatie om te ontsnappen aan de huiselijke sfeer, maar aangespoord door andere redenen. Nadat haar man Jano wederom zijn zoveelste slippertje via de telefoon heeft toegegeven, is de maat vol voor Luisa en gaat ze in op het aanbod van de twee tieners. Op het eerste gezicht lijkt dit dus een soort wraakactie van haar en helemaal wanneer ze met beide jongens het bed deelt. Ondanks dit alles blijft ze de trouwe echtgenote en voert ze zelfs een aantal verdrietige telefoongesprekken waarbij ze haar man nog liefdevol en zorgzaam tips en adviezen geeft over de huishouding enzovoort waarmee ze dus eigenlijk de eeuwig lijdende en onderdanige (huis)vrouw symboliseert. In Mexico bestaan er voorbeelden van historische en mythische vrouwen, zoals *La Llorona*¹⁶. Een ander voorbeeld van een nationaal mythisch, vrouw welke ook wordt uitgebeeld door Luisa, is die van *La Malinche*¹⁷. Luisa volgt het voorbeeld van dit mythisch figuur in de zin van zijnde een brug tussen twee landen/culturen, evenals een vertegenwoordiging van verraad en prostitutie.

In de film komen een aantal universele boodschappen naar voren, welke levenslessen symboliseren, en dan met name het ‘*genieten van het leven, nu het nog kan*’ of beter verwoordt in de Latijnse gezegde ‘*carpe diem*’. Voorbeelden hiervan zijn al gegeven in de uitleg van de sleutelscène. Tenoch en Julio zijn twee onwetende en stuntelige jongens van 17 jaar die nog vrij weinig interesse hebben in het echte volwassen

leven en wat er zich allemaal wel niet afspeelt buiten hun innerlijke fantasieën waarbij drugs, seks, vrouwen en *machismo* vooralsnog prominent centraal staan. De wat oudere personage van het moederland afkomstige Spaanse Luisa heeft dan ook duidelijk een ‘moederrol’ in de film en de meeste wijze levenslessen komen dan ook van haar. In de film worden er verschillende verwijzingen gemaakt naar ‘moeders’ als een ode aan de rol van moeder. Uiteraard is de filmtitel er één van, maar blijkt ook dat Tenoch tijdens het klaarkomen ‘*mamacita*’ blijft roepen, toosten ze aan het eind op alle moeders en is uiteraard Luisa net een moeder voor hen. Hoewel deze rol haar soms doen inzien dat ze inderdaad met kleine kinderen te maken heeft. Ze uit haar woede hierover als de twee flink aan het bekvechten zijn nadat Tenoch heeft toegegeven met de vriendin van Julio te hebben geslapen. Terwijl ze elkaar uitdagen –Tenoch bevindt zich in de auto en Julio erbuiten– probeert Luisa wederom de gemoederen te sussen, maar wordt zelf weggeduwd en is het dan zat. Ze pakt haar spullen, loopt kwaad weg en roept nog na: “Speel je met baby’s, dan eindig je met het wassen van luiers”.¹⁸

Luisa ondergaat dus gedurende de film ook een verandering en is duidelijk bezig met een zoektocht naar haar eigen identiteit. Aangezien zij haar hele leven lang altijd heeft gedaan wat anderen graag van haar wilden. Al die tijd heeft zij dit getolereerd. Zij is dus nu vastberaden haar leven om te gooien en heeft daarom ervoor gekozen mee te gaan met Tenoch en Julio op hun roadtrip. Als ze door alle verdriet om haar overspelige man Jano toch besluit het bed te delen met Tenoch, realiseert ze zich kort daarna al gauw dat zij het evenwicht van hun vriendschap heeft verstoord. Ze voelt zich genoodzaakt balans terug te brengen door ook met Julio naar bed te gaan. Volgens een recensent genaamd Rey Mono¹⁹ is dit een van de voorbeelden die aantoonen dat zij als de volwassen vrouw de taak heeft om balans na onenigheid terug te brengen door zichzelf op te offeren. Gillespie²⁰ brengt het volgende naar voren:

[O]ndanks dat Tenochtitlan (volgens velen) exclusief werd geregeerd door koningen [mannen], draaide de dynastie geschiedenis, zoals het is gevormd door de Spaanse verovering, eigenlijk letterlijk om een klein aantal, relatief onbekende ‘koninginnen’. Deze vrouwen hadden een cruciale functie bij de koninklijke genealogie, middels het begiftigen van de koningen met adelstand [*nobility*], iets wat ze anders nooit [zelf] zouden hebben behalen. De[ze] adelstand moet op bepaalde momenten tijdens de genealogie worden geregenereerd –namelijk aan het begin van diens opeenvolgende cyclussen [...]. Met het begin van iedere cyclus, begiftigd een vrouw de opvolgende koningen met het recht om te regeren, een vrouw die daarvoor samensmelt met haar tegenhangers voor en na haar, aan wie ze structureel identiek is. Zij was één vrouw en meerdere vrouwen tegelijkertijd, een middel om vereniging [*union*] te bereiken, maar representatief voor oppositie, een bron van macht, maar ook van chaos, een bedreiging voor de ordelijke vooruitgang van de wereld, maar absoluut noodzakelijk voor diens overleving, kortom een vrouw van onenigheid [*a woman of discord*].²¹

In de frame 3 zal worden uitgelegd in hoeverre zij haar eigen identiteit vormt in strijd met de heersende *gender* verhoudingen.

Aangezien Luisa gaandeweg in principe het einde van de reis en tevens haar eigen dood tegemoet gaat, kan worden opgemerkt dat de hele film verscheidene links naar ‘de dood’ maakt. Shaw²² bevestigt dat in de film ‘de dood’ een belangrijke rol heeft en de drie hoofdrolspelers omringt zijn door dit thema, en dan met name de vrouwelijke personage van Luisa. Afgezien van het feit dat zij aan het einde van de film blijkt te zijn gestorven aan kanker en gedurende de hele roadtrip deze ziekte en de kennis van een kort leven, met zich meedroeg, worden de drie blootgesteld aan verschillende gebeurtenissen

die gekoppeld zijn aan de dood. De dood heeft dus een prominente hoofdrol in deze film, ondanks de onbezorgde jeugdigheid van de drie hoofdpersonages. Beelden van de dood en geweld staan centraal in deze film waarop regisseur Cuarón uitlegt in een interview beschreven in het boek van Shaw²³ dat de vertegenwoordiging van de dood niet gewelddadig, noch mannelijk/macho is bedoeld. Het is eerder iets natuurlijks en onvermijdelijk in het leven. De voice-over vertelt onder andere over dodelijke slachtoffers bij verkeersongelukken waar de jongens op datzelfde moment langsrijden. Een voorbeeld van ‘de dood’ in verband met het verkeer is een incident waar de twee hoofdrolspelers zonder echt onthutst te raken, langsrijden. Uiteraard hebben ze totaal geen oog voor wat er om hen heen gebeurt waarna dit soort incidenten en diens symbolische betekenis van het leven en de dood, gaan aan hun voorbij. Uiteraard hebben de jongens op die leeftijd hele andere dingen aan het hoofd. Met de komst van Luisa worden de seksuele gevoelens alleen maar versterkt. De twee jongens hebben hun zinnen natuurlijk gezet op Luisa, gezien hun seksuele fantasieën over haar onder andere tijdens het masturberen in het begin van de film. Hun seksuele lusten worden gaandeweg flink op de proef gesteld en uiteindelijk zelfs afgeleerd. In deze film vormt de wat oudere, volwassen vrouw Luisa “een katalysator voor hun volwassenheid, terwijl ze zelf ook een geheim met zich meedraagt die meer kleur geeft aan de [uiteindelijk] ontknopning van de film”.²⁴ Luisa’s rol, eindigend met haar dood tracht op een symbolische wijze de huidige relatie tussen Mexico en Spanje na te volgen: namelijk dood, verdwenen en alsof ze nooit heeft bestaan. Maar Spanje is en blijft het moederland verantwoordelijk voor de totstandkoming van Mexico. In dit optiek, is Luisa verantwoordelijk voor de levenslessen die zij doorgeeft aan Tenoch en Julio en laat hen zien dat hun lot onlosmakelijk aan elkaar is verbonden. Zij brengt hen in principe op dezelfde wijze bij elkaar zoals de Spaanse kolonisators, zowel het Europese en het indiaanse bij elkaar heeft gebracht. Dit heeft uiteindelijk geleid tot de *Mestizo* en *Criollo* ras. Haar rol is om als de volwassen vrouw evenals het wijze, ervaren moederland Spanje, de twee stuntelige, jonge tienerjongens Julio en Tenoch –die Mexico als jonge natie en ‘tienerland’ vertegenwoordigen en op het punt staan de overgang naar volwassenheid te ervaren– de wijze lessen te leren die ze nodig hebben om die overgang compleet te maken. Haar rol gaat dus verder dan dat van de Heilige Maagd of de indiaanse *Malinche*. Zij is degene die hen hun ware verlangen laat openbaren, hen doet inzien dat hun redding bij elkaar ligt en de noodzaak elkaar te moeten begrijpen en accepteren, oftewel het homoseksuele aspect tussen de twee. Kemet²⁵ voegt hier aan toe dat “Luisa ook verantwoordelijk is voor de seksuele en morele geweten die ze hen meegeeft, evenals hen hun relatie doet contextualiseren”.²⁶ Vervolgens, sterft Luisa en verdwijnt uit hun leven op ‘mysterieuze’ wijze, alsof haar taken zijn volbracht evenals haar rol van overbrugging tussen twee werelden, klassen en rassen. Of zoals Gillespie²⁷ aangaf de overbrugging tussen twee dynastieën waarvoor zij ten tonele was gekomen.

[Het verhaal] stelt de vraag of het überhaupt mogelijk is om de sociale ruimtes van de rijkere, hogere klassen toegankelijk te maken voor de armere, middenklassen. [Opvallend genoeg,] zit er altijd een vrouw bij die functioneert als katalysator van een vollere, complete en utopieachtige integratie. Het delen van seksuele intimiteit wordt afgebeeld als een machtige band. Bovendien, zijn de vrouwen vastgelegd als een gedeelde symbolische ruimte waar de verlangens van beide jongens evenals diens sociale en raciale identiteiten kunnen samenleven. Maar klassen –en rassenongelijkheid blijven [...] onoverbrugbaar; dus behoren de vrouwen met de taak van overbrugging, te sterven.²⁸

Kortom, de jonge Mexicaanse natie is –in de vorm van de twee tienerjongens Tenoch en Julio– door Luisa –oftewel het Spaanse moederland– door de overgangsfase naar volwassenheid gesleept. De overbrugging en/of verzoening tussen de verschillende sociale klassen in Mexico is mislukt, gesymboliseerd door de beëindiging van de vriendschap tussen Tenoch en Julio. Na elkaar een jaar lang niet meer te hebben gezien, komen de twee elkaar per toeval tegen en besluiten af te spreken. Tijdens dit laatste gesprek aan het einde van de film, informeert Tenoch Julio over de dood van Luisa en staan ze even stil bij het moment. Ze lijken beiden uitgeraasd te zijn en volgens Benson-Allott²⁹ is aan de hand van hun kleding en uiterlijk te zien dat ze volwassen zijn geworden evenals de keuzes die ze tegen wil en dank hebben gemaakt. Tenoch is begonnen met een studie in economie en Julio studeert politieke wetenschappen. Opvallend genoeg hebben ze beiden uiteindelijk de voorkeurstudies van hun ouders opgevolgd, welke ze in het begin nog stoer hadden afgewezen. In een interview³⁰ met Alfonso Cuarón wordt er gesuggereerd dat ondanks de politieke overgang van de staat, met de beëindiging van de PRI, er weinig vooruitgang is geboekt. Mexico –evenals Tenoch en Julio– is inderdaad volwassen geworden en is een overgangsfase ondergaan, maar net als de twee jongens, blijft het land verdeeld en opgebroken. Ze hebben allebei dan wel een persoonlijke identiteit aangenomen, die ze wellicht nooit voor zichzelf hadden ingebeeld, maar de toekomst wordt somber ingezien. In het kader van globalisatie en modernisatie, is opgroeien en volwassen worden wel een nieuwe levensfase, maar hoeft niet altijd de oplossing van alle problemen te bevatten. Aan de andere kant, kan ook worden gesuggereerd dat Luisa’s taak in wezen is volbracht, gezien het feit dat ze toch een soort breuk bij de hogere, elite klassen teweeg heeft gebracht. De jongens zijn namelijk aan het einde van de film inderdaad gegroeid en verschillen ondanks hun achtergronden niet heel veel meer van elkaar. Ze studeren allebei, dragen soortgelijke kleding en hebben allebei, volgens de voice-over, goede partners getroffen. Wellicht, is er toch hoop voor de twee jonge tieners, evenals voor Mexico als natie.

Frame 3: een wankelend machismo in contemporaine Mexico

Mexico is een land waar religie en conservatisme traditionele systemen benadrukt betreffende seks en *gender* verhoudingen. Momenteel, ondergaat Mexico –en eigenlijk bijna heel Latijns Amerika– een aantal drastische veranderingen in de economische, politieke en sociale systemen. Samenlevingen, zoals die van Mexico beginnen zich steeds meer te distantiëren van het strenge conservatisme en beginnen deuren te openen voor een ander soort definitie van mannelijkheid, vrouwelijkheid en seksualiteit. “Bijvoorbeeld, op macroniveau [...] wordt er gesproken over politieke structuren strak georganiseerd door patriërchaat en paternalisme [*patriarchy and paternalism*]. Op microniveau, is het normaal om de term ‘*machismo*’ toe te passen om de sociale interacties te beschrijven. [A]llebei de niveaus [zijn nodig] om Y Tú Mamá También te analyseren met verwijzing naar de Mexicaanse geschiedenis en diens politieke en seksuele structuren”.³¹

Een belangrijk, overkoepelend thema dat aan bod komt in de film, zijn de *gender* verhoudingen. De *gender* verhoudingen worden flink op de proef gesteld en reflecteren zich vooral in de driehoeksverhouding tussen Tenoch, Julio en Luisa. De film suggereert een interessant beeld van de huidige verhoudingen tussen mannen en vrouwen (*gender roles and relations*) in Mexico. Een duidelijk voorbeeld wordt gegeven met de tegenstrijdige ‘*manifestos*’ waardoor alle personages zich als het ware laten leiden. Allereerst, zijn er de *manifestos* van Tenoch en Julio, toebehorend tot een ‘Mexicaanse broederschap’ genaamd de *Charolastras* die aan het begin van de roadtrip al worden geïntroduceerd. Wederom loopt het karakter van deze ‘*Charolastras* –regels’ over van het machismo, en afgezien van het feit dat ze jonge tieners zijn, proberen ze met deze regels

wel degelijk nadruk te leggen op hun mannelijkheid. Daarentegen, wordt dit manifest, evenals hun mannelijkheid, aan het einde van hun roadtrip flink aan het wankelen gebracht door het toenemend, emanciperend gedrag van Luisa. Zij uit dit door haar eigen manifest³² terplekke op te leggen, welke de jongens zonder enige tegenstribbeling accepteren. Door te bezwijken voor de regels opgelegd door Luisa, bewijzen de jongens in wezen dat de perceptie van de traditionele mannelijkheid van richting aan het veranderen is. Dit heeft tevens een gigantische impact op de traditionele, Mexicaanse nationale identiteit. Daarnaast waren Tenoch en Julio niet in staat om Luisa seksueel te bevredigen en ontdekken daarnaast ook nog dat ze met de vriendinnen van elkaar naar bed zijn gegaan. Hun onvermogen om een vrouw seksueel te bevredigen en te behouden – beide vriendinnen hebben na terugkomst van hun reis de relaties beëindigd en niemand krijgt uiteindelijk Luisa– of het feit dat zij hun vriendschap en vertrouwen hebben geschaad, duidt op gebrek aan viriliteit evenals de absolute oppositie van een *macho man* zoals zij willen overkomen.

Zoals in de vorige frame al kort werd geïntroduceerd, ondergaat ook Luisa een verandering. Haar eigen agenda –aangespoord door tekort aan tijd om echt te genieten, gezien haar naderende dood– zorgt er dus ook voor dat ze steeds sterker in haar schoenen begint te staan. Zij transformeert van gekwelde, onderdanige echtgenote uiteindelijk tot een sterke, onafhankelijke vrouw. In de sleutelscène kan ook worden opgemerkt dat zij zwoel de richting de camera danst om vervolgens een dans met de twee jongens te initiëren. De kijker kan dan heel goed zien dat deze vrouw zichzelf een nieuwe identiteit heeft aangemeten en onafhankelijk haar agenda afrond voordat het lot toeslaat. Wanneer Tenoch en Julio nog steeds beschamend over homo-erotisch moment, besluiten terug te gaan naar Mexico Stad, geeft zij aan te willen blijven om de omgeving met het gezin van Chuy te verkennen.

Een ander kenmerk van een wankelend machismo is de ontluikende homoseksualiteit. Kemet³³ legt uit dat de homoseksuele activiteit tussen Julio en Tenoch waarschijnlijk toch het einde van hun vriendschap heeft ingeluid. Aan het einde zit de schaamte nog zo diep, dat ieder zich terugtrekt er niet meer over meer over praat. Ze besluiten hun vriendschap daarmee te beëindigen. Kemet maakt een diepere vergelijking met Mexico als land. Het feit dat de seksuele daad hun vriendschap zo heeft geschaad en dat de broederschap voor altijd gebroken kan synoniem staan voor Mexico als land dat altijd gebroken en opgedeeld zal blijven. Het land zal hoe of wat altijd de breuk blijven zien dat werd/wordt gecreëerd door de verdeling tussen *Mestizo* en *Criollo* broeders, die simpelweg geen middenweg kunnen vinden. Kemet toont aan dat regisseur Alfonso Cuarón op symbolische wijze de twee jongens ‘in de slaapkamer heeft doen verenigen’ zoals op politiek gebied een vereniging zou moeten komen. Maar vanwege hun immense (*machista*) trots kunnen ze simpelweg niet worden verenigd en is Mexico gedoemd zo opgedeeld te blijven. Een ander voorbeeld van een ongewone acceptatie van homoseksualiteit is dat van een van hun vrienden genaamd Saba met wie ze in het begin vaak optrokken en ook een Charolastra-lid is. Aan het einde van de film blijkt dat hij toch ‘uit de kast is gekomen’ over zijn geaardheid en Tenoch en Julio moeten toegeven dat als hij er zelf gelukkig mee is, dat zoiets getolereerd moet worden. Ondanks deze ‘tolerantie’ heeft hun homoseksuele band hun heteroseksualiteit doen wankelen en door middel van de ontluikende homo-erotiek en de uiteindelijke homoseksuele verlangens die ze naar elkaar hebben in de allerlaatste scène, is er reden genoeg om te geloven dat het *machismo* en/of mannelijkheid in Mexico/Latijns Amerika een flinke deuk heeft opgelopen en schijnbaar aan het wankelen is. Dit valt ook op te merken aan de lichaamsbouw van de mannelijke hoofdrolspelers. De tienerjongens zien eruit als scharminkel, zijn lichamelijk hel tener en mager en komen af en toe zelfs vrouwelijk over. Dit terwijl hun innerlijk

ogenschijnlijk de karakteristieken van een primitieve en dierlijke manneninstinct bevatten, gezien hun constante gedachtes aan seks. Daar tegenover staat de sterke, geëmancipeerde vrouwelijke hoofdrolspeler Luisa, die zeker niet bang zijn uitgevallen, altijd het initiatief nemen, niet onderdanig of traditioneel zijn en de wijze lessen overbrengen. Het is overduidelijk dat het *machismo* en *gender* verhoudingen in Latijns Amerika een crisis ondergaan.

1.2. Een internationaal debat

De film *Y Tú Mamá También* heeft na de release in 2002 letterlijk heel wat bekijks, internationale aandacht en voornamelijk veel lof gekregen door al te worden bestempeld als een Mexicaanse filmklassieker behorend tot de recentelijk doorbroken '*New Mexican Cinema*'. "Als er iets gaat gebeuren in de Mexicaanse cinema lijkt dit het juiste moment wat een nieuwe stroming in een nationale cinema gaat traditiegetrouw gepaard met een beweging in het sociale of politieke klimaat in een land".³⁴ Gepaard met dit soort internationale aandacht gaat natuurlijk een reeks aan discussies, debatten, critici en feedback, zowel positief als negatief gezien de stof die deze film deed opwaaien.³⁵ De internet research gaf mij de gelegenheid om dieper in te gaan op de verschillende perspectieven en opinies op globaal niveau betreffende deze zeer innoverende en pikante Mexicaanse film.

De Noord-Amerikaanse recensies waren over het over algemeen zeer lovend over de film; zeker nadat sommigen zich er echt in hebben verdiept en de symbolische betekenis achter het verhaal hebben weten te achterhalen. Ze leefden echt mee met de personages –met name met Luisa– en sommigen moesten zelfs toegeven dat de Noord-Amerikaanse onwetendheid en gebrek aan kennis van andere culturen –zoals de zuiderburen– redelijk nihil is. Zo waren er recensenten die hun verbazing beschreven over het feit dat ze nooit hadden gedacht dat de jongeren in de Mexicaanse hoofdstad zo veel gelijkenis tonen met de jeugd van de Verenigde Staten. Vanuit dit perspectief schoten sommige recensenten door, door al gauw een negatieve vergelijking te maken met de Amerikaanse roadtrip/tienersfilms, inclusief *American Pie* en *Road Trip*; allen gebaseerd op scheet –en seksgrappen, maar weinig tot geen achterliggende symboliek in het verhaal hebben gevlochten, zoals Cuarón heeft gedaan.³⁶ Wellicht, het gedrag van de twee stuntelige tieners Tenoch en Julio in het begin –maar gedurende de rest van de film steeds minder– zou eventueel nog enige overeenkomst bieden met deze films, maar absoluut niet zonder reden. Cuarón liet al duidelijk merken tijdens het interview³⁷ dat bijna iedereen diens tienertijd en het proces van opgroeien gepaard ziet gaan met een overvloedige nieuwsgierigheid naar seks. Cuarón heeft er dus specifiek voor gekozen de seksscènes vooral zo realistisch en vooral zo herkenbaar mogelijk in beeld te brengen: de seks is stuntelig, lusteloos en is duidelijk, niet, een aspect van onervaren tieners die op het gebied van seks er niets van bakken. Bijvoorbeeld de vrijpartijen met Luisa monden uit in een snelle, onhandige ejaculatie waarvoor ze zich dan ook telkens moeten verontschuldigen en zij hen moederlijk en liefkozend vasthoudt en vergeeft. Later geeft ze hen beiden tips over pikante seksmanoeuvres en legt ze de nadruk op het feit dat beiden moeten stoppen met masturberen en liever aan hun uithoudingsvermogen moeten denken, willen ze optimaal kunnen presteren. Daarnaast rekent de film ook meteen af met de algemene stereotypering van de Noord-Amerikanen over de Mexicanen en de gedachte dat alles hier nog primitief zou zijn. Het is dus met oprecht een groeiende, moderne, globaliserende en wellicht bijna volwassen natie. Afgezien van de negatieve recensies die oppervlakkige verwijzingen maken naar de *American Pie* –reeks, komt het naar voren dat de Amerikaanse recensenten van mening zijn dat het verhaal té langdradig en té vergezocht is.

Hoewel er niet uitbundig veel Latijns-Amerikaanse recescenten/recensies getraceerd konden worden, was ik in staat om met voornamelijk jongerenforums en berichten achtergelaten op weblogs, vorm te geven aan de mening van het Latijns-Amerikaanse publiek. Wat onder de Mexicaanse jongeren voor sommigen voornamelijk tot grote ergernis heeft geleid, is de –in hun ogen– overdreven stereotypering van de huidige Mexicaanse jeugd en de onherkenbaar dagelijkse tijdverdrijf, zoals drugs, seks, masturbatie en alcohol, waarin zij zich kennelijk niet konden herkennen, relateren en tot zekere mate zelfs een beetje beledigd door voelden. Een voorbeeld hiervan wordt gegeven: “[h]et is triest dat dit soort films de weerspiegeling [vertegenwoordiging] van de Mexicaanse cultuur [moeten voorstellen], denk je niet? Films [alleen maar] over seks, alcohol, drugs en bisexualiteit; staan wij daar werkelijk alleen maar voor?”.³⁸ Uiteraard, zijn er ook de positievere reacties uit de Latijns-Amerikaanse hoek, die het verhaal over de opgroeiende Mexicaanse natie wel konden waarderen en zeer onder indruk waren van de verwerking van zoveel diepgaande thema’s in een simpele, eigenlijk hele verdrietige film. Ze waren vooral onder de indruk van de Mexicaanse acteurs Gael García Bernal en Diego Luna die zij ophemelden voor hun performance in de film. Dus zelfs hun meningen blijven nationalistisch. Maribel Verdú (Luisa) wordt ook wel aangehaald, maar voornamelijk als mooie beeldvulling.

Als laatste zal ik kort de Europese/Nederlandse recensies belichten, welke voornamelijk zeer lovend zijn en niet zo geschokt overkwamen als bij die van de Amerikaanse recensenten. Recescenten van eigen bodem hebben redelijk lovende en uitgebreide recensies uitgebracht waarbij ze vooral onder de indruk waren van de fascinerende verwerking van zoveel verschillende ‘lagen’ in één film. “*Y Tú Mamá También* is een coming-of-age verhaal, een roadmovie, een drama over liefde en vriendschap en een politieke parabel ineen. Dat die combinatie van zoveel verschillende, zware onderwerpen dragelijk is –ja, zelfs aantrekkelijk voor een breed publiek– heeft alles te maken met de humor die als een relativerende saus over de film is uitgedoten. Bovendien hebben de scenarioschrijvende broers er alles aan gedaan de karakters zo authentiek mogelijk neer te zetten. [...] De bloot- en seksscènes, die zeker voor Mexicaanse begrippen erg ver gaan, komen ongeforceerd en eerlijk over”.³⁹

1.3. Analyse van tweede film: *Temporada de Patos*

De tweede film die ik heb geanalyseerd, functioneert tevens als vergelijking met *Y Tú Mamá También* (YTMT) in het kader van ‘jongeren in de hoofdrol van de Latijns Amerikaanse film’. Voor de filmkenners zal deze film meer doen denken aan de Uruguayaanse (tiener)film *25 Watts*⁴⁰ (zie hoofdstuk 6), welke ook in zwart-wit is gefilmd en het thema van het verhaal vergelijkbaar is met die van *Temporada de Patos*. Deze tweede Mexicaanse film is geregisseerd door Fernando Eimbcke en komt uit het jaar 2004. Het verhaal draait om twee jonge vrienden genaamd Flama en Moko –allebei rond de leeftijd van 14 jaar– die kennelijk elke zondag met elkaar doorbrengen door middel van computerspelletjes, het drinken van grote hoeveelheden cola, het eten van chips en ander snoepgoed en een beetje op de bank rondhangen. De film speelt zich uiteraard af op een zondag wanneer de moeder van Flama aan het begin van de film meteen –zeer onzeker of ze alle huisapparaten wel heeft uitgeschakeld en hier minstens twee keer voor terugkeert– de twee jonge pubers alleen thuis laat, waarna hun luie zondag met een harde kreet van opluchting begint. Wederom toont dit een gelijkenis met YTMT aangezien het thema van een generatiekloof tussen ouder(s) en kinderen opvalt. Het wordt al gauw duidelijk dat de jongens –zoals het jongeren van die leeftijd betaamt– voornamelijk vrij weinig uitvoeren en dan ook weinig tot geen oog hebben voor wat er om hun heen gebeurt. Hier komt eigenlijk meteen ook de overeenkomst met de film

YTMT waarbij Julio en Tenoch tijdens hun autoritjes ook weinig aandacht besteden en simpelweg geen interesse hebben in wat er allemaal om hen heen gebeurt, waarna niet alleen Mexico –de cultuur, de politiek, de armoede, landschappen etc. – aan hen voorbijgaan, maar ook het groei- en leerproces van het ware leven. Hoewel ze heel lang vrienden zijn, wordt al gauw duidelijk dat Moko en Flama nog niet helemaal weten wat een dergelijke vriendschap inhoudt en hoe ze daarmee om moeten gaan. Gedurende de film, tonen de jongens –en dan met name krullenbol Moko– iets wat begint te lijken op homoseksuele gevoelens voor elkaar. Wederom betreft het thema van ontluikende homoseksualiteit onder puberende tienerjongens de voorgrond, net als bij YTMT waarin Julio en Tenoch zelfs tegen het einde van de film een zeer erotisch en intiem moment beleven, wat ook meteen het einde van hun vriendschap betekent. In *Temporada de Patos* gaan de twee tienerjongens niet zo ver, maar wordt volgens Quak⁴¹ wel duidelijk dat ze té jong zijn om de ware betekenis van collectiviteit en vriendschap te kennen, wat ook te maken kan hebben met de verwarring door opkomende gevoelens van en nieuwsgierigheid naar seksualiteit. De twee kennen elkaar zó lang dat ze niet weten wat ze precies met elkaar aan moeten, totdat hun luie zondag wordt ‘verstoord’ door een ‘infiltrant’ in de vorm van het 16-jarige buurmeisje Rita, die graag een taart wil bakken en de jongens vraagt of zij hun oven mag gebruiken. Evenals Luisa in YTMT is zij de enige vrouwelijke lid van de groep, maar treedt niet zo uitvoerig en uitdagend de voorgrond als Luisa dat deed. Rita maakt letterlijk een zootje van de keuken en het blijkt dat ze het niet van haar kookkunsten moet hebben, maar zich kennelijk gewoon alleen voelde, aangezien ook zij die dag –notabene op haar verjaardag– alleen is gelaten door haar ouders. Zij is degene die gaandeweg de seksuele gevoelens bij Moko aanwakkert door zoenpartijen te initiëren.

Een tweede infiltrant die het kwartet compleet maakt is de bebrilde pizzakoerier Ulises. Een onhandige, klunzige man die tegen het einde van de twintig loopt en de strijd aangaat met de jongens nadat zij hem weigeren te betalen, aangezien hij volgens hen 12 seconden te laat is. En volgens het beleid van het desbetreffende pizzabedrijf, is bestelling dat later dan 30 minuten aankomt gratis. Ulises pikt dit niet en gaat op het aanbod in om via een voetbalspelletje op de computer het uit te vechten om toch betaald te krijgen. Het spel kan niet worden afgemaakt en niemand heeft gewonnen waardoor alle vier uiteindelijk binnen het appartement blijven. Ulises kan in deze film worden vergeleken met de rol van Chuy in YTMT aangezien hij de enige is die de kijker een blik gunt in de Mexicaanse buitenwereld via zijn koeriersdienst op een brommertje. De rest van de film speelt zich af binnen de muren van het appartement in een Mexicaanse buitenwijk genaamd Tlatelolco⁴² waar Flama woont. Rita biedt de drie vervolgens –zonder hun medeweten– een spacecake aan waardoor de alle drie high worden en dus eigenlijk gezamenlijk een soort mentale vrijheid ervaren waarin er op de één of andere manier een aparte maar sterke, hechte band wordt gecreëerd. “In korte, vaak komische en esthetische fragmenten laat Eimbcke zien hoe de vier personages elkaar uit de sleur van hun leven halen. De angst voor vriendschap maakt langzaamaan plaats voor een intieme band”.⁴³ In vergelijking met YTMT merkte ik op dat er in *Temporada de Patos* twee ‘infiltranten’ – namelijk Rita én Ulises– de rol van Luisa in deze film op zich namen. Beiden zijn iets ouder dan de twee jongens en komen onverwachts in hun leven om vervolgens te blijven hangen en hen dingen bij te brengen die ze waarschijnlijk nooit zouden hebben ingezien als ze de hele dag computerspelletjes hadden zitten spelen. Quak is van mening dat *Temporada de Patos* als “lowbudget film een geslaagd portret is van eenzaamheid, verveling en gebrek aan liefde in een postmoderne wereld”. De filmtitel slaat in principe op een schilderij dat aan de muur hangt in het appartement, waarop eenden zijn afgebeeld. Volgens Quak staan de eenden symbool voor een andere samenleving waarin

het individu niet alleen voorop staat, maar waar collectiviteit en groepsverband centraal staan. Ulises legt in de film uit dat eenden in bepaalde seizoenen ‘emigreren’ of wegtrekken en dit altijd in een groepsformatie doen. Er zit een heel systeem achter, maar wat Ulises nog aanscherpt is dat als er één moe is er altijd een andere eend meegaat om hem te vergezellen opdat nooit één alleen ‘problemen’ hoeft op te lossen en iedereen toch altijd samen is en elkaar op weg helpt. Een andere wijze les komt wederom van Ulises die aan Flama uitlegt –baserend op zijn eigen levensverhaal en toegeeft hoe hij al zijn levenskansen is misgelopen– dat dé kansen in het leven net zo snel voorbij komen als de kogels van een pistool. Evenals Luisa’s veelzijdige levenslessen als iemand die ouder en meer ervaren is, brengt ook Ulises de jongens het één en ander bij, terwijl hij toch ook zijn eigen agenda heeft. Net als Luisa durfde ook hij nooit uit zijn schulp te komen en liet alles en iedereen over hem heen lopen, waardoor hij ongelukkig achterbleef.

Conclusie

Zoals in de introductie al werd aangegeven zijn de maatschappelijke veranderingen in Latijns-Amerika een ‘muze’ geworden voor de huidige filmmakers. Het kan worden gezegd dat de *Latin American Cinema* een soort weerspiegeling van de Latijns Amerikaanse samenlevingen is geworden. Kenmerkend van de films is dat ze net zoveel lagen en symbolen bevatten als de huidige maatschappelijke en sociale situaties in deze landen, waardoor de films duidelijk moeilijker te bevatten zijn iemand die geen Latijns Amerikaan is en/ of zich er niet in heeft verdiept. In de film *Y Tú Mamá También*, evenals in *Temporada de Patos*, merkte ik op dat Mexico –in het kader van modernisatie en globalisatie– een nieuw tijdperk tegemoet gaat, wat ook wel een ‘volwassenheidsfase’ wordt genoemd. Mexico als natie wordt volwassen en toont gelijkenis met de hoofdrolspelers, die alle vier –Tenoch, Julio, Flama en Moko– op het punt staat volwassen te worden. Door ‘infiltranten’ Luisa, Rita en Ulises krijgen ze cruciale levenslessen mee en vormen deze personages hiermee ook een soort breekpunt in de films waardoor wij als kijker eigenlijk de ontwikkeling en verandering meemaken. Aan de andere kant is zo’n nieuw tijdperk wel iets dat redelijk onbekend kan zijn voor de vorige generaties, oftewel hun ouders. Vreemd genoeg draagt de afwezigheid of de desinteresse van de ouders in hun kinderen bij aan de conclusie dat de jongeren er alleen voor staan en hun levens evenals de nieuwe omgevingen zelf moeten ondervinden, leren te begrijpen en er mee leren om te gaan. Zonder enige begeleiding over hoe zij hun leven zouden moeten inrichten, beginnen ze dromen na te jagen of zogenoemde utopieën en onwaarheden. In het geval van Tenoch en Julio hadden ze vanaf het begin al het idyllisch plaatsje Boca del Cielo als utopie. Iets wat ze hadden verzonnen om Luisa te verleiden, maar achteraf wel bleek te bestaan. Ook weigerden ze aan hun toekomstplannen te denken en al helemaal aan ‘serieus worden’. Dit verklaart waarom in het begin het leek alsof zij een uitzichtloze toekomst tegemoet zouden gaan. Maar aan het einde hadden Tenoch en Julio toch studiekeuzes gemaakt, leken ze uitgeraasd te zijn en vervolgden ieder hun weg, dan wel met een gebroken vriendschap, wat dus ook een illusie bleek te zijn. Alles waar ze dachten voor te staan, bleek een zorgeloze illusie te zijn. Dan kan de vraag worden gesteld, verwijzend naar Mexico –de natie die de twee vertegenwoordigen– of de status van volwassen zijn in maatschappelijk zin –zoals het optimisme over een democratisch regime– een illusie was? Of kan er worden vastgehouden aan een sprankje hoop in de vorm van de jongeren die de dragers van de maatschappij zijn?

- ¹ Shijun, Y. (2005) *The Symbolic Meaning of Road in European Movie*, rapport/paper geschreven voor en gepubliceerd door Universiteit Groningen.
- ² Gibbs, J. (2005) *Roadmovies mapping the Nation: Y Tú Mamá También*, gepubliceerd door e-Sharp Issue4, Journeys of Discovery, University of Manchester.
- ³ Gibbs, J. (2005) *Roadmovies*, University of Manchester.
- ⁴ Shijun, Yin (2005) *The Symbolic Meaning of Road in European Movie*, Universiteit Groningen.
- ⁵ Shijun, Yin (2005) *The Symbolic Meaning of Road in European Movie*, Universiteit Groningen
- ⁶ Shijun, Yin (2005) *The Symbolic Meaning of Road in European Movie*, Universiteit Groningen
- ⁷ Shijun, Yin (2005) *The Symbolic Meaning of Road in European Movie*, rapport/paper geschreven voor en gepubliceerd door Universiteit Groningen.
- ⁸ Gibbs, J. (2005) *Roadmovies mapping the Nation: Y Tú Mamá También*, gepubliceerd door e-Sharp Issue4, Journeys of Discovery, University of Manchester.
- ⁹ Shaw, D. (2007) *Contemporary Latin American cinema: breaking into the global market*, Rowman & Littlefield, pp. 29 -50.
- ¹⁰ Dessel, D. (2003) Y Tú Mamá También [Recensie], gepubliceerd op Digg te vinden op: <<http://www.digg.be/movie.php?id=351>> geraadpleegd op 29-03-2010.
- ¹¹ Wood, Jason (2006) *The Faber Book of Mexcian Cinema*, gepubliceerd door Faber and Faber Limited, London, U.K.
- ¹² Amaya,H. en L. Senio Blair (2007) Bridges between the divide, *Studies in Hispanic Cinemas Volume 4*, nummer 1, Intellect Ltd. 2007.
- ¹³ Amaya,H. en L. Senio Blair (2007) Bridges between the divide, *Studies in Hispanic Cinemas Volume 4*, nummer 1, Intellect Ltd. 2007.Citaat: eigen vertaling.
- ¹⁴ Shijun, Yin (2005) The Symbolic Meaning of Road in European Movie, *Universiteit Groningen*
- ¹⁵ Gibbs, J. (2005) Roadmovies mapping the Nation: Y Tú Mamá También, *e-Sharp Issue4, Journeys of Discovery*, University of Manchester.
- ¹⁶ *La Llorona* is een mythische figuur in de Mexicaanse geschiedenis folklore waarvan er zeer veel verschillende versies van bestaan. De meest bekende versie beschrijft een moeder die haar kinderen heeft vermoord in een rivier waarna ze 's nachts huilend naar haar kinderen op zoek gaat. Aangezien ze haar kinderen niet meer terug kan vinden, pleegt ze zelfmoord in diezelfde rivier en wordt toegang tot de hemel geweigerd totdat ze haar kinderen terugvindt. Vanaf dat moment is ze gedoemd om rond te blijven spoken op aarde, wat sommigen hebben doen geloven dat ze zelfs heeft gemoord om haar kinderen te vinden. Het is dus een legende die in de collectieve verbeelding van de Mexicanen heeft overleefd.
- ¹⁷ *La Malinche*, ook bekend als Doña Marina is een Inheemse vrouw, die bekend werd als de geliefde (minnares) van de Spaanse veroveraar van Nieuw Spanje, Hernán Cortés. Ze speelde een belangrijke rol als tolk en adviseur en was de moeder van de zoon van Cortés genaamd Martín, die ook wel symbool staat voor de eerste van alle *mestizos*. La Malinche wordt in het hedendaagse Mexico beschouwd als verraadster –voor het kiezen van de kant van de Spaanse veroveraars– maar ook als symbolische moeder van het Mexicaanse volk. Mexicanen worden ook wel *Hijos de la Chingada* genoemd, oftewel kinderen van *the violated mother*.
- ¹⁸ Citaat uit de *Y Tú Mamá También* (2001), gemaakt door Luisa. Eigen vertaling.
- ¹⁹ Rey Mono (21 januari 2009) recensie gepubliceerd op Shvooring; Síntesis y Críticas brèves, te vinden op: <<http://es.shvoong.com/movies/1862260-tu-mama%C3%A1-tambi%A9n/>> Geraadpleegd op 29-03-2010.
- ²⁰ Gillespie, S.D. (1989) *The Aztec Kings; The Construction of Rulership in Mexica History*, The University of Arizona Press, Tucson, U.S. p. 3-96
- ²¹ Gillespie, S.D. (1989) *The Aztec Kings*, The University of Arizona Press, p. 3-96
- ²² Shaw, D. (2007) *Contemporary Latin American cinema*, Rowman & Littlefield, pp. 29 -50.
- ²³ Shaw, D. (2007) *Contemporary Latin American cinema*, Rowman & Littlefield, pp. 29 -50.
- ²⁴ Afkomstig uit de recensie *Y tú mamá también*, geschreven door Frank Swietek. Gepubliceerd op 17 maart 2002 op de website genaamd 'One Guy's Opinion' te vinden op: <<http://www.oneguysopinion.com/Review.php?ID=590>> Geraadpleegd op 18-03-2010. Citaat: eigen vertaling.
- ²⁵ Kemet, M. O. (2006) Y tú mamá también, *Runaway Film Worx* te vinden op: <<http://www.runawayfilmworx.com/theory/Ytumama.htm>> Geraadpleegd op 18-03-2010.
- ²⁶ Kemet, M. O. (2006) *Y tú mamá también; analyse van het rassen –en klassensysteem in modern Mexico*, gepubliceerd op Runaway Film Worx te vinden op: <<http://www.runawayfilmworx.com/theory/Ytumama.htm>> Geraadpleegd op 18-03-2010.
- ²⁷ Gillespie, S.D. (1989) *The Aztec Kings*, The University of Arizona Press, p. 3-96
- ²⁸ Amaya en Senio Blair (2007) *Bridges between the divide*, *Studies in Hispanic Cinemas Volume 4*, nummer 1, Intellect Ltd. 2007.

- ²⁹ Benson-Allott, Caetlin (s.a.) Sex versus the small screen: home video censorship and Alfonso Cuarón's *Y tú mamá también*, *Jumpcut, a review of contemporary media*. <<http://www.ejumpcut.org/currentissue/tuMamaTambien/index.html>> Geraadpleegd op: 16-04-2010.
- ³⁰ Artikel bevat interview met regisseur Alfonso Cuarón, genaamd Heaven's Mouth, gepubliceerd door BFI. <<http://www.bfi.org.uk/sig>> Geraadpleegd op 03-04-2010.
- ³¹ Amaya en Senio Blair (2007) Bridges between the divide, *Studies in Hispanic Cinemas Volume 4*, nummer 1, Intellect Ltd. 2007.
- ³² Het manifest van Luisa (Film: *Y Tú Mamá También*, 2001. Citaat: eigen vertaling):
- 1) Ik neuk met geen van jullie; je mag met elkaar neuken, als je dat wil;
 - 2) Ik ga naakt zonnen en wil niet dat jullie om me heen hangen als honden;
 - 3) Ik kies de muziek uit;
 - 4) Zodra ik het vraag, hou je je mond;
 - 5) Jullie maken het eten klaar;
 - 6) Ik wil niets horen en niets weten van jullie arme liefjes;
 - 7) Als ik het vraag, blijf je 10 meter bij me vandaag, maar liever 100 meter als kan;
 - 8) Uiteraard doen jullie alle handarbeid;
 - 9) Praat niet over dingen waar je het niet over eens bent. Of beter, praat helemaal niet;
 - 10) Het is verboden om mij tegen te spreken of om mij onder druk te zetten.
- ³³ Kemet, M. O. (2006) *Y tú mamá también*, *Runaway Film Worx*. <<http://www.runawayfilmworx.com/theory/Ytumama.htm>> Geraadpleegd op 29-03-2010.
- ³⁴ Gruyter, H. (2004) *Y Tú Mamá También* [recensie] *Xi Online, een mediasite met een kritische blik op film, tv en een nieuwe media*. <<http://www.xi-online.nl/film/y-tu-mama-tambien/>> Geraadpleegd op 15-03-2010.
- ³⁵ Na de *Amores Perros* (2000) geregisseerd door Alejandro González Iñárritu was *Y Tú Mamá También* de tweede recente film die op filmfestivals wereldwijd de aandacht trok. Trendwatchers voorspelden de opkomst van een Nieuwe Mexicaanse Golf, oftewel in het Spaans beter bekend als '*Nuevo Cinema Mexicano*' gerechtvaardigd door het feit dat regisseurs van deze films er om bekend staan nieuwe wegen in te slaan. *Y Tú Mamá También* heeft twee belangrijke film awards in de wacht gesleept, namelijk: *New York Film Critics Circle Award for Best Foreign Language Film* en *Broadcast Film Critics Association Award for Best Foreign Language Film*.
- ³⁶ Stafford, R. (2004) The Case for Global Film [recensie] *ITP/Publications*. <<http://itpworld.wordpress.com/2009/08/24/y-tu-mama-tambien-mexicous-2001/>> Geraadpleegd op 29-03-2010.
- ³⁷ Auteur onbekend (2009) Interview met regisseur Alfonso Cuarón. <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/367>> Geraadpleegd op 29-03-2010.
- ³⁸ Naam recensent onbekend (25 augustus 2006) op website van de forum *Yahoo Answers*, waarbij leden van deze weblog mochten stemmen en meningen geven over de film gebaseerd op de hoofdvraag: "Wat vinden jullie van de film *Y Tú Mamá También*; *sexo, pudor y lágrimas...*?". Citaat: eigen vertaling. <http://mx.answers.yahoo.com/question/index;_ylt=AIZalqQMMpsg.zZTCGoH73jB8gt.;_ylv=3?qid=20070430145710AAQuku2> Geraadpleegd op 08-03-2010.
- ³⁹ Dijksterhuis, E. (2002, juni) De puberteit van een ex-kolonie [Recensie], *De Filmkrant*. <<http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk234/cuaron.html>> Geraadpleegd op 08-03-2010.
- ⁴⁰ '25 Watts' is een Uruguayaanse film uit het jaar 2001 van de regisseurs door Juan Pablo Rebella en Pablo Stoll waarin drie jongens centraal staan die ook vrij weinig beleven en aan verveling ten onder gaan in de hoofdstad Montevideo. Meer over deze film in hoofdstuk 6.
- ⁴¹ Quak, E.J. (2005) *Temporada de Patos* [Recensie] *Global Issues*. <www.globalissues.nl> Geraadpleegd op 09-04-2010.
- ⁴² Tlatelolco is een wijk in Mexico die tegenwoordig tot Mexico Stad behoort. Tlatelolco staat o.a. bekend om het Plein van de Drie Culturen [*Plaza de las Tres Culturas*] waar een Azteekse piramide, kerk en een monument staan voor de slachtoffers van '68. Op 2 oktober 1968 vond hier namelijk een verschrikkelijk incident plaats dat staat gegrift in het geheugen van de Mexicanen. Het Bloedbad van Tlatelolco trof meer dan 300 demonstranten –voornamelijk studenten van de UNAM- die werden doodgeschoten door het leger en de politie. Een ander incident dat bijdroeg aan de aftakeling van de PRI (de toenmalig heersende politieke partij) was de aardbeving van 1985 waardoor enige flats instortten in deze wijk. De president vertoonde zich toen pas erg laat evenals de acties vanuit de overheid die op zich lieten wachten. Dit was o.a. de reden waarom *civil society* in Mexico (Stad) een flinke boost kreeg.
- ⁴³ Quak, E.J. (2005) *Temporada de Patos* [Recensie] *Global Issues*. <www.globalissues.nl> Geraadpleegd op 09-04-2010.

Rosario Tijeras

Jongeren uit de *comunas* van Medellín

– COLOMBIA –

“Matar es más fácil, que amar”

Een opvallend verschijnsel in Latijns Amerika is dat er veel films gemaakt worden met jongeren in de hoofdrol. De regisseurs gaan in deze films in op gebeurtenissen die direct en indirect uit de cultuur zijn voortgekomen en sluiten dan ook aan bij het eigen publiek. In dit rapportage zal ik de film *Rosario Tijeras* (2005, Colombia, Emilio Maillé) gaan behandelen, deze film speelt zich af aan het eind van de jaren ‘90 in Medellín, Colombia. Daarnaast zal ik in gaan op vergelijkbare thema’s van *Rosario Tijeras* met de film *Satanás* (2007, Colombia, Andrés Baiz) welke een waargebeurde gebeurtenis vertelt dat zich heeft afgespeeld in 1986 in de stad Bogotá. Beide films zijn tevens romanbewerkingen, maar ik zal slechts de roman *Rosario* (1999) van Jorge Franco Ramos erbij betrekken. In beide films komen thema’s als de afwezige autoriteit, geweld en sociale uitsluiting aanbod, tevens spelen er jongeren in mee, in de eerste film opvallend veel, respectievelijk in de tweede slechts als bijrollen. Beide films zijn duidelijk gericht op het weergeven van een deel van de geschiedenis van Colombia. De vraag die ik voor deze rapportage dan ook wil aanhouden is, aannemende dat Latijns-Amerikaanse regisseurs nog altijd beogen de *narration of the nation* te verzorgen, waarom gebruiken zij jongeren als dragers van hun films en de bringers van hun boodschap en in hoeverre zijn het geweld, de afwezige autoriteit en sociale uitsluiting in de Colombiaanse samenleving van invloed op de identiteitsconstructie van jongeren als Rosario?

2.1. Sleutelscène Rosario Tijeras en thema’s

De scène die van significant belang is voor de film is de scène waarin Johnefe zich klaar maakt voor de volgende gewelddadige confrontatie met de rivaal van zijn bende. In de scène zit Johnefe geconcentreerd aan een tafeltje waar gelukskettinkjes en enkele heilige afbeeldingen op liggen, brandende kaarsjes op staan en ook zijn pistool ligt er. Daarnaast staat er een flesje drank die Johnefe gebruikt voor zijn ritueel. Deze scène begint met Johnefe die enkele schietgebedjes opzegt om hem te helpen de strijd te overwinnen. Ondertussen vertelt Rosario hoe zij wilt dat haar begrafenis er uit gaat zien. Johnefe geeft dan aan dat ze niet over dat soort onzin moet praten, er is immers helemaal geen sprake van een toekomstige begrafenis. Die begrafenis is echter dichterbij dan we denken. Rosario stopt dan het buskruit uit een kogel in de drank, waarop haar broer het vervolgens opdrinkt. Dan is het tijd om te gaan en Rosario geeft hem een dikke afscheidsknuffel. Johnefe schudt haar van zich af, omdat hij niet wilt dat hij naar haar parfum ruikt. Rosario is een beetje onthutst, zet de muziek wat harder en rookt een sigaret, terwijl ze ietwat bezorgd kijkt. Hier bemerken we al dat er iets ergs zal gaan gebeuren, wanneer Johnefe vertrokken is, ziet Rosario dan ook dat hij één van zijn gelukskettinkjes is vergeten om te

doen. Tevergeefs rent ze nog naar het raam om haar broer te roepen, maar hij is al weg. Later op de dag verneemt ze dat hij is doodgeschoten door de rivaal. Deze scène is een keerpunt in de film. Het leven van Rosario draaide om haar broer. Zo zorgde hij er voor dat ze veilig was, dat ze werk had en kreeg zij liefde van hem. Nu hij er niet meer is verliest Rosario haar lust en haar leven; het gaat bergafwaarts met haar en het resulteert, onder andere doordat ze niet meer alert is, uiteindelijk in haar dood.

Deze scène bevat drie aspecten, die ik in de volgende paragrafen kort zal toelichten. Het eerste belangrijke aspect van deze scène vinden we in de relatie tussen Rosario en haar broer. Rosario is bijzonder gesteld op Johnefe en hij betekent dan ook alles voor haar. Hij is niet alleen haar grote broer, maar hij lijkt zowel een vader- als moederfiguur voor haar te zijn. Als jong meisje heeft ze het ouderlijk nest al verlaten, niet omdat ze dat graag wilde, maar omdat ze ertoe gedwongen werd. Als achtjarige werd ze voor het eerst misbruikt en verkracht door de vriend van haar moeder. Haar moeder heeft dit echter nooit in willen zien als de fout van haar vriend en beschuldigde Rosario ervan het fijn te hebben gevonden en het uitgelokt te hebben. De huiselijke kring was voor Rosario alles behalve een veilige en vertrouwde haven. Vanaf het moment dat ze haar moeder achter zich laat en dus breekt met de ouderlijke kring, leeft ze samen met haar broer. Een vader heeft Rosario nooit gehad en, ondanks dat Johnefe als een vader voor haar is, is de werkelijke ouderfiguur toch afwezig in deze film. Deze jongeren in de sloppenwijk zijn op zichzelf aangewezen.

Voor de jongeren in de bendes is geweld dan ook een middel om zich te redden in een gevaarlijke wereld waar alles draait om geld, macht en vooral om overleven. Dat geweld resulteert in nog meer geweld mag duidelijk zijn. Wanneer Johnefe wordt doodgeschoten wacht er nog maar één taak voor Rosario en de bendeleden van haar broer: wraak nemen op de moordenaar van hun geliefde ganglid. Wraak is een thema dat gedurende de hele film naar voren komt als een gevolg van geweld. Voor Rosario is haar werk als huurmoordenaar tevens een middel om wraak te nemen op de samenleving, een wereld waarin zij slachtoffer is van deze samenleving. Een ander gevolg van geweld dat in bovenstaande scène duidelijk naar voren komt is de angst die het teweegbrengt. De wereld waarin de bendes leven is gewelddadig en dat wordt voor alle partijen merkbaar door de angst die zij uitstralen. Zo is Rosario bang dat er iets met haar broer gebeurt in de confrontatie met de rivaal; zijn de vrienden van Rosario op hun beurt weer bang dat er iets met haar gebeurt; en zijn de bendeleden bang elkaar kwijt te raken. Steeds weer zien we dat geweld, wraak en angst elkaar afwisselen en dat jongeren het zowel veroorzaken als er slachtoffer van worden.

Het derde aspect dat nauw samenhangt met bovenstaande thema's dat ik ga bespreken is het fenomeen 'sociale uitsluiting' dat zowel oorzaak als gevolg kan zijn van de situatie waarin de jongeren uit de *comunas* in Colombia leven. Deze situatie kenmerkt zich door de missende en/of falende autoriteit in de sloppenwijken en het dagelijkse geweld waar de jongeren mee te maken krijgen. In de film zijn jongeren als Rosario bang elkaar te verliezen, want 'elkaar' is vaak het enige wat zij hebben, doordat zij geen toegang hebben tot school, zorg, veilig werk en een veilige leefomgeving vinden zij hun heil bij elkaar. Bovengenoemde scène benadrukt hoe erg deze jongeren elkaar nodig hebben wanneer Rosario haar broer bijna niet los kan laten als hij de deur uit gaat. De sociale uitsluiting en het leven in een gewelddadige omgeving zorgen ervoor dat jongeren problemen krijgen met het zelfbeeld, kwaad worden op de wereld en andere sociale conflicten krijgen. Bovengenoemde thema's als de afwezige autoriteit in het leven van de jongeren; geweld en wraak en het daarbij horende gevolg angst; en sociale uitsluiting komen in dit verslag aanbod, waarbij ik de thema's aan de hand van de films en de roman

Rosario zal behandelen. Tevens zal ik de situatie van de jongeren in Colombia in verband brengen met de identiteitsconstructie van jongeren als Rosario.

2.2. De film kort: Rosario Tijeras

Rosario Tijeras speelt zich af aan het eind van de jaren '90 in Medellín. De Mexicaanse regisseur Emilio Maillé plaatst het verhaal van Rosario in de harde realiteit van de Colombiaanse samenleving van die tijd. Het script is mede geschreven door Jorge Franco, de auteur van de roman waar de film op gebaseerd is. In haar artikel bevestigt Pobutsky ook het realistische karakter van de roman en de omgeving waarin het verhaal wordt geplaatst. Zij verwijst in het artikel ook naar het onderzoek dat Jorge Franco deed naar het leven en de achtergrond van de *sicarios* van de twintigste eeuw. Ook Emilio Maillé wilde deze realiteit in de film laten zien en koos daarbij voor zo realistisch mogelijke settings.¹ De film begint met de scène waarin Antonio een bloedende Rosario naar het ziekenhuis brengt. Door middel van flashbacks, afgewisseld met scènes in het ziekenhuis waarin Antonio wacht terwijl Rosario wordt geopereerd, wordt het verhaal verteld. Rosario is een meisje van rond de achttien en komt uit een sloppenwijk, waar zij al op jonge leeftijd in aanraking komt met drugs, geweld en de dood. Voor Rosario wordt geweld een middel om zich te redden in een duistere gevaarlijke wereld die haar geen zekerheden biedt waardoor ze gaat werken als *sicaria* voor *La Oficina* (een criminele organisatie voor de verhuur van huurmoordenaars).

Dat Rosario geen moeite heeft haar pistool te gebruiken wordt als snel duidelijk: wanneer een vriend van haar ex-vriend haar lastig valt, hoeft ze er geen seconde over na te denken om óók hem neer te schieten. In de discotheek waar dit gebeurt ontmoet ze de twee vrienden Emilio en Antonio. De jongens, die van rijke komaf zijn, worden betoverd door de schoonheid van Rosario. Emilio wordt in de film neergezet als de macho, de vrouwenversierder, die elke vrouw kan krijgen en elke week een ander liefje heeft. Dit verandert echter wanneer hij Rosario ontmoet. Hij begint een relatie met haar en wil niets liever dan haar vaste vriend worden en alles over haar weten. Rosario vertelt echter niets over zichzelf: niets over haar leven als huurmoordenaar en niets over haar verleden. Ze is een gesloten boek voor Emilio. Het enige dat hij van haar krijgt is seks en onzekerheid. Bij Antonio geldt het omgekeerde verhaal: hij is de lieve rustige jongen, bij wie Rosario wel haar verhaal kwijt kan. Eigenlijk geeft hij haar alles wat Emilio haar niet kan geven: een luisterend oor en vriendschap. Na de dood van Johnefe groeien Antonio en Rosario nog meer naar elkaar toe en lijkt Rosario eindelijk te ontdekken wat echte liefde is. Helaas is het te laat voor de twee. Rosario wordt opgepakt en wanneer zij vrij komt wordt zij doodgeschoten.

Op het internet wordt er niet veel geschreven over *Rosario Tijeras*. Er komen twee visies over de film naar voren, waarbij het voornamelijk om een Zuid Amerikaanse visie en een westerse visie (vooral van de VS) gaat. Echter zijn beide visies niet heel diepgaand. Zo wordt er in eerstgenoemde visie vooral gesproken over de schoonheid van het hoofdpersonage – zowel uiterlijk als de manier van overleven - en de stad waarin het zich afspeelt. Daarnaast wordt er ook vooral de nadruk gelegd op dat de situatie in hedendaags Colombia niet meer zo is als in de film. Ook ziet men Rosario als een personificatie van vele jongeren uit de sloppenwijken van Medellín en wordt er meer gekeken naar symbolische betekenissen en (foutieve) details uit de film. In de westerse visie daarentegen let men niet op details. Hierin wordt er vooral de nadruk gelegd op de seks in de film en ziet men vooral drugs en naaktheid als thema's. Daarnaast vindt men dat karakters en verhaallijnen niet goed worden uitgewerkt, dat het een 'love story' is, of dat, anders dan dat de regisseur zelf vindt, het verhaal niet meer realistisch is door de sensualiteit van Rosario, die de harde realiteit van Colombia zou doen verbleken.²

2.3. De film kort: Satanás

Satanás is gebaseerd op de gelijknamige roman van Mario Mendoza, dat gebaseerd is op een waargebeurd voorval uit Bogotá in 1986. Deze gebeurtenis, waarbij 29 mensen om het leven kwamen, staat ook wel bekend als het *Pozzetto Massacre*. De film bevat drie verhaallijnen die op het eind samen komen. Het hoofdverhaal gaat over oorlogsveteraan Eliseo, die zijn leven na de Vietnamoorlog probeert op te pakken in het moderne Bogotá. Hij is een man van middelbare leeftijd en geeft Engelse les aan tiener Natalia die van rijke komaf is. Aan het begin van het verhaal is Eliseo een vriendelijke man, maar langzaam aan veranderd zijn karakter in dat van een monster. Hij heeft duidelijk moeite met het onderhouden van relaties. Hij leeft samen met zijn moeder aan wie hij een hekel heeft; de twee voelen geen liefde voor elkaar en snauwen voortdurend tegen elkaar. Zijn verhuurster irriteert hem mateloos, een afspraakje met een dame uit de bibliotheek loopt uit op een fiasco, hij is niet meer welkom bij de winkel waar hij altijd melk en eieren haalt en ook de relatie met zijn studente Engels Natalia loopt niet zonder moeite. Langzaam zien we dat hij steeds gefrustreerder raakt en wordt de sfeer in de film grimmiger, welke een voorbode is van de heftige gebeurtenissen die gaan gebeuren. Vervolgens vermoordt hij de moeder van zijn studente, dan Natalia zelf, zijn moeder en zijn verhuurster; gaat hij naar het restaurant Pozzetto waar hij een duur gerecht besteld om vervolgens iedereen in het restaurant koelbloedig door het hoofd te schieten.

De tweede verhaallijn gaat over Paola, een jonge vrouw die wanneer zij aan het werk is op de markt als thee- en koffieverkoopster, wordt meegevraagd door twee mannen Pablo en Alberto om als lokaas te dienen voor de beroving van rijke mannen. Ze doet mee en drogeert de mannen, om vervolgens een deel van de opbrengst van de beroving op te strijken. Als zij op een avond met de taxi naar huis gaat, wordt zij door de taxichauffeur, die de auto naar een oude opslag rijdt, en een andere man in het nauw gedreven en wordt zij op gruwelijke wijze door beide mannen verkracht. Wanneer zij gebroken aan komt in haar appartement huurt ze Pablo en Alberto in om de verkrachters te laten vermoorden. Dan stopt ze met het werk voor de twee mannen en gaat aan de slag als bediende in een luxe restaurant genaamd Pozzetto. Daar wordt ze op haar eerste werkdag doodgeschoten door Eliseo. Het derde verhaal - waar de film mee begint - gaat over priester Ernesto. Een vrouw die hem eerst om raad had gevraagd omdat ze haar kinderen niet meer kan voeden, vermoordt haar kroost en komt in de gevangenis terecht, waar Padre Ernesto haar regelmatig bezoekt. Aan het eind van het verhaal besluit Padre Ernesto te stoppen met zijn werk als priester, waarop hij dit vertelt aan zijn huishoudster op wie hij verliefd is geworden en haar uitnodigt om met hem te gaan dineren in restaurant Pozzetto. Ook zij worden daar vermoord door Eliseo.

Ook over deze film wordt er niet veel diepgaands geschreven op het internet. Opvallend is dat de westerse visie vooral positief is en de Zuid Amerikaanse visie kritischer, terwijl dit bij *Rosario Tijeras* juist andersom het geval is. Waar de westerse visie vooral positief is over de spanning in de film (“beste Colombiaanse film in tijden”), het doorbreken van vele taboes en over de realistische setting en weergave, geeft de Zuid Amerikaanse visie juist aan dat de verhaallijnen te veel en te snel op een onhandige manier samenkomen; het verhaal in elke stad af had kunnen spelen; en verschillende kritieken hadden graag gezien dat het hoe en het waarom van Eliseo's daden werden uitgewerkt, in plaats van de verzonden relaties met andere personages in de film.³

2.4. Afwezige en falende autoriteit

Regisseur Emilio Maillé neemt de kijker met *Rosario Tijeras* mee terug naar de gewelddadige jaren '80 en '90 van Medellín. In deze tijd was geweld namelijk meer regel dan uitzondering met een gemiddelde van 529 moorden per maand in 1991.⁴ Rosario's verhaal is het verhaal van jongeren in Colombia van die tijd: wat Rosario in de film overkomt, hebben vele jongeren in Colombia in werkelijkheid meegemaakt. Zij zullen zich dan ook herkennen in het verhaal van Rosario en kunnen zich identificeren met de kwetsbare jongere die geen andere uitweg meer zag dan de straat op te gaan en zichzelf kwijt te raken in het criminele circuit van Medellín. In het geval van Rosario was de thuissituatie problematisch: zij werd seksueel misbruikt en geïntimideerd door de vriend van haar moeder. Tevens vertrouwde haar eigen moeder haar niet en schoof ze de schuld van de mishandelingen af op haar eigen dochter. Wanneer Rosario geen uitweg meer ziet, snijdt ze met een schaar de testikels van haar verkrachter af en wordt ze vervolgens door haar moeder het huis uitgezet.

In een onderzoek over geweld en uitsluiting in Colombia van McIlwaine en Moser (2000) tonen zij dat intra-familiair geweld dikwijls een reden voor jongeren was om van huis weg te lopen en zich aan te sluiten bij een bende, om vervolgens anderen aan te doen, wat ze zelf thuis hebben meegemaakt.⁵ Deze jongeren gaan vaak al op jonge leeftijd het huis uit, waarna ze al snel verzeild raken in druggerelateerde misdaad, beroving en vele andere vormen van geweld. Jongeren in deze situatie krijgen geen normen en waarden van thuis mee en zoeken vervolgens buitenshuis naar liefde en respect en krijgen te maken met normen en waarden op een heel ander niveau. Dit wordt in de film bijvoorbeeld duidelijk wanneer Rosario oppert dat het doden van iemand makkelijker is dan iemand lief te hebben: “matar es más fácil, que amar” en zich hier ook naar gedraagt. Dat intra-familiair geweld verschillende ernstige situaties tot gevolg heeft wordt ook duidelijk in het geval van Rosario. Niet alleen werd bij haar de vertrouwde huiselijke kring verbroken – geen contact meer met de moeder, de vader is sowieso uit beeld –; losten normen en waarden in het niets op; – het geweld aan doen aan de medemens en het zelf voor rechter spelen –, ook prostitutie en drugsgebruik komen om de hoek kijken. Dit zijn tevens gevolgen van binnenhuisgeweld die allen ook in het onderzoek van McIlwaine en Moser aan bod komen. Zij benadrukken dan ook dat geweld in de samenleving en de respectloze behandeling van burgers door burgers voortkomt uit het geweld in de huiselijke haard: “La violencia empieza en la casa. Es uno de los factores más importantes en la [falta de] armonía de la comunidad. Produce irrespeto entre todos”.⁶ Ook dit is op de film *Rosario Tijeras* van toepassing.

Net als bij Rosario is ook voor vele andere Colombiaanse jongeren de vader- en/of moederfiguur in het leven afwezig. Doordat zij geen contact meer met hun familie hebben, beschouwen zij vaak de leden van de gang als hun familie. De traditionele familie, waar binnen de man de “jager” was en de vrouw de “opvoeder”, is vaak uiteengevallen, vaders zijn helemaal afwezig en moeders krijgen een nieuwe rol binnen het gezin: de kostwinner.⁷ Dit komt ook naar voren in de film: de vader van Rosario is al vertrokken toen zij nog klein was en de moeder heeft de rol van kostwinner overgenomen. Overigens een zeer opvallend verschil tussen film en roman is dat Rosario in de roman wel nog contact heeft met haar moeder, al is de relatie niet heel diepgaand, maar ze gaat af en toe nog wel bij haar moeder op bezoek, in de verfilming van het boek, heeft ze echter helemaal geen contact meer met haar moeder en is deze autoriteit dus helemaal afwezig. Zij heeft alleen nog contact met haar broer, welke dan ook heel belangrijk voor haar wordt. Ondanks dat zij hem beschouwt als vervangende ouder die ze nooit gehad heeft en doet wat hij haar opdraagt, kan Johnefe niet als volwaardige

ouderfiguur doorgaan. Hij is immers haar broer en niet veel ouder dan haar en zit in dezelfde benarde situatie als Rosario.

Wanneer ik het over benarde situatie heb, spreek ik vooral over de gewelddadige sloppenwijken waar zij hun bestaan opbouwen; een wereld waarin de staat afwezig is, waar gerechtigheid ontbreekt en waar men (vooral de jeugd) zich genoodzaakt voelt voor eigen rechter te spelen. Door de afwezigheid van de staat en/of, doordat de autoriteiten niet in staat zijn de burger zijn veiligheid te garanderen - al dan niet doordat zij zelf betrokken zijn in illegale gewelddadige praktijken in de zogenaamde *no-go areas* - ontstaat een *unrule of law*.⁸ Jongeren in deze buurten hebben eigen normen en wetten. Dat dit ook geldt voor Rosario komt duidelijk naar voren wanneer zij al als jong meisje besluit haar verkrachter persoonlijk te straffen. Tevens wanneer zij lastig wordt gevallen door een vriend van haar ex-vriend, omdat zij inmiddels een andere (rijke) vriend (Emilio) heeft, wil zij de ruzie tot bedaren brengen en biedt hem haar drug aan. Hij weigert echter iets van haar aan te nemen en duwt haar hand cocaïne respectloos in haar gezicht. Dan is de maat vol voor Rosario, zij verleidt hem de cocaïne van haar gezicht af te likken en tijdens de kortdurende kus tussen beide, schiet zij hem neer (terwijl ze zegt: “*RESPETO*”) en gebruikt hier drie kogels voor die elk staan voor de lettergrepen van *respeto*. Deze scène is ook een duidelijk geval van hetgeen de jongeren in de sloppenwijken overkomt, door het wantrouwen in de (afwezige) autoriteiten, besluiten zij bij onrecht zelf in te grijpen.

De missende ouderfiguur samen met de afwezige staat in de sloppenwijken in Colombia brengt de jongere in beeld. Het zijn de jongeren die zowel dader als slachtoffers zijn van het geweld dat zij hebben leren gebruiken door en tijdens hun ontwrichte jeugd. Enerzijds hebben jongeren in Colombia het dus tegen dat zij geen goede opvoeding hebben gehad en zich zijn gaan identificeren met het geweld, anderzijds is er ook niemand die ze er op wijst dat ze verkeerd bezig zijn of die hen helpt onrechtvaardige situaties op een rechtvaardige manier op te lossen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat regisseurs jongeren kiezen als de dragers van de boodschap van hun film. Jongeren zijn door de afwezige autoriteiten – zowel de staat als de ouder -, op zich zelf aangewezen. Zij moeten overleven en gebruiken daar middelen voor die zij wellicht niet zouden gebruiken als hen normen en waarden bijgebracht waren tijdens hun jeugd. Zij zijn de dupe van de afwezigheid van de staat en de ouders; het zijn de jongeren uit de *comunas* die de lasten moeten dragen.

In *Satanás* is er sprake van een andere situatie. De setting is weliswaar ook de drukke stad, maar jongeren spelen niet de hoofdrol, slechts enkele bijrollen. Waar het verhaal bij Rosario zich grotendeels af speelt in de lagere klasse, speelt het verhaal van *Satanás* zich vooral in de middenklasse af. Ook de hoofdpersoon Eliseo heeft een moeilijke relatie met zijn moeder. Hij geeft te kennen dat hij een hekel aan zijn moeder heeft en zij ook aan hem. Dat brengt dan ook problemen met zich mee: wanneer zij in dezelfde ruimte zijn, vitten zij op elkaar en zijn geïrriteerd door de ander zijn aanwezigheid. Sowieso komt in de film naar voren dat Eliseo slecht met vrouwen om kan gaan. Wat we hier zien is dat hij door zijn moeilijke omgang met zijn moeder eigenlijk nooit heeft leren omgaan met vrouwen. Daarnaast kan hij, door het gebrek aan liefde en vertrouwen in de huiselijke kring, niet goed met problemen omgaan en ziet vervolgens, net als Rosario, in geweld een oplossing. Ook in deze film worden de autoriteiten achter wege gelaten en spelen zowel Eliseo als Paola voor eigen rechter. Het grote verschil tussen Eliseo en Rosario is dat zij nog jong is en midden in de ‘oorlog’ zit (en het niet overleeft), terwijl Eliseo al een leven in de oorlog achter de rug heeft (hij heeft het wel overleeft), maar het lukt hem niet om met zijn trauma’s zijn leven op te bouwen. De

overeenkomst is dan ook dat ze uiteindelijk beide zonder verzorgende ouder niet verder komen in het leven en het ook niet overleven.

2.5. Geweld en de *society of fear*

In deze paragraaf zal ik wat dieper in gaan op het geweldaspect van de films. Zoals al uit bovenstaande duidelijk wordt, waren de jaren '80 en '90 in Colombia zeer gewelddadig. Dit kwam mede doordat het drugskartel van een belangrijke machtige man -Pablo Escobar- uit de recente geschiedenis van Medellín een grote rol begon te spelen in de maatschappij. Drugs was een belangrijk exportproduct, en de door de VS gevoerde *War on Drugs* dat vooral gericht was op het vernietigen van het aanbod van drugs uit onder andere Colombia, had als logisch gevolg dat drugs veelal of uitsluitend te verkrijgen waren via illegale circuits. Hierdoor ontstond er een enorm grote zwarte markt, die veel louche figuren aantrok welke zorgden dat geweld deel uit ging maken van de dagelijkse realiteit.⁹ In deze roerige jaren werden vele jongeren door het Medellínkartel aangetrokken. Zo vormde Escobar privélegers die uit honderden huurmoordenaars bestonden en die de klusjes van Escobar opknaptten. Alle mensen die hem tegenwerkten werden uit de weg geruimd door deze *sicarios*. Toen Pablo Escobar in 1993 werd doodgeschoten, sloten vele *sicarios*, die hun baan kwijt waren geraakt, zich aan bij jeugdbendes of gewelddadige organisaties, *oficinas*, die jarenlang de stad teisterden. Om de burgers te beschermen tegen dit geweld, werden er illegale milities opgericht. Echter werd het er niet veiliger op in Medellín door de gewelddadige confrontaties tussen de verschillende bendes en milities. Daarnaast had Medellín (en de rest van Colombia) het ook niet mee met de aanwezigheid van linkse guerrilla en rechtse paramilitairen, die in verschillende buurten regels aan de bevolking oplegden en de mensen intimideerden met wapens en geweld.¹⁰

In de film *Rosario Tijeras* sloot net als vele jonge Paisas ook Rosario, die doordat ze op straat was komen te staan en van huis uit had meegekregen geweld te mogen gebruiken, zich aan bij een *oficina* om te overleven. Rosario gebruikt het geweld dus veelal om economische redenen, namelijk om geld te verdienen. Een andere vorm van geweld dat in de film naar voren komt is sociaal geweld, het gaat hier dan voornamelijk om verkrachtingen en intra-familiair geweld.¹¹ Echter is deze vorm van geweld in de film niet te zien, maar Rosario heeft in haar leven wel te maken gehad hiermee. In *Satanás* komt dit sociale geweld wel expliciet naar voren wanneer we getuige zijn van de verkrachting van Paola. In de films wordt geweld een oplossing om te overleven en Rosario heeft dit al jong geaccepteerd. In de roman *Rosario* komt deze acceptatie van het geweld, vooral door de maatschappij, naar voren wanneer bijvoorbeeld Rosario in de sloppenwijken een idool wordt en kinderen naar haar worden vernoemd, waarmee de bevolking in feite erkent dat geweld op dat moment een deel uitmaakt niet alleen van Rosario's identiteit, maar ook van die van hen zelf. Jorge Franco heeft Rosario wellicht willen neerzetten als personificatie van het geweld en als vertegenwoordiging van een groot deel van de bevolking van Medellín:

In de sloppenwijken van Medellín werd Rosario Tijeras een idool. Je zag het op de muren in de wijken: 'Rosario Tijeras, lekker ding', 'castreer me al zoenend, Rosario T.', 'Rosario Tijeras president, Pablo Escobar Vice-President'.¹²

Deze acceptatie van het geweld wordt in de film minder benadrukt dan in het boek, maar komt indirect wel naar voren in de rol van Rosario. De jeugdbendes in de film gebruiken geweld te pas en te onpas en het lijkt weldegelijk de normaalste zaak voor ze te zijn en het hoort bij hen, maar dat Rosario als een idool wordt gezien komt minder naar voren in de film. Wel komt bijvoorbeeld naar voren uit de scène waarin Rosario met Antonio op

het balkon van haar flat in gesprek is dat Rosario bekend staat om haar wraakacties en strategie van het doden van mannen door ze eerst te verleiden en een kus te geven en ze dan neer te schieten. Het komt echter niet zozeer naar voren dat men bewonderend over haar praat of haar ziet als een heldin.

Rosario heeft veel overeenkomsten met het personage Paola uit *Satanás*. Beide zijn jonge dames, die zich mooi aankleden om mannen te verleiden, om ze vervolgens ook te misleiden. Beide zijn slachtoffer van verkrachtingen geworden en beide willen vervolgens wraak nemen voor wat hen is aangedaan. Zij zijn dus zowel slachtoffers als actoren van het geweld. Beide zien in geweld een oplossing om verder te gaan. Het grote verschil tussen beide is echter dat Rosario geen uitweg ziet voor de toekomst en niet in staat is een veilig baantje te vinden om haar brood mee te verdienen. Het lukt haar niet te stoppen met haar gevaarlijke baan als huurmoordenaar, hoewel ze vaak aangeeft dat ze dat wel wil. Bij Paola is het echter anders, wanneer zij zelf slachtoffer wordt van het geweld, wil zij onmiddellijk stoppen met haar nieuwe baan. Zij is wel in staat dit op te geven en een ander veilig baantje te zoeken. Beide films bevatten koelbloedige actoren van het geweld, toch lijkt *Satanás* heftiger dan *Rosario Tijeras*: in de eerstgenoemde wordt er meer nadruk gelegd op het geweld. De scène van de verkrachting van Paola is bijvoorbeeld erg heftig: we zijn ooggetuige van Paola die door twee mannen op gruwelijke wijze wordt verkracht. Ook het andere geweld in de film komt heftiger over, zo draait Eliseo de nek om van de moeder van zijn studente, vermoordt hij Natalia met meerdere messteken, schiet hij bij al zijn andere slachtoffers een kogel door het voorhoofd en trapt een gefrustreerde priester Ernesto een onschuldige zwerfer in elkaar. Met alle personen die worden vermoord door Eliseo en de zwerfer hebben we al kennis gemaakt in de film, we kennen ze al een beetje als kijker, waardoor het geweld ook heftiger overkomt dan in *Rosario Tijeras*. Bij laatstgenoemde film zien we in de meeste gevallen ‘slechts’ dat nog voor ons onbekende slachtoffers neervallen, er is minder bloed en het is snel gebeurd.

Een belangrijk gevolg van dit geweld dat ook naar voren komt in *Rosario Tijeras* is angst. Zowel in het dagelijkse leven van Colombia in die tijd als in de film maakt de angstcultuur als gevolg van het geweld deel uit van het leven. In Colombia ontstond een *society of fear*: een samenleving waarbij angst in grote mate het gedrag van de mens beïnvloedt. Dit uitte zich bijvoorbeeld in wantrouwen ten opzichte van elkaar. Doordat geweldenaars bijvoorbeeld deel uitmaakten van het dagelijkse leven, sloeg de angst in om familieleden, kennissen of vrienden kwijt te raken. Door het gevaar dat bijvoorbeeld je buurman of andere personen in je directe leefomgeving wel eens een paramilitair kon zijn of lid van een drugsbende en ‘aan de andere kant’ kon staan, wist je op een gegeven moment niet meer wie je wel en niet kon vertrouwen. Het geweld en de angst zorgde er ook voor dat men bijvoorbeeld ‘s avonds thuis bleef, omdat men niet meer op straat durfde te komen in het donker, dat mensen buurten waar veel geweldenaars kwamen uit de weg gingen en dat het huis een vluchtoord werd.¹³ In de roman wordt de angst als een gevolg van het geweld meer benadrukt dan in de film. Zo wordt er in de roman vooral de nadruk gelegd op angst om getroffen te worden door bommen of geraakt te worden door instortende gebouwen:

Elke dag werden we gewekt door honderden kilo’s zware bommen die eenzelfde aantal verschroeiden lijken achterlieten en de gebouwen in hun geraamtes zetten. We probeerden eraan te wennen, maar de knal van elke explosie slaagde in zijn opzet om de angst er nog dieper in te krijgen.¹⁴

In de film is er echter geen sprake van angst voor bommen of voor instortende gebouwen, hier gaat het ‘slechts’ om fysiek geweld en het gebruik van wapens. Daarnaast wordt in

de roman de aandacht meer gevestigd op Medellín als gewelddadige stad dan in de film: zo leest Antonio (in de roman) elke dag in de krant dat er doden zijn gevallen en wordt de stad afgebeeld als een stad waar een ernstige oorlog woedt tussen drugsbendes. In de film daarentegen vallen er wel veel doden, maar zowel de ‘angst’ om slachtoffer te worden van het geweld van Medellín als stad in oorlog komt minder naar voren. Ralph Rozema legt daarnaast uit dat ook de jongeren uit de bendes bang waren om de eigen vrienden binnen de groep kwijt te raken door het heftige geweld tussen de bendes onderling.¹⁵ Dit element komt zowel in de film naar voren als in de roman: de angst van Antonio om Rosario kwijt te raken is groot en op haar beurt weer, de angst om haar broer kwijt te raken, vanwege de vele slachtoffers die altijd vielen tijdens de gevechten.

Jongeren uit de sloppenwijk hebben weinig kans een “normaal” rustig bestaan op te bouwen. Velen sterven zelfs jong door gewelddadige confrontaties tussen bendes, zoals ook te zien is in de documentaire *La Sierra* (2005, Colombia, Scott Dalton en Margarita Martínez) waarin tiener paramilitairen van de Bloque Cacique Nutibara en de Bloque Metro te zien zijn. Deze bendes voerden jarenlang een bloedige oorlog tegen elkaar in de achterbuurt La Sierra in Medellín, waarbij veel jonge slachtoffers om het leven kwamen. Het leven van deze paramilitairen is te vergelijken met het leven van Rosario. Deze jongeren zijn niet in staat de vicieuze cirkel te doorbreken. Ze willen verder in het leven, zonder geweld, maar kunnen dat vaak niet. Dat regisseurs jongeren gebruiken in hun films is dan ook niet ongedacht. Het leven van jongeren is interessant: ze zitten in de groei van hun leven; ze zijn bezig een basis te leggen voor de toekomst - opleiding, normen en waarden, geld -. Het creëren van een goede basis is belangrijk, maar voor de jongeren echter vaak beperkt, - in het geval van Rosario en haar broer, die uit een arme buurt komen - zij hebben weinig kans verder te komen. De rijkere jongeren Emilio en Antonio in *Rosario Tijeras* benadrukken juist de kloof tussen de verschillende werelden, de rijke buurt versus de sloppenwijk. Toch lijken ook zij niet verder te komen in het leven, aangetrokken tot het leed en de charmes van Rosario blijft bijvoorbeeld Antonio tot haar dood in staat alles aan de kant te gooien om bij haar te zijn en haar te helpen.

2.6. Sociale uitsluiting en de constructie van identiteit

De kloof tussen de verschillende werelden, arm en rijk, en de daarbij ontstane uitsluiting van mensen is ook een thema dat naar voren komt in *Rosario Tijeras*. Latijns Amerika kreeg al sinds de tweede helft van de twintigste eeuw te maken met belangrijke moderniseringsprocessen; naast een enorme industrialisatie en economische groei, begon ook de educatie beter en uitgebreider te worden, werden er nieuwe technologieën geïntroduceerd (tv) en was er een opkomst van radicale politieke bewegingen. Ook begon de nadruk te liggen op de gezondheid, huisvesting en sociale veiligheid van de bevolking. Bij dit alles hoorde ook een explosieve groei van de stedelijke bevolking, waarbij mensen van het platteland in grote getale naar de stad kwamen opzoek naar werk en een beter leven. Deze optimistische instelling werd echter al gauw overschaduwd, doordat de grote massa van de bevolking uitgesloten werd van de voordelen van de moderne staat, waarop deze zich begon te vestigen aan de rand van de grote steden.¹⁶ In de film komt de sociale uitsluiting van de bevolking uit de achterbuurten door de elite ook duidelijk naar voren. Als het aan de ouders van Emilio ligt, krijgt Rosario niet eens een kans in het leven van hun zoon. Wanneer Rosario bij hem en zijn rijke ouders komt eten in een groot huis omheind met een grote tuin met daar omheen hekken, wordt zij grof ondervraagd en indirect vernederd omdat zij uit een arme buurt komt. De moeder van Emilio gunt haar geen blik waardig en gaat net zo ver met het geven van ongepaste opmerkingen tot Rosario verdrietig en boos het huis verlaat. De stigmatisering van jongeren als Rosario komt mede doordat deze arme jongeren in de jaren '90 steeds meer betrokken raakten bij

gewelddadige activiteiten, waardoor jongeren vaak werden geassocieerd met gewelddadig gedrag. De achterbuurten waar zij woonden werden gezien als “places of evil” en jeugd die opgroeide in zo’n buurt kreeg als gevolg te maken met discriminatie en uitsluiting. Het gevolg hiervan was dat jongeren zich juist bezig houden met gewelddadige praktijken¹⁷ en opzoek waren naar sociale acceptatie.

Hoewel de sociale uitsluiting in *Satanás* zich op een lager niveau bevindt dan *Rosario Tijeras* brengt het net zo heftige emoties bij Eliseo teweeg als bij Rosario. Eliseo wordt niet uitgesloten omdat hij uit een arme gewelddadige buurt komt of omdat hij geen opleiding heeft gevolgd of omdat zijn ouders geen vooraanstaande functies hadden. Hij is op een gegeven moment niet meer welkom in de winkel waar hij altijd melk en eieren koopt. Wanneer hij vraagt wat er aan de hand is, legt de eigenaar hem uit dat hij niet meer welkom is omdat hij geen geld aan goede doelen geeft, de collectant, zijn huurbazin, zamelt geld in voor de armen in de samenleving, voor mensen die niets hebben. Eliseo wil hier echter niets mee te maken hebben en dat komt hem duur te staan. Daarnaast voelt Eliseo zich uitgesloten, wanneer hij op het verjaardagsfeestje van zijn studenten Natalia komt en iedereen lacht om zijn cadeau. Ook haar vriend lijkt hem niet helemaal serieus te nemen en het nogal grappig te vinden dat hij op het feestje is verschenen. Iedereen lacht en hij kan wel door de grond zakken. Deze gebeurtenissen lijken van minder erge aard dan de uitsluiting en stigmatisering van Rosario, maar voor Eliseo is het de zoveelste tegenvaller waardoor hij zo gefrustreerd raakt, dat hij hierdoor niet meer normaal kan functioneren en dan ook besluit wraak te nemen. Dus net als bij Rosario, is ook in zijn geval de uitsluiting een oorzaak van het geweld dat hij gaat gebruiken om zijn frustraties af te reageren op de samenleving.

De uitsluiting en stigmatisering waar jongeren als Rosario mee te maken krijgen heeft tot gevolg dat zij moeite hebben met het vormen van een goed geïntegreerde identiteit. Volgens Honneth in Larrain (2000) is “the construction of identity an intersubjective process of mutual recognition”.¹⁸ Dat houdt in dat identiteit zijn vorm krijgt, wanneer er tussen personen wederzijdse erkenning is, dat zich uit in zorg en liefde voor de behoeften van de personen en respect voor de rechten en bijdrage van die personen. Hij spreekt hierbij over *self-confidence*, *self-respect* en *self-esteem* als belangrijke eigenschappen die identiteit vorm geven. In het geval van Rosario en andere kansarme jongeren uit de *comunas* van Medellín brengt de constructie van de identiteit logischerwijs problemen met zich mee. Dat heeft verschillende redenen, die volgens de theorie van Honneth allen bijdragen aan een problematische constructie van de identiteit. Zo zijn er drie vormen van disrespect die bijdragen aan sociale conflicten van een persoon, die er voor zorgen dat de persoon in kwestie moeite krijgt de drie bovenstaande eigenschappen vorm te geven. De eerste vorm die Honneth bespreekt is lichamelijk misbruik of andere bedreigingen die een inbreuk op de integriteit van een persoon doen. Het negatieve gevolg hiervan is dat het zelfvertrouwen van de persoon die het misbruik is aangedaan beschadigd raakt. Deze vorm van disrespect is ook op Rosario van toepassing. Zij wordt namelijk al op jonge leeftijd voor de eerste keer verkracht door de vriend van haar moeder en gedurende haar jeugd wordt zij meerdere malen verkracht door jongens uit jeugdbendes. De mishandelingen zorgen ervoor dat de persoon onzeker en zeer kwetsbaar raakt. In het geval van Rosario was er ook niemand die haar hielp het zelfvertrouwen te krijgen waar ze recht op had en die haar leerde wat goed of fout was. Haar moeder werkte hier juist in tegen, zij gaf haar dochter de schuld en liet het arme meisje geloven dat ze het zelf uitgelokt had. Als Rosario elf jaar oud is wordt ze zelfs door haar moeder alleen op straat gezet, in de gevaarlijke wereld waar ze zo vaak mishandeld is. Dit alles werkt niet mee voor het zelfvertrouwen van de persoon.

De tweede vorm van disrespect houdt de systematische en structurele uitsluiting van het hebben van bepaalde rechten van een persoon in. Het gevolg is dat de tweede eigenschap, die identiteit vorm geeft, het zelfrespect, beschadigd raakt. Ook deze vorm van minachting is op Rosario van toepassing. Zij komt namelijk uit een sloppenwijk waar zij weinig kans heeft een rustig bestaan op te bouwen. Doordat zij al jong het huis is uitgezet en niet om heeft leren gaan met geweld en haar de nodige opvoeding ontbreekt, wordt zij ook al snel van school gestuurd. Als jongere is zij op zoek naar invulling van het leven, voor haar toekomst, echter doordat zij arm is en geen goede opleiding kan betalen en dus niet toegelaten wordt tot een school, wordt zij uitgesloten van een goede baan. Zelfs een goede opleiding hoeft echter geen garantie te zijn voor een goede baan. Als arm meisje uit een sloppenwijk wordt ze gestigmatiseerd. Eigenlijk wordt zij helemaal uitgesloten van alle *social benefits* – zoals school, werk, veiligheid, zorg - van de moderne staat. Ze heeft wel recht op deze voorzieningen, maar ze heeft er geen toegang tot, waardoor ze haar heil zoekt in criminele praktijken om rond te kunnen komen. Deze sociale uitsluiting draagt bij aan de erosie van het zelfrespect van de persoon. De derde vorm van disrespect dat de tegenhanger is van bovenstaande derde eigenschap *self-esteem* is de culturele devaluatie van een bepaalde manier van leven en/of geloof, die worden beschouwd als inferieur of ontoereikend. Deze vorm heeft als gevolg dat de persoon belemmerd wordt in het zelf waarde geven aan zijn talenten en bijdragen aan de samenleving. Ook dit maken jongeren als Rosario mee en het verhindert deze jongeren dan ook hun identiteit vorm te geven. Rosario's leven op straat, dat wordt beschouwd als inferieur, het stigma dat straatjongeren symbool staan voor geweld en aan de basis van de drugsproblemen zouden staan van het land¹⁹ dragen bij aan de verslechtering van de zelfwaardering. Wanneer Rosario bij haar vriend Emilio en zijn ouders komt eten, bemerken we de culturele devaluatie in de reactie en de vragen van de ouders van Emilio aan Rosario, wanneer zij bijvoorbeeld praten over het beroep van haar vader (“advocaten doen het op het moment erg goed”), naar haar opleiding gissen (wat deed je ook alweer - ¿*diseño*?) en vragen stellen als “werkte je nu op het kantoor van je vader?” Emilio heeft allemaal leugens over haar en haar achtergrond verteld aan zijn ouders die haar vervolgens uithoren hierover, terwijl ze allang weten wat haar echte achtergrond is. Overduidelijk laten zij weten dat haar levensstijl hen niet bevalt en dus óók haar als persoon niet, waardoor Rosario zich niet geaccepteerd en ondergewaardeerd voelt.

Zoals al duidelijk is geworden uit bovenstaand stuk is er in de Colombiaanse samenleving vaak sprake van een missende ouderfiguur. Jongeren vinden thuis dan ook geen autoriteit die zij als positief model kunnen gebruiken voor de constructie van de eigen identiteit. Kinderen hebben dit echter wel nodig, daarom zien jongeren vaak binnen de bende waar zij toe treden de *jefe*, of bendeleider, als een model voor hun identiteit.²⁰ Volgens John Drescher hebben jongeren vaak een idool nodig die hen met zijn of haar ideeën inspireert. Helden zijn erg belangrijk in het leven van jonge adolescenten. Als zij die niet hebben, al dan niet door een missende autoriteit in het leven, zoeken zij die in andere mensen. Het maakt hierbij niet uit of het om “slechte” of “goede” helden gaat om zich mee te identificeren.²¹ Zoals reeds besproken komt vooral in de roman *Rosario* duidelijk naar voren dat jongeren zich graag identificeren met de gewelddadige helden als Rosario zelf of Pablo Escobar. Voor hen zijn het niet zo zeer gewelddadige personen, maar mensen die liefde en respect aan hun volk geven. Omdat jongeren geen respect vinden in grote delen van de maatschappij en zich uitgesloten voelen, zoeken zij dit binnen de bende. Ook het generatieconflict tussen ouder en kind speelt hierbij een rol: doordat jongeren en ouders vaak niet meer met elkaar praten, bevinden jongeren zich in een isolement. Door de permanente scheiding tussen ouder en kind, geeft de ouder het

kind vaak de schuld van de slechte omstandigheden waarmee zij in het leven te maken krijgen.²² De afgezonderde jongeren willen vervolgens de samenleving laten zien, dat zij bestaan, wie zij zijn en dat óók zij deel uit maken van de maatschappij als hoofdrolspelers in de fase ‘adolescentie’ van het leven.²³ Adolescentie krijgt een nieuwe vorm in Latijns Amerika. Eerder werd de jongere door de ouder al jong klaargestoomd voor het werkende leven. Dit zag je vooral op het platteland, waar je logischerwijs in de voetstappen van je ouders trede. Nu de ouder afwezig is, is ‘jongere zijn’ een fase van het leven op zich. Ook Rosario krijgt in de film tijdens een ontmoeting met haar moeder (die ook van het platteland komt) bij het graf van haar broer de schuld van de slechte omstandigheden waarin zij leven en die hen zijn overkomen. Rosario heeft alleen haar eigen leven moeten opbouwen en door het toetreden tot een bende kon zij haar identiteit vormgeven. Geweld was voor jongeren als Rosario een manier om de focus van de maatschappij op hen te krijgen.²⁴ “kijk, wij bestaan!”. Binnen de bende vinden jongeren niet alleen vriendschappen voor het leven, personen met wie zij overeenkomsten kunnen delen, bij wie zij gelijken zijn en met wie zij hetzelfde levenspad volgen, maar vooral ook een plek waar zij een collectieve en individuele identiteit kunnen creëren. De bende wordt voor hen een ontmoetingsruimte waarbinnen zij de mogelijkheid krijgen zelfrespect en zelfwaardering te creëren: elke dag ondervinden zij nieuwe uitdagingen die hen moed en zelfvertrouwen geeft.²⁵ Jongeren als Rosario krijgen dus niet alleen dagelijks te maken met geweld, angst en sociale uitsluiting, maar ook de strijd voor erkenning, die bijdraagt aan de constructie van de identiteit, speelt een prominente rol in hun leven. Het deel zijn van de bende is dan ook van groot belang voor de constructie van zowel de collectieve als de persoonlijke identiteit.

2.7. Conclusie

De missende ouderfiguur en de afwezige staat in de sloppenwijken van Colombia zorgt er voor dat de jongere in beeld wordt gebracht. Het zijn de jongeren die zowel dader als slachtoffers zijn van het geweld dat zij hebben leren gebruiken door en tijdens hun ontwrichte jeugd. Aan de ene kant hebben jongeren in Colombia het tegen dat zij geen goede opvoeding hebben gehad en zich zijn gaan identificeren met het geweld en ook door anderen geassocieerd worden met geweld, aan de andere kant is er ook niemand die ze er op wijst dat ze verkeerd bezig zijn of die hen helpt onrechtvaardige situaties op een rechtvaardige manier op te lossen. Jongeren zijn dus door de afwezige autoriteiten op zich zelf aangewezen. Zij moeten overleven en gebruiken daar middelen voor die zij niet zouden gebruiken als hen normen en waarden bijgebracht waren tijdens hun jeugd. Zij zijn de dupe van de afwezigheid van de staat en de ouders; het zijn de jongeren die de lasten moeten dragen. Ze zijn vaak in een isolement terecht gekomen doordat ze van de ouders zijn gescheiden en moeten zelf kijken hoe ze er uit komen en een leven op moeten bouwen. Jongeren uit de sloppenwijk hebben echter weinig kans een “normaal” rustig bestaan op te bouwen. Deze jongeren zijn niet in staat de vicieuze cirkel te doorbreken. Ze willen verder in het leven, zonder geweld, maar kunnen dat vaak niet omdat de mogelijkheden er niet zijn, doordat ze worden uitgesloten van de moderne eigenschappen van de staat. Daarnaast valt het op dat het ‘jongere zijn’ een nieuwe betekenis krijgt in Latijns Amerika. Adolescentie is een nieuwe fase in het leven. In vorige generaties traden jongeren vaak in de voetsporen van hun ouders. Nu wonen zij echter in de ‘moderne’ stad en krijgen te maken met heel andere ‘nieuwe’ zaken dan op het platteland. Het is dan ook niet verwonderlijk dat regisseurs jongeren kiezen als de dragers van de boodschap van hun film. Jongeren zijn het interessants: ze zitten in de groei van hun leven; ze krijgen te maken met een nieuwe fase in het leven en ze zijn bezig een basis te leggen voor de toekomst. Het creëren van deze goede basis is belangrijk, maar voor de jongeren echter

vaak beperkt, zij hebben weinig kans verder te komen, doordat zij het negatieve patroon dat ontstaan is in het verleden niet kunnen doorbreken en door grote delen van de bevolking gestigmatiseerd en uitgesloten worden.

Deze erbarmelijke situatie van uitsluiting en stigmatisering is van grote invloed op de identiteitsconstructie van jongeren als Rosario. De drie vormen van disrespect: lichamelijke misbruik en de inbreuk op de integriteit van personen; de systematische en structurele uitsluiting van het hebben van bepaalde rechten van een persoon; en de culturele devaluatie van een bepaalde manier van leven en/of geloof, die worden beschouwd als inferieur of ontoereikend zorgen ervoor dat jongeren sociale conflicten krijgen en moeten strijden voor erkenning en acceptatie. Hierdoor hebben jongeren moeite met het ontwikkelen van een goed geïntegreerde identiteit met het gevolg dat zij zich gaan ontwikkelen in jeugdbendes en te maken krijgen met normen en waarden op een beneden modaal niveau. Toch kunnen zij een identiteit vormen binnen de bende door de verering van de idealen van helden, doordat zij gelijk zijn aan de andere leden, respect krijgen voor wie zij zijn en zelfvertrouwen en zelfwaardering krijgen door de uitdagingen waarmee zij met de bende te maken krijgen.

-
- ¹ Pobutsky, Aldona Bialowas. "Towards the Latin American Action Heroine", pp. 18-33
- ² <<http://cinefagos.lacoctelera.net/post/2006/07/05/rosario-tijeras-coctel-violencia-sexo-y-pasion>>, <<http://www.estereofonica.com/rosario-tijeras-en-resena-breve-desde-el-comienzo/>>, <<http://www.amazon.com/Rosario-Tijeras-Alex-Cox/product-reviews/B000Q677D6>>, <<http://www.variety.com/review/VE1117930201.html?categoryid=31&cs=1>>, <<http://twitchfilm.net/reviews/2005/11/afi-fest-report-rosario-tijeras-review.php>>; <<http://www.moreliafilmfest.com/noticias.php?id=278>>, geraadpleegd op 22-02-2010.
- ³ <<http://www.imdb.com/title/tt0473697/usercomments>>, <<http://www.flixster.com/movie/satanas-satan>>, geraadpleegd op 28-04-2010.
- ⁴ Rozema, "Urban DDR-processes", p. 13.
- ⁵ Moser en McIlwaine, *La violencia y la exclusión en Colombia*, pp. 42-45
- ⁶ ibidem, p. 35
- ⁷ Salazar J., Alonso en Jaramillo, Ana María, *Medellín. Las subculturas del narcotráfico*, pp. 130-131
- ⁸ Koonings, Kruijt, *Fractured Cities*, pp. 12-18
- ⁹ Gray, Mike, *Drug Crazy*, pp. 100-101, 118
- ¹⁰ Rozema, *Fractured Cities*, pp. 59-63
- ¹¹ ibidem
- ¹² Franco, *Rosario*, p. 83
- ¹³ Restrepo, *Armed Actors*, pp. 179-181 en Koonings, Kruijt, *Fractured Cities*, pp. 14-15
- ¹⁴ Franco, *Rosario*, p. 76
- ¹⁵ Rozema, "Urban DDR-processes", p. 33
- ¹⁶ Larrain, *Identity and Modernity*, pp. 115-117
- ¹⁷ Riaño-Alcalá, Pilar, *Dwellers of Memory*, pp. 47-48
- ¹⁸ Honneth in Larrain, *Identity and Modernity*, pp. 27-28
- ¹⁹ Moser en McIlwaine, *La violencia y la exclusión en Colombia*, p. 99
- ²⁰ Salazar J., Alonso en Jaramillo, Ana María, *Medellín. Las subculturas del narcotráfico*, p. 131
- ²¹ ibidem, pp. 132-133
- ²² Moser en McIlwaine, *La violencia y la exclusión en Colombia*, p. 100-101
- ²³ Salazar J., Alonso en Jaramillo, Ana María, *Medellín. Las subculturas del narcotráfico*, p. 134
- ²⁴ ibidem, p. 134
- ²⁵ ibidem, p. 135

***Paloma de Papel* van Fabrizio Aguilar
en het naoorlogse verwerkingsproces van Peru**
**Jongeren op de weg van herinnering, verzoening en identiteit
op zoek naar een nieuwe toekomst**

– PERU –

“*Dicen que había una niña que quería volar...*”

Paloma de Papel (2003, Peru, Fabrizio Aguilar) werd voor het eerst vertoond ongeveer één maand na het publiek maken van het eindverslag van de Waarheidscommissie over de Peruaanse burgeroorlog tijdens de jaren tachtig en negentig. Deze periode van verwoestend geweld kent zijn officiële aanvang één dag voor de eerste democratische verkiezingen na twaalf jaar dictatuur. Op 17 mei 1980 steekt de Peruaanse Communistische Partij het Lichtend Pad, Sendero Luminoso, stembussen in Chuschi (Ayacucho) in brand. Zowel de terroristenbeweging Lichtend Pad als het leger hebben zich tijdens de twee decennia die op deze symbolische actie volgden schuldig gemaakt aan misdaden tegen de rechten van de mens. *Manchay tiempo* (tijd van angst) verwijst naar de periode vanaf 1983 met het intrekken van het leger in de Andes en de escalatie van het conflict onder President Belaunde (1980-1985). De regering van President Alan García (1985-1990) kreeg het conflict evenmin onder controle. Onder het autoritair regime van President Alberto Fujimori (1990-2000) komt er een ommekeer in de oorlog met de arrestatie van Abimael Guzman, de leider van het Lichtend Pad, in september 1992. Onder Fujimori's regime keurt het Congres in 1995 een amnestiewet goed. Na het omverwerpen van Fujimori's regering wordt in Juni 2001 de Waarheidscommissie bekrachtigd door de transitieregering van Alejandro Toledo.

De Waarheidscommissie is via de weg van de herinnering op zoek gegaan naar de waarheid die in 1995 onrecht aangedaan was. Het conflict had aan ongeveer 69 duizend personen het leven gekost. Drie vierde van de slachtoffers waren boeren met het quechua als moedertaal. De voorzitter van de Waarheidscommissie, Salmon Lerner Febres, zag het als de taak van de Commissie om de tragedie van het gewapend conflict publiekelijk uiteen te zetten als een oeuvre van mensen ondergaan door mensen. De cijfers van slachtoffers zijn duizelingwekkend, maar de verhalen achter de slachtoffers gaan nog dieper. De taak van de Waarheidscommissie met het vertellen van het verhaal aan de hand van de feiten kan vergeleken worden met het werk van Fabrizio Aguilar in *Paloma de Papel* (*Papieren Duif*) en de kracht van kunst. De creatie van verhalen achter de feiten. De Peruaanse cinemaproductie handelend over de burgeroorlog heeft onder andere het verhaal van een soldaat gebracht in *La Boca del Lobo* (1988, Peru, Francisco Lombardi) en van een jonge bergbeklimmer afkomstig van de kust van Peru in *La lengua de los zorros* (1992, Peru, Federico García). De regisseur van *Paloma de Papel* vertoont het verhaal van het overgrote deel van de slachtoffers.

Fabrizio Aguilar, een acteur uit Lima, vertelt in *Paloma de Papel* het verhaal van Juan. Een jongen uit een fictief dorp in de Andes die is opgegroeid te midden van het

genadeloze geweld van de Peruaanse burgeroorlog. Los van de grote politieke mijlpalen met betrekking tot het gewapend conflict heeft het eindverslag van de Waarheidscommissie het over een Andes geschiedenis van geweld, wanorde, angst, wantrouwen, verlies van de bescherming van familie, verlies van de link met de gemeenschap, verstoring van het rouwproces, schade aan de naam en het lichaam, seksueel geweld, foltering, beroving van menselijkheid, smeken, wanhoop, onderwerping, opsluiting, migratie, machtsmisbruik, ... Kimberly Theidon beschrijft de jaren van het gewapend conflict als een breuk in diverse aspecten van het leven.¹

3.1. Plot segmentatie

De sfeer waarin Peru zich bevond bij het in productie brengen van *Paloma de Papel* kan geplaatst worden in de symbolische en emotionele lading die het uitbrengen van het eindverslag van de Waarheidscommissie met zich meebracht: verwerkingsproces van herinnering, waarheid en verzoening. Het belang van de herinnering wordt ook in de inleiding van het eindverslag van de Waarheidscommissie benadrukt: “Ni justicia, ni resarcimiento, ni sanción. Peor aún: tampoco ha existido, siquiera, la memoria de lo ocurrido [...]” (Geen gerechtigheid, geen schadevergoeding, noch strafmaatregels. Erger nog: zelfs de herinnering van het gebeurde heeft niet bestaan [...]) De inhoud van de film bevindt zich in dezelfde sfeer. Hoewel het grootste deel van de film de gebeurtenissen in een fictief Andes dorp tijdens de burgeroorlog uitbeeldt, zijn deze gebeurtenissen een herinnering. De tegenwoordige tijd in de film verbeeldt het vrijkomen van Juan die in de gevangenis zat voor terrorisme, zijn terugreis naar zijn dorp en de verzoening. Tijdens de busreis terug naar zijn dorp krijgen we een flashback van zijn herinneringen.

De herinneringen beginnen bij zijn zorgeloze kindertijd. Juan groeit op met zijn liefdevolle moeder Domicilia, zijn stiefvader Don Fermín en zijn twee goede vrienden Rosita en Pacho. Het zorgeloze leven van Juan wordt echter meer en meer overschaduwd door de burgeroorlog. De vader van Pacho, in zijn functie van burgemeester van het dorp, wordt vermoord door het Lichtend Pad. Onschuldige dorpbewoners worden meegenomen door het leger. Juan en Pacho ontdekken dat Don Fermín betrokken is bij de dood van Pacho's vader waarop Juan met de hulp van Don Fermín wordt ontvoerd door het Lichtend Pad. Hij wordt ondergedompeld in de retoriek en de rituelen van de oorlog van het volk. Wanneer Juan verplicht wordt een soldaat te doden, vlucht hij om zijn dorp te waarschuwen voor de komst van de terroristen van het Lichtend Pad. Na een verwarrende vechtsceñe volgt verlies. Juan's moeder wordt vermoord en hij wordt meegenomen door het leger. De laatste sceñe van de flashback is die van Juan die aankomt in de gevangenis.

Het hele verhaal is omringd door een ritueel met foto's, kaarsen en muziek in de openbare ruimte van het dorp. Het ritueel, dat Richard Schechner geheugen in actie noemt,² maakt de eerste en laatste sceñe uit wanneer Juan als jong volwassene na zijn busreis aankomt in zijn dorp.

Plotsegmentatie:

1. Heden: Rituele bijeenkomst dorp in de Andes
2. Flashback: Kleine jongen vouwt duif van papier in gevangenis in stad
3. Heden: Jong volwassene vouwt duif van papier in gevangenis in stad
4. Heden: Jong volwassene in bus
5. Flashback: Kleine jongen in de bergen
6. Heden: Jong volwassene in bus
7. Flashback: Dorp in de Andes... kleine jongen in gevangenis in stad
8. Heden: Jong volwassene komt aan bij rituele bijeenkomst dorp in de Andes

3.2. Emotioneel beladen reacties op het internet

Reacties op het internet over *Paloma de Papel* benadrukken dat de film een gevoelig thema aanraakt. De losse reacties op de film zijn grotendeels emotioneel beladen en hangen in een soort nationalistisch gevoel. De meeste waardeoordelen over de film zijn positief. Veel Peruanen uiten hun appreciatie voor het feit dat *Paloma de Papel* de realiteit van de jaren tachtig en negentig van Peru weergeeft. Deze realiteit wordt dan weer door anderen in vraag gesteld. Fabrizio Aguilar wordt enerzijds bekritiseerd om zijn voorstelling van de Andes, wat anderzijds door anderen als kleingeestig wordt weerlegd. De polemiek rond “authenticiteit” komt vaak aan bod in verband met de Andes en *Andeanism*,³ maar is een discussie die hier niet van primair belang is. Fabrizio Aguilar creëert met zijn film over een jongen in een fictief dorp in de Andes één van de verhalen en schrijvende realiteit achter de cijfers van de slachtoffers. Een verhaal dat verteld moet worden te midden van andere verhalen.

Verder zijn er uiteenlopende opvattingen rond de voorstelling van de militairen en de leden van het Lichtend Pad. In de meeste reacties wordt aangegeven dat de film de gevaren van terrorisme weergeeft. Toch is er één reactie die de film ambigu vindt in relatie tot terrorisme. Deze reactie sluit aan bij een publiek debat dat plaats vond naar aanleiding van het tonen van de film op het overheidstelevisiekanaal Canal 7. De directeur van de Peruaanse krant *Correo*, Aldo Mariategui, interpreteerde deze vertoning als propaganda voor het Lichtend Pad. Dit debat benadrukt vooral weer de gevoeligheid en het moeilijke karakter van het aankakten van deze recente periode uit de Peruaanse geschiedenis, maar zegt niet zo veel over *Paloma de Papel* zelf. De strakke tweedelingen tussen *schuldig* en *onschuldig*, *goed* en *slecht* vallen in de film immers weg tijdens het gevecht in de openbare ruimte van het dorp. Iedereen bevindt zich in deze scène midden in het conflict en iedereen leidt verlies.

3.3. Social drama

Francine A’nnes gebruikt in *Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance and the Postwar Reconstruction of Peru* de theater metafoor *social drama* van Victor Turner en Richard Schechner om de Peruaanse recente geschiedenis te beschrijven.⁴ In verschillende van de gelezen artikels wordt het Peruaans gewapend conflict ook weergegeven aan de hand van theater gerelateerde termen. Het sociale drama van Turner stelt perioden van crisis voor in een maatschappij. Deze crisis kan opgedeeld worden in vier verschillende chronologische fasen: *breach*, *crisis*, *redressive action* en *reintegration or schism*. In de eerste fase komt de sociale orde in gevaar. In de tweede fase, de crisis, wordt het conflict uitgespeeld. De derde fase stelt de postconflict periode van overgang voor en de vierde fase is de periode waarin de oude orde hersteld wordt of een nieuwe begint.

A’nnes beschouwt de periode van waarheid en verzoening in Peru tijdens de werking van de Waarheidscommissie als de derde fase van postconflict en overgang. De sleutelscène in *Paloma de Papel* zal dan ook de *redressive action* van overgang zijn waar Peru zich in bevindt bij het uitkomen van de film en die Juan in de film meemaakt. Op de sleutelscène zal ik verder ingaan in hoofdstuk ‘3.3 Heden: *redressive action*’. Bij het bespreken van de vier stadia van het *social drama* zal ik de rol van de familie, de gemeenschap en de Staat bespreken. Theidon merkt op dat identiteit in de rurale gemeenschappen in Ayacucho heel relationeel is.⁵ Zoals de sociale relaties veranderen, verandert de persoon. De complicaties in de relaties van Juan met zijn ouders zullen dus belangrijk zijn in de bespreking van het sociale drama dat Juan doormaakt en voor zijn identiteit.

3.3.1. Verleden: *breach*

De fase waarin de sociale orde in gevaar komt alsook de daarop volgende crisis worden benadrukt doordat de periode ervoor idyllisch wordt voorgesteld. De kleuren zijn helder en fris. Bij alles dat wordt ondernomen door Juan en zijn vrienden hoort gelach. Kattenkwaad uithalen en de kerkbellen luiden en lachen. Huppelen, schapen hoeden, spelen en lachen. De burgermeester helpen en lachen. Moeder en zoon vertederend lichamelijk contact tijdens wasbeurt en lachen. Ook de opbouw van de scène van de wassende vrouwen aan de rivier geeft een harmonisch tafereel weer alsof de vrouwen als een geheel aan elkaar verbonden zijn. Terugkijken op de kindertijd door jongeren of volwassenen is vaak een terugblik op een harmonisch verleden.

Er zijn wel al enkele voorboden naar de breuk. De klokken die Juan met zijn vrienden luidt om te spelen, worden later de klokken die Juan bij de komst van de terroristen zal luiden. Als Juan bovendien in het begin van de film naar de smid roept “no escucho” (ik hoor het niet) doet dit denken aan het latere gesprek tussen kameraad Carmen en Juan in het kamp van het Lichtend Pad. Carmen legt in dat gesprek uit dat er mensen zijn die niet willen luisteren en dat het Lichtend Pad daarom de elektriciteit saboteert. Juan zal uiteindelijk inderdaad niet luisteren en weglopen van het Lichtend Pad. Wanneer Don Fermín Juan klappen geeft voor kattenkwaad en hij de woorden “nunca más” (nooit meer) uitspreekt,⁶ leidt dit de aandacht naar de Zuid-Amerikaanse landen en hun relatie met het verleden van geweld. Misschien was dit niet de bedoeling, maar het is wel een toevalligheid die de naoorlogse werkelijkheid van Peru in een bredere context plaatst. Ook het huiselijk geweld brengt scheurtjes in de harmonie. Huiselijk geweld doet in de context van de film denken aan het verslag van de Waarheidscommissie. Gevoelens van machteloosheid geassocieerd met agressiviteit als gevolg van het beleefde geweld kunnen zich volgens de Commissie richten op de personen die zich het dichtste bij bevinden en het dierbaarst zijn.⁷

Een directere voorbode naar de breuk is het spelletje oorlog tussen Juan en zijn vrienden. Juan neemt de rol van terrorist aan en doodt Pacho. De voorbode wordt direct verbonden met de aangekondigde gebeurtenis wanneer de drie vrienden in verschrikking Pacho's vader, de burgemeester, opgehangen aan de kerk aantreffen. Verder in het verhaal zal Juan zich ook onder druk bij het Lichtend Pad moeten aansluiten. Met de dood van de burgemeester is de breuk volledig. Dit keerpunt zal symbolisch bevestigd worden een paar scènes later. Juan bezeert zijn vinger bij het bewerken van het land en er verschijnt bloed. Hierop bevraagt hij zijn moeder over zijn overleden vader. Hoewel op dit moment in het verhaal de breuk duidelijk al voltrokken is, blijft er toch nog een restje van de harmonie in het dorp aanwezig. Bij het ophangen van de anti-terroristen klokken wordt er aan de hand van het knippen tussen de verschillende plaatsen in het dorp waar de klokken worden opgehangen, de verschillende dorpsbewoners die de klokken testen en de verschillende dorpsbewoners die de klokken horen een gevoel van samenhang gecreëerd. Wederom met gelach van Juan, Rosita en Pacho. De ontvoering van Juan door het Lichtend Pad en de zaken die hij meemaakt tijdens zijn verblijf in hun kamp maken deel uit van de breuk. Jonathan Ritter wijst op het gebruik van overtuiging, dwang en bedreigingen door het Lichtend Pad om studenten en leerkrachten in Farjado in de rebellenorganisatie op te nemen.⁸ Deze combinatie zien we bij Juan toegepast, alsook de effectieve propaganda en de folklorische revolutionaire liederen.⁹

Er treden bovendien duidelijk complicaties op in de relaties. Reeds voor Juan's ontvoering zijn de familierelaties niet echt in harmonie. De zwakheid die Juan zijn stiefvader vertoont en de onduidelijke omstandigheden rond de dood van zijn biologische vader in het initiële harmonische plaatje vallen op. Met de smid als invalvader telt Juan ondertussen drie vaders en zit hij voorlopig toch goed. Wanneer Juan's stiefvader zijn

vaderkwaliteiten helemaal laat afweten en meehelpt met Juan's ontvoering door het Lichtend Pad worden de zaken ingewikkelder. Juan zijn identiteit verandert. Zijn naam is niet meer Juan, maar *camarada Cirilo* (kameraad Cirilo). Bovendien “los niños ya no son niños aquí, son hombres, son camarados” (kinderen zijn geen kinderen meer hier, het zijn mannen, kameraden). Ook de relaties van voorheen zijn niet meer dezelfde. In Juan's nieuwe thuis zijn er geen *mamitas* (mamaatjes), er zijn alleen *amigos* (vrienden), *compañeros* (kameraden), *nosotros* (wij). Er is geen plaats voor *el gobierno reaccionario* (de reactionaire regering), *la burguesía* (de bourgeoisie), *la autaridad* (de overheid), “gente mala que no quiere sus cambios” (slechte mensen die geen veranderingen willen). De politieke cultuur van het Lichtend Pad was er één van klasse strijd, anti-imperialisme en revolutie.¹⁰ Voorheen had Juan een zwakke vaderfiguur en was de Staat als vader waarschijnlijk gebrekkig aanwezig, maar woonde hij wel met zijn mama in een gelukkig kleurrijk landschap. Nu is er geen plaats voor ouders of de Staat. Juan is nu “hijo del pueblo” (zoon van het volk). Er zijn alleen kameraden in een dor hoog landschap waar de vertegenwoordigers van de Staat in de hoedanigheid van het leger worden afgestraft. Dit ondervindt Juan in zijn nieuwe identiteit als Cirilo op een pijnlijke manier. Hij moet onder dwang en met de helpende hand van kameraad Carmen een soldaat neersteken. Of het rechtstreeks door dit hoogtepunt in de gecompliceerde relaties komt of niet, Juan vlucht om zijn dorp te gaan waarschuwen voor de terroristen.

3.3.2. Verleden: crisis

De aanloop naar de crisis waarin het conflict wordt uitgespeeld krijgt vorm in het kat en muis spelletje door de straten en in de huizen van het dorp tussen Juan, Rosita, Pacho en de zelfverdedigingscomités.¹¹ Er heerst verwarring rond de komst van de terroristen. Juan probeert nog te ontsnappen met zijn invalvader de smid en met zijn mama. De smid is oud en blijft achter. Juan moet zo, na een laatste omarming, zijn net herwonnen vader weer achterlaten. Ook de Staat zal er tijdens de crisis niet zijn. Zijn moeder heeft hij even weer heel dicht bij.

De Waarheidscommissie wijst erop dat het geweld het aanzicht van de straat en de publieke ruimtes veranderde.¹² Gastvrije publieke plaatsen werden plaatsen van afschuwelijke vondsten. Dit was al merkbaar in de breuk van het *social drama* met de dood van de burgemeester. Ook propaganda graffiti op de muren van het gemeentehuis illustreren dit in de film. Vlak voor de crisis losbarst, wordt het openbare plein de plaats voor een volksterechtstelling door het Lichtend Pad. Deze aantasting van openbare ruimte met geweld wordt onderbroken door de komst van de zelfverdedigingscomités. Op dit moment barst de crisis los en verbeeldt de gevechtsscène op het openbare plein de chaos die in veel artikels beschreven wordt. Waar voorheen de camera stil stond of de personages volgde als een getuige, geeft de camera nu mee de chaos weer door snel heen en weer te snijden tussen verschillende beelden. Hoge cameraperspectieven als van een mierenhoop met heen en weer rennende mensen. Shots van door elkaar lopende voeten. Je kan niet meer duidelijk volgen wie wie is wat bijdraagt aan de verwarring. Op deze manier vallen de strakke dychotomieën uit de breuk in het kamp van het Lichtend Pad weg. Er is geen verschil meer tussen *ellos* (zij, de slechteriken) en *nosotros* (wij, de kameraden): kinderen, volwassenen, mannen, vrouwen, goed, slecht, vreemden, familie, terroristen, zelfverdedigingscomités... Er is geen onderscheid meer te maken, iedereen zit in de chaos. Ponciano del Pino zegt over het specifieke geval van Uchuraccay dat het een toestand van waakzaamheid en verwarring was waarin men niet alleen naar buiten toe toezicht moest houden, maar ook binnen de eigen gemeenschap.¹³ De Waarheidscommissie schrijft dat er een algemeen wantrouwen heerste dat samen met de

machteloosheid van de bevolking de voorheen relatief geordende sociale ruimte in een chaotische plaats zonder richting veranderde.

Het verdriet, verlies en de destructie die achterblijven na de confrontatie op het plein suggereren dat in de verwarring van de oorlog de film niet draait om de vraag tot welke kant iemand behoort, maar om de slachtoffers. De utopie heeft plaats geruild voor verlies. Zoals de periode van geweld wordt beschreven in *The Peru Reader: History, Culture, Politics*: “Devastation, loss, grief: these are the words that punctuated the stories of thousands of internal refugees, spouses, parents, and children who lost loved ones and livelihoods to political violence.” Een groot verdriet volgt op de dood van Juan’s moeder. De Waarheidscommissie stelt dat het bijwonen van de dood van een ouder verwoestend was voor de identiteit van de kinderen daar de ouder die voor hen autoriteit en bescherming voorstelde slecht behandeld en vernederd werd.¹⁴

De Staat verschijnt te laat op de met verdriet overspoelde openbare ruimte. Juan moet zijn moeder achterlaten voor een nieuwe vader. Een vader die hem tot nu toe niet voldoende heeft weten te beschermen. De arm van de soldaat geeft een actie weer die tussen een schouderklopje ligt en Juan vasthouden dat hij niet uit de camion valt. Dit suggereert dat de rol van de Staat weer niet helemaal juist vervuld zal worden. Juan zijn plaats in de wereld verandert steeds weer. Net als zijn ouders. Tijdens de breuk stond Juan nog aan de kant van de terroristen en gaf hij met de helpende hand van kameraad Carmen de Staat, in de levende vorm van een soldaat, de doodsteek. Dezelfde Staat waarmee hij nu moet vertrekken. Zijn moeder, geboortedorp en het kleurrijke landschap laat Juan achter.

Aangekomen in de gevangenis wordt de ongemakkelijke arm van de soldaat vervangen door een iets liefdevollere arm van een vervangend moederfiguur, de bewaakster. Het gevoel blijft dat de moederfiguur niet de juiste is en dat de Staat het als beschermer heeft laten af weten door Juan op te sluiten. Eduardo Dargent heeft het in zijn essay *Hijos de un Dios Menor: cifras, súbitos e inocentes* over een opdeling van de Peruaanse maatschappij in onderdanen en burgers.¹⁵ De eerste groep bestaat uit bewoners van marginale buurten, de landelijke bevolking en de indiaanse bevolking.¹⁶ Deze groep is het meest onschuldig berecht geweest. De berechte personen werden gebruikt om een indruk van efficiëntie te geven.¹⁷ Toen uiteindelijk de protesten tegen deze praktijken gehoord werden, is er toch een commissie opgericht die de zaken van oneerlijke opsluiting evalueerde en presenteerde. Bij het vrijlaten van Juan en andere gevangenen die strafwijtschelding krijgen, zegt de vader van één van de vrijgelatenen het luid en duidelijk aan de pers: “Mi hijo, Señor, no es terrorista, trece años lo dejaron en la cárcel, es una injusticia.” (Mijn zoon, Meneer, is geen terrorist, dertien jaar hebben ze hem in de gevangenis gelaten, het is onrechtvaardig.) De drukte en commotie voor de gevangenis steken sterk af tegen het hoge cameraperspectief vanuit een hoek dat benadrukt hoe Juan eenzaam naast een grijze kille muur alleen weg wandelt. De Staat als vader is er niet meer en heeft hem als burger niet kunnen beschermen. Zijn andere ouders zijn dood. Hier begint de terugtocht van Juan naar zijn dorp en de fase van herstel.

3.3.3. Heden: redressive action

De derde fase, die van herstel en vergoeding, is de belangrijkste aangezien zowel het heden van Peru bij de eerste vertoning van de film als het heden in de filmfictie de postconflict periode van overgang is. De film gaat mijn inziens niet zo zeer over het gewapend conflict, maar over het verwerkingsproces waarin Peru zich bevindt. De protagonisten zijn geen leden van een terroristengroep of een uit de hand geslagen leger, maar de levende getuigen die volgens Francine A’ness het symbool zijn van de naoorlogse periode.¹⁸ In Sacsamarca (Ayacucho) werd tijdens het verwerkingsproces ook

de nadruk gelegd op het feit dat alle dorpsbewoners overlevenden waren.¹⁹ Dit om de dichotomie *slachtoffer – misdadiger* te boven te komen.

De busreis die Juan onderneemt naar zijn dorp is het begin van wat A'ness Peru's odyssee naar waarheid en gerechtigheid noemt.²⁰ De scène in de bus is voor mij dan ook waar het verwerkingsproces en de sleutelscène van de film beginnen. De bus als bewegende plaats, waar Juan zijn herinneringen los komen, stelt dit moment in de geschiedenis van Peru passend voor. Het gaat om een lange weg die moet worden afgelegd, een proces. Het is een reis in het verleden naar herinneringen die met het vinden naar waarheid moet leiden, naar verzoening en een toekomst. Net als de taak van de Waarheidscommissie. Het heen en weer springen tussen heden en verleden in het begin van de film kan verwijzen naar het feit dat getraumatiseerde overlevenden niet zo zeer leven met herinneringen van het verleden. Ze leven met een gebeurtenis die geen einde heeft en daarom voor de overlevende verdergaat in het heden.²¹

Juan begint deze weg alleen wanneer hij naar zijn dorp vertrekt. In de steek gelaten door de Staat en beroofd van zijn familieleden door het geweld. De Waarheidscommissie schrijft dat personen die plots beroofd werden van veiligheidsankers en stabiliteit zoals familie, gemeenschap, cultuur en organisatie van de locale samenleving, schade ondervonden aan de persoonlijke identiteit.²² De afwezigheid van ouders zorgde niet alleen voor materiële gebreken. Ook de emotionele ontwikkeling van kinderen van slachtoffers wijzigde door de afwezigheid van personen met wie ze dienden te identificeren voor de constructie en bevestiging van hun identiteit. De gebroken families vonden bovendien in de gemeenschap geen ordenende ruimte meer. De blik van Juan in de bus is ontzettend leeg. De stilte, grauwe kleuren, plechtige traagheid en lege blik van Juan tijdens het hele stuk in de film dat de tegenwoordige tijd voorstelt, steken sterk af tegen de dialogen, levendige kleuren, activiteit en het gelach van Juan tijdens de flashback. Naar Elizabeth Jelin: er zit logica in stilte.²³ Om het lijden te kunnen vertellen is het nodig om een klankbord te vinden. De naoorlogse verwerkingweg moet volgens A'ness ook een actief proces van collectief herinneren met zich meebrengen. Herinneren is naast individueel ook sociaal.²⁴ De herinneringen van Juan worden collectief bij zijn aankomst in het dorp waar hij ze tijdens de publieke plechtigheid kan delen. De gemeenschap kan Juan nu het culturele kader bieden dat de overdracht van een beleefde ervaring mogelijk maakt. Dit brengt een proces in gang van het vormen van een gedeelde culturele kennis over het verleden.²⁵ Het gehele proces van herinneren en vergeten zorgt voor de vorming en het terug betekenis geven van de aangetaste identiteit.²⁶ In deze plechtigheden zijn niet alleen de overlevende getuigen aanwezig. Ook de verdwenen familieleden spelen een rol: foto's, kaarsen en andere attributen zijn manieren om slachtoffers zichtbaar te maken wiens afwezigheid een uitdaging biedt om ze voor te stellen.²⁷ Het begin en het einde van de film passen in de opmerking van Ponciano del Pino dat na het gewapend intern conflict publieke plechtigheden van vergiffenis de conflicten uit het verleden hielpen verzoenen.²⁸ De publieke ruimtes waren de plaatsen bij uitstek om de conflicten van het verleden het hoofd te bieden. Theidon voegt hier aan toe dat de rituelen belangrijk waren omdat ze een brug vestigden tussen het heden en een verleden dat niet alleen verdriet en politiek geweld was.²⁹ Zo werd de recreatie van een collectieve identiteit mogelijk die niet enkel verbonden was met oorlog.

Daarom is de aankomst van Juan tijdens de publieke plechtigheid in de openbare ruimte van zijn dorp zo essentieel. De publieke plechtigheid helpt de gemeenschap zich te verzoenen met de conflicten uit het verleden en biedt Juan een hervonden ankerpunt van toebehoren. Dit wordt uitgebeeld in de film door het warme terugzien tussen Juan en zijn vrienden. De omarming van Juan met zijn twee vrienden staat symbool voor de verzoening. Doorheen de film beweegt Juan door een heel rijtje van ouderlijke armen tot

hij in de omhelzing van zijn generatiegenoten en vrienden belandt. Deze omhelzing biedt daarom volgens mij het sleutelmoment van de sleutelscène. Wanneer de sociale relaties veranderen, verandert de persoon.³⁰ De omarming van Juan en zijn vrienden biedt een nieuwe constructie van identiteit voor de generatie jongeren die uit de oorlog komen. Deze identiteit vinden ze in het proces van vergeten en herinneren, in de verzoening tijdens publieke plechtigheden, in de brug naar het verleden van hun gezamenlijke zorgeloze kindertijd en in de relaties die ze met elkaar aangaan. Het sleutelmoment zal vervolgens als een koppeling dienst doen en het verwerkingsproces laten overlopen in de vierde fase van het *social drama*. Het herstel van de oude orde of het begin van een nieuwe.

De Waarheidscommissie stelt met betrekking tot verzoening drie dimensies voor.³¹ De eerste is de politieke dimensie die verzoening tussen de Staat, de samenleving en de politieke partijen inhoudt. De tweede is de sociale dimensie die verzoening beoogt tussen de instituties en de publieke ruimtes van het sociale middenveld met de hele maatschappij. De inter-personele dimensie ten slotte gaat om leden van gemeenschappen of instituties die tijdens het conflict tegenover elkaar stonden. *Paloma de Papel* brengt de derde dimensie van verzoening, die van het Andes dorp van Juan. Verzoening met de Staat komt niet aan bod. In de documentaire *Lucanamarca* (2008, Peru, Carlos Cárdenas en Héctor Gálvez) wordt hetzelfde proces van herinneren, delen, waarheid en verzoening weergegeven. De film vertelt het onderzoek van de Waarheidscommissie naar het bloedbad in Lucanamarca in 1983. Er wordt gewerkt aan de derde dimensie van verzoening binnen de gemeenschap die moeilijk verloopt. De Waarheidscommissie schrijft ook dat het gemeenschapsleven na het afronden van de gewelddadigste jaren van geweld botste met wrokgevoelens.³² De laatste scène van *Paloma de Papel* brengt deze moeilijkheid niet echt aan het licht. De eerste dimensie van verzoening met de Staat komt in de documentaire wel aan bod, maar wordt net als in *Paloma de Papel* niet uitgevoerd. President Toledo komt naar Lucanamarca en belooft een heel rijtje voorzieningen voor het dorp. Samen met de helikopter waarin de President wegvliegt, verdwijnen de beloftes.

3.3.4. Toekomst: reintegration of schism

Paloma de Papel brengt het verwerkingsproces en herstel van Peru. Waar de film eindigt begint het heropbouwen. Vanuit de herinnering, het verwerkingsproces en de verzoening wordt er op zoek gegaan naar een toekomst. Er wordt opnieuw opzoek gegaan naar Peru, burgerschap en identiteit. Het sleutelmoment uit de sleutelscène in *Paloma de Papel* waar Juan en zijn vrienden elkaar omhelzen, biedt de overgang naar de hervonden oude orde of een nieuwe orde. Jongeren als Juan die tijdens het conflict kinderen waren zijn nu in de woorden van Ponciano del Pino “portavoces de estas historias” (woordvoerders van deze verhalen).³³ Deze jongeren moeten verder. Ze hebben nog hun hele leven voor zich. Deze jongeren moeten verder met elkaar. De utopische revolutie van de vorige generatie van klassenstrijd en anti-imperialisme heeft alleen maar verwoesting, verlies en verdriet gebracht. Hun ankers van gezag en veiligheid hebben gefaald (Don Fermín), zijn dood (ouders Juan, vader Pacho), vernederd of letterlijk en figuurlijk verslagen. Deze jongeren moeten verder, met elkaar.

Voor een nieuwe generatie kinderen na Juan is een representatie van het verleden geconstrueerd als culturele kennis.³⁴ Deze culturele kennis wordt gedeeld door opeenvolgende generaties. De nieuwe generatie heeft wat Hirsch *postmemory* noemt.³⁵ Een vorm van retrospectief getuigen door iemand die zich cultureel identificeert met het slachtoffer of de getuige van trauma en die op de één of andere manier het geheugen van het slachtoffer of de getuige heeft geërfd. Het vervolg van het verwerkingsproces in *Paloma de Papel* wordt bijvoorbeeld gebracht in de film *El Huerfanito* (2004, Peru,

Flaviano Quispe Caiña) door protagonist Juanito. Het toeval van de namen versterkt het idee dat Juanito, als verkleinwoord van Juan, deel uit maakt van de nieuwe generatie kinderen die vanuit hun *postmemory* ook op zoek moeten gaan naar een toekomst. Juanito vertelt aan zijn nieuwe vriend: “Mi professor en mi escuela me decía ‘ustedes son el futuro del Peru’, pero si nos tratan así de mal ¿que futuro tendremos tu y yo?” (Mijn leraar op school zei altijd ‘jullie zijn de toekomst van Peru’. Maar als ze ons zo slecht behandelen wat voor toekomst hebben jij en ik dan?) Zijn vriend antwoordt: “ Es cierto, como quisiera que vivamos felices, que la vida sea diferente, que yo este con mi padre, con mi madre, con mi hermanita, muy felices, que me lleven a jugar [...]” (Dat klopt, hoe graag zou ik willen dat we gelukkig zouden leven, dat het leven anders zou zijn, dat ik met mijn vader zou zijn, met mijn moeder, met mijn zusje, gelukkig, dat ze me mee zouden nemen om te spelen[...])

3.4. Papieren duif van vrede en vrijheid

In de film wordt er meerdere keren verwezen naar de titel *Paloma de Papel*, papieren duif. Op kritieke momenten grijpt Juan steeds terug naar een stukje papier en plooit een duif. In het kamp van het Lichtend Pad na de dood van zijn vriend Modesto, in de gevangenis als kleine jongen en in de gevangenis als jongere. Juan leert dit therapeutisch vingerwerk van zijn invalvader de smid wanneer hij overstuurd is omdat het leger een groep onschuldige mannen en vrouwen uit het dorp heeft meegenomen. De smid brengt Juan troost met een verhaal: “Dicen que había una niña que quería volar...” (er wordt gezegd dat er een meisje was dat wilde vliegen...) Het meisje woonde ver weg en keek in de namiddag altijd naar de duiven die terugkeerden naar hun nest om te slapen. Op een dag werd het meisje zo ziek dat ze niet meer naar de duiven kon kijken. Ze stierf. De dag was zo verdrietig en donker dat de duiven dachten dat de zon niet wilde opstaan. De duiven huilden want ze wisten dat het meisje nooit meer naar hen zou kijken. De koningin van de duiven was zo verdrietig dat ze het meisje haar vleugels gaf waarop het meisje terug tot leven kwam. Het duivenmeisje vliegt nu gelukkig rond.

Tijdens het verhaal plooit de Smid een papieren duif. In de context van de Peruaanse burgeroorlog is dit de vredesduif geïnspireerd op het bijbelverhaal van Noach. De vredesduif symboliseert het verlangen naar vrede van Juan en Peru. De smid en Juan maken telkens een papieren duif die gemakkelijk kan scheuren. Ook in de titel wordt de nadruk gelegd op het feit dat de duif van papier is. Vrede is kwetsbaar en er moet omzichtig mee omgesprongen worden. Ondanks officiële vrede met de arrestatie van Abimael Guzman, geestelijke leider van Lichtend Pad, en het terugdringen van het geweld is er nog niet overal vrede en gerechtigheid. Juan en andere onschuldige kinderen en volwassenen blijven opgesloten.

In het verhaal van Juan staat de duif ook symbool voor vrijheid. Telkens als Juan aan het plooiën gaat is hij beroofd van zijn vrijheid: onder dwang in het kamp van het Lichtend Pad en opgesloten door de Staat in een gevangenis. De eerste shot die we zien van Juan is een flashback van de handen van Juan als kleine jongen die een duif vouwt in de gevangenis. Juan geeft de duif aan de bewaakster. Zijn vrijheid komt in handen van een vervangende moederfiguur die aan de zijde van de onbetrouwbare arm van de Staat als vader staat. Terug in het heden krijgen we meteen een beeld van de handen van Juan als jongere die een duif vouwt in de gevangenis. Dit is de enkele keer in de film dat Juan krantenpapier gebruikt om te vouwen. Zijn vrijheid is op dit moment in de film dan ook een punt van publieke polemiek zoals we zien aan de hand van de journalisten en ex-gevangenen voor de gevangenis. De camera snijdt tussen de kleine en de grote handen van Juan die een duif plooiën. Dit benadrukt dat Juan lang opgesloten zit en verlangt om weg te vliegen. Weg van de onbetrouwbare arm van de Staat als vader, weg uit de

opsluiting en het verdriet. Bovendien zien we wanneer Juan als jongere vertrekt uit de gevangenis dat hij al een hele verzameling duiven heeft aan een mobiel boven zijn bed.

Bij vertrek laat Juan de mobiel met duiven achter in deze plaats van restrictieve vrijheid. Vader Staat geeft Juan zijn vrijheid terug. Er komt een commissie die de zaken van oneerlijke opsluiting onderzoekt en de Waarheidscommissie brengt de vrijheid die waarheid kan teweegbrengen. Deze vrijheid is wel beperkt. Juan laat zijn duivenmobiel in de gevangenis hangen. Er is nog veel werk voor de boeg vooraleer de vrijheid en de vrede totaal zijn. Juan vertrekt met lege blik met de bus op reis naar zijn herinneringen waar hij nog niet van bevrijd is. Het trauma is nog aanwezig. De herinnering is nog niet collectief en er is nog geen gedeelde culturele kennis over het verleden die voor verzoening en een toekomst moet zorgen. De soundtrack van *Paloma de Papel* gezongen door Max Castro verhaalt ook over deze gebrekkige vrijheid door de herinneringen en de onmogelijkheid van deze te communiceren: “Mi frontera es el silencio y la guerra un día más, mi batalla es el recuerdo, cada noche es mi consuelo para empezar a soñar.” (Mijn grens is de stilte en de oorlog nog een dag, mijn strijd is de herinnering, iedere nacht biedt troost om te beginnen dromen.) In *Lucanamarca* heeft een zwaar geëmotioneerde man het over het voortduren van de conflicten in het dorp na de burgeroorlog en zegt: “No puedo tener libertad.” (Ik kan geen vrijheid hebben.) De herinneringen blijven en duren verder. De gevolgen van de oorlog en zijn conflicten blijven aanwezig samen met een halve waarheid waardoor in officiële vrijheid en vrede emotionele vrijheid en vrede bemoeilijkt worden voor deze volwassen man. Met andere woorden de vredesduif en vrijheidsduif zijn van papier.

3.5 Besluit: Juan, Juanito en vrienden

Paloma de Papel brengt het verhaal van Juan en Peru die hun idyllische kindertijd herinneren die verstoord werd door een breuk van geweld tijdens de Peruaanse burgeroorlog. Een verhaal van individuele en collectieve herinneringen, vergetelheid, publieke plechtigheden, verzoening en identiteit. De verzoening zal moeten leiden naar een toekomst voor Peru en de jongeren die na de breuk verder moeten.

Het gewapend conflict in Peru bekijken aan de hand van een onschuldig vrolijk kind als Juan en de gevolgen voor zijn jeugd kan de aandacht trekken op de verwoestende impact en de absurditeit van geweld. Het verslag van de Waarheidscommissie wijst op het proces van ineenstorting van families en het verliezen van hun functies als vorming en bescherming. Dit is vooral voor diegenen die kinderen waren tijdens het gewapend conflict schadelijk geweest. Een proces dat waar te nemen is in de gecompliceerde familierelaties die Juan doorloopt. Juan gaat in de herinnering van zijn kindertijd van ouder naar ouder, van arm naar arm: de liefdevolle omarming van zijn moeder tijdens het wassen, de gewelddadige hand van zijn stiefvader, de oude handen vol genegenheid van de smid als invalvader, de hulpvolle hand van kameraad Carmen bij het neersteken van een soldaat, de strenge arm van de soldaat als vader Staat en de arm van de bewaakster als subtiel vervangend moederfiguur aan de kant van de onbetrouwbare vader Staat. Juan beweegt heen en weer tussen verschillende handen, omarmingen en armen van de vorige generatie. Tot hij alleen verder moet. Juan moet afscheid nemen van zijn kindertijd en ouders. De vorige generatie biedt geen bescherming en voorbeeld meer. De utopische revolutie van klassenstrijd en anti-imperialisme van het Lichtend Pad heeft alleen maar tot verwoesting geleid. Ouderlijke bescherming heeft gefaald (de Staat, stiefvader Juan, ...). Ouderlijke liefde en toebehoren zijn verloren gegaan in gebroken gezinnen, trauma en dood (moeder Juan). De dichotomie van het *goede* en het *kwade* aan welke kant die ook gepredikt werd, is opgelost in verlies en verdriet.

De lege blik van Juan wanneer hij uit de gevangenis komt, toont dat de steeds veranderende ouderlijke relaties, het verlies van veiligheid en stabiliteit en de wantoestanden van de oorlog op de jongeren hun schouders drukt en hun identiteit in de war heeft gebracht. De publieke ruimte zorgt voor de ruimtelijke weergave van het proces dat Juan meemaakt. Hoe meer in Juan's herinneringen de oorlog zijn houvast en identiteit verwardt, hoe meer de publieke gastvrije ruimte aangetast wordt: graffiti op de muren van het gemeentehuis, de dood van de burgemeester, een volksterechtstelling en totale chaos van het gevecht met als uitkomst verlies. Bij de aankomst van Juan in het dorp na de busreis worden zijn herinneringen collectief. Juan kan zijn herinneringen nu delen in een publieke plechtigheid. De publieke ruimte als verzoeningsruimte speelt in de collectieve plechtigheden van vergiffenis terug een belangrijke rol. Parallel met het terug innemen van de publieke ruimte verkrijgt Juan verzoening en een nieuwe houvast voor identiteitsvorming. Dit dankzij het proces van herinneren en vergeten, de publieke plechtigheid, de brug naar een verleden van een gezamenlijke zorgeloze kindertijd en de relaties die Juan en zijn vrienden met elkaar aangaan.

Juan moet nu zonder de helpende hand van zijn ouders verder met zijn leeftijdgenoten. Dit wordt gesymboliseerd in het sleutelmoment van de sleutelscène van het verwerkingsproces: de omhelzing tussen Juan en zijn vrienden bij hun weerzien. Daar eindigt de film en begint de toekomst. Het is nu aan de jongeren van Peru om verder te gaan. In dit verhaal over het verwerkingsproces van Peru spelen jongeren als levende getuigen de hoofdrol. De kinderen van toen zijn de jongeren van nu die nog een heel leven voor zich hebben en op zoek moeten naar een toekomst voor Peru. Jongeren uit de generatie van Juan (*Paloma de Papel*) moeten verder vanuit hun herinneringen en kinderen uit de generatie van Juanito (*El Huerfanito*) vanuit hun *postmemory*. Het verwerkingsproces (*redressive action*) in *Paloma de Papel* heeft een vervolg, een toekomst (*reintegration or schism*). Ondanks de herinnering van geweld biedt de vertelling van de natie een sprankeltje hoop voor de toekomst in handen van de Peruaanse jongeren. De vredesduif en vrijheidsduif verschijnen op de scène. Ze zijn echter wel van papier dus moeten met voorzichtigheid aangepakt worden. Het terugzien van Juan en zijn vrienden en de publieke plechtigheid die verzoening en identiteit onderhandelt, doet Juan zijn blik heropleven, geeft een glimp van zijn kinderglimlach terug prijs en wekt een gevoeligheid op nodig om richting toekomst te vliegen.

-
- ¹ Theidon, *Entre prójimos*, p.166.
- ² A'ness, "Resisting amnesia", p. 410.
- ³ Orin Starn beschrijft *Andeanism* in zijn artikel *Missing the Revolution: Anthropologists and the War in Peru* als de voorstelling van hedendaagse boeren in de hooglanden van de Andes als zich bevindend buiten de moderne geschiedenis.
- ⁴ A'ness, "Resisting amnesia", p. 410.
- ⁵ Theidon, *Entre prójimos*, p.204.
- ⁶ "[...] para que nunca vuelvas a hacer lo mismo, nunca más vas a volver hacerlo." (...zodat je nooit meer het zelfde zal doen, nooit meer zal je het doen.).
- ⁷ Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.370.
- ⁸ Ritter, "Siren songs", p.29.
- ⁹ Ritter, "Siren songs", p.28.
- ¹⁰ Starn, "Maois in the Andes", p. 407.
- ¹¹ De zelfverdedigingscomités of de zogenaamde *rondas campesinas* waren groepen van boeren uit de Andes die tussen opgelegd en autochtoon opereerden en een belangrijke rol hebben gespeeld in de strijd tegen het Lichtend Pad. Voor meer informatie over dit onderwerp raadpleeg *To Revolt against the Revolution: War and Resistance in Peru's Andes* van Orin Starn.
- ¹² Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.358.
- ¹³ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 78.
- ¹⁴ Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.356.
- ¹⁵ Dargent, "Hijos de un dios menor", in: Dargent, *La batalla*, p. 127.
- ¹⁶ Dargent, "Hijos de un dios menor", in: Dargent, *La batalla*, p. 136.
- ¹⁷ Dargent, "Hijos de un dios menor", in: Dargent, *La batalla*, p. 154.
- ¹⁸ A'ness, "Resisting amnesia", p. 406.
- ¹⁹ Theidon, "Remembering war", p. 68.
- ²⁰ A'ness, "Resisting amnesia", p. 404.
- ²¹ Jelin, "Memorias", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p.33.
- ²² Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, pp.355-356.
- ²³ Jelin, "Memorias", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 36.
- ²⁴ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 41.
- ²⁵ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 41.
- ²⁶ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 89.
- ²⁷ del Pino, "Peasants at War", in: Starn, *The Peru Reader: History*, p. 409.
- ²⁸ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 63.
- ²⁹ Theidon, *Entre prójimos*, p. 15.
- ³⁰ Theidon, *Entre prójimos*, p. 204.
- ³¹ Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.411.
- ³² Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.359.
- ³³ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 82.
- ³⁴ Jelin, "Memorias", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 38.
- ³⁵ A'ness, "Resisting amnesia", p. 413.

Lima in beeld in de films *Dioses* en *Chicha tu Madre*

Verschillende vertellingen over de Peruaanse nationale identiteit

– PERU –

“Si, mamá, se fue solo a vivir en el cerro. Puedes creerlo?”¹

De Peruaanse cinema werd lange tijd gedomineerd door een klein aantal filmmakers die elk jaar zo'n twee à drie nieuwe films uitbrachten. Bekende regisseurs als Francisco Lombardi en Federico García maakten films met misdaad en corruptie als belangrijkste thema's. *Muerte al Amanecer* (1977, Peru, Francisco Lombardi), Lombardi's eerste lange film, werd door meer dan een half miljoen mensen gekeken in Peru en was daarmee een groot succes.² Pas in het eerste decennium van de 21^{ste} eeuw zijn er een aantal opvallende nieuwkomers verschenen in de Peruaanse filmwereld. Deze jonge filmmakers, met weinig tot geen ervaring, konden met steun van internationale programma's nieuwe thema's aan de orde brengen.³ Twee films van jonge filmmakers staan in dit hoofdstuk centraal: *Dioses* (2008, Peru, Josué Méndez) en *Chicha tu Madre* (2006, Peru, Gianfranco Quattrini). Hoewel *Dioses* en *Chicha tu Madre* twee recente films zijn die zich beiden afspelen in de Peruaanse hoofdstad Lima, laten ze twee totaal verschillende kanten van de stad zien. *Dioses* gaat over het leven van de elite in de rijke buitenwijk Asia, en *Chicha tu Madre* speelt zich af in de zogenaamde “pueblos jóvenes”, de jonge wijken die zijn ontstaan door migratie van plattelandbewoners naar de stad. *Dioses* is de hoofdrol in dit hoofdstuk, omdat hierin jongeren in de hoofdrol zijn. *Chicha tu Madre* valt niet in de categorie van deze bundel, maar zal ik gebruiken ter vergelijking; deze film toont namelijk het land dat in *Dioses* nauwelijks te zien is.

In dit hoofdstuk werp ik een blik op het hedendaagse Lima aan de hand van het beeld dat de twee films van de stad schetsen. De makers geven met hun films beiden een visie op de Peruaanse samenleving, die enerzijds als een sterke scheiding van verschillende bevolkingsgroepen wordt voorgesteld, en anderzijds juist als een mix van die culturen. De adolescentie is in *Dioses* sprekend voor de kant die het land op zou kunnen en moeten gaan. Jongeren zijn de dragers van de nieuwe natie, die na de gewelddadige periode van de jaren tachtig aan volwassenwording toe is. De makers, de recensenten en bloggers geven hun mening over waar het land zich nu bevindt in dit proces. Geleid door drie thema's die de films aan de orde brengen en in wetenschappelijke literatuur aan bod komen - de samenleving, de adolescentie en de nationale identiteit van Peru - zoek ik een antwoord op de volgende vraag: waarom is er gekozen voor jongeren in de hoofdrol en wat vertellen de films over de identiteit van Peru?

4.1. Verschillende beelden van Lima: de films, de makers, en de reacties

4.1.1. *Dioses*: de elite van Lima in beeld

Dioses is een film over de Peruaanse elite. Het verhaal speelt zich af in Asia, een rijke buitenwijk van Lima, waar vader Agustín een huis heeft met uitzicht op zee. Zijn twee kinderen, Andrea van eenentwintig en Diego van zeventien, brengen hier de dagen in verveling door. Hun leven bestaat voornamelijk uit feesten, alcohol en seks. Agustín's twintig jaar jongere vriendin Elisa, die uit een minder bedeelde sociale klasse komt, is ook bij de familie ingetrokken en doet de grootste moeite om zich aan te passen aan de levenswijze van het elitaire milieu: ze oefent het taalgebruik voor de spiegel, verdiept zich in de plantenkunde en leert zelfs de bijbel uit haar hoofd.

Het leven van de elite blijkt echter niet zo rooskleurig te zijn als je misschien zou verwachten van deze rijken, die als goden, *Dioses*, op de Olympus leven, ver weg van de dagelijks realiteit. Diego is verliefd op zijn eigen zus, die zwanger blijkt te zijn na een van haar nachtelijke avontuurtjes in de discotheek. Vader Agustín besluit daarop zijn dochter naar Miami te sturen en haar kind als de zijne aan te nemen. Zijn hoop rust op het kind dat nog geboren moet worden, want van Diego als opvolger in zijn zaak kan hij niet veel verwachten. Diego besluit uiteindelijk van de elitaire berg neer te dalen en zich te begeven in het andere, voor hem totaal onbekende Lima, waar de bedienden wonen die in dienst zijn van de familie.

4.1.2. *Chicha tu madre*: de informele stad als decor

De film *Chicha tu madre* toont de stad waar Diego in *Dioses* in terecht komt, een kleurrijke stad die niets weg heeft van het steriele leven van de elite. De film gaat over Julio César, een taxichauffeur van middelbare leeftijd, en toont hoe hij probeert te overleven in de stad door geld te verdienen als taxichauffeur en als amateurlezer van tarotkaarten. *Chicha tu Madre* laat de constante reis van Julio César in zijn taxi door de stad zien, met zijn bezoeken aan een prostituee en het voetbalstadion, de ontmoetingen in zijn taxi, en de problemen in zijn familie: zijn zestienjarige dochter blijkt zwanger te zijn en het huwelijk met zijn vrouw staat op springen. Toch laat *Chicha tu Madre* ook een stad vol mogelijkheden en optimisme zien.

“Chicha” is oorspronkelijk de benaming voor maïsbiert dat, met name in de Andes, thuis gebrouwen wordt. Tegenwoordig is het ook een benaming voor de cultuur van de Cholos, de nieuwe inwoners van de stad die vanaf midden twintigste eeuw van het platteland naar Lima zijn gemigreerd. Zo bestaat er de chicha-muziek, een mengvorm van de Colombiaanse Cumbia, de Andesmuziek en westerse invloeden; de chicha-pers, met kleurrijke sensationele kranten met grote foto's van sterren; en het chicha-eten, dat een mix van traditionele gerechten uit verschillende regio's is.⁴ “Chicha” is ook een uitroep van minachting⁵ en “chicha tu madre” is de Peruaanse versie van “concha tu madre”, een scheldwoord dat je veel hoort in Chili en Argentinië. Volgens hispanist Beasley-Murray is dit een typisch voorbeeld van de chicha-cultuur: het toe-eigenen van expressies van buiten door deze aan te passen aan de eigen cultuur.⁶ Zo is ook het gebruik van tarotkaarten in de film een vertaling van het bijgeloof in de Andes naar “New Age” in een moderne omgeving.

4.1.3. Lima: de transformatie van de stad

Dioses en *Chicha tu Madre* schetsen twee verschillende gezichten van Lima: het elitaire milieu dat alle moeite doet om de rest van het land buiten te houden, en de informele, kleurrijke stad, die niets laat zien van het “formele” Lima: het historische centrum, de overheidsgebouwen, toeristische gebieden en de rijke districten. Deze twee gezichten

geven een beeld van de gigantische transformatie die de stad sinds midden twintigste eeuw heeft doorgemaakt. Als gevolg van het afschaffen van het haciëndasysteem en de algehele armoede die het platteland teisterde, zijn grote groepen plattelandsbewoners naar Lima gemigreerd. De stad, die zo'n vijftig jaar geleden 3.900 hectare besloeg, is tegenwoordig 70.000 hectare groot en heeft meer dan acht miljoen inwoners, een derde van het totale inwonertal van Peru.⁷ De bevolking in de Peruaanse hoofdstad, die eens het thuis van de blanke gegoede klassen met aristocratische achternamen was, is vervijfvoudigd.⁸ Lima heeft hierdoor een nieuw gezicht gekregen; is multiculturele mix van verschillende bevolkingsgroepen geworden. De stad bestaat nu grotendeels uit "pueblos jóvenes", nieuwe wijken in woestijnachtig gebied waar de migranten zich hebben gevestigd. De nieuwe inwoners zijn Cholos, migranten uit de Andes die in de stad wonen en voor een proces van "chologificación" hebben gezorgd in Peru. In dit proces namen de migranten steeds minder de gewoontes en waarden van de stad zoals die was aan, maar begonnen hun eigen, nieuwe cultuur te vormen.⁹ Waar de benaming "Cholo" eerder een negatieve connotatie had en door de dominante klasse discriminerend werd gebruikt om de migranten te benoemen, hebben zij zich nu de naam toegeëigend en noemen ze zichzelf en elkaar "Cholos". Er is op deze manier een cultuur ontstaan die door een grote groep van de Peruaanse bevolking gedeeld wordt, van armere migranten tot Cholos die economisch succes hebben doorgemaakt. De stad, die op 18 januari 1535 door de Spaanse veroveraar Francisco Pizarro werd gesticht als de "Ciudad de los Reyes", is tegenwoordig ook de stad van de Chávez en van de Quispe's geworden, achternamen die vroeger van weinig betekenis waren, zo schrijft Arellano.¹⁰

4.1.4. Reacties op de films in binnen- en buitenland

Uit reacties op *Chicha tu Madre* blijkt dan ook vooral herkenning van de Cholo-cultuur. Eindelijk wordt de "auténtica choledad" getoond, zonder pittoreske taferelen, waardoor de film veel meer het echte Peru laat zien dan andere films over het land, zo schrijft een blogger.¹¹ *Chicha tu Madre* is de eerste lange film van Gianfranco Quattrini (1972), een in Lima geboren zoon van Zwitserse ouders die in Chicago opgroeide en vooral bekend is van videoclips die hij in Argentinië heeft gemaakt. Volgens de regisseur ligt de essentie van het woord "chicha" in de "rebusque",¹² in het feit dat iedereen dagelijks op zoek is naar mogelijkheden. De film is door meer dan 160.000 mensen bezocht in Peru, met name uit de "pueblos jóvenes", zo zegt Quattrini. De hogere en middenklasse waren eerst terughoudend, omdat het een film over - en voor - Cholos zou zijn, maar konden zich toch identificeren met de personages. "Somos chicha todos", wij zijn allemaal chicha, zo zegt hij in een interview, wat zich uit in het leven zonder duidelijke plannen, dat zich niet alleen afspeelt op persoonlijk niveau, maar ook op landelijk niveau, bijvoorbeeld in de politiek.¹³ Volgens Quattrini gaat de film over Peru, maar is de houding van hoofdpersoon Julio César, die zich impulsief laat bewegen door wat hij tegenkomt, sprekend voor bijna heel Latijns-Amerika.¹⁴

Dioses is de tweede film van Josué Méndez (1976). Hij maakte deze film na het succes van zijn eerste film, *Días de Santiago* (2004), die met meer dan 35 awards de meest bekroonde Peruaanse film ooit is.¹⁵ Méndez, die zelf omging met elitekinderen op de Britse eliteschool Markham in Lima, wilde met deze film enerzijds zijn fascinatie voor het milieu tonen, maar anderzijds ook een kritische blik werpen op de manier waarop deze groep zich totaal afzondert van de economische en sociale problemen waar Peru mee te maken heeft, nu maar ook in het verleden. Méndez beschrijft de wereld van de elite als een vicieuze cirkel, waarin kinderen niet worden opgevoed door hun ouders, maar door de bedienden, waarin jongeren Management of Economie gaan studeren, en waarin niemand iets te maken wil hebben met de rest van het land.¹⁶

Dioses werd in 2008 bekroond met de CONACINE prijs voor de beste Peruaanse film. Toch lijkt de film in het land zelf niet zo bekend te zijn en wordt het vooral een festivalfilm genoemd.¹⁷ De reacties op de film komen met name uit Peru zelf. Het voornaamste thema waarover wordt gepraat op het beperkt aantal internetfora over de *Dioses* is de titel van de film. Waarom zou je die “pitucos”, die rijke stinkerds, goden noemen? Anderen vinden de personages in de film ongeloofwaardige stereotypes of zeggen dat je geen enkele klasse belachelijk mag maken, dus ook deze niet. Te denken valt hierbij aan een andere recente Peruaanse film, *Madeinusa* (2006, Peru, Claudia Llosa), waarin de wereld van de indiaanse bevolking volgens verschillende critici wordt afgebeeld als primitief en achtergesteld.¹⁸ Een ander commentaar is dat de film eigenlijk het echte leven van de auteurs afbeeldt, die zelf ook tot de eliteklasse zouden behoren. Méndez heeft met de acteurs het script opnieuw vormgegeven door de auteurs zelf een belangrijke stem te geven in het verhaal en de acties die zij uitvoerden. Veel van de scènes staan dus ook dicht bij de leefwereld van de acteurs.

Een Engelstalige recensent vergelijkt *Dioses* met het latere werk van Luis Buñuel. Waar deze Spaanse filmmaker eerst jaren had besteed om zijn boosheid over de elite te uiten, besloot hij uiteindelijk dat het beste was om simpelweg naar hen te kijken en om ze te lachen.¹⁹ Volgens Méndez wordt de film in Europa vaak als een surrealistisch werk beschouwd en zien de Europeanen de wereld die getoond wordt slechts als een droomwereld. Bij een presentatie in Zwitserland werd de laatste scène, waarin de bedienden de blanke kinderen in een speelpark vermaken, als komisch gezien, terwijl dit volgens Méndez juist een typisch tafereel is; de vaders kampen nog met een kater van de vorige nacht terwijl de kindermeisjes zich om het nageslacht bekommeren.²⁰

4.1.5. De sleutelscène

Deze laatste scène beschouw ik als de sleutelscène van de *Dioses*, omdat hierin de visie van Méndez naar mijn idee het beste wordt samengevat. De drie thema's die ik in dit essay wil uitdiepen komen hier aan bod: de positie van de elite binnen de Peruaanse samenleving, de adolescentie die voor de mogelijkheid tot verandering staat, en de visie van de maker op de nationale identiteit van Peru.

Het laatste deel van de film begint met Diego, die – in het huis van de bediende Nelly waar hij verblijft – zijn gezicht wast. Het beeld springt over naar Diego die, ditmaal in pak, dezelfde handeling uitvoert boven de chique marmeren wasbak in zijn vaders huis. Hij ziet er anders uit: zijn haar is netjes gekamd en hij draagt een pak. Hij loopt de badkamer uit naar het doopfeest dat is georganiseerd voor Gianluca, het kind van zijn zus. Terwijl de nieuwe “zoon” wordt getoond, roddelt iedereen ondertussen hypocriet over hoe het kind is verwekt. Diego wordt voorgesteld aan een Argentijns meisje, en vertelt hij haar en haar moeder trots over zijn tijd in de “pueblos jóvenes” van Lima en over zijn besluit om een sociale studie te gaan doen. Ondertussen blijkt ook de dochter van de bediende de mogelijkheid te hebben gekregen om te gaan studeren.

Hoewel alleen de elitewereld getoond wordt, is de stad Lima in de film aanwezig in al zijn verschillende sociale klassen, zo zegt Méndez. Hij beschrijft de Peruaanse samenleving in *Dioses* aan de hand van een gesimplificeerde versie met drie sociale lagen: de “clase alta”, die wordt gerepresenteerd door de *Dioses*, de “clase media”, verbeeld door Chola Elisa, en de arme bevolking, die bestaat uit de bedienden. Méndez heeft ervoor gekozen om deze lagen zo duidelijk mogelijk weer te geven, door de elite blank en blond te laten zijn, de “clase media” een criollo-uiteerlijk te geven en huishoudsters als de Quechua-sprekende Andes-bevolking af te beelden. In de sleutelscène zien we al deze sociale lagen voorbij komen:²¹ de *Dioses* staan in kringetjes te kletsen of lopen wat rond om de laatste roddels te kunnen verspreiden, de bediendes

gaan met hapjes rond en houden Gianluca vast, en Elisa staat naast het kind alsof het van haar is en praat mee met de rest.

De kritiek op de elite in de film richt zich op de oudere generaties, die de schijn ophouden dat ze een zorgeloos leven kunnen leiden zonder aandacht te hebben voor het andere Peru. Zij hebben hun eigen land binnen het echte land gecreëerd door zich compleet af te zonderen van de sociale en economische problemen die in het land spelen, zo zegt Méndez. Deze houding voorkomt dat de samenleving zich ontwikkelt tot een samenleving die mensen insluit in plaats van uitsluit, tot een samenleving die warm en eerlijk is, zo luidt de boodschap op de officiële website van de film.²² Ook Elisa is niet trouw aan haar eigen identiteit. Zij probeert deze zoveel mogelijk te verbloemen door zich aan te passen aan de elitecultuur. Elisa behoort niet tot de generatie jongeren die trots zijn op hun achtergrond. De kritiek op de oudere generatie is dus ook op haar van toepassing. De jongeren in de film, hoewel subtiel, hebben wel de mogelijkheid tot verandering. Méndez laat dat zien aan de hand van de twee jonge personages in de scène. Hoewel Diego na zijn uitstapje in de chicha-cultuur terugkeert naar zijn eigen milieu, besluit hij toch een sociale studie te gaan doen, wat betekent dat hij zich in ieder geval iets meer zal bekommeren om zijn land dan zijn vader in zijn leven gedaan heeft. Zijn leeftijdsgenoot, de dochter van de bediende, blijkt ook een verandering te hebben doorgemaakt. Ze helpt nog op het feest, maar dat is alleen om haar moeder te helpen, want ze is zelf begonnen aan een studie. Toch eindigt de film met het beeld van het speelpark, waarin de bedienden toch weer voor de kinderen zorgen. Méndez sluit hiermee de vicieuze cirkel af. Zijn idee van de toekomst is pessimistisch, maar er is wel een sprankje hoop. De wereld van de *Dioses* verandert wel, maar traag.

4.1.6. Weggelaten scènes in Dioses

In *Dioses* zijn een aantal scènes weggelaten die in het script van de film wel beschreven worden. In een aantal van deze scènes heeft Diego daadwerkelijk contact met de “cultura chicha”. Juist in deze scènes komt hij het dichtst bij de wereld, waar in de film niets van te zien is. Méndez zegt in het voorwoord van het script dat dit het beste weergeeft hoe hij de film voor ogen had voordat het daadwerkelijke filmproces begon. In dit proces is de film, door keuzes die zowel de acteurs als de regisseur en andere mensen van de crew maakten, aangepast om tot het uiteindelijke resultaat, de finale versie van *Dioses* te komen.²³ Méndez opent het script van de film met een motto dat zijn bedoeling samenvat: een passage uit Genesis 3:4-5:

La serpiente dijo a la mujer: ‘No es cierto que morirán. Es que Dios sabe muy bien que el día en que coman de él, se les abrirán los ojos; entonces ustedes serán como dioses y conocerán lo que es bueno y lo que no es’.

Eva wordt hierin verleid door de slang om te eten van de vrucht van de boom. Zo zal zij haar ogen openen en als een god zijn, zo zal zij te weten komen wat goed is en wat fout. Ook Diego zal zijn ogen in de film openen voor de andere wereld en zal leren wat goed is en wat fout.

Eén weggelaten scène bevindt zich precies in de sleutelscene van de film. Diego verlaat hierin het huis van Nelly en loopt door de “pueblo joven”. Als hij bij een voetbalveldje aankomt ziet hij dat jongens van zijn leeftijd een partijtje spelen. Ze vragen Diego waarom hij hier is, waarop Diego antwoordt dat hij genoeg had van zijn vader. “Dus dan zijn we gelijk, broer” antwoordt Wilmar. De jongens komen samen in een bar terecht en drinken bier. Als ze allemaal al redelijk dronken zijn vertelt Diego dat zijn vader zijn zwangere vriendin de deur uit heeft gegooid. Diego herkent de positieve wereld van deze cultuur in het contact dat hij heeft met deze jongens. Hij wordt niet

veroordeeld om waar hij vandaan komt. Diego gaat vervolgens de confrontatie aan met zijn vader, die naar het huis van Nelly is gekomen. “Wanneer heb je me gevraagd wat ik wil, wat ik leuk vind, wanneer?” vraagt Diego aan zijn vader. “Ik wil niet zijn zoals jij”. “Je bent niet meer zoals ik. Je hebt iets gedaan wat ik nooit gedaan heb. Je bent weggegaan”, antwoord Agustín. In deze conversatie wordt duidelijk dat Agustín zijn kinderen precies zo opvoedt als hij ook door zijn vader is opgevoed: zonder te vragen wat hij wil in het leven. Diego blijkt de eerste die zich daartegen verzet.

4.2. De veranderende samenleving

Hoewel *Chicha tu Madre* en *Dioses* twee gezichten van Lima laten zien, vertellen ze allebei een verhaal over de Peruaanse samenleving en geven ze een visie op de rol van verschillende bevolkingsgroepen daarin. Ook in wetenschappelijke teksten wordt op verschillende manieren naar de Peruaanse maatschappij gekeken. Enerzijds wordt er een grotere scheiding tussen de bevolkingsgroepen beschreven, anderzijds juist een grotere vermenging. De twee films vertegenwoordigen allebei een andere positie, maar laten ook zien dat de verschillen niet absoluut zijn. In de geschiedenis van de Peruaanse samenleving is te zien hoe de scheiding tussen verschillende bevolkingsgroepen is ontstaan en hoe daardoor in het land een duale samenleving is gevormd. Met name door migratie zijn de verschillende bevolkingsgroepen uiteindelijk weer dichterbij elkaar komen te leven.

4.2.1. De geschiedenis van de indianen

Opvallend in de geschiedenis van de Peruaanse samenleving was de geringe mate waarin de indiaanse bevolking deel uitmaakte van de koloniale en later ook republikeinse heerschappij. Er ontstond op deze manier een duale samenleving met een duidelijke scheiding tussen de creolen en de inheemse bevolking. Regionale oligarchieën, de “gamonales”, maakten op lokaal niveau de dienst uit en de betekenis van het woord “Peru” was in veel dorpen onbekend. De staat speelde nauwelijks een rol op het platteland, dat bestond uit haciendas en “ayllus”, indiaanse gemeenschappen. De uit de Andes afkomstige schrijver José María Arguedes (1911-1969), bezocht in 1919 voor het eerst de hoofdstad en schrijft dat er met veel interesse, maar ook met minachting naar zijn Andes-uiters gekeken werd. Hij concludeerde later dat er in die tijd nog geen sprake was van een Peruaanse natie.²⁴ In datzelfde jaar kwam President Augusto B. Leguía aan de macht en probeerde een einde te maken aan de oligarchische verhoudingen. Voor het eerst werd het mogelijk om Peru als één geheel te zien. De modernisering van het land kwam op gang. Het idee ontstond dat de indiaanse bevolking mee moest gaan in die modernisering: de ideologie van “indigenismo” zorgde voor interesse in de leefwereld van de indianen, maar wel vanuit het oogpunt van de superieure creolen.²⁵

4.2.2. De geschiedenis van de elite

De elite heeft lange tijd een belangrijke positie gehad in Peru, zo beschrijft Claux. Sinds de stichting van de Republiek in 1821 werd de nationale identiteit van het land geconstrueerd door zo'n 17.000 bevoorrechte blanke mensen en werd de cultuur van andere bevolkingsgroepen genegeerd. Het idee bestond dat de indiaanse bevolking “gered” moest worden door de elite door middel van educatie en culturele assimilatie.²⁶ De elite vormde een gesloten gemeenschap die vooral veel waarde hechtten aan buitenlandse tradities. Wie probeerde de klassegrens te overschrijden, werd een “huachafo” genoemd, iemand die elegant en rijk wil zijn, maar dat niet is.²⁷ In de politiek werd de elite gerepresenteerd door de Civilista partij, die van het laatste decennium van de negentiende eeuw tot 1919 aan de macht was. De macht van de elite werd gezien als

iets natuurlijks. Toen in 1919 Augusto B. Leguía de macht overnam, kwam er een eind aan de aristocratische regering van de elite. Zij bleven echter wel economische en militaire macht in het land houden. De nationale identiteit werd nog steeds gekoppeld aan de cultuur van de elite.²⁸ In 1969 kwam door een staatsgreep de regering van Peru in handen van generaal Juan Velasco Alvarado, die hervormingen invoerde die een eind maakten aan de economische macht van de elite. Zo schafte hij het haciëndasysteem af door de “hacendados”, de grootgrondbezitters waar de boeren afhankelijk van waren, te onteigenen, ontwikkelde hij een publiek onderwijssysteem en gaf hij ook de analfabeten het recht om te stemmen. Voor het eerst gaf de regering de Cholo een geprivilegieerde positie in een mislukte poging om een nieuwe homogene nationale identiteit te construeren, zo schrijft Claux. Mislukt, omdat de elite niet uit haar machtige positie werd ontheven, maar een nieuwe positie veroverde in de samenleving door zichzelf buiten te sluiten van de rest van het land, zoals ook in *Dioses* getoond wordt: “They were still characterised by having a lot of money, exclusiveness, and an important role in the construction of the social imaginary”.²⁹

Door de migratiestromen vanaf de jaren veertig en vijftig van het platteland naar de stad kwam er wel verandering in de hegemonische positie van de elite. Dit heeft ervoor gezorgd, aldus Claux, dat de officiële discours van de nationale identiteit in Lima voor altijd veranderd is.³⁰ Waar de eerste groepen migranten zich nog spiegelde aan de cultuur van de elite, en ervan uitgingen dat ze ooit weer terug zouden keren naar hun plaats van herkomst, hebben zij zich nu de stad eigen gemaakt en hun eigen cultuur gevormd waar ze trots op zijn: de “cultura chicha”.

4.2.3. De “cultura chicha”

Door migratie naar de stad is er een grote nieuwe groep Peruanen ontstaan: de Cholos. Al in 1969 beschreef Arguedas, in *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (De vos van boven en de vos van beneden) de vorming van de nieuwe Peruanen als een positieve ontwikkeling. Zijn roman speelt zich af in Chimbote, een plaats aan de noordkust van Peru die in tien jaar veranderde van een klein vissersdorp met 12.000 inwoners naar een grote industriestad met de grootste vissershaven van de wereld. Net als in Lima ontstonden er hier nieuwe wijken, bewoond door migranten die naar de stad verhuisden. Arguedas bestudeerde het proces van modernisering dat de voormalige Andesbewoners doormaakten. Zij angst was dat, door het kapitalistische systeem, de oude tradities verloren zouden gaan en misdaad en corruptie de stad zouden bedreigen. Maar in tegenstelling tot de hoofdstad was er in Chimbote geen sprake van een creoolse oligarchie en koloniale tradities. De schrijver zag daarom in deze stad de mogelijkheid voor een alternatieve Andesmoderniteit. De indiaanse Andesbewoners zouden in Chimbote volledig kunnen deelnemen aan de moderne wereld zonder dat zij daarbij afstand zouden moeten doen van hun culturele tradities. Solidariteit en samenwerking onder de migranten zou ze in staat stellen om zich als een groep te verzetten tegen ontering waaraan ze werden ontworpen door het kapitalistische systeem. De nieuwe bewoners zouden zelfs beter af zijn in Chimbote dan in de Andes, waar ze te maken hebben met onrecht.³¹

Arguedas beschreef al in 1969 een ontwikkeling in de Peruaanse samenleving die later door verschillende wetenschappers is onderzocht. Hij beschreef de migratie als een proces waarbij de Andesbewoners zich niet zomaar aanpasten aan de nationale cultuur die werd bepaald door de elite, zo schrijft Kokotovic:

[H]e was among the first to perceive indigenous Andean migrants to coastal cities, particularly Lima, as the potential architects of a more modern, democratic, inclusive and independent nation than the one dominated by the criollo elite. Where others saw a disturbing, disruptive presence that threatened the self-satisfied and largely imaginary

civility of *criollo* urban life, Arguedas glimpsed the outline of an alternative, Andean modernity.³²

De eigen cultuur die de migranten vormden is later vaak benoemd als de “cultura chicha”.³³ *Chicha tu Madre* laat deze cultuur zien en toont de wereld van de Cholos, net als Arguedas dat al vijftig jaar voorspelde, als een positieve wereld vol mogelijkheden. Ook de Peruanen zelf zeggen vaak dat deze benaming het beste de urbane cultuur van nu samenvat. De kritiek in *Dioses* op de Peruaanse samenleving is juist dat de elite voorkomt dat er een “inclusive” samenleving ontstaat. Omtrent dit thema zijn er verschillende standpunten ontstaan. Sommige wetenschappers beschrijven de uitsluiting die we in *Dioses* zien, anderen benadrukken dat de nieuwe cultuur van de Cholos de overhand aan het nemen is in Peru.

4.2.4. De hedendaagse samenleving: grotere scheiding of vermenging van culturen?

Méndez laat in *Dioses* een samenleving zien die bestaat uit verschillende groepen, die door hun uiterlijk duidelijk van elkaar te onderscheiden zijn. Hij beschrijft de elite als een groep die zich afzondert van de rest van het land en waarde hecht aan buitenlandse gebruiken, net zoals ze dat altijd gedaan heeft. De *Dioses* dansen flamenco, luisteren westerse muziek, en willen “soy sauce” bij hun eten. Verschillende bevolkingsgroepen leven naast elkaar en komen zelfs bij elkaar in huis, maar er is weinig contact. Het is Chola Elisa gelukt om het milieu binnen te komen, maar ook zij past zich aan de cultuur van de elite aan.

Volgens de Peruaanse socioloog Gonzalo Portocarrero is er sprake van een steeds grotere scheidingslijn tussen de verschillende bevolkingsgroepen in de stad die is ontstaan door twee processen die gelijktijdig plaatsvinden: “mestizaje”, het vermengen van verschillende bevolkingsgroepen, en racisme, dat in Peru in elke context opnieuw wordt gedefinieerd, juist omdat de grenzen tussen verschillende bevolkingsgroepen vervagen.³⁴ Racisme uit zich in een gevoel van minachting en angst ten aanzien van de indiaanse bevolking, en afgunst en haat jegens de blanken.³⁵ Portocarrero beschrijft de onzekerheid en angst die heersen in de pueblos jóvenes van Lima. Zijn essay over het rumoer dat is ontstaan door verhalen die eind jaren tachtig de ronde gingen over “sacaos”,³⁶ blanke dokters die organen zouden stelen van Cholo-kinderen die zij ontvoerden, is hier een voorbeeld van. De paniek die ontstond door dit verhaal, met name in de pueblos jóvenes, was enorm. Moeders besloten hun kinderen niet meer naar school te brengen, er werden buurtbijeenkomsten georganiseerd en zelfs een aantal westerse toeristen werden opgepakt. Volgens Portocarrero is dit een voorbeeld van de bedreiging door blanken die de Cholos ervoeren in die tijd. De angst voor de situatie waarin zij verkeerden en het wantrouwen in de rijke Peruanen liep uiteindelijk uit in een climax: de rumoer rond de sacaos, blanken die werden beschouwd als ‘wilde beesten’.³⁷

Ook in de 21^{ste} eeuw blijkt dat Limeños hun stad niet als veilig te beschouwen. Uit onderzoek blijkt dat van alle sociale klassen tussen de 71 en 75% een toenemende onveiligheid ervaren in hun stad.³⁸ En ook *Dioses* toont de scheiding tussen verschillende bevolkingsgroepen die Portocarrero beschrijft: Chola Elisa schaamt zich voor haar achtergrond. Zij doet alle moeite om haar familie buiten haar elite-leven te houden. In een droom gaat dat zelfs zo ver dat, als haar Chola-moeder en indiaanse oma bij haar op bezoek komen, zij hen aan Agustín voorstelt als de nieuwe bedienden. Het voorbeeld van Elisa laat echter ook zien dat veel Cholos hun economische situatie hebben zien verbeteren en daardoor in een rechtstreeks contact zijn gekomen met de rijkere lagen van de bevolking in openbare ruimtes. De Peruaanse wetenschapper Rolando Arellano beschrijft hoe deze verandering voor een grotere “smeltkroes” van verschillende bevolkingsgroepen heeft gezorgd dan ooit tevoren.³⁹ Zowel de “limeños clásicos”, de

traditionele inwoners van Lima als de “neo limeños”, de nieuwe inwoners hebben zich aangepast aan de enorme groei van hun stad.⁴⁰ De Cholo-jongeren van nu voelen zich “limeños completos”. Zij gedragen zich niet hetzelfde als de gemiddelde jongere die tot de traditionele inwoners van de stad behoort, maar voelen zich, misschien omdat ze groter in aantal zijn, ook niet onderworpen aan deze cultuur, wat hun ouders nog wel deden, zo schrijft Arellano.⁴¹ Elisa in *Dioses* vertoont het gedrag van de oudere generatie, door zich zoveel mogelijk aan te passen aan de cultuur van de elite.

Claux laat zien hoe de massamedia en de markt hebben bijgedragen aan het creëren van een gemeenschappelijke culturele context. Doordat steeds meer mensen toegang hebben tot internet, radio en met name televisie is de aandacht in de media verschoven van het westen naar de eigen natie. Als voorbeeld geeft zij de waardering voor de Chola-actrice Tula Rodriguez, een van de hoofdrolspeelsters in de rol van prostituee in *Chicha tu Madre*. Waar tv-persoonlijkheden zich vroeger probeerden aan te passen aan het westerse schoonheidsideaal is Tula nu trots op haar sociale achtergrond.⁴² Doordat de perceptie van de Cholos ten aanzien van hun plaats in de maatschappij is veranderd, is ook het beeld dat de elite heeft van deze groep veranderd, zo zegt Claux.⁴³ De massamedia en de markt hebben een “equalizing effect” op de bevolking,⁴⁴ wat in de jongere generaties van de elite een gevoel van “belonging” en trots op hun land heeft gecreëerd, dat zich bijvoorbeeld uit in de waardering voor de chicha-muziek en het chicha-eten.

4.3. Jongeren in de hoofdrol

In beide films is de adolescentie een belangrijke levensfase en komen er opvallende overeenkomstige thema's die jongeren betreffen aan bod. Zo zijn beide dochters zwanger en is niet zeker wie de vaders zijn. Net zoals ook hun eigen vaders niet geheel aanwezig zijn in de opvoeding: in *Dioses* zijn het de kindermeisjes die zich over de kinderen ontfermen, in *Chicha tu Madre* besluit de vader daadwerkelijk helemaal te vertrekken. De vaders voorzien hun kinderen van economische middelen – zwangere Andrea wordt naar Miami gestuurd en Julio César verkoopt zijn taxi, steelt hem weer terug, en geeft hem cadeau aan zijn dochter – maar zijn fysiek afwezig. De afwezigheid van een vaderfiguur is een terugkerend thema dat in bijna alle films in deze bundel aan bod komt en wordt vaak uitgelegd als metafoor voor de afwezigheid van de staat als een beschermende of sturende factor in de ontwikkeling van het land. Op persoonlijke schaal blijkt dit uit het feit dat in zowel *Dioses* als *Chicha tu Madre* de jongeren aan hun lot worden overgelaten. Zij krijgen geen steun bij de keuzes die zij voor de toekomst maken en kunnen zich bovendien niet spiegelen aan hun ouders.

Tegenwoordig is 75% van de jongeren die in Lima wonen in de stad geboren.⁴⁵ Zij zijn dus geen rechtstreekse migranten meer en leven een ander leven dan hun ouders of vaak zelfs grootouders deden, die zich nog een weg moesten vinden in de stad. Het leven van hun ouders is geen voorbeeld meer voor hoe ze hun eigen leven willen leiden. Beide films laten een generatiekloof zien tussen ouders en hun kinderen. De jongeren gaan niet dezelfde weg als hun ouders. Diego besluit in *Dioses* om niet zijn vader op te volgen in zijn bedrijf, maar een sociale studie te gaan doen. En ook de dochter van de bediende, die lange tijd in de keuken heeft gewerkt, heeft de mogelijkheid gekregen om te gaan studeren. In *Chicha tu Madre* kiest dochter Yoselin ervoor om een internetcafé te openen met haar vriend, en zich dus in een iets minder onzeker leven dan dat van haar vader te begeven. Arellano's beschrijving van de verandering die de nieuwe inwoners van de stad over generaties heen hebben meegemaakt laat eenzelfde weg zien: Waar de opa nog een boer was die een stukje grond in de stad veroverde en daar een hutje op bouwde, kon de zoon al opgroeien in een huis van bakstenen en taxichauffeur zijn, en woont het

kleinkind in een huis met drie verdiepingen en kan studeren.⁴⁶ Op deze manier verschillen de levens van jongeren minder dan de levens van hun ouders deden.

De adolescentie in Latijns-Amerika is een nieuw verschijnsel dat op is gekomen door migratie. Op het platteland leefden jongeren hetzelfde leven als hun ouders. In de stad is, met name door de middelbare schooltijd, een nieuwe levensfase ontstaan. In zowel *Dioses* als *Chicha tu Madre* wordt in deze fase de mogelijkheid en de verantwoordelijkheid voor verandering gelegd. De verandering is *Dioses* is desalniettemin klein: hij blijft in zijn eigen milieu, krijgt de mogelijkheid om te trouwen met een meisje van zijn eigen klasse, en blijft zich gedragen volgens de gewoontes zoals hij die geleerd heeft. Het proces van volwassenwording van Diego kan gezien worden als een metafoor voor volwassenwording van Peru. Méndez laat met kleine veranderingen in de nieuwe generatie hoop voor de toekomst zien, maar het beloop zal traag zijn.

4.4. De nationale identiteit

In recente Latijns-Amerikaanse films wordt niet zozeer een idee van de toekomst verbeeld, zoals dat in oudere films wel het geval was, maar staat het land van nu veel meer centraal. Identiteit is een belangrijk thema geworden. “Wie zijn wij Peruanen?”, is een vraag die in de films *Dioses* en *Chicha tu Madre* gesteld wordt. Zijn zij de sterk gescheiden samenleving zoals die in *Dioses* getoond wordt, of verbeeldt de Cholo-cultuur in *Chicha tu Madre* veel meer de nationale identiteit? In een analyse van drie recente Peruaanse films, *Días de Santiago* (2004, Peru, Josué Méndez), *Madeinusa* en *Chicha tu Madre* beschrijft Beasley-Murray dat deze films proberen de “peruanidad” het Peruaan-zijn te bevatten, maar in die poging juist laten zien dat ze beter beschreven kunnen worden als niet-Peruaans. De films zijn volgens hem daarom een voorbeeld van een niet-nationale, posthegemonische cinema.⁴⁷ Beasley-Murray lijkt de nationale identiteit nog steeds aan de elite te verbinden, terwijl Claux en Arrelano beschrijven hoe de welgestelde klasse langzaam zijn importantie verliest, omdat er zich in de stad een nieuwe samenleving ontwikkelt. Een zelfde proces vindt plaats in andere grote Latijns-Amerikaanse steden, die in de films die in deze bundel beschreven worden verbeeld worden.

Arrelano schrijft dat de derde generatie migranten, de jongeren die nu rond de twintig jaar oud zijn, het dichtst staat bij de “limeños clásicos”, de traditionele bewoners van de stad. Zij hebben immers hun hele leven in de stad gewoond, bezoeken vaker dezelfde scholen en universiteiten en gaan op dezelfde plaatsen uit. Deze “generación mixta”, de gemengde generatie, is volgens hem de brug tussen de migranten en de traditionele bevolking van de stad en geeft aan hoe de stad zich in de toekomst zal ontwikkelen.⁴⁸ Claux’ onderzoek laat de waardering van de elite voor bijvoorbeeld de chicha-muziek en het chicha-eten zien, wat een indicatie is dat de elite zich niet meer totaal afscheidt van het land. De jongere generatie is tegenwoordig trots geboren te zijn in Peru. En ook Quattrini’s beschrijving van de reacties uit verschillende lagen van de bevolking op *Chicha tu Madre* laat zien dat hogere klassen zich steeds meer met de Cholos kunnen identificeren. De nationale identiteit van Peru ligt volgens hen niet in de scheiding tussen de bevolkingsgroepen zoals Portocarrero die beschrijft, en zoals die in *Dioses* verbeeld wordt door de elite, de middenklasse en de armen, maar juist in de gemeenschappelijke cultuur die door verschillende lagen van de bevolking gedeeld wordt. Deze cultuur is ontstaan in de nieuwe generatie, die zijn afkomst niet ontkent, maar zich wel een “limeño completo” voelt. In *Dioses* zijn de scènes weggelaten waarin Diego de chicha-cultuur als een positieve kant van zijn land beschouwd en hij en zijn leeftijdsgenoten dicht bij elkaar komen te staan. Elisa negeert haar achtergrond in het elitemilieu en probeert zich zo goed mogelijk aan te passen aan hun levensstijl. Hierdoor

wordt in deze film de nationale identiteit nog steeds als een scheiding van verschillende bevolkingsgroepen geportretteerd. De veranderende posities van de elite en de indiaanse bevolking in de Peruaanse samenleving door de jaren heen laten echter zien dat de nationale Peruaanse identiteit niet meer door de elite gevormd wordt. Op televisie, in kranten, en nu ook in de film *Chicha tu Madre* wordt de Cholo-bevolking niet meer genegeerd. De elite is haar sociale importantie steeds meer aan het verliezen. Méndez' uit met *Dioses* vooral kritiek op de houding van deze mensen, maar laat ook zien dat andere lagen van de bevolking het milieu binnendringen. Arguedas' hoop op een toekomst waarin de Andes-moderniteit het nieuwe gezicht van de stad zou kunnen vormen is nog steeds in uitvoering; de Peruaanse staat heeft het proces van volwassenwording nog niet afgesloten.

4.5. Conclusie

Dioses en *Chicha tu Madre* laten twee kanten van de Peruaanse hoofdstad Lima zien. Regisseur Josué Méndez laat in zijn film een samenleving zien die bestaat uit bevolkingsgroepen die gescheiden van elkaar leven. Hij uit kritiek op de *Dioses* die op hun eigen Olympus leven, ver weg van de sociale en economische problemen waar Peru mee te maken heeft en laat zien dat de ook de rijke bevolking, die probeert de schijn op te houden, met problemen kampt. Deze problemen zijn verborgen voor de buitenwereld, in tegenstelling tot de problemen waar de arme bevolking van Peru mee kampt. Het andere Peru, waar de elite in *Dioses* zich voor afsluit, wordt verbeeld in *Chicha tu Madre*, dat de nieuwe bevolking van de stad laat zien. Deze film gaat over Julio César, taxichauffeur en lezer van tarotkaarten, die zich laat voortbewegen door wat er op zijn pad komt, een houding die volgens regisseur Gianfranco Quattrini kenmerkend is voor bijna alle Latijns-Amerikanen. *Chicha tu Madre* laat niets zien van het traditionele Lima en speelt zich af in de wijken die door migranten uit andere delen van Peru gesticht zijn.

In *Dioses* hebben de jongeren de hoofdrol. Diego staat op het punt om keuzes te maken voor zijn toekomst en draagt hiermee de verantwoordelijkheid tot verandering. Méndez laat met zijn kritiek op de elite zijn hoop rusten op deze jongen, die zijn ogen opent voor het andere Peru waar zijn familie niet naar omkijkt. Hij besluit een sociale studie te gaan doen, terwijl zijn leeftijdsgenoten eerder zouden kiezen voor Management of Economie. Ook een andere leeftijdsgenoot van Diego, de dochter van de bediende, is net aan een studie begonnen. De twee sociale lagen, die sterk van elkaar gescheiden leven, zijn zo toch wat dichter bij elkaar gekomen. *Chicha tu Madre* valt niet in de categorie films met jongeren in de hoofdrol. Toch spelen ook in deze films thema's die te maken hebben met de adolescentie een rol. Zowel in *Dioses* als in deze film is de vaderfiguur afwezig in het leven van de jongeren en worden zij aan hun lot overgelaten in hun keuzes voor de toekomst.

De twee kanten van de Peruaanse hoofdstad die we in de films te zien krijgen, verbeelden twee standpunten die in de wetenschappelijke literatuur over de Peruaanse samenleving naar voren komen. Enerzijds wordt er een grotere scheiding tussen de verschillende bevolkingsgroepen gezien en een toenemende angst, zoals Portocarrero beschrijft. Anderzijds is er juist een grotere smeltkroes, waarbij de "cultura chicha" steeds meer de samenleving gaat overnemen. Deze laatste visie werd in 1969 al door Arguedas vertaald in zijn roman *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en wordt in de hedendaagse wetenschappelijke literatuur bijvoorbeeld verwoord door Arellano en Claux. De stroom van migranten naar de stad is aan het afnemen, zo schrijft Arellano. De groei van Lima komt nu voornamelijk vanuit de stad zelf, die grotendeels uit migranten bestaat. Dit zal volgens hem leiden tot een homogener geheel.⁴⁹ Jongeren uit beide klassen zijn dichter naar elkaar gegroeid, zoals ook Diego, de dochter van de bediende, en Yoselin wat

dichter bij elkaar staan dan de oudere generaties. Uit onderzoek onder de Limeense elite-bevolking blijkt dat er, met name onder de jongeren steeds meer waardering bestaat voor de chicha-cultuur. Chicha-muziek valt al niet meer weg te denken op feesten, en het chicha-eten is de nationale specialiteit geworden. Jongeren zijn er tegenwoordig trots op om in Peru geboren te zijn. De film *Chicha tu Madre* zorgde niet alleen voor herkenning onder de Cholo-bevolking, maar ook de rijkere lagen van de bevolking konden zich met de personages in de film identificeren. De toekomst zal uitwijzen of deze visie het beste de Peruaanse nationale identiteit beschrijft. Gezien de waardering voor de chicha-cultuur, ook vanuit de Peruaanse elite, lijkt mij dat de visie van Arellano in ieder geval het beste het Peru van nu samenvat. Arellano geeft in zijn boek een voorbeeld dat deze identiteit gestalte geeft. Een van de meest gegeten gerechten in Lima, de “Combinado” staat symbool voor de nieuwe identiteit die Peru aan het vormen is. De “Combinado” is een maaltijd bestaande uit “ceviche”, een visgerecht uit de kuststreken; “tallarines rojos”, de Peruaanse versie van de Italiaanse spaghetti, en “papa a la huancaína”, een gerecht met aardappels uit het hooggebergte. Deze mix van smaken uit verschillende regio’s van Peru, maar ook uit het buitenland, is een voorbeeld van het proces dat Lima de afgelopen generaties heeft doorgemaakt. Lima wordt steeds meer een stad van integratie, waarbij verschillende culturen met verschillende smaken, oftewel verschillende mensen van verschillende achtergronden dichter bij elkaar komen te staan, zo schrijft Arellano.⁵⁰

-
- ¹ Vertaling “Ja, mama, hij is helemaal alleen op de heuvels gaan wonen. Kun je dat geloven?”.
- ² King, *Magical*, p. 203
- ³ Middents, *Writing*, p. 35-42
- ⁴ Guagurev, “Chicha”, p. 10-11
- ⁵ <<http://www.casamerica.es/casa-de-america-madrid/agenda/cine/chicha-tu-madre>>, 21 april 2010
- ⁶ Beasley-Murray, “Subalternity”, p. 9
- ⁷ Ccopa, *Foro*, p. 121
- ⁸ Claux, “Tengo”, p. 24
- ⁹ Ccopa, *Foro*, p. 134-135
- ¹⁰ Arellano & Burgos, *Ciudad*, p. XXI-XXII
- ¹¹ <<http://cesarbe.blogspot.com/2006/03/chicha-tu-madre.html>>, 21 april 2010
- ¹² letterlijke vertaling: klus, snabbel
- ¹³ <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-4485-2006-11-15.html>>, 21 april 2010
- ¹⁴ <<http://www.clarin.com/diario/2006/03/13/espectaculos/c-00401.htm>>, 21 april 2010
- ¹⁵ <<http://www.queculpatieneeltomate.com/index.php?idLan=1&sec=pwSinopsis>>, 21 april 2010
- ¹⁶ <<http://zonadenoticias.blogspot.com/2007/02/entrevista-josu-mndez.html>>, 21 april 2010
- ¹⁷ <<http://www.cinencuentro.com/2008/08/10/festival-de-lima-dioses-2008/comment-page-2/#comments>>,
26 april 2010
- ¹⁸ <<http://www.servindi.org/actualidad/1134/1134>>
- ¹⁹ <<http://www.filmbuffonline.com/FBOLNewsreel/wordpress/2009/04/02/review-dioses/>>, 21 april 2010
- ²⁰ <www.milcolores.info/dioses/press/dioses-ute-mader.doc>, 21 april 2010
- ²¹ <<http://zonadenoticias.blogspot.com/2007/02/entrevista-josu-mndez.html>>, 27 april 2010
- ²² <<http://www.dioseslapelicula.nl>>
- ²³ Méndez, *Dioses*, p. 11
- ²⁴ Legrás, *Literature*, p.199
- ²⁵ *ibid*: p. 198-199
- ²⁶ *ibid*: 20
- ²⁷ Claux, “Tengo”, p. 19
- ²⁸ *ibid*: p. 20
- ²⁹ *ibid*: p. 21
- ³⁰ *ibid*: p. 22
- ³¹ Kokotovic, *The Colonial*, p. 143-146
- ³² *ibid*: p. 159
- ³³ *bijv.* Claux en Guagurev
- ³⁴ Portocarrero, *Racismo*, p. 16-17
- ³⁵ *ibid*: p. 325
- ³⁶ Letterlijke vertaling: ogen-uittrekkers
- ³⁷ Portocarrero, *Racismo*, p. 305, 315, 339
- ³⁸ Basombrío Iglesias, “Percepciones”, p. 22
- ³⁹ Arellano & Burgos, *Ciudad*, p. XXIII
- ⁴⁰ *ibid*: p.74
- ⁴¹ *ibid*: 79
- ⁴² Claux, “Tengo”, p. 31
- ⁴³ *ibid*: p. 37
- ⁴⁴ *ibid*: p. 40
- ⁴⁵ Río-frio, *Foro*, p. 32
- ⁴⁶ Arellano & Burgos, *Ciudad*, p. XXI
- ⁴⁷ Beasley-Murray, “Subalternity”, p. 7
- ⁴⁸ Arellano & Burgos, *Ciudad*, p. 80, 86
- ⁴⁹ Arellano & Burgos, *Ciudad*, p. 211
- ⁵⁰ *ibid*: p. 73

***Linha de Passe* en de uitweg uit de Braziliaanse middenklasse**

Religie, utopie en individualiteit

- BRAZILIË -

“[...] there's a chronic absence of the father in Brazil — 25 percent are absent from the family. Women who run the family are a moral force. In the film there are ersatz fathers: the pastor, the bus driver, the trainer. But the mother in "Linha" says something very telling to her son: "I'm both the father and mother of all of you." That's also true for me and Daniela!”¹

Linha de Passe (2008, Brazilië, Walter Salles en Daniela Thomas) is de derde maatschappelijk betrokken speelfilm die ontstond uit een samenwerking tussen regisseurs Walter Salles en Daniela Thomas. In de film wordt een gezin in São Paolo gevolgd dat bestaat uit een alleenstaande hoogzwangere moeder en haar vier zonen van verschillende vaders, die uit hun levens verdwenen zijn. We volgen hen terwijl zij, ieder op hun eigen manier, een beter leven voor zichzelf proberen te creëren, waarbij ze soms de dunne scheidslijn tussen legaliteit en criminaliteit overschrijden.

Hoewel Salles *Linha de Passe* zelf zijn meest hoopvolle film heeft genoemd is de film voor een Europeaan een grimmig portret van het leven in een overbevolkte stad waar de kansen voor niemand voor het oprapen liggen.² Dat *Linha de Passe* focust op vijf verschillende personages levert een wat gefragmenteerde film op. We leren geen van de hoofdpersonages echt goed kennen, maar krijgen wel een indruk van de levens van jongeren in een enorme stad, de manieren waarop zij zoeken naar een beter leven en wat dat dat van ze vergt. In dit hoofdstuk wil ik nader onderzoeken waarom Walter Salles jongeren de hoofdrol gaf in zijn film, en welke thema's in *Linha de Passe* een belangrijke rol spelen.

5.1. Dunne scheidslijn

“*Linha de passe* is een spelletje dat wordt gespeeld door drie of vier mensen op een afgebakend terrein, waar ze elkaar steeds de bal toespelen; en wie de bal mist, is uit. In het begin van de film wordt dit spelletje ook gespeeld. Maar in overdrachtelijke zin weerspiegelt het de situatie in deze familie, waarin de vier broers de bal hoog moeten zien te houden om niet te worden uitgestoten door de anderen. Een echo daarvan zit aan het einde van de film, wanneer Dinho, de gelovige, de kerk verlaat en voor hen allemaal de drang verwoordt om door te gaan, niet op te geven. En als je het concept nog verder wilt doorvoeren, dan houdt het ook weer verband met het overschrijden van bepaalde grenzen die de maatschappij aan je oplegt.”³

In *Linha de Passe* zoeken de vier zonen van Cleuza, een alleenstaande, hoogzwangere vrouw uit de Braziliaanse middenklasse, allemaal op een andere manier naar een beter leven. Zelf is Cleuza zwanger van haar vijfde kind. Het wordt niet duidelijk wie de vader van dit kind is; ook de vaders van haar vier zonen komen niet of nauwelijks aan bod.

Cleuza werkt als schoonmaakster bij een rijke dame, die eigenlijk vindt dat zij het wat rustiger aan zou moeten doen gezien haar zwangerschap. Cleuza is een nukkige, sterke vrouw, die lijkt te berusten in haar lot en zich slechts laat enthousiasmeren door voetbalwedstrijden.

Voetbal speelt een belangrijke rol in de film, maar sommige kijkers vermoeden dat deze link met het populaire team Corinthians slechts gemaakt is om meer bezoekerscijfers in São Paolo te genereren.⁴ Cleuza is de verbindende schakel tussen de personages in de film.

Net als de andere personages leert de kijker Cleuza nooit goed kennen. De kijker komt nooit te weten waarom Cleuza met geen van de vaders van haar kinderen nog contact heeft. In de film zien we haar één keer naar foto's kijken, waarvan we niet zeker weten of dit de vaders van haar zonen zijn. Wel hebben ze allemaal een vervangend vaderfiguur. Het lijkt Cleuza ook niet veel te doen; haar gezicht licht pas op wanneer zij tussen de foto's een foto van haar jongste zoon Reginaldo tegenkomt. Cleuza lijkt te berusten in haar lot. Eveneens toont de film niet wie Cleuza voor de vijfde keer zwanger heeft gemaakt, of wat Cleuza hier zelf van vindt. De kijker leert vooral dat Cleuza een temperamentvolle vrouw is die vecht voor haar zonen wanneer dat nodig is, en ook niet bang is om hen zo nu en dan flink onder handen te nemen als ze zich niet weten te gedragen. Hoewel de aandacht van de internationale pers zich op actrice Sandra Corveloni richtte nadat zij voor haar rol de Gouden Palm in Cannes won in 2008, spelen haar zonen een belangrijkere rol in de film.

Dênis is de oudste zoon van Cleuza. Hij heeft een kind verwerkt bij zijn ex-vriendin. Hoewel hij zijn ex-vriendin en kind nog wel bezoekt lijkt zijn relatie met zijn kind eveneens niet goed te zijn. Wanneer Dênis op bezoek komt en zijn ex-vriendin nog niet in de buurt is moet het kind huilen. Dênis is een versierder die continu probeert vrouwen te charmeren en mee naar huis te nemen. Nu en dan slaagt hij er ook in. Uiteindelijk belandt hij in de criminaliteit en pleegt hij een overval op een rijke stadgenoot, om tijdens deze overval geëmotioneerd te raken en zijn slachtoffer te laten ontsnappen. Dênis emotionele reactie op de overval die hij pleegt doet vermoeden dat zijn slachtoffer voor hem het dichtst in de buurt komt bij een vaderfiguur.

Dario is het personage dat we het beste leren kennen. Hij probeert hogerop te komen middels voetbal maar is hier met achttien jaar eigenlijk al te oud voor. Zijn coach, die het meest in de buurt komt van Dario's vaderfiguur, wil hem helpen, maar alleen voor een flink bedrag. Als kijker weten we dat Dario dit bedrag nooit op zal kunnen brengen, maar hij zegt toch tegen zijn coach dat zijn moeder ermee bezig is het te verkrijgen. Dario's verhaallijn bestaat voornamelijk uit voetbal; voetballen terwijl hij bekeken worden door coaches, opgaan in de anonimiteit van de honderden jongens die op deze manier een beter leven proberen te verwerven. In *Linha de Passe* valt Dario extra op omdat we hem als enige erg geëmotioneerd zien. In tegenstelling tot de andere personages wordt Dario wel zichtbaar geraakt door de moeilijkheden die hij ervaart tijdens zijn zoektocht naar erkenning als voetballer. We zien hem een paar keer huilend in beeld. Door het tonen van deze emoties wekt hij niet alleen meer sympathie op bij de kijker, maar krijgt de kijker ook de indruk hem beter te kennen dan zijn halfbroers. Zij slaan zich door het leven heen zonder zich al te veel te laten kennen. Ook is Dario het enige personage waarvan de kijker – bij een positieve lezing - zou kunnen vermoeden dat het hem gaat lukken via voetbal zijn leven te verbeteren: het einde van de film indiceert dit.

Dinho, die ongeveer dezelfde leeftijd als Dario moet hebben, zoekt antwoorden bij de Pinkstergemeente en is volledig bekeerd. Nu en dan lijkt het alsof hij anderen hier ook van wil overtuigen. Hij heeft een baantje bij een tankstation, waar Dênis hem nu en dan in de problemen brengt. De scènes waarin we hem actief zien in de kerk, waar met veel bombarie Jezus en God worden geprezen, zijn nu en dan schrijnend. Toch blijft Dinho de kerk trouw en probeert hij zelfs zijn halfbroers en moeder te overtuigen van zijn roeping. Zij hebben echter geen interesse, en maken hem zo nu en dan zelfs belachelijk. Van de vier zonen blijft Dinho, met de hulp van de kerk, het meest op het rechte pad. Door zijn betrokkenheid bij de Pinkstergemeente is het niet snel denkbaar dat hij in de criminaliteit zou kunnen belanden. Toch zijn de scènes waarin we Dinho in de kerk zien ook wrang, omdat er meer hoop van uit lijkt te gaan dan realistisch is. Dit maakt Dinho's eigen *plotline* ook wat grimmig, net als die van zijn halfbroers. Religie is een belangrijk thema in de film. Hoewel de scènes in de kerk pijnlijk zijn brengt en houdt religie Dinho op het rechte pad, en maakt het hem een sociale jongere. Toch trekt de film nu en dan de vergelijking tussen religie en

Reginaldo is de jongste van de vier zonen; hij is vermoedelijk twaalf jaar. Hij heeft ooit van zijn moeder te horen gekregen dat zijn vader buschauffeur is en spendeert het grootste deel van zijn tijd in bussen op zoek naar zijn vader. Het duurt een tijdje voordat iemand erachter komt dat hij om dit te kunnen doen niet naar school gaat. Zijn droom is om ook buschauffeur te worden. Reginaldo is het enige personage in de film dat vragen stelt over de aanwezigheid van zijn vader en poogt hem te vinden – vermoedelijk vanwege zijn leeftijd. Zijn moeder beantwoordt zijn vragen echter niet zo graag. Het enige moment waarop zij aandacht aan de vaders van haar zonen besteedt is het eerder beschreven moment waarop Cleuza kijkt naar foto's van mannen – vermoedelijk de vaders van haar kinderen. Reginaldo heeft in tegenstelling tot zijn halfbroers een donkere huidskleur, wat verder niet wordt uitgewerkt in de film.

Het idee voor *Linha de Passe* ontstond uit het project *The Up Series* (1985, Michael Apted, Engeland). Filmmaker Michael Apted interviewde voor dit project een aantal Engelse jongetjes van 7 jaar oud, om vervolgens iedere zeven jaar terug te keren en te kijken welke wendingen hun levens genomen hadden in de tussentijd. Met Daniela Thomas, co-regisseur van *Linha de Passe*, heeft Salles een gelijksoortig project. Zijn eerste film *Foreign Land* (1996, Brazilië/Portugal, Walter Salles en Daniela Thomas) gaat over jongeren uit Brazilië die uit het land emigreren. In *Linha de Passe* richten zij de camera op de jongeren die er in Brazilië het beste van proberen te maken.⁵

Een andere bron van inspiratie voor de film was een krantenbericht waarin Salles las dat een jonge jongen een bus gekaapt had in São Paulo. Hij had gehoord dat zijn vader buschauffeur was en probeerde middels de kaping zijn vader te vinden of diens aandacht te trekken. Het duurde drie uur voor de jongen gestopt kon worden door de politie.⁶ Salles verwerkte het verhaal letterlijk in zijn film; tegen het einde van *Linha de Passe* kaapt Reginaldo eveneens een bus om er mee door de hoofdstad te gaan rijden. Zoals Salles in een interview zelf uitlegt, is er in de levens van de jongens een dunne scheidslijn tussen waar hun pogingen tot het krijgen van een beter leven nog acceptabel zijn en waar ze afglijden in de criminaliteit of hopeloosheid. Hiernaar verwijst de titel van de film: de scheidslijn bepaalt wanneer een schot buitenspel is. Dit is exemplarisch voor de personages in de film, waarvan soms moeilijk gezegd kan worden of ze deze grens wel of niet overschrijden. Door hun maatschappelijke positie staan ze eigenlijk al vanaf hun geboorte buitenspel.

Door het grauwe, documentaire uiterlijk van de film en de setting in het anonieme São Paulo waar iedereen vervangbaar is, lijkt het moeilijk te geloven dat Salles *Linha de Passe* zijn meest opbeurende film vindt. In een interview vertelde Salles dat het

thema's van de onzichtbare vaders de Braziliaanse vaderloze samenleving symboliseert; de kolonisten waren de eersten om het land weer te ontvluchten.⁷ In één van de sleutelscènes die ik later zal bespreken zegt Cleuza tegen Dinho dat zij zowel zijn moeder én zijn vader is – deze scène is het enige moment in de film waarop de personages een uitspraak doen over hun vaderloosheid en elkaar hiermee openlijk confronteren.

5.2. Achtergrond Brazilië en São Paulo

São Paulo is huge. There's no escape from it, like in Rio, where there's the sea. São Paulo is overwhelming — its streets, underpasses, new neighborhoods and constant growth. It's like a city at the end of the world.⁸

In 1500 eiste Portugese zeevaarder Cabral de kusten voor Brazilië op voor de Portugese troon. In 1807 werd Rio de Janeiro de hoofdstad van het Portugese rijk en ontvluchtte de Portugese elite uit Portugal naar Brazilië vanwege Napoleon. Vervolgens werd Brazilië in 1822 onafhankelijk, en in 1825 werd deze onafhankelijkheid ook erkend door Portugal. In 1889 werd er een federale republiek ingesteld door koffiebaronnen, die nog lang veel te zeggen zouden hebben over het land. In de jaren '30 leidde president Vargas een militaire regering en zorgde hij voor industrialisering in Brazilië. Nadat Vargas was afgetreden was er tussen 1945 en 1965 ruimte voor democratisering. Tussen 1964 en 1984 raakte Brazilië weer in de greep van de militaire dictatuur. De Arenapartij van de militairen had in deze periode alle macht in handen, tegenstanders van het regime werden gevangengenomen of vermoord. Tussen 1974 en 1984 verbeterde de situatie wat, pas na 1984 keert Brazilië terug naar de democratie.

Tegenwoordig is Brazilië een federale staatsvorm met een centrumlinkse regering. Het land staat op de negende plek van grootste economieën ter wereld en is de grootste exporteur van sinaasappelen, rundvlees, suikerriet en koffie. Er vindt een snelle economische ontwikkeling plaats met zeer extreme verschillen tussen arm en rijk, waarbij de voornaamste problemen de favelas (sloppenwijken), (kinder)prostitutie, corruptie, criminaliteit en hoge staatsschulden zijn. De rijkdommen zijn in handen van een kleine elite. Officieel wordt Brazilië niet geclassificeerd als een arm land, maar wegens de enorme welvaartsverschillen wordt het land door veel Westerlingen nog steeds als derdewereldland gezien.

São Paulo, waar *Linha de Passe* zich afspeelt, is de grootste stad van Brazilië, met naar schatting tussen de 17 en 20 miljoen inwoners. De stad behelst meer dan 1.500 vierkante kilometer. In de negentiende eeuw nam de welvaart in São Paulo toe door de export van koffie, resulterend in grote groei voor de stad. In het begin van de twintigste eeuw daalden de inkomsten uit de export van koffie en investeerden ondernemers vooral in de industriële ontwikkeling. Nog steeds groeit São Paulo ongebreideld door, wat resulteert in problemen als straatkinderen, criminaliteit en prostitutie. São Paulo is verdeeld in tweeënnegentig buurten, eenendertig prefecturen (die vaak bestaan uit meerdere districten) en tien regio's, waarbij de regio's worden onderscheiden door een kleur op bussen en plattegronden.

In 2007 voerde de stad hiernaar een onderzoek uit naar de Human Development Index al naar gelang de standaard van de Verenigde Naties. Deze zogenaamde HDI wordt samengesteld uit drie aspecten: levensverwachting, educatie en het Bruto Nationaal Product (BNP). Op de plattegrond van São Paulo die het onderzoek opleverde is duidelijk te zien dat de kwaliteit van leven hard achteruit gaat naarmate men verder uit het centrum verwijderd raakt.⁹ *Linha de Passe* werd opgenomen in een wijk die ontstond als slaapstad voor de werknemers van de industrie in de buurt – overdag zijn er nauwelijks mensen te vinden. De politie of overheid in bredere zin is volgens Salles nauwelijks aanwezig in

dergelijke wijken.¹⁰ Juist de verveling en uitzichtloosheid die deze wijk in de film uitstraalt draagt bij aan het troosteloze indruk die de film teweeg brengt.

5.3. Uitkomsten internet search

Uit de recensies die op internet van *Linha de Passe* te vinden zijn blijkt dat de meningen uiteen lopen over de film. Met als tagline op de poster 'Life is what you make of it' vonden veel recensenten dat de film geen medelijden oproept en de personages in de film niet zielig zijn.

Dus geen zielige oproep tot medeleven, geen schrijnende teksten op zwart beeld die de situatie van miljoenen Brazilianen moeten uitleggen. Want wat haalt dat nu uit als het publiek vervolgens weer lekker doorgaat met hun bevoorrechte leven? De ontwikkeling van een nieuwe generatie Brazilianen komt van binnenuit.¹¹

De belangrijkste uitkomst van de internet search is de opvallende situering van de film. Het stereotype beeld van Brazilië is door films als *Tropa de Elite* (2007, Brazilië/Nederland/Verenigde Staten, José Padilha) en *Cidade de Deus* (2002, Brazilië/Frankrijk, Fernando Meirelles en Kátia Lund) dat van de favelas geworden, waar jongeren met behulp van criminaliteit overleven. De invalshoek van Salles – een gezin dat zich niet in de allerarmste onderklasse bevindt – is een radicale breuk met deze cinema van de favelas en maakt het verhaal voor Westerlingen beter herkenbaar.¹² Dat de keus opvalt, blijkt uit user reviews¹³ op filmwebsites:

Much as I enjoyed *City of God* and other similar 'favela' style films, having been to Brazil I do get the impression that they sensationalise a certain lifestyle that just doesn't apply to your average city-dwelling Brazilian. Which is partly why I loved *Linha de Passe* - there was no gun-toting gangsters, just a single parent family struggling with the day to day Sao Paulo life.¹⁴

The setting and locations are among the film's finest qualities: away from the over-explored favela environment and its usual combo of guns, drugs and violence, the film focuses on one often overlooked geographic and social landscape of Brazil's class structure.¹⁵

Een Braziliaanse kijker claimt zelfs dat de film voor hem representeert hoe het leven er voor Brazilianen uitziet:

In my opinion, Salles' masterpiece is still 'Behind the Sun' (*Abril Despedaçado*), but if a foreigner asked me to explain what's to be Brazilian, i would suggest him to watch this movie.¹⁶

In verschillende online interviews reflecteert Salles op zijn keuze om de film in dit milieu en in deze wijk af te laten spelen. Samen met co-regisseur Thomas wilde hij een beeld schetsen dat niet gaat over de kleine hoeveelheid Braziliaanse jongeren die in de drugswereld en criminaliteit belanden. Hij omschrijft de films over de favelas als een genre op zich, zoals een western of horrorfilm, en telkens uit dat deze films niet representatief zijn voor Brazilië.¹⁷

The fact is 90 percent of Brazilians try to surmount violence. I wanted to make a film, for once, that portrays Brazil as a place where people want to find a way out.¹⁸

Deze keuze voor situering keert in bijna iedere recensie terug – hier zal ik verderop in dit hoofdstuk meer aandacht aan besteden.

Een recensent van het Parool noemt de parallelmontage van de film theateraal en benadrukt de stemmige muziek, die de kijker zou moeten doen voelen dat het leven in de middelklasse in Brazilië nog altijd een tranendal van armoede is.¹⁹ Sommige recensenten vinden de parallelmontage een succes, anderen vinden dat de film te veel weg heeft van ouderwets neorealisme.²⁰ Nergens lijkt de film heel erg positief ontvangen, hoewel sommige recensies het prijzen dat Salles nu niet is uitgegaan van de vanzelfsprekendheid van de criminaliteit in de sloppenwijken die andere filmmakers telkens weer aanwenden. Niet alleen bereidde Daniela Thomas zich jarenlang voor op het maken van *Linha de Passe*, ook liet Salles zich voor dit werk inspireren door het documentaire werk van zijn jongere broer. In *Futebol* (1998, Brazilië, Arthur Fontes, João Moreira Salles) stelde hij de corruptie rondom voetbaltalent in Brazilië aan de orde. In *Santa Cruz* (2000, Brazilië, Marcos Sá Corrêa en João Moreira Salles) documenteerde hij de oprukkende protestantse beweging en de invloed daarvan op arme Brazilianen – ook deze twee thema's vormen een belangrijk onderdeel van *Linha de Passe*.

5.4. Sleutelscènes

De eerste sleutelscène uit *Linha de Passe* die ik gekozen is een confrontatie tussen moeder Cleuza en zoon Dinho. In deze scène is Cleuza erg boos, omdat de rijke vrouw bij wie zij schoonmaakster is ervoor heeft gekozen haar hulp te bieden bij het schoonmaken omdat ze hoogzwanger is. Cleuza klaagt erover tegen haar zoon terwijl ze zijn eten opschept en hij vertelt haar dat als zij Jezus in haar leven had geaccepteerd, ze misschien niet weer zwanger was geraakt. Hierna krijgt hij enorm de wind van voren; Cleuza wordt erg boos en schreeuwt naar Dinho dat zij zowel zijn moeder als zijn vader is.

Deze scène duurt misschien drie minuten, en het is de enige scène in de hele film waarin een confrontatie voorkomt waarbij de personages ruzie krijgen en het ontbreken van vaders wordt uitgesproken. Het thema van de vaderloosheid komt duidelijk naar voren, maar ook het thema van de anonimiteit: Cleuza is gemakkelijk in te wisselen voor een andere schoonmaker nu zij zwanger is, en haar zwangerschap vormt zo een acuut gevaar voor de welvaart van het gezin.

De tweede sleutelscène die ik wil uitlichten is die waarin de camera een enorme rij jongens volgt, die samen met Dario in de rij staan om een potje te voetballen onder het toeziend oog van coaches. Deze coaches bepalen vervolgens of ze talent in de voetballers zien, en Dario hoopt verkozen te worden om zo een beter leven voor zichzelf te creëren met behulp van voetbal. Ook in deze sleutelscène komt de anonimiteit van het leven in de stad naar voren, net als de hopeloosheid van de situatie. Dario zal later wel worden gekozen om verder te trainen, maar de hoeveelheid jongens die in beeld wordt gebracht is overweldigend en geeft wederom een indruk van de anonimiteit en vervangbaarheid in de grote stad.

5.5. Situering en individualiteit

Twee opvallende thema's van *Linha de Passe* zijn de situering van de film en het gebrek aan individualiteit van de personages. Salles koos ervoor om in deze film de Braziliaanse middenklasse in beeld te brengen; moeder Cleuza heeft immers een baan en woont met haar zonen in een huis – geen indrukwekkend huis, maar ze hebben een dak boven het hoofd. In tegenstelling tot veel andere Braziliaanse films speelt *Linha de Passe* zich niet af in sloppenwijken. Deze keuze voor de situering van de film is opvallend: Salles brengt de armoede van de middenklasse van São Paulo in beeld, terwijl traditioneel de stad wordt gebruikt als tegenstelling voor de sertão en het platteland. Hierbij symboliseert de stad traditioneel rijkdom en corruptie; het platteland armoede zonder uitweg. Over *Central do Brasil* schrijft Lúcia Nagib, auteur van *The New Brazilian Cinema*:

The film also brings out the opposition between the city and the countryside, which are places with very different symbolic resonance. The city is a violent place, where a person can be murdered in cold blood as people look on indifferently. [...] The countryside, more precisely the sertão, functions as the polar opposite of the city, and perhaps as a place where the nation's morality remains intact.²¹

Ook in *Linha de Passe* zijn de corruptie en de rijkdom van de grote stad terug te herkennen; rijkdom wordt vertegenwoordigd door het gezin waar moeder Cleuza schoonmaakt. Corruptie manifesteert zich in de voetbalcoach van Dario, die Dario voor veel geld wel een kans wil bieden. Toch lijken de zowel Cleuza als Dario met deze elementen wel raad te weten; zij maken geen onderdeel van uit, ze komen er slechts mee in aanraking en weten er wel mee om te gaan. Zo belooft Dario zijn voetbalcoach dat het wel zal lukken met het geld dat hij vraagt om hem verder te helpen, hoewel niets minder waar is. Dat de personages zelf wel raad weten met deze kenmerken van de stadse omgeving kan aangemerkt worden als een positieve benadering van Salles.

Een ander opvallend element dat Nagib beschrijft in haar boek is de *randomness* van de personages en het gebrek aan individualiteit. Zoals ik in mijn inleiding al schreef zijn de personages niet erg uitgediept in *Linha de Passe* –we leren hen geen van allen echt goed kennen, maar krijgen slechts een korte inkijk in hun levens. Omdat Salles ervoor koos om vijf personages uit te lichten in documentaire, neorealistische stijl is dit begrijpelijk. Volgens Nagib is het een terugkerend thema in zijn werk. Over *O Primeira Dia*, zijn eerdere samenwerking met Daniela Thomas, schrijft zij

The characters are not individuals; personal details are erased or dismissed. [...] They are a given man and a given woman from Brazil, exemplary figures of a certain society.²²

Dit element komt sterk naar voren in de andere sleutelscène die ik hierboven beschreef, maar in principe is elk karakter in *Linha de Passe* inwisselbaar voor een andere inwoner van São Paulo uit de middenklasse. We leren Cleuza en haar zonen niet dermate goed kennen dat we ontroerd kunnen raken van hun individuele trekken, maar krijgen zo wel een ontroerend beeld van een familie in deze enorme, en dus anonieme, Braziliaanse stad. Of zoals een gebruiker van imdb.com opmerkt in een user review:

The emotional power comes out of staring at "real" people in real locations, in the best neo-realist tradition (the scenes at the soccer stadium are especially compelling).²³

Het effect dat Salles hiermee bereikt strekt dus verder dat van het geloofwaardige portret; sommige Brazilianen herkennen zichzelf er zelfs in. Niet alleen het gebrek aan individualisme en de observerende, documentaire stijl van de film spelen hier een rol in. Alleen met Vinícius de Oliveira, die de rol van Dario vertolkt, werkte Salles eerder samen aan *Central Do Brasil* (1998, Brazilië/Frankrijk, Walter Salles). De andere acteurs zijn amateurs die hoogstens in theatergroepjes speelden en leven in de wijken waar de film zich afspeelt. Tijdens het maken van de film leefden ze samen in het huis waar de familie in de film woont.

De vier jongeren die geportretteerd worden in de film moeten zelf iets maken van hun leven, en hebben geen voorbeeld om naar te kijken. Er is geen regulerende staat en ook geen regulerend gezin met voorbeelden. Steden als São Paulo bestaan voor een groot deel uit immigranten, en pas na de kolonisatie van Brazilië werden er vergelijkbare steden uit de grond gestampt. De inwoners van het land moeten allen sinds relatief korte tijd leren hoe het hoofd boven water te houden in de stedelijke omgeving. Zo ook Cleuza, die met haar schoonmaakwerkzaamheden maar nauwelijks in haar levensonderhoud kan voorzien. Deze jongeren moeten leren hoe te overleven, maar er is geen voorbeeld om ze

aanwijzingen te geven of überhaupt op de juiste weg te helpen. Daarom is het niet vreemd dat ze de eerder genoemde scheidslijn zo nu en dan oversteken.

5.6. Religie en utopie

De andere thema's die in *Linha de Passe* een rol spelen zijn religie en utopie. Linha de Passe laat een dubbele houding zien ten opzichte van de kerk. Salles lijkt enerzijds kritiek te hebben op de religieuze gemeenschap, anderzijds laat hij zien welke (positieve) invloed het op een arme jongere als Dinho kan hebben. Regelmatig trekt Salles de vergelijking tussen voetbalsupporters en kerkgangers, vaak door letterlijke graphic matches tussen de shots. Van het ene shot, waarbij we moeder Cleuza haar favoriete voetbalclub zien aanmoedigen, wordt overgegaan naar een andere situatie waarbij een grote groep mensen uitzinnig aan het roepen zijn met hun handen in de lucht; de kerk waar Dinho heil zoekt. Niet alleen deze scènes, maar ook die waarin Dinho zich in de kerk bevindt zijn schrijnend: tijdens een kerkbezoek wordt een invalide vrouw met veel bombarie verteld dat zij uit haar stoel zal rijzen en dankzij Jezus weer zal kunnen lopen. Dat dit nooit gebeurt mag geen verrassing heten. Het maakt de scènes in de kerkelijke sfeer des te mistroostiger. Salles toont de kerk als een plek van valse hoop en verloren zielen, voor wie dit een laatste toevlucht biedt.

Wie op internet zoekt naar acties van de Pinkstergemeente in Nederland in Brazilië zal talloze resultaten vinden. Protestantisme snoept in Brazilië al jaren/decennia de aanhang van de katholieke kerk weg, niet in de laatste plaats omdat deze vorm van Christendom zeer aansprekend is voor de arme gemeenschap door de rol van goddelijke interventie. Dat God zomaar kan ingrijpen in iemands leven geeft zelfs de allerarmsten hoop, en velen zien de Pinkstergemeente als een weg naar een beter leven voor veel arme Brazilianen. Tegenwoordig wordt de Pinkstergemeente in Brazilië zelfs als een serieuze bedreiging voor de katholieke kerk gezien.

Pentecostalism is especially strong in poor urban areas, where the precariousness of daily life -- blackouts, violent crime, high unemployment -- can make people seek divine intervention. Many converts are also attracted to the pop-style music and dynamic liturgies, which resonate with contemporary tastes more than the traditional Catholic Mass.²⁴

In *Linha de Passe* zijn het voornamelijk de dynamische liturgieën die we terugzien in de verhaallijn van Dario. Juist de bombarie waarmee de kerkdienst gepaard gaat is dat wat de kerkdiensten ook wrang en moeilijk maken om naar te kijken. Toch is de Pinkstergemeente voor veel Brazilianen een middel tot een beter leven. Het is daarom wel te begrijpen dat Salles de kerk op deze manier in zijn film heeft verwerkt. Van de personages uit *Linha de Passe* is Dinho wellicht de zoon die de scheidslijn het minst ver overschrijdt – de Pinkstergemeente helpt hem op het rechte pad te blijven. De kerk maakt van hem een meer sociale jongeren, die zich ook bekommerd om anderen en het woord van Jezus verder probeert te verspreiden. Toch ademen de scènes in de kerk mistroostigheid – vooral wanneer er wonderen beloofd worden

Het is niet de eerste keer dat Salles kritiek heeft op de kerk. In zijn *O Primeiro Dia* (1998, Brazilië/Frankrijk, Walter Salles en Daniela Thomas), eveneens een samenwerking met Daniela Thomas, laat hij zien hoe criminelen uit de favelas het geloof gebruiken om te ontsnappen aan hun illegale activiteiten.²⁵ In het artikel *Death on the Beach – the Recycled Utopia of Midnight* spreekt Lucia Nagib over de utopieën die de personages in *O Primeiro Dia* in hun greep houden; de utopie van de zee, die alleen beschikbaar is voor de rijke klasse die er vakantie viert bijvoorbeeld. Of de utopie van religie die de personages kan redden. Net als in *O Primeiro Dia* is er in *Linha de Passe*

veel aandacht voor dergelijke utopieën, waarbij één van deze utopieën net als in *O Primeiro Dia* de religie is. De andere utopieën zijn gemakkelijk terug te herkennen in de verhaallijnen van de andere personages: rijkdom en faam verwerven door voetbal (onmogelijk door de leeftijd van het personage), rijkdom door criminaliteit, waarbij de pogingen daartoe het personage nog verder in de problemen doen belanden, en het vinden van de vader die buschauffeur is op één van de duizenden bussen in São Paulo.

De grootste utopie die *Linha de Passe* biedt is wellicht dat het de jonge zonen in de film gaat lukken om iets van hun leven te maken. Hoewel men misschien nog zou kunnen geloven dat Dario wel gaat slagen met zijn voetbalambities voorspelt het leven van de oudste zoon iets anders. Hij heeft immers een kind verwekt bij een vrouw met wie hij niet meer samen is, en het lukt hem niet om financieel voor het kind te zorgen. Wanneer hij de moeder van zijn kind bezoekt en met haar naar bed wil, vraagt zij hem om in plaats daarvan voor geld te zorgen zodat ze medicijnen voor het kind kan komen. Voordat zij thuis komt kijkt hij naar het kind, waarop deze spontaan in huilen uitbarst. Kortom: niet alleen de zoons van Cleuza hebben een vaderloos leven, deze traditie wordt in de film verder voortgezet door de oudste zoon, ook al vader en niet in staat te zorgen voor zijn kind. Dat het doorbreken van de vicieuze cirkel van armoede en vaderloosheid ook een utopie is blijkt uit deze scènes.

5.7. Conclusie

In *Linha de Passe* symboliseert Walter Salles een groot gezin zonder vaders om de ongecontroleerde groei van de vaderloze samenleving in Brazilië. Omdat Salles vijf personages volgt is het voor de kijker niet mogelijk deze goed te leren kennen. Dat hoeft eigenlijk ook niet: deze personages zijn geen individuen met veel bijzondere eigenschappen, zij zouden de leden van ieder éénoudergezin met veel kinderen kunnen zijn. Zij symboliseren andere eenoudergezinnen waarin de leden manieren zoeken om hun leven te verbeteren. Dit in combinatie met de schrijnende anonimiteit van een onvoorstelbaar grote stad en de pogingen van vier jongeren om iets van hun leven te maken die vaak grensoverschrijdend (in legale of morele zin) zijn. Deze anonimiteit en vaderloosheid komt naar voren in één van de gekozen sleutelscènes. De vervangbaarheid van de personages en de vaderloosheid zijn de kernthema's van de film. De verhalen van deze personages symboliseren de Braziliaanse realiteit – de film gaat over een groter geheel dan deze vijf jongeren. Salles heeft ermee iets willen zeggen over de toekomst van het land, en hoe moeilijk het voor jongeren met deze achtergrond is om zelf voor een beter leven te zorgen. Zij proberen allemaal iets te maken van hun leven, hoewel het maar de vraag is of ze daarin zullen slagen. Zij zijn degenen die de vicieuze cirkel van armoede moeten doorbreken, ze zijn de volgende generatie die iets moet maken van het land en iets moet doen aan het onrecht dat heerst. Omdat hun ouders geen goede voorbeelden zijn moeten ze zelf hun weg naar een beter leven zien te vinden, zonder enig idee hoe. De oudste jongere in de film is zelfs al in hetzelfde patroon belandt.

-
- ¹ Abeel, Erica (2008). "Cannes 08: Walter Salles on Linha de Passe" Zie: <<http://www.ifc.com/news/2008/05/cannes-08-walter-salles-on-lin-1.php>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ² Naar eigen zeggen wilde Salles een film maken "waar mensen voor de verandering eens een uitweg kunnen vinden en waar de conflicten van binnenuit komen". Hij brengt zo een nieuw accent aan in de opvatting dat werkloosheid tot criminaliteit leidt – zie <<http://www.film totaal.nl/recensie.php?id=13834>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ³ Koetsier, Sasja (2008). "Interview met Walter Salles (Linha de Passe)" Zie: <<http://www.cineville.nl/interview-met-walter-salles-linha-de-passe>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ⁴ Carvalho, geen gebruiker van The Internet Movie Database (zie www.imdb.com) schrijft: The movie also uses unnecessary footages of the Corinthians soccer team that has the second largest legion of fans in Brazil after Flamengo, maybe with the intention of increasing the box office in São Paulo. Zie <<http://www.imdb.com/title/tt0803029/usercomments>>, geraadpleegd op 29-4-2010
- ⁵ <http://www.lovefilm.com/features/detail.html?section_name=interview&editorial_id=10335>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ⁶ <<http://www.ifc.com/news/2008/05/cannes-08-walter-salles-on-lin-1.php>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ⁷ Weir, Kate (2008). "INTERVIEW: Walter Salles on Linha de Passe" Zie: <<http://www.obsessedwithfilm.com/interviews/interview-walter-salles-on-linha-de-passe.php>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ⁸ <<http://www.ifc.com/news/2008/05/cannes-08-walter-salles-on-lin-1.php>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mapa_sp_idh.svg>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹⁰ <<http://www.cineville.nl/interview-met-walter-salles-linha-de-passe>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹¹ Witty, Thijs (2009). "Linha de Passe" Zie: <<http://www.film totaal.nl/recensie.php?id=13834>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹² <<http://www.movie2movie.nl/r89623-Recensie-Linha-de-Passe.html>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹³ Veel filmwebsites geven filmkijkers de gelegenheid hun mening over de film te geven – deze meningen worden niet geschreven door professionele recensenten, maar door internetgebruikers met een variërende kennis over film. Zie bijvoorbeeld The Internet Movie Database op <www.imdb.com>
- ¹⁴ <<http://www.imdb.com/title/tt0803029/usercomments>> Zie commentaar door Jeremy Liebster uit Groot-Brittannië, "Can't believe this film doesn't have more comments", geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹⁵ <<http://www.imdb.com/title/tt0803029/usercomments>> - Zie commentaar door "debblyst" uit Rio de Janeiro, Brazilië, "Walter Salles's most mature, satisfying film", geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹⁶ <<http://www.imdb.com/title/tt0803029/usercomments>> - Zie commentaar door "Bruno Cassiano" uit Porto Alegre, Brazilië, "Salles at his best", geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹⁷ <<http://www.cineville.nl/interview-met-walter-salles-linha-de-passe>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹⁸ <<http://www.ifc.com/news/2008/05/cannes-08-walter-salles-on-lin-1.php>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ¹⁹ <<http://www.parool.nl/parool/nl/21/FILM/article/detail/242356/2009/05/13/Linha-de-passe.dhtml>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ²⁰ <http://www.timeout.com/film/reviews/85196/linha_de_passe.html>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ²¹ Nagib, *The New Brazilian Cinema*, p. 152-153
- ²² Nagib, *The New Brazilian Cinema*, p. 164
- ²³ <<http://www.imdb.com/title/tt0803029/usercomments>> - Zie commentaar door "debblyst" uit Rio de Janeiro, Brazilië, "Walter Salles's most mature, satisfying film", geraadpleegd op 29-4-2010.
- ²⁴ <<http://www.reuters.com/article/idUSN3023920920070503>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- ²⁵ Nagib, *The New Brazilian Cinema*, p. 170

Uruguays omgang met het verleden

25 Watts en *Whisky*: twee generaties zonder toekomst in zicht

– URUGUAY –

“La terapia continúa”

Dit hoofdstuk brengt ons naar het zuiden van Latijns-Amerika, naar Uruguay, een onbekend en klein land omgegeven door de giganten Argentinië en Brazilië. De geschiedenis van Uruguay kende een lange bloeitijd die ruw verstoord werd in de jaren zeventig van de vorige eeuw, toen militairen de macht overnamen en het land in een repressief regime stortten dat tot 1985 zou duren. Het land is deze gewelddadige periode nog steeds niet te boven gekomen, mede door de aanhoudende straffeloosheid en kwakkelende economie sinds het einde van de dictatuur. Een filmindustrie kende Uruguay nauwelijks, tot in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw voorzichtige pogingen werden gedaan tot het creëren van een nationale cinema.¹ De generatie daarna heeft al behoorlijk wat succes ge oogst, met het regisseursduo Juan Pablo Rebella en Pablo Stoll als lichtend voorbeeld voor latere filmmakers. Hun twee producties, *25 Watts* (2001, Uruguay) en *Whisky* (2004, Uruguay), waren zowel binnen Uruguay als op het internationale filmcircuit grote successen. Wat volgens westerse critici vooral de universele aantrekkingskracht was, werd door binnenlandse recensenten direct gezien als onmiskenbare nationale thematiek. In dit hoofdstuk zal ik trachten te verklaren wat de twee films dan zo evident Uruguayaans maakt en wat de rol is van de jongeren die in *25 Watts* de hoofdrol spelen.

6.1. *25 Watts*: relaas van een verloren generatie

Zaterdagochtend, zeven uur, Montevideo, Uruguay. Leche (Daniel Hendler), Javi (Jorge Temponi), en Seba (Alfonso Tort) zijn nog steeds op. Verveeld hangen ze op straat en drinken ze goedkoop bier. Leche is zojuist in de hondenpoep getrapt en is ervan overtuigd dat dat ongeluk brengt. Binnenkort heeft hij een examen Italiaans, waarvoor hij nog hard moet studeren. Helaas wordt hij door allerlei dingen afgeleid: hij is verliefd geworden op zijn lerares en moet op zijn demente oma passen. Javi is al klaar met zijn studie en heeft een vreselijk baantje waarvoor hij een auto met geluidsinstallatie door de buurt moet rijden. De hele dag moet hij dezelfde stomme pastareclame anhoren die door de luidsprekers schalt. Het enige lichtpuntje in zijn leven is zijn vriendinnetje Maria, maar zij staat op het punt het uit te maken. Ten slotte is er de stille Seba, de jongste van het stel, die op een of andere manier altijd de vreemdste figuren tegenkomt.

25 Watts vertelt kortom het verhaal van drie jongens, ergens in een middenklassenmilieu in Montevideo. De jongens brengen gezamenlijk een zaterdag door en vervelen zich merkbaar. Alle drie hebben ze zo hun ideeën en dromen, maar die zijn ergens in het luchtledige blijven hangen en lijken vanuit hun perspectief onhaalbaar. Om de tijd te doden brengen ze de dag door met hangen op een muurtje, thuis voor de

televisie zitten en over straat slenteren; af en toe in contact komend met figuren die hun levens bij vlagen kruisen: een oma, een autistische buurjongen, een doorgesnoven vriend, een vriendinnetje dat al snel een ex zal worden, een bijleslerares Italiaans en een norse baas en diens simpele zoon. De jongens zijn alle drie jong, net klaar (of nog net niet, zoals Leche) met de middelbare school en in geen enkele positie om al serieus na te denken over hun toekomst. In de buurt waar onze drie protagonisten wonen, lijkt de tijd te hebben stilgestaan.² Kleine huisjes van één verdieping, open deuren waar mensen in en uit lopen, straten waar nauwelijks auto's doorheen rijden; kortom een kneuterige wijk waar niemand iets te vrezen heeft maar waar ook niets te beleven valt. Een langspeelplaat brengt wat vertier in de vorm van *Los Mockers*: een populaire Uruguayaanse band uit de jaren zestig, die op tijd zijn biesen pakte en naar Argentinië vertrok. Verder zijn het vooral sigaretten, een paar biertjes en wat sloom gehang op bank of straat wat de jongens de tijd door sleept. Wat is hier aan de hand? Hoe kunnen drie van zulke lamlendige figuren de last van de natie op hun schouders dragen? In de film is heel duidelijk te zien wat in de inleiding en in eerdere hoofdstukken al even genoemd is: in plaats van noeste revolutionairen of rebelse verzetsstrijders, zijn de jongeren in de meest recente films uit Latijns-Amerika veranderd in een passief zootje ongeregeld. Ze vervelen zich, hebben niet of nauwelijks politieke ideeën en zien er niet bepaald uit of ze elk moment de natiestaat ondersteboven zullen blazen met radicale denkbeelden of wereldschokkende activiteiten. Toch hebben zij een belangrijke rol in de vorming van nieuwe identiteiten en de verbeelding van de nieuwe generatie. Het gebrek aan revolutionaire ideeën en politieke activiteiten staat gelijk aan de stagnering van de politieke wereld van Uruguay na de dictatuur, die van 1972 tot 1986 van het land één grote repressieve gevangenis maakte. De totale onderdrukking maakte van de Uruguayaan een stateloze, een bewoner die zich in zijn eigen huis niet veilig voelt. De nationale vragen die hiermee gepaard gaan, zullen niet meer gaan over welke weg Uruguay moet bewandelen om het paradijs te bereiken, maar zijn gedwongen een paar stappen terug te nemen, naar de meest basale vragen over de eigen identiteit. Wat stelt Uruguay überhaupt nog voor, en haar bewoners? Precies met deze existentialistische vragen zitten de meeste jongeren in het algemeen, en de drie protagonisten uit Montevideo in het bijzonder. Ze zijn, gezien hun passiviteit, nauwelijks helden te noemen maar pretenderen dat ook niet te zijn. Echt ongelukkig zijn ze ook zeker niet, daar zijn ze misschien nog te jong voor. Vanuit de verschrikkelijk rustige wijk waarin ze wonen, weergegeven in *retro* zwart-wit en vergezeld door ouderwetse jare zestigmuziek bekruipt je een aangenaam nostalgisch gevoel. Is hier wellicht ook een romantisering van het verleden aan de gang? Naar het Uruguay van vóór de militaire dictatuur? Jazeker, zo illustreert een technisch zeer fraaie scène uit de film, waarin we onder het auditieve genot van een plaat van *Los Mockers* die Leche in zijn slaapkamer opzet, een ritje meerijden met Javi, die zijn auto langs de verlaten straten van de wijk in Montevideo rijdt, waar de jongens hun ouderlijk huis hebben, en waar, zoals gezegd, de tijd lijkt te zijn blijven steken in een niet bestaande utopische wereld, vol onschuld die wordt belichaamd door slenterende jongelingen en traag voortschuivende bejaarden. Het verkeersbord op een verlaten kruispunt geeft ironisch de tekst *esquina peligrosa* ("gevaarlijke kruising") weer.

De jongeren hebben in de film geen enkele vorm van voorbeelden. Alle ouders of ouderfiguren schitteren vooral door afwezigheid, met uitzondering van één oma, die echter nauwelijks meer op deze wereld aanwezig is en daardoor juist weer de rol van hulpbehoevende heeft ingenomen. Zoals de twee regisseurs stellen, gaan mensen naarmate ze ouder worden, vanzelf weer op jongeren lijken. De hang naar het verleden is vaak bij bejaarden het grootst. De generatie van de ouders van de jongens is echter

volkomen onzichtbaar. Deze eerdere generatie heeft voor de nieuwe generatie afgedaan, zoveel is duidelijk.

6.2. Beknopte historische achtergrond: ‘Como el Uruguay, no hay’

Teneinde de geschiedenis van een land in enkele pagina's uiteen te zetten, wordt men gedwongen een arbitrair moment te kiezen vanaf waar deze uiteenzetting plaats zal vinden. Het gedeelte verleden van zuidelijk Latijns-Amerika, alsook de geschiedenis van Uruguay van voor de twintigste eeuw zal ik in deze geringe ruimte dan ook grotendeels achterwege laten. Het onderwerp van studie is een uiting van zeer hedendaagse Uruguayaanse cultuur, namelijk film; specifiek twee films uit respectievelijk 2001 en 2004, waarin ook slechts de moderne maatschappij een rol speelt. Om de volle betekenis van de film zelf, maar ook haar sociale en maatschappelijke context te kunnen bepalen en begrijpen, is het vooral van belang de recente geschiedenis van Uruguay te bespreken.³ Grofweg tot aan de jaren vijftig van de twintigste eeuw stond Uruguay bekend als het ‘Zwitserland van Latijns-Amerika’, met zijn politieke stabiliteit en gestage economische ontwikkeling. Deze geuzenterm was niet alleen te danken aan economische en politieke stabiliteit, maar kwam ook door een aantal basisprincipes op welke de samenleving geconstrueerd was.⁴ Belangrijker nog dan een buitenlandse visie op het land, was het feit dat ook de inwoners van Uruguay zichzelf op deze manier zagen en vol trots vasthielden aan de democratische en civiele principes die voor het land zo belangrijk waren. De eerste helft van de twintigste eeuw was geenszins vrij van onrust, maar over de gehele lijn genomen hadden verschillende democratische leiders voor een behoorlijke voorspoed en rust gezorgd. Batlle y Ordóñez was Uruguays eerste president van de nieuwe eeuw en werd in 1911 herkozen wegens zijn progressieve en sociale beleid. In deze periode bloeide de economie van Uruguay, die vooral leunde op de export van vlees, een groeiende industrie en een uitgebreide veehouderij. Ook werd er flink geïnvesteerd in onderwijs en sociale hervormingen. Enkele politieke hervormingen van de hand van Battle stuitten echter op verzet bij de oppositie, maar ook binnen zijn eigen Colorado-partij. De jaren dertig waren met een dalende economie, een falende verzorgingsstaat, een staatsgreep in 1933 en een beginnende oorlog overzees, behoorlijk onrustig, maar binnen een decennium mocht Uruguay met haar veiliggestelde tweepartijensysteem zich weer het voorspoedigste jongetje van de – Zuid-Amerikaanse – klas noemen.

In de jaren vijftig begon deze positie echter meer en meer in het geding te raken, waardoor het land in steeds instabieler vaarwater geraakte. De van oudsher twee grootste partijen, de *Blancos* en de *Colorados*, kwamen er in hun tweepartijensysteem dat tot dan toe prima had gewerkt, niet meer uit en het rumoer begon toe te nemen. Splinterpartijen verschenen op het toneel, en ook de arbeidersvakbonden begonnen in aantal en macht toe te nemen. In de jaren zestig verscheen ook een andere groep ten tonele, die de heerschappij van de twee partijen wilde doorbreken. De opkomst van semiclandestiene communistische groeperingen was in die tijd niet erg ongewoon in Latijns-Amerika, maar in Uruguay was het volkomen nieuw. Deze groep luisterde naar de naam ‘Movimiento de Liberación Nacional’ ofwel de ‘Tupamaros’, vernoemd naar de achttiende-eeuwse Indiaanse verzetsstrijder Tupa Amaru II. Zoals vaker het geval, verloren de *Tupamaros* later in de tijd meer en meer hun ideële overtuigingen en raakten zij verstrikt in een spiraal van geweld en machteloosheid.

In de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw kende Uruguay een vergelijkbare geschiedenis als de grote buurlanden Argentinië en Chili, met het grote verschil dat die geschiedenissen de hele wereld over zijn gegaan en Uruguays verleden bij slechts een enkeling bekend is. De toenmalige president van het land, Bordaberry, kon in 1972 de rust niet weder laten keren en werd door het leger in het nauw gedreven om mee

te werken aan een sluwe coup, waarna de bestaande politieke lichamen gestaag werden vervangen door nationale Veiligheidsraden en militaire staatsapparaten die het volk moesten beschermen tegen alle vormen van heidens en communistisch verzet aanwezig in de samenleving. Het repressieve militaire regime bleef tot aan 1985 het land met strakke teugels regeren. Honderdduizenden inwoners werden gevangengezet in een van de grote militaire gevangenissen, vele anderen werden vermoord of ‘verdwenen’ simpelweg. De gruwelijkheden die zich in de gevangenissen afspeelden, zijn door overlevenden na de dictatuur vaak verteld en lijken schrijnender dan waar dan ook. Vrijwel de gehele eens zo bloeiende economie stortte in; een klap die vele jaren later nog eens versterkt werd door de economische crisis van eind jaren negentig waar buurland en grote broer Argentinië in beland was. De onderdrukking en economische malaise deden in deze periode ongeveer tien procent van de gehele bevolking emigreren uit Uruguay. Door deze enorme drainage van jongeren uit het land, veranderde de bijnaam van het ‘Zwitserland’ in het ‘bejaardentehuis van Latijns-Amerika’. Door het grote percentage van de bevolking dat wegtrok tijdens en na de dictatuur heeft het land sindsdien een problematische relatie met de vertrekkers. De ‘achterblijvers’ voelden zich in de steek gelaten, maar keken tegelijkertijd ook (wellicht vermengd met enige afgunst) neer op diegenen die hun heil elders zochten. Deze problematiek is maar nauwelijks verminderd; nog steeds vertrekken veel Uruguayanen in de hoop dat het gras aan de overkant werkelijk groener zal zijn – en nog steeds voelt de rest zich in de steek gelaten en daardoor des te onzekerder in het vinden en vormen van een eigen toekomst.

De enorme invloed die de schendingen van de mensenrechten tijdens het militaire regime heeft gehad op de latere Uruguayaanse samenleving, beschrijven Roniger en Sznajder.⁵ De Uruguayaanse nationale identiteit is van oudsher grotendeels gevormd door de altijd prominent aanwezige staat. Om zich in de begindagen te onderscheiden van veel grotere buurlanden, is de staat altijd actief geweest om voor de bevolking een ware *imagined community* te creëren, sterk leunend op democratische en civiele waarden en principes.⁶ In de context van een dergelijke maatschappij was staatsgeweld ongehoord en zeer schokkend voor haar inwoners. De aanwending van geweld vanuit de staat heeft daarom een enorme negatieve invloed gehad op het zelfbeeld van vele Uruguayanen. In de omgang met het pijnlijke verleden is dit dan ook het belangrijkste punt: de overheersende invloed die de dictatuur op de civiele maatschappij heeft gehad.

6.3. Naoorlogse situatie

6.3.1. Op weg naar democratie: straffeloosheid en Uruguays gebroken geest

In de nadagen van de militaire dictatuur werd de presidentiële macht van het leger minder tot in 1985 generaal Gregorio Álvarez verkiezingen uitriep. De macht kwam terug bij de *Colorados*, wier Sanguinetti de eerste president werd van de hernomen democratie. Het democratiseringsproces kende in de jaren negentig een zekere bloei, al belandde Uruguay in 2002 in een ernstige financiële crisis die het land een nieuwe klap toediende. Heden ten dagen is Uruguay geenszins een belabberde speler in het Latijns-Amerikaanse veld, zowel letterlijk (op het voetbalveld, maar daarover meer vanaf paragraaf 6.7) als figuurlijk. Het land is in Latijns-Amerikaans perspectief één van de veiligste, stabielste en rijkste landen uit de regio. Het staat hoog op de indexen van *Human Development* van de Verenigde Naties, telt procentueel de minste analfabeten van Latijns-Amerika en beleeft relatief weinig corruptie. Toch heerst er een gevoel van verslagenheid, een gevoel dat sinds de herintrede van de democratie overheerst bij de bewoners. Hieraan vooraf ging in Uruguay een periode van onzekere herstructurering van democratische waarden.

Voor de nieuw gevormde regering was het inlijven van de mensenrechtenthematiek in het politieke programma een lastige klus. Tijdens de laatste maanden van de dictatuur werden er onderhandelingen gehouden tussen militairen en leden van de politieke partijen (met Sanguinetti als belangrijke speler), waarin de militairen immunititeit bedongen in ruil voor medewerking aan het democratiseringsproces. De politieke spelers raakten hierdoor zeer verdeeld, maar na veel gesteggel werd met het zogenoemde 'Naval Club Pact' een wet aangenomen waarmee de militaire actoren door staatrechtelijke immunititeit beschermd zouden worden tegen strafrechtelijke vervolging.⁷ In eerste instantie waren de gemaakte amnestiewetten bedoeld om de vele *Tupamaros* en andere politieke gevangenen vrij te spreken, maar door deze wet gold dit ook voor al het militair personeel.

Deze amnestiewetten stuitten op veel protest bij de bevolking, die zocht naar een herontdekking van de traditionele Uruguayaanse waarden. In 1989 lukte het burgeractivisten een referendum af te dwingen opdat de amnestiewetten zouden worden herzien. Ofschoon dit vele burgers in touw bracht en de kwestie van de geschonden mensenrechten in één klap op de politieke agenda plaatste, werd het referendum met een klein verschil beslist in het voordeel van de amnestiewetten. De straffeloosheid overwon en zou dat vanaf dat moment blijven doen. Het verleden zo snel mogelijk achterlaten, leek het devies vanuit de voorstanders, hoewel dit regelrecht indruiste tegen de democratische traditie die Uruguay eerder gekenmerkt had. Deze tweestrijd, tussen het 'bewaren van de lieve vrede'; het verleden laten rusten enerzijds, en het noodzakelijk stellen van volledige rechtspraak en veroordeling van alle schending van mensenrechten anderzijds, heeft een behoorlijke breuk in de maatschappij opgeleverd.⁸ Doordat de veroordeling van de misdaden nooit heeft plaatsgevonden, zijn de latere generaties in feite opgezaaid met dit onopgeloste probleem. In de hedendaagse Uruguayaanse maatschappij is dit nog steeds een zeer belangrijke thema omdat veel mensen het gevoel hebben te blijven steken totdat er iets aan de straffeloosheid wordt gedaan. Er klinken verschillende geluiden, zowel uit binnenlandse als buitenlandse hoek, om de amnestiewetten ongedaan te maken en eindelijk te beginnen met de veroordeling en daarna de mogelijke herdenking. Het is in feite tot dat moment, dat er weinig gedaan kan worden aan de opbouw en versterking van een nationale identiteit.

Straffeloosheid is echter niet het enige trauma waar de Uruguayaanse bevolking sinds het einde van de dictatuur mee kampt. Veel mensen zijn tijdens en na het militair regime hun heil elders gaan zoeken, waardoor bij alle 'achterblijvers' het gevoel dat zij deel uitmaken van een verloren generatie alleen maar versterkt werd. In *25 Watts* is dit gevoel in alle aspecten te merken. De jongens, ofschoon zelf – terecht – zich van geen kwaad bewust, hebben nauwelijks ambitie om iets van hun leven te maken. Ze voelen zich lusteloos en verveeld maar zien dit als extern bepaald, buiten hun macht. Het algemene minderwaardigheidsgevoel waarmee het land door haar bescheiden formaat en relatieve onbekendheid kampt, wordt in *25 Watts* geïllustreerd door in eerste plaats de titel, die staat voor een waardeloos laag wattage, en in tweede plaats door Pitufo, een mafkees uit de buurt die maar niet ophoudt met vertellen over de enige Uruguayaan die ooit het *Guinness Book of Records* heeft behaald, door zonder ophouden uren achtereenvolgend te applaudisseren. Waarvoor weet echter niemand. Deze gevoelens van minderwaardigheid vinden hun oorsprong in de ondergeschikte positie van het land ten opzichte van grote buurlanden, maar ook de grote onbekendheid van Uruguay en haar geschiedenis elders in de wereld. Zoals Paulo Coelho zijn hoofdpersonage uit *Veronika besluit te sterven* een zelfmoordpoging laat doen omdat zij het zo vreselijk vindt dat niemand haar land (Slovenië) kent, zo voelen ook de Uruguayanen zich in de steek gelaten door de desinteresse van over de grenzen. Ten slotte is ook de inhaalslag die voorheen minder

voorspoedige buurlanden, zoals Brazilië, hebben gemaakt, een klap in het gezicht geweest voor Uruguay.

Estela Valverde beschrijft in "The experience of exilio and insilio in reshaping Uruguayan identity" het proces van uitsluiting en verbanning binnen de Uruguayaanse samenleving, veroorzaakt door de militaire dictatuur, door middel van de begrippen *exilio* en *insilio*.⁹ *Exilio* verwijst letterlijk naar het woord voor ballingschap, betreffende de vele Uruguayanen die gedwongen het land verlieten, en al dan niet na 1985 zijn teruggekeerd. *Insilio* is echter een nieuw begrip, en verwijst naar het gevoel een vreemde te zijn in eigen land, met als gevolg een toevlucht naar private werelden en als balling in eigen land te leven. Tijdens de dictatuur zijn aan alle individuele rechten van de burger een einde gemaakt en werd ongeveer één op iedere zes burgers gevangengezet en daarmee vrijwel zeker gemarteld. Op deze manier, stelt Valverde, werden alle waarden en normen waaronder de Uruguayaanse maatschappij was gevormd overboord gegooid en werd afstand genomen van het sociale systeem dat Uruguay als verzorgingsstaat had opgebouwd. De terugkeer naar democratie heeft deze onteigening van het land niet kunnen tegengaan, in eerste instantie omdat de economie niet volledig hersteld is, maar ook omdat de teruggekeerde ballingen veelal geen werk hebben kunnen vinden in deze maatschappij. Zij emigreerden opnieuw of bleven hangen in een uitzichtloos bestaan. Ook de politieke en individuele rechten die tijdens de dictatuur zijn geschonden, hebben niet kunnen herstellen omdat het door de aangenomen amnestiewetten straffeloosheid troef is geweest. De moeizame periode van het opnieuw proberen te passen in de maatschappij is ook een veelvuldig terugkerend thema geweest in het werk van de beroemde Uruguayaanse schrijver Mario Benedetti. Zelf als balling geleefd tussen 1973 en 1983, spreekt hij uit eigen ervaring als hij het heeft over *desexilio* om dit proces te beschrijven.

6.3.2. Huidige politiek situatie: bejaarde *Tupamaro* aan de macht

De van oorsprong katholieke politieke partij *Partido Demócrata Cristiano* (PDC) werd in de jaren zestig van de vorige eeuw sterk beïnvloed door het socialistische denken dat in die tijd van grote invloed was op het land. Vroeg in de jaren zeventig besloot de PDC zich aan te sluiten bij de *Partido Comunista del Uruguay* (PCU) en de *Partido Socialista del Uruguay* (PSU), om gezamenlijk het linkse 'brede front' (*Frente Amplio*) te vormen. Als tegenreactie vormden de conservatieve katholieken de *Unión Cívica* (UC), die echter nauwelijks ooit enige invloed heeft verkregen. Sinds 2004 is de linkse coalitie *Frente Amplio* aan de macht, wat het eerste linkse politieke leiderschap in het land sinds het begin van de dictatuur heeft betekend. De eerste president die deze nieuwe wind een gezicht gaf, was Tabaré Vázquez. Deze relatief jonge politicus en arts van oorsprong, bracht het land nieuw elan, ofschoon hij nauwelijks radicale veranderingen teweeg heeft gebracht in zijn zesjarige ambtsuitoefening. Wel heeft hij zich ingezet om de schendingen van mensenrechten onder de militaire dictatuur nader te (laten) onderzoeken. Zijn wortels liggen in de meer traditionele, elitaire Uruguayaanse kringen, wat er wellicht voor heeft gezorgd dat hij nooit erg in het oog springende veranderingen heeft willen doorvoeren. Begin 2010 is er echter een nieuwe president gekozen, hoewel zijn persoon al decennia lang bekend is in de Uruguayaanse politiek. Huidig president José Mujica was zelf lid van de *Tupamaros* gedurende de jaren zestig en zeventig. Hij werd tijdens de dictatuur gevangen gezet om pas in 1985 weer vrij te komen. Sinds zijn vrijlating is hij, zowel landelijk als in de lokale politiek actief, met grotere politieke ambities, die nu dan zijn uitgekomen. Het is nog te vroeg om uitwerkingen of zelfs maar concrete plannen van zijn bewind te omschrijven, maar dat dit een kentering in de politieke situatie kan betekenen, lijkt evident. De radicale idealen heeft Mujica naar eigen zeggen deels van zich af

geschud en met het uiterlijk van een oud mannetje maakt hij inderdaad een behoorlijk milde indruk. Opvallend is zijn zeer volkse voorkomen, dat hem zelfs tijdens zijn inauguratie nog geen stropdas liet dragen. Hoewel ook dit natuurlijk niet de gehele Uruguayaanse bevolking aanspreekt, toont het wel aan dat hij werkelijk een ander soort politicus wil zijn dan zijn voorgangers. Mujica is groot voorstander van het alsnog opheffen van de amnestie, zodat niet over een paar jaar alle politieke spelers uit die tijd al zijn overleven zonder ooit een veroordeling te hebben hoeven ondergaan.

6.4. 25 Watts: niet zo grappig als gedacht

Wie *25 Watts* de eerste maal ziet, zal vooral geraakt worden door de geestige manier van vertellen en de innemende klunzigheid van de drie helden op sokken. Toch is de slotconclusie die uit de film getrokken kan worden, er geenszins één om licht te nemen. De jongens hebben duidelijk geen flauw benul van hun eigen leven en weten nauwelijks waar zij het moeten zoeken om van hun lamlendige levens nog iets te maken. De scène waar de boodschap (ofschoon verscholen) het duidelijkst blijkt in de film, is de voorlaatste, waarin de 24 uur die de jongens hebben volbracht teneinde loopt en zij zich allen min of meer beseffen dat hun plannen, hoe bescheiden ook, niet gelukt zijn. Zij zien weer een dag tegemoet vol verveling, besluiteloosheid en ambitieeloosheid, zonder een enkel tot de verbeelding sprekend voorbeeld of een greintje inspiratie. Leche heeft al zijn moed bij elkaar verzameld om dan eindelijk een stap te zetten in de richting van het veroveren van zijn heimelijk vurige liefde, de Italiaanse Beatrice, maar faalt hierin ongenadig. Hij besluit naar de nachtclub te gaan waarvan hij weet dat zij daar te vinden zal zijn, maar komt al niet eens binnen omdat hij niet genoeg geld op zak heeft. Wachtend op een stoepje wordt hij – volkomen onschuldig – aangezien als dader in een zojuist gebezigde vechtpartij en bijna opgepakt door de uitsmijters van de discotheek. Beatrice herkent hem en kan hem uiteindelijk uit deze ellende wegslepen, waarna zij samen met haar vriend (tegen diens norske wil in overigens) Leche een lift naar huis geeft. Deze vernederende situatie wordt zelfs de immer besluiteloze Leche teveel en als hij na het uitstappen nog een laatste pakkende zin tegen zijn grote liefde wil uiten, trapt haar vriend al op het gaspedaal, Leche alleen achterlatend met niet meer dan een onuitgesproken zin en een mislukte avond. Javi is tegelijkertijd in de eerste ochtendzon onderweg om zijn werkauto af te leveren bij de etterige zoon van zijn baas. Nadat een laatste lijmpoging met zijn (inmiddels ex-) vriendin tevergeefs is gebleven, is het laatste klusje van dit etmaal het goed en wel beëindigen van zijn werkdag. Aangekomen bij de afgesproken plaats (de eerdergenoemde ‘gevaarlijke kruising’) krijgt hij als uitsmijter van deze lamlendige dag een vuistslag in het gezicht van de zoon van de baas. Verdwaasd probeert Javi nog een trap tegen de auto te geven, met als resultaat dat de jongen uitstapt en hem nog een klap in het gezicht geeft. Zowel Leche als Javi is in zekere zin door de ‘klootzakken’ verslagen; de machomannen die zij zelf niet willen zijn hebben de strijd toch gewonnen van de socialere *softies*, is de pijnlijke conclusie die de filmmakers trekken.

Seba is ondertussen op weg terug naar het muurtje waar de drie jongens aanvankelijk hun weinig avontuurlijke dag begonnen en deze precies zo zullen eindigen. Hij raakte tegen zijn zin steeds betrokken in allerhande louche situaties met dito figuren die hem de sterkste wiet lieten roken of hem al spookrijdend op de snelweg de stuipen op het lijf joegen. Kenmerkend voor deze voorlaatste scène is de willoosheid die de drie jongens tonen. De gebeurtenissen ontvouwen zich haast zonder dat de jongens hier invloed op lijken te hebben. Het lukken of mislukken van de handelingen schijnt vooral extern bepaald en op toeval berust te zijn. Het is ook hierom dat de jongens sterk leunen op verschillende vormen van bijgeloof. Enerzijds maakt deze passieve houding de jongens tot op zekere hoogte onschuldige speelballen, terwijl anderzijds de

verantwoordelijkheidonttrekkende opstelling in bepaalde situaties niet zonder gevaren is. In een oorlogscontext bijvoorbeeld, zoals die van Uruguay in de jaren zeventig en tachtig, en de periode daarna, is de *ich habe es nicht gewusst*-instelling een veelgehoorde en zeer gevaarlijke als het gaat om herdenking van het verleden. De onschuld van de jongens maakt hun passieve houding nooit kwalijk, maar een goed voorbeeld van hoe verantwoording te nemen heeft in de levens van de drie duidelijk ontbroken.

Dat de film niet slechts een luchtige weergave is van een stelletje willekeurige jongeren; niet slechts een geestige kijk op een dagje Montevideo, illustreert ook de zelfmoord van één van de jonge regisseurs van de film. In 2006, ongeveer twee jaar na het uitkomen van de tweede film van het regisseursduo, *Whisky*, werd Juan Pablo Rebella thuis dood gevonden, omringd door lege verpakkingen van medicijnen en, ironisch genoeg, lege flessen whisky. Nu is deze plek geenszins de juiste om uitgebreid te gaan speculeren over de dood van de regisseur, zijn beweegredenen of persoonlijke situatie. Toch toont zijn wanhoopsdaad aan dat er meer speelde bij deze jonge cineast dan men misschien op het eerste gezicht zou aannemen. De zorgen die zijn generatie op haar schouders draagt, zijn niet zo gemakkelijk te boven te komen. Er zijn helemaal geen voorbeelden voor de jongeren waarvan ze iets kunnen leren; er zijn in *25 Watts* letterlijk helemaal geen voorbeelden voor de jongens; alle personages bestaan uit personen van hun eigen generatie en personen van twee generatie eerder: halfslapende bejaarden waar in geen geval nog iets van valt te leren. De oorlogsgeneratie, de daders, slachtoffers of anderszins participanten van de dictatuur zijn nadien maar moeilijk uit de ellende gekomen. De jongeren dragen daarom gedwongen de te zware verantwoordelijkheid om er weer iets van te maken, omdat hun ouders in het verleden zijn blijven steken. Deze andere verloren generatie portretteert de tweede film van de 'twee Pablo's': *Whisky*.

6.5. Whisky: de schuldbewuste ouderen

De tweede (en laatste) film van Juan Pablo Rebella en Pablo Stoll, *Whisky* (2004, Uruguay), vertelt het verhaal van wederom drie personen, dit keer geen hangjongeren maar hangouderen in feite. Belangrijkste speler is de sombere Jacobo (Andrés Pazos), een Joodse man van middelbare leeftijd, die zijn levenswerk heeft zien opgaan in een bescheiden sokkenfabriekje in Montevideo. Wanneer hij bezoek verwacht van zijn jongere broer Herman (Jorge Bolani), wil hij de treurnis van zijn eenzame leven niet aan hem tonen. Hij besluit daarentegen aan een van zijn drie werkneemsters, Marta (Mirella Pascual), te vragen of zij voor enkele dagen zijn vrouw wil spelen. Zo hoopt hij de schijn van een gelukkig leven op te houden wanneer zijn broer langskomt, ter gelegenheid van de bijzetting van hun moeders grafsteen (de *matseiva*). Marta gaat direct akkoord met dit vreemde voorstel omdat zij duidelijk al heel lang geen verzetje meer heeft gekend. De rol van echtgenote bevalt haar beter dan verwacht en het ongemakkelijke paar ontvangt Herman in een volledig opgefrist huis, inclusief trouwfoto's aan de muur. Het laten maken daarvan levert een pijnlijke scène op waarin de fotograaf tevergeefs probeert het stel zó in beeld te brengen of het lijkt of de twee werkelijk bij elkaar horen. Waar de Amerikanen op moment van afdrukken *Cheese!* roepen, vraagt de fotograaf in Uruguay de poserende 'echtelieden' om een welgemeend *Whisky*. De ironie van deze titel is duidelijk te vinden in het feit dat de personages uit de film vrijwel niets hebben om over te lachen. Wanneer broer Herman gearriveerd is, blijkt al snel dat Jacobo het werkelijk niet op kan brengen iets te maken van de hele situatie. Verstokte trots is zichtbaar het enige dat hem ervan weerhouden heeft niet zijn ware leven te tonen aan zijn jongere broer; meer dan dat kan er met geen mogelijkheid af.

Waar *25 Watts* vooral verveling overbracht naar het scherm, is die in *Whisky* omgeslagen in een verstikkende eenzaamheid. Dit maakt de film, naast een terugblik op het verleden, ook de vertolker van een schrikbeeld voor de toekomst. De drie hoofdpersonen vertolken op deze manier zowel de generatie die het verknald heeft in feite, alsook een angstige toekomstvisie op hoe de jongens uit *25 Watts* kunnen eindigen, als zij niet snel iets van hun leven gaan maken. De trage en herhalende manier van vertellen doet de film aanvoelen als één lang afwachten.¹⁰ Er wordt in de film ook letterlijk veelvuldig gewacht: op het vliegveld, voor een dichte deur, op de bus of in een restaurant. Ook in *25 Watts* zijn er vele momenten van ‘dode tijd’, waarin er feitelijk niets gebeurt maar wel de anticipatie wordt gewekt voor een gebeurtenis die nog moet komen. Dit geeft het gevoel dat er iets staat te gebeuren wat maar niet gebeurt; een omslag die maar niet komt. Precies in die positie zit ook de Uruguayaanse samenleving: een langverwachte gerechtigheid; een oprabbelende economie, een hernieuwde trots en hervonden nationale identiteit: het zijn allemaal zaken waarop de Uruguayaanse bevolking met smart wacht, tot nog toe helaas tevergeefs. Ook hier speelt de thematiek van het verlaten en achterlaten van landgenoten een grote rol. Herman kan zijn jongere broer bij voorbaat al niet meer vertrouwen omdat hij zijn geluk in Brazilië besloot te zoeken. Als achterblijver zit hij ook met een verstokte trots, die hem ervan weerhoudt hulp aan te nemen van zijn broer of zelfs oprecht blij te zijn voor zijn successen. Net als in *25 Watts* druipt de vergane glorie in *Whisky* van het scherm. Alle locaties zijn vervallen, inclusief het idyllische vakantieoord waar het gezelschap gedrieën naartoe besluit te gaan om een paar dagen te ontspannen. Hier kwamen de broers ook vaak in hun jeugd, zo blijkt; dit moet een jeugd geweest zijn van vóór de dictatuur, van vóór het verval van de natie, waarin Uruguay nog trots kon zijn op de eigen natie. Omdat Uruguay in die gloriejaren wel degelijk een behoorlijke bloei kende, is er toch veel relatieve rijkdom te vinden. Als het ware de wet van de remmende voorsprong volgend, is alle weelde echter vervallen en hangt alle triomf aan vervlogen tijden. De generatie uit deze film draagt duidelijk de schuldvraag op haar schouders, maar neemt geenszins enige verantwoordelijkheid op zich. In zekere zin doet het er niet eens toe wie zich nog buigt over de schuldvraag, daar de mannen overduidelijk tonen hoe dan ook geen toekomst voor zich te zien waarin ruimte is voor vernieuwing, herdenking of vergeving. In deze situatie, van straffeloosheid en passiviteit, lijkt überhaupt geen plek voor wezenlijke vragen over schuld of *wiedergutmachung*. De Joodse identiteit van de twee broers, die eigenlijk vooral tot uiting komt in de eerste delen van de film, lijkt te wijzen op een extra problematisch aspect van de identiteitsvorming. De Joodse gemeenschap in Uruguay heeft altijd een vrij autonome positie gehad in de Uruguayaanse samenleving, zo beschrijft Teresa Porzecanski.¹¹ Gezien de crisis in het construeren van één nationale identiteit in Uruguay, is de positie van de broers als Joods en daarom niet helemaal in lijn met de nationale identiteit, exemplarisch voor elke Uruguayaan die zijn eigen positie in de samenleving betwijfelt.

6.6. Uruguays verloren mannelijkheid

Zowel in *25 Watts* als in *Whisky* zijn de hoofdzakelijk mannelijke hoofdrolspelers duidelijk niet in staat hun leven te leiden zoals ze dat zouden willen. De generatiegenoten die daadwerkelijk met een schuld beladen zijn, Jacobo en Herman uit *Whisky*, voelen zich volkomen verslagen en kunnen met geen mogelijkheid het verleden achter zich laten en een nieuw leven opbouwen. In ieder geval niet binnen Uruguay. Het belangrijkste vrouwelijke personage, Marta, is meteen ook de enige die er wél in slaagt een tikkeltje verbetering te vinden voor haar eigen miserabele bestaan. Wellicht is zij hiertoe wel in staat juist omdat ze een vrouw is. In een oorlogssituatie zijn de meeste vrouwen toch op een andere manier betrokken bij het geweld; op een andere manier dader of slachtoffer.

Na een schrikbewind zoals Uruguay het kende, is het onnoemelijk moeilijk een sterke mannelijke identiteit te reconstrueren. De machoman heeft door zijn optreden in de gewelddadigheden afgedaan; geen jongen wil nog met de harde macho geïdentificeerd worden. Daaraan zijn teveel nare connotaties verbonden. Tegelijkertijd is ook een slapjanus niet iets om na te streven, omdat hij ten tijde van oorlog zeker niet zal overleven. De vraag is of er daar tussenin iets mogelijk is. Een sociale man die zonder macho te zijn toch ook geen watje is.

In *25 Watts* is deze onzekerheid over de eigen mannelijkheid duidelijk voelbaar. Zowel Leche als Javi lukt het niet de liefde die ze voor ogen hebben aan zich te binden, al komt Javi dichterbij in de buurt met zijn ongeïnteresseerde vriendinnetje die halverwege de film een einde maakt aan hun relatie. Leche, de dromer van het stel, heeft een oogje op zijn bijleslerares Beatrice, een knappe Italiaanse die in hem een klein jongetje ziet en hem daardoor geen schijn van kans geeft. Leche's fantasie draait overuren als hij bedenkt welke koelbloedige versiertruc hij uit de kast zal trekken om haar voor eens en altijd te laten zien dat ze bij elkaar horen. In werkelijkheid lukt het hem niet eens de eerste drie vervoegingen van het Italiaanse werkwoord 'Ser' (zijn) uit het hoofd te leren. Seba staat in feite nog lager in aanzien, omdat hij naar verluidt nog niet eens zijn maagdelijkheid aan een vrouw heeft verloren. Om toch mee te kunnen praten en zijn ergste nieuwsgierigheid de kop in te drukken, besluit hij daarom een pornofilm te huren; het kijken van welks al niet lukt doordat er steeds factoren zijn die hem hierin storen. Niet alleen in de films en het politieke leven, maar ook in de wereld van het voetbal is deze zoektocht naar een 'nieuwe', wél geaccepteerde mannelijkheid duidelijk merkbaar.

6.7. Fútbol y la nación - voetbal is politiek

6.7.1. Het Uruguayaanse voetbal als metafoor voor vervlogen tijden

De Uruguayaanse voetbalwereld kent vele parallellen met het politieke leven. De geschiedenis van het nationale elftal heeft vele raakvlakken met de politieke geschiedenis, zo beschrijven onder andere Guilianotti en Frau.¹² Zowel binnen de voetbalwereld als de politieke arena waren er gedurende het grootste deel van de twintigste eeuw twee partijen die vrijwel alle macht in handen hadden: in de politieke arena waren de partijen *Partido Nacional (Los Blancos)* en *Partido Colorado* vrijwel alleenheersend, terwijl in de voetbalwereld *Club Nacional* en *Club Peñarol* gedurende de hele eeuw op eenzame hoogte stonden. De twee clubs en politieke partijen worden ook respectievelijk op deze manier met elkaar in verband gebracht.¹³ Waar het voetbal van oorsprong een vrij elitaire aangelegenheid was, geïntroduceerd door de Engelsen, bood *Club Nacional* daartegen een nationaler, volkser alternatief. Slechts een paar andere clubs boden de twee koplopers zo nu en dan tegenstand, zoals *Club Progreso*, waar de vorige president Vázquez tien jaar lang voorzitter van was. Huidige bondscoach Oscar Tabárez predikt Ché Guevara's gedachtegoed tegen zijn jonge spelers in de kleedkamer en staat daarmee in één lijn met het hernieuwde sociale gedachtegoed dat in de Uruguayaanse politiek lijkt op te komen.

Het nationale elftal was ooit zeer sterk en belichaamde de nationale trots die Uruguay eens tot grote hoogten bracht. Maar liefst tweemaal werd het kleine Uruguay wereldkampioen, in 1930 (in eigen land) en in 1950. In de periode daarvoor was Uruguay al veelvuldig winnaar van de 'Copa de América', het belangrijkste toernooi van het continent. Ook won het nationaal elftal tot twee keer toe het Olympisch voetbalgoud. Uruguay is – met ongeveer drieënhalf miljoen inwoners – bij uitstek het kleinste land ooit dat de wereldbeker heeft gewonnen. Het elftal stond in de rest van de wereld vooral bekend om zijn harde, mannelijke machovoetbal, maar heeft dat na de dictatuur

grotendeels verloren. Het harde spel werd immers verbonden aan het ‘harde’ optreden van het repressieve regime, waar niemand nadien meer mee verbonden wilde worden. De vraag is natuurlijk wat er dan nog overblijft. Wat heeft Uruguay nog wél (voetballend maar ook breder gezien)? Binnen het voetbaljargon is in Uruguay de term *Charrúa* een veelgehoorde. Ook het nationale elftal heeft als bijnaam "Los Charrúas". Deze term slaat terug op het Charrúavolk, een inheemse stam die in het vroegere Uruguay leefde en volgens de overlevering hevig verzet bood tegen Spaanse kolonialisten. Nu wordt de benaming als geuzenterm gebruikt als men spreekt over bijzonder doorzettingsvermogen, of een overwinning tegen de verwachtingen in.¹⁴ Net zoals in het maatschappelijk leven, heerst ook in de voetbalwereld een zekere verlatingsangst en daarom hang naar het verleden. Veel spelers uit de nationale ploeg worden bekritiseerd omdat zij niet genoeg over zouden hebben voor *La Celeste*, een koosnaam voor het nationale elftal, verwijzend naar de kleur blauw van kledij en vlag. Spelers die in Europa zeer succesvol zijn, worden soms verweten hun thuisland en –ploeg teveel links te laten liggen. Tegenwoordig is een groot probleem binnen het Uruguayaanse voetbal dat clubs niet zijn opgewassen tegen het grote geld uit Europa, en spelers daarom op steeds jongere leeftijd vertrekken. Luis Suárez bijvoorbeeld, tegenwoordig sterspeler bij Ajax, was 19 toen hij door FC Groningen werd aangekocht. Op internet schrijven vele jonge Uruguayanen over deze – in hun ogen – verliezen voor het nationale spel. Ook klinken er veel geluiden over de oneerlijke distributie van het geld dat door de Europese clubs betaald wordt voor de spelers.¹⁵ Een belangrijke speler hierin is bijvoorbeeld Francisco ‘Paco’ Casal, een mediagigant en miljonair die in Uruguay verschillende clubs beheert; spelers, maar ook bijvoorbeeld de televisierechten voor voetbal. Zijn bedrijven ‘Tenfield’ en dochteronderneming Gol TV, een enorme sportbetaalender, beheren alle uitzendrechten van voetbal- en basketbalwedstrijden. Naar verluidt verdwijnt een groot deel van het transfergeld direct in eigen zak van deze – in sommige ogen – maffiose zakenman.¹⁶ Wederom is de angst en onvrede te vinden in het verlies van kwaliteit uit eigen land, en vooral ook de machteloosheid die hiermee gepaard gaat.

6.7.2. Suárez als nationale volksheld

Luis Suárez, speler bij Ajax en topscoorder in de Nederlandse eredivisie, begon zijn voetbalcarrière al vroeg. Hij groeide op in een arm gezin in het Uruguayaanse Salto, waar hij in 1987 geboren werd. Als speler werd hij al jong door *Club Nacional* aangetrokken, waar hij zijn hele binnenlandse carrière is gebleven. Op 19-jarige leeftijd werd hij door FC Groningen aangekocht, om binnen het seizoen al door Ajax overgenomen te worden. Het gevaar om teveel afstand met zijn thuisland te creëren vermijdt hij door trouw te blijven aan het nationale elftal, zijn huis in Montevideo te behouden en openlijk zorg voor zijn familie te dragen. Toch speelt ook hier de thematiek van het vertrekken en daarmee in de steek laten van het thuisfront. Suárez moet extra hard zijn best doen om in eigen land gewaardeerd te blijven, wat hij tot uiting brengt door extra nadruk te leggen op zijn huwen met zijn Uruguayaanse jeugdliefde, zijn zorg voor de familie en zijn hart voor het nationale elftal.¹⁷ Zijn scholing bij club *Nacional* maakt van hem bij uitstek een man van het volk. Er is nog een ander opvallend element aan Suárez’ optreden. Wie een wedstrijd van Ajax of het Uruguayaans nationale elftal bekijkt, valt direct op dat Suárez na een doelpunt of wissel nooit een kruisje slaat, in tegenstelling tot de meeste andere Latijns-Amerikaanse voetballers.

6.8. Van geloof naar bijgeloof: het einde van het katholicisme in Uruguay

In plaats van het aloude katholicisme lijkt nu bijgeloof een plaats in te nemen in de maatschappij. Bij een falende kerkelijke instantie, moeten mensen hun heil vinden in

andere vormen van – op meer persoonlijke basis – geloof. In *25 Watts* uit dit zich in heel alledaagse dingen, zoals het zogenaamde geluk dan wel ongeluk dat het trappen in hondenpoep zou brengen, of de wens die gedaan mag worden na het zien van twee kruisende bussen met hetzelfde nummer. Het geschenk dat één van de jongens van zijn vriendin heeft gekregen, een hamster, zou een slecht voorteken zijn, en het vertellen van een wens verkleint de kans dat het gewenste uit zal komen. Ook in de voetballerij is zoals gezegd het traditionele slaan van een kruisje opzij gezet door andere, bijgelovige, rituelen. Enerzijds is dit een moderne vorm van religie, anderzijds slaat dit ook weer terug naar de tijd vóór de Spanjaarden, toen het katholicisme Uruguay nog niet bereikt had. Zoals eerder al gezien, worden tijdens het vormen van een nieuwe – in dit geval religieuze – identiteit, oude tradities aangehaald en waar mogelijk, opnieuw gebruikt.

In beide films is van katholicisme nauwelijks een spoor te vinden. De tweedeling die de militaire dictatuur creëerde tussen de katholieke en kapitalistische westerse wereld en de atheïstische en communistische wereld, is na terugkeer van democratie niet zomaar van tafel geveegd. De verbondenheid tussen kerk en militair regime heeft voor latere generaties de onschuld van de religie voorgoed doen verdwijnen. Geen Uruguayaan kan de katholieke kerk nog geheel los zien van de dictatuur, waardoor de eigen godsdienstbeleving in twijfel is gebracht. Omdat het land van voor de dictatuur wel degelijk katholiek van aard was, hebben de mensen een nieuwe vorm van religie moeten zoeken. De films van Rebella en Stoll wijzen erop dat men een stap in het verleden heeft gemaakt, en heeft teruggegrepen naar een tijd van bijgeloof en losse religieuze flodders, zonder dat iemand er strakke regels op nahoudt. *25 Watts* begint hier al direct mee, als Leche met zijn schoen in de hondenpoep is gaan staan en hiermee de discussie oplaait of dit nu juist geluk of ongeluk brengt. Later komen er meer van dit soort bijgelovige momenten voorbij: twee kruisende bussen met hetzelfde nummer, twee flessen die op elkaar balanceren, een brandende lucifer en het doen van een wens. Allemaal zijn het voorbeelden van een geïmproviseerde religieuze uiting, een eigen kijk op godsdienstbeleving, waar de officiële versie gefaald heeft. Net zomin als de besproken films en de voetbalwereld is ook de huidige politiek met religie beladen. President José Mujica als ex-guerrillero toont weinig tot geen affiniteit met de kerk. Waar de vorige president Tabaré Vázquez nog een wet ter legalisering van abortus op grond van zijn religieuze overtuigingen vetode, heeft Mujica duidelijk gemaakt dat hij een dergelijk wetsvoorstel zou goedkeuren, mocht het ter sprake komen. Ook in de voetbalwereld is het katholieke vervangen door een ondefinieerbaar bijgeloof, zo lijkt het. Waar vele (in het bijzonder Latijns-Amerikaanse) voetballers veelvuldig kruisjes slaan na het maken van een doelpunt of het inkomen van het veld, heeft Luis Suárez in zijn wedstrijden het kruisje geheel overboord gegooid, en kust hij in plaats daarvan zijn linkerhand (schijnbaar de plek waar zijn trouwring zit) en doet hij de ‘pistolero’; een beweging waarbij hij van zijn handen twee pistolen maakt en met stoere schietbewegingen een doelpunt viert. Als dat allemaal niet werkt, wil hij voor het nemen van een vrije trap nog wel eens de bal kussen, maar hier blijft het dan ook bij.

In deze overgang is ook de zoektocht naar traditie te vinden, die in de inleiding genoemd wordt. In de voltallige geschiedenis van het continent bezien, is het stadsleven in feite een redelijk nieuwe leefsituatie. Het karakter van de stad is onlosmakelijk verbonden met een breuk met traditie, het einde van vele grote verhalen en een afstand van religieuze gewoonten. Een land dat echter door toedoen van haar eigen geschiedenis gedwongen wordt een herstructurering van de eigen identiteit door te gaan, zal ook moeten gaan zoeken welke tradities nog wel gebruikt kunnen worden. Wat is nu eigenlijk Uruguayaans?, vragen de drie miljoen inwoners zich af na jaren van politieke verwarring en inwendig conflict. Op deze manier bekeken is het goed te begrijpen dat met op zoek

gaat naar alternatieven van bepaalde vaste normen en waarden, zeker als deze door geweld en oorlog verziekt zijn.

6.8. Kritieken uit binnen- en buitenland

Op het wereldwijde web is over de twee films van regisseurs Rebella en Stoll vrij veel te vinden, vooral dankzij de aandacht en bescheiden roem die de films hebben genoten op filmfestivals wereldwijd. Vanuit Uruguay is er veel geschreven over de films, soms diepgaander dan anders, maar in het algemeen zijn vooral die kritieken interessant voor dit onderzoek. Te beginnen met *25 Watts*. Internetonderzoek wijst uit dat er door bewoners van verschillende landen anders wordt gekeken naar deze film. In Europa wordt het nationale karakter van de film volkomen gemist, men ziet het als een universele film over jongeren; over verveling en lamelendigheid, op onschuldige en luchtige wijze vertolkt.¹⁸ Dit kan ook omdat nergens in de film expliciet plaatsnamen genoemd worden of gesproken wordt over het nationale verleden.¹⁹ Andere herkenningpunten zijn ook volledig achterwege gebleven. Op deze manier hoeft geen enkele kijker zich buitengesloten te voelen en wordt het universele karakter behouden. *25 Watts* werd met hulp van het Hubert Bals Fonds gemaakt en vertoond op het Rotterdams filmfestival. Daar werd het een enorme hit, meer door de sympathieke sfeer die de film ademt, dan door de herkenning van nationale thematiek. Toch wordt binnen Uruguay de film wel degelijk als evident binnenlands gezien; de jongeren als typerend voor hun generatie en de *setting* zonder twijfel typisch voor Montevideo. Dit nationale karakter is in Uruguay zelf een hele belangrijke factor geweest, getuige de honderdduizenden bezoekers die de film in eigen land trok. Waar recensenten uit bijvoorbeeld Nederland, Engeland en de Verenigde Staten zoals gezegd dus vooral de universaliteit van het verhaal en de hoofdpersonen prijzen, konden binnenlandse journalisten en critici niet heen om het ‘overduidelijk Uruguayaanse’ karakter van de film. Dit laatste geldt voor beide films van de twee regisseurs, want ook *Whisky* werd op Europese festivals geroemd om vele aspecten behalve de nationaliteit ervan, terwijl vrijwel alle binnenlandse critici direct een allegorische vergelijking maakten met de natie, en hoofdpersonage Jacobo als de belichaming van het ‘oude’ Uruguay.²⁰

6.9. Conclusies

6.9.1. *El olvido está lleno de memoria (Mario Benedetti)*

De Uruguayaanse dichter, schrijver en criticus Mario Benedetti heeft veel geschreven over het Uruguay ná de dictatuur en de democratisering. Bovenstaande zin komt uit het gedicht *Cosecha de la nada* (‘Oogst van het niets’).²¹ Benedetti probeert duidelijk te maken dat het zomaar vergeten van het verleden niet mogelijk is, omdat ‘de vergetelheid vol met herinnering is’. Herinneringen zijn er dus altijd, niet alleen van de nare geschiedenis, maar ook van de positieve elementen uit eerdere tijden. De hiermee gepaard gaande hang naar het verleden is duidelijk te zien in *25 Watts*: de buurt doet erg ouderwets aan, de jongens draaien langspeelplaten van vervlogen groepen als *Los Mockers*; er lopen vooral omaatjes door de stille straten waar geen auto rijdt, geen drukte, geen gedoe, geen problemen. Ook in *Whisky* is de vergane glorie van het scherm te lezen. Voor de jongere generatie van Uruguay is het richten op de toekomst dus geenszins een gemakkelijke opgave. Zoals de Uruguayaans-Nederlandse schrijfster Carolina Trujillo bespreekt in haar laatste boek, *De terugkeer van Lupe Garcia*, heeft haar generatie ernstig moeten lijden onder de last van het verleden van de ouders. Zoals zij zelf stelt, gaat haar generatie ‘naar de kloten’, ten onder aan drank en drugs om maar niet te hoeven nadenken over hun land of hun verleden. Zij gebruikt hiervoor de term “La terapia continúa” (“de

therapie gaat voort”) als verbastering van de strijdkreet van de Tupamaros “La lucha continúa” (“de strijd gaat voort”).²²

6.9.2. Gloort er een nieuw Uruguay aan de horizon?

Ondanks de eerdere bevindingen die ertoe leidden te stellen dat de situatie in Uruguay verre van goed is; dat een heel land zich gebroken voelt en de nieuwste generatie lamlendig zijn toekomst vergooit; rijst in dit concluderende deel van het hoofdstuk de vraag of er wellicht toch hoop aan de horizon gloort. Licht aan de tunnel in de vorm van een belofte bijvoorbeeld, een voorbeeld waaraan jongeren zich kunnen optrekken; een strohalm waarmee het land zich nog net uit het moeras der verslagenheid kan trekken. Eerst nog even een terugblik op wat er uit dit hoofdstuk gebleken is. Duidelijk is dat de jonge generatie Uruguayanen feitelijk is overgeleverd aan het vormen van een eigen toekomst, zonder enige voorbeelden uit eerdere generaties. De ouderfiguren zijn door de dictatuur zodanig verpest dat het voor hen schier onmogelijk lijkt het verleden te laten rusten, laat staan een nieuw bestaan op te bouwen. Het verlies van een sterke mannelijke identiteit is ook een probleem binnen het vormen van een nieuwe nationale identiteit. Dit hoort bij de breuk met verouderde tradities, waar ook religie onder valt. De existentialistische vragen zijn dus nog zeker niet beantwoord, maar met het vormen van een nieuwe identiteit kunnen elementen van het sociale verleden van welvaart- en verzorgingsstaat Uruguay wel degelijk gebruikt worden. Een risico is zoals hierboven genoemd is, een té nostalgische blik op het verleden.

Het feit dat twee jonge regisseurs twee succesvolle films hebben gemaakt, is echter al iets om inspiratie uit te halen. Regisseurs Rebella en Stoll modelleerden Javi en Leche naar hun eigen evenbeeld, en Seba naar een mengeling van allerlei personen uit hun omgeving. Dit betekent dat zijzelf ook zo waren; dat zijzelf ook weinig toekomstperspectief zagen na het beëindigen van hun schoolcarrière. Toch zijn de twee erin geslaagd om in een land waar zo goed als geen filmcultuur bestond, twee welhaast kaskrakers te produceren. Meer mensen zagen *25 Watts* in de bioscoop dan eerder kassuccessen uit Hollywood. *Whisky* heeft op filmfestivals in Latijns-Amerika en Europa verschillende prijzen gewonnen en de jongens werden als sterren onthaald op het Rotterdams Filmfestival van 2005. Tegelijkertijd zijn ze niet weggegaan uit Uruguay, maar hebben ze na hun eerste succes de volgende film zo mogelijk nog typerender voor hun eigen land gemaakt. Hun *crew* bestond grotendeels uit bekenden, vrienden en familie, naar eigen zeggen omdat iedereen maar wat graag wilde meewerken aan een heuse filmproductie. De regisseurs hebben samen met vriend en producent Fernando Epstein het productie- en distributiebedrijf *Control Z Films* opgericht, om voor jonge generaties een platform te bieden voor filmproductie en -distributie. Onder de vleugels van dit bedrijf zijn onder andere de films *Gigante* (2009, Uruguay, Adrián Biriez), *La Perrera* (2006, Uruguay, Manuel Nieto Zas) en *Acné* (2008, Uruguay, Federico Veiroj) de afgelopen jaren verschenen. Naast deze producties zijn er nog verschillende andere die aantonen dat *25 Watts* en *Whisky* niet zomaar toevalstreffers zijn geweest.²³ De zelfmoord van regisseur Rebella heeft spijtig genoeg aangetoond dat de opbouw en toekomstmogelijkheden voor zijn generatie niet gemakkelijk zijn waar te maken.

Voortbordurend op de voetbalmetafoor is ook daaraan af te lezen dat er wellicht nieuw elan schittert voor Uruguay. Het nationale elftal heeft zich sinds jaren weer geplaatst voor het aankomende Wereldkampioenschap, weliswaar met moeite, maar desalniettemin versloeg het land andere sterke teams als dat van Colombia. Ook voetballer Suárez is te zien als voorbeeld voor zijn generatie. Nog jonger dan de twee regisseurs, is hij alweer iets verder verwijderd van de last die eerdere generaties jarenlang op hun rug meetorsten. Ofschoon hij geniet van zijn vergaarde roem en rijkdom, blijft hij

relatief bescheiden in zowel zijn uiting van weelde als zijn privéleven. Op die manier blijft hij voor de gemiddelde Uruguayaan een geloofwaardige volksheld, zonder teveel afstand te nemen van zijn moederland. Ten slotte is ook op het politieke veld Uruguay sinds een aantal jaar in progressief vaarwater beland. Zoals eerder gezegd; waar de laatste president Vázquez nog behoorde tot een zekere Uruguayaanse elite, met scholing als arts en katholieke achtergrond, is de nieuwe president radicaal anders. Hij is dan wel een oude politieke speler, toch staat hij voor verandering. Mujica weet op subtiële wijze mannelijk te zijn zonder in te leveren op zijn sociale gedachtegoed. Zo is ook het politiek ideaal waar hij voor staat: wars van elitaire gebruiken, gericht op 'de gewone man', volks maar ook sociaal; progressief zonder radicaal te zijn. Er ligt volgens velen nog een taak weggelegd voor Mujica om de straffeloosheid na al die jaren een halt toe te roepen, het land een kans geven om eindelijk met de officiële herdenking te beginnen en van daaruit te bouwen aan een nieuwe nationale identiteit.

¹ De historische achtergrond van de Uruguayaanse filmindustrie is bijvoorbeeld te lezen in Carril en Zapiola, *La historia no oficial del cine uruguayo*; Hintz e.a. *Historia y filmografía del cine uruguayo*; alsook in Martin-Jones en Montañez, “Cinema in progress: New Uruguayan Cinema” en ten slotte Richards, “Born at last?”.

² Een Argentijnse recensent bespreekt deze opvallende setting. Volgens hem lijkt deze wijk meer op een Argentinië van heel lang geleden. Zie: <<http://www.cineismo.com/criticas/veinticinco-watts.htm>>

³ De recente geschiedenis van het land zoals ik die hier, in grote lijnen, heb besproken, is over het algemeen in verschillende bronnen terug te vinden. Ik zal dus niet aan elke besproken gebeurtenis een eindnoot verbinden met bronverwijzing. Voor de algemene lijnen heb ik vooral gebruik gemaakt van: Hudson en Meditz (red.), *Uruguay, a Country Study*; Sosnowski en Popkin (red.), *Repression, Exile and Democracy* en Ronigers en Sznajder “The Legacy of Human Rights Violations and the Collective Identity of redemocratized Uruguay”

⁴ Roniger en Sznajder, “The Legacy of Human Rights Violations”, p. 57. Hiermee worden bijvoorbeeld de volgende karakteristieken bedoeld: een pragmatische vorm van bestuur, waarbij zowel stedelijke als rurale elites betrokken waren; conflictbeheersing door middel van zoeken naar algemene overeenstemming door betrokken partijen op polarisatie tegen te gaan en gedeelde politieke opvattingen door verschillende groepen en consensus vanuit de civiele maatschappij.

⁵ Roniger en Sznajder, “The Legacy of Human Rights Violations”, p. 55

⁶ Roniger en Sznajder verwijzen hier naar de term van Benedict Anderson

⁷ Deze wet werd in 1986 onder de naam ‘Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado’ aangenomen en nam alle leden van de nationale civiele en militaire krachten in bescherming. Roniger en Sznajder, “The Legacy of Human Rights Violations”, p. 59

⁸ Roniger en Sznajder, “The Legacy of Human Rights Violations”, p. 69

⁹ Valverde, “The Experience of Exilio and Insilio”, p. 179

¹⁰ Dit bespreken ook Martin-Jones en Montañez in “Cinema in progress: New Uruguayan Cinema”, p. 342

¹¹ Porzecanski, “Private Life and Identity Construction”

¹² Giulianotti “Built by the two Varelas” en Frau, Manuel “Fútbol e Historia: la esquizofrenia oriental”

¹³ Frau, “Fútbol e Historia”, p. 132

¹⁴ Frau, “Fútbol e Historia”, p. 135

¹⁵ Bijvoorbeeld op de weblog <<http://corrupcion-uruguay.blogspot.com/2008/02/francisco-paco-casal.html>> wordt hierover geschreven

¹⁶ Zie hierover ook: Mora y Araujo, “El Maestro”.

¹⁷ Zie hierover bijvoorbeeld http://blogs.cadenaser.com/como_mola_el_futbol/2009/08/4-goles-22-a%C3%B1os-es-luis-su%C3%A1rez-el-uruguayo.html

¹⁸ Deze stelling is bijvoorbeeld terug te vinden in de recensie uit *De Volkskrant* van Peter van Bueren van 02-08-2001, terwijl het tegengesteld blijkt uit bijvoorbeeld de recensie in *La Nación* op 08-11-2001, en alle reacties op de *International Movie Database*: <<http://www.imdb.com/title/tt0331370/usercomments>>

¹⁹ Martin-Jones en Montañez in “Cinema in progress: New Uruguayan Cinema”, p. 340

²⁰ Voor het internetonderzoek hebben verschillende bronnen mij geholpen bij het ontdekken van standpunten vanuit verschillende hoeken. Hier volgt een beknopt overzicht van websites en fora waarop kritieken over de twee films te vinden zijn: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=349520>, <www.nrc.nl>, <<http://cartelera.com.uy>>, <www.allmovie.com>, <www.variety.com/review>, <www.trouw.nl>, <www.devotkskrant.nl>, <www.filmkrant.nl>, <www.wikipedia.com>, <www.imdb.com>, <www.encadenados.org>, <www.elpais.com.uy>, <www.laondadigital.com>, <www.lamirada.net>, <www.revistasudestada.com>, <www.moviegids.be>, <www.comohacercine.com>, <www.cinema.nl>, <www.tatville.blogspot.com>, <www.cinema-scope.com>, <www.nytimes.com>, <www.boston.com>, <<http://www.cineismo.com/criticas/veinticinco-watts.htm>>, <www.casahistoria.net>, geraadpleegd op 19-02-2010

²¹ De eerste strofe van dit gedicht luidt: “Hay quienes imaginan el olvido / como un depósito desierto / una cosecha de la nada / y sin embargo / el olvido está lleno de memoria”. “Er zijn er die zich de vergetelheid voorstellen als een verlate opslagplaats / een oogst van het niets / en desondanks / is de vergetelheid vol van herinnering” (mijn vertaling). Benedetti, Mario (1995) *El olvido está llena de memoria*. Editorial Sudamericana.

²² Zie het interview met Trujillo in het NRC Handelsblad op 07-11-2009, te lezen op <<http://www.nrcboeken.nl/interview/%E2%80%98als-ik-win-ben-ik-ten-dode-opgeschreven%E2%80%99>>

²³ Richards, “Born at last?”, p. 146-154

Los Debutantes

Verlies van onschuld

– CHILI –

“Ik heb je alles gegeven, ik was als een vader voor je! Verrader!”

Los Debutantes (2003, Chili, Andrés Waissbluth) is een drama over twee broers en een stripteasedanseres die kopje-onder gaan in de wereld van de Chileense seksmafia, verteld vanuit drie perspectieven. De broers trekken na de dood van hun moeder naar Santiago. Ze raken verzeild in de onderwereld van de grote stad wanneer de oudste, de vierentwintigjarige Silvio, zijn jongere broer Victor op diens zeventiende verjaardag meeneemt naar een stripclub/bordeel. De naïeve Victor valt als een blok voor stripteasedanseres Gracia en haar slagroom-act, terwijl de stoere Silvio chauffeur wordt van Don Pascual, de eigenaar van de stripclub. Silvio klimt snel door de rangen in de organisatie en daarbij hoort uiteraard dat hij een gevaarlijke affaire begint met het liefje van zijn baas – dezelfde Gracia voor wie zijn broer viel... De gebeurtenissen worden in het eerste deel verteld vanuit het perspectief van Victor, de aanvullingen in het tweede deel komen van Silvio en het derde deel zien we door de ogen van femme fatale Gracia. Het drama komt tot een gewelddadige climax in een van de laatste scènes, waarin de helft van de mannen doodgeschoten wordt.

Op internet zijn verschillende recensies geschreven over *Los Debutantes*. Nederlandse en Amerikaanse recensenten en bloggers noemen de film onder andere een slim geconstrueerd gangster drieluik, een Chileense *Pulp Fiction*: ‘*This film snaps and crackles with life in its sharp dialog, emotional resonance and driving narrative.*’¹ Actrice Antonella Rios (Gracia) wordt geroemd om haar acteerprestaties en pikante slagroom outfit. Maar Chileense recensenten zien het grotere verhaal, herkennen er een allegorie in van de Chileense samenleving. Voordat ik in ga op deze veel interessantere insteek, geef ik eerst wat achtergrondinformatie over Chili en de dictatuur van Pinochet.

7.1. Achtergrond Chili

Begin jaren zeventig was Chili een van de weinige landen waar de laatste tientallen jaren een redelijk stabiele democratie was geweest, met leiders wisselend van links tot rechts. Chilenen en buitenstaanders geloofden in de mythe van uitzondering. Chili was, zoals andere Latijns Amerikaanse landen, getroffen door grote sociale behoeften en grote sociale conflicten. Maar het was ook het land van politieke en culturele ‘*sophistication*’. Haar dichters (Gabriela Mistral, Pablo Neruda) wonnen de Nobelprijs. De Marxistische en niet-Marxistische leiders waren veteranen van een parlementaire traditie waarin je West Europa kon herkennen. Haar intellectuelen ontwikkelden gerespecteerde nieuwe benaderingen voor de internationale economie van Latijns Amerika. Het politieke systeem was democratisch en veerkrachtig. Langzaamaan waren gemarginaliseerde groepen opgenomen in het politieke bestel – arbeiders, vrouwen, boeren, de armen in de

stad. Chili's leiders wisten hoe ze zich moesten gedragen als *gentlemen*, ondanks hun grote verschillen. Vergeleken met andere Latijns Amerikaanse landen was ingrijpen van het leger een uitzondering; sinds de jaren dertig was het niet meer voorgekomen.² Het land schudde dan ook op zijn grondvesten toen generaal Augusto Pinochet op 11 september 1973 de macht greep en zittend president Salvador Allende de dood injaagde. De bevolking keek gespannen toe hoe Pinochet benoemd werd tot president. Linkse kopstukken werden gearresteerd, de rechtse elite kneep in haar handjes, maar de grote massa wachtte af. De puinhoop in het laatste jaar van Allende was groot geweest, velen hoopten op rust, op herstel van de economie. Maar de harde realiteit van de dictatuur drong zich langzaam op in de maanden die volgden. Pinochet liet in de eerste drie jaar van zijn regering zeker 130.000 tegenstanders arresteren, van wie een deel als politieke gevangenen straffen kreeg. Enkele tienduizenden gevangenen werden gemarteld, bijna drieduizend linkse tegenstanders werden gedood of verdwenen, tienduizenden verlieten het land. Alle vakbonden en politieke organisaties werden verboden, Pinochet kreeg een ijzeren greep op het leger, de politie en privé beveiligingspersoneel. Alle media, scholen, universiteiten en ziekenhuizen werden gesloten of overgenomen door leden van het leger. Burgerlijke vrijheden werden afgeschaft, er was absolute censuur.³ Vrouwen werden in hun traditionele rol teruggeduwd; als ze op straat een broek droegen sneed de DINA (politie) de pijpen los, om er een rok van te maken. Agenten vielen zomaar huizen binnen. De aantasting van burgerlijke vrijheden was enorm, ook als je niet gearresteerd en gemarteld werd.

De dictatuur van Pinochet duurde zeventien jaar. Toen liet hij onder toenemende internationale druk een referendum organiseren, waaruit bleek dat de Chilenen een terugkeer naar de democratie wensten. Vóór zijn aftreden regelde hij dat hijzelf (als zelfbenoemd senator-voor-het-leven) en militaire officieren niet vervolgd mochten worden en levenslange politieke onschendbaarheid zouden genieten.⁴ Op 11 maart 1990 galmden de grote woorden van Patricio Aylwin door het Nationale Stadion, waar zeventien jaar eerder Allende-aanhangers in de kelders waren vastgehouden en gemarteld. 'Nunca más!' (Nooit weer!). Met de witte duiven die werden losgelaten in een ceremonie vol symboliek liet de nieuwe Chileense president er geen onduidelijkheid over bestaan; onder zijn macht zou absolute prioriteit worden gegeven aan het aflossen van de 'sociale schuld'. De veelvuldige schendingen van mensenrechten onder de dictatuur moesten uitvoerig onderzocht worden. Speciale onderzoekscommissies zouden de waarheid boven tafel krijgen. Maar ondertussen prees hij ook de 'mannelijke kracht' van het leger, als symbool voor Chili. Over de bedenkelijke rol van de militairen onder de dictatuur van Pinochet repte met hij geen woord. Het liet meteen de realiteit zien, van een regering die helemaal niet overal openheid over wilde geven. In de jaren die volgden bleken de grote woorden tijdens de inauguratietoespraak van Aylwin holle retoriek. Als transitieregering wilden de machthebbers eigenlijk liever niet terugkijken naar het verleden, maar doorstomen naar de toekomst; de kwakkelende Chileense economie van de grond krijgen, een belangrijker speler op het internationale toneel worden. De staat wilde de pijnlijke herinneringen bedekken met een deken van vooruitgang. De dictatuur werd maar af en toe aangehaald, fluisterend. De mensen die hard geraakt waren door de dictatuur hadden nog steeds weinig om op terug te vallen. Het rechtssysteem was bureaucratisch en corrupt, de grondwet beperkt, waardoor participatie van burgers zo ongeveer onmogelijk werd gemaakt. In 2006 overleed Pinochet, zonder ooit te zijn berecht. Er waren verschillende benamingen voor de Chileense democratie, variërend van *democracia restringida* (beperkte democratie), *democracia cupular* (elite democratie), *democracia lite* (dieet democratie) tot *democracia entre comillas* (democratie tussen haakjes).⁵ De herinnering waarde als een geest door de samenleving, die maar geen rust kon krijgen

omdat hij door de machthebbers niet werd erkend. Terwijl er zo'n behoefte was aan openheid van zaken, om een begin te maken met het verwerken van het collectieve trauma. Nu, twintig jaar na de hernieuwde invoering van democratie, is de herinnering aan de dictatuur nog steeds vers en pijnlijk. In het publieke domein wordt geworsteld met de weergave van de geschiedenis. Willen de nieuwe democratisch gekozen regeringen het liefst met volle kracht vooruit, voor veel Chilenen die te maken hebben gehad met onderdrukking, marteling, verdwijning en moord kan het verleden niet zomaar afgesloten worden. Chileense films, met hun politieke karakter, spelen een belangrijke rol spelen in het creëren van een alternatief *discourse* over de dictatuur van Pinochet. *Los Debutantes* geeft wél ruimte aan pijnlijke herinneringen.

7.2. De broers: verlies van onschuld

Het grote thema van *Los Debutantes* is machtsrelaties en het verlies van onschuld. De broers komen van de provincie naar de grote stad om een leven op te bouwen. Niet wetend waar ze aan beginnen mengen ze zich in de gangsterzaakjes van Don Pascual en zijn stripclub. Allebei werken ze zich in de nesten, door een verhouding met Don Pascual's liefde aan te gaan. Dat kan alleen maar mis gaan.

De jonge Victor is het prototype van onschuld. De film opent met de scène dat zijn broer hem meeneemt naar de stripclub op zijn zeventiende verjaardag, om zijn maagdelijkheid te verliezen. Hij wordt uitgeteeld door een van de dames, ligt als een kleine jongen ongemakkelijk op het bed zit en krijgt uiteindelijk geen erectie. Maar bij de eerste blik op stripper Gracia is hij smoorverliefd. Hij zoekt haar op bij haar baantje als caissière van een pornobioscoop en verkeert in de naïeve veronderstelling dat zij ook voor hem zou kunnen vallen. Ze gaan een ijsje eten. Aan het einde van de film worden hem al zijn illusies afgenomen, zijn verhouding met Gracia komt explosief ten einde, en hij is gebroken als blijkt dat zijn broer het ook heeft aangelegd met zijn grote liefde.

Het thema 'verlies van onschuld' grijpt terug op de staatsgreep van Pinochet, op 11 september 1973, en vooral op de bruitheden die volgden. Chilenen waren altijd trots op hun verkiezingen en regeringen, van links tot rechts, die sinds het begin van de twintigste eeuw zonder geweld hadden plaatsgevonden. Door de staatsgreep en het brute geweld verloren ze deze onschuld. Dat zoiets ook in Chili kon gebeuren, was onbegrijpelijk. Opeens leefden ze in een maatschappij waar niemand te vertrouwen was, waar je moest vechten om te kunnen overleven, grote offers moest brengen: je integriteit, vrede, dromen. Om ook een graantje mee te pikken moest je gewetenloos zijn. In zo'n samenleving weet je niet meer wie je kunt vertrouwen, zelfs je broer blijkt je achter je rug om te naaien⁶. De nieuwe democratie in 1990 lijkt in eerste instantie een einde van een tijdperk van onderdrukking en zedeloosheid. Maar het wilde kapitalisme, ingezet door Pinochet en kornuiten tijdens de dictatuur, gaat onverminderd door. De zedeloosheid blijft regeren. Dat laat ook het subthema van de vermeende tienerzwangerschap van Gracia zien.

7.3. Gracia: iedereen te vriend houden

Gracia is de lijm die alle mannelijke personages bij elkaar houdt. Ze bevindt zich in Don Pascual's klauwen sinds ze vijftien is. Haar enige wapen is seks en verleiding, en ze gebruikt ze behoorlijk effectief op Don Pascual en de twee broers. In een poging om te ontsnappen aan een waardeloos leven verleidt ze iedereen die iets voor haar zou kunnen betekenen. Als liefde van de nachtclubeigenaar krijgt ze geld en zekerheid, en hij kan haar wellicht helpen met een zangcarrière. Maar zij is inmiddels zijn bezit geworden en dat is bij tijden ondragelijk. Haar affaire met Silvio gebruikt ze om van Don Pascual af te komen. Ondertussen vindt ze Silvio misschien wel echt leuk, ze lijkt even te dromen van

een leven zonder constante dreiging en verplichte seks. Ook Victor weet haar aandacht te trekken. Met hem kan ze onschuldig over straat huppelen, aan een ijsje likkend. De mannen zien allemaal iets anders in Gracia, een sexy schoolmeisje, een verleidster, een trofee. Maar wie is ze echt? Ze is als een kameleon, het ene moment lijkt ze een naïef, onschuldig meisje, het volgende moment een coke snuivende heks. Ze is tegelijkertijd een slachtoffer en een manipulator, en ondertussen werkt ze zichzelf steeds dieper in de nesten. Het doet denken aan het post-Pinochet tijdperk. Terwijl Patricio Aylwin in 1990 roept dat jarenlange onderdrukking '*nunca más*' (nooit weer) mag gebeuren, wordt de slachtoffers in de jaren die volgen nauwelijks recht aan gedaan. De nieuwe regering wil iedereen te vriend houden, ook de rechterhand van Pinochet, die nog steeds het hele medianetwerk in handen heeft. En zonder media ben je nergens. De frisse wind blijkt dus helemaal niet zo fris te zijn. De nieuwe democratie in Chili heet op zijn best een '*democracia entre commillas*' (democratie tussen haakjes). Gracia lijkt een speels engeltje, maar als we in het derde deel van de film haar *point of view* te zien krijgen blijkt ze jointjes te roken en coke te snuiven om haar dagen met Don Pascual door te kunnen komen. Ze is afhankelijk van hem, maar wordt steeds weer door hem verkracht, wellicht zoals de 'democratische' regering afhankelijk is van de rechtse elite, maar door hen 'misbruikt' wordt.

Gracia's poging iedereen te vriend te houden wordt uiteindelijk iedereen fataal. In de laatste scène komt alles samen. Bij een belangrijke internationale drugsdeal tussen Don Pascual en de 'Gringo' (Amerikaan) mag ze zingen. Maar het optreden eindigt abrupt als Don Pascual Victor laat binnenslepen; hij is er achter gekomen dat Gracia wat met hem heeft. In een poging zijn broertje te beschermen, springt Silvio op en roept dat hij het is die het met Gracia heeft aangelegd. Het gaat gruwelijk mis; Don Pascual krijgt een hartaanval, een van zijn bodyguards denkt dat Silvio hem vermoord heeft en schiet hem neer, voor de ogen van Gracia en binnen gehoorsafstand van Victor. Door haar spelletjes is alles kapot. Iedereen is z'n dromen verloren, z'n onschuld.

7.4. Jongeren in de hoofdrol

De keuze voor kinderen en jongeren in speelfilms is niet zo vreemd. Kinderen en jongeren hebben nog een open vizier, een naïeve blik die ervoor zorgt dat de niet zo onschuldige realiteit van de wereld extra hard aankomt bij de kijker. Hun reactie is intens, nog niet bezoedeld door opeenvolgende teleurstellingen in het leven. Dat is een van de redenen dat ze vaak een hoofdrol hebben in films over oorlog, revolutie en andere vormen van sociale onrust en politieke rampen. En laten er daarvan in Latijns Amerika nou nogal veel zijn... Jongeren staan voor de toekomst in een land. Die toekomst is onzeker en precair in het Chili onder Pinochet, en de jaren die volgden. Het is belangrijk om goed voor je kinderen te zorgen, voor hen die afhankelijk van je zijn. In *Los Debutantes* is Don Pascual als een vader voor Silvio, en Silvio als een vader voor Victor. Gracia blijkt een zoontje te hebben, in een weeshuis buiten de stad. Ze zorgen allemaal niet goed voor hun kinderen, voor hun toekomst. Ondertussen is Don Pascual óók afhankelijk, van een Amerikaanse drugsdealer. Dat geldt ook voor Chili. De VS heeft een grote rol gespeeld in de staatsgreep van Pinochet en het zeventien jaar durende regime.

¹ <<http://www.shadowsonthewall.co.uk/05/art-r.htm#debu>>, geraadpleegd op 01-03-2010

² Stern, *Battling*, pp. xxvi

³ Sorensen, *Media*, pp. 3

⁴ Stern, *Battling*, pp. iv

⁵ Gomes-Barris, *Memory*, pp. 16-17

De liefde, de dood, de eenzaamheid en de hoop

La Buena Vida: een zoektocht naar identiteit

– CHILI –

“No es historia, como es la vida... Tampoco tiene final.”

Onze reis eindigt hier, waar het in het vorige hoofdstuk al begon, in het land van het goede leven; Chili. Het land van historici en poëten, van schrijvers, kunstenaars en filmmakers. Of het nou de verscheidenheid aan klimaten, de bijbehorende pracht van de natuur of de bijzonder opgebouwde samenleving betreft, Chilenen hebben altijd wel de drang gehad datgene wat hun natie zo uniek maakt te uiten en vooral vast te leggen. Een land met een zeer geïsoleerde geografie, dat met zijn brede perspectief op de rest van de wereld, zichzelf toch op de kaart heeft weten te zetten. Niet alleen met de welbekende Chileense wijnexport of de rijpklare avocado's die tegenwoordig in iedere supermarkt wel te vinden zijn, weet de natie zijn succes te uiten. Ook de Chileense filmindustrie triomfeert voorbij de grens van het imposante Andes gebergte.

Zo gegrond als Los Angeles het decor vormde voor de aangrijpende film *Crash*¹ (2004), zo gemeend was de keuze voor de Chileense hoofdstad Santiago, als setting voor Andres Wood's *La Buena Vida*² (2008). En met succes: *La Buena Vida* viel in de prijzen en wist bovendien een Goya³ binnen te halen voor beste Spaanstalige film. Wood's Santiago is een miljoenenstad, met bijbehorend toeterend verkeer en constant loeiende auto alarmen, als blijk van een stad die constant in beweging is. Het moderne Chili vol op in ontwikkeling, afgespiegeld in de hoofdstad en een nieuw systeem van openbaar vervoer: de *Transantiago*⁴. Het vormt de perfecte omgeving voor een intrigerend schouwspel van vier aanvankelijk afzonderlijk van elkaar gepresenteerde levens, die uiteindelijk tezamen komen op doorslaggevende momenten van toeval. Dat is *La Buena Vida*; een verhaal van toeval en zonder einde. Zoals wanneer een van de personages ons verteld over haar eigen roman in wording; “het is geen verhaal, zo is het leven ook... Dat heeft ook geen eind.” Op het eerste gezicht lijkt dit tevens de primaire intentie achter de film: een willekeurig breisel van fragmenten uit het gewone bestaan, zonder begin en met een nog ongeschreven eind. *La Buena Vida* is echter meer dan dat. Want wat is het goede leven nou werkelijk? En hoe kunnen wij het verkrijgen? Wood toont ons de harde realiteit van het dagelijkse leven in Chili en voert ons mee naar een wereld die het leven niet bepaald makkelijk maakt. Diep verborgen achter grootstedelijke ontwikkelingen, groei en voorspoed, ligt een stad van overwinningen, waar geen ruimte is voor zaken van persoonlijke aard. Door de ogen van onvolmaakte individuen toont hij ons juist die momenten die raken, ontroeren en het leven uiteindelijk kunnen beïnvloeden.

Zodoende vervolgen wij onze reis, vanuit een vrijwel leeg en verwaarloosd appartement. Een wijds uitzicht toont ons de straten van een modern Chili, terwijl met het gehuil van een kindje op de achtergrond, in witte, simpele letters de woorden verschijnen; ‘*La Buena Vida.*’

8.1. Het goede leven

De film is begonnen en we worden direct overvonden door de grote, blitse en in grote getale voorbij scheurende bussen, die onderdeel uitmaken van het nieuwe Transantiago. De bussen bemannen al gauw de drukke steden van het bruisende Santiago, waar man en wagen elkaar kruisen. Drie personages worden ons geïntroduceerd. Een man op leeftijd van rond de 40 jaar, een jonge kerel met studentikoze jas en lange haren, en we ontmoeten een vrouw van rond de 30 in een donkere auto. Als we de auto volgen, belandden we in een klaslokaal. Daar wordt al snel duidelijk dat we niet te maken hebben met de meest gangbare studenten. Wanneer de lichten aangaan bevinden we ons namelijk in een lokaal vol prostituees.

8.1.1. De film

De idealistische therapeute Teresa geeft prostituees seksuele voorlichting. Hoewel zij de klassikale bijeenkomst leidt, kampt Teresa zelf ook met problemen in haar privéleven. Thuis wordt zij geconfronteerd met haar introverte puberende dochter, die zwanger blijkt te zijn. Bovendien zoekt haar ex-man maar al te graag het gezelschap op van diezelfde vrouwen die Teresa probeert te informeren over veilige seks.

De nog bij zijn moeder inwonende mannelijke schoonheidsspecialist en kapper Edmundo wil een eigen kapsalon beginnen en heeft daarvoor een lening nodig. Ook verlangt hij naar een nieuwe Ford. Edmundo wild de lening krijgen onder valse voorwendsels, ook al zal hij daarvoor tegen de principes in moeten gaan die hij van huis uit heeft meegekregen. Edmundo stuntelt met de liefde, de eenzaamheid en met het ontruimde graf van zijn vader.

Mario, de getalenteerde klarinettist, laat na een opleiding aan het conservatorium in Berlijn zijn grote liefde achter om terug te keren naar Chili. De klarinet is zijn dierbaarste bezit, gekregen van zijn grote liefde in Duitsland. Zijn droom is deel te mogen uitmaken van het filharmonisch orkest in Santiago, daar begint tevens zijn verhaal. Mario doet auditie, maar wordt bot onderbroken door de juryleden, die totaal geen interesse tonen. De enige vrije plaats wordt aan een oude rot in het vak vergeven en Mario eindigt op de wachtlijst. Zijn vastberadenheid om toch door te gaan met muziek en uiteindelijk ver te komen als musicus leidt hem naar de legerkapel van de *carabineros*. De afwijzing vreet erg aan hem, hij heeft immers zijn grote liefde in Europa achtergelaten om zijn droom in Chili waar te maken. Mario voelt zich dan ook hevig miskend in de militaire blaaskapel.

Patricia is een zwaar verwaarloosde en trieste verschijning. De voormalige prostituee is ernstig ziek en haar enige doel in het leven is duidelijk de overleving van alledag. Patricia maakt zich daarbij ernstige zorgen over het leven van haar kleine zoontje. Want wie zal voor hem zorgen, als zij er niet meer is? Haar tragische personage kunnen we zien als de vierde lijn, en daarmee de enige die zorgt voor onderlinge verwevenheid tussen de ander personages. Edmundo ziet Patricia als ze in dezelfde bus stappen. Teresa wil haar helpen als ze wordt weggejaagd door andere prostituees en Mario vindt Patricia uiteindelijk op straat, nadat hij zijn dierbare klarinet is kwijtgeraakt. Hoewel op de eerste plaats in de vergetelheid gebracht, zal haar verschijning zorgen voor een briljante afsluiting van de vier verhaallijnen.

8.1.2. De documentaire

Gevestigd in hartje centrum, vinden we de oorspronkelijke kapsalon 'Salon Sule'. Voor geruime tijd werd de clientèle geobserveerd om een zo reëel en oprecht mogelijke weergave van het alledaagse leven in Santiago te kunnen verwezenlijken. Aanvankelijk bedoeld als fundament voor een documentaire, waarin *'telling stories based on real life'* centraal zou staan, groeide dit beginsel uit tot de speelfilm *La Buena Vida*. Wood licht zelf toe, dat hij bewust heeft gekozen voor deze 'ongemaaktheid':

De gemaaktheid of ook wel de naden, als van een perfect getailleerd kledingstuk, zijn in *La Buena Vida* niet te zien. Een belangrijke voorwaarde voor een realistische en redelijk oprechte weergave van vier personages uit het hedendaagse Santiago. [...] Er is geen sprake van stereotypen, waardoor de kijker zich beter kan identificeren met de personages.⁵

Andres Wood, geboren en getogen in Santiago, is duidelijk dé aangewezen persoon geweest voor deze film. Hij regisseerde *La Buena Vida* niet alleen, hij participeerde eveneens als producent en co-copywriter. Het resultaat: een realistische weergave van het Chili van nu, aangewakkerd door uitgesproken personages, die je op het witte doek haast werkelijk kunt voelen. Simpele rollen, vertolkt door steenhard acteerwerk, resulterend in een openhartige stijl met diepgang.

8.1.3. De recensies

Opvallend is het dan, om te kijken naar westerse recensies en vervolgens te ondervinden dat juist dat principe van identificatie vrijwel niet door het Europese publiek als zodanig wordt ervaren:

Omdat het nogal aan de oppervlakte blijft is het moeilijk je met de personages te identificeren. Je krijgt niet genoeg van ze te weten om mee te kunnen leven. De film is geïnspireerd op ware gebeurtenissen, maar mist een toevoeging van wat meer drama en diepgang. [...] Het is een registratie van vier verschillende mensen in dezelfde stad die hun eigen problemen hebben. Wood heeft zich daarbij duidelijk laten inspireren door voorgangers als *21 Gramms* (2003) en *Babel* (2006). [...] *La Buena Vida* is een film over gewone mensen, die niet verrast. Het is een kleine film, aangenaam gevuld met kleine, menselijke verhalen.⁶

Hoewel ook positieve reacties, zoals over het betere acteerwerk, ziet de westerse recensent *La Buena Vida* vooral als een sombere kroniek omtrent vier ongelukkige zielen. De film wordt ervaren als een bittere vertelling over gewone mensen, over de hopeloosheid, bescheiden verwachtingen en de overleving van het dagelijkse leven in Santiago; zware levens, voornamelijk in beeld gebracht door een bleke geelfilter. De recensenten tonen geen verdere belangstelling voor wat hier eventueel allemaal aan ten grondslag kan hebben gelegen. De gewaarwording van potentiële samenhang tussen de personages, blijft compleet uit. Waardoor enkel de veronderstelling resteert dat de vier levens niets meer met elkaar delen, dan gewoonweg mens te zijn.

De verhaallijnen trekken nauwelijks de aandacht van de toeschouwer, worden niet afgesloten en lijken geen duidelijke boodschap te bevatten. Soms komen de personages elkaar tegen, maar een echt verband is er niet. Waarom volgen we dan juist deze personen? En wat wil Wood ons eigenlijk duidelijk maken? [...] Het matige *La Buena Vida*, neemt je als het ware even mee op een wandeling door de stad, maar laat je verder onbestemd weer achter. Het ontbreekt de film aan originaliteit, scherpte en relevantie, wat misschien wel de enige reden is tot een zeker gevoel van medeleven.⁷

Vanuit dit perspectief loopt de film totaal zijn doel mis. Als reactie op deze recensie verscheen tevens het volgende:

La Buena Vida kaart juist heel goed verschillende thema's aan. Onbevreesd stelt Andres Wood vraagstukken ter discussie, die vandaag de dag nog altijd erg gevoelig liggen binnen de Chileense samenleving.⁸

Alleen al vanwege deze overgevoeligheid creëren we een interessante context, waarbinnen de personages wel degelijk een grote, waardevolle rol spelen. Voor de wereld die van buitenaf een blik werpt op een samenleving als die van Chili, is het aannemelijk, dat dergelijke lagen niet vanzelfsprekend als zodanig kunnen worden onderscheiden. *La Buena Vida* is per slot van rekening een nationaal product, kenmerkend voor vrijwel alle Chileense films, en zal wellicht uitsluitend door een Chileen kunnen worden geanalyseerd.

De in donkere tonen gevatte, door elkaar heen lopende levens die Wood ons presenteert, leiden inderdaad nergens heen. En dat is juist de intrigerende kwestie, die de regisseur precies zo heeft bedoeld. Als in een puzzel worden we uitgenodigd op zoek te gaan naar de stukken, om te kunnen begrijpen hoe het geheel zorgvuldig in elkaar past. Zodoende, zal de ware beeltenis zich uiteindelijk, stuk voor stuk, manifesteren.

8.2. De natie in beeld gebracht

De Latijns Amerikaanse film is de barometer van de samenleving. Het vormt de vertelling van een natie in beeld. Andres Wood gaf de identiteit van het Chileense volk al eerder gestalte in de jongerenkroniek *Machuca*⁹ en opende daarmee de deuren naar het meest bekende, vurige en vooral controversiële aspect uit de Chileense geschiedenis; de militaire coup van 1973. In beeld gebracht door de ogen van twee kleine jongens. Twee tieners, die evenzo van elkaar verschillen als de twee politieke uitersten tijdens de dictatuur. Desondanks ontstaat er een bijzondere vriendschap, die hen onlosmakelijk met elkaar verbindt. En dat is juist wat Wood doet, verbanden leggen. *Machuca* toont ons daarbij niet de oorzaken van de geïllustreerde problemen in de samenleving, enkel de gevolgen daarvan. *La Buena Vida* is dan ook een meer dan logisch vervolg op deze aangrijpende film. Een hartverwarmend verhaal dat zich afspeelt in het huidige Chili. Over een samenleving in de wederopbouw, verwickeld geraakt in frustraties en misvattingen; de consequenties van een gebroken verleden. Nog altijd blijft dit een gevoelige kwestie binnen de Chileense gemeenschap.

Opnieuw herkennen we de verschillen in sociale klassen – hoewel in dit geval voornamelijk toegespitst op de middenklasse. Een tegenstelling die wederom vervaagt door levens samen te brengen in een complex borduursel van verweven verhaallijnen over gewone mensen die al ploeterend hun dromen volgen in een ontmoedigende stad. Wood verteld het verhaal van vier eenvoudig ingevulde en op het eerste gezicht nietszeggende personages, die elkaar amper raken. Ze leven letterlijk en figuurlijk langs elkaar heen, hoewel de kans op een band wel degelijk aanwezig is. Weggezonken in de stedelijke draaikolk en bedolven onder vereenzaming, streeft ieder individu zijn dromen na. Dagelijkse frustraties en dilemma's worden afzonderlijk geconfronteerd. Desalniettemin probeert ieder van hen, bewust dan wel onbewust, zin te geven aan het leven. Hoe moeilijk dat ook is.

8.2.1. De verwoesting

In 1972 weerklonken de volgende woorden:

Ik kom uit Chili, een klein land waar vandaag de dag iedere burger vrij is zich uit te spreken zoals hij wil; een land van onbeperkte culturele, godsdienstige en ideologische tolerantie. Een land met een arbeidsklasse die verenigd is in één vakcentrale, waar het algemene en geheime stemrecht het middel is van een meerpartijensysteem, met een parlement met een onafgebroken activiteit sinds zijn vorming 160 jaar geleden, waar de rechtbanken onafhankelijk zijn van de uitvoerende macht. Een land waar het openbare leven georganiseerd is in instellingen van de staatsburgers, dat strijdkrachten heeft met een degelijke beroepsvorming en een democratische instelling. Een land van ongeveer tien miljoen inwoners dat in één generatie twee Nobelprijswinnaars voor literatuur heeft voortgebracht, Gabriela Mistral en Pablo Neruda, beiden kinderen van eenvoudige arbeiders.¹⁰

Met deze woorden sprak president Salvador Allende vol trots zijn volk toe, over een periode van *sophistication*¹¹ en *gentlemen*¹². Van een stabiele democratie, waar zelf West Europa zich in kon herkennen. Een jaar later greep Augusto Pinochet op 11 september 1973 de macht en werd met het leven van de toenmalige president het begin van de 17 jarige dictatuur bezegeld. In het vorige hoofdstuk lazen we al hoe de generaal met verwoestend geweld en absolute censuur zijn wrede realiteit kenbaar maakte. Honderdduizenden gevallen Chilenen en toch vond vooralsnog geen enkele militair zijn straf, als gevolg van de door Pinochet ingestelde

levenslange politieke onschendbaarheid. De uitspraak *'nunca mas'*¹³ zou dan ook voor altijd de lading dragen van de dictatoriale erfenis:

[...] een land met diepe wonden die jaren voelbaar zullen blijven. De repressie en het economisch beleid hebben de Chileense maatschappij tot in haar grondvesten ontwricht. De industrie is grotendeels afgebroken, de werkloosheid ongekend hoog, vooral onder jongeren. De klassenonderdrukking is onder het militaire regime verscherpt, de grote meerderheid van de bevolking is verarmd. Het kapot maken van levens door de terreur, het uit elkaar rukken van families, het wantrouwen, de verdeeldheid, het geweld, de angst en de ballingschap zullen hun sporen achterlaten.¹⁴

Vanaf 1990 ging Chili een nieuwe periode tegemoet, een van democratie, rechtvaardigheid en vooral vooruitgang. Binnen dit perspectief was geen plaats voor het verleden, enkel de noodzaak de Chileense economie te redden. Het volk voelde zich daardoor gedwongen opzoek te gaan naar een balans tussen rechtvaardigheid en de militairen die een grote rol zouden spelen in de periode van transitie. De wederopbouw was begonnen.

8.2.2. De modernisering

Gigantische glazen wolkenkrabbers en machtige stalen gebouwen transformeerden Santiago tot een nieuw gebied van banken, verzekeraars, makelaars, juweliërs, goede restaurants en hier en daar een supermarkt. Langs de Pan-American snelweg en andere nieuwe, bredere wegen werden steeds meer *torres*¹⁵ gebouwd. Nieuwe banen en bijstandsvoorzieningen hebben de armoede aanzienlijk teruggebracht. Huisvesting, elektriciteit en stromend water werden voor allen beschikbaar gesteld. Chili breide haar export uit naar maar liefst 165 landen en leverde onder andere wijn, zalm, avocado en koper. De economie moest worden *'gefinetuned'* om een maximale economische groei te verkrijgen en inflatie te vermijden¹⁶. De terugkeer van de democratie betekende een andere aanpak, een nieuw model, waarbij korte-termijn oplossingen werden vermeden voor de prosperiteit op de lange-termijn. 'Ons Chili herstellen voor de Chileenen' was het motto en het werkte, al gauw groeide het land uit tot koploper van het hele continent. De economische groei verhoogde de inkomens met 25 procent en de armoede daalde van 40 naar 20 procent. Chili wilde vooruitgang en bracht de staatsschuld terug van 44,8 naar 3,8 procent. Inmiddels is de democratie waar Allende zo voor gevochten heeft, doorgevoerd in het hele continent. Daarmee bleven de dictaturen achter in het verleden en groeide Chili uit tot *otro chile*, een gerespecteerd land¹⁷.

Nieuwe gebouwen en nieuwe wegen, de modernisering maakte vanaf 10 februari 2007 ook plaats voor het *Transporte Publico de Santiago*, de *Transantiago*. Het nieuwe systeem van openbaar vervoer zou van Chili in 2010 een ver ontwikkeld land maken. Merkwaardig is echter wel, dat de invoer hiervan niet gebeurde met het oog op een verbetering van de reisomstandigheden voor dagelijkse reizigers. Het internationale imago van Santiago als wereldstad en de voordelen die dit te weeg zou kunnen brengen, lagen juist ten grondslag aan dit project; Chili als modelland, met de Transantiago als basis van het Chileense 'model'. Landen moeten immers concurreren; en weer concurreren om te groeien¹⁸. De Transantiago vormde dus een maatstaaf voor andere metropolissen, waarbij de gebruiker, de reiziger zelf, achterwege werd gelaten. Desondanks zou de belangrijke rol van de gebruiker, binnen alle stappen van modernisering erkend moeten worden. De gevolgen van dergelijke veranderingen raken immers hen die er ook daadwerkelijk gebruik van zullen maken.

Vooruitgang betekend nieuwe kansen, zo ook in het onderwijs. Alle vormen van onderwijs werden met ingang van de modernisering verbreed en aangevuld met het oogmerk; gelijkheid en meer keuze in het onderwijs, met nieuwe, professionele studies, schoolgebouwen en de mogelijkheid om in het buitenland te studeren. Mario nam die keuze en met hem vertrokken er tussen 2005 en 2009, vierduizend studenten met een beurs naar het buitenland.

Het opgevoerde tempo van het moderne leven, zorgde voor meer stress en een zekere kloof; de rol van het gezin als kern van de samenleving, veranderde. De evolutie knalde uiteen en vandaag de dag kennen we ontelbare variaties op het ‘gezin’¹⁹. De rol van de vrouw is veranderd, de gezinnen zijn gemiddeld kleiner geworden en de universele vormen van het gezin, zijn tegenwoordig erg uiteenlopend. Ook constateren we de opkomst van een meer individuele beleving van alledag. De desintegratie van de familie is in beweging, mensen trekken zich terug uit de sociale standaard en creëren daarmee een fundament voor het individualisme²⁰. De gebruikelijke levensverhalen maken plaats voor de ‘do-it-yourself’ pakketten waarbij iedereen zijn eigen biografie schrijft.

8.2.3 De vervreemding

We zien een winters, verbleekt, en merkwaardig genoeg zo herkenbaar modern Santiago, dat punten weet te vermengen, balanceren en verbinden. Wood’s Santiago is hard en gelijktijdig ontroerend met beelden van wezenloosheid, van een stad die de problemen en persoonlijke ambities van zijn inwoners opslokt, resulterend in ‘leven’ zonder gevoel voor een bepaalde koers. Chili draait goed, ten gevolge van de dictatoriale erfenis echter niet goed genoeg, zodat iedereen mee kan draaien. De personages nemen het leven dan ook zoals het komt, zonder steun, zonder tegenspraak; ze leven evident letterlijk en figuurlijk langs elkaar heen en blijven enkel passanten in andermans leven²¹. Elkaar aanhoren is daarenboven uitgesloten. Pogingen zijn zinloos. De regisseur neemt echter wel de tijd om de emoties van zijn personages te horen en vast te leggen, emoties die de stad heeft weten te negeren. Een stad die ervoor kiest niet om te kijken naar de pijn en problemen van een burger, uit angst zichzelf daarin terug te moeten vinden. *La Buena Vida* geeft daarmee gestalte aan de eenzaamheid, de afzondering en de ontoereikendheid van eenvoudige personen, die zichzelf en elkaar niet onder ogen durven te zien.

De stad oogt alles behalve hartverwarmend, er wordt weinig gelachen in de paar vierkante meters waar ieders wereld zich in afspeelt en er is sprake van duidelijke contrasten in het lichtgebruik – zie de gelige verlichting voor de middenklasse en de helderheid in de beelden van de *Barrio Alto*²². Het is een Santiago afgesplitst in sociale klassen, en niemand die zich afvraagt waarom. Teresa heeft het goed, Edmundo minder, Mario bezit vrijwel niets anders dan zijn klarinet en een klein appartement, en Patricia heeft niets. De ‘*urban tragedies*’²³, de problemen die zich voor doen, zal ieder van hen afzonderlijk te boven moeten komen, zonder contact of verbanden onderling. Deze problemen staan onlosmakelijk in verbinding met een modernisering die hen als individu, als een jonge Musicus met dromen van een betere toekomst, verwerpt. En dat welteverstaan in het land dat zo hard heeft gevochten voor democratie en rechtvaardigheid.

De Chileen is nuchter, serieus, gewillig en bedachtzaam. Hij heeft een gevoel voor humor, is soms genadeloos en worstelt nu en dan ook met gebrek aan visie, maar bovenal is de Chileen trots. Afgezien van de miljoen mensen die onze personages in de hoofdstad omringen, bemerken we echter een nieuwe eigenheid die de Chileen van vandaag tekent: de vereenzaming. Wat blijft er dan nog over van de nationale identiteit als we toegeven aan dit aangrijpende kenteken van het individu? Juist dat gene wat in de geportretteerde levens naar voren komt: de mens. De film ademt de mensheid, door acteurs die de rollen met zo’n geloofwaardigheid op zich hebben genomen, dat zij levens neerzetten die met gemak een van de onze had kunnen zijn. En als mens, zit de Chileen vandaag de dag vol angsten, spijt en eenzaamheid. Angst, onzekerheden en beperkingen ondergaat een individu onmiskenbaar in eenzaamheid. Dit is niet wat mensen samenbrengt, maar juist een samenleving kan opsplitsen en afzonderen²⁴. En in dit aspect vinden we Wood’s invitatie tot gewaarwording voor wat er werkelijk schuilgaat achter de modernisering van de Chileense samenleving.

De personages in *La Buena Vida* zijn duidelijk een metafoor voor wat er werkelijk toe doet. De groeiende consumptie maatschappij met de bijbehorende credit aanvragen voor een eigen zaak of een nieuwe auto, hebben de sociale waarden van saamhorigheid, passie en medeleven doen veranderen in een valse perceptie van welvaart. Bezittingen lijken als enige

toegang te bieden tot het sociale leven en de samenleving verliest de notie van wat werkelijk prioriteiten zijn in het leven. Een nieuw belang van materiële zaken treedt op als enige verbindingsstuk met een goede toekomst. De strijd om de vrijheid en de hoop, raken in vergetelheid. De Chilenen, zijn echter een trots volk, dat alles behalve geconfronteerd wil worden met de realiteit van hun eigen bestaan. Het is frustrerend je te moeten realiseren dat het moderne en welvarende Chili gewoonweg geen westers land is, hoe graag het als zodanig wil worden gezien. En Santiago is ook zeker geen wereldstad met bijbehorende begrippen als gelijkheid, talloze kansen en een leven vrij van op misverstanden gebaseerde tradities of maatstaven; waar de vrijheid van het woord weerklinken in verhalen en opinies²⁵. Wood's Santiago tracht met de moderne *Transantiago* een weerspiegeling neer te zetten van een Chili in de modernisering. De wederopbouw meer dan voorbij en geen sprake van een gebroken verleden. Toch schuilt achter deze sluier van vooruitstrevendheid en prosperiteit een verwikkeling. Onverwachts, weet de film dit realistische gegeven op een pijnlijke manier te vatten. Een uitzichtloze toekomst, in een stad met onvolmaakte personages, vertolkt door desondanks zeer vriendelijke, openhartige personen. In wie de mannen en vrouwen, eindelijk een portret en zelfrespect terugvinden. Wood streeft naar gewaarwording en zal dan ook geen einde draaien aan de verhaallijnen van zijn personages. Een gegronde keuze, zoals in het werkelijke leven, wat immers ook geen eind heeft. Elke persoon zal als in een biografie zijn eigen toekomst moeten vastleggen, beginnend met het erkennen van een destructief verleden en het trotseren van de gevolgen. Ieder voor zich²⁶. Pas dan kan het volk, dat ooit zo hard heeft moeten strijden voor een rechtvaardige democratie, samen bouwen aan een betere toekomst; een beter leven.

8.3 Mario in de hoofdrol

La Buena Vida is een realistische weergave met noodlottige willekeur. Steeds weer duiken er nieuwe personages op, die een belangrijke rol hadden kunnen spelen in de levens van onze protagonisten, maar verdwijnen uiteindelijk weer geruisloos uit de film. We zien angsten, onzekerheden, en falen in de liefde, als blijk van het wel willen, maar gewoonweg niet kunnen. Wederom menselijk, smachten naar wat dichtbij staat en het uiteindelijk toch niet verkrijgen. Het wel blijven dromen, maar nooit bereiken vinden we ook terug in de eenzame verschijning van Patricia en de personages die elkaar kruisen, op deze wijze krijgen zij een kans tot een ontmoeting. De kans tot een mogelijk verband tussen jou als individu en de connectie met een ander. In de alledaagse willekeur van het leven ligt immers die mogelijkheid. Mario is echter degene die in zijn nederlaag de kracht voelt om een ander te raken en vindt uiteindelijk in de rol van een gebroken vrouw de hoop.

8.3.1. De sleutelscène

Bij het vallen van de avond verliest Mario tot overmaat van ramp zijn dierbaarste bezit: de klarinet. De confrontatie met de realiteit komt hard aan en alles lijkt verloren. Dan stuit de gedesillusioneerde Mario op het levenloze lichaam van Patricia, in de uitgestorven straten van Santiago. Het is nacht en de akelige straatverlichting bedekt de twee personages als een deken van openbaring. Patricia, altijd maar naar de sterren turend, stond voor de hoop; altijd met het zicht naar de hemel gericht, dromend van een mooie wereld. Die droom, Mario's ambitieuze voorstelling van een voorspoedige terugkeer en een succesvolle carrière als musicus, sterft dan ook met haar die nacht.

Vier uiteenlopende mensen die elkaar ergens in tijd en ruimte ontmoeten, met of zonder directe gevolgen, belanden door Patricia in onderlinge verwevenheid. De dood van de prostituee tekent dan ook het moment waarop alle verhaallijnen samen komen, op één plek, in het centrum van Santiago. Deze scène speelt zich af bij het *Palacio de la Moneda*²⁷, het staatsgebouw waar op 11 september 1973 president Salvador Allende om het leven kwam. De aanloop naar de coup profileert zich als een kruispunt van twee verschillende toekomstmogelijkheden. Aan de ene kant één van democratie en een linkse president en aan de andere kant één van terreur en onderdrukking onder de ijzeren greep van generaal Augusto

Pinochet. Twee mogelijkheden, één moment van kansen, abrupt verstoord door de kogels die het pad van de dictatuur inwijdde. In de sleutelscène zien wij een soortgelijk moment waarop twee wegen zich kruisen, twee paden die naar verschillende toekomsten leiden. Aan de ene kant hebben we een bus die wordt omgeleid door een *carabinero*²⁸ en zijn reis vervolgens voortzet. En aan de andere kant zien we Mario, die in de tegengestelde richting van de bus marcheert. De bus als teken van modernisering en een vooruitstrevend denkbeeld. Mario, anderzijds, accepteert zijn nederlaag en kiest ervoor toe te geven aan het verloop van zijn leven. In zekere mate had hij ook geen andere keus en belande hij tevergeefs in de blaaskapel. Hier stuiten we op een nog altijd gevoelig onderwerp van de dubieuze rol die de *carabineros* zouden hebben gespeeld tijdens de dictatuur. Enerzijds verklaard Wood deze kwestie met Mario's rol als 'geen andere uitweg'. Anderzijds toont hij ons de facetten van het leven die gezien worden als mislukking, als de wrede spot van het lot. In tegenstelling tot deze perceptie betuigt de regisseur dat het echter nooit te laat is het leven weer in eigen handen te nemen en de verdragen tegenslagen te gebruiken om meer voldoening te verkrijgen. Met als beoogde uitkomst het bereiken van de droom; het geluk.

We kunnen eveneens stellen dat met de dood van Patricia tevens de hoop, de overlevingsdrang en vooral de passie van een ooit zo strijdlustig land, tot een einde komen en met haar voor altijd in de vergetelheid verdwijnen. Mario vindt haar tijdens zijn grote dieptepunt, maar deinst niet terug in zijn eigen nederlaag. Hij verzorgt haar levenloze lichaam met respect en verdriet. Hij draagt de zorg van Patricia op zijn schouders en neemt daarmee tot zich wat zij betekende. Mario herrijst die ochtend uit zijn dal der teleurstelling, met zijn compagnon aan zijn zijde: "dit is voor mij in ieder geval zeker niet het einde". Met deze bedeesde ervaring, zien wij de hoop die we voorheen in Patricia zagen, terug in hem. Hij accepteert zijn lot en marcheert in de legerkapel op het plein *De la Moneda*, met een andere kijk op het leven, in tegengestelde richting van de bus. Hij voelt zich afgeschreven door zijn land van voorspoed, maar in de hoop vind hij de strijdlust om niet toe te geven aan een opgelegde koers. Mario gaat opzoek naar zijn identiteit in zijn nog ongeschreven toekomst. Op de melodie van zijn klarinet komen alle personages uiteindelijk tezamen.

Mario draagt de natie op zijn schouders; het verleden, het heden en de hoop op een mooiere toekomst. En neemt al wat in de vergetelheid is geraakt daar tevens in mee.

8.3.2. De hoop

Mario kijkt voorbij de *carabineros* en ziet een nog ongeschreven leven. Eén waarin een toekomst als musicus nog altijd een toekomstperspectief kan vormen. Mario is één van velen, die moeten zwoegen om hun leven te doen werken in een ontmoedigende wereld, waar louter overleven al als succes wordt gezien. Durven dromen, maar ploeteren met dagelijkse tegenslagen; *La Buena Vida* is 'the big picture', die zichtbaar wordt wanneer we realistisch naar alle aspecten van het leven kijken. Pas dan is het mogelijk te ontsluiten wat de Chilenen begeren, waar ze naar verlangen en waar ze op hopen. Ieder van hen verlangt naar iets haalbaars, hopen op iets dat dromen zal doen verwezenlijken. Geen van hen slaagt hier echter in. Gedreven door ontevredenheid, afzondering, ambities en ongelijkheid, blijven de personages toch nobel en groothartig. *La Buena Vida* is een visie van het hedendaagse Chili met frustraties uit het verleden, en het verlangen naar een betere morgen. Een zoektocht naar de liefde, identiteit, maar ook naar verbanden tussen mensen onderling.

Vanuit een op het eerste gezicht nogal donker, pessimistisch oogpunt, waar we de film mee beginnen doet Andres Wood ons vermoeden geen vertrouwen te hebben in het Chili van nu en in de toekomst die de natie te wachten staat. Wood kijkt echter bewust voorbij de grote wolkenkrabbers en de gierende banden van de nieuwe *Transantiago* bussen. Juist op kleinere schaal ziet hij de werkelijke bevolking en ontdekt in de Chileen van vandaag, de drager van een mooie toekomst. Met een briljante draai, vol verwachtingen en hoop, toont hij ons het goede leven; in de details, in de toevalligheden. Wood creëert een optimistische, hartverwarmende, maar vooral realistische weergave van het echte leven.

Temidden van frustraties over de liefde, de dood, de eenzaamheid en de hoop, proberen zijn personages zin te geven aan het leven, hoe moeilijk dat ook is. De kwaliteit van ons bestaan is echter het resultaat van een positieve houding en van de beslissingen die we elk moment nemen. Het goede leven huist in de meest alledaagse gebaren; in de innerlijke kracht, die ons aanmoedigt om ons van de meest zware lasten te ontdoen. Het inspireert ons altijd voorwaarts te gaan, met *'la mirada siempre a las estrellas'*, en zodoende dichterbij het geluk komen. Het goede leven vinden, met de blik altijd gericht naar de sterren.

8.3.3. De conclusie

Het is een kunst om aan de hand van beelden een samenleving te kunnen ontrafelen, die niet in staat is binnen te dringen in de blijdschap en het geluk van de mensen. *La Buena Vida* toont ons de tweestrijd van het hedendaagse Chili. Aan de ene kant zien we de Chileense stedelijkheid van vandaag de dag, met de bijbehorende dromen en verlangens van een stad en haar inwoners. Aan de andere kant, worden we tevens geconfronteerd met het groeiende consumentisme en de ineenstorting van het gezin als centraal punt. Deze factoren zijn allen terug te vinden in aangelegenheden die de Chileense burgers dagelijks ondervinden. De modernisering en de voorspoedige wederopbouw van Chili heeft zich immers nog niet kunnen projecteren naar de geest van de Chileense samenleving²⁹. De menselijke nachtmerrie van de dictatuur heeft de nationale identiteit scherp aangetast. Na 1973 hebben veel Chileenen het denkbeeld van een gedeelde historie – een verhaal met trots gedeeld en de 'onze' genoemd – opgegeven. Hoewel volledig gegrond, nam het volk gelijktijdig onbewust afstand van een gedeelde sociale identiteit. De nostalgie naar een Chili van voor de pijnlijke breuk, is vooral in zekere groepen binnen de middenklasse nog sterk aanwezig³⁰. De personages zorgen voor confrontaties met de gefrustreerde vooruitgang. Een ontmenselijkte samenleving, die volgens regisseur Andres Wood wel degelijk beschikt over aanzienlijke potentie, in iedere burger. *La Buena Vida* schetst een beeld van onvolmaakte personen die voorwaarts durven te gaan, op zoek naar een beter leven. Patricia's enige doel in het leven beperkt zich tot de overleving van dag tot dag. Toch is haar tragische verschijning, al zwerfend door de straten van Santiago, in staat om te dromen van een beter bestaan. Op verscheidene momenten biedt elk personage haar een helpende hand, waarop zij weigert en alleen haar leven voortzet. Patricia is hier dan ook de onbetwistbare weergave van het wel willen, maar gewoonweg niet kunnen. Van dromen, maar nooit bereiken. In eenzaamheid leidt dit tot haar dood. Tezamen, ook al is het al vanuit een simpel vriendelijk gebaar van een vreemde, kunnen we bouwen aan een beter leven. Een samenleving is immers het samen tot stand brengen van een identiteit en het genoeg zijn om te kunnen herkennen in een 'wij' of 'in wat wij zijn'. *La Buena Vida* zet de samenleving dan ook tot nadenken, over wat er werkelijk toe doet.

Als de film tot zijn eind komt, wordt datgene waar de personages zo naar verlangen concreter gemaakt en slagen ze er in het antwoord te vinden op de grote vraag: wat is het goede leven? De vier levens, moeten ons doen realiseren hoe ver en tegelijkertijd ook hoe dicht wij bij het antwoord staan. Als levens die elkaar willekeurig kruisen, passeren wij dagelijks de mogelijkheid tot een goed leven. Het goede leven is iets wat muteert en verandert; dromen worden per slot van rekening ingewisseld zodra zich een nieuwe situatie voordoet. Op hun beurt ontstaat daar weer ruimte voor nieuwe dromen en de bijbehorende nieuwe worstelingen. *La Buena Vida* hoort gewoonweg bij de overleving van alledag, versholven in het genoeg en de vrede met het leven dat we leiden. Het is al dat bittere wat ons pad doet oplichten. Het is de onze, en belangrijker nog: het is aan ons er wat moois van te maken. Met deze film als onze spiegel. Het goede leven is vrede hebben met wie we kunnen en willen zijn. Het is de mens die je vandaag kiest te zijn.

-
- ¹ Crash (2004, Verenigde Staten, Paul Haggis)
- ² La Buena Vida (2008, Chili, Andres Wood)
- ³ Goya – gezien als het Spaanse equivalent van de Oscars – binnen te halen voor beste Spaanstalige film.
- ⁴ Transantiago is een project ter verbetering van het openbaar vervoer in Santiago, met als doel de verbetering van het traject, betere tarieven en vermindering van het overstappen. Het is een ‘redesign’ en vooral een verbetering van het huidige systeem. Het betreft de bussen en metro’s van Santiago. Tot stand gebracht door de Chileense overheid.
- ⁵ <<http://awood.cl/esp/noticias.php?tipo=2>>
- ⁶ <<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/864363>>
- ⁷ <<http://www.blogdecine.com/goya/la-buena-vida-drama-social-chileno>>
- ⁸ <<http://www.blogdecine.com/goya/la-buena-vida-drama-social-chileno>>
- ⁹ Machuca (2004, Chili, Andres Wood)
- ¹⁰ Kievid, Jan de (1993) *Brood, werk, gerechtigheid en vrijheid: Chili tussen dictatuur en democratie*. Amsterdam : Ravijn
- ¹¹ Rector, John L. (2003) *The History of Chile*. Westport : Greenwood
- ¹² Kievid, Jan de (1993) *Brood, werk, gerechtigheid en vrijheid: Chili tussen dictatuur en democratie*. Amsterdam : Ravijn
- ¹³ Rector, John L. (2003) *The History of Chile*. Westport : Greenwood
- ¹⁴ Kievid, Jan de (1993) *Brood, werk, gerechtigheid en vrijheid: Chili tussen dictatuur en democratie*. Amsterdam : Ravijn
- ¹⁵ Torres, de wolkenkrabbers die in Santiago herrezen tijdens de modernisering.
- ¹⁶ Rector, John L. (2003) *The History of Chile*. Westport : Greenwood
- ¹⁷ Escalona, Camilo (2008) *Chile, 20 años despues, 1988 - 2008*. Providencia (Santiago de Chile) : Diagrama
- ¹⁸ Cea, Maite de (2008) *Chile: de paismodelado a pas modelo? : una mirada desde la politica, la social y la economia*. Santiago : Universidad Bolivariana
- ¹⁹ Vergara del Solar, Ana (2008) *Niños y jóvenes en el Chile de hoy: su lugar en los nuevos contextos familiares*. Santiago : Universidad Diego Portales, Facultad de Ciencias Humanas u Educación
- ²⁰ Tironi, Eugenio (2005) *El sueño chileno, comunidad, familia y nación en el bicentenario*. Santiago de Chile : Taurus
- ²¹ Bengoa, José (1996) *La Comunidad Perdida: essays sobre identidad y cultura, los desafíos de la modernizacion en Chile*. Santiago : Ediciones Sur
- ²² Barrio Alto, staat bekend als een chique wijk waar verschillende luxueuze modezaken en restaurants gevestigd zijn, hier woont de hogere klasse van Santiago.
- ²³ Rector, John L. (2003) *The History of Chile*. Westport : Greenwood
- ²⁴ Bengoa, José (1996) *La Comunidad Perdida: essays sobre identidad y cultura, los desafíos de la modernizacion en Chile*. Santiago : Ediciones Sur
- ²⁵ Bengoa, José (1996) *La Comunidad Perdida: essays sobre identidad y cultura, los desafíos de la modernizacion en Chile*. Santiago : Ediciones Sur
- ²⁶ Tironi, Eugenio (2005) *El sueño chileno, comunidad, familia y nación en el bicentenario*. Santiago de Chile : Taurus
- ²⁷ *Palacio de la Moneda*, het Gouvernementspaleis met presidentiële kantoren, was opgericht door de Spaanse overheid in de 18e eeuw en oorspronkelijk bedoeld als het hoofdkwartier van de Koninklijk Munt.
- ²⁸ *Carabineros*, “[...] the uniformed Chilean national police force and gendarmerie, created on April 27, 1927. Their mission is to maintain order and create public respect for the laws of the country. They depend on the Ministerio de Defensa Nacional (Ministry of National Defense) through the Undersecretary of Carabiniers and the Ministerio del Interior (Ministry of the Interior).” <http://en.wikipedia.org/wiki/Carabineros_de_Chile>
- ²⁹ Bengoa, José (1996) *La Comunidad Perdida: essays sobre identidad y cultura, los desafíos de la modernizacion en Chile*. Santiago : Ediciones Sur
- ³⁰ Tironi, Eugenio (2005) *El sueño chileno, comunidad, familia y nación en el bicentenario*. Santiago de Chile : Taurus

CONCLUSIE

We zijn aan het einde gekomen van onze reis door de Latijns-Amerikaanse cinema. We hebben een uitgebreide analyse gemaakt van enkele voorbeelden van recentelijk uitgekomen, Latijns-Amerikaanse films met een opmerkelijk grote en belangrijke rol voor jongeren. Zoals de verschillende analyses duidelijk hebben gemaakt, ligt hier het een en ander aan ten grondslag. Latijns-Amerika werd altijd beschouwd als het continent van de hoop en kreeg niet voor niets de naam “Nieuwe Wereld” aangemeten. Evenals Noord-Amerika werd het gezien als een continent van beloftes, nieuwe kansen en een nieuw begin. In de tussentijd is duidelijk geworden dat Latijns-Amerika nog volop in ontwikkeling is en kan worden beschouwd als een continent van jonge naties die nog aan het leren zijn. Latijns-Amerika wordt langzamerhand ‘volwassen’. Uiteraard heeft deze zogenoemde ‘desillusie’ geleid tot kritieken en commentaren, die tegenwoordig ook door filmmakers naar voren worden gebracht. Op de films die wij hebben bestudeerd, is de volgende hoofdvraag toegepast: *Aannemende dat Latijns-Amerikaanse regisseurs nog altijd beogen de narration of the nation te verzorgen, waarom gebruiken zij jongeren als dragers van hun films en de bringers van hun boodschap?*

De geanalyseerde films hebben duidelijke overeenkomsten met elkaar, ondanks het feit dat ze afkomstig zijn uit verschillende Latijns-Amerikaanse landen. Allen dragen littekens uit het verleden, die uiteraard een grote impact hebben gehad op de bevolking en in dit geval de jongere generaties. Deze hebben nu te maken met de naweeën van dictatoriale regimes, economische crises, militarisering van de samenleving, armoede en toenemend (drugs)geweld. Maar waarom wordt in de huidige situatie de aanwezigheid van jongeren zo benadrukt in deze films?

Allereerst is het interessant om aan te geven dat analyse van internationale recensies heeft aangetoond dat – ondanks de aanwezigheid van geweld, seks, en de dood – het publiek toch sympathie voor de jonge hoofdrolspelers heeft gekregen. In de films hebben jongeren wel de hoofdrol, maar staan ze ver van de deugdelijke onschuld die synoniem zou moeten staan voor het ‘jong zijn’. Daarin kan het publiek zich wellicht enigszins herkennen, aangezien iedereen jong is geweest: de kindertijd, puberteit en ‘het jong zijn’ worden vaak geassocieerd met een onvergetelijke periode zonder de lasten, verantwoordelijkheden, problemen en zorgen van volwassenheid. Er kan dus worden teruggekeken op deze onbezorgde levensfase als een utopie waar waarschijnlijk nooit meer naar teruggekeerd kan worden. Binnen de huidige, maatschappelijke veranderingen in Latijns-Amerika hebben de jongeren te kampen met verscheidene factoren die hen eigenlijk het ‘jong zijn’ onmogelijk hebben gemaakt. Dit is grotendeels te wijten aan de maatschappelijke problemen veroorzaakt door de vorige generaties. Het publiek is dan ook vaak geschokt door de harde realiteit die in de Latijns-Amerikaanse cinema wordt getoond. De films zijn letterlijk een weerspiegeling van de huidige samenlevingen, evenals een middel om commentaar en kritiek te leveren op de maatschappelijke ontwikkelingen.

Een factor die bij bijna alle films naar voren kwam, is de afwezigheid van de ouders. Hoewel in sommige films ouders fysiek wel aanwezig zijn – en even in beeld komen – wordt al gauw duidelijk dat deze zich niet veel bemoeien met het leven van hun kinderen. Hier is dus sprake van een generatiekloof. De ouders besteden geen aandacht aan hun kinderen, geven ze geen begeleiding, bieden ze geen bescherming en zijn druk met hun eigen levens. Het is dus logisch dat de jongeren in deze films met weinig concrete doelen voor ogen; met weinig om handen en met enkel onbereikbare illusies en

dromen, door het leven gaan. In zekere zin hebben zij dus een uitzichtloze toekomst voor zich. In sommige films schittert de rol van de vader door zijn afwezigheid. Dit staat ook symbool voor de afwezigheid van de staat – ook wel bekend als ‘vadertje staat’ – die een betekenisloze rol heeft in het leven van de bevolking, oftewel zijn kinderen.

Andere factoren die hierop aansluiten zijn de huidige rassen- en klassensystemen en de verloren mannelijkheid. Latijns-Amerika staat bekend om de multiculturele samenlevingen waar de inheemse gemeenschappen, de *Mestizos* of *Criollos* en de Europese afstammelingen over de naties zijn verspreid. Vanaf de *Conquista* heeft dit altijd voor spanningen gezorgd en uiteindelijk een sterk dominerend rassen- en klassensysteem tot gevolg gehad, waarbij voornamelijk de inheemse bevolking aan het kortste eind trok. Deze wordt geassocieerd met armoede, het platteland en de lagere klassen van de bevolking; vaak in dienst van de blanke, hogere sociale klassen. In films als *Y Tú Mamá También*, *Rosario Tijeras* en *Dioses* staat dit sociale systeem centraal. Het wordt echter duidelijk dat de films niet alleen tot doel hebben het huidige sociale landschap te beschrijven. In de films komen de hoofdpersonages van verschillende sociale klassen nader tot elkaar door bepaalde omstandigheden of mysterieuze personages. De fascinatie en nieuwsgierigheid voor dat wat ze met elkaar gemeen hebben, lijkt ook het middel te zijn waardoor de sociale en culturele grenzen worden overschreden. Bij *Y Tú Mamá También* is het bijvoorbeeld Luisa Cortés die de twee jonge hoofdrolspelers nader tot elkaar brengt, en in *Rosario Tijeras* de mysterieuze vrouwelijke hoofdpersonage zelf, die de twee jongens van verschillende klassen doet herenigen. Wat betreft de rassenverdeling, komt dit thema uiteraard meer voor in de films uit landen als Mexico en Peru, waar de inheemse bevolking nog sterk aanwezig is vergeleken met landen als Uruguay en Argentinië. Uiteraard is dit thema onderwerp van een discussie die nog volop aan de gang is, want ook in films uit die landen wordt dezelfde toenemende overschrijding van culturele grenzen in beeld gebracht, al is het maar vanuit de optiek van de filmmakers die de films vaak baseren op eigen levenservaringen. Zij leveren hiermee kritiek op de verdeling van de samenleving. Door er min of meer de spot mee te drijven, is dit op artistieke wijze commentaar. De hoop vinden we in het feit dat culturele grenzen duidelijk aan het vervagen zijn.

Een ander element dat duidelijk naar voren komt in de films zijn de *gender*verhoudingen. Latijns-Amerika staat erom bekend een sterke *machista*cultuur te hebben die de samenleving door de eeuwen heen, al vanaf de komst van de Europeanen op elk niveau heeft beïnvloed. Het *machismo* –oorspronkelijk tot leven gebracht door de Rooms-katholieke kerk – heeft de rollen van mannen en vrouwen in de samenlevingen bepaald. Hierdoor bleven mannen altijd superieur aan de vrouwen. Deze verdeling werd ook altijd op dergelijke wijze verfilmd in de Latijns-Amerikaanse film. Vandaar dat de geanalyseerde films opvallen met aanmerkelijke verschillen in de gehanteerde *gender*verhouding. De ‘mannelijke’ hoofdrolspelers, voornamelijk de jonge tieners, zijn geheel niet meer zo macho als ze voorheen moesten doen overkomen. Sterker nog, het zijn stuntelige, onhandige, verveelde schlemielen die een vrouw niet veel te bieden hebben. Daar tegenover staan de sterk geëmancipeerde, vrouwelijke tegenspeelsters – een huurmoordenaar, een alleenstaande moeder met vier kinderen en een vrouw die in haar eentje tegen kanker vecht – die voor zichzelf opkomen en de mannen lijken te domineren. Mannelijkheid is dus aan het wankelen gebracht in Latijns-Amerika. In deze films is het in ieder geval vaak duidelijk zoek geraakt. Aansluitend hierop kan worden geconcludeerd dat ook religie niet meer is wat het ooit was. Hoewel Latijns-Amerika zonder twijfel zeer religieus is en zonder meer zal blijven, lijken de films sociale veranderingen aan te duiden, die kunnen worden beschouwd als een breuk met tradities. De jongeren in deze

films lijken derhalve op zoek te zijn naar iets wat eigenlijk al vergaan is, ook al is dat maar om houvast te krijgen in het leven.

Naast de onmogelijke dromen die hen min of meer op het verkeerde pad zetten, zijn ze duidelijk, bewust of onbewust, op zoek naar een eigen identiteit. Dit komt overeen met de landen die door de jonge hoofdrolspelers worden vertegenwoordigd. Zoals al eerder is aangegeven, bestaat Latijns-Amerika uit jonge, opgroeiende naties, die net als de hoofdrolspelers nog duidelijk in ontwikkeling zijn. Dit gaat uiteraard niet zonder slag of stoot waardoor de kijker getuige is van stuntelige, onhandige, vaak onbenullige acties die simpelweg bij het 'opgroeien' en 'jong zijn' horen, en zodoende voor iedereen herkenbaar zijn. Al helemaal voor de Latijns-Amerikaanse landen die allen op het punt staan volwassen te worden, met globalisering en modernisering voor de deur. Mexico heeft het spits afgebeten door momenteel zijn overgang te maken van Derde naar Eerste Wereldland, wat al duidelijk werd in de besproken Mexicaanse films. Ook de zuidelijkste landen uit Latijns-Amerika zijn wat betreft welvaart, veiligheid en stabiliteit voorlopers voor andere landen. Ongetwijfeld zullen de andere landen volgen, allen geconfronteerd met de zoektocht naar de nationale en eigen identiteit.

Een nieuw tijdperk staat voor de deur. De jongeren in Latijns-Amerika staan er echter alleen voor, met niemand die hen kan begeleiden of laten zien hoe zij het zouden moeten aanpakken. Vorige generaties hebben zich, ondanks de migratie van ruraal naar urbaan, nog geen moderne mentaliteit aangemeten. Vandaar dat het voor hen onmogelijk is hun kinderen hierin te begeleiden: zij weten het immers zelf ook niet. De jongeren moeten het zelf ondervinden, een zware last voor de 'hoop van de naties'. Zij zijn de aangewezen dragers van de samenlevingen en leren met vallen en opstaan te overleven in de grootstedelijke omgeving van onze Latijns-Amerikaanse films. Waar in de hoofdsteden klassen en rassen bij elkaar zijn gekomen, zijn jongeren degenen die een verschil kunnen maken. We hebben al gezien hoe jongeren, bewust dan wel onbewust, sociale grenzen overschrijden. Wellicht is er inmiddels iets losgemaakt wat potentieel biedt voor de toekomst. Allen ondergaan het simpele, alledaagse leven vol illusies, dromen en hoop. Het belangrijkste is dát ze zich voortbewegen. Alles is immers beter dan stilstaan.

Latijns-Amerika is zowel in het kader van cinema als op maatschappelijk front aan het veranderen. Er zijn momenteel talloze verschuivingen aan de gang binnen dit continent, die zullen resulteren in alles behalve een hopeloze of uitzichtloze toekomst. De aangewezen dragers van de naties worden volwassen en vormen hiermee, ondanks de vele obstakels, de onbetwiste hoop van de toekomst voor Latijns-Amerika.

BIBLIOGRAFIE

- A'ness, Francine (2004)
“Resisting amnesia: Yuyachkani, performance, and the postwar reconstruction of Peru.” *Theatre journal*, Vol. 56, Nr. 3: pp. 395-414.
- Acevedo-Muñoz, E.R. (2004)
“Sex Class, and Mexico in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*.” *Film and History Special In-Dept Section*, Vol. 34.1: pp. 39-48, University of Colorado at Boulder.
- Amaya, H. en L. Senio Blair (2007)
“Bridges between the divide.” *Studies in Hispanic Cinemas*, Vol 4, Nr. 1, Intellect Ltd. 2007.
- Araujo, O.R. (2010)
“The Emergence and Entrenchment of a New Political Regime in Mexico.” *Latin American Perspectives*. Issue 170, Vol. 37, Nr. 1: pp. 35-61.
- Arellano, Rolando en Burgos, David (eds.) (2007)
Ciudad de los Reyes, de los Chávez, de los Quispe... Lima: Arellano Investigación de Marketing S.A.
- Arguedas, José María (1971)
El zorro de arriba y el zorro de abajo. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Baer, H. en R. Long (2004)
“Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón’s *Y tú mamá también*.” *South Central Review*, Vol. 21, Nr. 3, Memory and Nation in Contemporary Mexico, pp. 150-168.
- Basombrío Iglesias, Carlos (2005)
Percepciones, victimización, respuesta de la sociedad y actuación del Estado. Evolución de las tendencias de opinión pública en Lima Metropolitana 2001-2005. Lima: Bellido Ediciones E.I.R.L.
- Beasley-Murray, Jon (2007)
“*Subalternity, Betrayal, and Flight: Three Recent Films from Peru*” [draft]. http://faculty.arts.ubc.ca/jbmurray/research/subaltern_cinema.pdf, geraadpleegd op 21-4-2010.
- Bengoa, José (1996)
La Comunidad Perdida: essays sobre identidad y cultura, los desafíos de la modernización en Chile. Santiago: Ediciones Sur.
- Bordwell, David en Thompson, Kristin (2008)
Film art. An introduction. New York: Mc Graw-Hill.
- Calderón, Julio; Riofrío, Gustavo; Joseph, Jaime; et. al. (2009)
Foro Urbano: Los Nuevos Rostros de la Ciudad de Lima. Lima: Colegio de Sociólogos de Peru.
- Carril, Manuel Martínez en Guillermo Zapiola (2002)
La historia no oficial del cine uruguayo, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Cea, Maite de (2008)
Chile: de país modelado a país modelo?: una mirada desde la política, lo social y la economía. Santiago: Universidad Bolivariana.

- Claux, Denise (2005)
 “Tengo el Orgullo de ser Peruano y Soy Feliz” *Upper Class Limeños, National Identity, and Cultural Change in the 21st Century*. London: Masterscriptie voor de Institute for the Study of the Americas University.
 <<http://sas-space.sas.ac.uk/dspace/handle/10065/1814>>, geraadpleegd op 21-4-2010.
- Dargent, Eduardo (2000)
 “Hijos de un dios menor. Cifras, súbditos e inocentes”. In Dargent, Eduardo en Vergara, Alberto: *La batalla de los días primeros. Sendero y sus consecuencias en dos ensayos jóvenes*. Lima: El Virrey. pp. 111-176.
- Degregori, Carlos (2003)
 “Introducción”. In Degregori, Carlos, *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP . pp. 15-26.
- Escalona, Camilo (2008)
Chile, 20 años después, 1988 - 2008. Providencia (Santiago de Chile): Diagrama
- Foster, D.W. (2002)
Mexico City in Contemporary Mexican Cinema. Austin: The University of Texas Press.
- Franco, Jorge (2005)
Rosario. Uit het Spaans vertaald door Brigitte Coopmans. Amsterdam: Meulenhoff.
- Frau, Manuel (2007)
 “Fútbol e Historia: la esquizofrenia oriental”, *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*. Issue 89: pp. 129-137.
- Fuentes, Ranulfo (2005)
 “Huamanguino”. In Starn, Orin; Degregori, Carlos en Kirk, Robin, *The Peru Reader: History, Culture, Politics*. Durham, London: Duke University Press. pp. 384-386.
- Gargurevich, Juan (2003)
 ““La Chicha”, cultura urbana que resiste”. In Tremblay, Gaëtan: *Industrias culturales y diálogo entre civilizaciones en las Américas*. Saint-Nicolas (Québec): Les Presses de l’Université Laval. pp. 139-153.
- Gibbs, Jessie (2005)
 “Roadmovies mapping the Nation: Y Tú Mamá También” *e-Sharp Issue 4, Journeys of Discovery*, University of Manchester.
 <<http://www.gla.ac.uk/departments/esharp/issues/4/issue4abstracts/>>,
 geraadpleegd op 03-03-2010.
- Gillespie, Susan D. (1989)
The Aztec Kings; The Construction of Rulership in Mexica History, Tucson: The University of Arizona Press. pp. 3-96.
- Giulianotti, Richard (1999)
 “Built by the two Varelas: The Rise and Fall of Football Culture and national Identity in Uruguay”, *Sport in Society*, Vol. 2, Nr. 3: pp. 134-154.
- Gómez-Barris, Macarena (2009)
Where memory dwells: culture and state violence in Chile, Berkley: University of California Press.
- Gorriti, Gustavo (2005)
 “The quota”. In Starn, Orin; Degregori, Carlos en Kirk, Robin: *The Peru Reader: History, Culture, Politics*. Durham, London: Duke University Press. pp. 331-341.

- Gray, Mike (2000)
Drug Crazy, how we got into this mess and how we can get out. New York: Routledge
- Guzmán, Abimael (2005)
 “We are the initiators”. In Starn, Orin; Degregori, Carlos en Kirk, Robin, *The Peru Reader: History, Culture, Politics.* Durham, London: Duke University Press. pp. 325-330.
- Hershberg, Eric (2003)
 “Prefacio”. In Degregori, Carlos, *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú.* Lima: IEP. pp. 9-14.
- Hintz, Eugenio, et. al. (1988)
Historia y filmografía del cine uruguayo, Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Hudson, Rex A. en Meditz, Sandra W. (red.) (1992)
Uruguay, a Country Study. Federal Research Division: Washington D.C.
- Jelin, Elizabeth (2003)
 “Memorias y luchas políticas”. In Degregori, Carlos: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú.* Lima: IEP. pp. 27-48.
- Kievid, Jan de (1993)
Brood, werk, gerechtigheid en vrijheid: Chili tussen dictatuur en democratie. Amsterdam: Ravijn.
- King, John (1990) [2000]
Magical Reels: A History of Cinema in Latin America. London: Verso.
- Kokotovic, Misha (2005)
The Colonial Divide in Peruvian Narrative. Social Conflict and Transculturation. Brighton en Portland: Sussex Academic Press.
- Koonings, Kees en Kruijt, Dirk (2007)
 “Fractured cities, second-class citizenship and urban Violence”. In Koonings, Kees en Kruijt, Dirk: *Armed Actors. Organised Violence and State Failure in Latin America.* London, New York: Zed Books Ltd. pp. 7-22.
- Larrain, Jorge (2000)
Identity and Modernity in Latin America. Cambridge: Polity Press.
- Legas, Horacio (2008)
 “The End of Recognition. Arguedas and the Limits of Cultural Subjection”. *Literature and Subjection: The economy of Writing and Marginality in Latin America.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. pp. 196-238.
- Lerner Febres, Salomón (2003)
Yuyanapaq. Para recorder. 1980-2000. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú. Lima: Comisión de la verdad y reconciliación, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lerner Febres, Salomón (2005)
 “Time of reckoning”. In Starn, Orin; Degregori, Carlos en Kirk, Robin: *The Peru Reader: History, Culture, Politics.* Durham, London: Duke University Press. pp. 401-406.
- Linssen, Dana (2009)
 “Onbestemd Chileens vierluik” *NRC Handelsblad.* 12-5-2009.
- Martin-Jones, David en Montañez, Soledad (2009)
 “Cinema in progress: New Uruguayan Cinema”, *Screen,* Vol. 50, Nr. 3: pp. 334-344.
- Méndez, Josué (2008)
Dioses. El Guion de la Película. Lima: Santillana S.A.

- Middents, Jeffrey (2009)
Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru. Hannover en Londen: University of New England Press.
- Mora y Araujo, Marcela (2009)
 “El Maestro seeks to restore the Tradition of a forgotten footballing Identity”. *The Guardian*. <<http://www.guardian.co.uk/football/blog/2009/oct/14/uruguay-forgotten-football-identity-world-cup>>, geraadpleegd op 29-4-2010.
- Morote, Osmán (2005)
 “A frightening thirst for vengeance”. In Starn, Orin; Degregori, Carlos en Kirk, Robin: *The Peru Reader: History, Culture, Politics*. Durham, London: Duke University Press. pp. 323-324.
- Moser, Caroline en McIlwaine, Cathy (2000)
La violencia y la exclusión en Colombia. Según la percepción de comunidades urbanas pobres. Washington, D.C.: Banco Mundial, Región de Latinoamérica y el Caribe.
- Nagib, Lúcia (2003)
The New Brazilian Cinema. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Nicario (2005)
 “Memories of a cadre”. In Starn, Orin; Degregori, Carlos en Kirk, Robin: *The Peru Reader: History, Culture, Politics*. Durham, London: Duke University Press. pp. 343-355.
- del Pino, Ponciano (2003)
 “Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes”. In Degregori, Carlos: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP. pp. 49-94.
- del Pino, Ponciano (2005)
 “Peasants at War”. In Starn, Orin; Degregori, Carlos en Kirk, Robin: *The Peru Reader: History, Culture, Politics*. Durham, London: Duke University Press. pp. 394-400.
- Pobutsky, Aldona Bialowas (2005)
 “Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos' Rosario Tijeras.” *Studies in Latin American popular culture*, Vol. 24. pp. 17-35.
- Portocarrero, Gonzalo en Komadina, Jorge (2001)
Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú en Bolivia. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Portacarrero, Gonzalo (2007)
Racismo y mestizaje y otros ensayos. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Porzecanski, Teresa (2009)
 “Private Life and Identity Construction: Memories of Immigrant Jews in Uruguay”. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol. 4, Nr. 1: pp. 73-91.
- Rector, John L. (2003)
The History of Chile. Westport: Greenwood.
- Restrepo, Luis Alberto (2004)
 “Violence and fear in Colombia: fragmentation of space, contraction of time and forms of evasión”. In Koonings, Kees en Kruijt, Dirk: *Armed Actors. Organised Violence and State Failure in Latin America*. London, New York: Zed Books Ltd. pp. 172-185.

- Riaño-Alcalá, Pilar (2006)
Dwellers of Memory. Youth and Violence in Medellín, Colombia. New Brunswick, London: Transaction Publishers.
- Richards, Keith (2005)
 “Born at last? Cinema and Social Imaginary in 21st century Uruguay”, in Shaw, Lisa en Dennison, Stephanie (eds.) (2005): *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and national Identity.* Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Publishers. pp. 137-159
- Ritter, Jonathan (2002)
 “Siren songs: ritual and revolution in the Peruvian Andes.” *British journal of ethnomusicology*, Vol. 11, Nr. 1: pp. 9-42.
- Roniger, Luis en Sznajder, Mario (1997)
 “The Legacy of Human Rights Violations and the Collective Identity of redemocratized Uruguay”. *Human Rights Quarterly*, Vol. 19, Nr. 1. The Johns Hopkins University Press. pp. 55-77.
- Rozema, Ralph (2007)
 “Medellín”. In Koonings, Kees en Kruijt, Dirk, *Fractured Cities. Social Exclusion, Urban Violence & Contested Spaces in Latin America.* London, New York: Zed Books Ltd. pp. 57-70.
- Rozema, Ralph (2008)
 “Urban DDR-processes: paramilitaries and criminal networks in Medellín, Colombia.” *Journal of Latin American Studies*, Vol. 40, Nr. 3: pp. 423-452.
- Salazar J., Alonso en Jaramillo, Ana María (1992)
Medellín. Las Subculturas del Narcotráfico. Santafé de Bogota, D.C.: Cinep.
- Shaw, Lisa en Dennison, Stephanie (eds.) (2005)
Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and national Identity, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Publishers.
- Shaw, Deborah (2007)
Contemporary Latin American cinema: breaking into the global market. Rowman & Littlefield. pp. 29 -50.
- Shijun, Y. (2005)
 “The Symbolic Meaning of Road in European Movie” *Universiteit Groningen: Nederland.* <<http://www.euroculturemaster.org/default.aspx?sec=3&sub=4>>, geraadpleegd op 16-03-2010.
- Sorensen, Kristin (2009)
Media, memory, and human rights in Chile. New York: Palgrave Macmillan.
- Sosnowski, Saul en Popkin, Louise B. (eds.) (1993)
Repression, Exile and Democracy: Uruguayan Culture. Durham: Duke University Press.
- Stern, Orin (1991)
 “Missing the revolution: Anthropologists and the war in Peru.” *Cultural anthropology*, Vol. 6, Nr. 1: pp. 63-91.
- Stern, Orin (1995)
 “Maois in the Andes: The communist party of Peru – Shining Path and the refusal of history.” *Journal of Latin American studies*, Vol. 27, Nr. 2: pp. 399-421.
- Stern, Orin (1995)
 “To revolt against the revolution: War and resistance in the Peru’s Andes.” *Cultural anthropology*, Vol. 4: pp. 547-580.

- Stern, Steve J. (2006)
Battling for hearts and minds: memory struggles in Pinochet's Chile, 1973-1988,
 Durham, NC: Duke University Press.
- Taylor, Lewis (1998)
 "Counter-insurgency strategy, the PCP-Sendero Luminoso and the civil war in
 Peru, 1980-1996." *Bulletin of Latin American research*, Vol. 17, Nr. 1: pp. 35-58.
- Theidon, Kimberly (2003)
 "Remembering war and imagining citizenship in Peru." *Cultural critique*, Nr. 54:
 pp. 67-87.
- Theidon, Kimberly (2003)
*Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en
 el Perú*. Lima: IEP.
- Torres Seoane, Javier (2005)
*Rescate por la memoria: canción, poesía, narración, historieta, fotografía,
 ensayo y dibujo pintado*. Ayacucho: Asociación SER.
- Ubilluz, Juan Carlos; Hibbett, Alexandra en Vich, Víctor (2009)
Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política.
 Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Valverde, Estela (2001)
 "The Experience of Exilio and Insilio in Reshaping Uruguayan Identity", *Bulletin
 of the Royal Institute for Inter-Faith Studies*, Vol. 3, Nr. 2: pp. 177-195.
- Vergara, Alberto (2000)
 "Balas al alba. Reflexiones en torno a la violencia senderista". In Dargent,
 Eduardo en Vergara, Alberto : *La batalla de los días primeros. Sendero y sus
 consecuencias en dos ensayos jóvenes*. Lima: El Virrey. pp. 33-109.
- Vergara del Solar, Ana (2008)
Niños y jóvenes en el Chile de hoy: su lugar en los nuevos contextos familiares.
 Santiago: Universidad Diego Portales, Facultad de Ciencias Humanas y
 Educación.
- Willakuy, Hatun (2004)
*Versión abreviada del informe final de la comisión de la verdad y reconciliación.
 Perú*. Lima: Comisión de entrega de la comisión de la verdad y reconciliación.
- Wood, Jason (2006)
The Faber Book of Mexican Cinema. London: Faber and Faber Limited.

FILMOGRAFIE

- 21 Grams* (2003, Verenigde Staten, Alejandro González Iñárritu)
25 Watts (2001, Uruguay, Juan Pablo Rebella en Pablo Stoll)
Acné (2008, Uruguay/Argentinië/Mexico/Spanje, Federico Veiroj)
American Pie (1999, Verenigde Staten, Paul Weitz)
Amores Perros (2000, Mexico, Alejandro González Iñárritu en Guillermo Arriaga)
Babel (2006, o.a. Verenigde Staten, Alejandro González Iñárritu)
Chicha tu Madre (2006, Peru, Gianfranco Quattrini)
Cidade de Deus (2002, Brazilië/Frankrijk, Fernando Meirelles en Kátia Lund)
Días de Santiago (2004, Peru, Josué Méndez)
Dioses (2008, Peru, Josué Méndez)
El Chacal de Nahueltoro (1969, Chili, Miguel Littin)
El Huerfanito (2004, Peru, Flaviano Quispe Caiña)
Futebol (1998, Brazilië, Arthur Fontes, João Moreira Salles)
Gigante (2009, Uruguay/Argentinië/Duitsland/Nederland, Adrián Biniez)
Historias de Fútbol (1997, Chili, Andres Wood)
Julio Comienza en Julio (1977, Chili, Silcio Gaiozzi)
La Buena Vida (2008, Chili, Andrés Wood)
La Perrera (2006, Uruguay/Argentinië/Spanje/Canada, Manuel Nieto Zas)
La Sierra (2005, Colombia, Scott Dalton en Margarita Martínez)
Linha de Passe (2008, Brazilië, Walter Salles en Daniela Thomas)
Los Debutantes (2003, Chili, Andrés Waissbluth)
Lucanamarca (2008, Peru, Carlos Cárdenas en Héctor Gálvez)
Machuca (2004, Chili, Andres Wood)
Madeinusa (2006, Peru, Claudia Llosa)
Muerte al Amanecer (1977, Peru, Francisco Lombardi)
O Primeiro Dia (1998, Brazilië/Frankrijk, Walter Salles en Daniela Thomas)
Paloma de Papel (2003, Peru, Fabrizio Aguilar)
Palomita Blanca (1973, Chili, Raul Ruiz)
Roadtrip (2000, Verenigde Staten, Todd Phillips en Scot Armstrong)
Rosario Tijeras (2005, Colombia, Emilio Maillé)
Santa Cruz (2000, Brazilië, Marcos Sá Corrêa en João Moreira Salles)
Satanás (2007, Colombia, Andrés Baiz)
Temporada de Patos (2004, Mexico, Fernando Eimbecke)
Terra Estrangeira (1996, Brazilië/Portugal, Walter Salles en Daniela Thomas)
The Up Series (1985, Michael Apted, Engeland)
Tropa de Elite (2007, Brazilië/Nederland/Verenigde Staten, José Padilha)
Whisky (2004, Uruguay/Argentinië/Spanje, Juan Pablo Rebella en Pablo Stoll)
Y Tú Mamá También (2001, Mexico, Alfonso en Carlos Cuarón)



**LATIN
AMERICAN
FILM FESTIVAL**



In de acht hoofdstukken in dit rapport worden twaalf recente Latijns-Amerikaanse films geanalyseerd door studenten van de cursus De Speelfilm en de Samenleving in Latijns-Amerika van het CEDLA (Centrum voor Studie en Documentatie van Latijns-Amerika).

In deze films spelen jongeren de hoofdrol. Zij worden geportretteerd als een nieuwe generatie die, in tegenstelling tot films uit de twintigste eeuw, waarin jongeren in actief sociaal protest getoond worden, vaak vooral niets doen.

Centraal in alle hoofdstukken staat de volgende vraag:

Aannemende dat Latijns-Amerikaanse regisseurs nog altijd beogen de narration of the nation te verzorgen, waarom gebruiken zij jongeren als dragers van hun films en de bringers van hun boodschap?

