

Uruguays omgang met het verleden *25 Watts* en *Whisky*: twee generaties zonder toekomst in zicht

Door Ruby Sanders, 2010

Dit artikel 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 geogst, 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 paper probeert Ruby Sanders te verklaren wat de twee films dan zo evident Uruguay-aans 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 aanhoren 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 jarenzestigmuziek 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 gedeelde 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 linie 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 tweepartijensstelsel 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 tweepartijstelsel 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 begintagen 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 immuniteit 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 immuniteit 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 opgezaald 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 Pitufu, 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 achtereen 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 ge-

maakt 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 gevangengezet 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 lamelndige 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 norse wil in overigens) Leche een lift naar huis geeft. Deze vernederende situatie wordt zelfs de immer besluite-loze 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 'echtelingen' 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 blijikbaar 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 opkrabbende 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* druipet 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 macho 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 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 drieënhalve 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 Char-rúas". 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 – maffiöse 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 spootje 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 terug-

gegrepen 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 lamelligheid, 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 lamleidend 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 distributiebureau *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 meestorsten. 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 subtiele 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 strafeloosheid 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 Roniger 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 tegengeluid 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.tativille.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