

C U A D E R N O S D E L C E D L A

Latijns Amerika in beeld

Visies op een bewogen regio



Marc Simon Thomas (red.)

29



CENTRE for
LATIN AMERICAN
RESEARCH and
DOCUMENTATION
19642014CEDLA

LATIJS AMERIKA IN BEELD

LATIJS AMERIKA IN BEELD

VISIES OP EEN BEWOGEN REGIO

MARC SIMON THOMAS (RED.)

Cuadernos del CEDLA Editorial Board

Michiel Baud

Pitou van Dijck

Arij Ouweneel

Cuadernos del CEDLA, No. 29

ISBN 978-90-70280-30-7

NUR 740 Mens en maatschappij algemeen

© 2014 CEDLA, Amsterdam

Centre for Latin American Studies and Documentation

Roetersstraat 33

1018 WB Amsterdam

The Netherlands

www.cedla.uva.nl

www.cedla.uva.nl/50_publications/cuadernos.html

Gedrukt door HAVEKA, de grafische partner, Alblasserdam

INHOUDSOPGAVE

WOORD VOORAF	IX
DEEL 1 – OMGAAN MET EEN DICTATORIAAL VERLEDEN	
<i>LA HISTORIA OFICIAL EN BUENOS AIRES VICE VERSA</i>	3
Twee films over de militaire dictatuur in Argentinië SASKIA VAN DRUNEN	
<i>25 WATTS, WHISKY EN TRES</i>	13
Uruguay's heden, verleden en toekomst in drie films RUBY SANDERS	
<i>NEE TEGEN PINOCHET</i>	24
De film <i>No</i> en de kracht van politieke marketing in Chili PATRICIO SILVA	
METAAL EN MELANCHOLIE	33
Antropologisch filmen in Lima MICHIEL BAUD	
VERGETELHEID EN VERVREEMDING	41
De Peruaanse kunst van het overleven MIJKE DE WAARDT	
<i>"PITAQMI KANKI" – WIE BEN JIJ?</i>	48
De microgeschiedenis van Fredy Ortiz en de Peruaanse rock- & bluesband Uchpa ANNELOU YPEIJ	
DEEL 2 – HET WEERBARSTIGE HEDEN	
DE REVOLUTIE VAN HUGO CHÁVEZ	61
Ongelijkheid, populisme en de media in Venezuela BARBARA HOGENBOOM	
NIET MEER WELKOM A FOREIGN	71
De schaduwzijde van Caraïbische mobiliteit in <i>Home Again</i> RIVKE JAFFE EN EMIEL MARTENS	

ACHTER HAAR RUG (OM)	82
Sociale mobiliteit in een stad vol ongelijkheid CHRISTIEN KLAUFUS	
YUMMY, YUMMY, MIJN TIETJE IS ERG YUMMY	91
Een glimp van de Nieuwe Tijd in Peru ARIJ OUWENEEL	
MOORD IN LA COCHA	102
Rechtspluralisme en beeldvorming in Ecuador MARC SIMON THOMAS	
DEEL 3 – GEWELD EN CRIMINALITEIT	
IS BINNEN WEL BINNEN?	115
<i>La Chirola, Ciudadela</i> en de dubbelzinnigheid van vrijheid CARMEN GIMÉNEZ SOLAR	
(N)IEMAND IN NIEMANDSLAND	121
De samenkomst van migranten, straatbendes en drugkartels in Midden-Amerika MARIE-LOUISE GLEBBEEK	
ONSCHULDIG VEROORDEELD	131
Een kritische blik op het Mexicaanse strafstelsel IMKE HARBERS	
DRUGS EN GEWELD IN MEXICO: ERVARING EN VERBEELDING	140
Aantekeningen bij <i>Narcocultura</i> WIL G. PANSTERS	
JONGEREN, GEWELD EN HEROPVOEDING	150
Een perspectief vanuit de gevangnissen van Mexico en Nicaragua JULIENNE WEEGELS	
DEEL 4 – STRIJD OM NATUURLIJKE HULPBRONNEN	
VOGELAARS	161
Het drama van de Indianen in Brazilië FÁBIO DE CASTRO	
HIPHOP MET EEN GOUDPAN	170
Reflecties op kleinschalige goudwinning in Colombia, bezongen door ChocQuibTown LEONTIEN CREMERS EN JUDITH KOLEN	

WEGEN WATERKRACHT	179
Twee films ter ondersteuning van participatieve besluitvorming in Suriname	
PITOU VAN DIJCK	
ANTI-MIJNBOUW ACTIVISME IN GUATEMALA	189
Reflecties naar aanleiding van de film <i>Heart of the Sky</i> , <i>Heart of the Earth</i>	
ELISABET DUEHOLM RASCH	
SERRA PELADA EN DE WIP VAN FORTUIN EN MISÈRE	198
Feit en fictie rondom de mineralenkoorts in de Braziliaanse Amazone	
KAROLIEN VAN TEIJLINGEN	
OVER DE AUTEURS	206

Woord vooraf

Latijns Amerika is de laatste jaren bijzonder populair geworden in kringen van jonge backpackers. Zij doorkruisen het continent in meer of minder luxe bussen en volgen elkaars sporen in hostels en activiteiten. Facebook en Instagram staan vol met mooie en minder mooie foto's en filmpjes van de zoutvlaktes van Uyuni, de watervallen van Iguacu, de ruïnes van Machu Picchu of de Maya monumenten van Zuid-Mexico of Guatemala. Minder verheffende beelden betreffen het Death Road *mountainbiken* in Bolivia waar fietsers in duizelingwekkende vaart een oude weg afrazen of de *drinking tubes* die in Colombia in navolging van het Thaise evenbeeld zijn opgekomen.

De beelden van Latijns Amerika die deze meest jonge reizigers creëren, zijn ook interessant voor professionele Latijns Amerika *watchers*. Waar het vredesproces en politieke verzoening in Colombia nog overal met grote scepsis en afwachtendheid wordt beschouwd, hebben de rugzaktoeristen het land al geruime tijd geleden ontdekt als goede bestemming en het tot een mooi en vriendelijk reisland bestempeld. Latijns Amerika wordt in deze wereld van jonge wereldreizigers op dezelfde manier voortdurend vergeleken met Zuid-Oost-Azië. Het is onder hen een algemeen aanvaarde wijsheid dat Latijns Amerika een veel gevaarlijker regio is dan Azië, waar de mensen veel vriendelijker zijn en het gevaar van berovingen navenant kleiner. Anderzijds wordt Latijns Amerika (daardoor?) ook als een uitdagend en avontuurlijker reisbestemming gezien. Deze beelden worden in de sociale media voortdurend opnieuw bepaald. Op basis van incidenten, zoals een moord, een busongeluk of politieke onrust, kunnen zij in snel tempo worden aangepast.

Ook in kringen van meer onderlegde waarnemers roept Latijns Amerika geen eenduidig beeld op, al lijken de veranderingen in die beeldvorming langzamer te verlopen. In de laatste decennia van de vorige eeuw was het nog het continent van de militaire regeringen en autoritaire leiders. Het was tevens de regio van de eeuwige economische stagnatie, armoede en extreme inkomensverschillen, en de oppositie tegen deze situatie vanuit een veelheid van sociale bewegingen. In linkse kringen fungeerde de Cubaanse revolutie als een icoon van hoop en verandering. Het mag opvallend worden genoemd dat in deze zelfde periode de Latijns Amerikaanse literatuur wereldwijde furore maakte. Het magisch realisme dat het kenmerk werd van de "*boom*" wist een internationaal miljoenenpubliek te bereiken en te beroeren. Het beschreef die werkelijkheid van onrecht, en revolutie in Latijns Amerika, maar met een afstand die haar blijkbaar beter te verteren en te begrijpen maakte.

In de eenentwintigste eeuw veranderde het beeld van Latijns Amerika. Het werd plotseling het continent van de snelle groei en hoopvolle ontwikkelingen. Militaire dictators hadden plaats gemaakt voor democratische verhoudingen en verkiezingen werden algemeen aanvaard als het gewenste politieke instrument. Landen als Brazilië, Mexico en Chili ondergingen een snelle economische groei en diepgaande sociale en economische veranderingen. Nieuwe leiders zoals Hugo Chávez en Evo Morales beloofden dat de economische groei veel sterker ten goede zou komen aan de arme, vaak gediscrimineerde delen van de bevolking. De eenentwintigste eeuw zag zo een nieuw optimisme in Latijns Amerika met een groeiende middenklasse en een gevarieerd panorama van sociale maatregelen. Dit optimisme ging een belangrijk deel van de beeldvorming bepalen. Het werd zeker ook gevoed door de verminderde invloed van de VS die in de periode na de Koude Oorlog niet meer precies wist wat ze met Latijns Amerika aan moest. De regio kreeg daardoor meer mogelijkheden onafhankelijk haar weg te kiezen. Deze nieuwe situatie maakte het bijvoorbeeld ook mogelijk dat de Colombiaanse regering eindelijk na vijftig jaar strijd vredesonderhandelingen kon beginnen met de guerrilla's van de FARC.

Maar tegenbeelden zijn blijven bestaan. Het politieke proces in veel Latijns Amerikaanse landen blijft bepaald door corruptie en autoritair leiderschap. Armoede en geweld bleven het leven van velen bepalen. Het beeld van de samenlevingen van Midden-Amerika werd bovendien gedomineerd door criminele wetteloosheid, drugsgeweld en jeugdbendes. In milieubewuste kringen kwam daar nog bij dat de snelle economische ontwikkeling in Latijns Amerika vooral gebaseerd was op de productie van grondstoffen die vaak grote gevolgen had voor het milieu en de lokale samenlevingen waar die productie plaats vond.

Latijns Amerika is dus een regio die sterk verschillende en vaak tegengestelde beelden oproept. Dit maakt het moeilijk om een bevredigend en eenduidige beeld van de regio te schetsen. In de jaren zeventig en tachtig was het vooral de literatuur die daarin het best slaagde. Dat verklaart het succes van de Latijnse Amerikaanse literatuur in die periode. Vandaag de dag is die positie ingenomen door visuele beelden. Diverse Latijns Amerikaanse speelfilms en documentaires hebben in de afgelopen twee decennia internationale prijzen in de wacht gesleept – verschillende bijdragen in deze bundel refereren daaraan. Die films en documentaires, maar ook YouTube filmpjes, zijn bij uitstek de middelen geworden om greep te krijgen op de werkelijkheid van Latijns Amerika. Zij laten de perspectieven zien van de verschillende buitenstaanders, zoals de hierboven genoemde jonge reizigers en de internationale gemeenschap van journalisten en onderzoekers. Maar misschien belangrijker nog, zij verschaffen de verschillende sectoren van de Latijns Amerikaanse samenleving ook de

gelegenheid om zichzelf te presenteren. Die presentatie van de samenleving is daarmee niet meer uitsluitend voorbehouden aan de dominante klassen, maar aan allerlei groepen die voorheen nauwelijks toegang hadden tot die beeldvorming.

Het beeld van Latijns Amerika dat op deze manier tot stand komt is veel gevarieerder en in sommige opzichten tegenstrijdiger dan dat voorheen het geval was. Dat maakt dat beeld tegelijkertijd realistischer en ingewikkelder. De nieuwe productie van visuele beelden in en over Latijns Amerika laat de regio in al zijn veelkleurig- en veelvormigheid zien en roept daarom allerlei vragen op. Deze vragen betreffen de rol van etnische verschillen, de relaties tussen mannen en vrouwen en tussen de generaties, de invloed van migratie, urbanisatie en geweld, etc. Een focus op de visuele productie over Latijns Amerika kan dus zeer inzichtelijk zijn voor de belangrijkste veranderingen in hedendaagse Latijns Amerika. Daarom heeft het CEDLA zijn 50-jarige jubileum luister willen bijzetten door een aantal onderzoekers in Nederland te vragen om zich vanuit hun kennis over Latijns Amerika op dit thema te richten. Het resultaat is dit boek met essays waarin bewegende visuele beelden centraal staan.

Geïnspireerd door *Achter het Eeuwig El Dorado*, een CEDLA bundel uit 1996, die de “ervaringen” van Nederlandse onderzoekers met Latijns Amerikaanse literatuur beschreef, is nu, in 2014, aan de verschillende auteurs gevraagd om vanuit hun eigen discipline, bewegende beelden duiding te geven. In de keuze wat te bespreken, een film, een documentaire, of YouTube filmpjes, is een ieder geheel vrij geweest. Wel is hen gevraagd om niet alleen te beschrijven, maar vooral om te verdiepen en om aan de hand van de gekozen beelden een maatschappelijke kwestie te beschrijven. Dit heeft geleid tot een grote verscheidenheid aan essays: van meer wetenschappelijk georiënteerd, via politiek geëngageerd tot aan persoonlijke ervaringen. De grote gemene deler is evenwel de onbetwistbare kennis van het continent, aangevuld met grote betrokkenheid met de mensen daar die de auteurs hiermee ten toon spreiden. De bundel verschaft de lezer zo een boeiende, veelzijdige kijk op de “werkelijkheid” van Latijns Amerika.

Om enigszins lijn te brengen in de 21 essays die dit boek rijk is, is gekozen voor een indeling rondom vier overkoepelende thema's. Het eerste deel betreft essays over het militaire, dictatoriale verleden, de herinneringen daaraan en de diverse strategieën hoe met dat verleden om te gaan. Saskia van Drunen, Ruby Sanders, Patricio Silva, Michiel Baud, Mijke de Waardt en Annelou Ypeij geven een inkijk in het gewelddadige verleden van Argentinië, Chili, Peru en Uruguay en de mogelijke manieren voor mensen om zich daar mee te verzoenen. In het tweede deel verschuift de focus meer naar het heden, en dan met name naar het nieuwe optimisme met haar evenwel onmiskenbare keerzijden. Barbara Hogenboom, Rivke Jaffe en Emiel Martens, Christien Klaufus, Arij Ouweneel en Marc Simon Thomas behande-

len thema's als mobiliteit, sociale ongelijkheid, racisme en populisme aan de hand van beelden uit de Caraïben, Ecuador, Peru en Venezuela. Het derde deel gaat over de criminele en gewelddadige schaduwzijde van Latijns Amerikaanse samenlevingen. Carmen Giménez, Marie-Louise Glebbeek, Imke Harbers, Wil Pansters en Julienne Weegels laten ons kennismaken met corruptie, drugsgeweld, straatbendes en het gevangenisleven in Bolivia, Guatemala, Honduras, Mexico en Nicaragua. In het vierde deel van deze bundel komen tenslotte de winning van grondstoffen en de gevolgen daarvan voor mens en milieu aan de orde. Fábio de Castro, Leontien Cremers en Judith Kolen, Pitou van Dijck, Elisabet Rasch en Karolien van Teijlingen schetsen een verontrustend beeld van de kwalijke gevolgen grootschalige benutting van natuurlijke hulpbronnen in Brazilië, Colombia, Guatemala en Suriname. Het beeld van Latijns Amerika dat al deze gebundelde essays tezamen schetsen is dat van een soms wat rauwe, maar vooral veelzijdige, dynamische en intrigerende realiteit.

Wij danken alle auteurs voor hun bijdrage aan dit jubileumboek.

Michiel Baud en Marc Simon Thomas

Amsterdam, september 2014

DEEL I

OMGAAN MET EEN
DICTATORIAAL VERLEDEN

*LA HISTORIA OFICIAL EN
BUENOS AIRES VICE VERSA*

TWEE FILMS OVER DE MILITAIRE DICTATUUR IN ARGENTINIË

SASKIA VAN DRUNEN

Er zijn inmiddels honderden films over de Argentijnse dictatuur van 1976-1983 en haar achtergronden en nasleep gemaakt. De eerste kritische films over deze periode zijn zelfs al tijdens de dictatuur gemaakt, en refereerden in allegorische en metaforische termen aan de mensenrechtenschendingen en onderdrukking van het militaire regime. Met de overgang van dictatuur naar democratie in 1983 en het einde van de censuur en de autocensuur, kwam er ruimte om op een veel directere manier over de gruweldaden van de dictatuur te vertellen. De eerste films die in de jaren tachtig zijn gemaakt, vertelden het verhaal van de mensenrechtenschendingen, van de beulen en hun slachtoffers, en waren er vooral op gericht te laten zien wat er gebeurd was. Gaandeweg heeft dit type film, waarin vooral het aanklagen van de misdaden centraal stond, ruimte gemaakt voor subtielere vormen van aandacht voor het recente verleden via film of documentaire. De productie is gestaag gegroeid en heeft in de laatste jaren, vooral vanaf de eeuwwisseling, een grote vlucht genomen. Naast speelfilms zijn er ook talloze documentaires gemaakt over uiteenlopende thema's, van de strijd van de Moeders en Grootmoeders van Plaza de Mayo tot de revolutionaire strijd en verschillende guerrilla bewegingen die in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw opbloeden. Ook jongere generaties filmmakers, waaronder een aantal kinderen van vermisten, hebben zich op het onderwerp gestort en eigenzinnige films gemaakt die een nieuw licht op het thema werpen.

In deze bijdrage heb ik ervoor gekozen om twee films te bespreken uit twee verschillende periodes van het postdictatoriale Argentinië. De films illustreren op exemplarische wijze de tijdgeest waarin ze zijn gemaakt, en laten zien hoe de Argentijnse samenleving in die jaren een verschuiving doormaakte van verontwaardiging en ook hoop in de kracht van de waarheid en de democratie, naar een groeien

de desillusie over de falende democratie en de straffeloosheid in post-dictatoriaal Argentinië.

De eerste film die ik hier bespreek is de in het buitenland veelvuldig vertoonde film *La historia oficial* (*Het officiële verhaal*), van de Argentijnse regisseur Luis Puenzo, in 1986 bekroond met een Oscar voor beste buitenlandse film. De film kwam in Argentinië in april 1985 uit, en speelt zich af tegen het einde van de militaire dictatuur. De film vertelt het verhaal van Alicia, een geschiedenislerares die zich langzaam bewust wordt van de gruweldaden die er onder het militaire regime zijn gepleegd en de betrokkenheid van haar eigen man hierin. Buiten Argentinië wordt de film nog regelmatig vertoond in het kader van mensenrechtenfestivals als een goede inleiding op de militaire dictatuur in dat land. Binnen Argentinië is de film echter ook onderhevig aan kritiek. De film wordt sterk geassocieerd met een manier van denken die kenmerkend was voor de jaren van de democratische transitie en die vooral met terugwerkende kracht als simplistisch en gemakzuchtig wordt gezien.

De tweede film is de minder bekende film *Buenos Aires Vice Versa* (1996), van de Argentijnse regisseur Alejandro Agresti, die in de jaren tachtig in Nederland heeft gewoond. Agresti maakte al eerder films over de dictatuur, zoals *El amor es una mujer gorda* (1987), en *Boda secreta* (1989), maar *Buenos Aires Vice Versa* is de eerste speelfilm die hij maakte na zijn terugkeer naar zijn thuisland. De film is een mozaïek aan vertellingen en volgt een aantal mensen in hun dagelijkse, soms absurde beslommingen in Buenos Aires. Gaandeweg wordt duidelijk wat de verschillende personages bindt: het gedeelde dictatoriale verleden. Hoewel het geen grote publiekstrekker is geweest zoals *La historia oficial*, heeft de film in Argentinië en daarbuiten verschillende prijzen gewonnen. De film is interessant omdat zij zich niet zozeer richt op de dictatuur zelf, als op de gevolgen ervan voor de individuele slachtoffers en de Argentijnse samenleving in zijn geheel. In die zin sluit de film aan bij de tijdgeest van halverwege de jaren negentig, waarin steeds meer werd nagedacht over de gevolgen van de dictatuur voor de hedendaagse Argentijnse samenleving. Ik zal aan de hand van deze twee films laten zien hoe er in de jaren tachtig en negentig over het recente verleden werd gereflecteerd, en de verschuivingen die daarin hebben plaatsgevonden.

De kracht van de waarheid in *La historia oficial*

La historia oficial kwam in april 1985 uit in de bioscoop in Argentinië, vrijwel tegelijkertijd met de start van het proces tegen de militairen die tijdens de dictatuur het land hadden bestuurd, en een half jaar na de publicatie van het rapport van de Nationale Commissie over de Verdwijning van Personen (Comisión Nacional sobre la Desaparición

de Personas – CONADEP). Beide gebeurtenissen vestigden de publieke aandacht op de mensenrechtenschendingen van het militaire regime. Het rapport van de CONADEP, *Nunca Más* (Nooit Meer), presenteerde 8.961 gevallen van verdwenen personen en gaf aan dat dit aantal nog veel hoger moest liggen omdat veel gevallen van verdwijningen niet waren aangegeven. Het rapport werd na publicatie onmiddellijk een bestseller. Het vormde ook belangrijk bewijsmateriaal in het historische proces tegen de generaals dat tussen april en december 1985 het land in zijn greep hield. Beide maatregelen waren het gevolg van besluiten van de eerste democratisch gekozen President na de dictatuur, Raúl Alfonsín (1983-1989). Alfonsín had een verkiezingscampagne gevoerd waarin het documenteren van de mensenrechtenschendingen en het berechten van de schuldigen een centrale plek innamen, een focus die in grote mate bijdroeg aan zijn overwinning. Al voor het einde van de dictatuur was er immers al steeds meer bekend geworden over de gruwelijkheden die door het militaire regime waren gepleegd. De Moeders en Grootmoeders van de Plaza de Mayo genoten in deze periode steeds meer aanzien en het mensenrechtenvraagstuk werd een van de centrale thema's van de democratische transitie.

La historia oficial sluit naadloos aan bij die tijdgeest. De film kaart het thema van de gestolen baby's aan, en vertelt het verhaal van Alicia, een geschiedenislerares die getrouwd is met Roberto, een zakenman die met de militairen samenwerkt. Samen hebben ze een dochter van vier jaar, Gaby, die als pasgeborene door Roberto is gebracht en door het stel is ingeschreven als eigen kind. Alicia weet niets van de afkomst van het kind en Roberto heeft haar gevraagd er geen vragen over te stellen. Alicia lijkt een gelukkig leven in onwetendheid te leiden, totdat ze een oude schoolvriendin terugziet, Ana, die na een periode van ballingschap terugkomt. In een aangrijpende scène waarin de twee vriendinnen samen dronken worden en oude herinneringen ophalen, vertelt Ana ineens wat de reden voor haar vertrek uit Argentinië is geweest. Ana blijkt te zijn opgepakt en gemarteld. Ze vertelt hierover, maar ook over de praktijk van de militairen om kinderen van gevangenen weg te geven aan kinderloze stellen, die ze inschreven als eigen kind en verder geen vragen stelden. Alicia voelt zich aangesproken en reageert gepikeerd. Maar Ana's opmerking blijft knagen. Ze probeert uit te vinden of Gaby dochter van vermisten is, en komt gaandeweg achter de harde realiteit van de verdwijningen. In een dramatische slotscène confronteert ze haar man met de vraag of Gaby dochter van vermisten is en krijgt ze de bevestiging dat hij hiervan op de hoogte was en medeplichtig is. Voor Alicia betekent dit het einde van haar huwelijk.

Alicia's ontwaken en langzame ontdekking van wat zich in Argentinië heeft afgespeeld, staat symbool voor het proces dat de Argentijnse samenleving zelf heeft doorgemaakt. Alicia's personage gaat van

totale onwetendheid, naar vertwijfeling, naar het ontdekken en accepteren van de waarheid met alle gevolgen van dien. Nu ze eenmaal de waarheid kent, kan Alicia niet meer terug naar een leven samen met haar man, of de ware identiteit van Gaby ontkennen. Ze kan zelfs niet terug naar haar conservatieve visie op de nationale geschiedenis zoals ze deze in haar geschiedenislessen overbracht. De katalysator van dit proces is haar vriendin Ana, een slachtoffer van de dictatuur. Ook hierin zijn parallellen te trekken met de Argentijnse samenleving. De verhalen van de verdwijningen en martelingen zijn de huizen binnendrongen via de getuigenissen van de slachtoffers: de Moeders en de Grootmoeders, op zoek naar hun kinderen en kleinkinderen, en de overlevenden van de geheime detentiecentra. Door de weg die Alicia bewandelt van onwetendheid naar confrontatie met de waarheid en de gevolgen die ze daaruit trekt, wordt ook gesuggereerd dat als ze had geweten van de misdaden, ze anders zou hebben gehandeld. Dit is een van de aspecten die de film achteraf op kritiek is komen te staan. Het zou typisch zijn voor het in de jaren tachtig heersende beeld van een “onschuldige” Argentijnse samenleving die geen weet had van de verdwijningen en daardoor ook geen verantwoordelijkheid hoefde te nemen voor wat er zich onder haar ogen afspeelde.

Dit beeld van een onschuldige samenleving valt samen met wat in Argentinië bekend is komen te staan als de “Theorie van de twee duivels”. De kern van deze theorie is dat de Argentijnse samenleving slachtoffer is geweest van een strijd tussen twee groepen, de militairen enerzijds en de guerrilla groeperingen anderzijds. Deze interpretatie pleitte de Argentijnse samenleving vrij van verantwoordelijkheid voor de misdaden die onder het militaire regime waren begaan. De militairen werden als een soort bezettingsmacht neergezet, en de militaire dictatuur als iets dat de Argentijnse samenleving was “overkomen”. Daarmee werd voorbij gegaan aan het feit dat de dictatuur in de eerste plaats een product van de Argentijnse samenleving was, en dat de militairen veel steun hadden genoten toen ze de macht grepen en ook daarna. Een tweede belangrijke implicatie van de “Theorie van de twee duivels”, was dat de revolutionaire strijd van de guerrilla groeperingen en hun politieke vertakkingen gelijk werd geschakeld met het geweld van de militairen. Het argument was dat er sprake was geweest van twee soorten terrorisme, een terrorisme van links en van rechts. Het gevolg van deze dominante interpretatie was dat er in de jaren tachtig een soort hiërarchie ontstond binnen de groep slachtoffers, met “onschuldige” slachtoffers, zoals kinderen, vrouwen in verwachting, oudere mensen, ontvoerde personen die op geen enkele manier aan de guerrilla konden worden geassocieerd, en “schuldige” slachtoffers. Binnen deze laatste categorie vielen degenen die actief hadden deelgenomen aan de revolutionaire strijd van de jaren zeventig.

In de film zien we dit onderscheid ook terug, bijvoorbeeld in een confrontatie tussen Ana en Roberto in de garage van het gebouw waar

Roberto werkt: Ana en Roberto hebben een woordenwisseling, onder anderen over haar verdwijning en Roberto's verantwoordelijkheid hierin. Als Roberto Ana vraagt of ze wist wie Pedro was, antwoordt ze: "Ja, hij was net als jij, de andere kant van de medaille". Dit is een directe verwijzing naar het idee van twee schuldigen, de guerrilla en de militairen, die even erg waren in hun gebruik van politiek geweld en dus ook evenveel verantwoordelijkheid droegen voor de gebeurtenissen. Ook het feit dat Ana zelf niet politiek actief was past in deze interpretatie: een actieve deelname van Ana aan de revolutionaire strijd had zeker afbreuk gedaan aan haar status als slachtoffer. Als ze wel politiek betrokken was geweest, was het waarschijnlijk moeilijker geweest voor de toeschouwer van toen om zich met haar te identificeren. Ook de keuze van de regisseur om zich te richten op het vraagstuk van de gestolen kinderen, past in deze lijn van denken. Om empathie te kunnen genereren moest de nadruk vooral liggen op de "onschuldige" slachtoffers, degenen waarvan men zeker wist dat ze op geen enkele manier aan de guerrilla gekoppeld konden worden.

Hoewel, zoals we net hebben gezien, aspecten van de dominante interpretatie van de jaren tachtig zeker terugkomen in de film, zijn er ook elementen die juist duiden op een kritische kijk op de rol van de Argentijnse middenklasse. Het liedje dat Gaby voortdurend zingt, als een soort mantra, "In het land van 'ik kan met niet herinneren,' " is op zichzelf al een kritische noot over de wijze waarop de Argentijnse samenleving ervoor gekozen heeft om de ogen te sluiten. Ook op andere momenten in de film komt deze kritiek terug. Zo maakt een collega van Alicia expliciet welke verantwoordelijkheid mensen zoals zij, die de waarheid niet onder ogen willen zien, hebben in het in stand houden van het militaire regime. Als ze hem terloops vraagt of het waar is, "al deze lijsten, met al die vermisten...tot aan baby's toe?", antwoordt hij geïrriteerd: "Het is altijd makkelijker om te denken dat het niet mogelijk is, niet waar? Vooral omdat als het waar zou zijn er veel medeplichtigheid nodig zou zijn...veel mensen die het niet kunnen geloven ook al zou het voor hun neus gebeuren". Ook de manier waarop de verdwijningen werden goedgepraat komt aan de orde. In een scène waarin oude schoolvriendinnen van Alicia elkaar weer zien, wordt er gesproken over een niet aanwezige vriendin wier kinderen verdwenen zijn. Een van de vrouwen spreekt uit wat velen denken: "Als ze hem mee hebben genomen zal dat wel om een bepaalde reden zijn geweest, toch?" Dit was een gevleugelde uitspraak in die tijd om de repressie en verdwijningen te rechtvaardigen – "*¡por algo será!*" Ook gaat de film in op de medeplichtigheid van de Argentijnse Katholieke Kerk in de verdwijningen. Wanneer Alicia tijdens de biecht haar twijfels deelt over de identiteit van Gaby, blijkt al gauw uit de antwoorden van de priester dat hij meer weet en de misdaad zelfs goedkeurt: "je hebt haar beschermd voor de kwalen en gevaren waar ze toe veroordeeld had kunnen zijn", fluistert hij Alicia toe in de biechtstoel.

Tenslotte weerspiegelt de film ook het geloof dat er begin jaren tachtig heerste, dat er opheldering zou komen over de mensenrechtenschendingen die waren gepleegd, en dat de schuldigen hun straf zouden ondergaan. In de film zie je dat Alicia, die de waarheid onder ogen durft te zien, onafhankelijker wordt en als persoon groeit, terwijl Roberto, die medeplichtig is aan het militaire regime, ten onder gaat. Zelfs als hij niet zou worden vervolgd, verliest hij alles wat hem dierbaar is: zijn werk en de status die hij daarmee verworven had, zijn vrouw, zijn dochter, zijn gelukkige gezinsleven. Naarmate Alicia dichterbij de waarheid komt, stort zijn wereld verder in. In een van de laatste scènes zie je hoe hij archieven uit zijn kantoor meeneemt in een ultieme poging om zich in te dekken. Precies op dat moment wordt hij geconfronteerd door Ana, die op sarcastische toon vraagt: “zinkt het schip?” De rollen zijn omgedraaid. De onderliggende boodschap is er dus een van hoop. In de woorden van Norma Leandro zelf, die het personage van Alicia speelt, symboliseert Alicia’s persoonlijke zoektocht naar waarheid die van de zoektocht van “de Argentijnse natie voor de waarheid met betrekking tot haar eigen geschiedenis. De film is positief in die zin dat hij laat zien dat ze haar leven kan veranderen ondanks dat wat ze verliest”.

Pleidooi tegen straffeloosheid en vergetelheid in *Buenos Aires Vice Versa*

De relatief positieve onderliggende boodschap van *La historia oficial* contrasteert met de pessimistische toon van *Buenos Aires Vice Versa* uit 1996. De donkere visie op de dictatuur en haar nasleep die *Buenos Aires Vice Versa* uitdraagt, is kenmerkend voor het maatschappelijk debat in Argentinië halverwege de jaren negentig. Dat vond plaats in een context van straffeloosheid ten aanzien van de mensenrechtenschendingen uit het verleden, maar ook van nieuwe mensenrechtenschendingen, voornamelijk door politieagenten, die grotendeels onbestraft bleven. Niet zelden waren de auteurs agenten die destijds ook een rol hadden gespeeld in de repressie, waardoor de gevolgen van de straffeloosheid voor de misdaden uit het verleden tastbaar werden. De belangrijkste doelwitten van dit politiegeweld waren de kansloze jongeren uit de sloppenwijken van de grote steden. Zij waren de eerste slachtoffers van een neoliberal economisch beleid dat zijn oorsprong vond in de dictatuur, maar nog veel verder werd doorgevoerd onder de Peronistische president Carlos Saúl Menem (1989-1999). Dit beleid mondde uit in een groeiende kloof tussen arm en rijk die in de jaren negentig steeds zichtbaarder werd.

Tegelijkertijd was 1996 ook het jaar waarin een aantal ontwikkelingen samen kwamen, die ervoor zorgden dat het recente verleden na een periode van grote afwezigheid weer volop in de schijnwerpers

stond. De publieke bekentenissen, in 1995, van een ex-marine kapitein, Adolfo Francisco Scilingo, over zijn deelname in de dodenvluchten waarbij duizenden gevangenen gedrogeerd maar levend in de rivier La Plata werden gegooid tijdens de dictatuur, confronteerden de Argentijnse samenleving op dramatische wijze met het verleden. In diezelfde periode kreeg ook een nieuwe generatie slachtoffers publieke zichtbaarheid, de kinderen van de vermisten. De strijd tegen de straffeloosheid en de vergetelheid vormde hun belangrijkste drijfveer. Hun eerste publieke verschijning als organisatie van kinderen van slachtoffers van de dictatuur, H.I.J.O.S., vond plaats tijdens de twintigjarige herdenking van de staatsgreep, op 24 maart 1996. Deze symbolische datum van twintig jaar was een derde factor die het verleden weer op de agenda zette. In het hele land werden er activiteiten georganiseerd om de gebeurtenissen van twintig jaar geleden te herdenken.

Ook de films die in deze jaren over het recente verleden werden gemaakt veranderden van toon. Van de directe aanklacht die zo kenmerkend was voor de filmproductie van de jaren tachtig over de dictatuur, richtten films zich meer op het uitlokken van reflectie. Dit zie je ook terug in het werk van Alejandro Agresti, die met *Buenos Aires Vice Versa* op een minder directe manier de dictatuur aankaart dan hij in eerdere films deed. Agresti zelf zegt hierover in een interview: “Het heeft te maken met het verstrijken van de tijd. Aan het eind van *El amor es una mujer gorda* (1987) laat ik iemand zeggen dat er 30.000 mensen vermoord zijn. Dat was toen nodig, toen was het goed om uitgesproken te zijn. Die film stond nog dicht bij de gebeurtenissen waar hij over ging, je kunt dan geen afstand nemen. Ik zou laf geweest zijn als ik dat wel gedaan had in die omstandigheden. Nu zijn we tien jaar verder, nu kan ik de situatie van een afstand bekijken en kan ik het me permitteren om subtiel te zijn”. In een ruwe, vaak wat schokkerige stijl die doet denken aan een documentaire, volgt de film een aantal personages in de Argentijnse hoofdstad. De personages hebben ogenschijnlijk niets met elkaar te maken, maar gaandeweg het verhaal wordt duidelijk dat ze allemaal met elkaar verbonden zijn door de gezamenlijke geschiedenis van repressie en dictatuur. We volgen Daniela, een dochter van vermisten die vooral op zoek is naar zichzelf en Damián, een jongen die als receptionist in een hotel werkt en erachter komt dat hij een van de honderden jongeren is die tijdens de dictatuur van hun identiteit zijn beroofd. Ook is er een ouder echtpaar dat sinds de verdwijning van hun dochter niet meer op straat is geweest; Bocha, een straatjochie dat symbool staat voor de gevolgen van het neoliberalisme; twee reparateurs, waarvan de een het liefst wil vergeten en de ander vooral eenzaam is en op zoek naar een levensgezel; een eenzame vrouw die verslaafd is aan de televisie; een blind stel dat uit elkaar gaat. Hoewel de film fragmentarisch oogt,

heeft de regisseur wel degelijk een boodschap, en aan het eind van de film valt voor de kijker alles op zijn plek.

De film kaart een veelvoud aan relevante thema's aan. In de volgende alinea's wil ik me beperken tot twee centrale argumenten die Agresti maakt, en die mijns inziens kenmerkend zijn voor het denken in de jaren negentig. Het eerste en belangrijkste argument is dat straffeloosheid ten aanzien van de misdaden van het verleden leidt tot nieuwe misdaden in het heden. Hierdoor is iedereen in de Argentijnse samenleving – afgezien van de misdadigers en beulen – op een bepaalde manier slachtoffer van het dictatoriale verleden. Een specifieke scène ondersteunt dit argument op dramatische wijze. Dit betreft een scène tussen een blinde vrouw die op straat wordt geholpen door een man die zich vriendelijk voordoet, maar later een politieagent blijkt te zijn met een verleden als beul. Hij maakt misbruik van haar kwetsbaarheid en neemt haar mee naar een hotel. Daar doet hij de deur op slot, pakt haar stok af en begint haar te treiteren. Hij laat de sleutels van de kamer rinkelen maar haalt ze weg zodra zij ze probeert te pakken. Haar angst is voelbaar. Ondertussen horen we hem vertellen hoe hij vroeger vrouwen martelde in de geheime detentiecentra. Hij vertelt hoe hij destijds ook zijn “neef” heeft weggehaald bij zo'n vrouw. Deze jongen, Damián, is de receptionist van het hotel. Omdat hij juist bezig is met het ontwerpen van een radio waarmee hij gesprekken in de kamers kan afluisteren, hoort hij het hele gesprek. Zo komt hij op schokkende wijze achter zijn ware identiteit en de leugen waarop zijn leven is gebaseerd.

Hetzelfde argument wordt nog een keer gemaakt in de slotscène van de film, waarbij tevens een expliciete link wordt gelegd met de straffeloosheid voor de nieuwe vormen van machtsmisbruik die in het democratische tijdperk gangbaar waren onder politieagenten en andere veiligheidsdiensten. Deze scène speelt zich af in een groot winkelcentrum. Terwijl een van de personages, Daniela, in een muziekwinkel een koptelefoon opzet en helemaal opgaat in een muziekstuk dat herinneringen aan haar verdwenen ouders oproept, zien we hoe Bocha, de straatjongen met wie ze bevriend is geraakt, er op uit trekt en een camera steelt. Hij wordt gezien door dezelfde politieagent die eerder de blinde vrouw in een hotelkamer opsloot. Deze agent schiet Bocha neer. Dit is een typisch geval van *“gatillo fácil”*, een veelgebruikte uitdrukking in Argentinië, die staat voor het gemak waarmee agenten hun wapen trekken en schieten in achtervolgingen. Gevallen van *“gatillo fácil”* waren legio in de jaren negentig, en bleven grotendeels onbestraft. In de scène wordt de politieagent ter plekke aangevallen door *“El Tigre”*, een bokser uit de provincie, met donkere huidskleur, die naar de stad is getrokken in de hoop als bokser geld te verdienen. Even later horen we op het nieuws dat El Tigre ervan beschuldigd wordt dat hij Bocha heeft neergeschoten. Daarmee wordt

de politieagent gedekt en vrijgepleit, waarmee ook deze misdaad weer ongestraft blijft.

Het tweede argument van de film is hoopvoller van aard en stelt dat een nieuwe generatie slachtoffers zal opstaan, zich zal verenigen, en rekenschap zal vragen voor het verleden. De film is zelfs opgedragen aan de kinderen van “de 30.000 mensen die tijdens de militaire dictatuur in Argentinië zijn verdwenen en vermoord” en die “nu pas oud genoeg zijn om vragen te stellen”, zo lezen we aan het begin van de film. Ook de relatief belangrijke rol die aan de twee kinderen van de vermisten in de film, Daniela en Damián, wordt toebedeeld is betekenisvol in deze context. Hoewel de film niet echt hoofdpersonen kent, zien we veel meer van vooral Daniela dan van de andere personages. We zijn vooral getuige van haar zoektocht naar wie ze is, waar ze vandaan komt en wie ze wil worden. De zoektocht van Daniela naar haar identiteit is kenmerkend voor het proces waar veel kinderen van vermisten in die tijd doorheen gingen. Maar de boodschap van Agresti wordt explicieter aan het eind van de film, vooral in de slot-scène van de film. Wanneer Daniela zich, gek van verdriet om de dood van Bocha, terugtrekt op een openbare wc, is het Damián die haar vindt en haar troost. Hij hoort haar schreeuwen, sluit zijn armen om haar heen en probeert haar zo goed als hij kan te kalmeren. De onderliggende boodschap is duidelijk: een nieuwe generatie slachtoffers zal troost vinden bij elkaar, en zal op die manier in staat zijn het verleden een plek te geven en vooruit te komen.

Hoewel er een duidelijke verschuiving naar nieuwe onderwerpen en perspectieven zichtbaar is in *Buenos Aires Vice Versa*, liet zij veel onderwerpen onbesproken. Dat gold vooral voor de deelname van veel vermisten aan politieke activiteiten en vooral de gewapende strijd. Agresti probeert dit op subtiele wijze aan te kaarten door de introductie van een ouder stel wier dochter is vermist. Zij zijn ervan overtuigd dat als hun dochter niet politiek actief geweest was, ze nog had geleefd. Dit was in die tijd en ook onder familieleden van vermisten, zeker de oudere generatie, een gangbare gedachte. De politieke activiteiten van de vermisten werden halverwege de jaren negentig dan ook nog vaak verzwegen door hun familieleden en vooral door hun ouders. Door deze scène in zijn film op te nemen, laat Agresti niet alleen zien hoeveel onbegrip er zelfs binnen families van slachtoffers voor deze politieke strijd was, maar ook dat de vermisten niet zomaar werden opgepakt, maar omwille van hun politieke activisme.

Ter afsluiting

Sinds deze twee films is er veel veranderd in Argentinië. Mede als gevolg van de aanhoudende strijd van mensenrechtenorganisaties is het officiële beleid ten aanzien van het recente verleden sinds de pre-

sidentschappen van Néstor Kirchner (2003-2007) en zijn vrouw Cristina Kirchner (2007-2011 en 2011 tot heden) radicaal veranderd. Alle amnestiewetten zijn teruggedraaid, en inmiddels lopen er door het hele land rechtszaken tegen de militairen, politieleden en zelfs burgers die zich tijdens de dictatuur aan mensenrechtenschendingen schuldig hebben gemaakt. Maar ook het maatschappelijk debat heeft een verdiepingsslag gemaakt. Bepaalde onderwerpen die voorheen onbespreekbaar waren liggen nu op tafel, en er is ook meer ruimte voor grijs tinten gekomen. Dit is ook terug te zien in de filmproductie van de laatste jaren. Twee relatief recente films bijvoorbeeld, *Hermanas* (2004) en *Cordero de Dios* (2008), gaan in op de schuldvraag. Beide films vertellen een vergelijkbaar verhaal over hoe de dictatuur de privé sfeer is binnengedrongen en hoe mensen in die tijd met duivelse dilemma's werden geconfronteerd, waardoor "goed" en "fout" als categorieën al gauw tekort schieten. In beide films verraadt een van de familieleden de ander om een dierbare te redden, en kampt hij/zij met een schuldgevoel dat onoplosbaar blijkt. Een andere nog recentere film, *Infancia Clandestina* (2011), gaat over wat in Argentinië bekend staat als het "*Contraofensiva Montonera*" (Montonero tegenoffensief), de bewuste terugkeer naar Argentinië in 1979 en 1980 van strijders van de Peronistische guerrilla die in ballingschap leefden om tegen de dictatuur te vechten. Een film die zo expliciet ingaat op de gewapende strijd en daar op een genuanceerde, humane manier over vertelt had zelfs een aantal jaren geleden nog niet gemaakt kunnen worden. Het geeft aan hoeveel meer ruimte er tegenwoordig is in Argentinië om ook de meer controversiële aspecten van de recente geschiedenis aan te kaarten en te benoemen.

Verantwoording

De basis van dit essay werd gelegd in: Saskia van Drunen, *Struggling with the past. The human rights movement and the politics of memory in post-dictatorship Argentina (1983-2006)* (Amsterdam: Rosenberg, 2010). Andere nuttige literatuur: Susana Kaiser, "Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino", *Revista Crítica de Ciências Sociais* no 88 (2010), p.101-125; Juan Manuel Mannarino, "El cine argentino y la dictadura militar", www.lapulseada.com.ar; Mark Duursma, "Alejandro Agresti: Ik ben een politiek dier", *De Filmkrant* no 176 (Maart 1997); Mario Rinalletti, "La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989", *Film-Historia*, no.1, Vol. IX (1999), p 3-15; Judy Stone, "Partners in Conscience. Puenzo and Aleandro: Protraying Argentine Pain in 'Official Story'", *Washington Post* (22 December 1985).

25 WATTS, WHISKY EN TRES

URUGUAY 'S HEDEN, VERLEDEN EN TOEKOMST IN DRIE FILMS

RUBY SANDERS

Dit hoofdstuk brengt ons met drie recente films naar het zuiden van Latijns Amerika, naar Uruguay, een klein land dat omgeven is door reuzen Argentinië en Brazilië. De geschiedenis van Uruguay kende een lange bloeitijd die in de jaren zeventig van de vorige eeuw ruw verstoord werd, toen militairen de macht overnamen en het land in een repressief regime stortten dat tot 1985 zou duren. Het land is deze gewelddadige periode nooit helemaal te boven gekomen, mede door de aanhoudende straffeloosheid en kwakkelende economie sinds het einde van de dictatuur. De laatste jaren waait er echter een progressieve wind door Uruguay en inmiddels wordt het gezien als voorbeeldland in de regio. Het land kwam volop in het nieuws door opvallend progressieve wetgeving en werd in 2013 zelfs verkozen tot “land van het jaar” door het Britse blad *The Economist*.

Een filmindustrie kende Uruguay tot eind jaren tachtig nauwelijks, maar een jonge generatie filmmakers heeft daar verandering in gebracht. Het regisseursduo Juan Pablo Rebella en Pablo Stoll is daarin een voorbeeld geweest voor latere cineasten. Hun producties *25 Watts* (2001) en *Whisky* (2004), en een derde alleen van Pablo Stoll, toepasselijk *Tres* (2012) genaamd, waren zowel binnen Uruguay als daarbuiten grote successen. Wat volgens westerse critici vooral een universele aantrekkingskracht was, werd door binnenlandse recensenten herkend als onmiskenbare nationale thematiek. Als *25 Watts* het heden verbeeldt, gemaakt toen de regisseurs zelf jong waren, naar het evenbeeld van hun eigen leven op dat moment, moet *Whisky* het verleden voorstellen, belichaamd door de norse en “schuldbewuste” generatie. *Tres* is om deze metafoer af te maken de toekomst, en die ziet er positiever uit, kleurrijker en een stuk vrouwelijker bovendien.

25 *Watts*: relaas van een bijna verloren generatie

25 *Watts* vertelt het verhaal van drie jongens uit een middenklassenmilieu in Montevideo. Leche, Javi en Seba brengen gezamenlijk een zaterdag door en vervelen zich. Alle drie hebben ze zo hun ideeën en dromen, maar die zijn in het luchtledige blijven hangen. Om de tijd te doden hangen ze op een muurtje, drinken goedkoop bier, zitten voor de televisie en slenteren over straat. Af en toe kruisen verschillende figuren hun weg: een dove oma, een autistische buurjongen, een doorgesnoven vriend, een vriendinnetje dat al snel een ex zal worden, een lerares Italiaans en een chagrijnige baas en diens simpele zoon. De jongens zijn (bijna) klaar met de middelbare school en denken nog niet serieus na over hun toekomst. In de buurt waar onze protagonisten wonen, lijkt de tijd te hebben stilgestaan. Kleine huisjes van één verdieping, open deuren waar mensen in en uit lopen, straten waar nauwelijks auto's doorheen rijden: een kneuterige wijk waar niemand iets te vrezen heeft maar waar ook niets te beleven valt. Een langspeelplaat van *Los Mockers*, een populaire Uruguayaanse band uit de jaren zestig, biedt vertier, naast sigaretten en wat biertjes. Ondanks de passieve houding van de jongens hebben zij wel degelijk een belangrijke rol in de vorming van identiteit en de verbeelding van deze jonge generatie Uruguayanen. Het gebrek aan ideeën en (politieke) activiteit staat gelijk aan de politieke stagnering van Uruguay na de dictatuur, die van 1972 tot 1985 van het land één grote repressieve gevangenis maakte. De meest basale vragen over de eigen identiteit – wat stelt Uruguay en haar bewoners nog voor? – spelen zowel in Uruguay als land, als bij de drie personages uit Montevideo een belangrijke rol.

Vanuit de rustige wijk waar deze jongens wonen, weergegeven in *retro* zwart-wit en vergezeld door ouderwetse jaren zestigmuziek bekruipt je een aangenaam nostalgisch gevoel. We hebben hier te maken met een romantisering van het verleden, naar het Uruguay van vóór de militaire dictatuur, zo blijkt als we met Javi meerijden door de verlaten wijk. Zoals gezegd een utopische en onschuldige wereld, belichaamd door slenterende jongelingen en traag vooruit schuivende bejaarden. Het verkeersbord op een verlaten kruispunt geeft ironisch de tekst *esquina peligrosa* (gevaarlijke kruising) weer.

Wie 25 *Watts* voor het eerst ziet, zal vooral geraakt worden door de ingetogen humor en de innemende klunzigheid van de drie helden op sokken. Toch toont een nadere lezing van de film ook een andere kant. De jongens weten nauwelijks waar zij het moeten zoeken om iets van hun lamlendige levens te maken. Dit blijkt het duidelijkst uit de voorlaatste scène, waarin het etmaal ten einde loopt en de jongens beseffen dat hun plannen – hoe klein ook – mislukt zijn. Leche heeft al zijn moed bij elkaar geraapt om eindelijk een poging te wagen zijn heimelijke liefde en lerares Italiaans Beatrice te veroveren. Hij besluit

naar de nachtclub te gaan waar zij te vinden is, maar komt niet binnen omdat hij niet genoeg geld op zak heeft. Buiten wordt hij per abuis aangezien voor betrokkene in een zojuist gebezigde vechtpartij en opgepakt door de uitsmijters van de discotheek. Beatrice herkent en redt hem, waarna zij Leche, samen met haar vriend (tegen diens wil in), een lift naar huis geeft. Deze vernederende situatie wordt zelfs de besluiteloze Leche teveel en als hij na het uitstappen nog een laatste woord tot Beatrice wil richten, trapt haar vriend al op het gaspedaal. Javi is tegelijkertijd in de vroege 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 enige wat nog rest het goed beëindigen van zijn werkdag. Aangekomen op de afgesproken plaats krijgt hij echter van de zoon van de baas een vuistslag in het gezicht. Verdwaasd probeert Javi een trap tegen de auto te geven, met als enig resultaat nog een klap. Zowel Leche als Javi worden door de “klootzakken” verslagen; de machomannen die zij zelf niet zijn, winnen het van de *softies*. Seba is ondertussen op weg terug naar het muurtje waar de drie jongens hun dag begonnen en waar zij hem precies zo zullen eindigen.

Kenmerkend is dat de gebeurtenissen zich voltrekken zonder eigen invloed van de jongens. Het lukken of mislukken van dingen is vooral extern bepaald. Om dezelfde reden leunen ze sterk op bijgeloof. Deze passieve houding maakt van de jongens onschuldige speelballen en is weinig constructief. Goede voorbeelden van hoe verantwoording te nemen ontbreekt in de levens van de drie. Ouderen schitteren in afwezigheid, met uitzondering van één oma, die maar nauwelijks meer op deze wereld aanwezig is en daardoor weer de rol van hulpbehoevende heeft aangenomen. Zij illustreert de hang naar het verleden van haar leeftijdsgenoten en belichaamt de andere verloren generatie, geportretteerd in de tweede film van de “twee Pablo’s”: *Whisky*.

***Whisky*: de schuldbevuste ouderen**

Whisky handelt wederom over drie personen, dit keer geen hangjongeren maar hangouderen. Belangrijkste personage is de sombere Jacobo, een joodse man van middelbare leeftijd, die zijn levenswerk heeft zien opgaan in een bescheiden sokkenfabriek in Montevideo. Wanneer hij bezoek verwacht van zijn jongere broer Herman, wil hij de treurnis van zijn eenzame leven niet aan hem tonen. Hij besluit Marta, een van zijn drie werkneemsters, 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 akkoord met dit vreemde voorstel omdat ook zij al heel lang geen

verzetje meer heeft gehad. De rol van echtgenote bevalt haar en het nieuwbakken koppel ontvangt Herman in een volledig opgefrist huis, inclusief (speciaal voor de gelegenheid gemaakte) trouwfoto's aan de muur. Het maken daarvan levert een uiterst ongemakkelijke scène op waarin de fotograaf tevergeefs probeert een liefdevol echtpaar in beeld te brengen. Waar in het Engels op moment van afdrukken “*say cheese!*” wordt geroepen, vraagt de fotograaf in Uruguay om een welgemeend “*whisky!*”. Wanneer broer Herman gearriveerd is, blijkt dat Jacobo veel moeite heeft iets te maken van de situatie. Verstokte trots is de enige reden om zijn ware leven niet te tonen aan zijn jongere broer. Waar *25 Watts* vooral verveling uitstraalde, is die in *Whisky* omgeslagen in een verstikkende eenzaamheid. De drie hoofdpersonen uit *Whisky* vertolken de generatie die het in Uruguay verknald heeft, maar tonen ook een angstig toekomstscenario aan de jongens uit *25 Watts*, als zij niet gauw iets van hun leven maken. De trage manier van vertellen laat de film aanvoelen als één lang afwachten. Er wordt ook letterlijk wat afgewacht: op het vliegveld, voor een dichte deur, op de bus of in een restaurant. Net zoals in *25 Watts* zijn er veel momenten van “dode tijd”, waarin niets gebeurt maar wel de verwachting wordt gewekt dat er iets staat te gebeuren, een omslag die maar niet komt. Dit voortdurend wachtende gevoel kenmerkte ook de Uruguayaanse samenleving van na de dictatuur. Wachten op gerechtigheid, een oprabbende economie, hernieuwde trots en herstelde nationale identiteit. Een andere rol speelt de aangetaste eer van een land vol achterblijvers ten opzichte van zij die vertrokken zijn. Jacobo kan zijn jongere broer niet meer vertrouwen omdat die in Brazilië een beter leven besloot te zoeken.

Net als in *25 Watts* druipt de vergane glorie in *Whisky* van het scherm. Veel plekken zijn vervallen, zoals het ooit idyllische vakantieoord waar het gezelschap naartoe gaat om een paar dagen te ontspannen. Hier kwamen de broers al in hun jeugd, zo blijkt; een jeugd van vóór de dictatuur, vóór het verval, toen Uruguay nog trots was op de eigen natie. De generatie uit deze film draagt de last op haar schouder, maar neemt geen verantwoordelijkheid. De mannen verwachten geen toekomst waarin ruimte is voor vernieuwing, herdenking of vergeving. Binnen deze straffeloosheid en passiviteit is geen plek voor wezenlijke schuldvragen.

Dat beide films niet slechts een luchtige weergave zijn van een paar willekeurige jongeren of ouderen, illustreert ook de zelfmoord van één van de twee regisseurs. In 2006 werd Juan Pablo Rebella thuis dood gevonden, omringd door lege verpakkingen van medicijnen en, ironisch genoeg, lege flessen whisky. Zonder op deze plek over deze tragische gebeurtenis en iemands leven en dood te willen speculeren, kan deze daad wel aantonen dat er meer speelde bij de cineast – en in het verlengde bij zijn generatie – dan men op het eerste gezicht zou aannemen.

***Tres*: voorzichtige verbroedering**

Het plan voor een derde film, toepasselijk *Tres* geheten, werd na de zelfmoord van Juan Pablo Rebella in 2006 opzij gezet. Zes jaar later is de film dan toch gemaakt, weliswaar zonder Rebella, maar met duidelijke signatuur van het regisseursduo. Voor de derde keer een film over een drietal, over het doorbreken van sleur, over een loom Montevideo en over familie. Het tij is hier voorzichtig gekeerd en de vrouwen spelen de hoofdrollen.

Protagonisten zijn de zestienjarige puberende scholiere Ana en haar gescheiden ouders Graciela en Rodolfo. Ana en Graciela leiden samen een geregeld leven en hoewel ze ieder op hun eigen manier een draai aan het leven proberen te geven, zijn ze tegenover elkaar gesloten. Toenadering vinden ze alleen wanneer ze 's avonds samen in pyjama naar hun soapserie kijken. De drukke Graciela is aan het werk of bezoekt in het ziekenhuis haar kinderloze tante die ligt te wachten op het naderende einde. In de wachtkamer beleeft ze een flirt met een man die veel weg heeft van haar ex: Ana's hertrouwde vader Rodolfo. Rodolfo, de derde speler in het verhaal is een voetballende tandarts met een grote liefde voor planten. Hij is hertrouwd maar leeft volkomen langs zijn nieuwe echtgenote heen, een vrouw wier aanwezigheid in de film slechts bestaat uit volle asbakken in het huis van Rodolfo.

Ana zit middenin de overgang van meisje naar vrouw en valt daarbij uit haar rol van het plichtsgetrouwe schoolmeisje dat ze tot dan toe was. Ze heeft gemeen met de eerdere personages dat ze, hoewel lusteloos, onverschillig tegenover autoriteit en schijnbaar ambitieus ook volkomen ongevaarlijk is. Ze is niet agressief of onaardig, maar gewoon verveeld. Ze wil iets, muziek, een tatoeage, een man; kortom spanning buiten haar beschermde wereld. Het nog knappe uiterlijk van haar moeder Graciela gaat verborgen onder de sleur van het bestaan als alleenstaande moeder en verzorger van haar tante. Als ze in het ziekenhuis een man ontmoet en voor het eerst sinds jaren weer eens haar lippen stift, bloeit ze helemaal op. Haar ex Rodolfo probeert na een mislukt tweede huwelijk zijn heil terug te vinden in het eerste, en de band met zijn dochter aan te trekken. Ana laat het zich welgevallen, leegt de portemonnee van haar vader als hij niet kijkt en ontvangt maar wat graag een nieuwe mobiele telefoon. Rodolfo probeert te lijmen wat kapot is gegaan, om te beginnen letterlijk, door allerlei klusjes in zijn voormalige huis aan te pakken.

De hereniging gaat niet bepaald van een leien dakje, maar traditionele families zijn in de wereld van de twee Pablo's dan ook een illusie. Kinderen worden doorgaans aan hun lot overgelaten, volwassenen doen eigenlijk maar wat en bejaarden zijn meer last dan lust. Het moge duidelijk zijn hoe deze situatie als metafoor op de Uruguayaanse samenleving past. Het overliden van de oude tante van Graciela

voelt dan ook als een verlichting. En zo gaat *Tres* ondanks het ontbreken van enige conventies, toch heel erg over familie. Broers, oma's, moeders, vaders, tantes: elk familielid komt langs en de verwanten zijn uiteindelijk aan elkaar overgeleverd. En waar familie altijd te maken heeft met het verleden en de acceptatie daarvan, gaat *Tres* daar ook over. Het verleden van de filmmakers, van de personages en van Uruguay als land. Acteurs uit de eerdere films komen terug en er wordt wederom volop muziek geluisterd. Subtiele veranderingen laten zien dat iedereen stap voor stap loskomt van zijn oude zelf. In *Tres* wordt duidelijk hoe belangrijk de vrouw is in de ontwikkeling van het nieuwe Uruguay, zij heeft in de gewelddadige geschiedenis van het land de minste schuld en kan bemiddelen tussen de mannen. In deze derde film speelt de vrouw voor het eerst de hoofdrol en Ana is direct een hele interessante. Haar transformatie van meisje tot vrouw laat een opgroeiende natie zien, dit keer zijn de ouders aanwezig en bezigt de scherven uit het verleden te lijmen. In dit Uruguay ligt de toekomst wel degelijk vol mogelijkheden.

Historische en politieke context: “*Como el Uruguay, no hay*”

Om de films binnen een relevante context te begrijpen, is het van belang de recente geschiedenis van Uruguay kort te bespreken. Grofweg tot aan de jaren vijftig van de twintigste eeuw stond Uruguay met haar politieke stabiliteit, democratische principes en economische ontwikkeling bekend als het “Zwitserland van Latijns Amerika”. Er werd flink geïnvesteerd in onderwijs en sociale hervormingen. Vanaf de jaren vijftig begon het tweepartijstelsel van de traditionele *Blancos* en de *Colorados* scheurtjes te vertonen. In de jaren zestig verschenen de “*Tupamaros*” (Movimiento de Liberación Nacional) ten tonele, vernoemd naar de achttiende-eeuwse inheemse verzetsstrijder Tupa Amaru II. De opkomst van communistische groeperingen was in die tijd niet ongevoel in Latijns Amerika, maar in Uruguay was het nieuw. In de jaren zeventig en tachtig kende Uruguay een vergelijkbare geschiedenis als buurlanden Argentinië en Chili, met het grote verschil dat die geschiedenissen de hele wereld over zijn gegaan en Uruguay ‘s verleden bij weinigen bekend is. In 1972 werden na een coup politieke instituten vervangen door militaire staatsapparaten die het volk moesten “beschermen” tegen alle vormen van heidens en communistisch verzet. Het repressieve militaire regime regeerde het land met strakke hand tot aan 1985. Honderdduizenden inwoners werden gevangengezet, vermoord of “verdwenen” simpelweg. Vrijwel de gehele eens zo bloeiende economie stortte in; een klap die vele jaren later nog eens versterkt werd door de economische crisis in Argentinië van eind jaren negentig. De militaire onderdrukking en economische malaise deden ongeveer tien procent van de gehele

Uruguayaanse bevolking emigreren. Door deze drainage van jongeren veranderde de bijnaam van het “Zwitserland” in het “bejaardente-huis” van Latijns Amerika.

De Uruguayaanse nationale identiteit werd van oudsher gevormd door een prominent aanwezige staat. Om zich te onderscheiden van de grotere buurlanden, werd actief aan een nationale eigenheid gewerkt, steunend op democratische en civiele waarden. In deze context was staatsgeweld ongehoord en schokkend voor ’s lands inwoners. De gewelddadige dictatuur heeft een negatieve invloed gehad op de civiele maatschappij en het zelfbeeld van vele Uruguayanen. Toen na de dictatuur het democratiseringsproces bloeide, belandde Uruguay in 2002 in een financiële crisis die een nieuwe klap toediende. Momenteel is het land een van de veiligste, stabielste en rijkste landen uit de regio, scoort het hoog op *Human Development*-indexen, telt het de minste analfabeten van Latijns Amerika en relatief weinig corruptie. Toch is daarmee nog niet de herstructurering van democratische waarden opgelost; mensenrechten op de politieke agenda krijgen is tot nog toe lastig gebleven.

Aan het einde van de dictatuur bedongen de militairen immuniteit in ruil voor medewerking aan het democratiseringsproces. Er werd een amnestiewet aangenomen die in eerste instantie bedoeld was om de *Tupamaros* en andere politieke gevangenen vrij te spreken, maar in uitvoering vooral het militair personeel profijt gaf. De amnestiewetten stuitten op protest bij de bevolking en in 1989 werd middels een referendum herziening afgedwongen. Hoewel mensenrechten hiermee als thema op de agenda werd geplaatst, werd het referendum beslist in het voordeel van de amnestiewetten. De straffeloosheid overwon, zoals de “klootzakken” het in *25 Watts* winnen. Doordat veroordeling van de schuldigen nooit heeft plaatsgevonden, zijn latere generaties opgezaald met dit onopgeloste probleem. Het is zolang dit speelt moeilijk om aan de opbouw van een nationale identiteit te werken. De passiviteit van de personages uit de films weerspiegelt dit.

Een ander problematisch aspect aan de nationale identiteit is het algemene minderwaardigheidsgevoel waarmee het land kampt(e), door haar bescheiden formaat, relatieve onbekendheid en ondergeschiktheid aan buurlanden Argentinië en Brazilië. Dit illustreert *25 Watts* bijvoorbeeld met de titel – een waardeloos laag wattage – maar ook met dorpsgek Pitufu, die maar blijft vertellen over de enige Uruguayaan die ooit het *Guinness Book of Records* haalde, door uren achtereen te applaudiseren. Waarvoor weet niemand. Het (schijnbaar) voorspoedige leven dat de jongere broer van Jacobo – tot diens afgrijzen – in Brazilië heeft opgebouwd, geeft hetzelfde complex weer.

Sinds 2004 is de linkse coalitie *Frente Amplio* (een samenwerking van socialistische partijen) aan de macht, het eerste linkse politieke leiderschap sinds de dictatuur. De eerste president van dit nieuwe front was Tabaré Vázquez. Deze jonge politicus en arts bracht het

land nieuw elan, maar voerde geen radicale veranderingen door in zijn zesjarige ambtstermijn. Wel zette hij zich in om schendingen van mensenrechten onder de militaire dictatuur nader te (laten) onderzoeken. Begin 2010 werd een nieuwe president gekozen, hoewel al decennia lang een bekende in de Uruguayaanse politiek: José Mujica, in de jaren zestig en zeventig lid van de *Tupamaros*, gevangengezet en pas in 1985 weer vrijgelaten. Sinds zijn vrijlating was hij regionaal en landelijk politiek actief totdat hij voor het hoogste ambt verkozen werd. Sindsdien is een aantal baanbrekende nieuwe wetten van kracht gegaan in Uruguay. In 2012 werd abortus gelegaliseerd, in 2013 het homohuwelijk wettelijk mogelijk gemaakt en later in datzelfde jaar een wet aangenomen die de productie, distributie en consumptie van marihuana legaliseert. Zeker niet de gehele bevolking staat achter deze vernieuwingen, maar internationaal wordt Mujica bejubeld. Niet in de laatste plaats door zijn zeer sobere voorkomen, dat hem zelfs tijdens zijn inauguratie nog geen stropdas liet dragen. Hij woont in een eenvoudige boerderij, rijdt in een tweedehands Volkswagen Kever en geeft een groot deel van zijn inkomen weg. Al met al reden genoeg voor Uruguay om als “land van het jaar” wereldwijd in het zonnetje te staan.

Verloren mannelijkheid, hoopvolle vrouwelijkheid en een kwestie van (bij)geloof

Zowel in *25 Watts* als in *Whisky* zijn de mannelijke hoofdrolspelers niet in staat hun leven te leiden zoals ze zouden willen. Jacobo en Herman uit *Whisky* voelen zich verslagen en kunnen het verleden niet achter zich laten. Het vrouwelijke personage Marta is de enige die er in slaagt voor verbetering in haar miserabele bestaan te zorgen. Na een schrikbewind zoals Uruguay dat kende, is het moeilijk een sterke mannelijke identiteit te reconstrueren. De machoman heeft door zijn gewelddadige optreden afgedaan; geen jongen wil nog met hem geïdentificeerd worden. Tegelijkertijd is een slapjanus ook geen ideaal, omdat hij ten tijde van oorlog niet zal overleven. Een middenweg is een sociale man die zonder macho te zijn toch geen watje is (precies wat president Mujica belichaamt). In *25 Watts* is deze onzekerheid over de eigen mannelijkheid voelbaar. Zowel Leche als Javi lukt het niet hun liefde te veroveren. Leche's fantasie draait overuren als hij bedenkt welke koelbloedige versiertruc hij uit de kast zal trekken om zijn lerares Italiaans te versieren, maar in werkelijkheid lukt het hem niet eens het Italiaanse werkwoord “*ser*” uit het hoofd te leren. Seba staat nog lager in aanzien, omdat hij nog maagd is. Om toch mee te kunnen praten en zijn ergste nieuwsgierigheid te bedwingen besluit hij een pornofilm te huren, die hij door voortdurende obstakels maar niet kan bekijken. *Tres* toont aan dat de toekomst bij

de vrouw ligt, zelfverzekerder en optimistischer dan haar mannelijke tegenspelers.

Na het aloude katholicisme lijkt in de films bijgeloof die plaats in te nemen in de maatschappij. Bij een falende kerkelijke instantie zoeken mensen hun heil in andere vormen van geloof. In *25 Watts* uit dit zich in heel alledaagse dingen, zoals het 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. Een hamster zou een slecht voorteken zijn en het vertellen van een wens verkleint de kans dat die uit zal komen. Tijdens het vormen van een nieuwe religieuze identiteit worden oude tradities aangehaald en waar mogelijk hergebruikt. In de drie films is van katholicisme nauwelijks een spootje te vinden. Door de verbondenheid van kerk en militair regime heeft de religie haar onschuld grotendeels verloren. De films van Rebella en Stoll laten zien dat wordt teruggegrepen naar elementen van bijgeloof en losse religieuze flodders, zonder dat er strakke regels op na gehouden worden. Ook de huidige politiek toont een verwijdering van de traditionele katholieke waarden. President Mujica als ex-guerrillero toont weinig tot geen affiniteit met de kerk. Waar de vorige president legalisering van abortus nog op grond van religieuze overtuigingen vetode, heeft Mujica dit wel legaal gemaakt. Dat alle drie de films zich in de stad afspelen, is geen toeval. In Montevideo woont ongeveer veertig procent van alle Uruguayanen, terwijl het stadsleven *an sich* een relatief nieuwe leefsituatie is. Het karakter van de stad is daardoor verbonden met een breuk met tradities. Dit tonen de films door de atypische gezinssamenstellingen, afwezigheid van katholicisme en relatief “machtige” positie van de vrouwen.

De herinnering en een nieuw Uruguay in de maak

Als we de Uruguayaanse dichter, schrijver en criticus Mario Benedetti mogen geloven, is het vergeten van het verleden een illusie, omdat “de vergetelheid vol is met herinnering” (uit zijn gedicht *Cosecha de la nada*). Herinneringen zijn er dus altijd, niet alleen van de zwarte geschiedenis, maar ook van positieve elementen uit eerdere tijden. Hiermee wordt de hang naar het verleden verklaard, duidelijk te zien in de besproken films: de stad doet ouderwets aan, er worden oude langspeelplaten gedraaid, er lopen bejaarden door stille straten waar geen auto rijdt, telefoons zijn oud en half kapot en de meeste plaatsen stralen vergane glorie uit.

Het feit dat twee jonge regisseurs deze succesvolle films hebben gemaakt, is echter tekenend voor het nieuwe bloeiende Uruguay. Rebella en Stoll modelleerden Javi en Leche naar hun eigen evenbeeld, wat wil zeggen dat zijzelf ook zo waren; sloom en zonder duidelijk toekomstperspectief. Toch zijn de twee erin geslaagd om in een

land waar zo goed als geen filmcultuur bestond, twee kaskrakers te produceren. Meer mensen zagen *25 Watts* in de bioscoop dan eerdere Hollywoodsuccessen. *Whisky* en *Tres* hebben op filmfestivals in Latijns Amerika en Europa verschillende prijzen gewonnen. Tegelijkertijd zijn de twee niet weggegaan uit Uruguay (de pijnlijke dood van Rebella daargelaten), en hebben ze de weg vrijgemaakt voor andere jonge cineasten. Onder hun vleugels zijn onder andere de films *La Perrera* (2006, Manuel Nieto Zas), *Acné* (2008, Federico Veiroj) en *Gigante* (2009, Adrián Biriez) verschenen.

Ten slotte is het succesvolle progressieve beleid van de huidige regering een teken van verandering in Uruguay. Mujica combineert mannelijkheid met sociale idealen, pleit voor emancipatie en heeft Uruguay wereldwijd op de kaart gezet. Een nieuw Uruguay als gidsland voor de regio, met handvatten genoeg voor het vormen van een vernieuwde nationale identiteit.

Verantwoording

De historische achtergrond van de Uruguayaanse filmindustrie is bijvoorbeeld te lezen in *La historia no oficial del cine uruguayo* (Manuel Martínez Carril en Guillermo Zapiola, 2002), *Historia y filmografía del cine uruguayo* (Eugenio Hintz e.a., 1988) alsook in “Cinema in progress: New Uruguayan Cinema” van David Martin-Jones en Soledad Montañez (in *Screen* 2009) en ten slotte “Born at last?: Cinema and Social Imaginary in 21st-century Uruguay” van Keith Richards (2005). De recente geschiedenis van het land is in verschillende bronnen terug te vinden. Voor de algemene lijnen heb ik vooral gebruik gemaakt van: *Uruguay, a Country Study* (Rex A. Hudson en Sandra W. Meditz, 1992), *Repression, Exile and Democracy* van Saul Sosnowski en Louise B. Popkin (1993) en “The Legacy of Human Rights Violations and the Collective Identity of redemocratized Uruguay” van Luis Roniger en Mario Sznajder (1997). Boeken en artikelen over nationale identiteit (in het algemeen en van Uruguay in het bijzonder) zijn verder bijvoorbeeld: *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and national Identity* van Lisa Shaw en Stephanie Dennison (2005); “The Experience of Exilio and Insilio in Reshaping Uruguayan Identity” van Estela Valverde (2001), “Built by the two Varelas: The Rise and Fall of Football Culture and national Identity in Uruguay”, Richard Giulianotti (1999) en “Private Life and Identity Construction: Memories of Immigrant Jews in Uruguay”, Teresa Porzecanski (2009). Over de films zelf heb ik verschillende – voornamelijk online – bronnen geraadpleegd. Website zoals *devolkskrant.nl*, *nrc.nl*, *lanacion.com.ar*, *cinema.nl*, *comohacercine.com*, *cartelera.com.uy*, *variety.com/review*, *nytimes.com*, *cineismo.com/criticas*, *casahistoria.net*, *cinema-scope.com* en *imdb.com* zijn hierbij van hulp geweest. Audiovisuele bronnen zijn de drie besproken films geweest; *25 Watts* (Uruguay, 2001), *Whisky* (Uruguay,

2004) en *Tres* (Uruguay, 2012). Eindigend met Benedetti: de eerste strofe van het gedicht *cosecha de la nada* 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” (eigen vertaling). *El olvido está llena de memoria*, 1995.

NEE TEGEN PINOCHET

DE FILM *NO* EN DE KRACHT VAN POLITIEKE MARKETING
IN CHILI

PATRICIO SILVA

De laatste jaren zijn er diverse Chileense films verschenen die zich afspelen in de periode van de regering Allende in de vroege jaren zeventig of ten tijde van de militaire dictatuur. Vooral voor de jonge generaties vormen deze films een waardevolle kans om een levend beeld te krijgen van dat veel besproken verleden dat ze niet zelf hebben meegemaakt. Voor de wat oudere generaties zijn deze films een bron van gemengde gevoelens waarbij nostalgie en verdriet vaak de boventoon voeren.

De jonge Chileense regisseur Pablo Larraín (36 jaar) heeft de afgelopen jaren een spraakmakende trilogie geproduceerd die de Chileenen met hun ongemakkelijk recent verleden confronteert. In 2008 verscheen zijn film *Tony Manero* die het leven van een jonge Chileen uit een volkswijk in de tijd van de militaire dictatuur portretteert. De hoofdpersoon is een danser die John Travolta bewondert en die geobsedeerd is door zijn doel een grote prijs in een beroemd tv-programma uit die tijd te winnen. De film geeft op treffende wijze de grote culturele leegte weer die het land tijdens de dictatuur kenmerkte. Terwijl de harde dagelijkse realiteit van het land systematisch werd genegeerd, wakkerde de Chileense televisie de individuele competitie aan door middel van nietszeggende shows waarin de deelnemers genadeloos met elkaar moesten concurreren. In *Post Mortem* (2010) gaat Larraín terug naar de verschrikkingen van de eerste dagen na de militaire coup van 11 september 1973. Mario, een jonge assistent patholoog, is werkzaam bij het mortuarium van Santiago. Hij is direct ooggetuige van de eindeloze ladingen vol ongeïdentificeerde lijken die dagelijks door militairen worden aangevoerd.

No (2012) is de laatste film van deze trilogie. De film speelt zich af in 1988 en richt zich op de succesvolle tv-campagne die de democratische oppositie voerde tegen de militaire dictatuur van Pinochet bij het referendum van 5 oktober dat jaar. De hoofdpersoon is René Saavedra

(gespeeld door de Mexicaanse acteur Gael García). Hij is een jonge marketingexpert die na de staatsgreep van 1973 samen met zijn ouders naar Mexico is gegaan waar zijn familie jarenlang in ballingschap leeft. Hij keert voor het referendum naar zijn geboorteland terug en vindt werk bij een marketingkantoor waar hij publiciteit maakt voor frisdranken. Chili is voor hem min of meer een vreemd land. Hij gedraagt zich aanvankelijk als een buitenstaander en is niet zo betrokken bij de strijd tegen Pinochet. Langzamerhand raakt hij in contact met de oppositie en uiteindelijk ontpopt hij zich als een beslissende figuur bij de vormgeving van de succesvolle tv-spots van de democratische oppositie bij het referendum van 1988.

Deze volksraadpleging symboliseert het begin van het einde van de Chileense militaire dictatuur. In 1980 voerde het militaire regime een nieuwe grondwet in die het in principe mogelijk maakte dat Pinochet tot aan 1997 aan de macht kon blijven. Er werd echter ook een artikel in opgenomen waarin stond dat in oktober 1988 een referendum zou plaatsvinden. De Chileenen zouden dan de kans krijgen om zich uit te spreken voor continuering van de regering Pinochet gedurende nog 8 jaar (de “ja”-optie) óf het houden van algemene verkiezingen (de “nee”-optie).

De instelling van de grondwet van 1980 genereerde meteen een scherpe tweedeling binnen de oppositionele krachten. Aan de ene kant besloten de Communistische partij en andere radicale linkse groeperingen de gewapende strijd tegen het regime aan te gaan. Ze waren beïnvloed door de Sandinistische overwinning in Nicaragua op dictator Somoza het jaar daarvoor. Voor hen vormde die grondwet het bewijs dat de militairen van plan waren voorgoed aan de macht te blijven; de enige passende optie in hun ogen was het gebruiken van revolutionair geweld. Ze zagen ook niets in het referendum. Hun argument was dat geen enkele dictator een eventuele nederlaag zou toegeven en aanvaardden.

Aan de andere kant zagen de christendemocratische partij en gematigde socialisten in die grondwet toch een kans om de militaire dictatuur op vreedzame wijze tot een einde te kunnen brengen. Hoewel de kans op succes van deze strategie vanaf het begin minimaal leek te zijn, heeft de geschiedenis de gematigde sectoren uiteindelijk gelijk gegeven. Het referendum werd gehouden en de “nee”-optie kwam als winnaar uit de bus. Ook gaf de dictatuur tegen alle verwachtingen in haar nederlaag toe. Als gevolg hiervan werden in december 1989 presidentiële verkiezingen gehouden die door de democratische oppositie werden gewonnen. Ook die nederlaag werd door Pinochet erkend. In maart 1990 werd president Patricio Aylwin geïnstalleerd en hiermee was het herstel van de democratie in Chili een feit.

No heeft 24 jaar na dato die oude tegenstelling tussen de mislukte revolutionaire optie en haar aanhangers en de gematigde sectoren die het referendum gebruikten om het regime te bestrijden onbedoeld

weer aan de oppervlakte gebracht. Na het herstel van de democratie in 1990 hebben de linkse groeperingen een uiterst marginale rol gespeeld in het politieke leven van het land. De gematigde krachten, verzameld rondom de Concertación regeringscoalitie, waren gedurende 20 jaar overmachtig. Maar na het electorale debacle van 2010 dat rechts weer aan de macht bracht, hebben de linkse en extreem-linkse groeperingen opnieuw van zich laten horen via de aanhoudende protesten van de studentenbeweging. De lancering van *No* in 2012 werd door deze groeperingen gebruikt om het gehele politieke project van de Concertación aan de kaak te stellen, beginnend met de overwinning tijdens het referendum dat alom als het geboortemoment van de toekomstige regeringscoalitie wordt beschouwd.

De film en de Chileense democratie

De reacties op *No* waren buiten Chili overwegend positief. De film ging in mei 2012 in première op het filmfestival van Cannes waar Larraín de Art Cinema Award ontving. In januari 2013 werd de film door de Amerikaanse Filmacademie genomineerd voor een Oscar voor de beste niet-Engelstalige film. Ook door gezaghebbende filmcritici bij internationale kranten en tijdschriften werd de film enthousiast ontvangen. Voor de gemiddelde buitenlandse toeschouwer – die niet erg thuis is in de huidige politieke situatie in Chili – was het relaas van de film niet problematisch: de film gaat in hun ogen gewoon over de strijd die het Chileense volk tegen Pinochet heeft gevoerd en de overwinning van de democratische krachten op de dictatuur.

In Chili daarentegen heeft de film een veel gecompliceerdere en tegenstrijdige ontvangst gehad. Dit is naar mijn mening enerzijds een reflex van het huidige politieke scenario waarin het land sinds 2010 verkeert. Anderzijds is het een uitdrukking van de manier waarop de diverse politieke actoren zich thans positioneren tegenover de vier Concertación-regeringen die het land sinds het herstel van de democratie in 1990 hebben geregeerd. De uiteenlopende reacties op de film laten bovendien zien hoe sterk het recente politieke verleden van het land nog leeft onder de bevolking.

De meerderheid in Chili zag in de film een soort ode aan de democratische krachten die de *No*-campagne leidden en die later de regeringscoalitie Concertación vormden. De Concertación is zonder twijfel de meest succesvolle regeringscoalitie in de Chileense politieke geschiedenis. Ze heeft sinds het democratisch herstel vier presidenten achter elkaar geleverd en heeft Chili gedurende 20 jaar (1990-2010) geregeerd. Gedurende die periode heeft het land grote vooruitgang geboekt in termen van armoedebestrijding, politieke stabiliteit en economische ontwikkeling. Vanuit dit perspectief is het niet

vreemd dat de makers van de film bij een voorvertoning in Santiago de voormalige presidenten Patricio Aylwin, Eduardo Frei Ruiz-Tagle en Ricardo Lagos als hoofdgasten hebben uitgenodigd. Deze politieke leiders hebben tijdens de militaire dictatuur en met name rondom het referendum een belangrijke rol gespeeld binnen de oppositie. Ze hadden lovende woorden voor de film. Larraín liet in hun ogen zien hoe de Chilenen de angst voor de dictatuur overwonnen om vervolgens Pinochet een beslissende nederlaag bij het referendum te bezorgen.

Maar de makers van de film hebben ook de mogelijkheid geschaapt voor een wat kritischere interpretatie van wat de voornaamste boodschap van *No* was. Pablo Larraín en Gael García hebben namelijk ook een aparte voorvertoning georganiseerd voor de studentenleiders van de Confederatie van Chileense Studenten (CONFECH), waaronder Camila Vallejos en Giorgio Jackson. Deze beweging heeft zich de laatste jaren radicaal gekeerd tegen de Concertación-regeringen en hun sociaal-economische en politieke legaat. García zei ten tijde van die ontmoeting met de studenten dat hij de film wilde opdragen aan hun beweging en hun strijd. Dit was waarschijnlijk een puur persoonlijke en oprechte wens. Wel was het zo dat als de invloedrijke studentenbeweging zich tegen de film zou hebben gekeerd de film hoogstwaarschijnlijk zou zijn geflopt.

Hoewel bepaalde linkse opiniemakers de film openlijk hebben bekritiseerd, zijn er ook mensen uit die politieke hoek die iets positiefs zagen in de film. Ze hebben de film namelijk geïnterpreteerd als een duidelijke kritiek op de “marketisering van de politiek”. Dat verschijnsel zou in Chili zijn begonnen met het referendum van 1988 en de Chileense politiek sindsdien niet meer hebben verlaten. Deze marketisering van de politiek zou ten koste zijn gegaan van de oorspronkelijke politieke idealen en principes die de Concertación aanvankelijk nastreefde maar die daarna snel ondergeschikt werden aan de dictaten van de logica van de macht.

De film zelf laat eigenlijk zelden beelden of hints zien die deze conclusie zou kunnen onderschrijven. De film eindigt echter wel met een intrigerende scène die zich voor diverse interpretaties leent. Na een enerverende avond waarin het regime het bekendmaken van de uitslag van het referendum eindeloos uitstelt, komt het verlossende woord: de “nee”-optie heeft gewonnen. Bij het team van de “nee”-campagne ontstaat een spontaan feest om de overwinning te vieren maar de hoofdpersoon is er mentaal en emotioneel niet echt bij. Hij voelt zich niet thuis, vervreemd en is eigenlijk niet blij. Kort daarna vertrekt hij in alle stilte van de plek waar iedereen uitbundig zijn euforie de vrije loop geeft. Volgens sommigen komt de hoofdpersoon er in deze scene pas achter dat hij bijgedragen heeft aan een overwinning die slechts op moderne marketingtechnieken is gebaseerd en dat er in feite weinig of niets zal veranderen in een post-dictatoriaal Chili. Maar voor hetzelfde geld kan men een totaal andere interpretatie aan

deze slotscène geven. Bijvoorbeeld, dat, na de overwinning van de “nee”-optie, een einde kwam aan zijn betrokkenheid bij dit project dat hij bewust gezien had als slechts een erg interessant experiment in politieke marketing. Aangezien hij nooit politiek geëngageerd is geweest, was de overwinning van de politieke krachten tegen Pinochet niet per se zijn eigen overwinning en dat “voelde” ook niet zo. Hij kwam dus na die culminatie terug op *square one*: het leven leiden van een apolitieke marketingspecialist die een gecompliceerd privéleven heeft en zich niet zo erg thuis voelt in Chili.

Vrijwel alle recente Chileense films die zich afspelen tijdens de Allende en Pinochet jaren zorgen voor veel publieke discussie. Dat was ook het geval met de film *Machuca* (2004) van Andrés Wood waarin de staatsgreep van september 1973 geportretteerd wordt via het leven van twee jongens uit verschillende sociale milieus die vrienden worden in de nadagen van de regering Allende. Ook met de film *No* kwam het oude schisma tussen de “twee Chili’s” (het rechtse versus het linkse electoraat) volledig tot uiting. Een nieuw element dit keer is dat de film *No* ook de recent ontstane kloof tussen linkse dissidenten van de Concertación en de gematigde krachten van die coalitie heeft helpen aan te wakkeren.

De film kwam uit in een heel specifiek politiek scenario. Dit bepaalde naar mijn mening sterk de reactie van de diverse actoren op de film. In 2010 kwam een einde aan 20 jaar Concertación-regering. In dat jaar won enigszins onverwachts de rechtse kandidaat Sebastián Piñera de presidentiële verkiezingen. Het was voor het eerst sinds 1958 dat een rechtse presidentskandidaat via de stembus het hoogste ambt wist te bereiken. De Concertación-coalitie raakte na die nederlaag in een diepe crisis. Vooral de linkse vleugel nam openlijk afstand van de gevolgde economische en politiek koers van de coalitie. Die vleugel stelde namelijk het gevolgde neoliberal economisch beleid als hoofdverantwoordelijk voor het electorale debacle. Ook vele burgers die in het verleden op de Concertación hadden gestemd keerden haar de rug toe om radicalere alternatieven te gaan ondersteunen.

Vele mensen die in 2012 naar de film keken waren dan ook inmiddels *ex*-aanhangers van de Concertación. Zo gaf het kijken naar die beelden over de glorie-dagen van de toenmalige oppositie tegen Pinochet hen een tegenstrijdig gevoel. Het was net als het terugkijken naar beelden van een gelukkig huwelijksfeest 25 jaar terug door iemand die recentelijk is gescheiden.

De oorlog van de tv-spots

Aanvankelijk dachten de politieke strategen en adviseurs van Pinochet dat dit referendum een hamerstuk voor het regime zou worden. Per slot van rekening had zijn regering het land de voorafgaande

jaren sterk gemoderniseerd en de Chileense economie tot een van de meest welvarende van Latijns Amerika gemaakt. Overmoed en triomfalisme kenmerkten vanaf het eerste moment de officiële houding van de regering ten opzichte van het referendum. Ze rekenden erop dat de overgrote meerderheid van de Chileen eieren voor haar geld ging kiezen. Vooral de grote middenklasse zou de onder Pinochet verworven welvaart niet in gevaar willen brengen voor een uiterst onzeker toekomstperspectief dat de eventuele overwinning van de “nee”-optie met zich zou kunnen brengen.

Onder toenemende internationale druk (van met name de Verenigde Staten en de Europese Unie) heeft het militaire regime zich bereid verklaard ook televisiezendtijd aan de oppositie te geven om voor de “nee”-optie campagne te voeren. Zo kregen de aanhangers van de “ja”- en de “nee”-optie in de periode voorafgaand aan het referendum iedere avond 15 minuten televisiezendtijd om hun boodschap aan alle Chileen bekend te maken.

Het militaire regime koos voor een publicitaire strategie gericht op het verleden. Veel beelden uit de Allende-tijd met protesten en manifestaties in de straten van Santiago, met de nadruk op chaos, politiek geweld, polarisatie en een oprukkend communisme. Ook kwamen vele oude beelden voorbij over het gebrek aan voedsel en consumptiegoederen ten tijde van Allende; supermarkten met lege schappen en lange rijen mensen die wachten op de distributie van basisproducten als suiker en tarwe. Daartegenover werden beelden geplaatst van het nieuwe Chili van Pinochet, met moderne *malls* vol consumerende burgers die blij waren met hun nieuw verkregen levensstandaard. Met andere woorden, de regeringscampagne was gericht op het aanjagen van angst onder de burgers voor een terugkeer naar een verleden vol conflicten en tekorten. Ook werd de Chileense bevolking in twee groepen gescheiden: de vijanden van het vaderland (links Chili) en de echte patriotten (de aanhangers van het regime).

No laat zien hoe de oppositie tegen Pinochet worstelde met de vraag waar het accent van hun campagne op moest komen te liggen. De meest voor de hand liggende optie was het accent leggen op de grove schendingen van mensenrechten door de dictatuur en de toenemende sociale ongelijkheid die het neoliberale economisch systeem had veroorzaakt. De oppositionele politieke partijen en hun leiders wilden aanvankelijk ook een centrale rol spelen in de tv-spots. De campagnestrategen hebben zich snel gerealiseerd dat dat niet de weg was die bewandeld moest worden. Dit zou alleen de bestaande tweedeling onder de Chileense bevolking (tussen aanhangers en tegenstanders van Pinochet) helpen te versterken en op deze manier onbedoeld hetzelfde bereiken als de regeringscampagne: verdeeldheid zaaien.

De “nee”-campagne koos uiteindelijk voor de toekomst. In plaats van het accent te leggen op de Allende-periode en de dictatuur van

Pinochet, richtten de tv-spots van de oppositie zich praktisch uitsluitend op een beeld van een toekomstig Chili dat binnen handbereik was. Na jarenlang geconfronteerd te zijn geweest met negatieve en hatelijke beelden over het Allende-verleden, kregen de Chileense kijkers voor het eerst een optimistisch beeld van een verenigd en verzoend land te zien dat zich zonder haat en vol zelfvertrouwen een weg naar een zonnige toekomst baant.

Er werden diverse tv-spots gemaakt, maar de meest succesvolle en beslissend voor het wegnemen van angsten voor de toekomst was zonder twijfel de spot *“Chile, la alegría ya viene”* (“Chili, de blijheid is op komst”). De hoofdpersoon van de film is het brein achter deze clip. In slechts twee minuten en acht seconden resulteert de spot in een ware explosie van energie en optimisme. Vooral de moderne melodie en tekst van de bijbehorende jingle is buitengewoon geslaagd. De spot laat beelden van vele anonieme Chilenen zien die, allemaal met een glimlach op hun gezicht, met hun vingers een “nee”-beweging maken. De clip laat mensen zien uit diverse sociale klassen en beroepen zodat alle Chilenen zich met de boodschap van vrijheid en blijheid konden identificeren. Opvallend is de relatieve oververtegenwoordiging in de spot van mensen met een (hoge) middenklasse uitstraling (met Europees uiterlijk en goed gekleed). Waarschijnlijk is dit doelbewust gedaan omdat vooral onder deze sociale groepen zich vele twijfelaars bevonden tussen de “ja”- en de “nee”-optie. Ze moesten ook het gevoel krijgen dat ze ook een plek hadden in het toekomstige democratisch Chili (*“un Chile para todos”*); dat ze niet uitgesloten zouden worden van die blijheid die op komst was.

Er is ook kritiek op het regime in de spot verwerkt, maar zelfs dat wordt met humor en veel subtiliteit gedaan. Zo wordt bijvoorbeeld het machtsmisbruik van het regime uitgebeeld met veelzeggende scènes: iemand die in een bus wil stappen maar de chauffeur doet de deur niet open en vertrekt zonder hem; of iemand die voor een winkel staat en naar binnen wil gaan maar precies op dat moment hangt de eigenaar het bord “gesloten” voor de deur en doet deze op slot. Zelfs Pinochet wordt met sympathie maar kritisch weergegeven in een scène waarin een lachende koning (die staat voor Pinochet) plotseling schrikt als zijn kroon van zijn hoofd valt. Het bijzondere van de tv-spot is dat deze zelfs nu (25 jaar na dato) als uiterst modern overkomt. De gekozen beelden, muziek en lyriek zijn treffend voor het doel om optimisme voor de toekomst te scheppen in een Chili zonder verdeeldheid.

Sommige critici vinden dat de clip te veel op een goede tv-reclame lijkt en dat het voor hetzelfde geld een advertentie voor Coca-Cola had kunnen zijn. Ze hebben misschien gelijk, maar belangrijker is de vraag waarom zo’n een marketingstrategie indertijd zo goed werkte. Ik denk namelijk dat de meeste Chilenen op dat moment schoon genoeg hadden van de politieke conflicten in het land. Had de opposi-

tie voor een explicietere en scherpere politieke boodschap gekozen, dan zou dat beslist averechts hebben gewerkt. Ook had de meerderheid van de Chileense bevolking de gedragspatronen van het neoliberalisme en de consumptiemaatschappij inmiddels overgenomen en was men dus zeer gevoelig voor een goede marketing. De makers van deze spot betreurden wellicht deze nieuwe realiteit maar ze konden haar beslist niet ontkennen op het moment dat de clip in elkaar moest worden gezet.

No tussen fictie en realiteit

Vele politici en leiders van destijds hebben de film bekritiseerd omdat de makers in hun ogen geen juiste of volledige weergave gaven van de strijd tegen Pinochet ten tijde van het referendum. Zo wordt volgens hen te veel de nadruk gelegd op de rol van de hoofdpersoon in de “nee”-campagne terwijl deze campagne in werkelijkheid het werk is geweest van een veel breder team. Vele artiesten, omroepers, technici, academici, politici en maatschappelijke leiders werkten eraan mee. Ook zou de film de rol van de sociale bewegingen in de overwinning van het referendum bijna onzichtbaar hebben gemaakt. Larraín heeft zich tegen deze kritiek verweerd met het argument dat de film nooit als een strikt historische film is bedoeld. Hij heeft gebruikt gemaakt van zijn artistieke vrijheid om een goed verhaal neer te zetten dat aantrekkelijk kon zijn voor een breed nationaal en internationaal publiek.

Larraín gebruikt echter een filmtechniek die het voor de toeschouwer moeilijk maakt om onderscheid te maken tussen realiteit en fictie. Zo heeft hij de film bijvoorbeeld doelbewust opgenomen gebruikmakend van U-matic, een totaal verouderde technologie. Dit was de meest gebruikte filmtechnologie in het Chili van de jaren tachtig en veel oorspronkelijke beelden rondom het referendum zijn in dat formaat opgenomen. Hij wilde ook per se authentieke beelden gebruiken en deze mengen met zijn eigen film. Als gevolg hiervan kan men soms moeilijk de beelden die nu met de acteurs zijn opgenomen onderscheiden van die historische beelden uit 1988. Ook gebruikt hij beelden van nu, zoals van president Patricio Aylwin die zijn medewerking verleende aan de film, die zich zogenaamd afspeelden in 1988 toen Aylwin een van de leiders van de “nee”-campagne was.

Ondanks de artistieke vrijheid die Larraín nam om zijn versie van het referendum van 1988 neer te zetten, is de film behoorlijk realistisch. Hij heeft de politieke sfeer van toen erg goed weten na te bootsen, met veel oog voor detail op het gebied van kleding en ambiance. Vooral de sfeer van angst voor de repressie van de veiligheidsdiensten maar ook het gevoel vlak voor het referendum dat er iets historisch

ging gebeuren wordt in de film meesterlijk weergegeven. Het realisme van de film komt ook tot uiting in de chaotische en soms onsaamenhangende manier waarop het handelen van de diverse betrokken figuren wordt gepresenteerd. De mensen in de film zijn gewone stervelingen die fouten maken en twijfelen over iedere stap die ze zetten; ze zijn een soort helden maar zonder dat ze dat beseffen.

Larraín geeft in zijn film ook een treffende weergave van de wisselende stemming bij rechts Chili. Deze veranderde van overmoed in twijfels en angst voor het mogelijke einde van de militaire dictatuur en de terugkeer van de democratie. Hij hoefde hiervoor geen groot onderzoek te doen. Als zoon van de rechtse senator Hernán Larraín groeide hij op in een uiterst conservatief sociaal milieu en kent hij van binnenuit de visies en gevoelens van rechts Chili over het referendum en de neergang van de dictatuur. De film lijkt het resultaat te zijn van een uiterst persoonlijke poging van Pablo Larraín om definitief af te rekenen met rechtse en linkse dogma's over het politieke verleden van zijn land. Zowel de politieke omgeving van zijn vader als die van extreem geïdeologiseerde linkse groeperingen kunnen niet accepteren dat hij een andere versie van het politieke verleden heeft durven te geven die niet overeenkomt met hun respectievelijke historische waarheden.

Verantwoording

De val van regering Allende, de ervaring van de militaire dictatuur en het latere herstel van de democratie in Chili vormen wezenlijke onderdelen van mijn eigen "film"; mijn leven. Ik heb deze drie belangrijke perioden van de hedendaagse Chileense politieke geschiedenis intens beleefd. Zo ook de periode rondom het referendum van 1988. Ik herinner me als de dag van vandaag de spanning en angst die onder de oppositie heerste aan de vooravond van die volksraadpleging. Maar ook de uitbarsting van vreugde en optimisme onder de Chileense ballingen in Nederland naar aanleiding van het nieuws dat de *No*-optie had gewonnen: het einde van hun ballingschap was ineens in zicht.

Goede academische bronnen over de nadagen van het militaire regime zijn: Jeffrey Puryear (1994), *Thinking Politics: Intellectuals and Democracy in Chile, 1973-1988*, The Johns Hopkins University Press; Paul Drake en Iván Jaksic (eds) (1995), *The Struggle for Democracy in Chile, 1982-1989*, Nebraska University Press; en Carlos Huneeus (1996) *The Pinochet Regime*, Lynne Rienner Publishers.

METAAL EN MELANCHOLIE

ANTROPOLOGISCH FILMEN IN LIMA

MICHIEL BAUD

In de tweede helft van de jaren tachtig van de vorige eeuw was Peru in crisis. De economische politiek van de eerste regering van Alan García (1985-90) had het land in economisch isolement, en zijn bewoners in vertwijfeling gestort. De inflatie had astronomische hoogtes bereikt en de salarissen van overheidsfunctionarissen waren met 90 procent gereduceerd. Bovendien begon het land zich in toenemende mate te realiseren dat de dreiging van de radicale guerrilla-bewegingen van Sendero Luminoso en de MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) niet zomaar vanzelf zou uitdoven. Ook de bevolking van Lima die zich tot dan toe had weten af te sluiten van het geweld, werd in deze periode geconfronteerd met radicale graffiti, geweld en bomaanslagen.

Te midden van deze crisissfeer werd in 1990 de voorheen nauwelijks bekende Alberto Fujimori tot president gekozen. Vanuit het niets versloeg hij de gelauwerde schrijver Mario Vargas Llosa. De Peruviaanse bevolking wilde verandering en koos daarom massaal voor een nieuwkomer. Fujimori ontpopte zich echter al snel tot een autoritaire leider die zich weinig gelegen liet liggen aan de goedkeuring van zijn kiezers. Hij maakte gebruik van de angst voor het Lichtend Pad om de macht naar zich toe te trekken. In april 1992 leidde dat tot de beruchte *autogolpe*, waarmee hij als president het congres buitenspel zette. Ook nadat de leider van Lichtend Pad, Abimael Guzman, in september 1992 was gearresteerd, hield Fujimori de Peruaanse samenleving onder strakke controle. Onder leiding van Vladimiro Montesinos werd de oppositie monddood gemaakt en werden de media onder controle gebracht. Tegelijkertijd ontstond er in de loop van de tijd een wijdvertakt netwerk van corruptie, omkoppingen, intimidatie en vriendjespolitiek. Het einde van de regering Fujimori kwam toen de door Montesinos gemaakte video-opnames – later vaak de *“Vladivideos”* genoemd – openbaar werden. Zij toonden aan hoe hij en zijn handlangers politici, ondernemers en nog veel meer invloedrijke Peruanen stelselmatig hadden omgekocht.

De gewone bevolking was lange tijd in het ongewisse gebleven over deze sinistere praktijken. Zij voelde echter de repressie en het gebrek aan economische en politieke mogelijkheden aan den lijve. Protesten werden niet getolereerd en ongecontroleerd geweld van zowel de politie als criminele elementen zorgde voor een atmosfeer van intimidatie, geweld en willekeur dat bepalend was voor het leven van de grote massa van de bevolking. De drastische neoliberale hervormingen van het Fujimori-bewind deden de prijzen van basisbehoefes als water, benzine en electriciteit in snel tempo stijgen. In stedelijke omgevingen zoals Lima kwamen grote groepen van de bevolking in een wanhopige overlevensspiraal terecht. De informele sector groeide exponentieel en ook de stedelijke middenklasse dreigde af te glijden naar armoede. Alsof het voor de bevolking in Lima nog niet genoeg was, werd de stad in 1991 getroffen door een cholera-epidemie die het eten van de nationale lievelingsdis, de *ceviche*, praktisch onmogelijk maakte en het toerisme een zware slag toebreacht. Veel Peruanen ontvluchtten het land en zochten als arbeidsmigranten hun heil in het buitenland. In landen als Italië, Argentinië en de VS onstonden grote Peruaanse kolonies. Als gevolg van dit proces werd de arme stedelijke bevolking van Peru langzamerhand ook opgenomen in wereldwijde netwerken van arbeidsrelaties, migratie en informatie.

Tegen de achtergrond van deze crisis maakte de Peruaans-Nederlandse filmmaakster Heddy Honigmann de documentaire *Metaal en melancholie*, die in 1994 werd uitgebracht. In deze documentaire probeerde zij aan de hand van de verhalen van taxichauffeurs in Lima inzicht te geven in het leven van de Peruaanse bevolking. Zij liet vooral de levensgeschiedenissen en grote en kleine zorgen van de chauffeurs zien, maar gaf daarmee tegelijkertijd een inzicht in de Peruaanse samenleving als geheel en vooral in de rauwe overlevingsstrijd waarin de arme bevolking van Lima was verwickeld. De diepgaande economische crisis is op elk moment van haar documentaire onmiskenbaar aanwezig. De documentaire laat zich daarmee niet alleen lezen als een in de *“ethnographic present”* vastgelegde visie op de Peruaanse samenleving; zij is tegelijkertijd een historisch beeldverslag geworden van een traumatische periode in de Peruaanse geschiedenis. Vanuit het standpunt van 2014 kan zij gezien worden als een historisch document, dat een situatie laat zien die grotendeels verdwenen is en vervangen door een andere realiteit.

Lima in de vroege jaren negentig

Lima is een stad die door zijn ligging in een woestijngebied aan de zee en zijn troosteloze klimaat altijd een wat vervallen indruk maakt. Dit was des te meer zichtbaar in de negentiger jaren toen de crisis het

straatbeeld transformeerde tot een armoedig samenraapsel van huizen met afgebladderde verf, uit elkaar vallend grijs beton en auto's met roestplekken. Natuurlijk was er ook een ander Lima, een Lima dat zich probeerde af te zonderen van de gevolgen van de crisis en het aanhoudende verval. Dit Lima concentreerde zich in die jaren vooral in de wijk Miraflores. Dit was de wijk waar het voor toeristen goed toeven was, met luxe restaurants, een bloeiend uitgaansleven en een keur van *shopping malls*. In deze wijk konden de welgestelden zich afsluiten van de crisis en de burgeroorlog in de hooglanden waar, naar later door de Waarheidscommissie zou worden vastgesteld, rond de 70.000 doden vielen.

Voor de meerderheid van de bevolking was zich afsluiten voor de crisis en het geweld geen optie. Het is in het leven van deze meerderheid waarin Honigmann probeert door te dringen. Zij doet dat door op een onopvallende, bijna achteloze manier taxichauffeurs hun verhaal te laten vertellen. Af en toe stelt ze een eenvoudige vraag (Hoe oud is je auto? Heb je kinderen? Heb je nog een andere baan?), maar de verhalen zijn toch vooral het product van het leven en de percepties van de chauffeurs zelf. Waarschijnlijk mede door het effect van de camera, leveren deze simpele vragen vaak mooie en soms gelaagde verhalen als antwoord op. De afwezigheid van een alwetende *voice-over*, die in deze periode veel documentaires kenmerkte, maakt dat effect nog sterker. Het is niet Honigmann die aan het woord is en de situatie in Peru probeert uit te leggen; het zijn de taxichauffeurs zelf die met hun verhalen de kijker inzicht geven in hun leefwereld.

Het universum van de documentaire is de straat. De documentaire wordt gekleurd door bijgeverfde kevers ("*cucarachas*"), rook spuwende bussen en de oneindige informele sector. Het is een universum dat wordt bevolkt door doodgewone mensen. De politiek en de misdaad zijn wel aanwezig, maar alleen indirect in de verhalen van de chauffeurs. Zij praten honderd uit over "*El Chino*" zoals Fujimori genoemd werd. Een van de taxichauffeurs in de documentaire verklaart vol trots dat hun beroepsgroep een belangrijke rol had gespeeld in zijn overwinning door het nieuws van de nieuwe kandidaat als een "ondergrondse rivier" onder de bevolking te verspreiden. Een andere bespreekt de desastreuze economische politiek van Alan García. De chauffeurs wijzen Honigmann ook op de gevaren van de straat. De plekken waar je niet stil moet staan omdat dan de kogels om je hoofd fluiten; of het constante gevaar van diefstal. Zij laten allerlei creatieve manieren zien om ervoor te zorgen dat hun auto niet gestolen zal worden. Het meest ingenieus is de chauffeur die elke avond zijn versnellingspook van onder zijn auto los schroeft en mee naar binnen neemt!

Het allesoverheersende thema is de crisis en de overlevingsstrijd waarin de Peruaanse bevolking is verwickeld, maar daarnaast komen ook algemeen menselijke thema's aan de orde die gaan over liefde, kinderen, emoties. Behalve het leven van de taxichauffeurs, geeft de

documentaire ook een beeld van het straatleven. De informele sector is alom aanwezig. Vanuit de taxi's zie je hoe de bevolking van Lima op allerlei verschillende manieren probeert te overleven. Overal proberen vooral jongeren een eindeloze hoeveelheid spulletjes te verkopen: taxibordjes, loten, sigaretten, agenda's... Ze doen dat met een lakonieke vasthoudenheid. Zoals de jongen die aan een terras secondenlang zwiëgend voor de camera staat en zich vervolgens voorstelt. "Ik ben Jorge. Ik ben handelaar" ("*Soy comerciante*"). En die na opnieuw een stilte, zonder een spier te vertrekken, verklaart: "Ik wil alleen maar één snoepje verkopen ... of twee!" Ook de chauffeurs zelf mengen zich in deze kleinhandel. Een van hen probeert met enige schaamte een pen aan Heddy Honigmann te slijten. En als dat niet lukt, met meer succes, door zijn vrouw gebakken gevulde koeken die hij in zijn dashboardkastje bewaart.

De taxichauffeurs zijn bij uitstek degenen die de publieke ruimte bezetten. Zij zijn, zoals een van hen zegt, "moderne zeevaarders", die plekken verbinden en mensen en goederen vervoeren. Tegelijkertijd heeft hun bestaan daardoor ook iets onbestemds. Een groot deel van de documentaire is in rijdende taxi's gefilmd, vanaf de bijrijdersstoel of de achterbank. De toeschouwer wordt met de taxi als het ware door de stad meegenomen, altijd maar in beweging, met steeds wisselende bestemmingen. Pas in de filmische uitstapjes naar de huiselijke omgeving, krijgt het leven van de chauffeurs iets tastbaars doordat ze verbonden worden met hun familie.

Maar ook de taxi is vaak het decor voor verhalen die het taxi-bestaan ver ontstijgen. Een voormalig acteur doet, al rijdend, voor hoe hij in een *telenovela* een vader speelde die diep teleurgesteld is in zijn ontspoorde zoon ... met nepbril en tranen. Een ander vertelt vol overgave hoe hij zijn ernstig zieke dochtertje probeerde de liefde voor het leven te laten behouden. Een door haar ex-vriend bedrogen alleenstaande moeder laat haar tranen de vrije loop als ze over haar weggelopen man vertelt; maar vertelt kort daarna met glinsterende ogen hoezeer ze van dansen houdt; dat ze altijd danst, of ze nu kookt, strijkt of de vuilnis buiten zet. Vrouwelijke chauffeurs spelen sowieso een interessante rol in de documentaire. Zonder enige overbodige nadruk worden zij door Honigmann gepresenteerd. Juist door die vanzelfsprekendheid nuanceren zij het beeld van mannelijke dominantie in Peru. Het zijn stuk voor stuk sterke vrouwen die zich met humor en strijd lust een plaats in deze mannenwereld hebben bevochten.

De taxi als micro ruimte

Antropologen laten zich er op voorstaan dat zij in staat zijn mensen in hun meest directe en intieme omgeving te onderzoeken en aan het woord te laten. Zij zoeken niet naar de grote structuren maar geloven

dat de menselijke samenleving beter te begrijpen is door haar op een micro-niveau te onderzoeken en door de perceptie van de mensen op dat micro niveau te presenteren en te analyseren. In die zin kan Honigmann's documentaire als een klassiek antropologisch project worden gezien. Ze laat de Peruaanse taxi-chauffeurs aan het woord in hun eigen omgeving, bijna zonder ze te onderbreken. Als ze het gesprek op gang wil brengen stelt ze onschuldige vragen die nauwelijks invloed hebben op het verhaal dat er op volgt. In enkele passages speelt zij zelf een rol, maar voor de rest krijgen de chauffeurs de gelegenheid hun eigen verhaal te vertellen en hun zorgen en visies te presenteren. De cabine van de taxi is daarbij een uitgelezen plek. Die presenteert enerzijds een bij uitstek publieke ruimte die bevolkt wordt door de meest uiteenlopende passagiers, maar is tegelijkertijd het privé terrein van de chauffeurs. Wellicht het mooiste van de documentaire is hoe zij de intimiteit laat zien die de chauffeurs in hun eigen auto ervaren. Het is hun eigen omgeving waarin zij de baas zijn, maar waarin zij ook vrijuit over allerlei persoonlijke zaken kunnen praten. In een aantal gevallen koesteren zij zelfs allerlei persoonlijke gevoelens voor hun taxi, zoals de ontwapenende oudere man die met een brede grijns uitlegt hoe hij tegen zijn auto praat als hij niet wil starten en die ervan overtuigd is dat zijn auto merkt als hij een slecht humeur heeft. Elk van die verhalen zijn kleine juweeltjes, die soms inzicht geven in de Peruaanse situatie, maar die bijna even vaak ontroeren vanwege hun inkijkjes in de persoonlijke leefwereld van de "normale" Peruaanse burger. In hun verhalen leggen de chauffeurs op hun eigen manier uit hoe en waarom hun leven is gelopen zoals het is gelopen. Mede door Honigmann's empathische maar afstandelijke houding, worden hun verhalen nooit melodramatisch of klagerig. Zij vertellen over hun zorgen en problemen, maar laten tegelijkertijd met veel humor hun leven zien en de manieren waarop zij plezier maken, liefhebben en oplossingen zoeken.

Zoals dat onvermijdelijk is in een documentaire, is de camera alom aanwezig, maar dat werkt niet als obstakel voor de interviews. Natuurlijk zijn de chauffeurs zich bewust van de draaiende camera. Zoals de jongen die zojuist vertelt heeft dat hij dienst had genomen bij de veiligheidsdienst en als verklikker op de universiteit "subversieve" docenten had aangegeven. Na het beëindigen van zijn verhaal, zegt hij vragend: "Klaar?" En als Honigmann niet meteen antwoordt, kijkt hij recht de camera in en maakt met een knipoog de cameraman en, daarmee de kijker, deelgenoot van zijn wens te stoppen. Die camera is dus geen obstakel. Integendeel, zij lijkt te zorgen voor een grotere zeggingskracht en diepgang in de interviews. Alsof de chauffeurs zich bewust zijn van de speciale mogelijkheid die de camera hen verschaft om hun verhaal te vertellen. De camera lijkt de verhalen meer gewicht te geven. Bij veel interviews heb je het gevoel dat het verhaal des te authentieker is omdat de verteller zich realiseert dat er

echt naar hem of haar geluisterd wordt. Zoals antropologen ook in andere situaties hebben opgemerkt, waarden veel mensen het feit dat er aandacht wordt geschonken aan hun verhalen. Zij ontleneren kracht en zelfvertrouwen aan. Alsof het luisterend oor van de buitenstaander een speciale betekenis aan hun leven toekent en het daarbij achteraf ook meer zin geeft. Op dezelfde manier vertellen de chauffeurs over hun leven en hun zorgen. Zij realiseren zich dat hun in veel opzichten gewone en onbetekenende verhalen misschien wel voor het eerst gehoor vinden. Dat besef geeft een ongewone kracht aan hun verhalen.

Lima in 2014

De Peruaanse samenleving die Heddy Honigmann de kijker in deze documentaire laat zien, ligt al ver achter ons. De leider van Lichtend Pad, Abimael Guzman slijt zijn dagen achter de tralies. Zijn grote tegenstrever, Alberto Fujimori is hetzelfde lot beschoren nadat hij zijn ballingschap in Japan vrijwillig opgaf. Toen hij zich vanuit Chili weer met de Peruaanse politiek ging bemoeien, werd hij door dat land aan Peru uitgeleverd en daar veroordeeld. De Peruaanse bevolking zag inmiddels verschillende regeringen voorbij trekken. Veel verschil leken ze niet te maken.

In het eerste decennium van deze eeuw en met name onder de tweede regering van Alan García (2006-2011) keerde echter het tij. Oplopende prijzen op de wereldmarkt en een rücksichtslos ontwikkelingsoptimisme maakten Peru tot een van de snelst groeiende economieën van Latijns Amerika. Die snelle economische groei werd voortgezet onder de huidige regering van Ollanta Humala. Vooral in de stedelijke centra is er sprake van een snelle ontwikkeling die het aanzien van de stad en de maatschappelijke verhoudingen in snel tempo verandert. Het gelaten pessimisme van de jaren negentig heeft plaatsgemaakt voor een optimisme dat in alle klassen voelbaar is. Behalve de hoop dat de economische groei nu echt duurzaam zal blijken te zijn, heeft dat optimisme ook geleid tot een nieuw zelfbewustzijn van de stedelijke bevolking. In dat proces kwam er een grondige verandering tot stand van zowel de klassenverhoudingen als de etnische relaties in de hoofdstad. Het is nog niet direct duidelijk waar die veranderingen naar toe gaan, maar zeker is dat voor de armere groepen van de samenleving de wereld diepgaand veranderd is. Voortgezet onderwijs is ook voor de armen binnen handbereik. Migratie heeft de horizon van de meeste families sterk verbreed. Zelfs voor degenen die zelf niet reizen, zijn verre landen als Italië en Nederland plotseling realiteiten geworden waarover ze horen en zien via Skype en Facebook. Waar Heddy Honigmann nog een samenleving schetste die niet alleen in crisis was, maar die ook in verregaande

isolatie leefde van de rest van de wereld, maakt de huidige bevolking van Peru onmiskenbaar deel uit van de grote globaliserende wereld, waarin kennis en netwerken zich uitstrekken tot ver buiten de nationale grenzen van Peru.

De documentaire van Heddy Honigmann eindigt met het mooie en melancholieke verhaal van een grote, donkere taxichauffeur, die ooit, heel lang geleden, kennis had aan een Italiaanse toeriste met de welluidende naam, Marlene. Ondanks het verlopen van de tijd, herinnert hij zich nog tot in elk detail en met grote weemoed de prachtige dagen die ze samen doorbrachten. Ze dronken, ze dansten, ze waren gelukkig. Tot de dag kwam dat ze terug moest keren naar haar vaderland. Hoezeer ze ook aandrong, meegaan was geen optie. Wat zouden haar ouders zeggen als ze met een bruine Peruaanse jongen thuis zou komen. Iedereen weet toch: water en olie vermengen niet. Dus na een weemoedige laatste nacht, kwam het afscheid. *Tan triste*, was dat afscheid. Wat hem nog rest uit die periode is een *huayno* die zij altijd samen beluisterden. Hij laat hem aan Heddy Honigmann horen en zijn ogen vullen zich met tranen als hij zachtjes meezingt.

Zo treurig en hartverscheurend is zijn verhaal, dat het onmogelijk is het zonder emotie te beluisteren. De onherroepelijkheid van het afscheid, de onmogelijkheid van een inter-raciale liefde, de mondiale ongelijkheid. Je zou hem toewensen dat hij in een andere tijd geboren was. Niet dat de ongelijkheid vandaag de dag minder is geworden, maar het afscheid was waarschijnlijk minder definitief en zijn eenzaamheid minder onherroepelijk geweest. Wie weet hoe gelukkig ze waren geworden als ze na hun weemoedige afscheid net zoals de grote meerderheid van de hedendaagse Peruaanse jeugd via internet contact hadden kunnen houden. Hun Facebook accounts zouden zich hebben gevuld met foto's en muziek. Ze hadden kunnen chatten en skypen. Wellicht had het geen verschil gemaakt en was hun relatie hoe dan ook ten dode gedoemd, maar zij hadden de nieuwe mogelijkheden in ieder geval tot hun beschikking gehad. Deze nieuwe mogelijkheden worden inmiddels overal toegepast en gebruikt in de hedendaagse Peruaanse samenleving! In die context, laat de documentaire van Heddy Honigmann de hedendaagse kijker beseffen hoe sterk de Peruaanse, en in het algemeen Latijns Amerikaanse, samenleving de afgelopen decennia is veranderd. Nog steeds moeten veel armen elke dagen vechten voor hun bestaan, maar zij zijn opgenomen in een mondiaal netwerk van cultuur en informatie dat een einde heeft gemaakt aan de isolatie waarin zij traditioneel verkeerden. Wat zou het mooi zijn als Heddy Honigmann haar film uit 1994 vandaag de dag – precies twintig jaar later! – nog een keer zou overdoen en ons de hedendaagse leefwereld en de nieuwe verhalen van de Peruaanse taxi chauffeurs zou laten zien!

Verantwoording

De wortels van dit stuk liggen in de talloze malen dat ik deze documentaire tijdens mijn colleges aan mijn studenten heb laten zien. Mijn bewondering voor Hedy Honigmann's documentaire is in de loop van die jaren alleen maar gegroeid. Mijn kennis van de situatie in Peru in de periode 1990-2000 is gebaseerd op mijn eigen reiservaringen tijdens die periode en de belangrijke literatuur die naderhand verschenen is, zoals Nelson Manrique, *El tiempo del miedo: La violencia política en el Perú 1980-1996* (Lima, 2002), Carlos Ivan Degregori, *Qué Difícil es Ser Dios. El partido comunista del Perú - Sendero Luminoso y el conflicto armado* (Lima, 2011), Jelke Boesten, *Intersecting Inequalities. Women and Social Policy in Peru, 1990-2000* (Pennsylvania, 2010), Mario Fumerton, *From Victims to Heroes: Peasant Counter-Rebellion and Civil War in Ayacucho, Peru, 1980-2000* (Amsterdam, 2002).

VERGETELHEID EN VERVREEMDING

DE PERUAANSE KUNST VAN HET OVERLEVEN

MIJKE DE WAARDT

Vlak voordat ik in 2002 voor de eerste keer naar Peru ging om in Huancayo, een stad op 3260 meter in het Andes gebergte, onderzoek te gaan doen naar kinderen die én werken én naar school gaan hield ik rekening met een cultuurschok. Ik studeerde nog, en had in Nederland onderzoek gedaan naar gezinnen die op bijstandsniveau leefden en deel namen aan een door de overheid gesubsidieerd programma om sociale uitsluiting tegen te gaan, maar dit zou geheel anders worden. Ik was immers nog nooit in Peru of Latijns Amerika geweest, dus ik zou in een voor mij omgeving met onbekende gebruiken mijn draai moeten gaan vinden.

Veel was inderdaad anders dan wat ik daarvoor had gezien. Ik liep dagelijks omhoog en naar beneden door wijken met huizen van gedroogde klei, gebouwd tegen de hellingen die Huancayo omcirkelden en zonder basisvoorzieningen als riolering. Wijken waar stroompjes water doorheen sijpelden die tegelijkertijd fungeerden als toilet, speelplaats voor kinderen en scharrelplek voor varkens, honden en cavia's en waar de voertaal Quechua, een Amerindiaanse taal, was. Door het verzorgen van huiswerkbegeleiding, door mijn onderzoek en door de overige tijd die ik in de wijken doorbracht hoorde, zag en rook ik in wat voor omstandigheden de families in deze wijken leefden. Ook zag ik dagelijks hoe deze mensen probeerden om het beste van hun leven te maken door op allerlei manieren wat bij te verdienen. Bijvoorbeeld door vruchtensap, naaigaren, en andere dingen en diensten te verkopen op straat, of door hun kinderen geld te laten verdienen, en als het (weer even) kon naar school te laten gaan. Maar ook door op zijn tijd een feestje te vieren.

Tegelijkertijd kwam ik door mijn lengte, huidskleur, vrouw-zijn en financiële middelen dagelijks in contact met mensen die in andere, meer gunstige, omstandigheden leefden. Dit waren vaak mensen die Spaans als eerste taal hadden, wiens huidskleur lichter was, en wiens kinderen niet hoefden te werken en naar privé scholen gingen, die als

ze ziek waren naar een kliniek gingen in plaats van naar een medische post of het staatsziekenhuis, en voor wie openbaar vervoer bestond uit taxi's in plaats van de (private) stadsbusjes. Mijn uiteindelijke schok kwam dus voort uit het besef dat ik voor de eerste keer deelnam aan een tastbare elitaire samenleving. Een systeem waarin mensen die vlak bij elkaar leefden en die soms zelfs door dezelfde fysieke ruimte bewogen in staat waren om parallelle levens te leiden door de sociaal, economisch en politieke condities die hun levens vormgaven. Een systeem dat op verschillende plekken in de wereld bestaat en vaak centraal staat in academisch onderzoek. Dergelijk onderzoek kan relevant zijn om deze condities te kunnen verklaren en kan wellicht analyses opleveren die beleidsmakers kunnen gebruiken om deze systemen te veranderen, maar kan niet verbeelden hoe levens parallel geleefd worden en wanneer ze elkaar wel raken. De Nederlands-Peruaanse Heddy Honigmann (1951) belicht in haar documentaire *El Olvido (De Vergetelheid, 2008)* treffend hoe Peruanen overleven in zo'n sociaal ongelijke samenleving met een overheid die zich op afstand weet te houden.

De vergetelheid

El Olvido is opgenomen in Lima, de hoofdstad van Peru, met destijds 8 miljoen inwoners. Levensherinneringen, dromen en anekdotes over de sociale en politieke situatie van het land, worden gedeeld door mensen die op een steenworp afstand van het presidentieel paleis en parlamentsgebouw in het centrum van de stad werken. Het zijn de barmannen, de serveersters en de klanten van oude, elegante horecagelegenheden, het zijn de kinderen die werken als schoenpoetser of straatacrobaat, en het zijn een leerreparateur, een saphmaker die kikkersap maakt, en een coupeur die de sjerpen maakt voor de presidenten, die in deze documentaire een hoofdrol spelen. Mensen die de Peruaanse politici dienen of zich in de buurt van hen ophouden, maar wiens mening en ervaringen normaal gesproken niet gehoord of getoond worden. Hun herinneringen, dromen en visies worden in *El Olvido* afgewisseld met drie soorten visuele snapshots.

Ten eerste zijn er beelden opgenomen in de publieke ruimte, i.e., dezelfde buurten in het centrum van Lima, waar mensen ambulante werk verrichten of daar om andere redenen aanwezig zijn: fotografen; blinde of meervoudig gehandicapte personen die straatmuzikant zijn; verkopers van noten, Barbie jurkjes, naaisetjes, emmers, kannen; een voetbalreparateur. Maar ook kinderen en jongeren die jongleren met vuur, glazen ballen, en radslagen doen op drukke straten als het stoplicht op rood staat om de automobilisten te vermaken. Tevens zien we groepen die demonstreren voor betere arbeidsomstandigheden. Daarnaast worden er fragmenten getoond die opgenomen zijn in

minder toegankelijke ruimtes: van gasten in chique restaurants waar bij de camera inzoomt op de gelakte nagels van vrouwen of etende families die aan een tafel zitten met achter hen, staand, een kind-meisje in uniform; van zakenmensen en toeristen die spullen kopen in een elitair winkelcentrum; en van mensen die cocktails drinken in een bar met hun rug richting een glazen aquarium met zwemmende dolfijnen.

Ook worden de levensverhalen afgewisseld met archiefbeelden van de beëdiging van verschillende Peruaanse presidenten. De momenten worden getoond waarop zij hun sjerp omdoen en vervolgens een eed afleggen in naam van het volk waarin zij beloven het volk te dienen. Beloftes die scherp contrasteren met de levensverhalen die we zien en horen en de indrukken die we krijgen door de andere twee soorten snapshots met elkaar te vergelijken. De sociaal, economische en politieke situatie wordt dus letterlijk in beeld gebracht, niet meegedeeld, met alleen af en toe een rustige onderbreking doordat Honigmann een vraag stelt.

Een vervreemde overheid

De verschillende Peruaanse regeringen komen er niet goed van af in *El Olvido*. Zo is er een barman die vertelt dat hij eens twee Peruaanse sol kreeg van een toenmalig minister van Financiën, met de opdracht om van alle nationale kranten die er in de buurt te krijgen waren er één te kopen. De opdracht was niet realistisch aangezien alleen al één van de grootste kranten van het land tweeënhalve sol kostte. Ook wordt er een anekdote verteld door een medewerker van een familiebedrijf dat al tientallen jaren de sjerpen voor de presidenten maakt. Ooit werd zijn opa hardhandig uit zijn zaak gehaald en er van beschuldigd dat hij met opzet de presidentiële sjerp verkeerd had gemaakt. Het embleem zou naar beneden vallen in plaats van naar boven. Hij werd er van beticht dat hij van de oppositie was en dat daarom had gedaan. De coupeur wees de president er vervolgens op dat de president de sjerp verkeerd om had: hij hoorde hem op zijn linkerschouder in plaats van rechterschouder te dragen. In de documentaire wordt een fragment getoond van de inauguratie van president Fujimori (1990-2000). In april 2009, dus na dat de documentaire is opgenomen, werd Fujimori veroordeeld tot een 25-jarige gevangenisstraf vanwege het plegen van misdaden tegen de menselijkheid en corruptie, en momenteel lopen er nog verschillende rechtszaken tegen hem voor andere wandaden. In het fragment zien we Fujimori eerst stoeien met zijn sjerp. Dan zweert hij uiteindelijk in naam van alle Peruaanse mannen, vrouwen en kinderen het goede te zullen doen voor het land terwijl hij zijn sjerp verkeerd om heeft.

Naast de scènes waarin politici en presidenten worden afgeschil-

derd als *tontos* (domoren), wijzen de personages er in hun levensverhalen ook op dat politici volgens hen vooral aan hun eigen hachje denken. Een barman vertelt hoe op een avond politici in de bar druk alle mensen in hun eigen omgeving belden om hen te waarschuwen voor de inflatie zodat ze hun geld veilig te stellen. Het volk lieten zij verkommeren, zo concludeert de barman. In een close-up vertelt een klant in een bar: “We zitten op steenworp afstand van het presidentieel paleis [...] Dit paleis is altijd een centrum van privileges geweest. Ik zie dit paleis altijd als een eiland van geluk, aan alle kanten omgeven door Peru. Hier dringen de geluiden van de Peruaanse realiteit niet door”. Die geluiden laat Honigmann wel horen, bijvoorbeeld die van het jongetje dat op straat de liedjes zingt om aan eten te komen die hij mooi vindt, liedjes over hoop. Of die van een moeder, die vertelt hoe haar dochtertje is overleden nadat zij was aangereden op een kruispunt waar zij soep verkocht. Daarom is het volgens de sapverkoper nodig dat de presidenten zonder geheugen kikkersap drinken. Terwijl hij allerlei ingrediënten en een gekookte kikker in zijn blender gooit legt hij met een glimlach uit dat Peruaanse presidenten “altijd de arme mensen vergeten, de mensen die niets hebben, zij die honger hebben”. Het sapje zou presidenten helpen om hun vergeetachtigheid kwijt te raken. Een ander stelt dat er een voortdurende afwijzing tussen presidenten en dictators in het land is en dat het woord “boeven” nog een te elegante aanduiding is voor de Peruaanse machthebbers.

De film laat zien dat amnesie en zelfzuchtigheid het continuüm zijn in de geschiedenis van het land. Een barman, die al 50 jaar *pisco sours* (Peruaanse cocktail) maakt in een van Peru's oudste etablissementen, heeft door zijn werk verschillende presidenten van een drankje voorzien. Hij vertelt: “als ik aan hen denk zie ik de geschiedenis als een slecht gemaakte cocktail van semidemocratische verkiezingen, staatsgrepen, terrorisme en corruptie. En alles blijft bij het oude, zoals in een stripverhaaltje. De ene president verlaat het presidentiële paleis via de achterdeur, terwijl de volgende met veel tamtam de voordeur inramt”. De documentaire is inmiddels bijna 6 jaar oud, maar deze situatie is nog steeds gaande, ondanks de op het eerste gezicht lijkende hoopgevende ontwikkelingen. Zo is de Peruaanse economie sinds 2008 een van de snelst groeiende economieën in Latijns Amerika waardoor er een sterke opwaartse beweging is van aantallen personen die nu tot de categorie middenklasse consumenten behoren. Ondanks deze groei, leefde in 2012 26 procent van de Peruanen nog steeds onder de armoedegrens (vergeleken met 58,5 procent in 2004) en 53 procent van de Peruanen die in rurale gebieden woonden. Niet alle Peruanen kunnen dus profiteren van de groei, of van de sociale programma's die de Peruaanse overheid tracht en zegt uit te voeren met de middelen die zij tot haar beschikking heeft dankzij deze groei. Sinds 2011 is er een nieuwe regering in het land.

Ollanta Humala, de huidige president, voerde campagne als een centrumlinkse leider met de belofte om een meer rechtvaardige verdeling van de rijkdom afkomstig uit de export van de belangrijkste natuurlijke hulpbronnen van het land te bewerkstelligen. Op deze manier zouden de leefomstandigheden van de verarmde delen van de Peruaanse bevolking verbeteren. Ondanks dit discours en ondanks het feit dat in eerste instantie veel van zijn ministers en hoogste ambtenaren afkomstig waren uit progressieve sectoren van de Peruaanse samenleving is ook Humala, al dan niet gedwongen door sociaaleconomische elites van het land, een meer traditionele politieke koers gaan varen.

De vergetelheid uit de titel verwijst dan ook naar het onvermogen van presidenten en ministers om het verleden lang genoeg te herinneren om een andere toekomst voor Peruanen te kunnen creëren. Zoals een klant in een bar over de Peruaanse presidenten zegt: “Lichtend Pad [de van oorsprong maoïstische guerrillabeweging die terreur zaaide tussen 1980-2000] is verdwenen, zeggen ze, maar ze blijven hun macht misbruiken. Fujimori, Toledo en ook de huidige García. Ze hebben niets geleerd. Mensen staan zomaar op straat. Zonder bescherming van de wet. Alles blijft bij het oude. Alsof er niks gebeurd is. Dit geheugenverlies is heel schadelijk voor de toekomst van Peru en van heel Latijns Amerika”. Het systematisch vergeten is onderdeel van de ongelijke sociale relaties en sociale interacties die kenmerkend zijn voor het land. Een situatie die de Peruaanse Waarheids- en Verzoeningscommissie in haar in 2003 gepubliceerde rapport over Peru’s interne conflict [1980-2000] pijnlijk nogmaals aan het licht bracht. Tot dat dit onderzoek was uitgevoerd schatten mensenrechtenorganisaties en de staat dat er 27.000 personen waren gestorven door het conflict. Pas na dit onderzoek bleek dat er 69.280 mensen waren gestorven en dat 79 procent van de slachtoffers in rurale gebieden woonden en 75 procent Quechua als eerste taal had gesproken. Het interne gewapende conflict beïnvloedde niet alle levens van alle Peruanen in gelijke mate, en kennelijk waren veel mensen vermist, zonder dat zij gemist leken te worden. Deze structurele relaties, die sommige Peruanen sociale apartheid noemen, hinderen zowel de oprichting van politieke vertegenwoordiging als participatie van burgers in de besluitvorming en implementatie processen van de Peruaanse staat. Ze leiden er ook toe dat de scheiding tussen politieke partijen en elites enerzijds en kansarme bevolkingsgroepen anderzijds zich voort kan zetten.

Het is zo mooi om te overleven

De documentaire gaat over Peru’s sociaal-politieke problemen, maar Honigmann vangt met haar camera ook de glimlach van *Limeños*

terwijl zij laten zien hoe zij hun levens proberen vorm te geven. De barman die al 50 jaar *pisco sours* maakt vertelt later hoe hij in de jus d'orange van president Belaúnde [1980-1985] die nooit alcohol dronk een klein beetje drank had gedaan. De president vond het heerlijk. Vervolgens moest Belaúnde de eerste grote internationale beurs die in het land werd gehouden openen. Door de drank ging hij onderuit en de foto van de val stond vervolgens in de kranten. “Dit was mijn staatsgreep”. Een van de twee zusjes die samen met elkaar radslagen doen door elkaar op de rug te nemen bij stoplichten vertelt dat ze een olympisch turnster wilt worden later. Sowieso lijken familiebanden een voorwaarde te zijn om te kunnen overleven in de Peruaanse samenleving. Letterlijk, zoals in het leven van een straatjongen van ongeveer negen jaar die het eten verdeelt tussen zijn jongere broertjes en zusjes, maar ook om steun te vinden. Een serveerster vertelt dat zij decennia lang in een hotel heeft gewerkt en dat zij na haar ontslag toch door kon gaan met haar leven dankzij haar moeder en zoon. En omdat Honigmann ook filmt bij een aantal van de personages thuis verder weg van het presidentieel paleis, zien we een familie dansen bij het 50 jarig huwelijk feest van een van de barmannen, horen wij hoe trots zijn kinderen zijn op hem en dat ze dankzij elkaar door kunnen blijven gaan.

Zelfs de persoon die tranen krijgt als hij zijn herinneringen vertelt, glimlacht tegelijkertijd. De leerreparateur die werkt in zijn eigen tassenkliniek vertelt dat het ergste dieptepunt in zijn leven de periode was dat Alan García voor de eerste keer president was [1985-1990]. Door de hyperinflatie en het ineensstorten van de Peruaanse economie in 1988 zag hij zijn kapitaal krimpen tot één vijfde van wat hij had. Toch geeft hij ook mooie herinneringen te hebben aan die tijd: “Voor mij is de les van het leven: van tegenslagen leer je. Ik ben dan wel ten onder gegaan in die periode in zakelijk en financieel opzicht. Maar ik heb me nooit verslagen gevoeld met het weinige dat ik nog had. Met dat wat overbleef begon ik langzamerhand weer overeind te krabbelen”. Vervolgens krijgt de man tranen in zijn ogen en kijkt naar beneden. Als Honigmann hem vraagt waarom de man moet huilen kijkt hij haar glimlachend aan en zegt hij: “Ik ben nogal sentimenteel aangelegd. Als ik mij dingen herinner, als ik terugkijk. Niet vanwege de narigheid maar omdat het vreugde geeft al die momenten te hebben geleefd en ze te hebben overleefd. Dat is zoiets moois”. De enige persoon uit de documentaire die niet glimlacht is een schoenpoetser van 14 jaar zonder familie en zonder hoop. Honigmann vraagt hem of hij aangename herinneringen heeft. Na een paar minuten na te denken zegt hij nee. De jongen geeft hetzelfde antwoord op de vraag of hij negatieve herinneringen heeft. Hij is een jongen die geen herinneringen heeft om te koesteren.

El Olvido maakt zichtbaar hoe mensen overleven dankzij hun eigen vindingrijkheid en onvermoeibare inspanningen ondanks dat

hun regering ze is vergeten. De vraag die mij op de lippen blijft brandden na het zien van de documentaire, is of er tekenen zijn dat het continuüm van amnesie en zelfzuchtigheid in Peru in de toekomst doorbroken kan worden.

Verantwoording

De conclusie dat de scheiding tussen politieke partijen en elites enerzijds en kansarme bevolkingsgroepen anderzijds zich voort kan zetten door structurele relaties in de Peruaanse samenleving is uitgebreid onderzocht. Zie bijvoorbeeld het boek *Making Institutions Work in Peru*, London: Institute for the Study of the Americas van John Crabtree, 2006. In een eerder gepubliceerd artikel laat ik zien dat deze scheiding ook tot uiting komt in de politieke besluitvorming rondom slachtoffers van Peru's interne geweld. Hier manifesteert zij zich in een reeks van uitsluitingspraktijken, zoals halfslachtige pogingen van politici om de aanbevelingen van de Waarheids- en Verzoeningscommissie te implementeren ondanks herhaalde beloften, en de moeilijkheden bij het leggen van contacten tussen slachtofferorganisaties en politici buiten verkiezingscampagnes. Zie M. F. de Waardt, "Are Peruvian Victims Being Mocked?: Politicization of Victimhood and Victims' Motivations for Reparations", *Human Rights Quarterly*, 35(4): 830-849, 2013. Het in 2003 gepubliceerde rapport van de Peruaanse Waarheids- en Verzoeningscommissie over Peru's interne conflict is beschikbaar via <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.

“PITAQMI KANKI” – WIE BEN JIJ?

DE MICROGESCHIEDENIS VAN FREDY ORTIZ EN DE
PERUAANSE ROCK- & BLUESBAND UCHPA

ANNELOU YPEIJ

Videoclip 1 – “Mañanachiki Qawasqayki” van Uchpa: *Zanger Fredy Ortiz, gekleed in een spijkerbroek, kleurige bloes met linten met een bovenmaatse vilten hoed, kondigt het nummer aan met de volgende tekst: “Dit is een triest lied. Het gaat over mijn vrienden die te vroeg stierven”. Daarna volgt een blues. De clip laat beelden zien van het optreden van de band, afgewisseld met een begrafenis, Ortiz in politie-uniform saluerend tussen collega-agenten, een auto met daarop de tekst PCP (Partido Comunista de Perú del Sendero Luminoso, de belangrijkste terroristische organisatie van Peru) en Ortiz die zijn tranen droogt.* [Het lied komt van de cd Qukman Muskiy uit 2000. De clip is op 17 november 2007 op YouTube gezet.]

Videoclip 2 – “Pitaqmi Kanki” van Uchpa: *Beelden van vrouwen uit de Andes die in verschrikking hun hand voor de mond slaan en van stoffelijke overschotten van mannen die op de grond liggen. Eén van hen heeft de ogen nog open en zijn hoofd is zwaar bebloed. Het andere lichaam is half ontkleed. Deze beelden worden afgewisseld met die van de leden van de band die op een rangeerterrein tussen de treinen doorlopen of muziek maken, en kinderen die spelen en vee hoeden. De setting is het platteland van de Andes. De tekst gaat over een weeskind dat beter niet kan weten dat zijn ouders zijn vermoord.* [Het lied komt van de cd Qukman Muskiy uit 2000. De clip is op 11 oktober 2008 op YouTube gezet.]

Videoclip 3 – “Por las Puras (Cerveza) Video Oficial HD” van Uchpa: *Een haarscherpe clip van de band spelend in een ruimte die door het decor van stro de indruk van een stal wekt, afgewisseld met beelden van twee scharendansers in actie en een romantisch getinte verhaallijn in een Andes- setting waarbij Ortiz de Peruaanse actrice Cindy Díaz een lammetje geeft.* [Het lied is geschreven door het trio Los Campesinos. De clip is gemaakt door studenten van de afdeling Comunicación Audiovisual (PUCP) in 2012 en op 24 maart 2013 op YouTube gezet.]

Deze videoclip van de rock- & bluesband Uchpa geven de muzikale ontwikkeling van de band weer. Tegelijkertijd bieden ze een tijdsbeeld van de veranderingen die Peru de laatste drie decennia heeft meegeemaakt. In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw werd Peru gekenmerkt door een periode van ongekend wreed politiek geweld. De terroristische organisatie Sendero Luminoso (letterlijk: Lichtend Pad) hield de Andes en later de rest van het land in zijn greep. De staat reageerde hierop met een vergaande militarisering van grote delen van Peru en paste de strategie toe van de vuile oorlog. Met het nieuwe millennium kwam de grote ommekeer. Na de val van het autoritaire en dictatoriale bewind van president Alberto Fujimori (1990-2000) werd Peru weer een democratische rechtsstaat. Er werd een waarheidscommissie ingesteld die de schendingen van mensenrechten tijdens de vuile oorlog in kaart heeft gebracht. Peru kent daarnaast tussen 2002 en 2012 ongekend hoge economische groei cijfers van gemiddeld ruim zes procent per jaar.

De eerste twee videoclip met nogal onscherpe beelden hebben het politieke geweld in de Andes tot thema. De derde clip is van goede kwaliteit en professioneel gemaakt. Het gaat over het rurale leven en de verschillende culturele uitingen van de Andes-bevolking. De drie filmpjes tezamen vertolken de culturele veranderingen die de band, maar ook de Peruaanse samenleving in haar geheel, na de periode van geweld en oorlog doormaakt. Die veranderingen zijn er deels op gericht om een nieuwe weg in te slaan: om het gewelddadige verleden te vergeten en het trauma te verwerken. De levensgeschiedenis en muzikale ontwikkeling van Uchpa's oprichter Fredy Ortiz, kan in deze context worden gezien als een microgeschiedenis die dit proces van verdergaan en verwerken inzichtelijk maakt.

De band

Uchpa is in 1993 opgericht door Fredy Ortiz in Ayacucho. De liedteksten van de band zijn in Quechua. De muziek is een fusie tussen de klassieke westerse rock van de jaren zeventig van de vorige eeuw en Andes-muziekstijlen zoals de *huaynos*, *huyanitos*, *punpin*. Op dezelfde manier mixen de bandleden elektrische gitaren en drums met de traditionele Andes-instrumenten zoals de fluit, de viool en de *waqrapuku* (een blaasinstrument gemaakt van een stierenhoorn). Ortiz draagt tijdens zijn optredens een kostuum dat elementen heeft van een klassieke rock-outfit met laarzen en gescheurde spijkerbroek en dat verder is geïnspireerd door de scharendans met als belangrijkste onderdeel de grote vilten hoed. Tegenwoordig voegt de band daar verschillende andere Andes-elementen aan toe, zoals een offer aan Moeder Aarde en de Andes-vlag. Bij grote concerten staan er een scharendanser, twee *waqrapuku*-spelers en een dansgroep in karakter-

ristieke Andes-kledij op het podium. Ondanks al deze Andes-elementen en symbolen blijft de band onmiskenbaar een Westers geïnspireerde rockgroep.

In de Peruaanse muziekwereld is Uchpa een buitenbeentje. Rock & blues zijn niet populair. De meeste Peruanen luisteren liever naar cumbia, chicha-muziek, afgeleiden daarvan of naar hedendaagse popmuziek uit Noord-Amerika, Europa en Azië. Uchpa's muziek is slechts zelden op de radio te horen. Toch wordt de band gewaardeerd door zijn in Quechua geschreven liedteksten en zijn er voldoende fans om regelmatig in de provincie, de Limeense middenklassewijk Barranco en de volkswijken op te treden. Tegenwoordig geven de muzikanten ook verschillende malen per jaar een groot concert in het centrum van Lima en zelfs in het buitenland. Op dit moment zijn ze bezig met het opnemen van een nieuwe cd en bereiden ze een (bescheiden) tournee voor door Europa. Die laatste zou in 2015 moeten plaatsvinden. Ze hopen op optredens in Frankrijk, Zweden en, wie weet, Nederland.

Jeugd

Ortiz, die inmiddels in Lima woont, wordt in 1964 geboren in Ocobamba, een dorp in de provincie Andahuaylas in het departement Apurímac. Zijn ouders zijn Quechua-sprekende boeren die naast de zelfvoorzienende landbouw en kleinschalige veeteelt een levensmiddelenwinkelje hebben in het centrum van het dorp. Zijn vader is daarnaast leraar op de basisschool en voorganger in de Evangelische Kerk. Hoewel zijn ouders tweetalig zijn, beschouwt Ortiz Quechua als zijn moedertaal. Hij spreekt over zijn jeugd met gemengde gevoelens. Hij herinnert zich de armoede, zijn strenge vader en dat hij al op jonge leeftijd mee moest helpen op het land en met het hoeden van het vee. Betere herinneringen heeft hij aan het buitenspelen, zijn vrienden en het voetballen. Hij is nog steeds een fanatiek voetballer en speelt tegenwoordig met andere streekgenoten regelmatig een wedstrijdje in een volkswijk in Lima. Voor zijn middelbare schoolopleiding verhuist hij naar zijn grootouders in de stad Andahuaylas. Daar laat een oom hem als vijftienjarige kennismaken met de klassieke rockmuziek en legt zodoende de kiem voor een levenslange passie. Zijn ouders en jongere broer en zussen vestigen zich enige tijd later eveneens in Andahuaylas. Niet alleen de betere schoolmogelijkheden spelen hierbij een rol, maar ook de terroristen van Sendero Luminoso die in Ocobamba op het toneel zijn verschenen.

Na de middelbare school is er geen geld voor een vervolgopleiding. Ortiz meldt zich daarom aan bij de politieacademie in Lima, waar zijn opleiding wordt betaald en hij een baan garantie heeft. Het is 1982 en Sendero is dan twee jaar actief, vooral in de regio Ayacucho.

Het geweld

Al tijdens zijn eerste dagen op de politieacademie wordt het Ortiz duidelijk dat agent-zijn een gevaarlijk beroep is. Hij vertelt dat er van een peloton van collega-rekruten die op patrouille wordt gestuurd in gevaarlijk gebied vijf niet terugkeerden. Ortiz is dan net 18 jaar. Na een (te) korte opleiding wordt hij gestationeerd in Ayacucho waar niet veel later de noodtoestand wordt uitgeroepen. Daar wordt hij geconfronteerd met aanvallen van Sendero op politiebureaus, collega's die sneuvelen en moordpartijen op boeren en gemeenschapsleiders. Pas twee decennia later, bij de publicatie van het eindrapport van de waarheidscommissie wordt duidelijk dat lang niet alle geweld op het conto van de terroristen kan worden geschreven. Het leger en politie worden verantwoordelijk gehouden voor dertig procent van de in totaal bijna 70.000 slachtoffers – doden en vermisten – die er in twee decennia geweld zijn gevallen. De staat paste de eerste jaren van het geweld een strategie toe van terreur en vuile oorlog. Hierbij werd iedereen die al dan niet toevallig in de buurt wordt gesignaleerd van terroristen, zelf gezien als een terrorist. Van hogerhand kregen de militairen en politieagenten de opdracht verdachten op te pakken, te martelen en zonder proces te vermoorden. Als ze zich niet aan die orders hielden, werden ze zelf gevangen gezet of bedreigd. Tegelijkertijd vormden de politie en militairen een gemakkelijk doelwit voor de terroristen. Pas nu, ruim dertig jaar na het begin van het geweld, komen de eerste pijnlijke getuigenissen los van politie en militairen die zich op deze manier met de rug tegen de muur voelden staan. Over zijn eigen aandeel in het geweld kan en wil Ortiz niets zeggen. Hij spreekt er slechts in bedekte termen over: "Er zijn vreselijke dingen gebeurd".

Net als zoveel anderen in de Andes zag Ortiz als 18-jarige zijn toekomst buiten zijn geboortedorp liggen. Om uit de armoede te kunnen ontsnappen trok hij – in het voetspoor van de honderdduizenden voor hem – naar de hoofdstad Lima om daar een beter leven te kunnen opbouwen, weg van zijn rurale Quechua-achtergrond. Toen hij zich bij de politieacademie aanmeldde, heeft hij waarschijnlijk niet kunnen vermoeden, dat hij als agent zou worden teruggestuurd naar Ayacucho. Hij verbleef tijdens de meest gewelddadige periode jarenlang (hij heeft het zelf over 1984-1987) in kleine dorpen op het platteland, tussen de Quechua-sprekende boeren, niet ver van zijn eigen geboortegrond, daar waar het geweld het meest extreem was. Zoals de waarheidscommissie openbaarde, was het vooral de rurale bevolking in de zuidelijke Andes (Apurímac, Ayacucho en Huancavelica) die onder het geweld heeft geleden, niet alleen van de kant van de terroristen maar ook, of juist, door toedoen van de militairen en de politie. Driekwart van de slachtoffers zijn Quechua-sprekende boeren.

Door zijn liefde voor de rockmuziek voelde Ortiz zich als agent een uitzondering. Hij was die jonge man die altijd een koffer met cassettes bij zich had, een muzikspeler op zijn schouder droeg en naar buitenlandse muziek luisterde. De muziek (evenals het voetbal) betekende voor hem een belangrijke ontsnapping uit de dagelijkse werkelijkheid van moord, geweld en angst. Begin jaren negentig ging hij ook zelf muziek te maken en richtte in de stad Ayacucho Uchpa op, in eerste instantie als coverband. Ze speelden onder andere nummers van Nirvana en zongen in “namaak-Engels”. Maar al snel besloot de band op de taal over te gaan die de bandleden wel goed beheerste: hun moedertaal Quechua. De keuze voor de naam Uchpa is het eerste protest dat Ortiz laat horen tegen het geweld van de oorlog. Uchpa is Quechua voor as. Ortiz verklaart die naam op de volgende manier: “Er waren twee *senderos* (paden) *sendero verde* (het groene pad, de politie of het leger) en *sendero rojo* (de terroristen) en hun conflicten eindigden altijd in vernietiging, in as”.

De eerste twee van de genoemde videoclippen zijn een uiting van protest. Ze hebben het geweld van de oorlog als thema. De eerste gaat over gesneuvelde politieagenten en de tweede over weeskinderen. Ortiz vertelt dat hij als agent op de markt liep van Ayacucho en een jongetje van een jaar of vijf tegenkwam dat alleen was. Het jochie woonde in een dorp buiten de stad en Ortiz begeleidde hem naar huis. Daar werd Ortiz zich ervan bewust, dat het jongetje wees was, dat hij bij zijn oma woonde en dat zijn ouders waren vermoord. En zo waren er nog veel meer kinderen in dat dorp. Deze ervaring heeft hem geïnspireerd tot het schrijven van *Pitaqmi Kanki*, (Wie ben jij? Met wie ben jij?) Een ander nummer van dezelfde cd, *Perú Llaqta*, heeft als thema de voor het geweld gevluchte boeren. Als zij weer naar hun geboortegrond terugkeren, worden ze alsnog bedreigd en vermoord door, in de woorden van Ortiz, “*los dos senderos*”: het leger en de politie, en de terroristen.

Terug naar de cultuur van de Andes

De muziek en optredens van Uchpa kenmerken zich door de vele verwijzingen naar de Andes-cultuur: de hoofdtooi van de zanger, de scharendanser, de Andes-muziekinstrumenten, de ritmes, de twee *waqrapuku*-speler gekleed in poncho's en niet in de laatste plaats het gebruik van Quechua. Hoewel tijdens concerten de nummers over het geweld nog steeds worden gespeeld, legt Ortiz in zijn artistieke ontwikkeling en bij het maken van nieuwe nummers tegenwoordig steeds meer nadruk op wat hij *Perú profundo* (diep Peru) is gaan noemen. De derde videoclip is daar een uitdrukking van.

Perú profundo wordt op verschillende manieren geïnterpreteerd. De term is waarschijnlijk voor het eerst gebruikt in 1943 door de his-

toricus Jorge Basadre. Hij maakte hiermee een onderscheid tussen Peru als staat (*Perú legal*) en Peru als natie bestaande uit verschillende bevolkingsgroepen (*Perú profundo*). In de loop van de tijd heeft *Perú profundo* in intellectuele kringen de betekenis gekregen van het historisch gewortelde Indiaan-zijn. Vooral het rapport van Nobelprijswinnaar Mario Vargas Llosa over de moord op acht journalisten in Uchuraccay in 1983 en de media-interviews die hij hierover heeft gegeven, hebben bijgedragen aan het beeld van twee Peru's. Het officiële, Spaanssprekende, moderne, urbane Peru en het diepe Peru van Quechua-sprekers dat wordt beschreven als primitief, geïsoleerd, achtergebleven, barbaars, arm en ruraal. Maar dit is niet helemaal wat Ortiz verstaat onder *Perú profundo*. Hij zit meer op de lijn van José María Arguedas (1911-1969) wiens werk hij nog niet zo lang geleden heeft leren kennen. Voor Ortiz is *Perú profundo* het Peru van de Andes met een lange traditie van culturele expressie. Hij staat niet zo zeer stil bij de armoede en de hardheid van het rurale leven op grote hoogte, maar geeft blijk van nostalgische gevoelens ten aanzien van de muziek, liedteksten, de natuur, de vruchtbaarheid van de grond en de schoonheid van de taal. Het diepe karakter van dit Peru ziet hij vooral in de lange geschiedenis van overheersing door de Inca's en de Spanjaarden die in zijn verbeelding de culturele essentie van het leven in de Andes toch niet heeft kunnen aantasten. Net als zijn streekgenoten uit Andahuaylas en omgeving noemt hij zichzelf een afstammeling van de Chankas, een bevolkingsgroep die de Spanjaarden wist te weerstaan en die zich fel heeft verzet tegen de Inca's. Ook in zijn eigen identiteit als Chanka is daarom iets te vinden van die essentie die alle stormen van verandering heeft overleefd.

Een ander Andes-element dat al vanaf het begin te vinden is in de optredens van Uchpa, is de scharendans. De grote vilten hoed die Ortiz draagt en de vele sprongen die hij al zingend op één been maakt zijn door deze dans geïnspireerd. Zoals uit het werk van Arguedas blijkt, kan de scharendanser worden gezien als symbool voor de culturele identiteit van mensen uit vooral de zuidelijke Andes. In 2005 is de scharendans door het Nationaal Cultuurinstituut van Peru op voorspraak van lokale gemeenschappen erkend als nationaal cultureel erfgoed. In 2010 volgt de erkenning door Unesco als immaterieel erfgoed. De scharendans heeft – gezien het kostuum en het gebruik van twee metalen bladen (de scharen) – vermoedelijk een Spaanse achtergrond. Het is een competitieve dans tussen twee of meer dansers waarbij de scharen worden gebruikt om ritmes te maken. De begeleidende instrumenten zijn de harp en de viool. Met moeilijke, intensieve bewegingen en sprongen proberen de dansers elkaar de loef af te steken, waarbij uithoudingsvermogen een belangrijke rol speelt. De scharendanser en de twee *waqrapuku*-spelers met wie Ortiz vaak optreedt, spreken Quechua en komen uit zijn geboorteregio. Ze verlenen authenticiteit aan Ortiz' artistieke project.

Quechua

Voor Ortiz heeft het zingen in zijn moedertaal verschillende betekenissen. Na aanvankelijk om praktische redenen van Engels naar Quechua te zijn overgegaan, ziet hij inmiddels het zingen in Quechua als een protest tegen de discriminatie die de taal en haar sprekers ten deel valt. Mensen die Quechua spreken, worden geassocieerd met het rurale, achtergebleven, niet-moderne leven, met analfabetisme en armoede. Door rock & blues in Quechua te zingen verbreekt Ortiz bewust die associatie en verbindt hij het Quechua met het hedendaagse en de stad en met de moderne, mondiale muziek. Ortiz staat op het standpunt dat het Quechua een taal is die met uitsterven wordt bedreigd. In de stad vindt de overdracht van de taal van ouders op kinderen steeds minder plaats. Om te ontsnappen aan de armoede van het platteland (en in de jaren tachtig aan het geweld) zijn veel mensen van de Andes naar de provinciale steden en de hoofdstad Lima verhuisd. Omdat ze als Quechua-sprekers in de stad worden gediscrimineerd, gaan ze over op het Spaans, ook met hun eigen kinderen. Ortiz wil met zijn nieuwste muziek en liedteksten in Quechua bereiken, dat de jongeren weer interesse krijgen in de taal – en daarmee in de cultuur – van hun ouders en voorouders. In een humoristisch liedje dat hij heeft geschreven voor zijn nieuwste cd, wordt er geteld van een tot tien in het Spaans en in het Quechua, alsof het een taalles betreft. Maar niet alleen ziet Ortiz het gebruik van Quechua als een protest tegen discriminatie of een promotie van de cultuur, hij prijst ook de schoonheid van de taal: "Het Quechua is heel zacht, expressief, met twee of drie regels zeg je heel veel. In het Spaans heb je veel meer woorden nodig. Het Quechua is veel gevoeliger dan het Spaans, heel smartelijk, met een diepe triestheid. Je kunt er het lijden goed in uitdrukken. Dat helpt me enorm bij het schrijven van liedjes. Het Quechua heeft veel *feeling*. En fonetisch is het mooi". Het gaat te ver om Ortiz een dichter te noemen, maar hij behoort wel tot de schaarse schrijvers die het Quechua levend houdt.

De laatste jaren werkt Ortiz soms als vertaler. Hij vertaalt daarbij teksten van het Spaans in het Quechua. Zo is hij opmerkelijk genoeg als vertaler actief geweest bij slachtofferorganisatie ANFASEP in Ayacucho. Later ging hij daar ook muziektherapie geven. ANFASEP is een organisatie van nabestaanden van vermoorde en verdwenen familieleden. De leden proberen al sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw duidelijkheid te krijgen over het lot van hun geliefden en een schadevergoeding los te krijgen van de staat. In 2007 werd Ortiz gecontracteerd in een project ten behoeve van ANFASEP. Voor een team psychologen vertaalde hij en verzorgde hij de muziek voor een slaaphtherapie. Ortiz noemt het paradoxaal dat hij zich als ex-politie heeft ingezet voor ANFASEP: "Het is raar dat ik daar heb gewerkt. Maar omdat ik Quechua spreek heb ik me altijd geïdentificeerd met de mensen van

het platteland. Ik ben ook van het platteland. Het werken met hen (ANFASEP) was alsof ik terugkeerde naar mijn wortels, naar daar waar ik thuis hoor. Want mijn leven bij de politie was ook triest. Ik voelde me naar als mijn collega's de mensen mishandelden. Want als Quechua-spreker en boer hoorde ik bij de andere kant, bij die mensen. Het werken met ANFASEP betekende dat ik terugkeerde naar mijn plek”.

Gemondialiseerde Chanka

De periode van geweld tegen de Quechua-bevolking en zijn eigen aandeel daarin heeft Ortiz zwaar getraumatiseerd. Jarenlang heeft hij angstdromen gehad en hij slaapt nog steeds niet meer dan ongeveer zes uur per nacht. Zijn muziek is voor Ortiz van levensbelang. Het heeft hem geholpen de periode van geweld te doorstaan en bood hem een manier van politiek protest tegen het geweld. Maar tegenwoordig wil Ortiz een nieuwe weg inslaan. En de Peruaanse samenleving biedt daartoe vele openingen. Het land is sinds het nieuwe millennium in rap tempo veranderd van een naar binnen gerichte samenleving gekenmerkt door een dictatuur, geweld en armoede in een snel mondialiserende samenleving met sterke economische groei en een bevolking die de blik naar buiten richt. De migranten die zich massaal vanuit de Andes in Lima hebben gevestigd, hebben inmiddels volwassen kinderen en die hebben op hun beurt ook weer kinderen gekregen. Deze tweede en derde generatie migranten profiteert van de economische groei en het harde werk van hun ouders. Ze behoren tot de nieuwe, opkomende middenklasse. Een onderzoek van Alice Ferguson met jongeren uit deze nieuwe middenklasse maakt duidelijk dat zij door het veelvuldige gebruik van sociale media en hun voorkeur voor internationale muziek, televisieprogramma's en consumptiegoederen actief deel uitmaken van een snel globaliserende samenleving. Tegelijkertijd blijken deze jongeren de migratiegeschiedenis van hun ouders belangrijk te vinden en identificeren ze zich met de cultuur van de Andes. Ze noemen zichzelf trots “*cholo*” (oorspronkelijk een scheldwoord voor iemand met een Quechua-achtergrond) of *Andino* en hebben op hetzelfde moment een grote hang naar het moderne leven. Door deze gemengde identificatie heffen ze in feite het verschil tussen de twee Peru's op. Ze voelen zich verbonden met het rurale leven van de Andes én met de moderne, snel globaliserende stad.

Hoewel hij zeker geen jonge student is, kent de identiteit van Ortiz een dezelfde gelaagdheid van gemondialiseerde en lokale elementen. Zijn artistieke project kenmerkt zich door een mix van moderne cultuurelementen en de Andes-cultuur waardoor hij iets nieuws creëert. In zijn rock & blues krijgen het Quechua en de mu-

ziek samen een nieuwe betekenissen. En de scharendanser en de *waqrapuku*-spelers die naast hem op het podium staan, zijn voor hem vooral interessant omdat ze op rock & blues muziek spelen en dansen. Naast zijn identificatie als Chanka en het belang dat hij hecht aan zijn rurale achtergrond, het *Perú profundo* en het Quechua, beweegt hij zich steeds internationaler. Sinds zes jaar heeft hij een relatie met een Zweedse vrouw die hij leerde kennen via een internationale datingsite. Zeker drie maanden per jaar is hij in Zweden waar hij steeds meer een Europese middenklasse levensstijl ontwikkelt. Hij is net als zijn vrouw vegetariër. Hij reist met haar door Europa en hij bouwt in Stockholm een bescheiden reputatie op als masseur. Hij ontwikkelt daarbij de massagetechniek die hij van zijn oma heeft geleerd. Het betreft een massage van de hoofdhuid, die zijn oma toepaste om de luizen uit de haren van haar kleinkinderen te halen. Deze techniek wordt nog steeds door traditionele genezers uit Ayacucho toegepast tegen allerlei ziekten. In Stockholm zijn vooral aanhangers van de *New Age* beweging enthousiast over Ortiz' kennis op dit gebied. Is hij in Peru een Quechua-sprekende rocker, in Zweden is hij vooral een geglobaliseerde indiaan.

De drie videoclipps aan het begin van dit verhaal zijn een uitdrukking van Ortiz' levensgeschiedenis en artistieke ontwikkeling. Hij is getraumatiseerd door het politieke geweld en zijn betrokkenheid bij de vuile oorlog die zich richtte tegen de Andes-bevolking en -cultuur waartoe hij zelf behoort. Bij de verwerking van dit trauma komt er geen therapie noch Westerse psychologie aan te pas. Zoals Ortiz zelf zegt, probeert hij zichzelf van zijn trauma te genezen door zijn sport en vooral zijn muziek; met andere woorden, met behulp van de culturele bronnen uit zijn eigen samenleving. Deze poging zichzelf te genezen vormt de basis van zijn muzikale ontwikkeling. Als muzikliefhebber en als oprichter van een coverband probeerde hij begin jaren negentig te ontsnappen aan de harde werkelijkheid van het politiewerk. Toen hij halverwege diezelfde jaren zijn eigen nummers ging maken, waren dat vooral protestnummers met het geweld en verlies als thema. Sinds het nieuwe millennium in de context van een zich snel mondialiserend Peru, legt hij steeds meer nadruk op *Perú profundo*. Hij keert daarmee steeds explicieter terug naar zijn culturele wortels en Andes-identiteit. Het gaat hem hierbij echter niet om het promoten van statische culturele uitingen die in de vergetelheid dreigen te raken, maar om de herinterpretatie ervan in een nieuwe, moderne, stedelijke context. Hij combineert de Andes-cultuur met de universele rock & blues waardoor hij iets nieuws creëert. Op deze manier tracht hij de Andes-cultuur te versterken en te promoten, zijn eigen identiteit opnieuw te interpreteren en in het reine te komen

met zijn verleden. Maar zijn eindconclusie is dat vergeten niet gaat: “*Eso no se cure ... no se puede olvidar*” (Dit genees je niet, dit kun je niet vergeten).

Verantwoording

De besproken clips zijn te vinden op de volgende links:

http://www.youtube.com/watch?v=pWjHlRp_oM;

<http://www.youtube.com/watch?v=63YJSXGq8Qo2>;

<http://www.youtube.com/watch?v=KoQJoRnA2XY>.

Ze zijn geconsulteerd op 5 april 2014.

Fredy Ortiz is een goede vriend die ik heb leren kennen tijdens mijn veldwerk in 2011 in Cono Norte, Lima. Als onderzoeker ben ik betrokken bij een documentaire over zijn muziek en leven door visueel antropoloog Sharis Coppens die naar verwachting in 2015 zal uitkomen. Naast vele informele gesprekken heb ik verschillende formele interviews met Ortiz gehad. Voorts zijn er ten behoeve van de documentaire veel mensen rond Ortiz geïnterviewd onder wie zijn ouders, bandleden en vrienden. Dit artikel is gebaseerd op dit voortgaande onderzoek. Ik heb eerder gepubliceerd over de culturele veranderingen in Peru en de groeiende belangstelling voor *lo andino* na de periode van geweld in het tijdschrift van CEDLA: “Cholos, incas, y fusionistas: El Nuevo Perú”, *ERLACS* nr. 94 (2013) April, pp. 67-82. Het rapport van de waarheidscommissie (Comisión de la Verdad y Reconciliación) geeft een genuanceerd beeld van het politieke geweld in de periode 1980 - 2000 en is te vinden op www.cverdad.org.pe. Het artikel van Enrique Meijer geeft een kritische beschouwing van het rapport van Mario Vargas Llosa over Uchuraccay (“Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa’s “Inquest in the Andes’ Reexamined”, *Cultural Anthropology*, jrg. 6, nr. 4 (1991), pp. 466-504). De website van Unesco geeft informatie over de scharendans (<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00391>). De CEDLA-masterscriptie van Alice Ferguson gaat over Limeense studenten die hun etnische identiteit vormgeven in de context van mondialisering en sociale mobiliteit. (Van hanengevechten tot Koreaanse pop. De leefwereld van jongvolwassenen uit de opkomende middenklasse van Lima, Peru, ongepubliceerde master-thesis, (2011), Amsterdam).

DEEL 2

HET WEERBARSTIGE HEDEN

DE REVOLUTIE VAN HUGO CHÁVEZ

ONGELIJKHEID, POPULISME EN DE MEDIA IN VENEZUELA

BARBARA HOGENBOOM

Ook na zijn dood blijft president Hugo Chávez zeer omstreden. Waar critici hem zien als een oliepopulist en autocratisch leider die vooral uit was op macht, beschouwen zijn aanhangers hem als een volksheld die zich langs democratische weg heeft ingezet voor herverdeling. Hoewel Chávez bij beide groepen heftige emoties oproept, heeft hij vanaf de start van zijn presidentschap in 1999 tot aan zijn dood in 2013 bij een reeks verkiezingen en referenda kunnen rekenen op een electorale meerderheid. Daarmee maakte hij een einde aan de dominantie van twee partijen die middels een pact veertig jaar Venezuela's formele democratie beheersten, maar de armen nauwelijks lieten delen in de olierijkdom. Door zijn anti-neoliberaale beleid wordt Chávez meestal samen met de Boliviaanse president Evo Morales (sinds 2006) en de Ecuadoriaanse president Rafael Correa (sinds 2007) in de hoek van radicale linkse politici geplaatst. Maar wat zegt de veertien jaar durende politieke heerschappij van Chávez over de hedendaagse relatie tussen president en burgers en over de democratie in Venezuela en Latijns Amerika?

In *The revolution will not be televised* (2003) worden we meegevoerd in de achtbaan van de Venezolaanse politiek van 2002. Dit was eigenlijk niet de bedoeling van de twee Ierse filmers, Kim Bartley en Donnacha O'Briain. Zij reizen af naar Venezuela om een portret te maken van wat op dat moment nog een unicum is in Latijns Amerika: een linkse president die een einde maakt aan elitaire politiek en neoliberal beleid. Een onconventionele politicus die zegt Venezuela's olierijkdom te willen inzetten voor de bestrijding van armoede en ongelijkheid en die de naam van zijn land officieel uitbreidt met het voorvoegsel "Boliviaanse Republiek". Een leider die door zijn achterban op handen wordt gedragen. Maar dan wordt er na een grote anti-Chávez betoging een staatsgreep gepleegd. Omdat de makers "gewoon" mogen blijven draaien terwijl in het presidentieel paleis de machtswisseling plaatsvindt, wordt de kijker getuige van een heuse

coup d'état. Nog geen twee dagen later draaien de rollen zich opnieuw om: nadat aanhangers van Chávez zijn terugkeer hebben geëist en er ook binnen het leger verzet is ontstaan, keert Chávez ongedeerd terug en is de coup verijdeld.

De documentaire geeft een boeiend, gelaagd beeld van een bijzondere Latijns Amerikaanse president, zijn relatie met zijn achterban, de kortdurende coup tegen zijn regime in april 2002 en de actieve rol die enkele commerciële televisiezenders daarin hebben gespeeld. De makers nemen een duidelijke positie in binnen de sterk gepolitiseerde arena waarin ze beland zijn. De commerciële zenders en coupplegers worden zeer kritisch belicht, terwijl over Chávez en zijn team en achterban geen kwaad woord te horen is. Venezolaanse ambassades zullen de documentaire later dan ook internationaal “pluggen”. Desondanks vertelt *The revolution shall not be televised* een belangrijk verhaal, dat ik vaak toon aan studenten opdat zij zich een voorstelling kunnen maken van de politieke sentimenten en dynamiek in Latijns Amerika.

De liefde tussen volk en vader

De documentaire dompelt je om te beginnen in een warm bad. Chávez rijdt tijdens een bezoek aan een provinciestedje bovenop een open legerauto door straten die gevuld zijn met blije mensen. Ze lachen, zwaaien en roepen, ze willen hem aanraken en samen met hem op de foto. Een vrouw vraagt aan zijn assistenten of ze alsjeblieft de president zelf te spreken kan krijgen, het is belangrijk, want “hij begrijpt mij”. Als Chávez later is uitgestapt, zingt hij in de menigte een liedje met een geestelijk gehandicapte jongen, ontspannen en met zijn arm om hem heen. Daarna prijst hij de moeder voor de zorg voor haar zoon met de woorden “wat heb je gestreden”. Waarop zij antwoordt dat voor hem, Chávez, hetzelfde geldt.

Die sterke, warme band tussen leider en aanhangers komt verschillende keren terug. In de nacht van de staatsgreep, nadat Chávez door militairen uit Miraflores is afgevoerd, voorspelt één van zijn medewerkers, met tranen in de ogen, dat het spel nog niet uit is: “het volk zal Chávez steunen, ze houden van hem”. Dat blijkt te kloppen. Mensen zijn boos en trekken schreeuwend door de straten, sommige met pan en pollepel, anderen met stokken en stenen. Het zijn kleine, ongeorganiseerde protesten tegen het gedwongen vertrek van de president, die echter hard worden neergeslagen door het leger. Maar dit bevestigt de demonstranten slechts in hun strijd, want “dit is bij Chávez nooit gebeurd”.

Ook de presidentiële gardisten houden van hem. Hij keurt de garde als deze bij zijn aankomst bij het paleis in het gelid staat, luistert aandachtig als de trompet wordt geblazen en klopt daarna de soldaat bij de ingang gemoedelijk op de borst. Zijn legercarrière geeft

hem sowieso een nauwe band met de gewapende eenheden in het land. Bovendien gaf hij in 1992 de leiding aan een revolutionair groepje dat vanuit het leger een staatsgreep probeert te realiseren. Al faalde die opzet en werd Chávez veroordeeld tot een gevangenisstraf, hij werd daarmee wel bekend als de moedige militair die verandering wil brengen. Zelf koestert Chávez zijn achtergrond in het leger, en als president en daarmee opperbevelhebber van de gewapende strijdkrachten verschijnt hij geregeld in uniform. Dat de coup tegen Chávez uiteindelijk ook mislukt is mede aan zijn populariteit onder de manschappen en de gardisten te danken, die zich verzetten tegen de door de legertop gearrangeerde staatsgreep.

Dergelijk politieke inmenging door het leger kent natuurlijk een lange geschiedenis in de regio, maar is de laatste jaren heel ongebruikelijk geworden. Philip en Panizza geven als een sleutelfactor achter de opkomst van presidenten als Chávez, Morales en Correa juist de afwezigheid van het zogenaamde militaire veto. Daarmee bedoelen ze het einde van het tijdperk (vanaf de zestiger tot aan de negentiger jaren) waarin de strijdkrachten klaar stonden om in te grijpen zodra linkse bewegingen en politici machtig dreigden te worden. De korte coup tegen Chávez kan daarom worden gezien als de spreekwoordelijke uitzondering op de regel. Mede door de huidige politieke afzijdigheid van het leger is ruimte ontstaan voor linkse politiek.

“Ik heb een heel ander beeld gekregen van Chávez, veel positiever”, aldus een student nadat we de documentaire bekeken hadden in de cursus over politiek en protest in Latijns Amerika. En dat komt niet alleen door zijn pleidooi voor herverdeling en de enthousiaste verhalen van allerlei eenvoudige mensen dat Chávez zijn beloftes voor participatie en sociale verbetering heeft waargemaakt. Of door de afstotende beelden en uitlatingen van welgestelde Venezolanen – de elite waartegen Chávez zich afzet – waarin de minachting jegens armen overheerst. Chávez heeft gewoon charisma. Of het nu één-op-één is of via de televisie, hij maakt contact met mensen, zonder maniertjes of poespas. Hij is betrokken en bezorgd, toont zich verontwaardigd over onrecht in eigen land en elders in de wereld. In beelden uit het wekelijks programma *Aló Presidente* op de staatszender zien we een ontspannen man, die grapjes maakt en enthousiast is over een voetbaluitslag. Een mens met wie je je, zonder hem persoonlijk te kennen, toch verbonden kan voelen.

Sterk charisma is natuurlijk een belangrijk ingrediënt voor populistisch leiderschap. En dat Chávez een populist was, daar is iedereen het wel over eens. Verstrengheld met dat charisma is een directe relatie tussen een populistische president en “het volk”, zonder tussenkomst van instellingen zoals een ministerie, gemeente of politieke partij. De documentaire toont inderdaad dat velen van Chávez houden, op hem stemmen, zijn campagnes steunen, maar ook dat zij hopen op zijn directe hulp. Talloze burgers benaderen de president met een briefje

dat ze opsturen naar het presidentieel paleis of meegegeven aan Chávez's team als hij ergens in het land een bezoek aflegt. In het presidentieel paleis werken secretaresses zich een slag in de rondte om de 200 a 300 brieven die dagelijks binnenstromen te lezen en archiveren (of zij de brieven ook beantwoorden, wordt niet duidelijk). Mensen vragen hun president om hulp: een paar zakken cement, een lening, een baan. Want het land kent dan wel veel olierijkdom, tegelijk is in 2002 de helft van de bevolking nog arm tot zeer arm, met geen of slecht (betaald) werk en zonder toegang tot basisvoorzieningen als onderwijs, gezondheidszorg en sociale huisvesting. In een bekend boek over Venezuela en andere olielanden noemt Terry Lynn Karl dit probleem pakkend *The Paradox of Plenty*.

Maar in plaats van mensen hier en daar wat oliedollars toe te stoppen, zoals de schrijvers van de briefjes vragen, pakt Chávez het grootschalig aan via zogenaamde *misiones*: sociale programma's voor onder meer alfabetisering, onderwijs, betaalbare voeding en woningbouw. Volgens tegenstanders koopt hij zo de steun van het arme deel van het electoraat. Volgens Chávez en deze armen zelf gaat hier om rechtvaardigheid, om de eerste keer dat de olierijkdom iedereen ten goede komt en de structurele ongelijkheid wordt tegen gegaan. In hun boek *The Triumph of Politics* noemen Philip en Panizza Chávez' beleid een schoolvoorbeeld van populisme. Toch benadrukken zij dat hij niet simpelweg valt af te serveren als een oliepopulist, al was er zeker sprake van het breed inzetten van de extra afgeroomde olieinkomsten en is er door allerlei fouten en inefficiënties bij zowel zijn sociale programma's als economische beleid (o.a. de coöperaties) veel geld weggelekt. Chávez heeft effectief gezorgd voor herverdeling, vooral met oliegeduld, maar bijvoorbeeld ook door strenger toezicht op de inning van inkomstenbelasting. Daarbij merken Philip en Panizza op dat er onder Chávez ook sprake was van "*recognition*", dat wil zeggen de erkenning dat iedereen een volwaardig burger is. Zo werd onder andere de nieuwe Grondwet in kleine boekjes afgedrukt. Deze werden in grote getalen onder de bevolking uitgedeeld gelezen en besproken in de door Chávez opgerichte Bolivariaanse Cirkels, een soort lokale comités. Evenals de later opgerichte *consejos comunales* (gemeenschapsraden) gaat het hier om een centraal georganiseerde vorm van nieuwe politieke participatie.

Behalve door charisma en nieuwe sociale programma's was Chávez' speciale band met grote groepen burgers ook een resultaat van het slim bespelen van sentimenten. Chávez als vaderfiguur, een man om tegenop te kijken en bescherming bij te vinden, is iets wat goed werd geregisseerd, vooral door hemzelf. Zo stond hij bekend om zijn gloedvolle toespraken waarbij fulmineerde tegen de vijanden van het volk: de oude economische en politieke elites, de VS, of multinationals. Om vervolgens zichzelf als held en redder te presenteren. Ook het opvoeren van dit soort antagonismes is een bekend onderdeel van

populistische politiek. In de documentaire zien we hem op een podium voor een plein vol mensen met stemverheffing en zwaaiende armen gewag maken van de harde strijd die hij heeft geleverd voor meer staatscontrole over de oliesector en van de grote internationale druk die hij heeft moeten weerstaan. “Maar als het nodig is dan daal ik af naar de hel om het Venezolaanse volk beschermen!”

Het enthousiasme van zijn toehoorders voor dit soort populistisch repertoire blijft voor een Nederlander lastig te bevatten. Dat geldt eveneens voor de sterke emoties van de leider en zijn achterban – of het nu gaat om de liefde voor elkaar, de afkeer tegen de economische elite, Chávez’ woede en verdriet om onrecht, of het grenzeloze vertrouwen van zijn aanhangers in “*mi presidente*”. Is zulk politiek spektakel nu vooral theater of zijn we getuige van oprechte gevoelens? Ik kan het niet goed zeggen, maar in combinatie met de andere ingrediënten van populisme werkt het nog steeds wonderwel als bindmiddel tussen president en grote groepen burgers.

Manipulatieve televisie

Zoals de titel aangeeft, draait de documentaire om de poging van de commerciële televisiezenders om Chávez en zijn revolutie te ondermijnen. De commerciële media zijn, zoals overal in de regio, in handen van grote bedrijven en conglomeraten. Oftewel, zij zijn eigendom van dezelfde economische elite op wie Chávez zijn pijlen richt. Hun politieke berichtgeving is sterk gekleurd en eenzijdig. In die context functioneert de staatstelevisie als tegenhanger, die eveneens eenzijdig is en de spreekbuis wordt van Chávez’ regime. Ondanks deze politieke toe-eigening van de staatszender blijven de media een grote zorg van Chávez. Nadat hij met een paar medewerkers heeft gekeken naar de beelden van hun bezoek aan een afgelegen regio, tikt hij het team op de vingers over het gebrek aan communicatie. Bij zulke reizen door het land moet veel meer contact worden gezocht met de lokale media, zo spreekt hij hen toe. Zorg dat je de plaatselijke journalisten spreekt, geef een interview, zodat je op de lokale televisie komt. Hoe kan er anders tegenwicht worden geboden aan de constante negatieve berichtgeving in de private media?! Die vraag komt terug op de nacht van de coup. Vlak nadat Chávez is weggevoerd uit het presidentieel paleis, verklaart een van zijn adviseurs dat ze eenvoudigweg niet genoeg tijd hebben gehad om de manipulatie door de media te bestrijden.

De documentaire ontrafelt hoe enkele commerciële zenders rondom de coup veel verder gingen dan gekleurde berichtgeving: zij maakten deel uit van het complot om een nieuw regime in het zadel te brengen. In de weken voorafgaand aan de staatsgreep laten ze veelvuldig critici en oppositieleiden aan het woord die eisen dat Chávez opstapt of dat hij uit zijn functie wordt ontheven wegens krankzin-

nigheid. Ook zenden zij de oproep tot de anti-Chávez demonstratie uit en doen uitgebreid bericht van de inderdaad massale opkomst van de tegenstanders. Ondanks een verbod van de burgemeester wijkt de demonstratie af van de toegestane route en stevent af op het presidentieel paleis waar aanhangers van Chávez zich verzamelen. En dan gaat het mis. Er wordt geschoten op demonstrerende Chávez-aanhangers. De daders zijn scherpschutters die vanaf een flat gericht schieten, met meerdere doden en gewonden als gevolg. Sommige demonstranten zijn gewapend – zoals veel mensen in Venezuela – en beginnen terug te schieten. De commerciële zenders monteren deze beelden echter zo dat het lijkt alsof Chávez-aanhangers op anti-Chávez demonstranten zijn gaan schieten. En deze valse verslaglegging wordt vervolgens in binnen- en buitenland gebruikt om Chávez en zijn achterban in diskrediet te brengen en het verhaal te brengen dat het leger heeft moeten ingrijpen om erger te voorkomen. Die beelden en verklaring bereiken ons in Nederland ook, als zij in het NOS-journaal worden uitgezonden.

Op de ontknoping van de coup kom ik zo terug, maar laten we eerst even kijken hoe het verder ging met de media in de machtsomwenteling. 's Avonds wordt het presidentieel paleis omsingeld en het signaal van de staatstelevisie wordt afgesneden. En de volgende ochtend wordt in een praatprogramma door enkele journalisten, oppositieleiden en een hoge militair vrijwel onverhuld uit de doeken gedaan hoe alles volgens plan is gegaan: eerst maximale anti-Chávez mobilisatie en media-aandacht creëren waarna de legertop kon worden opgeroepen om na de (schijnbare) agressie van Chávez-aanhangers de rust te herstellen en een nieuwe burgerregering in het zadel te helpen. De betrokken zenders manipuleren dus niet slechts het nieuws maar zijn een onmisbare schakel in het masterplan. Zonder hen zou het namelijk niet gelukt zijn de machtswisseling als een democratisch proces af te schilderen, dan zou het een onconstitutionele daad zijn geweest, een smerig zaakje van leger en elite, en de eerste militaire staatsgreep in het Latijns Amerika van de eenentwintigste eeuw.

Maar de politieke taak van de media zit er nog niet op want meteen na de coup en het stil leggen van de staatszender start bij commerciële zenders de zelfcensuur: *“zero Chavismo”*. Journalisten krijgen van hun bazen de instructie dat medestanders van Chávez niet meer getoond mogen worden. Dit geeft zowel binnenlands als buitenlands een onvolledig beeld van de situatie rondom de coup. Zo laat CNN zich meevoeren op een stroom van halve waarheden en hele leugens van de nieuwe machthebbers en hun vrienden bij de commerciële televisie, waarna ze het “nieuws” de wereld in sturen dat Chávez zou zijn afgetreden en er een nieuwe democratische regering is geformeerd. Terwijl het Witte Huis hier meteen opgetogen op reageert - het hoofdpijndossier van Chávez' presidentschap lijkt eindelijk te zijn afgesloten – zijn de buurlanden kritisch en op hun qui-vive. Zij

wachten ongerust af tot er meer duidelijkheid komt over de precieze politieke gebeurtenissen en de rechtmatigheid daarvan.

De mislukte staatsgreep

In het laatste deel van de documentaire zien we hoe twee machtswisselingen elkaar razendsnel opvolgen. Op de avond van de anti-Chávez betoging en de bloedige beschietingen omsingelen tanks het presidentiële paleis. Een afvaardiging van legertop komt het paleis binnen en stelt een ultimatum: als Chávez niet aftreedt, zal het Miraflores worden gebombardeerd. De vergelijking met Chili in 1973 dient zich opnieuw aan; toen werd La Moneda daadwerkelijk kapot geschoten door de luchtmacht. De gezichten van Chávez' medewerkers zijn vol ongeloof en vertwijfeling. Niemand spreekt het uit, maar zullen ze deze nacht overleven? Chávez blijft opvallend krachtig. Na enkele gespannen uren van onderhandeling buiten het oog van de camera geeft Chávez zich slechts half gewonnen. Hij geeft zich wel over maar weigert af te treden als president. Terwijl hij via de gangen van het paleis wordt weggevoerd zingen zijn kabinetsleden en assistenten het volkslied. Als een man hem in het voorbijgaan toeroept "president, we komen terug", is zijn onmiddellijke reactie: "*no hemos ido*" (we zijn niet vertrokken).

De film draait gek genoeg gewoon door. Misschien zijn de nieuwe machthebbers zo overtuigd het recht aan hun kant te hebben dat zij geen gevaar zien in deze buitenlandse filmploeg die de vorige dag nog inzoomde op de inmiddels afgevoerde president? De volgende ochtend zien we dat het paleis volstroomt met een ander, chiquer volk dan de ministers en adviseurs van Chávez. Het hoofd van de werkgeversorganisatie, Pedro Carmona, wordt ingezworen als plaatsvervangend president. Maar de vuist die hij daarbij onwennig in de lucht steekt mist de overtuigingskracht van die van Chávez. Het enthousiasme waarmee de coupplegers de topbestuurders van politieke en overheidsinstellingen uit hun taak ontheffen is er niet minder om: onder luid applaus worden het parlement, de hoge raad, de kiesraad, de ombudsman en de centrale bank onderworpen aan het nieuwe regime.

Terwijl deze "democratische overgangsregering" meteen een reeks besluiten van Chávez' regering teruggedraait, groeit de onrust op straat. En als er op enkele plaatsen doden en gewonden vallen wanneer het leger op demonstranten met stenen en stokken schiet, wordt de onvrede steeds breder. Hoewel nog steeds onduidelijk is wat er gebeurd is, uiten allerlei mensen voor de camera hun woede en spreken van onderdrukking en dictatuur. Ook nu blijkt weer hoezeer Chávez erin geslaagd is om burgers te onderwijzen over de inhoud van de grondwet. "Ik heb op Chávez gestemd en ik wil dat hij zijn mandaat af-

maakt”, aldus een boze vrouw van middelbare leeftijd. In een reactie op de onrustige situatie in Caracas laat het Witte Huis weten dat er een voorlopige burgerregering is geïnstalleerd; oftewel dat er geen sprake is van een militaire greep naar de macht in Venezuela. Maar in het land zelf wordt ondanks de commerciële media langzaam bekend dat Chávez niet is afgetreden en dat de nieuwe president dus een wettelijke basis ontbeert.

Dan blijkt dat binnen het leger eveneens grote verdeeldheid is ontstaan. Veel lagere geledingen voelen zich voorgelogen door hun superieuren en zijn niet langer bereid de nieuwe regering te steunen. Op dag drie keren de rollen zich vervolgens weer om. De paleiswacht neemt achter de rug van de legerleiding Miraflores weer in, waarop een groot deel van de nieuwe regering het paleis ontvlucht. De Chavista aanhangers keren terug en probeert naarstig uit te vinden waar Chávez wordt vastgehouden. De commerciële media zwijgen over deze ontwikkelingen en de staatstelevisie is nog steeds in de lucht, zodat Carmona met droge ogen tegen CNN kan verklaren dat alles onder controle is. Echter die avond nog wordt Chávez per helikopter weer afgeleverd bij het paleis. Chávez is nog steeds president, zo bevestigt dan ook een legerofficier op televisie.

Politiek als strijd

Na het zien van de documentaire blijft het beeld hangen van Chávez als een vechter. Zijn militaire loopbaan en eerste nationale bekendheid als rebel zijn daarvoor niet de enige aanleiding. Op een stille avond in Miraflores praat hij over zijn jeugd, zijn familie en over zijn opa van moederszijde. Alhoewel hij hem nooit gekend heeft, vertelt hij vol trots over zijn opa die in de tijd van Zapata een rechtschapen *guerrero* was. Met eenzelfde passie spreekt hij over de onafhankelijkheidsstrijder Simón Bolívar, naar wie hij Venezuela heeft omgedoopt tot Bolivariaanse Republiek. En dan is er zijn ambitie van herverdeling, wat in een land van grote ongelijkheid per definitie gelijk staat aan het aanbinden van de strijd tegen de economische elite. En dus tevens tegen de instellingen die gedurende decennia de elite vertegenwoordigden en haar belangen beschermden.

De commerciële media belandden na de coup in een politieke loopgravenoorlog met het regime van Chávez. De anti-Chávez houding werd alleen maar sterker. Het besluit om in 2007 aan een enkele zender geen verlenging van de etherfrequenties toe te kennen werd door critici meteen als “censuur” bestempeld, maar was in wezen een vrij milde straf voor hun aandeel in een staatsgreep (en via de kabel kunnen zij hun programma’s blijven uitzenden). *“The private media is alive and well and continues to criticize the government”*, schrijft Steve Ellner vijf jaar na de coup, maar wat ontbreken zijn mechanis-

mes voor intern debat in de kringen rondom Chávez. Want afgezien van de kwalijke praktijken van commerciële zenders hebben ook de autocratische neigingen van Chávez een democratische debat in Venezuela (verder) onmogelijk gemaakt. Ondertussen gaat de staatszender door met het uitzenden van regeringspropaganda en is Telesur opgericht om in de rest van Latijns Amerika politiek nieuws en verhalen te brengen die bij de commerciële televisie niet te horen zijn, maar die eveneens eenzijdig en gekleurd zijn.

En hoe heeft de strijd van Hugo Chávez tegen de oude politieke instellingen uitgepakt? In het uitgebreide politiek-wetenschappelijke debat hierover verschillen de visies. Zo streefde Chávez volgens Corrales en Penfold naar de-institutionalisering, oftewel het afbreken van instellingen, omdat hij bij het opbouwen van een machtsbasis en een populistische, directe relatie met het volk last ondervond van intermediaire mechanismes. Philip en Panizza bekritisieren die beeldvorming van Chávez als een anti-institutionalist en laten zien dat zijn grote presidentiële macht en zijn “anti-houding” tegen de gevestigde orde gepaard gingen met het opbouwen van een nieuwe institutionele orde waarin ruimte kwam voor herverdeling en participatieve processen. Ellner stelt in een gebalanceerd overzicht van wat Chávez in zijn eerste tien jaar als president wel en niet heeft bereikt vast dat die opbouw van nieuwe instellingen grotendeels mislukt. Ook het journalistieke boek *De Oliekoning* van Edwin Koopmans schetst een beeld van een goedbedoelde maar niet geslaagde omwenteling, en wat dat betekent voor gewone Venezolanen. De economische ellende en politieke uitsluiting van de armsten zijn inderdaad verminderd maar de democratie is op belangrijke punten uitgehold. En met de economische problemen en enorme misdaad lijken de maatschappelijke verhoudingen nog verder op scherp gesteld.

“Wij hebben gestreden voor wat we hebben, maar de armen weten niet wat dat is”, aldus een chique dame in de documentaire. Met deze woorden rechtvaardigt zij haar rijkdom en geeft zij arme mensen impliciet de schuld van hun armoede. De vrouw bezoekt een voorlichtingsavond over de gevaren van de politieke en sociale veranderingen onder Chávez, waar de spreker mensen aanraadt zich te wapenen. “Houdt ook uw huispersoneel in de gaten, want velen zijn Chávez-aanhanger”, zo waarschuwt hij bovendien. Dit illustreert hoe aan het begin van de eenentwintigste eeuw grote ongelijkheid nog altijd dezelfde wederzijdse haat tussen rijk en arm voortbrengt, waarvan Aristoteles en Plato al zeiden dat zij de democratie in gevaar brengen.

Verantwoording

De documentaire *The revolution will not be televised* (ook bekend als *Chávez: Inside the Coup*) is gemaakt door Kim Bartley en Donnacha O’Briain en werd in 2003 uitgebracht (Power Pictures, Ierland). Sindsdien heb ik hem vrijwel jaarlijks in mijn colleges bekeken met

studenten (waaronder soms ook Venezolanen), wat aanleiding gaf tot interessante vragen en discussies. Bij deze bespreking heb ik gebruik gemaakt van verschillende studies naar de aard en gevolgen van Chávez's presidentschap. Een uitgesproken kritische analyse is te lezen in het boek van Javier Corrales en Michael Penfold, *Dragon in the Tropics. Hugo Chávez and the Political Economy of Revolution in Venezuela* (The Brooking Institution, 2011), waarin de nadruk wordt gelegd op zaken die verslechterd zijn. George Philip en Francisco Panizza proberen in *The Triumph of Politics. The Return of the Left in Venezuela, Bolivia and Ecuador* (Polity, 2011) juist het politieke succes van zowel Hugo Chávez als Evo Morales en Rafael Correa te verklaren. De stukken van Venezuela-kenner Steve Ellner vallen op door zijn afgewogen beoordeling van negatieve en positieve kanten van de de politieke omwenteling onder Chávez (zoals "The Trial (and Errors) of Hugo Chávez", *In These Times*, 27 augustus 2007 of "Hugo Chávez's First Decade in Office: Breakthroughs and Shortcomings", *Latin American Perspectives* 37, 2010). En de Nederlandse journalist Edwin Koopman schreef na een reeks reizen naar Venezuela een gedesillusioneerd maar boeiend boek: *De Oliekoning. Hugo Chávez en de beloftes van de Latijns-Amerikaanse revolutie* (Podium, 2011).

NIET MEER WELKOM *A FOREIGN*

DE SCHADUWZIJDE VAN CARAÏBISCHE MOBILITEIT IN *HOME AGAIN*

RIVKE JAFFE EN EMIEL MARTENS

Er wordt wel eens gezegd dat alle bewoners van het Caraïbisch gebied ooit met de boot zijn gekomen. Hiermee wordt bedoeld dat er in de eilanden van de “Nieuwe Wereld”, na de bijna volledige verdrijving en eliminatie van de inheemse bevolking, geen oorspronkelijke bewoners meer zijn. Europeaanse kolonisten en gelukszoekers, tot slaaf gemaakte Afrikanen, contractarbeiders uit Brits-Indië, China en Java: de voorouders van de huidige Caraïbische bevolking waren allen migranten, sommige vrijwillig en nog veel meer gedwongen. Door de eeuwen heen is de regio echter niet alleen door immigratie, maar ook door emigratie getekend. Al in de negentiende eeuw trokken bijvoorbeeld duizenden Jamaicanen en Barbadianen naar Costa Rica om spoorwegen aan te leggen en grote aantallen Arubanen en Curaçaonaars naar Cuba om suikerriet te kappen. In de twintigste eeuw, en vooral rondom de onafhankelijkheid van veel Caraïbische eilanden, versnelde de emigratie van Caraïbische arbeidskrachten, niet alleen naar de verschillende “moederlanden” in Europa, maar ook steeds vaker naar de Verenigde Staten en Canada. Vandaag de dag telt de wereldwijde Caraïbische diaspora miljoenen mensen (alleen in de VS zou de Caraïbische diaspora al uit meer dan vijf miljoen mensen bestaan). Deze migranten en hun nakomelingen identificeren zich doorgaans nog steeds sterk met de regio. Sommigen van deze transnationale burgers keren na verloop van tijd terug naar hun geboorteland in de Caraïben. Onder deze remigranten bevindt zich echter ook een groep onvrijwillige terugkeerders. In de afgelopen decennia zijn steeds meer Caraïbische burgers gedeporteerd door de VS, Canada en Groot-Brittannië – vaak nadat ze daar al tientallen jaren woonden. In veel gevallen gebeurde dit vanwege misdaden die ze in Jamaicaans patois *a foreign*, in het buitenland, hebben gepleegd, maar soms ook omdat ze hun verblijfsvergunning niet op orde hadden.

In Jamaica komen tegenwoordig elk jaar enkele duizenden *deportees* aan op de vliegvelden van Kingston en Montego Bay. Het betreft hier vooral mannen die door de Noord-Amerikaanse en Britse autoriteiten zijn uitgezet naar hun “thuisland”. Deze *deportees* worden gezien als mislukkelingen die de nieuwste criminele trucs mee naar huis brengen en een corrumperende werking hebben op de Jamaicaanse samenleving. Door hun toedoen, zo beweert de Jamaicaanse politie, gaan de misdaadcijfers omhoog en wordt het transnationale bereik van lokale gangs versterkt. Veel *deportees* zijn al als kind geëmigreerd en hebben geen familie of vrienden meer in Jamaica. Vaak spreken ze nauwelijks Patois, de lokale creoolse taal. Geen wonder dus dat het meestal moeilijk is voor *deportees* om aan een goede baan te komen en te re-integreren in de Jamaicaanse maatschappij. Financieel en emotioneel hebben ze het vaak zwaar te verduren – en niet zelden leidt de stigmatisering en uitsluiting tot (recidive van) criminaliteit, dakloosheid en drugsgebruik.

De Caraïbische ervaring is dus van oudsher gekenmerkt door mobiliteit, niet alleen door de reizen van mensen, maar ook van goederen, ideeën, beelden, geld en technologie. Tegelijkertijd is niet iedereen en alles op dezelfde manier mobiel: sommige mensen kiezen ervoor zich te verplaatsen, anderen worden daartoe gedwongen. Weer anderen kunnen zich door strenge immigratieregimes of geldgebrek niet zo vrijelijk bewegen als ze zouden willen. Door geopolitieke en lokale machtsongelijkheden wordt het vrije verkeer van personen en producten sterk ingeperkt. Naast de officiële migratie- en goederenstromen zijn er echter ook altijd meer informele, schimmige manieren om je te verplaatsen. Migranten zonder papieren, drugssmokkel en illegale wapenhandel, witgewassen geld – als het legaal niet lukt, krijgen de connecties tussen het Caraïbisch gebied en de rest van wereld ook op minder legale wijze vorm.

In dit hoofdstuk kijken we naar de verbeelding van deze schaduwzijde van de Jamaicaanse mobiliteit in lokale en transnationale filmproducties, met een nadruk op de recente Caraïbische diasporische speelfilm *Home Again* (2012). Tegelijkertijd besteden we ook aandacht aan de productie, distributie en receptie van de film en hoe deze processen een weerspiegeling zijn van de verschillende knooppunten van Caraïbische mobiliteit. Hierbij betrekken we de onderzoekservaringen van beide auteurs: Emiel Martens heeft uitgebreid onderzoek gedaan naar de Jamaicaanse filmindustrie en daarvoor tientallen (diasporische) Jamaicaanse filmmakers geïnterviewd. Rivke Jaffe deed langdurig antropologisch veldwerk naar criminaliteit in de *inner-city* wijken van de Jamaicaanse hoofdstad Kingston, waar veel *deportees* terechtkomen.

Mobiliteit, criminaliteit en illegaliteit in Caraïbische migrantenfilms

Migratie en mobiliteit zijn vanaf het begin belangrijke thema's geweest in de Jamaicaanse (migranten)cinema. Waar de eerste – en tot op heden bekendste – Jamaicaanse speelfilm, *The Harder They Come* (1972), nog ging over de interne migratie van het platteland naar de stad, en de daaropvolgende lokale productie, *Smile Orange* (1976), op satirische wijze de mobiliteit van Amerikanen en immobilititeit van Jamaicanen op het opkomende toeristeneiland in beeld bracht, daar richtten verschillende speelfilms zich vanaf de jaren tachtig op de ervaring van Jamaicaanse migranten in de VS, Canada en Groot-Britannië. Deze films waren veelal gemaakt door diasporische filmmakers. Na het uitbrengen van de eerste Britse speelfilm gemaakt door een zwarte regisseur, *Pressure* (1974) van Trinidadiaan Horace Ove, ontstond er in Groot-Britannië langzaam maar zeker een kleine, onafhankelijke gemeenschap van zwarte, grotendeels Caraïbische, filmmakers. Deze diasporagemeenschap raakte in academische kringen bekend onder de naam *black British cinema* en werd gezien als een onderdeel van de opkomst van migrantencinema wereldwijd (ook wel *accented cinema* genoemd, naar een term van Hamid Naficy). In lijn met deze door mobiliteit “geaccentueerde” cinema, reflecteerden de films van *black British cinema* de dubbele ervaring van migranten: de ervaring van tegelijkertijd “thuis” en – ongewild en ongewenst – “op visite” zijn. Films als *Burning an Illusion* (1981), *The Passion of Remembrance* (1986) en *Babymother* (1998) belichtten de gemeenschappelijke ervaring van racisme, marginalisering en vervreemding onder de eerste en tweede generatie Caraïbische migranten in Londen en andere Britse steden.

Eenzelfde ontwikkeling was te zien aan de andere kant van de Atlantische Oceaan, in de VS en Canada, waar sinds de jaren zestig verreweg de meeste Caraïbische migranten naartoe trokken. Eén van de eerste speelfilms over de Caraïbische migrantenervaring in Noord-Amerika was *Milk and Honey* (1988), geregisseerd door de Canadese filmmakers Rebecca Yates en Glen Salzman en (mede) geschreven door de Jamaicaanse toneelschrijver Trevor Rhone, die eerder ook de scenario's voor *The Harder They Come* en *Smile Orange* had geschreven. In dit drama laat Johanna, een jonge Jamaicaanse plattelandsvrouw, haar zoon en familie achter om in Toronto als huishoudelijke hulp te werken. Eenmaal aangekomen blijkt Canada niet het “land van melk en honing” waar ze op had gehoopt: ze wordt op allerlei fronten uitgebuit en moet alles op alles zetten om haar zoon, die inmiddels is overgekomen en illegaal in het land verblijft, te behouden. De film lijkt af te stevenen op een dramatisch einde als Johanna en haar zoon door de Canadese immigratiepolitie worden opgepakt en uitgezet. Dit blijkt ironisch genoeg echter de opmaat te zijn voor een *happy ending*, waarin ze hun enige overzeese weldoener, een

blanke Canadese schooldirecteur, verwelkomen op het simpele maar “helende” Jamaicaanse platteland (op de achtergrond klinkt het nummer “Spiritual Healing” van Toots and The Maytals). Ondanks dit problematische einde, kan *Milk and Honey* gezien worden als een van de eerste pogingen om de beproevingen van eerste generatie Caraïbische migranten in Noord-Amerika – inclusief de dreiging van deportatie – onder de aandacht te brengen en aan de kaak te stellen.

In de jaren negentig, het decennium dat in Jamaica twee lokaal geproduceerde films over het gettoleven in Kingston – *Dancehall Queen* (1997) en *Third World Cop* (1999) – alle records in de bioscopen op het eiland verbraken, kregen Caraïbische migranten mondjesmaat mogelijkheden om films over hun ervaringen in Noord-Amerika te maken. Beperkt door krappe budgetten namen zij in eerste instantie vooral de camera ter hand om documentaires en korte films te maken, maar niet veel later kregen ze ook enkele speelfilms van de grond. In de Canadese context voegden *Rude* (1995) en *Soul Survivor* (1995) zich midden jaren negentig als eerste bij, wat filmwetenschapper Sheilla Petty heeft genoemd, de “traditie van de zwarte Canadese cinema die altijd heeft geprobeerd om een stem te geven aan de culturele en historische belangen die zo vaak gemarginaliseerd of terzijde geschoven worden door de blanke Canadese samenleving”. Zowel *Rude* als *Soul Survivor*, beide geschreven en geregisseerd door Jamaicaanse migranten van de eerste generatie (respectievelijk Clement Virgo en Stephen Williams), toonden de strubbelingen die Caraïbische migranten van de tweede generatie ervaren om geaccepteerd te worden in de Canadese samenleving (en in de eigen gemeenschap). In beide speelfilms worstelen jonge Jamaicaanse Canadezen met hun lage sociaal-economische status in Toronto, de Canadese stad met de grootste Caraïbische gemeenschap, waarbij ze niet zelden afglijden naar criminele activiteiten en in aanraking komen met politie en justitie. Van uitzetting of dreiging tot uitzetting is in deze films echter geen sprake – een terugkeer naar het geboorteland van hun ouders, vrijwillig dan wel gedwongen, lijkt voor deze jongeren sowieso niet aan de orde.

Na de eeuwwisseling werd het illegale verkeer van mensen en goederen tussen Noord-Amerika en het Caraïbisch gebied een terugkerend thema in de speelfilms gemaakt door een groepje Jamaicaanse migranten van de tweede generatie. In tien jaar tijd, van 2002 tot 2012, verscheen een handjevol gangsterfilms van jonge Jamaicaanse diasporafilmmakers in de bioscoop in Jamaica en verschillende grote Amerikaanse steden: *Shottas* (2002), *Rude Boy* (2003), *Gangsta's Paradise* (2004), *Cop and a Bad Man* (2006) en *Out the Gate* (2011). Alle vijf gingen ze over de transnationale criminele onderwereld en illegale drugssmokkel tussen Jamaica en de VS. Het verhaal van deze films begint stevast in Kingston, waar een of enkele Jamaicaanse jongeren, vaak na een gewelddadige jeugd, naar Miami of Los Ange-

les trekken in de hoop op een beter en, vooral, rijker leven. Echter, alleen in *Shottas*, de eerste en meest bekende van deze gangsterfilms, komt gedwongen uitzetting van Jamaicaanse criminelen uit de VS expliciet aan de orde. In deze film, geschreven en geregisseerd door de Jamaicaanse diasporafilmmaker Cess Silvera, werken twee bevriende Jamaicaanse *deportees* zich op gewelddadige wijze op in het criminele circuit van Jamaica. Als gevaarlijke misdadigers verkrijgen ze in eerste instantie veel vrijheid en mobiliteit op het eiland – wat zich vooral vertaalt in dikke auto's, grote huizen en veel vrouwen. Maar als het ze te heet onder de voeten wordt, vertrekken ze – met valse papieren – opnieuw naar Miami, waar ze vervolgens de Jamaicaanse criminele onderwereld overnemen. In de andere vier gangsterfilms, allen grotendeels opgenomen in Californië, speelt het gevaar van deportatie nagenoeg geen rol, en is het juist vaak zo dat criminele Jamaicanen naar de VS uitwijken op het moment dat ze in Jamaica in het nauw raken. Wat verder opvalt in de films is het gemak en de vanzelfsprekendheid waarmee zowel personen als goederen op illegale wijze tussen het eiland en het Amerikaanse vasteland reizen.

Deze mobiliteit geldt in grote mate ook voor de films zelf. In de meeste gevallen circuleerden illegale kopieën van de films massaal in Jamaica en de Caraïbische diaspora, vooral onder de jonge generatie. Zo waren er van *Shottas* al *bootlegs* te verkrijgen in de straten van New York toen Silvera zijn film nog aan het monteren was. Terwijl *Shottas* en de daaropvolgende Jamaicaanse gangsterfilms erg populair werden onder Caraïbische mensen wereldwijd, worden ze op het eiland zelf door veel, vaak oudere Jamaicanen gezien als sensatiebeluste films. Volgens criticasters geeft dit soort gangsterfilms een stereotiep, negatief beeld van Jamaica en Jamaicanen dat meer kwaad dan goed doet voor het eiland en haar burgers, waar ook ter wereld. Alhoewel de regisseurs van de films niet zelden in interviews aangeven problemen als drughandel en georganiseerde misdaad te willen belichten, lijkt het de meeste van deze filmmakers niet in eerste instantie te doen om het geven van een genuanceerd beeld of kritische beschouwing van transnationale kwesties als criminaliteit, migratie en deportatie. *Home Again* werd zodoende twee jaar geleden de eerste speelfilm die het probleem van Jamaicaanse *deportees* op serieuze en diepgaande wijze probeerde aan te kaarten – en waarschijnlijk wereldwijd zelfs de eerste speelfilm ooit die zich exclusief met deze problematiek heeft bezighouden.

***Home Again* in een gemonialiseerde wereld: lokale en transnationale (im)mobiliteit**

Home Again vertelt het verhaal van drie jonge Jamaicanen, Marva, Dunston en Everton, die worden uitgezet naar hun land van herkomst

nadat ze van kinds af aan elders hebben gewoond. Eenmaal terug op het eiland, waar ze zowel onbekend en onbemind zijn, krijgen ze al snel te maken met verschillende problemen. Marva (Tatyana Ali) is opgegroeid in Toronto, waar ze ook twee kinderen heeft gekregen, en belandt in Jamaica nadat ze wordt gepakt voor het onbewust smokkelen van drugs van haar ex-vriend. Ze trekt in bij een oom en tante die ze nauwelijks kent en die haar met de nek aankijken. Naast dat Marva steevast aan het werk wordt gezet als huishoudelijke hulp, wordt ze ook verkracht door haar oom, die dreigt haar op straat te zetten als ze haar mond opendoet. Dunston (Lyriq Bent) is een drugsdealer in New York die net voor zijn dertigste naar zijn geboorteland wordt gedeporteerd. In Kingston laat hij zich vrijwel direct in met de criminele onderwereld. Hij sluit zich aan bij een drugsbende en gaat aan de slag als *hitman* voor de lokale *don* (criminele leider). Everton, ten slotte, heeft bijna zijn hele leven in Londen gewoond, maar wordt op zijn achttiende vanwege het bezit van een paar joints uitgezet naar Jamaica omdat zijn moeder zijn burgerschapspapieren nooit goed heeft geregeld. Als voormalig leerling van een privéschool is Everton het minst voorbereid op het harde leven in Kingston. Hij wordt dakloos, raakt aan de drugs en komt uiteindelijk door geweld om het leven (met Marva en Dunston loopt het op het eind wel goed af, wat volgens een Canadese filmrecensent, net als in *Milk and Honey*, “de politieke boodschap op het laatst nog tenietdoet”).

Het idee om een film te maken over *deportees* begon bij filmproducent en scenarioschrijver Jennifer Holness, zelf geboren op Jamaica en op jonge leeftijd met haar familie naar Canada geëmigreerd. Op een gegeven moment ontdekte ze dat een van haar oude klasgenoten, die ook uit Jamaica kwam, na een aanvaring met de wet was teruggestuurd naar het eiland en aldaar was vermoord. De dramatische gebeurtenis maakte diepe indruk op Holness en legde de kiem voor *Home Again*. Jaren later, in 2005, toen Holness inmiddels in de Canadese filmindustrie werkte en getrouwd was met regisseur Sudz Sutherland, ook een Canadees met Jamaicaanse ouders, ondernam ze een eerste poging om een film over de gedwongen uitzetting van veroordeelde immigranten te maken. Samen met haar man benaderde ze het Canadese Filmfonds (NFB) met een plan voor een documentaire, maar dat werd afgewezen. Niet lang daarna was de NFB echter op zoek naar speelfilmprojecten en besloten Holness en Sutherland de mogelijkheden te onderzoeken om in plaats van een documentaire, een fictiefilm over de problematiek te maken. Sutherland:

We begonnen met het doen van onderzoek naar de uitzetting van immigranten in het algemeen en ontdekten dat Canada, de Verenigde Staten en het Groot-Britannië in de late jaren negentig alle drie hun immigratiebeleid hadden veranderd om “niet-burgers” makkelijker te kunnen deporteren. Het is een zeer complexe kwestie, die niet alleen betrekking heeft

op Caraïbische [diaspora]gemeenschappen, maar die, lijkt het wel, de Caraïbische gemeenschap in het bijzonder heeft geraakt. Effectief komt het er op neer dat immigranten nu meteen kunnen worden uitgezet als ze worden veroordeeld voor een misdaad, zelfs als ze al van kinds af aan in het land wonen waaruit ze worden gedeporteerd.

Holness was vanaf het begin vooral geïnteresseerd in het tonen van de uiterst moeizame reïntegratie van veroordeelde Caraïbische immigranten in hun land van herkomst:

Wat vooral zo verwoestend is aan dit soort uitzettingen is het verschil tussen het leven dat de *deportees* voorheen gewend waren en het leven dat ze krijgen nadat ze zijn teruggekeerd in het Caraïbisch gebied. (...) Zo heb je *deportees* die in Kingston arriveren zonder overlevingsvaardigheden, zonder ondersteuningsstructuur, en vaak zonder geld en dak boven hun hoofd. Ze worden gezien als buitenlanders en komen in een ontzettend vijandelijke en onzekere situatie terecht. (...) Een vrouw (...) in het [Canadese] gevangenisstelsel vertelde ons dat het terugsturen van Jamaicaanse immigranten die zijn opgegroeid in Canada in essentie hetzelfde is als de doodstraf. Dit soort uitspraken maakte ons ervan bewust dat we een belangrijk verhaal te vertellen hadden.

Om het verhaal zo getrouw mogelijk te kunnen vertellen, reisden Holness en Sutherland af naar Jamaica, om aldaar te spreken met gedeporteerde immigranten. Sutherland: “We wilden begrijpen hoe het leven van *deportees* in zo’n complexe omgeving eruit ziet, hoe ze leven en sterven in Jamaica. We interviewden ongeveer veertig *deportees*. Hun verhalen waren zowel hartverscheurend als angstaanjagend. Toen we terugkwamen in Canada wisten we zeker dat we een krachtig dramatisch verhaal over deze kwestie konden vertellen”.

Nadat Holness en Sutherland het scenario hadden geschreven, het budget hadden verzameld en de hoofdrollen hadden verdeeld (vooral onder Jamaicaanse acteurs en actrices met een Jamaicaanse achtergrond), kon de productie begin 2012 na jarenlange voorbereidingen eindelijk beginnen. Opvallend genoeg vonden de opnames niet plaats in Jamaica, maar in Trinidad, op bijna tweeduizend kilometer afstand van de plaats waar het verhaal zich afspeelde. Volgens Sutherland waren ze oorspronkelijk van plan om de film in Jamaica op te nemen, maar kozen ze uiteindelijk voor Trinidad om economische en logistieke redenen en met het oog op de zekerheid van de doorgang van de productie:

Natuurlijk wilden we de film dolgraag in Jamaica opnemen, maar er waren grote financiële en logistieke risico’s, niet in de laatste plaats als gevolg van het *garrison system* in de [hoofd]stad. Kingston is onderverdeeld in verschillende gemeenschappen, ook wel *garrisons* genoemd, die elk door een andere *don* worden bestuurd en vaak in oorlog met elkaar zijn. Als dat het geval is, dan worden de gemeenschappen vergrendeld en kan niemand er meer in of uit. Voor een film kan dit potentieel verlamdend werken.

Holness voegde hier aan toe dat het voor haar eigenlijk “ondenkbaar was om de film niet in Jamaica op te nemen”, maar dat ze besloten uit te wijken naar Trinidad toen bleek dat de Jamaicaanse filmcommissie hen weinig belastingvoordelen en andere aantrekkelijke voorwaarden kon bieden (zoals goedkope vluchten, betaalbare accommodatie en professionele ondersteuning): “Uiteindelijk gaven we 1,2 miljoen Canadese dollar [bijna 800.000 euro] uit in Trinidad en kregen we 35 procent terug, omdat ze de productie daar heel graag wilde [faciliteren]”.

Het uitwijken van de productie van *Home Again* naar Trinidad was een direct gevolg van de onderlinge concurrentie tussen Caraïbische landen om voor filmproductiebedrijven zo gunstig mogelijke omstandigheden te scheppen voor *location shootings*, ofwel het filmen op locatie. Volgens Kim Marie Spence, de toenmalig Jamaicaanse filmcommissaris, beschikte Jamaica niet over voldoende onderhandelingskracht om Holness en Sutherland een scherp aanbod te kunnen doen: “Het is lastig concurreren met Trinidad, Puerto Rico en de Dominicaanse Republiek, eilanden die respectievelijk 35, 40 en 25 procent [belastingvoordeel] bieden. Het is bijna een gegeven om kortingen te geven, maar dat doen we niet in Jamaica”. Op een meer fundamenteel niveau toonde de locatiestrijd het verschil in economische mobiliteit tussen de twee Caraïbische eilanden: waar Jamaica zich nog immer in een onzekere economische situatie bevindt, wordt Trinidad gekenmerkt door relatieve economische stabiliteit vanwege de olie- en gasreserves die het land bezit. Hierdoor kan de overheid van Trinidad het zich onder andere permitteren om te investeren in de nationale filmindustrie, een van de nieuwe pijlers van de eiland-economie. Het faciliteren van *Home Again* markeerde hierbij meteen het grootste filmproject dat ooit op het eiland was uitgevoerd. In totaal duurde de productie drie maanden en in die periode werden volgens Lisa Wickham, de lokale productiecoördinator, “meer dan duizend figuranten ingehuurd, plus de acteurs en crewleden”. Terwijl de grotendeels lokale crewleden de Jamaicaanse *settings* imiteerden in en rondom Port of Spain, de hoofdstad van Trinidad, werden veel van de acteurs ingevlogen uit Jamaica, de VS en Canada. De productie van de film werd dus op verschillende manieren gekenmerkt door mondialisering en de daarbij geldende regimes van mobiliteit, waarbij kapitaal en arbeid steeds beweeglijker zijn en locaties en diensten inwisselbaar bij gunstige financiële voorwaarden.

Distributie en receptie: *Home Again* binnen internationale en lokale markten

Home Again beleefde uiteindelijk op 12 september 2012 zijn wereldpremière op het Toronto International Film Festival. Volgens de loka-

le kranten werd de film twee keer in een uitverkochte zaal getoond en trok de productie meteen de aandacht van filmdistributiemaatschappij Entertainment One, die zowel de nationale als internationale distributierechten kocht. In maart 2013 werd *Home Again* in een beperkt aantal bioscopen in Canada uitgebracht, waar de film drie weken achter elkaar de meeste bezoekers trok. Een maand later zorgde *Home Again* ook in Trinidad voor volle zalen. Movietowne, de grootste bioscoop(keten) op het eiland, noemde de film op hun website “de meest succesvolle ‘lokale’ film aller tijden”. Rond dezelfde tijd werd *Home Again* ook vertoond op verschillende internationale filmfestivals, zoals het Pan African Film Festival in Los Angeles, het Belize International Film Festival in Belize City en het World Cinema Festival in Amsterdam. Uiteindelijk belandde *Home Again* pas in september 2013 in de Jamaicaanse bioscopen – op het moment dat de film in Canada al op dvd en *video-on-demand* (vod) was uitgebracht. Niet veel later werd hij ook in de VS op dvd en vod uitgebracht en in verschillende bioscopen in Groot-Brittannië op het grote scherm vertoond.

Uit het bovenstaande valt op te maken dat *Home Again* vooral was bedoeld voor de internationale markt. De film reisde via erkende festivals en bioscopen de wereld rond, met name in en tussen Noord-Amerika en het Caraïbisch gebied. Echter, na de officiële dvd-release van de film in de Verenigde Staten kwamen ook al snel illegale kopieën in omloop. Deze kopieën belandden tevens in *downtown* Kingston, in de achterstandswijken waar veel *deportees* in vergelijkbare omstandigheden verkeren als in *Home Again* wordt verbeeld. Hoe reageerden zij op de film? Kenden ze de film überhaupt? In het kader van haar onderzoek heeft Rivke veel tijd doorgebracht in een dergelijke achterstandswijk in West-Kingston. Deze wijk huisvestte redelijk veel *deportees*, vooral herkenbaar aan hun Amerikaanse accent. Ze kwamen vaak bijeen op een pleintje om te praten over de familie en vrienden die ze in de VS hadden achtergelaten of om hun ervaringen in verschillende New Yorkse gevangenissen te vergelijken. Maar ook veel andere, vooral mannelijke wijkbewoners bleken een periode *a foreign* gewoond te hebben en op een of andere manier in aanraking te zijn gekomen met de schimmige kant van Jamaica’s transnationale connecties. Gevraagd naar waarom ze weer terug waren gekeerd naar Jamaica, antwoordden ze vaak luchtig: “Oh, ik raakte verzeild in een klein drugszaakje”. Het uitvoeren van illegale activiteiten was duidelijk geen uitzondering, maar meestal niet iets waar de bewoners trots op waren.

Op de lokale markt was van alles te koop, van groenten en vis tot alcohol en *ganja* (wiet). Ook in illegale kopieën van buitenlandse en lokale films bestond een levendige handel; naast de marktkraampjes met etenswaren liepen er ook altijd straatverkopers in de wijk rond die illegaal gekopieerde dvd’s probeerden te slijten. Op zoek naar een kopie van *Home Again* vroeg Rivke in november 2013 aan een dvd-

verkoper of hij de film kende. Hij antwoordde dat hij hem niet bij zich had maar er wel aan kon komen – en snelde weg. Teruggekomen bleek hij *Home Alone*, de succesvolle Amerikaanse kinderfilm uit de jaren negentig, mee te hebben genomen; blijkbaar een gouwe ouwe waar nog steeds vraag naar was. Een andere wijkbewoner, Lion, foeterde hem uit: “Sukkel! Ze zei toch *Home Again*? Ga snel de goede film zoeken!” Tien minuten later keerde de verkoper terug met een illegale kopie van de *Home Again*, te koop voor minder dan een euro. Rivke vroeg aan Lion of hij de film zelf had gezien. “Jazeker”, zei hij. Maar hij vond er eigenlijk niks aan. Het was slecht geacteerd en niet realistisch. Als je een echte goede film wilde zien, kon je beter de kinderfilm *Home Alone* kijken, vertrouwde hij Rivke zonder een spootje ironie toe.

Het gebrek aan realisme werd grotendeels toegeschreven aan het feit dat *Home Again* in Trinidad was opgenomen en, naast Jamaicaanse acteurs, ook veel Noord-Amerikaanse en Trinidadiaanse acteurs in de cast had. De getto’s van Port of Spain zijn die van Kingston niet, zo luidde het oordeel, en waar Canadese en Amerikaanse kijkers het verschil tussen het ene en het andere Caraïbische accent misschien niet kunnen horen, voor de eilandbewoners gold dat wel. Voor hen is het horen van de juiste lokale taal heel belangrijk. Daarnaast bleek uit verschillende gesprekken dat veel Jamaicanen die op het eiland wonen, toch enige minachting hadden voor hun diasporische landgenoten – Jamaicaanse Canadezen, zoals de producenten van *Home Again*, konden in hun ogen uiteindelijk nooit echt een authentiek beeld van het eiland neerzetten. Hoe gedegen hun vooronderzoek in Jamaica ook was, volgens de “echte” Jamaicanen waren deze buitenstaanders hun gevoel voor hoe het er “thuis” aan toegaat kwijtgeraakt.

De vanzelfsprekendheid van mobiliteit – van migratie, remigratie, en de transnationale uitwisseling van goederen, diensten en ideeën – is een belangrijk kenmerk van de Caraïbische regio. Maar deze mobiliteit heeft ook een schaduwzijde. Migratie en remigratie gebeuren vaak niet geheel of helemaal niet uit eigen wil; in landen als Jamaica vlucht men vaak naar het buitenland vanwege lokale misère of de dreiging van geweld, terwijl de meeste *deportees* niet willen terugkeren naar het eiland waar ze ooit zijn geboren. Daarnaast vinden veel van bewegingen van mensen, goederen en geld plaats via schimmige netwerken, als onderdeel van de georganiseerde misdaad die Jamaica met Noord-Amerikaanse en Europese steden verbindt. Zowel mobiliteit als de schaduwzijde daarvan typeren ook de Jamaicaanse migrantencinema. Vier decennia lang zijn migratie, het leven in het buitenland en ook terugkeer en deportatie belangrijke thema’s geweest in films die door Jamaicanen in de diaspora werden gemaakt. Ook de schaduwnetwerken, het vervalsen van reisdocumenten, het smokkelen van

drugs en het witwassen en wegsluizen van geld zijn door deze filmmakers vaak in beeld gebracht. Echter, zoals ons voorbeeld van *Home Again* laat zien, zijn ook de productie, distributie en consumptie van de films onderdeel van deze transnationale circuits. Caraïbische filmmakers in Noord-Amerika en Europa produceren hun films vaak deels in het Caraïbisch, brengen deze vervolgens meestal eerst uit in het Noord-Amerikaanse of Europese land waar ze nu wonen, waarna doorgaans *bootleg* versies beginnen te circuleren in het Caraïbische gebied en de Caraïbische diaspora. De regionale en transnationale bewegingen van *Home Again* en andere Caraïbische migrantenfilms weerspiegelen daarmee de regimes van mobiliteit en immobiliteit die zo kenmerkend zijn voor het tijdperk van mondialisering. Daarbinnen is de relatie tussen het Caraïbisch gebied en *foreign* zeker niet zonder frictie. Terwijl de eilanden, de Caraïbische *islas*, allesbehalve geïsoleerd zijn, is de schaduwzijde van de mondiale bewegingen zonneklaar.

Verantwoording

Gebruikt zijn Tanya Golash-Boza, “Forced Transnationalism: Transnational Coping Strategies and Gendered Stigma among Jamaican Deportees”, *Global Networks* 14:1 (2014), pp. 63-79; Sheila J. Petty, *Contact Zones: Memory, Origin, and Discourses in Black Diasporic Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2008; Hamid Nacify, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001; Janet Silvera, “Big Loss: Film About Jamaica Enjoys Trinidadian Berth”, *Jamaica Gleaner*, 28 april 2013 (<http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20130428/ent/enti.html>); Kate Taylor, “Home Again: A Very Canadian Take on Life and Deportation”, *The Globe and Mail*, 22 maart 2013 (<http://www.theglobeandmail.com/arts/film/film-reviews/home-again-a-very-canadian-take-on-life-and-deportation/article10058845/>); en de Press Kit van *Home Again*, 2011 (http://hungryeyes.ca/wp-content/uploads/2011/09/HomeAgain-presskit_v2.pdf).

ACHTER HAAR RUG (OM)

SOCIALE MOBILITEIT IN EEN STAD VOL ONGELIJKHEID

CHRISTIEN KLAUFUS

Kevin Lynch presenteerde in de jaren zestig zijn vernieuwende kijk op de stad door erop te wijzen dat mensen zich door de stad bewegen op basis van hun oriëntatie op opvallende *landmarks*, oriëntatiepunten. Hij had toen waarschijnlijk nog nooit van de Panecillo in Quito gehoord. De Ecuadoriaanse speelfilm *A Tus Espaldas*, dat *Achter je rug (om)* betekent, draait letterlijk en figuurlijk om deze 200 meter hoge steile heuvel in het midden van de stad. Het is eigenlijk meer een bult die boven de stad uitsteekt en die het rijke noorden van het arme zuiden scheidt. Bovenop de bult staat een metershoge aluminium constructie met vleugels, die een Madonna in de vorm van een engel voorstelt. Deze Madonna/engel staat met haar glimlachende gezicht en wuivende hand naar de spiegelende kantoortorens in het noorden gericht. Het standbeeld “negeert” de wijken achter haar rug, waar tienduizenden bescheiden zelfbouwhuizen tegen de zuidelijke heuvels aan zijn gebouwd. Vandaaruit zien de mensen alleen de achterkant van het standbeeld. Aan het begin van de film beweegt de camera hoog in de lucht vanuit het zuiden in de richting van het noorden. Dit is het moment dat de protagonist van de film, José Chicaiza Cisneros, die in armoede is opgegroeid, dankzij het geld van zijn gemigreerde moeder een beter leven kan beginnen. Verderop in de film wordt zo’n zelfde helicopterview gebruikt als José met zijn afkomst in het reine probeert te komen. Maar dan is hij inmiddels al Jordi Lamotta Cisneros geworden.

Vol van verwijzingen naar politiek-historische gebeurtenissen en alledaagse ervaringen die menig Ecuadoriaan bekend zullen voorkomen, ontspint zich in de film een komisch liefdesverhaal met als morele ondertoon “wie als een dubbeltje geboren wordt, wordt nooit een kwartje”. De hoofdpersoon die tevens de verteller is, groeit op in een gezin met een vader die alcoholist is, een ongelukkige moeder en een inwonende oma. Hij stelt zichzelf aan de kijker voor als “*José Chicaiza Cisneros, un nombre cholo ¡carajo!*” waarmee hij meteen

duidelijk maakt dat niet alleen de wijk waarin je opgroeit, maar ook je achternaam in Ecuador bepalend zijn voor de kansen die je krijgt in het leven. Chicaiza is namelijk een “*cholo*” naam, overgeleverd door zijn Indiaanse voorouders. In het racistische Quito betekent zo’n naam vaak een belemmering van de mogelijkheden om op de sociale ladder te stijgen. In de zuidelijke stad Cuenca heb ik diverse verhalen gehoord van families, waarvan een zoon of dochter niet tot een privé school werd toegelaten, omdat hij of zij niet de juiste achternaam had. Ecuadorianen weten elkaar onmiddellijk te plaatsen in de achternamen hiërarchie, waardoor een naam als Chicaiza een loden last kan worden. Om die reden besluit José, als hij zich dankzij de inspanningen van zijn moeder economisch heeft opgewerkt, om zijn identiteit aan te passen aan de normen van de blanke middenklasse. Hij laat op zijn achttiende zijn naam veranderen in Jordi Lamotta Cisneros, een keurige Spaans-klinkende naam.

Afdalen en opklimmen

De wijk waarin de kleine José opgroeit, bestaat uit een geschakeerd palet van zelfgebouwde woningen van één of twee verdiepingen. Ze hebben een plat dak, dat de mogelijkheid voor uitbreiding openlaat. Dat platte dak is de plek waar de was te drogen hangt, waar de honden blaffend het huis bewaken, en waar de bewoners zicht hebben op de heuvels rondom de stad, op de torens ver weg in het noorden, en op de rug van het standbeeld bovenop de Panecillo. Het huis van de jonge José is ingericht zoals veel woningen in stedelijke volkswijken. Een kleine zwart-wit televisie, neergezet in een houten wandmeubel met sierlijk bewerkte poten, vormt de centrale plek in de woonkamer. Daaromheen speelt het huiselijke leven zich af. José groeit op in een sfeer van huiselijk geweld. Als zijn vader in één van zijn dronken buien wegloopt, op straat neervalt en overlijdt, neemt zijn moeder de taak van kostwinner over. Zij besluit naar Spanje te emigreren om daar werk te zoeken. Haar verhaal is het verhaal van miljoenen Ecuadorianen die sinds de jaren negentig hun land verlieten en hun families onderdeel maakten van nieuwe transnationale netwerken. José vaart er wel bij. Zijn moeder verdient genoeg geld om hem een beter leven te bieden en zich uit de armoede op te werken.

Het lemma “*superarse*”, jezelf overtreffen om je kinderen een hogere plek op de sociale ladder te geven, speelt in het verhaal een centrale rol. In mijn eigen onderzoek onder migrantenfamilies werden uitspraken over “*salir adelante*”, vooruit komen in het leven, en “*superarse*” steevast gebruikt werd om de migratiebeslissing te motiveren. Migrantenkid José, die inmiddels Jordi is geworden, daalt van de heuvel af naar een van de moderne wijken in de vallei waar het zakencentrum is. Als medewerker van de Banco Progresista, gezeteld

in een van de glimmende kantoorkolossen in het chique Centro Commercial aan de noordzijde van de stad, is Jordi toetreden tot de wereld van de middenklasse. Hij loopt overdag in een pak, rijdt een middenklasse auto die hij naar eigen smaak getuned heeft, en woont in een degelijk appartement met een *flat-screen* tv. Hij communiceert via een mobieltje en buitenshuis brengt hij veel tijd door met zijn twee maten, collega's van de bank. Gedrieën drinken ze er op los en vergapen ze zich aan mooie vrouwen, die buiten hun bereik liggen. Jordi is geworden wat zijn moeder gehoopt had: een redelijk succesvolle, redelijk gelukkige kantoorclerk die naar het centrum is afgedaald, en aan de "goede" kant van de stad terecht is gekomen.

Alleen droomt hij nog van de liefde. Dan kruist de wulps Colombiaanse Greta zijn pad. Zij is *way out of his league* en blijkt de minnares te zijn van Jordi's manager, *ingeniero* Luis Alberto Granada de la Roca. Zoals de Spaanse achternaam suggereert, is deze een onvervalst lid van de zichzelf in stand houdende oligarchie. De "strijd" tussen hogere en lagere achternamen wordt hier volop gevoerd. Luis Alberto dankt de baan aan zijn oom, die eigenaar van de bank is. Vanwege de *palancas*, kruiwagens in de familie, is Luis Alberto opgeklimmen tot manager, want netwerken zijn in Ecuador nog altijd belangrijker dan persoonlijke verdiensten. De ongeschreven regels van de sociale hiërarchie in Ecuador schrijven voor dat hooggeplaatste personen met hun academische titel worden aangesproken. Dus is Luis Alberto "*el ingeniero*" en blijft Jordi slechts een titelloze klerk. Hij probeert uit alle macht het stigma van zijn bescheiden afkomst van zich af te schudden, maar hij loopt steeds tegen de grenzen van zijn mogelijkheden aan, want, zo zegt hij zelf: "*la pobreza y la cholada son como la gripe, se pega*", armoede en racisme blijven als een ziekte aan je kleven. Als volwassene vraagt hij zich constant af: kan dat eigenlijk wel, *superarse*?

Zoals te voorspellen is, worden Greta en hij geliefden. Greta krijgt een blijvende rol in Jordi's leven. Ze trekt bij hem in, hoewel hun relatie tot verdriet van Jordi lange tijd strikt platonisch blijft. De platonische fase dient om Greta's morele standaard te markeren: ze is dan wel arm, maar niet achterbaks. Ze maakt geen misbruik van die aardige vent, die opgeklimmen *cholo* met wie ze geen toekomst voor zich ziet. Zij en Jordi vechten ieder "hun eigen oorlog" uit, op basis van wederkerigheid. Deze onderling afgesproken vorm van reciprociteit is een verwijzing naar oude Andes tradities, die door de stedelijke middenklasse aan *cholos* worden toegedicht. Vroeger vormden allerlei soorten wederkerige hulp, vooral in plattelandsgemeenschappen, een complex stelsel van sociale schuldrelaties, waar elk individu een onderdeel van was. De wederkerige afhankelijkheid vormde als het ware het cement van de samenleving. Verplichte corveediensten leverden de arbeid die een gemeenschap nodig had om openbare voorzieningen aan te leggen of de landbouw draaiende te houden. In de stedelij-

ke wereld van de Andeslanden wordt het beginsel van reciprociteit echter steeds meer als een verstikkende gewoonte gezien. Mensen kopen hun corveebeurt liever af, vaak door de boete te betalen die als sanctie wordt opgelegd. Het individuele belang heeft het collectieve belang verdrongen. Toch is de koppeling van dienst en wederdienst niet verdwenen. Die is overgegaan in hedendaagse vormen van nepotisme: voor wat hoort wat. Dat geldt ook voor de relatie tussen Jordi en Greta, die elkaar nodig hebben in hun individuele strijd om met het verleden af te rekenen.

Het bankentrauma

Om de beladen betekenis van de banksetting te begrijpen, moeten we terug naar de jaren negentig. In de periode 1998-1999, onder het presidentschap van de neo-liberaal Jamil Mahuad, moest het land het hoofd bieden aan de ineenstorting van het bancaire systeem. In korte tijd kreeg het land te maken met het faillissement van de belangrijke Banco del Progreso (de naam van de bank in de film verwijst hiernaar) en een landelijke bank-run van Ecuadorianen, die hun spaargeld opeisten. Even later volgde het bankroet van nog eens zeven banken, met als klap op de vuurpijl de overname van de systeembank Filanbanco door een garantiefonds van de overheid. Deze gebeurtenissen zorgden ervoor dat het land in een diepe monetaire en sociale chaos belandde. Om een verdere bank-run te voorkomen, kondigde de president een twee weken durende *“feriado bancario”* af. Deze “bankvakantie” was een zuur eufemisme voor het verlies van miljoenen aan spaargeld van gewone burgers. De koers van de sucre zette uiteindelijk een duizelingwekkende neergang in. De overheid werd vleugellam doordat de economie tot stilstand kwam. Hyperinflatie en politieke chaos volgden, totdat de president en zijn “roversbende” het land ontvluchtten. De interim-president die hem opvolgde, voerde begin 2000 volgens het door Mahuad geplande schema de Amerikaanse dollar als wettige munteenheid in.

Jaren van politieke en economische instabiliteit en een periode van massale emigratie naar de VS en Europa waren het gevolg. Pas met de verkiezing van president Rafael Correa in 2007 ging Ecuador een stabielere periode tegemoet. Een pikant detail uit de crisisjaren is dat de voormalige president Jamil Mahuad in het zadel werd geholpen met financiële steun van één van de bankiers van Filanbanco, Guillermo Lasso, die hij als president later te hulp moest schieten. Het verhaal van bankier Guillermo Lasso had trouwens nog een staartje: bij de presidentsverkiezingen van 2013 presenteerde hij zich als de kandidaat “met verstand van het zakenwezen”. Hij belandde met een kwart van de stemmen op een tweede plaats, vlak achter Rafael Correa. Als de geschiedenis niet zo wrang was, zou je erom kunnen la-

chen. In de film wordt daarom juist deze bankwereld uitgebreid op de hak genomen.

Op slinkse wijze

Maar er speelt meer in de film. *Ingeniero* Luis Alberto is niet alleen een rijke bankmanager die er een sexy Colombiaanse minnares op nahoudt. Hij zit ook gevangen in een duister web van intriges en corruptie. Samen met een corrupte notaris, die “*el doctor*” genoemd wordt en in de film een bijpassend vadsig uiterlijk heeft, is hij de spil in een illegaal prostitutienetwerk dat hooggeplaatste militairen, politici en politieagenten tot zijn klantenkring mag rekenen. Greta is één van de prostituees. Zij ontmoet haar pooiers in een luxueus appartement, waar een hippe zwarte keuken en een strak gestileerde wand met een gashaard en een *flat-screen* tv de materiële waarde van sociale status uitbeelden. Het geld dat de twee pooiers op deze manier verdienen, komt uiteraard weer bij de bank terecht, want “voor wat hoort wat”. De titel van de film verraadt daarmee de plot van het verhaal: iedereen in Quito besodemiert elkaar.

Worden Jordi en Greta lange tijd opgevoerd als twee hardwerken-de personen, die zich op basis van hun eigen morele kompas proberen staande te houden in Quito’s verziekte wereld van geld, seks, drank en drugs, uiteindelijk nemen ze het samen op tegen de corrupte oligarchie. Nadat Greta door Luis Alberto in elkaar is geslagen, geeft ze zich aan Jordi over. Jordi en Greta beramen een plan om het gehate duo van hun zakken met baar geld te beroven, maar niet voordat ze eerst met hun eigen, nederige afkomst in het reine zijn gekomen. De Madonna op de Panecillo is getuige van Jordi’s catharsis. Het icoon dat uitkijkt over Quito’s tweedeling van goed en kwaad, eerlijk en achterbaks, rijk en arm, blanco en *cholo*, spreidt haar glimlach over hem uit. *Superarse* is op zichzelf een waardig streven, zegt Jordi, maar “*hay cosas que no cambian*”, sommige zaken veranderen niet. Althans niet zonder vals te spelen. En dus bedriegt Jordi uiteindelijk op zijn beurt Greta. Als hun plan geslaagd is, rijdt hij weg met de poen en vertrekt naar een hotel aan het strand. Greta ziet hem weggrijden. Zij blijft ontgoocheld achter en wordt opgepakt. Meer nog dan de ruimtelijke verwijzing naar de achterkant van het standbeeld, geeft *A Tus Espaldas* de humor weer van het beduvelen en bedotten. De stereotypen zijn daarbij tot in het extreme doorgevoerd. Geen wonder, dat de film begint en eindigt met Jordi’s droom, waarin de Madonna op de Panecillo explodeert en het glimlachende hoofd op het historische plein San Francisco in het hart van de stad belandt. Jordi heeft denkbeeldig wraak genomen op de ongelijkheid waar zij voor stond.

In eigen land werd de film, die in de eerste week al 27.000 bezoe-

kers trok, een kassucces. Er is weinig internationale belangstelling voor geweest, maar de enkele filmcriticus die de film besproken heeft, is geneigd de stereotypering van het sociale drama als een kracht te zien. Kennelijk werkt de film voor de bevolking van Quito en andere Latijns Amerikaanse steden als een louterende lachspiegel. De enige kritiek kwam van een handjevol gelovige vrouwen, die bezwaar maakten tegen de wijze waarop het beeld van de Maagd Maria misbruikt wordt. De vorm waarin het verhaal gegoten is, spreekt ook aan vanwege de dialogen, die vol zitten met lokale *slang*. De drie vrienden zijn elkaars "*panas*", maatjes en drinkebroers, want drinken en dronkenschap horen in Ecuador bij mannelijke vriendschap. Verwijzingen naar het gebrek aan machogedrag van de hoofdrolspeler komen door de hele film terug, en slaan vooral op zijn platonische verhouding met Greta. Hij wordt door zijn vrienden uitgemaakt voor "*gay*". Op de avond van de geplande beroving, als Jordi besluit nuchter te blijven, wordt hij door zijn vrienden als "*mandarina*" bestempeld, een watje. Toch valt antiheld Jordi, mede dankzij de cameravoering en muziek, goed bij het grote publiek: op een *Ocean's Eleven*-achtige wijze wordt getoond hoe hij uiteindelijk iedereen te slim af is.

Bewegen door de stad

De clichématige wijze waarop het leven in Quito in deze film wordt verbeeld, kan duidelijk maken hoe Quiteños naar zichzelf kijken en hoe ze de stad gebruiken. Enkele inzichten uit de stadsstudies kunnen daarbij behulpzaam zijn. Lang tijd waren de opvattingen van de Chicago School of Sociology leidend in het denken over sociale problemen in grote steden. In die school ontwikkelden sociologen en antropologen vanaf de jaren twintig van de vorige eeuw een urbaan-ecologische onderzoekbenadering, die opwaartse en neerwaartse spiralen van bloei en verval van stadswijken verklaarde. Zij deed dit vanuit de Darwinistische gedachte dat bewonersgroepen met elkaar concurreren om grond en schaarse bestaansmiddelen. De groep die zich het best aan een bepaalde situatie zou aanpassen, zou de dominante groep op die plek worden. Andere groepen zouden worden verdreven naar minder aantrekkelijke delen van de stad. Net als in de natuur zou er een tijdelijk, nieuw evenwicht ontstaan, totdat de volgende "ziekte" het stedelijk organisme zou aantasten. Door op die manier naar de stad te kijken, konden ruimtelijke en sociale patronen beschreven worden, die gebruikt konden worden om het planologische beleid vorm te geven. In de tweede helft van de twintigste eeuw werd deze benadering zwaar bekritiseerd vanwege de simplistische analogie met ecologische processen, en vanwege het feit dat culturele factoren zoals gender, etniciteit en sociale klasse in de analyses werden genegeerd.

Als tegenhanger van de ecologische benadering wilde Kevin Lynch met zijn boek *The Image of the City* (1960) stadsonderzoekers, beleidsmakers en ontwerpers veel meer bewust maken van de alledaagse ervaringen van bewoners en gebruikers van de stad. Hij stelde dat mensen de stedelijke ruimte in zich opnemen als een *mental map*, een verzameling betekenisvolle plaatsen, bestaande uit stelsels van “paden”, “randen”, “districten”, “knooppunten” en “landmarks”. Zoals ik aan het begin van dit essay stelde, is de Panecillo is een belangrijk oriëntatiepunt in deze smalle, langgerekte stad met meerdere centra, die aan weerszijden over heuvels heen is gegroeid. Vrijwel elke bewoner of bezoeker zal regelmatig zijn of haar positie in de stad bepalen door even een blik op de Panecillo te werpen. Maar er zijn meer oriëntatiepunten die in de film een rol spelen. Het verhaal begint immers met een vertraagd shot van Plaza San Francisco, waar het hoofd van de Madonna neervalt. Dat plein vormt de oorsprong van het koloniale centrum van Quito. Op deze plek bouwden de Franciscanen in de zestiende eeuw als eerste Europese orde een klooster. De volledige naam van de stad werd vanaf toen San Francisco del Quito. In 1978 werd het historische centrum op UNESCO's Werelderfgoedlijst geplaatst. Quito was de eerste stad in Latijns Amerika met zo'n eervolle vermelding. Plaza San Francisco is sindsdien een “knooppunt” (Lynch), waar internationale toeristen en lokale bewoners elkaar ontmoeten. Na een jarenlange renovatie is het *centro histórico* een visueel duidelijk gemarkeerd “district” geworden, herkenbaar aan de architectonische coherentie van de opgeknapt gebouwen, de strak gelegde kinderkopjes, en het zorgvuldig uitgekozen straatmeubilair. Al lopende weet je precies wanneer je binnen of buiten het *centro histórico* bent. Zoals de Panecillo twee werelden scheidt, zo markeert Plaza San Francisco het hart van het koloniale Quito, waar de oude oligarchie haar macht tentoonspreidde.

In het hoofd van Jordi speelt wellicht de gedachte dat deze gebouwen zijn voortgekomen uit een vroegere sociaal-ruimtelijke hiërarchie, waarin deze plek het speelveld was van de elite. Althans, dat suggereert zijn droom, waarin het exploderende hoofd van de Madonna op Plaza San Francisco belandt. Voor de bewoners van de volkswijken representeert de architectuur een elitaire versie van de geschiedenis die ver afstaat van die van de *cholos*. Hun stedelijke geschiedenis begint halverwege de twintigste eeuw toen boeren massaal van het platteland naar de stad trokken. Zij kwamen enerzijds terecht in het historische centrum, van waaruit de elite inmiddels was weggetrokken naar de moderne en ruim opgezette wijken in het noorden (met name in de wijk Mariscal Sucre). Ook trokken de nieuwkomers naar de heuvels die de natuurlijke “randen” van de stad vormden. Daar bouwden ze zonder professionele hulp hun woningen, die ze gestaag uitbouwden tot stenen huizen van twee of meer verdiepingen. Sommige van die huizen zijn inmiddels omgetoverd tot

meergezinswoningen, waarin appartementjes via labyrintische trapjes en gangetjes met elkaar verbonden zijn. De bevolkingsdichtheid in deze wijken bedraagt nu meer dan 300 inwoners per hectare (ter vergelijking: Amsterdam had in 2012 een gemiddelde bevolkingsdichtheid van 134 inwoners per hectare). Om vanaf de heuvels en de uithoeken van de stad in het centrum te komen, is openbaar vervoer onmisbaar. De “paden” waar Lynch het over had, zijn te vergelijken met de netwerken en mobiliteit van nu. Aan het openbaar vervoer kleeft in Latijns Amerika nog steeds het imago van armoede en onveiligheid. Hoewel dat beeld de afgelopen decennia in veel steden is bijgesteld, heeft het verplaatsen per auto bij velen de voorkeur.

Een gebrek aan mobiliteit kenmerkt de sociale tweedeling in de moderne Latijns Amerikaanse stad. Mensen die beperkt toegang hebben tot het openbaar vervoer, zijn veel tijd kwijt met het reizen tussen huis en school of werk. Oud-burgemeester Enrique Peñalosa van Bogotá zegt in een documentaire over zijn strijd voor de aanleg van een busbaan: “de ware klassenstrijd vandaag de dag is niet de strijd die Marx aankondigde tussen enkele miljardairs en de rest van de mensen in loondienst. Nee, de ware klassenstrijd in ontwikkelingslanden is tussen degenen die auto’s bezitten, en de rest van de samenleving”. Het is deze tweedeling die de bewoners van het zuiden van Quito dagelijks ondervinden. Dat Jordi in de film zo verzot is op zijn gepimpte auto, is met die kennis wellicht beter te begrijpen. Want hoewel Quito een voorbeeld nam aan steden als Bogotá en ook een busbaan liet aanleggen, is voor mensen die hun sociale stijging willen benadrukken, de controle over hun fysieke mobiliteit een belangrijke verworvenheid. De middelpuntzoekende beweging om de Panecillo heen is een visuele metafoor voor de ongelijkheid in fysieke en sociale mobiliteit. Zij geeft het alledaagse, beleefde verband weer tussen de verplaatsing van plek naar plek en een flinke dosis egocentrisme, die nodig is om ook in overdrachtelijke zin in het leven vooruit te komen. Jordi toont aan dat in een ongelijk verdeelde stad als Quito het recht van de sterkste (of slimste) geldt. Hadden de Chicago-School sociologen dan toch een beetje gelijk?

Verantwoording

De film *A Tus Espaldas* is een Venezolaans-Ecuadoriaanse coproductie, geregisseerd door Tito Jara en in 2011 uitgebracht door Abre Comunicación, Urbano Films en TFM Studio. Mijn analyses van de film en de stad zijn gebaseerd op veldwerkervaringen in diverse steden van Ecuador, waar ik vanuit het vakgebied van de stadsstudies sociaal-ruimtelijke patronen bestudeerd heb. Om inzicht te krijgen in het werk van de Chicago School sociologen kan men lezen: Robert Park, Ernest W. Burgess en Roderick D. McKenzie, *The City*, Chicago, University of Chicago Press, 1967 [1925]. Het boek van Kevin Lynch waarnaar ik verwijs, *The Image of the City*, kwam in 1960 uit bij MIT

Press, Cambridge MA. Hoe de sociaal-ruimtelijke segregatie in Quito historisch is gegroeid, wordt fraai beschreven door Ernesto Capello in *City at the center of the world: Space, history, and modernity in Quito*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011. Over de financiële crisis eind jaren negentig heeft de Wereldbank in 2002 een lijvig rapport gepubliceerd: Paul Beckerman en Andrés Solimano (eds.), *Crisis and dollarization in Ecuador: Stability, growth, and social equity*, Washington DC. Over de stedelijke vernieuwing in Bogotá heeft Andreas Møl de pakkende documentaire *Bogotá Change* gemaakt, die in 2009 is uitgebracht door Upfront Films, Kopenhagen.

YUMMY, YUMMY, MIJN TIETJE IS ERG YUMMY

EEN GLIMP VAN DE NIEUWE TIJD IN PERU

ARIJ OUWENEEL

Bij toeval zag ik via YouTube een deel van het programma *Mesa de Noche (Nachttafel)* van Plus TV, uitgezonden op Kanaal 6 van de Peruaanse kabeltelevisie. Het programma wordt gepresenteerd door Denisse Arregui en de acteurs Jimena Lindo en Renzo Schuller. Het is van belang te weten dat alle drie wit zijn – zij behoren tot de Peruaanse elite, mensen van *sangre azul*, blauw bloed. De uitzending was op donderdag 21 mei 2009. Ter tafel komen filmpremières, nieuwe theaterstukken en andere thema's die van belang zijn voor het publiek dat het uitgaansleven in Lima, de hoofdstad van Peru, kan betalen. Op dat specifieke moment hadden ze het over het filmfestival van Cannes (2009):

- Jimena Lindo: Weet je wie er ook in Cannes is?
 ¿Saben quién está en Cannes también?
- De twee anderen: Wie?
 ¿Quién?
- Jimena Lindo: Normita Martínez en Magaly Solier
- Denisse Arregui: Wat doen zij daar nou?
 ¿Qué hacen por allá?
- Renzo Schuller: Ze verkopen er wollen truien ... [gelach]
 Están vendiendo chompas ... [risas]
- Jimena Lindo: [gelach] Ze verkopen er aardappels ...
 [risas] Están vendiendo chuño ...
 [of, wellicht:]
- Jimena Lindo: [gelach] Ze verkopen er mutsjes ...
 [risas] Están vendiendo chullos ...

Actrice Normita Martínez is wit. Zij zal nooit ergens heengaan om truien, aardappelen of petjes uit de Andes te verkopen. Straatverkopers uit de Andes, we zouden ze in ons land Indianen noemen, zijn

gewoonlijk arme sloebers. Actrice Magaly Solier komt uit de Andes, sprak thuis Quechua en heeft een gekleurde huid. Zij is niet wit. Maar ze heeft wel veel meer succes dan Arregui, Lindo, Schuller en Martínez bij elkaar. In feite is zij momenteel Peru's internationaal meest bekende acteur. Door haar nu zo weg te zetten als een straatverkoopster spreidden de drie lachebekjes aan de *Nachttafel* een diep gevoel van jaloezie ten toon.

Zo zag Magaly Solier het ook. Gevraagd naar haar reactie door Peruaanse verslaggevers in Cannes haalde ze haar schouders op. In Peru zelf was de reactie echter niet mis. Over het vermeende racisme van de drie aan de *Nachttafel* ontstond binnen enige dagen nationale ophef. Achtervolgd door scharen televisieverslaggevers en vertegenwoordigers van de gedrukte roddelpers bood Renzo Schuller onmiddellijk Solier zijn verontschuldiging aan. Hij had niet de bedoeling gehad een racistische grap te maken. Jimena Lindo reageerde echter zeer gepikeerd. Ze had het niet over een *chuño* gehad – een vriesdroogde aardappel uit de Andes, symbool van een soort boerenachterlijkheid. De keuze voor het alternatief, de *chullo*, een gekleurd wollen mutsje dat ook de oren bedekt en waarmee heel veel boeren in de Andes zijn gefotografeerd, maakt het er voor haar niet beter op natuurlijk. Denisse Arregui werd met rust gelaten. De nationale mensenrechtencoördinator, Mar Pérez van de CNDDHH (Coordinadora Nacional de Derechos Humanos), vond de ophef overdreven, maar erkende dat de grap “ongelukkig” was. Echter, de belangrijkste vertegenwoordiger van de Peruaanse mensenrechtenorganisatie APRODEH (Asociación Pro Derechos Humanos), Wilfredo Ardito Vega, was meedogenloos. Als alleen Normita Martínez in Cannes was geweest, zei hij, hadden ze het aan de *Nachttafel* nooit over straatverkopers uit de Andes gehad.

Contracten

Overal ter wereld worden mensen die afwijken van de norm gediscrimineerd. Rassenhaat, homofobie, of het wegzetten van mensen uit een vermeende onderklasse kom je er overal tegen. Evenals het verzet er tegen. Discriminatie staat ook in Latijns Amerika ter discussie. Het is mij echter opgevallen dat in Peru de afgelopen jaren wel erg veel tegen discriminatie wordt geageerd. Meer dan in Mexico, Guatemala, Colombia of Chili – de andere landen die ik de afgelopen jaren in dit opzicht heb gevolgd. De gesprekken in Peru worden publiekelijk gevoerd: op de radio en de televisie, natuurlijk ook in de geschreven pers, en er zijn bijeenkomsten in gemeenschapshuizen, wijkgebouwen, bibliotheken en universiteiten. De Nationale Bibliotheek hield een reeks lezingen, conferenties en tentoonstellingen, en de filmindustrie heeft zich erop gestort. Waar rook is, is vuur. De commerciële

televisie ruikt (reclame-)geld en programmeert maanden durende *telenovelas* (soaps) waarin de discriminatie van minderheden als de homoseksuelen en achterstand van de meerderheid van de gekleurde bevolking in Lima aan de orde worden gesteld.

De aandacht voor discriminatie op seksuele gronden en die op culturele herkomst doet mij denken aan iets dat typisch genoemd mag worden voor de koloniale erfenis van Peru. En dan heb ik het nog niet eens over de Spaanse tijd. Natuurlijk, de Peruanen kregen eerst de Spaanse Invasie te verduren (1532-1600), gevolgd door een langdurig proces van ontvolking. Dit Stille Drama van de Indianen was een reeks epidemieën waar de Spanjaarden natuurlijk niet direct iets aan konden doen (waren er Hollanders gekomen op de kusten van Amerika, dan liepen wij nu met dit schuldcomplex rond) maar ook niets tegen. Toen het koloniale bewind in Madrid eindelijk grip kreeg op het bestuur in de overzeese gebiedsdelen richtte het een systeem in volgens een specifieke standenscheiding: een zogenaamde *república* of “zelfbestuurgemeenschap” voor de koloniale heersers en hun bondgenoten – de *república de españoles* – en een voor de gekoloniseerden die vanwege de gebiedsnaam Las Indias (“Amerika” was nog niet ingeburgerd) *indios* werden genoemd – *república de indios*. Dit gebeurde in de periode van de Habsburgers (1600-1713) en werd bestendigd in het derde tijdperk onder Spaans bestuur, geleid door het Huis Bourbon (1713-1824). Binnen dit systeem bestuurden de *indios* ruim twee honderd jaar zichzelf. Hun leiders waren edelen (*caciques, kurakas*) en bekleedden burgermeesterschappen in hun gemeenten (de zogenaamde *pueblos de indios*). De Amerindiaanse elite wist de scheiding der standen in een zeker voordeel om te zetten door binnen het bestel de eigen cultuur opnieuw uit te vinden. Wat we nu kennen als *indígena* of “inheems” stamt grotendeels uit deze twee perioden onder Spaans gezag.

De scheiding tussen de standen leverde het Raciaal Contract op – de koloniale variant van het Sociaal Contract van zeventiende- en achttiende-eeuwse Europese filosofen als Thomas Hobbes, John Locke en Jean-Jacques Rousseau. De mensen zouden om te kunnen samenleven bepaalde vrijheden hebben overgedaan naar een elite of de staat (of beide). Volgens de West-Indische filosoof Charles W. Mills ging het juist om een Raciaal Contract want de heersers waren witte Europeanen. Nee, had Carole Pateman al gezegd in haar Seksueel Contract: het ging om witte Europese *mannen*. Kortom, de vrouwen en de niet-witte bevolking werden buitengesloten. Dit nu, zeggen Mills en Pateman, was typerend voor de periode van het cultureel imperialisme (ruwweg 1815-1950). Juist in die tijd raakten de Amerindiaanse gemeenten hun land kwijt aan haciënda’s en rijke stedelingen. De *pueblos de indios* waren natuurlijk al rond 1820 afgeschaft met de beëindiging van het Spaanse bewind. De elites van toen bleven aan de macht en hielden via een soort van intern kolonialisme een

strakke vinger aan de pols – althans voor zover de staat niet verzwakt was door burgeroorlogen, en die kwamen nogal vaak voor. Niettemin is duidelijk dat een werkelijke beëindiging van de culturele gevolgen van het Spaanse kolonialisme en nationale intern kolonialisme moet neerkomen op de beëindiging van de Raciale en Seksuele Contracten. Dus: geen scheidingen meer geënt op veronderstelde etnische verschillen of op veronderstelde seksuele verschillen. Tot de laatste moeten we ook het onderscheid naar geslacht/gender rekenen. Dit betekent natuurlijk ook dat een ware culturele dekolonisatie het moet doen *zonder* een specifiek juridisch onderscheid tussen “inheemsen”/*indígenas* en “niet-inheemsen”. Handhaaf je dat onderscheid wel, zoals in veel Latijns Amerikaanse landen momenteel het geval is, dan blaas je in feite het oude systeem van de *repúblicas* nieuw leven in. Dat kan overigens voor de betrokken groepen nu, net als destijds, gunstig uitpakken – Marc Simon Thomas bespreekt een voorbeeld hiervan in deze bundel.

Racisme

Uit de reacties op al de aandacht in het publieke domein voor de Chuño Affaire rond Arregui, Lindo, en Schuller maak ik op dat de kloof tussen de verschillende bevolkingsgroepen in Peru nog niet echt is gedempt. Het lijkt erop dat de strijd om de beëindiging van de Raciale en Seksuele Contracten in de eenentwintigste eeuw wordt gevoerd. Zo was er in april 2008, een jaar voor de Chuño Affaire, de zogenaamde Designer Affaire. In het glossy magazine *Cosas*, uitgegeven te Lima, was die maand een reportage verschenen over de cumbiagroep Grupo 5. De Peruaanse cumbiamuziek, elektronische dansmuziek op basis van oude ritmes, is de muziek van de migranten die van de provincie naar de stad waren getrokken. De mannen van Grupo 5 komen uit de noordelijke stad Chiclayo, het centrum van een gebied waar ooit de Moche en Chimú Indianen leefden. De cumbias van de groep worden op bruiloften en partijen gespeeld. De concerten worden goed bezocht en kuierend door de straten van de betere buurten in Lima hoorde ik dat zelfs de witte elite bij het nippen aan de cocktails in de door hoge muren beschermde tuinfeesten wel eens een cumbiaplaat opzet. Op de foto's in *Cosas* droegen de groepsleden van Grupo 5 Designer kleding. De Designer winkelketen verkoopt dure Italiaanse merkkleding van Ermenegildo Zegna, Ferré Milano, Prada, Trussardi en Valentino. De belangrijkste Peruaanse winkel staat in de chique wijk San Isidro. De Designer Affaire brak uit toen Vanessa Delacroix, de eigenaresse van de winkel in San Isidro, het maar niets vond dat er zulke provincialen in haar dure kleding waren gefotografeerd.

Wat was er gebeurd? Kort na verschijnen van het tweeweekse

tijdschrift was Grupo 5 op 7 mei uitgenodigd in het tv-programma *Enemigos Íntimos (Intieme Vijanden)* van schrijver Beto Ortiz en acteur en schrijver Aldo Miyashiro, doordeweeks uitgezonden vanaf 23 uur op het kanaal van Frecuencia Latina. Deze twee mannen stellen op de Peruaanse televisie veel hete hangijzers ter discussie. Vooral Ortiz deinst er niet voor terug om ergens een vuurtje op te stoken. Hij feliciteerde Grupo 5 met de “revolutionaire prestatie”: gefotografeerd te worden in Designer kleding voor een glossy. Meer dan honderduizend “blauwbloedigen” konden nu over ze lezen! Tijdens die uitzending ontlokte verslaggeefster Mabel Huertas mevrouw Delacroix een paar zure opmerkingen. De kleding was bedoeld voor “serieuze mensen”, niet voor een cumbiaband. Nee, racistisch was ze niet, want er behoorden best wel *oscuritos*, “bruintjes”, tot haar clientèle. Zouden Beto en Aldo in haar kleding gefotografeerd mogen worden? Ortiz is een bekende homoseksueel in Peru en Miyashiro vertegenwoordigt de veel gediscrimineerde Okinawaanse minderheid in het land. Delacroix zou het de producenten in Italië vragen. In de uitzending zaten de leden van Grupo 5 hartelijk te lachen. Beto en Aldo stelden voor dat Designer ze voor een fotoshoot voortaan maar moest betalen. Met alsnog enige verontwaardiging in zijn stem zei een van de Grupo 5 leden dat hij zich de volgende keer wel in een trui, *chompa*, gebreid door zijn moeder zou laten fotograferen. Kort na de uitzending organiseerde Ardito Vega een protestbijeenkomst voor de Designer winkel van Delacroix. Een paar dagen lang filmde een cameraploeg van *Enemigos Íntimos* de situatie rond de winkel. Met de camera’s zo pijnlijk voor de deur, liet Designer een overduidelijk *oscurito* chauffeur van de cameraploeg binnen om, met alle egards behandeld, peperdure kleding uit te laten zoeken. Overigens, *Cosas* liep blijkbaar voorop want in een latere publicatie zou ook nog een interview met Magaly Solier worden geplaatst.

Ongeveer tegelijkertijd woedde er nog een affaire op televisie en in de schrijvende pers, en wederom ook via diverse blogs op het Internet: de Tulakapje Affaire, ook wel: de Tulicienta Affaire. Deze begon met de uitzending van *El Escuadrón* op 6 mei 2008 (Frecuencia Latina). De gastvrouw van *El Escuadrón (De Brigade)*, een middagprogramma voor een vrouwelijk publiek, was Tula Rodríguez. Tula is geboren in 1977 in de armoedige wijk El Agustino in Lima en geldt als een zelfverklaarde *chola*. De *cholos* zijn de kinderen van de vele migrantenfamilies uit de Andes die vanaf de jaren zeventig de buitenwijken van Lima uit de grond hebben gestampt. Dat waren ooit sloppenwijken maar door hard werken en een gestage economische vooruitgang gelden veel buurten daar nu in Peruaanse ogen als lage middenklasse. De oudere generaties spreken er nog Quechua maar de jongere natuurlijk allang niet meer. Zij hebben hun Andes cultuur onderling vermengd, zodat de culturele erfenis uit bijvoorbeeld de Midden Andes vermengde met die uit de Zuidelijke Andes maar

tegelijktijd ook met die van het moderne gemondialiseerde stadsleven. Tula begon ooit als danseres in amusementsprogramma's op de televisie, liet haar gezicht chirurgisch bewerken en haar borsten vergroten en geldt sindsdien als seksbom. Ze kreeg eigen programma's op de televisie en trad ook op als actrice in *telenovelas* en in enkele films – in die laatste wordt haar optreden niet gehinderd door een overvloed aan textiel op het lijf. Ze zag haar bankrekening flink groeien en is nu ook eigenares van een reeks beautysalons in die nieuwe opkomende middenklasse wijken. Tula is rijk. In die uitzending van 6 mei verklaarde Tula ten overstaan van de natie dat ze zwanger was. Het leek wel een ingelaste uitzending van nationaal belang.

Het nieuws sloeg in als een bom. Tula was namelijk ongehuwd en ze had, na een reeks verhoudingen met artiesten en voetballers, waarschijnlijk ook geen vriend. Een *chola* die ongehuwd zwanger was... Typisch! Toen bleek bovendien dat de vader een witte was, Javier Carmona. Carmona was de netbeheerder van Frecuencia Latina, en iedereen dacht dat hij getrouwd was met Gisela Valcárcel. De *chola* was dus ook een "mannendief". Gisela had een tv-programma en Tula's eigen programma leek daar nogal op. Was ze uit op wraak? Welnee, liet Tula weten aan iedereen die het horen wilde. Ze had op een cumbiafeest Carmona ontmoet en ze hadden al dansend een *click* gevoeld. De *click* leidde tot het bed, en de verhouding. Het was geen *one night stand*. Tula's opmerkelijke gedrag was nationaal nieuws. Een van de reportages die op televisie werden uitgezonden, die van Fernando Díaz voor de actualiteitenrubriek *Día D* op het kanaal van America TV, uitgezonden op 11 mei, brandmerkte Tula als een soort Assepoester (Cenicienta in het Spaans): Tulicienta.

Ofschoon het bericht een positief beeld gaf van Tula was het kwaad geschied. In het destijds zeer veel bekeken humorprogramma van Carlos Álvarez en Jorge Benavides, *Especial de Humor* op Frecuencia Latina (een soort *TV Kantine*), was op 17 mei een Tulicienta sketch te zien. Tulicienta, gespeeld door een van de komieken, was een armoedig volksmeisje dat op geslepen en opportunistische wijze Prins Marcona aan de haak had geslagen. Tulicienta vertelde de kijkers dat ze altijd maar moest opboksen tegen de vooroordelen van haar "ras" en dat het huwelijk met de Prins haar goed zou uitkomen. De sketch werd zeer negatief ontvangen. Dit was racisme. Had juist Álvarez als de hofnar van dictator Alberto Fujimori (President: 1990-2000) geen boter op zijn hoofd? Bovendien was inmiddels gebleken dat Carmona en Valcárcel al voor de *click* de scheiding hadden aangevraagd en tevens dat de bankrekening van Tula vele malen groter was dan die van Carmona. Geen enkele verdachtmaking sneed hout. De twee geliefden traden na enige tijd in het huwelijk en zijn nog steeds bij elkaar, met hun dochtertje. Álvarez had aanvankelijk een vervolgsatire willen spelen maar zag daar nu gehaast vanaf. De beschuldiging van racisme was hem teveel geweest.

Niet lang daarna moest filmregisseur Claudia Llosa Bueno eveneens de gifbeker ledigen. De Llosa's behoren tot de voornamelijk families van Peru; ook Nobelprijs winnaar Mario Vargas Llosa is verwant. In Nederland kennen we twee films van Llosa Bueno: *Madeinusa* (2006) en *La teta asustada* (2009; *De Geschrokken Tiet*, maar beter bekend via een Engelstalige titel: *The Milk of Sorrow*). De laatste film won in 2009 de Gouden Beer van de Berlinale, het Internationale Filmfestival van Berlijn. Beide films zitten zo vol psychoanalytische flauwekul dat ze feitelijk niet over Peru gaan. Maar de films zijn geschoten in de Andes (*Madeinusa*) en in een van die nieuwe buitenwijken van Lima (*La teta asustada*) en dus denkt de kijker door de beelden op het scherm natuurlijk toch aan Peru. Al direct nadat *Madeinusa* in de filmhuizen verscheen reageerden de nationale pers en vele bloggers op het vermeende racisme van de film. Op de Noord-Amerikaanse website van de *Internet Movie Database* (IMDb), erg populair onder filmkenners, schreef Ardito Vega op 29 september 2006 dat hij "zeer bezorgd" was: "De bewoners van de Andes worden er afgeschilderd als schepselen zonder normen en waarden, als gewelddadige alcoholisten, seksueel gefrustreerd en vaak ook gewoon dom. Ik voelde me diep gekrenkt". Hier werd de bevolking van de Andes voor schut gezet, en, typisch natuurlijk, door een blauwbloedige uit Lima. Llosa Bueno spreidde de klassieke witte vooroordelen over de nieuwe migranten ten toon: achterlijk, onnozel, dom, raar gedrag. Het verraderlijke van de film, schreef Ardito Vega, steekt in de fraaie beelden van het landschap en vooral in het gebruik van het Quechua naast het Spaans omdat dit authenticiteit suggereerde. Hij meende dat Llosa Bueno haar verontschuldigen moest aanbieden.

Ardito Vega verwoordde een in Lima breed gedeelde mening. In *Madeinusa* wordt het meisje van die naam aangewezen – indirect door haar vader, de burgemeester van het dorp – als koningin van het jaarlijkse dorpsfeest. Tijdens de eerste nacht mag de burgemeester de koningin ontmaagden, in dit geval leidt dat tot incest. Maar *Madeinusa* was hem voor geweest door eerder die avond seks te hebben met een witte passant uit Lima die toevallig in het dorp was gestrand. *Madeinusa* wil daarna met die jongen terug naar Lima, waar haar moeder schijnt te wonen. Als ze zwanger zou zijn – en de slotbeelden geven die indruk – dan heeft zij, zoals dat vroeger heette, "haar ras verbeterd" – een soort van "verwitting", *whitening*. In de theorie van het Raciaal Contract is de rassenscheiding zo sterk dat een mengvorm tot een overgang leidt van de ene categorie naar de andere. De mesties is dan niet een kind van een Spanjaard en een Indiaan, zoals in het woordenboek staat, maar een Indiaan die is "overgestapt" naar de categorie van de witten. Daar wordt de migrant niet voor vol aangezien en staat er lager op de sociale trede. Vanuit de "inheemse" wereld zou die "verwitting" echter een stap vooruit zijn. Dat is wat Llosa Bueno in haar *Madeinusa* ook suggereert. En ook in *La teta asustada*

wordt neergekeken op de van oorsprong Andino volkscultuur. De film gaat over een meisje met een tweede generatie posttraumatische stressstoornis als gevolg van de oorlog in de Andes (1980-1992; Lichtend Pad versus de Staat versus de lokale boerenbevolking). Llosa Bueno wijst als het ware de Andinos hun plaats aan de onderzijde van de samenleving en roept daarmee die beschuldiging van racisme over zich af. Kortom, de critici van de films hebben een punt en wij in het Westen moeten oppassen niet elke speelfilm uit de “Derde Wereld” vanuit een houding van positieve discriminatie onkritisch te benaderen. Het zou zelfs zo kunnen zijn dat films als *Madeinusa* en *La teta asustada* ons in het Westen zo bevallen omdat wij wellicht onbewust en naïef de opvattingen van de regisseur over een “exotisch Andes” delen.

Heruitvinding

Het is lastig, maar voor ons Westerse buitenstaanders en dus voor iemand als Llosa Bueno presenteert de cultuur van de Andes zich ook inderdaad soms merkwaardig. Het is aan ons om dit te signaleren, te bespreken en proberen te begrijpen, maar natuurlijk niet te veroordelen zoals in Llosa Bueno’s films. Maar hoe moeilijk is dat; zo zijn wij de gevangenen van onze eigen culturele opvattingen (*cultural schemas*). Neem Wendy Sulca. Deze zangeres ontwikkelt zich tot een prachtige jonge vrouw, maar ten tijde van haar eerste video (2004) was ze een jaar of acht. Op de video zien we een Peruaanse quasi Andino band die speelt in de stijl van de *huayno de arpa*; hier een band met een harp speler, een drummer met een elektronisch drumstel, een bassist, en een danser. De *huayno* is een muziekstijl uit de Andes maar deze bands horen tot het stadsleven van de migranten in Lima. Bij dit soort volksmuziek schreeuwt een geheel onbekende persoon gewoonlijk ook door de muziek heen. Het nummer heet “La tetita” (“Het tietje”) en is geschreven door Wendy’s moeder. De video is opgenomen door kennissen. Wendy zingt het volgende: “Elke ochtend, elke nacht, wil ik uit mijn tietje drinken. Elke keer als ik naar mijn moeder kijk zie ik haar tietje lonken. Yummy, yummy, yummy, yummy, mijn tietje is erg yummy”. En dat een keer of zes, in verschillende volgordes. Zodra Wendy haar mond houdt, schreeuwt de voice-over door de muziek heen: “Kleine Wendy. Oh, de kinderen van deze wereld; als zij er niet waren, wat zou er worden van huis en haard? We moeten ze verzorgen en ze leren hoe te leven. Kleine Wendy, slechts acht jaar oud”. In de tussentijd staat Wendy in een speciale hoepelrok vol kleurig borduurwerk wat op de muziek te wiegen op een schoolplein in een dorp in de Andes. De beelden worden afgewisseld met groene landschappen, de slaapkamer van Wendy in Lima, en er wordt ingezoomd op de uiers van een koe. Dit is een ode aan de

borstvoeding, dat begrijpen we. Maar ook aan de borst zelf, blijkbaar, want aan het einde van de clip is Wendy verdwenen en loopt er een bevallige jongedame door het beeld, achtervolgt door een stel jongens. De voice-over laat ons het volgende weten: “Hé, hé mannen, waar gaat dat heen? Handen in de lucht! Wij zouden ook wel ... ja, ja, afblijven!” Als ik de clip tijdens colleges laat zien, weten studenten zich geen houding te geven.

Naar het schijnt was de bewondering voor Wendy in de volkswijken van Lima zeer groot. De Tetita video staat op YouTube inmiddels op 11,5 miljoen hits; in 2008, toen ik de video voor het eerst zag, stond de teller op 1,5 miljoen. Het gros van de kijkers komt van buiten Peru. In Argentinië was Wendy erg populair in die tijd maar daar concludeerde men dat die toch vooral was gestoeld op de schijnbare onnozelheid van het filmpje. In augustus 2014 toerde ze met veel succes door Mexico. In Peru kwam Wendy in 2008 en 2009 met zekere regelmaat op televisie. Ze verscheen bijvoorbeeld in het veel bekeken interviewprogramma *El Francotirador (De sluipschutter, ook wel: De solist)* van Jaime Bayly, op Frecuencia Latina. Bayly benaderde haar serieus. Een “affaire” bleef uit en ook in 2010 deed zich er geen voor toen Wendy samen met de Ecuadoriaan Delfin Hasta el Fin (Delfin “Tot Aan het Gaatje” Quishpe) en de Peruaanse La Tigresa del Oriente (De Tijgerin Uit Het Oosten, Judith Bustos, nu 70 jaar oud) de videoclip “En tus tierras bailaré” opnam (“Ik dans in jullie land”). Wendy en de Tijgerin staan in de dierentuin van Lima en Delfin ergens op een berg in Ecuador. Het lied lijkt een ode aan Israël en losse beelden uit Israël zijn door de clip heen gemonteerd. De clip telde in februari 2014 een kleine vier miljoen hits.

Voor menig Westerling is ook deze video totaal niet te plaatsen, schreef de bekende journaliste Alma Guillermoprieto in *The New York Review of Books*. Zij classificeerde de video als een nieuwe vorm van naïeve kunst, een perfecte belichaming van de cultuur waarvan de drie artiesten afkomstig zijn:

Iedereen die enige tijd op de openluchtmarkten van Lima of Quito heeft rondgelopen, met die verzameling van tweedehands autopullen, deurenknoppen, geborduurde toiletbekleding en beschadigde tinnenkoppen, herkent de immense ondernemersgeest van de makers van de video. Iedereen die per auto die steden heeft doorkruist (of geprobeerd de straten over te steken) herkent de manier van rijden in Lima in de levendige vrolijkheid van de Tigresa.

Dit is een andere wereld, zegt Guillermoprieto, vol van een jaloersmakend zelfvertrouwen gebaseerd op het succes van de heruitvinding van een oude cultuur in een nieuwe omgeving. Dat de video is bedacht door een drietal zeer professionele Argentijnen die met opzet zulke “outsider art” wilden maken doet weinig af aan de originaliteit van de drie uitvoerders, die zichzelf bleven omdat ze zichzelf moesten vertolken.

Bril

De cultuur van de *cholos* is in veel opzichten daadwerkelijk een Nieuwe Wereld. De Oude Wereld is die van kolonisator versus gekoloniseerde, Spanjaard versus Indiaan. De Indianen waren door de Spanjaarden en hun Peruaanse en Westerse opvolgers vakkundig op het platteland gepositioneerd want we kennen ze nu toch vooral als dorpelingen, boeren, en een soort “nieuwe natuurmens” (*Buen Vivir*, zeggen ze in Ecuador, het Goede Leven). Vroeger was de Indiaan toch vooral een stedeling. Denk aan Teotihuacán, Cusco, Tenochtitlán, Chan Chan, Sipán, Tikal, Chichén Itzá, enzovoorts: de grote steden van hun tijd. Teotihuacán was groter dan zijn tijdgenoot het Klassieke Rome. Na de Spaanse herpositionering was de scheiding scherp: vertrok een *indio* naar de stad, dan verliet hij ook zijn stand (*república*) en gold daarna als mesties. De wereld was juridisch een dichotomie geworden, geheel in overeenstemming met het Raciaal Contract. Maar de *cholos* uit onze tijd onttrekken zich aan deze erfenis. Zij blijven de een maar zijn ook de ander.

Iedereen in de nieuwe buitenwijken van steden als Lima weet wat er te koop is in de wereld. De mensen bestrijden er actief en zelfbewust, fanatiek zelfs, het racisme met zijn wortels in de oude tijd. Moderner dan dit kan bijna niet. En toch zijn ze niet als bij ons. Ze zijn niet “verwit”, er vindt geen *whitening* plaats. Ze willen misschien niet eens zijn als wij! Oef. Wordt hier een dreun uitgedeeld aan het zelfvertrouwen, het trotse zelfbeeld van de witte man? Heeft de oude koloniaal afgedaan? Vluchten wij daarom nog steeds in het sprookje van *Madeinusa* en *La teta asustada* omdat filmmaakster Claudia Llosa Bueno de *cholos* een vertrouwde plaats toewijst? Niettemin, de kloof tussen de verschillende bevolkingsgroepen in Peru is dan weliswaar nog niet echt gedempt, het lijkt er wel op dat men op het punt staat om het Raciaal Contract te verscheuren. En, zoals we van Tula’s geschiedenis mogen opmaken, ook het Seksueel Contract. Misschien zijn ze qua moderniteit wel verder dan wij. Ardito Vega meent van wel. In zijn blog *Reflexiones Peruanas (Peruaanse Beschouwingen)* van 19 mei 2008, editie 199, bleek hij het eens met wat door onder andere Ortiz en Miyashiro op de televisie was gezegd: als een band als Grupo 5 in een glossy als *Cosas* staat, is Peru veranderd. Nu filmers als Llosa Bueno nog. Het zal al helpen als ook wij gaan beseffen waarom juist haar films als racistisch worden ervaren. Want ook wij zouden een andere bril op kunnen zetten.

Verantwoording

Voor de dialoog: <http://www.periodismoenlinea.org/> (gezien juni 2009). Verder, in volgorde van behandeling: B.H. Slicher van Bath, *Indianen en Spanjaarden – Latijns Amerika 1500-1800*, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1989, pp. 87-115; A. Ouweneel, *Terug naar*

Macondo. Het spook van Honderd jaar eenzaamheid en het inheemse innerlijk van de mesties, Amsterdam: Rozenberg, 2007; Ch. Mills, *The Racial Contract*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997; C. Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1988; C. Pateman, en Ch.W. Mills, *Contract and Domination*, Cambridge: Polity Press, 2007 A. Ouweneel, *Freudian Fadeout. The Failings of Psychoanalysis in Film Criticism*, Jefferson, NC: McFarland, 2012. Voor *Cosas*, zie MediaResearch Peru, http://sepp.pe/wp-content/uploads/Lima_-Resumen-revistas_Abril-2009_Marzo-2010.pdf (gezien in mei 2010). De Tulicenta sketch: <http://www.youtube.com/watch?v=RfFtr5PIOMk> en http://www.youtube.com/watch?v=udlEPG2c_Wc (in twee delen; gezien in februari 2014). Voor Sulca: <http://globalvoicesonline.org/2008/01/18/peru-wendy-sulca-child-video-sensation/> (gezien juni 2009), <http://www.youtube.com/watch?v=xzMUyqmaqcw> (gezien in februari 2014); A. Guillermprieto, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/jun/09/what-monkey-doing-behind-rowboat/> (nogmaals gezien in februari 2014), en, <http://www.tabletmag.com/jewish-life-and-religion/38292/viral-zionism> (gezien in augustus 2010); tenslotte, Ardito Vega <http://www.reflexionesperuanas.blogspot.com/2008/05/reflexiones-peruanas-199-motor-y-motivo.html> (gezien juni 2008).

MOORD IN LA COCHA

RECHTSPLURALISME EN BEELDVORMING IN ECUADOR

MARC SIMON THOMAS

Het is nog vroeg, als in de hooglanden van Ecuador op zondag 5 mei 2002 een groep van zo'n honderd *indígenas* het onverharde pad af komt lopen. Op weg naar La Cocha. De lucht is flets, het is half bewolkt, er staat een stevige wind en de rondom aanwezige zandkleurige bergruggen vertonen plukjes groen als voorbode van de naderende oogst. De kleurrijke kledingstukken van met name de vrouwen: rode of gele sjaals, paarse of blauwe omslagdoeken, witte wollen kousen en niet te vergeten het onmiskenbare matzwarte of jagersgroene gleufhoedje, steken vrolijk af tegen deze lichtbruine achtergrond. Er wordt gezongen. Maar aan de gezichten te zien is men allerm minst vrolijk. De blikken zijn serieus, bedrukt lijkt het wel. Niet onbegrijpelijk want ze gaan naar een rechtszitting.

Uiteindelijk zullen die ochtend rond de vijfduizend *indígenas* in de gemeenschap La Cocha bijeenkomen “... *para hacer justicia*” (“... om recht te doen”). Ze verzamelen op het centrale plein, alwaar ze in een grote kring staan te wachten op de openbare terechtstelling. Drie jongemannen van 31, 29 en 22 jaar worden verdacht van moord op een 44 jarige dorpsgenoot. Slechts gekleed in een blauwe boxershort en op sportschoenen moet een van hen een zware zak op zijn rug naar het plein dragen. Door het gewicht loopt hij helemaal krom. Om zijn nek bungelt een kartonnen bord waar met dikke letters op staat geschreven: “*Yo maté con este desarmador*” (“Ik moordde met deze schroevendraaier”). Aan de binnenkant van de grote cirkel op het plein moet hij zo nog een rondje lopen. De andere twee ondergaan hetzelfde lot. Een van hen draagt, zichtbaar voor alle aanwezigen, een zware loden pijp. Het doel van deze exercitie is dat iedereen de drie verdachten goed kan zien en zich een beeld kan vormen van de wapens die ze hebben gebruikt, een waarschuwing dus, maar ook dat de schuldigen zo publiekelijk hun spijt kunnen uiten.

Ondertussen vindt binnen in een zaaltje een luidruchtig en drukbezocht overleg plaats. Achter twee gammele tafeltjes zit een aantal

mannen. Om de beurt, met een microfoon in de hand, vertellen ze iets over de moord die is gepleegd of over de drie jongemannen. In de zaal zit vooraan op een stoel een wat angstig kijkende vrouw, links en rechts geflankeerd door een aantal in leeftijd variërende kinderen. Het is de weduwe van de doodgeslagen man met haar zes kinderen. Achter hen staan ook nog allerlei mensen, die als ze de microfoon te pakken kunnen krijgen ook hun zegje doen. In de zaal vindt de openbare rechtszitting van het *cabildo* (dorpsraad) plaats: een onderdeel van het rechtsproces zoals dat volgens het inheemse gewoonterecht behoort te worden uitgevoerd. Een van de straffen luidt: “*castigados con ortiga*” (“bestraft met brandnetels”). Intussen staat een aantal mannen druk geld te tellen. Er gaan stapeltjes geld over en weer. Er wordt geteld en herteld. Allemaal coupures van een, tien of hooguit twintig dollar. Het doel is om zesduizend dollar bij elkaar te leggen. Dit is een geldboete waartoe de drie ook zijn veroordeeld. Het geld dient aan de weduwe en haar kinderen te worden betaald als compensatie voor het verlies van hun vader en echtgenoot. Omdat de drie jongemannen zo’n grote hoeveelheid geld nooit in een keer zelf kunnen ophoesten, worden hun familieleden daarvoor verantwoordelijk gesteld. Een en ander wordt uiterst nauwkeurig in een *acta* (handgeschreven verslag) opgeschreven.

De drie hebben inmiddels hun rondjes gelopen en staan nu in het midden van het plein te wachten op wat komen gaat, met de armen stevig om het blote lijf geklemd tegen de kou. De berg brandnetels van ongeveer een halve meter hoog laat echter weinig aan de verbeelding over. Als tenslotte de weduwe met haar kinderen en het *cabildo* ook in de grote kring hebben plaatsgenomen kan het publiekelijke straffen beginnen. De drie moeten op hun buik in de berg met brandnetels gaan liggen en krijgen elk dertien zweepslagen op de achterkant van hun bovenbenen. Terwijl de zweepslagen met volle overtuiging door de *dirigentes* van de omringende inheemse gemeenschappen worden toegediend, wendt een deel van de kijkers vol plaatsvervangende pijn het hoofd af; anderen huilen openlijk. Na de zweepslagen gooien vrouwen emmers met ijskoud water over de drie heen. Als ze daarna eindelijk op mogen staan, zijn de wonden op hun bovenbenen duidelijk zichtbaar. Kletsnat, met het lichaam vol rode bultjes en rillend van de kou en de pijn mogen ze zich vervolgens weer aankleden, voordat ze van het plein en uit het dorp worden weggeleid. “*Todo es parte de un proceso de purificación*” (“Dit is allemaal onderdeel van een reinigingsproces”), aldus een verslaggever van ECUAVISA een paar dagen later, wanneer de beelden van dit inheemse rechtsproces een item in de dagelijkse nieuwsuitzending vormen.

Wat was ik tevreden toen ik in augustus 2007 op de laatste dag van mijn veldwerk in Ecuador een kopie van die betreffende nieuwsuitzending uit 2002 in handen kreeg. Ik was er speciaal voor naar het

hoofdkantoor van het commerciële televisiestation ECUAVISA in Quito gegaan. Toentertijd stond YouTube nog in de kinderschoenen, en het was ondenkbaar dat een uitzending van een commerciële zender uit Ecuador zo maar via internet te bekijken was. Door verscheidene informanten was aan deze uitzending en de impact er van op de publieke opinie gerefereerd, maar niemand had me haar kunnen tonen. Daarom was die dvd op dat moment voor mij zo waardevol. Om te benadrukken dat ik iets bijzonders in handen had gekregen, heb ik er destijds voor moeten tekenen dat ik de beelden alleen maar zou gebruiken voor mijn onderzoek. Dat ik inmiddels die beelden, maar ook diverse andere vergelijkbare reportages, al vele malen heb terug gezien via YouTube zegt enerzijds iets over de vlucht die het medium YouTube heeft genomen maar anderzijds ook iets over de aandacht die het gebruik van inheems gewoonterrecht heden ten dage nog steeds krijgt en de verandering die daarin is waar te nemen. En over dat laatste gaat dit essay.

Erkenning gewoonterrecht

Gewoonterrecht in Ecuador betreft de lokale regels en gebruiken van de inheemse bevolking om het sociale leven in de eigen gemeenschappen te reguleren. Het betreft afspraken over hoe met elkaar en met gemeenschappelijk bezit, bijvoorbeeld natuurlijke hulpbronnen, om te gaan. Het betreft voorschriften over leiderschap en goed gedrag. En het betreft regels in geval van deviant gedrag. Met dat laatste raakt het lokale inheemse gewoonterrecht aan het nationale strafrecht. In de publieke discussie over gewoonterrecht gaat het dan ook vaak over de manier waarop de inheemse bevolking interne conflicten oplost. De uitzending van ECUAVISA was, en is nog steeds, onderdeel van die discussie.

Inheems gewoonterrecht heeft een aantal karakteristieken die nogal verschillen van het nationale recht. Zo is inheems gewoonterrecht zeer lokaal georiënteerd en vanwege de daaruit voortvloeiende grote verscheidenheid in systemen kan je niet spreken over één, voor allen gelijk geldend rechtssysteem. Gewoonterrecht is in zijn aard flexibel en daardoor veranderlijk. Dit is een verschil met de rechtszekerheid waarop het nationale systeem zich beroept. Ten derde hecht gewoonterrecht in het geval van conflicten erg aan oplossingen die gekarakteriseerd worden door vergeving, compensatie, en verzoening. Het druist daarmee in tegen het idee van schuld en boete dat zo kenmerkend is voor het nationale strafrecht. Aan dit laatste verschil, en dan met name aan gevoelens van afkeuring betreffende het vermeende “barbaarse” karakter van gewoonterrecht beoogt de uitzending van ECUAVISA te appelleren. Hoe kan het dat in het geciviliseerde Ecuador dergelijke primitieve gebruiken worden gehanteerd, en dan ook bij

zoiets ernstigs als het berechten van een moord, waarbij nota bene de schuldigen na afloop van het reinigingsritueel gewoon vrij mogen weglopen, dat lijkt de uitzending nadrukkelijk aan de kijker te vragen.

Vaak worden gewoonterecht en nationaal recht als elkaars tegenpolen gepresenteerd, maar de praktijk blijkt diffuser, meer hybride. Voor een eerste, globale analyse van de verschillen tussen beide systemen – en het vellen van een oordeel, zoals helaas maar al te vaak te snel gebeurt – volstaat het idee van een tegenstelling wellicht. De uitzending van ECUAVISA, waarin aan het eind van de reportage nog fijntjes wordt opgemerkt dat de drie mannen na het reinigingsritueel gewoon weg kunnen lopen, is daar een sprekend voorbeeld van. Rechts-antropologisch onderzoek toont aan dat de beleefde werkelijkheid van een situatie van rechtspluralisme, want daar spreken we over wanneer twee verschillende rechtssystemen naast elkaar in hetzelfde sociale veld bestaan, echter een heel andere is. Overlap en kruisbestuiving tussen beide systemen is in de dagelijkse werkelijkheid namelijk eerder regel dan uitzondering. Immers, geen enkel rechtssysteem is statisch. En als binnen de context van zo'n rechtssysteem ook een ander rechtssysteem bestaat, dan ligt het voor de hand dat deze beide systemen elkaar op enigerlei wijze beïnvloeden. Bijvoorbeeld doordat ze elementen van elkaar overnemen en er zo een nieuwe regulerende werkelijkheid creëren. Daarom betekent rechtspluralisme in de feitelijke, dagelijkse praktijk dat mensen uit een reeks van mogelijkheden kunnen kiezen om lokale conflicten op te lossen, waarbij het nationale recht en het “traditionele” gewoonterecht de twee uitersten vormen. In het hedendaagse politiek-juridische debat in Ecuador wordt rechtspluralisme evenwel nog steeds gepresenteerd als ware het een dichotomie.

Rechtspluralisme kent in Ecuador een lange geschiedenis. Toen de Spanjaarden kwamen en hun systeem van standenscheiding en daarbij behorende wetgeving introduceerden – de *república de españoles* en de *república de indios* (zie hieromtrent ook Arij Ouweneel elders in deze bundel) – werd met name op het platteland het gebruik van gewoonterecht tot op zekere hoogte gedoogd, zolang het maar niet in strijd was met de wet, de economische belangen van de kolonisator of de goede zeden. De situatie van rechtspluralisme die hierdoor ontstond bleef ook in de twee eeuwen na de koloniale periode feitelijk bestaan, al werd er politiek-juridisch wel anders tegen aan gekeken dan tijdens de koloniale periode. Meteen in 1830, toen Ecuador een zelfstandige republiek werd met een eigen Grondwet, werd het gebruik van inheems gewoonterecht verboden. Juridisch monisme (in plaats van pluralisme) werd de regel. Het model van segregatie gedurende de koloniale periode werd vervangen door een model van assimilatie. Vanaf het begin van de twintigste eeuw draaide de politiek-juridische wind weliswaar in de richting van een integratiemodel, de Grondwet stond echter nog steeds geen gewoonterecht toe.

Dat er in praktijk wel degelijk gebruik van werd gemaakt, heeft wetenschappers ertoe gebracht deze twee eeuwen te beschrijven als een periode van formeel monisme, maar feitelijk rechtspluralisme. Pas in 1998 veranderde dit radicaal.

Door de politieke strijd van de nationale inheemse beweging Consejo de Coordinación de las Nacionalidades del Ecuador (CONAIE) ontstond er een nieuwe discussie over inheemse rechten. Uiteindelijk werden niet alle wensen van CONAIE ingewilligd, maar vergeleken met andere landen in de regio waar zich eenzelfde proces van erkenning van inheemse rechten voltrok, ging de uiteindelijk Grondwetswijziging van 1998 in Ecuador wel het verst. Met de nieuwe Grondwet bestempelde het land zich als een multiculturele en multi-etnische staat en erkende het een aantal aparte (groeps)rechten voor de inheemse bevolking. Zo maakte de Grondwet van 1998 een einde aan het juridisch monisme en creëerde het een situatie van formeel rechtspluralisme. In het geval van interne conflicten zou voortaan het gebruik van gewoonterecht door inheemse autoriteiten toegestaan moeten worden toegestaan. Een fundamentele politiek-juridische koerswending dus.

Aanvullende regelgeving

Aan de formele erkenning van rechtspluralisme zitten in de praktijk nog wel een aantal haken en ogen. Zo erkent de Grondwet wel het recht op gebruik van gewoonterecht door inheemse autoriteiten in geval van interne conflicten, maar verder wordt niet duidelijk wat daar nou precies mee bedoeld wordt. Er bestaan terechte vragen betreffende de definities van begrippen als “gewoonterecht”, “inheemse autoriteit” en “intern conflict”. Om nog maar te zwijgen over de vraag hoe te handelen wanneer gewoonterechtelijke regels conflicteren met wettelijke regels. De Grondwet van 1998 meent dit te kunnen ondervangen door aan de erkenning toe te voegen dat er aanvullende regelgeving wordt ontwikkeld om beide rechtssystemen met elkaar te synchroniseren. Of die aanvullende regels nieuwe dan wel bestaande wetgeving betreffen wordt er niet bij gezegd. Een feitelijke constatering is dat die aanvullende regels er niet zijn gekomen.

De moord in La Cocha in mei 2002 zou daar wel eens verandering in kunnen brengen. Dat was in ieder geval de hoop van de inheemse autoriteiten die bij de publieke berechting van de drie jonge mannen betrokken waren. In de handgeschreven *acta* werd benadrukt dat er gehandeld werd conform de Grondwet. Hiermee geven de inheemse autoriteiten die deze *acta* ondertekenden aan dat wat hen betreft de grondwettelijke erkenning ruim dient te worden opgevat. Het betrof immers inwoners van de inheemse gemeenschap La Cocha en daarmee was het volgens hen een intern conflict. Getuige de zorgvuldig-

heid waarmee de *acta* inhoudelijk was opgesteld, mag worden verondersteld dat het proces goed was voorbereid. Ook uit het feit dat er cameraploegen aanwezig waren (niet alleen van ECUAVISA, maar ook van de provinciale zender TV Color uit Latacunga) blijkt dat er veel mensen van te voren op de hoogte waren gesteld en dat bewust de publiciteit werd gezocht. Het moest duidelijk worden dat de erkenning van inheems gewoonterecht ook inhoudt dat ernstige misdrijven zoals moord door lokale autoriteiten mogen worden berecht, met gebruikmaking van plaatselijke regels en gebruiken. Een moordzaak, aldus de protagonisten van inheems gewoonterecht, kan worden afgehandeld met een publieke spijtbetuinging, aangevuld met een geldboete en een reinigingsritueel met brandnetels, ijskoud water en zweepslagen. Dit in tegenstelling tot een gevangenisstraf van maximaal 16 jaar waartoe de verdachten volgens het Wetboek van Strafrecht hadden kunnen worden veroordeeld.

Deze ogenschijnlijke rechtsongelijkheid, aangevuld met de confronterende beelden van het reinigingsritueel die door ECUAVISA zijn uitgezonden zorgde voor een brede publieke afkeuring. Een afkeuring die het Openbaar Ministerie er in ieder geval toe bracht om een strafrechtprocedure te starten. Dat twee intrinsiek verschillende rechtssystemen niet met elkaar te vergelijken zijn en dat de “straffen” die de jonge mannen in hun eigen gemeenschap moesten ondergaan wellicht even zwaar wegen als een lange gevangenisstraf voor een ander, deerde het OM allerminst. In geval van moord diende er conform het strafrecht te worden gehandeld, zo was de stellige overtuiging. Na maanden van onderzoek diende de zaak inderdaad bij de rechtbank in de provinciehoofdstad Latacunga. In eerste instantie besloot de rechter om deze strafzaak in het voordeel van de verdedigers van het gewoonterecht nietig te verklaren omdat volgens hem de *ne bis in idem*-regel (het rechtsbeginsel dat iemand niet twee maal voor hetzelfde geval kan worden gestraft) was geschonden. In hoger beroep echter werd daar korte metten mee gemaakt en werd het strafrecht alsnog toegepast. De juridische argumentatie daarvoor was echter louter processueel van aard en niet inhoudelijk, waardoor er geen aanvullende regelgeving in de zin van jurisprudentie werd ontwikkeld. Niet veel later werd rechter die de *ne bis in idem*-regel had toegepast uit zijn functie ontheven. De rechterlijke macht heeft met de uitspraak in hoger beroep en met het ontslag van de progressieve rechter weliswaar een heel duidelijk signaal afgegeven, maar de rechtsonzekerheid aangaande de reikwijdte van gewoonterecht bleef bestaan.

Dat er op juridisch vlak nog veel onduidelijk is betreffende de formele erkenning van gewoonterecht, blijkt een paar jaar later wanneer in 2010 een vergelijkbaar geval van moord door een inheemse autoriteit conform gewoonterecht wordt berecht. De autoriteit in deze moordzaak betreft – toeval of niet – wederom het *cabildo* van La Cocha. Ook hier gaat het om een slachtoffer en verdachten die allen

uit dezelfde inheemse *parroquia* komen en kiest men er voor om naar inheemse autoriteit te stappen en niet naar de rechter. En ook hier worden na de publieke berechting conform lokaal gewoonterecht (wederom met excuses, een boete, en een rituele reiniging met brandnetels, koud water en zweepslagen) beelden de ether ingestuurd, met eenzelfde publieke afkeuring tot gevolg, culminerend in een officiële strafrechtprocedure. Naast tal van overeenkomsten zijn er echter ook een aantal verschillen te duiden tussen de La Cocha moordzaak van 2010 en die van 2002.

Een eerste opvallend verschil is dat de inheemse autoriteiten in kwestie nu nog beter voorbereid zijn dan destijds. In de aanloop naar het proces was er al contact met de pers om toe te lichten waarom er gekozen werd voor procedure conform gewoonterecht, kennelijk bedoeld om zo alvast de publieke opinie te beïnvloeden. Er werd daarbij nadrukkelijk verwezen naar de Grondwet, maar ook naar internationale regelgeving zoals de ILO Conventie 169 en de VN Verklaring over de Rechten van Inheemse Volken. De *acta*, is wederom onmiskenbaar goed, zo niet beter dan in 2002, voorbereid. In een 16 pagina's lang, handgeschreven betoog wordt niet alleen de hele gang van zaken minutieus toegelicht, er wordt ook – als ware het een juridisch betoog – een wettelijke onderbouwing gegeven. Om een en ander goed vast te leggen, zijn ditmaal niet alleen cameraploegen van diverse TV zenders toegelaten, de inheemse autoriteiten filmen zelf ook de hele gang van zaken. Tenslotte zijn bij de hele procedure, zo blijkt achteraf, diverse inheemse advocaten, de provinciale Officier van Justitie voor inheemse aangelegenheden en enkele inheemse politici betrokken. Kortom, het heeft er alle schijn van dat men een juridisch tegenvallend resultaat zoals in 2002 wil voorkomen. Maar vooral lijkt het er op dat de inheemse autoriteiten het politiek gezien ook de juiste tijd vinden om middels jurisprudentie duidelijkheid te krijgen over wat er nou feitelijk is erkend in de Grondwet.

Een tweede opvallend verschil is de reactie vanuit de politiek en de rechterlijke macht. Diverse politici, zoals de voormalig Minister van Binnenlandse Zaken, Gustavo Jalkh, laten zich zowel in de aanloop naar het proces als achteraf niet onbetuigd. Zelfs president Rafael Correa laat in aanloop tot de rechtszaak tijdens zijn wekelijkse speech op TV weten dat de inheemse autoriteiten zich vooral aan de wet moeten houden. En een paar dagen later, nadat de beelden van de berechting op TV te zien zijn geweest, noemt hij het reinigingsritueel een “mensonterend spektakel” en “barbaars”. De rechterlijke macht daarentegen is wat minder uitgesproken; ze lijkt zelfs wat voorzichtiger geworden ten opzichte van een aantal jaren daarvoor. Sterker nog, de rechtbank gaf al snel aan dat zij geen uitspraak kunnen doen zolang niet duidelijk is hoever de reikwijdte van inheems gewoonterecht nou eigenlijk grondwettelijk is bedoeld. En om die duidelijk te krijgen verwijzen ze de zaak door naar het Constitutionele Hof in Quito.

Totdat het Hof een uitspraak heeft gedaan, houdt de rechtbank in Latacunga de zaak aan.

Het duurt uiteindelijk tot juli 2014, eer het Hof in Quito er uit is. In een 36 pagina's lange uitspraak bepaalt het Constitutionele Hof dat moord het exclusieve terrein is van de strafrechter en dat inheemse autoriteiten zich dienen te beperken tot slechts die interne conflicten die de lokale waarden en normen betreffen. Kortom, we weten nu hoe het Hof er over denkt: moord valt niet binnen de jurisdictie van een inheemse autoriteit. Wat er nu verder op de rechtbank in Latacunga wordt besloten naar aanleiding van deze aanvullende regelgeving in de vorm van jurisprudentie is op moment van schrijven van dit essay nog niet bekend. Eveneens is onduidelijk in hoeverre deze uitspraak algemene geldingskracht heeft. De discussie daarover wordt al via de media gevoerd. Zeker is dat de inheemse autoriteiten niet onverdeeld gelukkig zullen zijn met deze uitspraak van het Constitutionele Hof, maar ook is duidelijk dat zij het er niet bij zullen laten zitten.

Beelden kleuren

Een laatste opvallend verschil nu, vergeleken met 2002, is dat er veel meer beeldmateriaal publiekelijk beschikbaar is. YouTube vormt daarbij een belangrijke bron. Zo veel moeite ik een aantal jaar geleden moest doen om de beelden van ECUAVISA in handen te krijgen, zo eenvoudig zijn diezelfde beelden, nota bene voorzien van uitgebreid commentaar, tegenwoordig digitaal te bekijken. Dat geldt zowel voor de beelden van de La Cocha moordzaak uit 2002, als die uit 2010, maar ook vergelijkbare andere casussen. Protagonisten van het gebruik van gewoonterecht benadrukken bij dergelijke beelden de heilende aspecten van het gewoonterecht. Overduidelijk schetsen zij dan een harmonieuze, op consensus gerichte samenleving. Standaard is daarbij de argumentatie dat het aanbieden van excuses, het repareren (al dan niet in de vorm van een boete) van de schade en de verzoening tussen dader en slachtoffer veel waardevoller voor de getroffen gemeenschap is dan bijvoorbeeld een gevangenisstraf van een aantal jaren. Ook wordt er op gehamerd, al dan niet ondersteund door beeldmateriaal, dat een eerlijk en transparant proces heeft plaatsgevonden. Kijk, lijkt men daarmee te willen zeggen, onze procedures zijn in wezen niet veel anders dan die van het statelijke recht; alleen, ons systeem doet alleen meer recht aan de noden van de betrokkenen. Het is de bedoeling van dergelijke filmpjes dat het gewoonterecht als een minstens gelijkwaardig, doch rechtvaardiger alternatief voor het (vermeende corrupte en daardoor onrechtvaardige) statelijke recht wordt gepresenteerd. Om dat te doen wordt, in tegenspraak met de beleefde dagelijkse werkelijkheid – de eerder genoemde nuance, die

rechts-antropologisch onderzoek wel laat zien –, rechtspluralisme ook hier gepresenteerd als een dichotomie.

Tegenstanders van een te grote reikwijdte die wordt toegestaan aan het gebruik van inheems gewoonterecht schetsen daarentegen een tegengesteld beeld. Zij verwijzen nadrukkelijk naar de negatieve aspecten die aan dat gebruik kleven. Zo laten zij niet na te benadrukken dat gebruikmaking van lijfstraffen indruist tegen de nationale wetgeving en tegen internationale regelgeving zoals de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens. De TV reportages (die ook via internet zijn terug te zien) lijken zonder uitzondering voorbeelden van fysiek ongemak uit te vergroten. Zij buiten de beelden van zweepslagen en rillende, naakte lijven dan ook graag uit. In dergelijke reportages wordt ook vaak benadrukt dat een proces volgens inheems gewoonterecht helemaal niet zo transparant is als door haar supporters wordt voorgedaan, en dat de snelheid die wordt nagestreefd vaak ten koste gaat van de zorgvuldigheid. Dit, in tegenstelling tot het nationale recht dat allerlei regels kent die een open, eerlijk en grondig proces dienen te waarborgen. Ook wordt in dergelijke TV reportages – en dat lijkt inzake het thema inheems gewoonterecht gek genoeg nog steeds het exclusieve terrein voor politici en vertegenwoordigers van het statelijke recht – nog immer een sterk appel gedaan op het idee dat het statelijke recht het enige échte rechtssysteem is. Juridisch monisme, derhalve, voert in het officiële discours nog steeds de boventoon. De triomfantelijke nieuwsreportages die op verschillende TV zenders direct na de uitspraak van het Constitutionele Hof te zien waren, zijn daar een goed voorbeeld van.

Zo lijkt de discussie omtrent de formele erkenning van inheems gewoonterecht misschien weer terug bij af te zijn, maar niets is minder waar. Feit blijft immers dat de Grondwet in 1998 wel degelijk een fundamentele verandering heeft ondergaan. Dat de feitelijke erkenning van inheems gewoonterecht, die de formele erkenning tastbare inhoud moet geven, nog steeds niet echt lijkt te zijn geëffectueerd doet daar niet zo veel aan af. Er is daarnaast ook overduidelijk, zij het heel langzaam, een verschuiving waar te nemen in de manier waarop de discussie wordt gevoerd. Er lijken zich steeds meer supporters (inheemse autoriteiten, een enkele politicus en een handvol vooruitstrevende advocaten) van inheems gewoonterecht in het publieke debat te mengen. En het opvallende is dat die zich daarbij steeds vaker laten ondersteunen door beeldmateriaal, vaak ook geplaatst op internet. YouTube is immers niet uitsluitend voorbehouden aan de elite.

Doordat beide partijen steeds meer gebruik lijken te maken van bewegend beeldmateriaal is een nieuwe situatie ontstaan. De tegenstanders bedienen zich nog vaak van de meer traditionele TV reportages, die overigens na uitzending snel op internet verschijnen, om op die manier het debat te kleuren. Protagonisten daarentegen maken

nadrukkelijker gebruik van YouTube als medium, ook al verschijnen zij andersom ook weer vaker als experts in TV interviews. De 15 minuten durende documentaire over de La Cocha moordzaak in 2002 die nu op internet is te zien, is een voorbeeld van een politiek gekleurd YouTube filmpje. Doordat beide partijen meer gebruik maken van bewegende beelden, krijgen die beelden haast als vanzelfsprekend gevolg een grotere directheid en inhoud. Het is denk ik dan ook slechts een kwestie van tijd eer een nieuwe spraakmakende zaak zich aandient die dan vervolgens via de diverse media te zien zal zijn – opnieuw met als doel de beeldvorming te beïnvloeden. Uit alles blijkt dat de protagonisten door zullen gaan met hun politiek-juridische strijd, en dat de tegenstanders niet zo snel op hun in de kern monistische standpunt zullen terugkomen. Een verschil met een aantal jaar geleden is dat er voor de neutrale kijker veel meer beeldmateriaal beschikbaar en toegankelijk is. Toets op YouTube maar eens “justicia indígena Ecuador” in de zoekbalk: meer dan 4.500 “resultaten” zijn het gevolg. Het is afwachten in hoeverre de verschillende en vaak tegengestelde invalshoeken bij die beelden de discussie nog meer gaan kleuren en op welke manier de verandering in de kijk op rechtspluralisme zich in Ecuador verder ontwikkelt.

Verantwoording

De kopie van de ECUAVISA uitzending in mei 2002 heb ik gekregen van Juan Patricio Jaramillo, directeur bij ECUAVISA. De originele beelden van de La Cocha moordzaak uit 2002 zijn tegenwoordig te zien in een YouTube documentaire uit 2010 van 15 minuten: https://www.youtube.com/watch?v=urhkH3wLfBY_ (gezien juli 2014), nu voorzien van commentaar van Carlos Poveda (de rechter die destijds in het voordeel van inheems gewoonterecht besliste), dr. Fernando García (onderzoeker en antropoloog werkzaam aan het FLACSO in Quito) en Raúl Llasag (advocaat). De uitspraak door Gustavo Jalkh is gedaan in de krant *El Comercio* van 5 mei 2010. De uitspraken van Rafael Correa komen uit Caselli, I., “Ecuador’s Indigenous Justice System on Trial”, *BBC Mobile News*, 2010. Een voorbeeld van een triomfantelijke nieuwsreportage over de uitspraak van het Constitutionele Hof is te zien op: <https://www.youtube.com/watch?v=OELIAG85Kjo> (gezien september 2014). De volledige uitspraak is na te lezen op <http://www.corteconstitucional.gob.ec/images/stories/pdfs/Sentencias/0731-10-EP.pdf>. Een discussie over de reikwijdte van die betreffende uitspraak kan worden bekeken op https://www.youtube.com/watch?v=mevGoT_GIh4_ (gezien september 2014). Een voorbeeld van een inheemse protagonist die een interview geeft op TV kan worden bekenen op <https://www.youtube.com/watch?v=By8uu2u8Rw>. Over de twee moordzaken in La Cocha heb ik eerder gepubliceerd, onder andere in *Legal pluralism and interlegality: The La Cocha murder case*, Amsterdam: Cuadernos del CEDLA, 2009 en

in *The Challenge of Legal Pluralism: Local Dispute Settlement and the Indian-State Relationship in Ecuador*, ongepubliceerd proefschrift, 2013. Het vignet waar deze bijdrage mee begint komt uit mijn afstudeerscriptie “Brandnetels en boete” die ik in 2008 schreef voor het CEDLA Master Programma.

DEEL 3
GEWELD EN CRIMINALITEIT

IS BINNEN WEL BINNEN?

LA CHIROLA, CIUDADELA EN DE DUBBELZINNIGHEID
VAN VRIJHEID

CARMEN GIMÉNEZ SOLAR

We weten weinig over het leven achter tralies, en wat we weten is vooral gebaseerd op vooroordelen en onverschilligheid. We willen het niet weten; wie gevangen zit bestaat niet. In zijn documentaires *La Chirola* en *Ciudela* over de gevangenis San Pedro in La Paz, confronteert de Boliviaanse regisseur Diego Mondaca ons met deze bewuste onwetendheid. De gelijkenissen tussen het leven van “*insiders*” en “*outsiders*” suggereren dat vrijheid moeilijk in een *zero sum* verhouding te splitsen is; vrij of gevangen zijn. Vrijheid is dynamisch, wispelturig en misschien zelfs onbereikbaar. We zijn allemaal mensen met een leven en een verhaal, soms vrij, soms niet, of in bepaalde opzichten vrij en in andere niet; vrijheid of het gebrek eraan heeft weinig het maken met de fysieke setting waar we ons in bevinden.

La Chirola

Siempre me dijeron de niño; eres al revés! Lo que todos creen que es una condena caer en cárcel, para mi ha sido una bendición. A los 35 años un hombre de mi oficio, es un hombre muerto. Es un hombre que ya está perdido.

[Altijd, al van kinds af aan zeiden ze tegen mij: je bent andersom! Terwijl iedereen denkt dat het een vloek is, in de gevangenis belanden, is het voor mij een zegen geweest. Met 35 jaar is een man van mijn beroep een dode man. Het is een man die al opgegeven is.]

De eerste minuten van de film verlopen traag. Langzaam, naarmate de camera inzoomt, wordt het beeld scherp: donkere doornstruiken tegen een grijze achtergrond, en dan in de verte de stad La Paz, imposant, maar ook heel ver weg. *La Chirola* (de straatnaam voor de gevangenis San Pedro) uit 2008, is een monoloog. Pedro Cajías, een ex-gedetineerde, vertelt over zijn tijd in de gevangenis terwijl hij zijn honden stukken rauw vlees voert: “*Para mi entrar a la Chirola fue*

como vacaciones pagadas, entré a descansar” (“Voor mij was in de gevangenis belanden net een betaalde vakantiedag, ik ging erin om uit te rusten”). Pedro is een *ex-guerrillero*; waartegen en wanneer hij vocht, en waarvoor hij moest zitten, wordt niet duidelijk. Duidelijk is wel dat zijn tijd als gevangene voorbij is, hij is vrij.

Pedro's verhalen over zijn tijd in *La Chirola* gaan over kameraadschap, bescherming, en een soort gelijkheid die hij moeilijk in de “vrije” wereld heeft kunnen vinden. In afwachting van de willekeur van een gecorrumpeerd justitieel systeem is iedereen gelijk: individuele of sociale identiteiten, status, voorkeuren en verschillen vallen weg; de situatie van constante onzekerheid verbreedert.

... en mi tercer partido de fulbito en la cárcel, me ha tocado contra los paramilitares. Nosotros eramos puro guerrilleros. Y yo pensé entrar a matarlos a patadas, y venía todavía con mis ideas idiotas, no había entendido todavía cosas que se entienden en la cárcel. Y vino un guerrillero peruano y me dijo: hey hey hermano, aquí todos somos iguales, ellos están por las mismas causas que nosotros.

[“in mijn derde wedstrijd in de gevangenis moest ik tegen de ex-paramilitairen voetballen. In mijn team zaten allemaal *ex-guerrilleros*. En ik dacht tijdens de wedstrijd de anderen dood te schoppen; ik werd nog beïnvloed door mijn idiote ideeën van mijn tijd vóór de gevangenis; ik had nog niet dingen begrepen die je in de gevangenis begrijpt. Toen kwam een Peruaanse *guerrillero* en zei: Hey, broeder! Hier zijn we allemaal gelijk! Zij zijn hier om dezelfde redenen als wij.]

Met nostalgie en een mengsel van teleurstelling en gelatenheid, biecht hij op dat het leven buiten de gevangenis hem weinig vrijheid heeft geschonken. Wars van de drukte van de stad slijt Pedro zijn dagen in isolatie, in gezelschap van zijn honden, een stuk of vijf; zijn vrienden, de enige vrienden die hij buiten de gevangenis heeft kunnen, of willen maken. Hij vertelt dat als een gevangene eindelijk uit zijn gevangenschap komt, hij ontdekt niemand te zijn en niks te bezitten. Opsluiting conditioneert een mens; je ontwikkelt allerlei fobieën, zoals angst voor het licht, de drukte in de stad, geluiden. Je vrijheid wordt beperkt door andere, onzichtbare gevangenschappen: geld, tijd, ongelijkheid, eenzaamheid.

Met zijn verhaal verwacht Pedro de kijker. Moest hij de tijd die hij in de gevangenis heeft doorgebracht niet ervaren als een straf? Waar hij, nu in vrijheid, zich van gered zou moeten voelen? Vrijheid is kennelijk niet zo eenvoudig te definiëren, dat is wat we leren.

Ciudadela

Para mi esto es un pueblo, un pueblo que está dividido en siete comarcas. Le demostramos a la sociedad que aquí adentro somos otra sociedad. Es una ciudadela pequeña con cada persona, cada mundo, y es un mundo impresionante.

[Voor mij is dit een dorp, een dorp dat verdeeld is in zeven subdorpen. We laten aan de samenleving zien dat wij, hierbinnen, ook een samenleving zijn. Het is een kleine citadel met allerlei mensen, elke wereld, en het is een indrukwekkende wereld.]

Op bijna antithetische wijze laat *Ciudadela* (2011) de kijker het alledaagse en herkenbare van het leven binnen een gevangenis zien. *Ciudadela*, gaat over het leven binnen de San Pedro gevangenis in La Paz, Bolivia. De naam, *Ciudadela (Citadel)* verwijst naar de gelijkenissen van deze gevangenis met een ommuurde stad. Dat is ook meteen de eerste indruk die de kijker krijgt: naar een miniatuur stad aan het kijken zijn. In tegenstelling tot het stille en donkere van *La Chirola* is *Ciudadela* een explosie van kleur, vormen en geluiden. Weinig van wat we zien lijkt op beelden die we met een gevangenis zouden associëren, of op beelden die we normaal gesproken in films over gevangenis zouden vinden; geen grijze contouren, geen tralies, geen bedreigende sfeer, of tenminste niet een die door de kijker meteen voelbaar is. We kijken eerder naar de kleurrijke versie van een Escherschilderij; een complex en speels bouwwerk van smalle gangen, pleintjes, trappen en balkons, kamers en patio's met verschillende kenmerken en doeleinden, die op een creatieve manier telkens opnieuw lijken te zijn vorm gegeven om zich beter op de behoeften van hun inwoners aan te sluiten. Gevangenis worden vaak als een microkosmos afgebeeld; een samenleving binnen een samenleving. Door de wijze waarop haar infrastructuur een stad lijkt te imiteren, tot het punt dat er rondleidingen voor nieuwsgierige toeristen worden georganiseerd om een kijkje te nemen in deze surrealistische miniwereld, is dit ook precies wat de beelden van San Pedro oproepen: dat we naar een stad binnen een stad aan het kijken zijn.

Maar meer dan om de infrastructuur van de gevangenis gaat *Ciudadela* om de mensen die in San Pedro leven. In de meest recente volkstelling van Bolivia (2012), telde men 3600 inwoners in San Pedro; 150 kinderen en 80 gezinnen. Dat is ook meteen wat *Ciudadela* zo onverwachts herkenbaar maakt; in San Pedro zijn familieleden van de gevangenen vaak bij hen ingetrokken. Samen, gevangenen en hun families, delen zij een ruimte niet groter dan duizend vierkante meter, binnen een complex dat langer dan honderd jaar geleden gebouwd werd om een maximum van 300 personen op te vangen.

Als de film begint bevinden we ons in een eetkamer met een open deur naar een patio. De muziek staat aan en er wordt eten bereid; stapels gesneden tomaten, paprika's en vlees maken een kleurrijk pallet. Aan de eettafel zitten twee meisjes van ongeveer negen en elf jaar oud huiswerk te maken. De televisie staat aan en op de achtergrond kletsen mensen. Dan worden we aan Mechi voorgesteld, de moeder van de meisjes, ze vertelt de camera over de tweedstrijd waar ze voor staat: haar kinderen in de gevangenis, of zonder hun vader laten opgroeien: *“Si bien este es el peor lugar para criar hijos, yo me*

he venido aquí a estar juntos, para que mis hijos puedan crecer junto a su padre” (“Hoewel dit de ergste plek is om kinderen groot te brengen, ben ik hier gekomen om samen te zijn, zodat mijn kinderen met hun vader kunnen opgroeien”). Mechi en haar man maken eten om te verkopen. Overdag wordt de kleine ruimte waarin ze leven een restaurant voor de gevangenen. Elke dag kun je er kiezen uit drie gerechten en op zondag is er vlees van de grill. Mechi kookt ook voor klanten buiten de gevangenis en lachend vertelt ze hoe ze ervan schrikken als ze horen dat ze in San Pedro, in de gevangenis woont. Mensen hebben immers geen idee wat er zich binnen de gevangenis afspeelt.

De camera neemt ons verder mee door de geordende chaos van deze miniatuur-stad, ons een realiteit niet ver van de onze tonend – een voetbalwedstrijd, een gedekte lunchtafel waar men eet, kinderen die spelen, muziek, mensen die dansen, een kerkdienst. De kijker wordt geconfronteerd met zijn eigen vooroordelen. Het medelijden dat we verwachten te voelen bij het kijken naar het leven binnen de gevangenis blijft afwezig. De gelijkenissen tussen hun leven en het onze maakt het bijna beschamend dat we van tevoren medelijden met deze mensen dachten te gaan voelen. Wat we zien zijn mensen die zich daar bevinden, en van daaruit hun leven verder inrichten, niet bezig zijn met overleven – zoals onze door onwetendheid gevoede vooroordelen zouden doen denken – maar zich óók richten op zinging in hun leven, op “het beter hebben” of het “beter zijn”.

Dat gedetineerden werken binnen de gevangenis is niet ongebruikelijk. Beelden van geüniformeerde gevangenen die bepaalde handarbeid verrichten, spreken in films of boeken vaak tot de verbeelding. Ook weten we van onze Nederlandse gevangenen dat zij, als ze willen, een opleiding mogen volgen. Deze bezigheden worden echter eerder geassocieerd met tijdverdrijf, een invulling van de tijd die ze moeten zitten, dan met het doel van financieel onderhoud; zij worden immers met onze belastinggeld onderhouden. In San Pedro lijkt dit anders te gaan, daar werk je om met je eigen centen jouw situatie binnen de gevangenis te verbeteren, maar dat niet alleen.

Zoals het restaurantje dat Mechi met haar man binnen de gevangenis runt, komen ook andere voorbeelden van klein ondernemerschap aan de orde. Zo zien we een stel mannen van oud blik speelgoedauto's maken, die ze via een tussenpersoon buiten de gevangenis kunnen verkopen. Maar ook iemand die als tandarts werkt, schoenmakers, dvd-verkopers. Hierdoor krijg je als kijker het idee dat men in San Pedro echt werkt om geld te verdienen. Of zoals zij het zelf zeggen: in de hoop dat de tijd dat ze er in doorbrengen niet helemaal verloren gaat – werken om je familie te onderhouden, om je kinderen te helpen en ze een betere toekomst te bieden.

Bewakers zien we overigens niet. Een van de gedetineerden vertelt tegen de camera dat in San Pedro gevangenen zelf hun regels maken

en handhaven. Voor het onderhoud van de gevangenis zorgen de gedetineerden zelf met een roulerend systeem waarbij verkrachters altijd de toiletten moeten schoonmaken. En als je een delict binnen de gevangenis begaat, wordt je slaappleats ingenomen door iemand anders en moet je “onder aan de ladder beginnen”.

Hoewel San Pedro ongebruikelijk veel kleur en luchtigheid voor een gevangenis toont, zien we natuurlijk ook mensen in extreme omstandigheden leven; veel te krappe donkere kamers, geen ventilatie, slechte voorzieningen, of in ieder geval onvoldoende. De manier waarop de gevangenen tot het in het extreme vindingrijk omgaan met de situatie waar zij zich in bevinden is daarom des te verwonderlijker. We zien ze op het dak klimmen, daar blijven ze een poos, sommige voor een korte ontsnapping van de drukke en bedwelmende sfeer. Anderen om van de zon te genieten, of, zoals een van de gevangenen zegt; om hun stad vanaf een afstandje te bewonderen, zo imposant, zo dichtbij maar ook zo ver weg.

De dagelijkse bezigheden van de gevangenen en hun omgeving; hun “citadel”, zijn herkenbaar voor de kijker. Wellicht gaat het om een kariger en krappere alledaagsheid maar niettemin één die zo onverwachts veel op de onze lijkt dat je je als kijker er bijna comfortabel in gaat voelen. Toch laat de documentairemaker de kijker geen illusies koesteren. Op het moment dat je het meest op je gemak voelt, zoomt de camera uit en het beeld van de muren die de gevangenis omringen schreeuwt: Vergis u zich niet! Dit is een gevangenis.

Een vrijheid met diffuse grenzen

De camera richt zich op de muren van San Pedro; de grens, de drempel die de *insiders* scheidt van de *outsiders*. Tenminste, dat is het idee: wie binnen zit is niet vrij, wie buiten is wel. Maar de oude brede en niet al te hoge *adobe* muren zien er niet onoverkoombaar uit – een beetje creatieve klimmer zou zich zonder al teveel moeite al snel aan de andere kant kunnen bevinden. En toch zijn die muren sterk genoeg om de gevangenen binnen te houden. De muren zijn ook geen belemmering voor de families van de gedetineerden om het leven binnen die muren te verkiezen boven het leven er buiten.

Uiteindelijk laat *Ciudadela* zien dat het leven van de gevangenen in het alledaagse nauwelijks verschilt van dat in de vrije wereld. Vrij zijn of niet vrij zijn is gelijk, ieder heeft een eigen verhaal, rituelen en sociale kenmerken. Want wat zijn vrijheid en de vrije wereld eigenlijk? En zijn we werkelijk vrij?

Dat vrijheid of het gebrek hieraan weinig te maken heeft met de fysieke muren van een gevangenis, maar eerder met diffuse en onbereikbare scheidingslijnen tussen de “vrijen” en de “gevangenen”, weet *ex-guerrillero* Pedro uit *La Chirola* maar al te goed. Buiten is er niets

voor hem, alleen een stigma waar hij niet los van komt. En hoewel de sfeer van gelijkheid en het broederlijke bestaan dat hij beschrijft slechts ten dele een realiteit is binnen San Pedros – de gevangenis staat immers ook bekend om de extreme ongelijkheid waar haar gevangenen in leven: armen met hun hele gezin op een paar vierkante meters, terwijl niet veel verder, vermogende corrupte politici of drugsmokkelaars van alle luxe voorzien kunnen genieten – zien we in *Ciudadela* wel dat de lijnen die vrijheid inperken redelijk buigzaam zijn; mensen zitten vast, maar hebben voor de rest een onopvallend alledaags leven. *La Chirola* is de andere kant van het verhaal: buiten in de “vrije wereld” is niet iedereen vrij, fysiek vrij zijn is geen garantie om deze vrijheid ook daadwerkelijk te (kunnen?) ervaren.

De gelijkenissen tussen de wereld van binnen en die van buiten weerspiegelen het dubbelzinnige van het begrip vrijheid; hoe vrijheid enerzijds voor een ex-gevangene nog beklemmender kan zijn dan een leven in gevangenschap, en hoe men in het leven in de beperkte setting van een gevangenis anderzijds juist ruimte kan vinden om op te bloeien. In die zin lijkt vrijheid – of het gebrek hieraan – niet per definitie uit fysieke scheidingslijnen te bestaan. Parallel daaraan is *Ciudadela* een uitnodiging de veerkrachtige aard van de mens te aanschouwen; dat verbazingwekkende vermogen om te herstellen en om te kunnen gaan met periodes van emotionele pijn en met trauma's. De noodzaak tot zingeving, welke zin dit ook mag zijn, kan helpen de wil om te leven te behouden. Maar ook in *La Chirola komt* veerkracht terug, want, hoewel Pedro gedesillusioneerd is door de wereld die hij buiten de gevangenis heeft gevonden, probeert ook hij, door zorg te dragen voor zijn honden, bevrijd te worden van de muren waartussen eenzaamheid en verwaarlozing hem hebben gezet. Mondaca's films zijn een lofzang op het onvermoeibare vermogen van de mens om vrijheid te blijven herdefiniëren. Ongeacht de externe factoren, telkens een nieuwe weg te vinden om ons een stukje vrijer, een stukje beter te voelen.

Verantwoording

Gebruikt zijn documentaires: *La Chirola* (2008) en *Ciudadela* (2011) van Boliviaanse film en documentairemaker Diego Mondaca, beide een productie van ManoSudaca VideoFilmes. *La Chirola* is de afstudeerproject van Mondaca. *Ciudadela* is medegefinancierd door en in 2011 ook vertoond op IDFA onder de naam Citadel. Voor de statistieken in dit stuk is het artikel gebruikt: “No habrá nunca una puerta. Estás adentro”. van Diego Mondaca, verschenen in *El Desacuerdo*, Nr. 17, Jaar 2, pp. 13. Verder verschenen fragmenten van dit stuk in een interview aan Mondaca op conSentido.nl, digitale platform over Latijns Amerika. Alle vertalingen van het Spaans naar het Nederlands zijn gedaan door mijzelf.

(N)IEMAND IN NIEMANDSLAND

DE SAMENKOMST VAN MIGRANTEN, STRAATBENDES EN
DRUGKARTELS IN MIDDEN-AMERIKA

MARIE-LOUISE GLEBBEEK

Een stortbui breekt los op de zoveelste dag van hun lange reis naar de Verenigde Staten. Boven op de goederentrein is het afgeladen met mensen. Sayra zit dicht tegen haar vader en oom aan, dit geeft niet alleen meer warmte maar maakt haar ook minder bang. Een geel dekzeiltje beschermt hen tegen de regen. Het monotone getik van de regen op het zeil wordt brutoot onderbroken door gegil verderop op de trein. Verscholen onder het zeil wachten ze in angst op wat gaat komen. Plotseling wordt het zeil omhoog getrokken en staan ze oog in oog met drie zwaarbewapende jongens. De jongste van het stel is een jaar of tien en draagt een zelfgemaakt wapen. Een wat oudere jongen probeert zich wat afzijdig te houden en is gewapend met een machete. De derde jongen, schreeuwt naar Sayra en haar vader om geld. Hij is volledig getatoeëerd en richt zijn revolver al zwaaiend op hen. Wanneer duidelijk wordt dat Sayra geen geld heeft, stort de jongen zich boven op Sayra, richt zijn revolver op haar hoofd en noemt haar een “vuile hoer” terwijl hij aan haar kleren trekt. Even plotseling als de aanval begon eindigt hij wanneer haar belager bloedend naast haar neervalt. Zijn nek is doorkliefd met de machete van zijn niet langer afzijdige handlanger. Deze duwt vervolgens de zwaar gewonde jongen van de rijdende goederentrein. De paniek op de volle trein maakt ruimte voor berusting en verslagenheid. Sayra heeft zojuist kennis gemaakt met haar redder Casper, de jongen die de rest van haar reis nog onheilspellender en verrassender zal maken dan die al is. Casper heeft zojuist zijn doodsvonnis getekend.

De film *Sin Nombre* (2008), geschreven en geregisseerd door Cary Fukunaga, vertelt het verhaal van de Hondurese Sayra en de Mexicaanse Casper. Sayra is met haar vader en oom onderweg naar de Verenigde Staten in de hoop daar een beter leven op te kunnen bouwen. Casper is lid van de notoire bende Mara Salvatrucha en introdu-

ceert de jonge Smiley in het gewelddadige benedeleven. Hun paden kruisen zich voor het eerst boven op de goederentrein in Chiapas en zij zullen elkaars lot bepalen. In de film komen twee grote thema's samen: migratie van Midden-Amerikanen naar de Verenigde Staten en het benedegeeweld in Midden-Amerika. Hoewel Funkunanga zelf grondig onderzoek deed ter voorbereiding van deze film en een deel van de reis zelf aflegde, blijven beiden thema's oppervlakkig besproken in de film. De ontluikende liefdesrelatie tussen de Hondurese migrant Sayra en het benedelid Casper voeren de boventoon in dit prachtige en sfeervol gefilmde relaas. De extreem gewelddadige beelden over het benedeleven en de behandeling van migranten, kunnen door de kijkers die geïntregeerd zijn door het liefdesverhaal, als storend en choquerend ervaren worden. Verwacht hier geen romantische *West Side Story*, *Sin Nombre* is rauw, grimmig en onheilspellend; de realiteit voor benedeleden en migranten in Midden-Amerika. De onderzoekende en nieuwsgierig geworden kijker doet er daarom goed aan om na het zien van de film zelf op zoek te gaan naar aanvullende informatie over deze grote thema's. Deze bijdrage dient daarbij als goede start.

De Amerikaanse droom wordt de Midden-Amerikaanse nachtmerrie

In *Sin Nombre* is Sayra door haar vader achtergelaten in Honduras. Hij heeft zelf een nieuw leven opgebouwd in de Verenigde Staten, maar besluit dat dit leven niet compleet is zonder zijn dochter en komt haar halen. Wat beweegt mensen, zoals de vader van Sayara, om hun kinderen achter te laten en te migreren naar de VS? Met welke intenties vertrekken zij en welke rol spelen hun kinderen daarbij? Hoe is voor de kinderen om achter te blijven en welke consequenties heeft dat voor de relatie met hun ouders en anderen om hen heen? De film laat niets zien van het leven dat Sayara achter zich liet. Deze bijdrage beantwoordt die vragen wel om vervolgens te kijken naar de onheilspellende reis die migranten maken naar de VS, het *El Dorado* waar zij hopen hun *American Dream* waar te kunnen maken. We zullen zien dat voor deze droom voor de migranten zelf maar ook voor hun dierbare die ze achterlaten een nachtmerrie blijkt te zijn.

Het verhaal van Sayra staat niet op zich, maar is het verhaal van vele tieners in Midden-Amerika. Eén van deze tieners is Enrique, de hoofdpersoon in het boek *Enrique's Journey* geschreven door Sonia Nazari, wiens reis gebaseerd is op het verhaal van vele tieners die op jonge leeftijd, soms als baby achtergelaten werden door hun naar de VS migrerende ouders. De moeder van Enrique, Lourdes, besluit op haar vierentwintigste voor een jaar naar de VS te vertrekken om daar te gaan werken en laat zevenjarige dochter achter bij haar zus en haar vijfjarige zoon bij zijn vader en diens familie. Lourdes vertrekt in

januari en beloofd terug te zijn voor Kerstmis, maar ze komt niet meer terug naar Honduras. Veel migranten vertrekken met de intentie om voor een overzichtelijke periode van één of twee jaar in de VS te blijven, daar veel geld te verdienen, om zo bij terugkomst een beter leven voor henzelf en hun familie te kunnen opbouwen. In de praktijk blijkt dit vaak een stuk lastiger. De eerste periode in de VS zijn ze vaak nog bezig om leningen af te lossen. Om de reis te kunnen bekostigen hebben ze vaak grote schulden gemaakt. Hierover straks meer. In de VS vinden ze niet meteen werk of soms hebben ze meerdere baantjes die gezamenlijk nauwelijks genoeg opbrengen om zelf rond te komen, laat staan om van te sparen, naar huis te sturen, of weer naar huis terug te keren. Het weinige geld dat ze kunnen terugsturen, is vaak niet of nauwelijks toereikend om kinderen in hun onderhoud te voorzien. Veel kinderen moeten werken en gaan niet of minder naar school. In Honduras, één van de armste landen in Midden-Amerika, waar twee derde van de bevolking in armoede leeft (van minder dan 2 dollar per dag moet rondkomen) en de helft in extreme armoede (minder dan 1 dollar per dag), zijn deze *remittances* (geldzendingen van migranten) van groot belang. In 2013 ontving Honduras daardoor per dag 8,5 miljoen US dollar, het hoogste bedrag ooit. In 2011 werd geschat dat er ruim zeventienhonderd duizend Hondurezen in de VS verbleven, van wie ruim zestig procent buiten de VS geboren was en ruim dertig procent ook in de VS in armoede leefde.

De door migranten achtergelaten kinderen groeien niet op in een stabiel gezin. Voor de familie die deze kinderen moeten verzorgen, is de zorg voor deze kinderen een zware last. Vaak verhuizen de kinderen van grootvaders en grootmoeders, ooms en tantes van moeders kant, naar familie van vaders kant. Iedere keer moeten zij weer wennen aan de nieuwe situatie en de mensen om hen heen. Vaak leven zij in grote armoede en in sommige gevallen zijn zij slachtoffer van huiselijk geweld. De hoop dat vader of moeder hen zal komen halen, blijft maar wordt door de jaren heen steeds kleiner. Veel kinderen kampen met emotionele problemen, ze hebben moeite zich te binden, ze vinden het lastig om anderen te vertrouwen, ze voelen zich vaker minderwaardig en verlaten. De kinderen voelen zich daarom onbegrepen en zijn enerzijds boos op hun ouders die hen verlaten hebben, terwijl zij anderzijds hun ouders idealiseren en zij een hereniging met hen als oplossing voor al hun problemen zien. Enrique, uit het boek van Nazari, wordt op zijn veertiende van school gestuurd en brengt veel tijd door op straat. Hij komt in een diepe depressie en begint lijm te snuiven, wat later overgaat in het roken van marihuana. Zijn oma zet hem het huis uit, waarna hij zich nog verder in de drugs stort. Wanneer hij schulden maakt bij zijn dealer, inbreekt bij zijn oma en gezocht wordt door zijn dealer en de politie, weet hij dat Honduras zijn dood zal worden en besluit hij te vertrekken. Hij gaat

op zoek naar zijn moeder en wordt zo een van de 48.000 kinderen uit Mexico en Midden-Amerika die de VS illegaal binnen komen.

De reis naar *El Norte* – titel van een andere Latijns Amerikaanse film (1983) die de hachelijke reis naar de VS illustreert – is er een van ontberingen en gevaren. Hoewel officiële statistieken van het aantal illegale migranten dat de VS jaarlijks instroomt, om voor de hand liggende redenen ontbreekt en per jaar verschilt, wordt in 2009 geschat dat er jaarlijks 500.000 ongeautoriseerde migranten aan de Amerikaanse bevolking worden toegevoegd, vier uit vijf migranten komen uit Latijns Amerika.

Voor 2014 wordt geschat dat 60.000 kinderen zonder begeleiding de VS proberen binnen te komen. Veel jongeren uit Midden-Amerika zien de VS als het land van kansen en door naar de VS te vertrekken, ontsnappen zij aan hun onherroepelijke dood, de fysieke dood van moord door structureel geweld of jeugdbendes of hun sociale dood omdat zij niet in staat zijn om iets of iemand van zichzelf te maken. Ze worden beschouwd als “*nobodies*”, zonder naam. Hun enige manier om de VS binnen te komen, is illegaal haar grens over te steken.

Enrique vertrok alleen met slecht 57 dollar op zak, een set reservekleden en een stukje papier met daarop het telefoonnummer van zijn moeder. Ook Sayra, die door haar vader werd opgehaald, zie je in het begin van de film steeds opnieuw het telefoonnummer van haar familie in New Jersey herhalen totdat ze uit haar hoofd kent, want, zoals ze op hun reis ondervinden, je kan alles kwijtraken. Soms lukt het ouders om voldoende geld bij elkaar te sprokkelen om een smokkelaar (een coyote) te huren die hun kinderen naar de VS moet brengen. De kosten van een coyote kunnen oplopen tot 7.000 dollar, een bedrag waar een Honduras gezin anderhalf jaar voor moet werken. Als zij een coyote niet kunnen betalen legt hij soms beslag op hun bezittingen, hun huis of hun land.

De gemiddelde leeftijd van deze kinderen is vijftien jaar, maar er zijn kinderen van zeven die alleen reizen. De helft van de kinderen reist met een smokkelaar, de andere helft reist alleen. De reis naar het Noorden is vol gevaren en ontberingen. Diverse rivieren moeten worden overgestoken op de grens van Guatemala naar Mexico en van tussen Mexico en de VS. Deze rivieren zijn breed en hebben gevaarlijke stromingen. Sommige rivieren kunnen met rubberen banden worden overgestoken, bij andere rivieren zijn er mensen die je tegen betaling zwemend of met een bootje naar de overkant brengen. De grensposten tussen Mexico en de VS zijn zwaar bewaakt. Tussen San Diego in de staat Californië en de Mexicaanse stad Tijuana staat een driedubbele muur die migranten moet tegen te houden. De eerste muur is gemaakt van dikke metalen platen en is drie meter hoog. Daarachter staat een muur van vier en halve meter hoog, met bovenop prikkeldraad. Op sommige plekken aan deze grens staat nog een derde muur. Het land tussen de muren is niemands land, dat deels

wordt verlicht met gigantische stadionlampen en er hangen 59 camera's op veertien observatietorens. Deze grenstrook wordt continue gecontroleerd door patrouillerende grenswachters. De muren hebben op deze plek weliswaar het aantal migranten dat de oversteek maakte teruggebracht, maar ze houden migranten niet tegen; ze vertragen slechts. Zo zijn er tunnels gevonden onder de muur, of lopen migranten nu dagen door de woestijn om de muren te omzeilen. Veel migranten overleven de barre tocht niet. In 2012 rapporteerde de Amerikaanse grenscontrole dat zij in de grenstrook 463 lichamen gevonden hadden en tussen 2001 en 2013 vonden ruim 2.200 migranten de dood alleen al bij het oversteken van de grens in Arizona. Een groot deel van de reis door Mexico wordt boven op goederentreinen afgelegd. De reis door Chiapas, één van de eerste staten van Mexico die doorkruist moet worden na de Guatemalteekse grens, duurt alleen al tien uur. Chiapas en omliggende Mexicaanse staten als Oaxaca, Veracruz, Tabasco zijn de gevaarlijkste staten want migranten worden vooral hier geconfronteerd met het criminele netwerk dat ontstaan is rond de migrantenroutes en dat zich bezighoudt met mensenhandel en mensensmokkel.

De bendes van Midden-Amerika

Casper en zijn vrienden (we zijn nu weer terug bij de film *Sin Nombre*) zijn lid van de bende Mara Salvatrucha, die samen met de bende Mara 18, de grootste jeugd- of straatbende van Midden-Amerika vormt. Beide bendes vonden hun oorsprong in Los Angeles in de VS, waar Midden-Amerikaanse migranten, die door de burgeroorlogen hun landen ontvlucht waren, bendes oprichtten om hun gemeenschap te beschermen. Zo richtten Salvadorianen in de Verenigde Staten de Mara Salvatrucha (MS-13) op en de Mexicanen Mara 18 (M-18). Jongeren uit andere Midden-Amerikaanse landen sloten zich aan bij deze bendes. De problemen met bendes begonnen in Midden-Amerika zelf, nadat de VS veroordeelde migranten deporteerden naar hun land van herkomst. Tussen 2009 en 2012 deporteerde de Amerikaanse regering onder leiding van President Obama 1,6 miljoen immigranten, bijna evenveel als in de voorafgaande acht jaar onder President Bush die 2 miljoen immigranten deporteerde. Deze gedeporteerde jongeren importeerden de stijl van de bendes uit Los Angeles in de inmiddels post-conflict landen van Midden-Amerika. In Midden-Amerika zijn inmiddels tal van dergelijke bendes, die al dan niet hun oorsprong in de VS vonden, maar MS-13 en M-18 zijn verreweg de grootste. In 2012 bestond MS-13 uit 12.000 leden in El Salvador, 7.000 in Honduras en 5.000 in Guatemala. Hun aartsrivaal, M-18, is het grootst in Guatemala, met tussen de 14.000 en 17.000 leden,

daarna in El Salvador met tussen de 8.000 en 10.000 leden en het kleinst in Honduras met 5.000 leden.

In de ogen van de bevolking zorgen de bendes voor het meeste geweld en criminaliteiten in de urbane wijken waar ze wonen. Verschillende rapporten over de bende-problematiek in Midden-Amerika schrijven meer geweld toe aan transnationale drugsorganisaties dan aan bendes, maar een feit is dat de gewelddadige en criminele activiteiten van jeugdbendes een grote stempel drukken op het dagelijks leven van de bewoners van grote steden in deze regio. Jeugdbendes houden zich vooral bezig met het afpersen van buschauffeurs, lokale ondernemers en meer welgestelde Guatemalteken. In Guatemala vonden sinds 2004 al 917 buschauffeurs de dood bij overvallen en afpersingen van bendes. Verder houden bendes zich bezig met de lokale drugshandel, diefstal, en huurmoorden. Er is weinig bewijs dat de bendes transnationale banden onderhouden met elkaar, maar ze lijken wel steeds vaker ingehuurd te worden door georganiseerde misdaadgroepen, zoals drugkartels.

De bendes in Zuid-Mexico, in Chiapas, leven vooral van het afpersen en beroven van migranten die op doorreis zijn naar de VS. In *Sin Nombre*, maakt Casper de twaalfjarige Smiley wegwijs in het bendeleven. We zien het initiatieritueel van de MS-13, waarbij Smiley 13 seconden lang de trappen en klappen van zijn mede bendeleden moet incasseren. Eenmaal lid van de bende, kan Smiley op onvoorwaardelijke steun van de bende rekenen, het is zijn nieuwe familie. Jongeren die zich aansluiten bij jeugdbendes komen vaak uit gebroken families of ze worden mishandeld en verwaarloosd. We hebben al gezien dat veel jongeren ouders hebben die naar de VS gemigreerd zijn, maar ook de burgeroorlogen hebben in Guatemala, El Salvador en Nicaragua gezinnen uit elkaar gerukt. Deze jongeren zien de bende als nieuwe familie. Daarnaast wonen ze in wijken waar over het algemeen weinig vertrouwen is tussen bewoners, waar bewoners zich afzijdig houden van lokale problemen, waar drugs en bendes aanwezig zijn. Persoonlijke problemen en de omstandigheden in de wijk worden versterkt door structurele problemen in de Midden-Amerikaanse landen. Jongeren in deze landen leven vaak in armoede, er bestaat grote sociale ongelijkheid, er is weinig of geen werkgelegenheid, de kwaliteit van onderwijs is vaak niet toereikend, maar zelf als jongeren een goed opleiding gevolgd hebben, dan nog vinden ze vaak geen werk. De burgeroorlogen in de verschillende landen hebben bijgedragen aan een cultuur van geweld. Conflicten worden regelmatig met geweld opgelost omdat men vaak niet weet hoe anders conflicten op te lossen, door al het aanwezige geweld wordt dit niet meer als uitzonderlijk ervaren en wordt geweld geaccepteerd. Gewelddadig gedrag wordt soms van ouders op kinderen overgedragen, in sommige families zijn zowel ouders, broer en zussen lid van bendes of criminele groepen en soms worden jongeren gestimuleerd

door hun ouders om zich aan te sluiten bij een bende om zo aan geld te komen of om beschermd te worden. In de bende is sprake van een grote solidariteit naar de andere leden, een solidariteit die je eventueel met je eigen leven beschermt.

De jonge Smiley is in de bende helemaal in zijn element en schuwt geen geweld. Een van de gruwelijkste scènes uit de film is als hij als onderdeel van zijn initiatie in de bende twee gevangengenomen migranten moet doodschietsen. Smiley doet dit zonder zichtbare moeite. De volgende scène toont hoe de honden grote hompen vlees in hun etensbak gegooid krijgen, de kijker heeft de link met de zojuist omgebrachte migranten snel gelegd. De relatie tussen Casper en Smiley, die samen de taak hebben winkeliers af te persen, verslechtert als Casper zijn dagen liever doorbrengt met zijn vriendinnetje, Marta Marlene. Casper laat Smiley op wacht staan en betreft Smiley in de leugens die hij verteld aan de bende om zijn relatie met Martha geheim te houden en de leugens aan Martha om zijn bendeleven voor haar verborgen te houden. Wanneer Marta Marlene, Casper uit nieuwsgierigheid volgt naar een bendebijeenkomst op een begraafplaats, komt hun relatie toch aan het licht. Marta Marlene wordt weggestuurd bij de bijeenkomst en bendeleider Lil'Mango begeleid haar naar de uitgang. Onderweg probeert hij haar te verkrachten en als Marta zich verzet, komt ze ongelukkig ten val en sterft. Als Lil'Mango weer terugkomt bij de bijeenkomst vertelt hij Casper wat er is gebeurd en voegt hij daar aan toe: "zoek een andere".

Met deze gebeurtenis in gedachten is het beter te begrijpen waarom Casper ingrijpt met zijn machete wanneer Lil'Mago Sayra probeert te verkrachten boven op de trein. Na de moord op de bendeleider, stuurt Casper Smiley weg en blijft zelf verslagen op de trein zitten. Smiley brengt het nieuws terug bij de bende, die in razernij ontsteekt. Om zijn loyaliteit aan de bende te bewijzen, smeekt Smiley om de moord op hun leider te wraken en Casper te mogen vermoorden. Dit is het begin van een klopjacht op Casper.

Op de trein is Sayra nieuwsgierig naar de jongen die haar redde en zoekt toenadering. Casper kent de weg naar de VS en waarschuwt de migranten op de trein voor een *checkpoint* van de migratie, waardoor de migranten de trein kunnen verlaten om vervolgens na de post weer op de trein te springen. Daarmee wint hij het vertrouwen van een deel van de migranten en van Sayra. Wanneer Casper, vrezend voor de veiligheid van zichzelf en de migranten op de trein, op een afgelegen station in het midden van de nacht de trein verlaat, blijkt Sayra ook van de trein gestapt te zijn. De trein rijdt verder zonder Casper en Sayra. Later zal blijken dat Sayra haar vader niet meer zal zien.

Georganiseerde misdaad en mensenhandel

De reis naar de VS is de laatste jaren steeds moeilijker geworden door een strengere controle en de muren die verzezen zijn aan de grens met Mexico. Toch blijven migranten de reis maken, maar zoeken daarbij hulp van smokkelaars of mensenhandelaars, coyotes genoemd. We hebben al gezien dat deze coyotes grote bedragen vragen voor het smokkelen van migranten. De professionaliteit van de coyotes verschilt en of de onderneming een succes wordt hangt vooral af van de mate waarin de coyote zijn groep door het criminele landschap kan navigeren. Hij moet daarbij met drie verschillende partijen onderhandelen die zich recent op de mensensmokkel zijn gaan richten; dit zijn criminele groepering als het Mexicaanse drugskartel *Los Zetas*, bendes zoals MS-13 en M-18 en corrupte overheidsambtenaren en veiligheidsagenten.

De basis van het Mexicaanse drugskartel *Los Zetas* bestaat uit voormalig agenten uit het Mexicaanse veiligheidsapparaat. Na een tijd als privéleger van het Mexicaanse drugskartel, het Golf Kartel, te hebben gediend, zijn zij hun eigen kartel begonnen. Oorspronkelijk houden *Los Zetas* zich bezig met het in bezit nemen van territorium van concurrerende kartels, het innen van “belasting” van andere kartels en het bieden van veiligheid aan drugstransporten. Recent innen *Los Zetas* ook geld van coyotes. Vanaf 2008 hebben *Los Zetas* verrassingsaanvallen uitgevoerd op groepen migranten, die vervolgens gekidnapt werden en waarna familieleden gevraagd werd losgeld te betalen op een rekening van het kartel. Volgens een Mexicaanse mensenrechtencommissie worden er jaarlijks rond de twintigduizend migranten gekidnapt. Andere Mexicaanse drugskartels hebben hun pijlen ook gericht op de coyotes. Het Golf Kartel werkt met zowel de Mexicaanse politie- en migratieambtenaren samen om migranten te ontvoeren. Corrupte overheidsambtenaren ontvangen tegen betaling tips van burgers, dit kunnen medemigrant, buschauffeurs of mensen die migranten onderdak bieden zijn. De overheidsambtenaren verkopen de migranten door aan criminele bendes.

Naast het losgeld dat de kartels eisen van familieleden worden de migranten gedwongen te vechten voor de kartels in strijd tegen andere kartels en soms worden ze vermoord omdat ze verdacht worden voor andere kartels te werken. Gevangen vrouwen worden vaak verkracht en in Zuid-Mexico gedwongen om in de prostitutie te werken. Wereldnieuws was het toen in august 2010 op een afgelegen boerderij in Mexico de lichamen van 193 migranten gevonden werden die vermoedelijk door *Los Zetas* vermoord waren.

Migranten die het kunnen betalen reizen bij voorkeur met een coyote omdat dit als veiliger wordt beschouwd, maar we hebben al gezien dat dit helemaal van de coyote afhangt. Er zijn coyotes die zelf corrupt zijn en hun migranten door verkopen of die hun migranten

in de steek laten zodra er gevaar dreigt. Andere coyotes betalen soms 30.000 dollar per week of 500 dollar per migrant aan drugkartels om veilig door te mogen reizen. Migranten die met coyotes reizen zijn vooral slachtoffer van drugkartels, migranten die zonder coyotes reizen zijn ook slachtoffer van drugkartels maar hebben vooral te vrezen van straatbendes.

De straatbendes lijken zich vooral in Zuid-Mexico bezig te houden met mensenhandel en -smokkel en minder in de Midden-Amerikaanse landen zelf. Bendes vallen migranten lastig, ze beroven, mishandelen en verkrachten ze. Aan de andere kant zijn ze vaak informantanten van criminele organisaties zoals *Los Zetas* of corrupte veiligheidsagenten. Soms worden bende leden gecontracteerd door criminele organisaties. Verschillende bendes lijken verschillende delen van de route te controleren. Zij houden zich op langs de route en infiltreren in migrantengroepen en houden zich op *shelters* die opgericht zijn door NGO's om migranten een plek te bieden voor rust, eten en een douche.

Casper en Sayra, achtervolgd door Smiley en andere MS-13 leden op de route van hun reis, vinden tijdelijk rust in een van deze *shelters*. Casper wordt daar gewantrouwd vanwege een tattoo van een traantje naast zijn oog, hetgeen in de bende symbool staat voor een moord die ooit begaan is. In deze *shelter* komt Sayra een bekende van de trein tegen die haar verteld dat haar vader tijdens een vlucht voor de migratiepolitie tussen een van de treinstellen terecht gekomen is en dat de kans klein is dat hij dit overleefd heeft. Gewantrouwd door mede migranten, achterna gezeten door bende leden die zich willen wreken, reizen Sayra en Casper verder. Om niet het plot van de film te verklappen, zal ik hier alleen het eind van de film uit de doeken doen. Aan het eind van de film zien we Sayra op de parkeerplaats van een groot Amerikaanse winkelcentrum bij een telefoon staan. Ze belt het nummer waarop ze de hele reis geoefend heeft en krijgt een bezorgde, maar enthousiast stiefmoeder aan de telefoon. Ze heeft haar veel uit te leggen. Sayra begint aan een nieuw leven in de VS waarin ze ongetwijfeld opnieuw zware beproevingen zal moeten doorstaan. De film *Sin Nombre* laat dit niet meer zien, maar het boek van Nazzario over Enrique laat zien dat de geschiedenis van jongeren in de ghetto's van Amerikaanse steden zich lijkt te herhalen. Ze vinden geen werk, worden gestigmatiseerd, hebben aanpassingsproblemen en moeite zich te binden aan hun ouders die eigenlijk vreemden voor ze zijn. Zij vinden dan vaak troost bij andere latino jongeren, die vaak deel uitmaken van MS-13 of Mara-18. Wanneer zij eenmaal een strafblad hebben, of drie keer een licht vergrijp hebben begaan, lopen zij het risico gedeporteerd te worden naar hun land van herkomst en daar begint het hele verhaal opnieuw.

Verantwoording

Het verhaal over Enrique komt uit het boek *Enrique's Journey* geschreven door Sonia Nazario, gepubliceerd in 2006, Random House Publishing Group. De cijfers over *remittance* komen van de Centrale Bank van Honduras. De genoemde armoedecijfers zijn van 2011 en komen van de Wereldbank. De cijfers van het aantal Hondurezen (in 2011) in de VS zijn van het Pew Research Centrum dat in een groot project (Hispanic Trends Project) allerlei gegevens van *Hispanics* in de VS bijhoudt (www.pewhispanic.org). Het idee van *social death* en Hondurese jongeren komt van antropoloog Jon Wolseth (in zijn artikel "Everyday Violence and the Persistence of Grief: wandering and Loss Among Honduras Youth", gepubliceerd in 2008 in *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* (volume 13, issue 2)). Cijfers van omgekomen migranten komen van de website van het Colibri Center for Human Rights, dat forensisch onderzoek doet en data registreert van vermiste migranten (<http://colibri.center.org/wp-content/uploads/2014/06/Press-Kit.pdf>). Cijfers van het aantal leden van MS-13 en M-18 in de verschillende Midden-Amerikaanse landen komen uit het rapport *Transnational Organized Crime in Central America and the Caribbean*, gepubliceerd in 2012 door het United Nations Office on Drugs and Crime (UNODC). Het stuk over de betrokkenheid van Mexicaanse drugkartels, coyotes en straatbendes bij het geweld tegen migranten is gebaseerd op verschillende rapporten van Insight Crime (www.insightcrime.org) veelal geschreven door Steven Dudley. Over het massagraf met 193 lichamen van migranten gevonden in de buurt van de noordelijke stad San Fernando in Mexico is melding gedaan in de Nederlandse pers. Amnesty International schrijft in een nieuwsbericht in 2011 dat Midden-Amerikaanse migranten groot gevaar lopen op hun doorreis naar de VS. De Volkskrant schrijft op 6 juli 2014 over de arrestatie van Miguel Angel Trevino Morales, leider van *Los Zetas*, die verantwoordelijk gehouden wordt voor de moord en ontvoeren van 265 migranten, waaronder de 193 moorden in San Fernando (zie de volgende internetlinks: <http://www.amnesty.nl/nieuwsporaal/nieuws/migranten-in-mexico-nog-steeds-in-gevaar> en <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2668/Buitenland/article/detail/3476456/2013/07/16/Brute-Mexicaanse-drugsbaas-gearresteerd-maar-einde-wreedheid-niet-in-zicht.dhtml>). Een recent boek (2014) dat de reis van Midden-Amerikanen naar de VS en alle beproevingen die zij moeten doorstaan beschrijft en zeker de moeite waard is om te lezen is: *The Beast: Riding the Rails and Dodging Narcos on the Migrant Trail* geschreven door Oscar Martinez, gepubliceerd door Verso. Een in 2013 verschenen film *La Jaula de Oro*, van regisseur Diego Quemada-Diez, over drie jonge migranten die Guatemala ontvluchten om de grens van de VS over te steken, is ook zeker de moeite van kijken waard.

ONSchULDIG VERoorDEELD

EEN KRITISCHE BLIK OP HET MEXICAANSE STRAFSTELSEL

IMKE HARBERS

De wereld van volwassenen is ingewikkelder, abstracter, dan die van kinderen. Ik herinner me een gesprek met mijn vader – ik was misschien 6 of 7 jaar oud – waarin ik aan hem vroeg of er nog dingen waren waar hij bang voor was. Hij had net aan me uitgelegd dat ik me geen zorgen hoefde te maken over het monster, dat ik onder mijn bed vermoedde. Het antwoord dat mijn vader gaf verbaasde me. Hij zei dat mensen van alle leeftijden af en toe bang zijn, en dat één van zijn angsten was om veroordeeld te worden voor een misdrijf dat hij niet had begaan. Ik vond het destijds een merkwaardig antwoord, maar juist om die reden is het me bijgebleven.

Pas jaren later begreep ik dat de angst van mijn vader helemaal niet zo exotisch was en dat veel mensen dagelijks leven met de vrees slachtoffer te worden van een slecht functionerend of willekeurig opererend justitieel apparaat. De Mexicaanse documentaire *Presunto culpable* is gebaseerd op het aangrijpende verhaal van José Antonio Zuñiga, genaamd Toño, een *tianguista* in Mexico Stad, voor wie deze nachtmerrie werkelijkheid werd. Toño wordt gevangen gezet voor een moord die hij niet heeft begaan. De film vertelt hoe hij, en de mensen om hem heen, de strijd aangaan met een ondoorzichtig en onrechtvaardig systeem en uiteindelijk succesvol zijn.

Het rechtssysteem op zijn kop

De kracht van de film ligt ten dele in de persoonlijke en menselijke manier waarop het verhaal wordt verteld. De makers van de documentaire, het echtpaar Layda Negrete en Roberto Hernández, zijn geen professionele filmmakers, maar betrokken advocaten. Hun project heet “advocaten met camera” (*Abogados con Cámara*) en is gebaseerd op het simpele, maar revolutionaire idee, dat de aanwezigheid van camera’s in een rechtszaal de transparantie kan verhogen.

Dit is belangrijk om bloot te leggen hoe het Mexicaanse rechtsstelsel werkt of – beter gezegd – niet werkt. Hun doel is het doorbreken van de wijdverbreide mythe dat de gevangenen bevolkt worden door gevaarlijke criminelen die hun verdiende straf hebben gekregen.

In de loop der tijd heb ik de film vele malen gezien, voor het eerst met een groep collega's van het Center for US-Mexican Studies, waar ik destijds werkzaam was. Dat een groep sociale wetenschappers, die zich dagelijks bezig houden met Mexico, dit een boeiend en aangrijpend verhaal vinden is niet zo verrassend. Maar in de afgelopen jaren heb ik de film verschillende malen gekeken met mijn studenten in Amsterdam, waarvan de meesten nooit buiten Europa zijn geweest, en ook geen bijzondere belangstelling hebben voor Latijns Amerika. Ook deze groep gaat het lot van Toño niet in de koude kleren zitten.

Toño wordt in december 2005 gearresteerd in Iztapalapa, een arbeiderswijk in het oosten van Mexico Stad. Terwijl hij de straat oversteekt wordt hij gepakt door drie politieagenten. Na 48 uur in een politiecel – zonder contact met familie of toegang tot advocaten – wordt Toño overgeplaatst naar de *Reclusorio Oriente de la Ciudad de México*, een gevangenis. Hem wordt verteld dat hij verdacht wordt van de moord op Juan Reyes, een jonge man die een dag eerder op straat werd doodgeschoten, maar die Toño nooit in zijn leven had ontmoet.

In hetzelfde jaar zijn Roberto Hernández en Layda Negrete bezig zijn met het maken van hun eerste documentaire: *El túnel*. Ook deze film legt misstanden in het Mexicaanse rechtsstelsel bloot, en gaat na welke consequenties het gebrek aan bescherming voor verdachten en langdurige opsluiting in de gevangenis – vaak zonder gegronde verdenkingen – hebben voor de levens van diegenen die het slachtoffer worden van een ondoorzichtig en pervers systeem. De makers koppelen door hen verzamelde statistieken over misstanden in het systeem aan individuele verhalen. Het verschijnen van deze documentaire vormde de basis voor de betrokkenheid van Layda en Roberto bij de zaak van Toño. Vrienden van hem namen na het zien van de documentaire contact op met Layda en Roberto. Toño was ondertussen veroordeeld tot 20 jaar cel voor de moord op Juan Reyes.

De film begint met de eerste ontmoeting van Layda, Roberto en de vrienden van Toño. Toño's verloofde Eva vertelt in tranen hoe Toño – zonder bewijs – gearresteerd en veroordeeld werd voor moord. Het politieonderzoek was slordig en Toño's alibi is nooit nagetrokken. Layda en Roberto zijn diep geraakt door het verhaal. Het is voor hen het zoveelste voorbeeld van de misstanden in het rechtssysteem. Ze willen helpen, maar zijn bezorgd om onrealistische verwachtingen bij Toño en zijn vrienden te wekken. Het terugdraaien van een veroordeling voor moord – hoe onterecht en ongegrond deze ook moge zijn – is een vrijwel onmogelijke taak en de kans op succes buitengewoon klein. Bovendien staan Layda en Roberto op het punt te vertrekken

naar de University of California, Berkeley, om daar aan een promotie-traject te beginnen. Ze verdiepen zich desondanks in de zaak tegen Toño en gaan op zoek naar fouten of aanknopingspunten voor een heropening. De eerste meevaller komt op het moment dat Roberto bij het onderzoeken van de documenten ontdekt dat de advocaat, die Toño tijdens de rechtszaak bijstond, een vervalste licentie gebruikte. Hij was dus niet bevoegd als advocaat op te treden. Deze vormfout creëert de mogelijkheid voor een nieuwe rechtszaak, waarin Toño zijn onschuld kan proberen te bewijzen.

Het feit dat Toño zijn onschuld moet bewijzen – en niet de aanklager het tegendeel – illustreert de wantoestanden in het rechtssysteem. Een verdachte is niet onschuldig totdat zijn of haar schuld is bewezen. Vanaf het moment van arrestatie is het feitelijk roeien tegen de stroom in. Dat blijkt ook in het geval van de nieuwe rechtszaak tegen Toño. Deze wordt voorgezeten door Hector Palomares, dezelfde rechter die Toño eerder tot 20 jaar gevangenis had veroordeeld. Layda en Roberto krijgen toestemming de rechtszaak te filmen, een hoopgevend teken. Tijdens de rechtszaak blijkt echter dat het bewijzen van onschuld schier onmogelijk is. Toño heeft een alibi voor het tijdstip van de moord. Hij was werkzaam in zijn marktkraam, en een reeks mensen zouden dit desgevraagd kunnen betuigen. Toño kende het slachtoffer niet, en had daarom ook geen motief voor de moord. Op het politiekantoor werden aan zijn handen en kleding geen kruidresten gevonden. Er is dus geen aanwijzing dat Toño, die nooit eerder in aanraking is geweest met justitie, heeft geschoten. Het enige “bewijs” tegen Toño is de verklaring van een getuige, die ook nog eens een neef van het slachtoffer is. De compositietekening, die de politie op basis van de verklaring van deze getuige had gemaakt, is zoek. Tijdens het proces geeft de getuige toe dat hij eigenlijk helemaal niet heeft gezien wie er precies heeft geschoten, maar dat de politieagenten tijdens een ondervraging Toño als mogelijke verdachte suggereerden. Voor de kijker van de film lijkt dit het moment waarop de zaak tegen Toño in elkaar stort als een kaartenhuis. Er is immers geen fysiek bewijs dat Toño bij de moord aanwezig was, en de enige getuige heeft niet gezien wie de dodelijke schoten heeft afgevuurd.

De uitspraak van de rechter is dan ook nauwelijks te bevatten: ondanks het gebrek aan bewijs wordt Toño opnieuw veroordeeld tot 20 jaar cel. Uit de processtukken blijkt dat de rechter simpelweg zijn uitspraak uit de voorgaande rechtszaak heeft “*gerecycled*”. Er is niets gewijzigd. De bewijzen voor Toño’s onschuld, met name de verklaring van de getuige, zijn niet opgenomen in de stukken. Alleen die elementen van de zitting die de rechter rechtstreeks heeft gedictieerd aan de griffier zijn in het verslag opgenomen. De getuigenverklaring, en met name de wijziging in de verklaring ten opzichte van de stukken in de politierapport, heeft de rechter niet laten opnemen.

In elke andere rechtszaak was dit het laatste woord geweest, en

had Toño zich moeten neerleggen bij de lange, onrechtvaardige gevangenisstraf. Er was namelijk geen manier geweest om de onvolledigheid van het verslag van de rechter aan te tonen. In dit geval slaagden Layda en Roberto, de “advocaten met camera”, er echter in hun beelden voor te leggen aan een beroepsinstantie. Een panel van rechters keek opnieuw naar de bewijzen tegen Toño, en nam daarbij ook het videoverslag van het proces mee. Het panel komt – na moeizame deliberaties – tot de conclusie dat het bewijs tegen Toño te dun is. In april 2008 wordt Toño vrijgelaten, nadat hij 842 dagen in de gevangenis had gezeten voor een moord waarbij hij op geen enkele wijze betrokken was.

Het is verleidelijk het lot van Toño af te schuiven op het falen van één rechter, Hector Palomares, die hem twee keer ondanks gebrek aan bewijs heeft veroordeeld. Zoals gezegd heb ik de documentaire met verschillende studentengroepen gekeken, en elke keer ontstaat er in de groep woede dat de rechter zijn taak zo weinig serieus lijkt te nemen. Het is inderdaad verbijsterend dat hij – ondanks de aanwezigheid van camera’s in de rechtszaal – niet komt met een beter onderbouwd oordeel. Maar juist dit geeft aan dat het niet gaat om een geïsoleerd geval van justitiële dwaling. Het strafstelsel zelf is de oorzaak voor wat Toño is overkomen, niet Hector Palomares. De makers van de film onderbouwen hun kritiek op de werking van het systeem door het verhaal van Toño in een bredere context te plaatsen, en laten zo zien dat het niet om een incident gaat. De gegevens die zij hebben verzameld zijn ronduit schokkend:

- 93 procent van gedetineerden krijgt – zoals Toño – geen arrestatiebevel te zien. Dit verhoogt het risico van willekeurige arrestaties op straat.
- 95 procent van de beschuldigen die terecht staan wordt veroordeeld. En in 92 procent van deze uitspraken is er geen fysiek bewijs voor de schuld van de verdachte.

In veel rechtszaken zijn “feiten” en “bewijs” vooral zijn wat op papier staat. Sterker nog, vanaf het moment dat een mogelijke verdachte is gearresteerd hebben alle betrokkenen – politieagenten, aanklagers, en rechters – een duidelijke motivatie de beschuldigde vast te houden en te veroordelen. Het stelsel op basis waarvan ze beoordeeld worden leidt tot perverse prikkels, omdat meer arrestaties en veroordelingen worden gezien als efficiëntie, die op hun beurt financieel beloond wordt. In de film wordt deze onpersoonlijke en onmenselijke dimensie van het systeem bijzonder duidelijk op het moment dat Toño tijdens het pleidooi de aanklager vraagt toe te lichten op basis van welke informatie ze hem blijft vervolgen. Geen onredelijke vraag, zou je denken, aangezien de enige basis voor de beschuldiging – de getuigenverklaring – tijdens het proces vals bleek te zijn. “Waarom ik hem aanklaag?”, vraagt ze met een verlegen glimlach. “Omdat het mijn baan is”.

Een Mexicaanse vriend van me, die zelf advocaat is, omschreef de logica van dit systeem een keer toepasselijk als kafkaësk. Het rechtssysteem heeft zich ontwikkeld tot een onpersoonlijke bureaucratie, die het potentieel heeft het leven van diegenen die in zijn klauwen belanden volledig te overheersen en te verwoesten, zonder dat ooit iemand rechtstreeks verantwoordelijk is.

Toño geeft zich niet over aan dit systeem. In de loop van de film ontwikkelt hij zich van slachtoffer tot activist in zijn eigen zaak. In de rechtbank staat hij oog in oog met de getuige op wiens verklaring zijn veroordeling is gebaseerd, en ondervraagt hem rechtstreeks om zo inconsistenties in de verklaring bloot te leggen. Toño verwacht niet dat Layda, Roberto, of de door hen ingeschakelde advocaten en adviseurs hem redden, maar is actief betrokken bij zijn eigen verdediging. Op deze manier verovert hij een deel van de controle over zijn eigen leven terug, die hem bij zijn aanhouding werd ontnomen.

Toño put kracht uit zijn muziek; hij is een gepassioneerde danser en rapper. Zijn muziek is de soundtrack voor de film. Toño's vriendin Eva, die erin slaagde Layda en Roberto bij Toño's zaak te betrekken, blijft hem door alle tegenslagen steunen. De film eindigt met de vrijlating van Toño. Voor de gevangenis wachten Toño's vrienden en familie, waaronder Eva met hun pasgeboren dochttertje, hem op. De kijker voelt op dit moment een grote opluchting en ook trots op wat Toño en zijn omgeving hebben kunnen bereiken. De makers van de film gebruiken dit moment om hun publiek te herinneren dat willekeur en de veroordeling van onschuldige burgers geen uitzonderingen zijn. Uitzonderlijk aan deze zaak is vooral de uitkomst, de overwinning van David tegen Goliath. Om echt vooruitgang te boeken moet volgens hen de "presumptie van schuld" worden aangepakt en het rechtssysteem grondig worden hervormd.

Reactie op de film

De film heeft in Mexico veel stof doen opwaaien. *Presunto culpable* is de meest succesvolle en meest bekeken Mexicaanse documentaire aller tijden. Ondanks ruime verspreiding via internetportalen en gekopieerde dvd's heeft de film ook in de bioscopen bezoekersrecords gebroken. Volgens schattingen hebben ruim een derde van alle Mexicanen de film gezien. Dit heeft gedeeltelijk te maken met de kracht van het verhaal. De angst slachtoffer te worden van een van willekeurig opererend justitieel apparaat is iets waarin veel mensen zich kunnen inleven. Bovendien zijn Toño en zijn omgeving erg sympathiek. Toño verdient zijn levensonderhoud met het verkopen van videospellen en het repareren van computers. Zijn vriendin (en later vrouw) Eva is naaister. Ze zijn "gewone mensen", die proberen te overleven en op het juiste pad te blijven in een omgeving waar criminaliteit en

corruptie een makkelijker weg naar welvaart beloven. Layda beschrijft op de website van de film een anekdote die de sterke band tussen Toño en het publiek illustreert. Na een vertoning van de film bij het Morelia Film Festival kwam een man met tranen in zijn ogen op Toño af en zei: “vergeef me, vergeef me”. Toño was verbaasd en vroeg waar voor hij de man zou moeten vergeven. “Omdat ik me verantwoordelijk voel voor wat ik vroeger dacht”. Volgens Layda is de kracht van de film dat hij de mythe van een streng, maar rechtvaardig, rechtssysteem doorbreekt. Het besef dat iedereen de volgende Toño zou kunnen zijn maakt het zo aangrijpend.

Een andere reden waarom de film zoveel aandacht heeft gekregen is de nogal onhandige omgang van de rechterlijke macht zelf met de documentaire. Kort nadat de film was uitgekomen werd verdere vertoning en distributie door een rechtbank in Mexico Stad verboden. De basis voor deze uitspraak was een klacht van de ooggetuige tegen Toño, die tijdens de zitting was gefilmd en bezwaar maakte tegen het gebruik van de beelden van zijn verklaring. Het verbod van de film leidde tot grote verontwaardiging en werd gezien als een poging van de rechterlijke macht om kritiek op haar functioneren te censureren. Binnen de kortste keren werd #presuntoculpable “*trending topic*” op Twitter. Toen ook nog bioscoopketen Cinépolis aangaf de film te zullen blijven vertonen totdat ze een formeel verbod van de juiste instanties had ontvangen, ontwikkelde de film zich tot een ware kaskraker. Iedereen wilde hem zien voordat het verbod in werking zou treden.

Uiteindelijk raakte ook de kwestie van het verbod – en welke instantie onder welke omstandigheden de bevoegdheid had een dergelijk verbod uit te spreken en te handhaven – verzeild in de ondoorzichtige en onduidelijke procedures van het rechtsstelsel. Hogere instanties moesten zich buigen over de vraag of het besluit om de film te verbieden terecht was, of dat de betreffende rechter zijn boekje te buiten was gegaan. Dat de aanpak van het justitieel apparaat er juist voor heeft gezorgd dat de film populairder is geworden ontbeert in ieder geval niet de nodige ironie.

Hervormingen van het strafstelsel

De film nodigt de kijker uit om stil te staan bij de maatschappelijke kwesties die ten grondslag liggen aan het lot van Toño. De documentaire roept onder andere de vraag op waarom onterecht beschuldigten tot nu toe op zo weinig steun konden rekenen. Als iedereen het risico loopt “de volgende Toño” te zijn, waarom klinkt de roep om hervormingen in het strafstelsel dan niet veel luider? De film legt de nadruk op een situatie waarin een vermeende dader ten onrechte wordt aanpakkt. Bij alle sympathie voor Toño is het soms makkelijk te vergeeten dat er een moord heeft plaatsgevonden en dat een jonge man om

het leven is gebracht die familie en vrienden achterlaat. Hun perspectief blijft in de film onderbelicht, maar sluit voor veel mensen in Latijn Amerika wel degelijk aan bij de dagelijkse realiteit. Volgens de meest recente UNDP *Human Development Report for Latin America*, dat uitgebreid ingaat op criminaliteit en geweld in regio, is 1 op de 3 burgers in Latijns Amerika in 2012 slachtoffer geweest van een geweldsmisdrijf. In geen andere regio komen zo veel mensen door moord en doodslag om het leven.

Als reactie op het gevoel van onveiligheid onder burgers hebben veel landen voor een hard beleid ten opzichte van criminaliteit gekozen. De gedachte dat “zero tolerance” en langdurige gevangenisstraffen de beste manier zijn om misdaad tegen te gaan vindt veel weerklank. De gekozen benadering legt de nadruk op afschrikking en genoegdoening voor de maatschappij boven revalidatie en re-integratie van daders. Toño vertelt in de film dat hij zelf voor zijn arrestatie weinig medelijden had met gedetineerden: “Als ze niet op straat rondlopen, is dat alleen maar mooi meegenomen, dacht ik”. Deze houding is wijdverbreid. Juist mensen als Toño, die geen *bodyguards* kunnen inhuren en zich niet achter hoge muren kunnen verschuilen, zijn vaak geneigd een hard beleid tegen criminelen te steunen. Ze lopen in hun dagelijks leven tenslotte voortdurend het risico slachtoffer te worden.

De roep om genoegdoening voor slachtoffers laat weinig ruimte voor de rechten van gedetineerden. De beelden die Layda en Roberto in de gevangenis hebben gefilmd zijn schokkend. Cellen zijn overvol en voorzieningen voor gedetineerden ontoereikend. Volgens Toño kunnen veel gedetineerden alleen overleven met de hulp van vrienden en familie buiten de gevangensismuren, die hun van voedsel en geld voorzien. Ook een recent rapport van “Mexico Evalua”, een onafhankelijke denktank, over het gevangenisstelsel in Mexico schetst een dramatisch beeld. Overvolle cellen en een tekort aan gekwalificeerd personeel dragen bij aan een situatie waarin geweld alomtegenwoordig is en ordehandhaving in de hand van criminele bendes komt te liggen. De drugsoorlog en het uitdelen van gevangenisstraffen voor zelfs kleine overtredingen hebben de situatie in de laatste jaren verder verergerd. Dat de omstandigheden in Mexicaanse gevangnissen bar zijn is niet nieuw, maar de documentaire en de cijfers uit het rapport van “Mexico Evalua” ontmaskeren de mythe dat de gevangnissen uitsluitend bevolkt zijn met gewelddadige criminelen.

Overbevolking in de gevangenis en het feit dat Toño kort na de moord op Juan Reyes werd gearresteerd zouden de indruk kunnen wekken van een betrokken, wellicht iets te overgemotiveerd justitieel apparaat, dat bij elk misdrijf onmiddellijk overgaat tot strafvervolgning. Maar dat is niet het geval. Uit data van het Latin American Public Opinion Project (LAPOP) blijkt dat bijna twee derde van de Mexicaanse bevolking er niet van uitgaat dat de autoriteiten erin zouden slagen

een dader te straffen, mochten ze slachtoffer worden van een misdrijf. Het lage vertrouwen vertaalt zich in een lage bereidheid om aangifte te doen. Waarom zou je een misdrijf melden als je niet verwacht dat de politie iets doet met je aangifte? Uit onderzoek onder slachtoffers blijkt dat maar een kwart van de slachtoffers aangifte heeft gedaan. Van de geregistreerde misdrijven worden vervolgens maar één op de vijf daadwerkelijk door de politie onderzocht. In slechts één op de drie van deze gevallen wordt er vervolgens daadwerkelijk overgegaan tot vervolging door het openbaar ministerie. Al met al ontstaat er een situatie waarin – volgens een rapport van het Trans-Border Institute – maar één of twee op de honderd misdrijven leiden tot een veroordeling. Voor de overgrote meerderheid van de misdrijven wordt dus niemand verantwoordelijk gehouden, en straffeloosheid is aan de orde van de dag.

Uit de door Layda en Roberto verzamelde gegevens blijkt dat 95 procent van alle rechtszaken eindigen met een veroordeling. Een optimistische interpretatie van dit getal zou kunnen zijn dat alleen die gevallen voor de rechter komen, waar de schuld van de verdachte als een paal boven water staat. Het verhaal van Toño haalt deze interpretatie onderuit. Het systeem faalt aan twee kanten. Het schrikt daders niet af, omdat de kans gepakt te worden klein is. En het veroordeelt onschuldigen, waardoor de echte daders op vrije voet blijven. Het werkelijke percentage van straffeloosheid is dus nog hoger dan bovengenoemde gegevens doen vermoeden. Ook de nabestaanden van Juan Reyes zijn in de steek gelaten door een justitieel apparaat dat er niet in is geslaagd zijn moordenaar te berechten.

De film kan worden gezien als een pleidooi voor een hervorming van het strafstelsel. Hervormingen van publieke instituties, zoals het rechtssysteem, worden vaak gezien als “tweede generatie hervormingen” na het einde van een autoritair regime. Deze hervormingen moeten ertoe leiden dat democratische principes gewaarborgd blijven in de dagelijkse interacties tussen een staat en zijn burgers.

Mexico begon in 2008 – al voordat *Presunto culpable* in de bioscoop kwam – met een hervorming van het strafstelsel. Kernpunten van de hervorming zijn onder andere veranderingen in het procesrecht die moeten leiden tot meer transparantie en garanties voor een eerlijk proces. Volgens het hervormde artikel 20 van de Mexicaanse Grondwet moet elke verdachte als onschuldig worden beschouwd totdat zijn of haar schuld is bewezen. Ook hebben verdachten recht op deskundige rechtsbijstand.

Dit zijn potentieel vergaande veranderingen, maar het vastleggen van deze principes in de Grondwet is maar de eerste stap in een langdurig en moeizaam proces. Om deze vrij algemene principes te kunnen omzetten moeten zowel het federale rechtssysteem als Mexico's deelstaten concrete procedures uitwerken en de nieuwe richtlijnen in hun rechtssysteem opnemen. Ze hebben tot juni 2016 de tijd gekregen

om dit te doen. Zelfs het omzetten van de formele wijzigingen in het procesrecht – iets dat in eerste instantie vooral een verandering op papier is - verloopt echter stroef. Het zal nog meer moeite kosten om een daadwerkelijke verandering in de werkwijze van het rechtsstelsel teweeg te brengen. De beelden uit de rechtszaal die Layda en Roberto openbaar hebben gemaakt geven een idee van de radicale cultuuromslag die nodig zal zijn om het systeem te hervormen. Alle actoren in het systeem, van politieagent tot rechter, moeten worden overtuigd van de noodzaak grotere transparantie te realiseren. Dit is geen kleine opgave. Dat het idee van openheid bij veel betrokkenen omstreden is blijkt ook uit het feit dat Layda, Roberto en Toño voor hun pogingen misstanden bloot te leggen een hoge persoonlijk prijs hebben betaald. Zijzelf en hun kinderen zijn na het maken van de film herhaaldelijk bedreigd. Toño leeft voortdurend met de angst opnieuw doelwit te worden van een machtig en ondoorzichtig systeem. Zelfs optimisten gaan er dan ook vanuit dat de hervorming van het strafstelsel zeker een generatie in beslag zal nemen. Het werk van de “advocaten met camera” blijft dan ook doorgaan, ook na het grote succes van *Presunto culpable*.

Verantwoording

Presunto Culpable (Mexico, 2011) is geregisseerd door Layda Negrete, Roberto Hernández, Martha Sosa en Yissel Ibarra en geproduceerd door Abogados con Cámara, de Instituto Mexicano de Cinematografía CONACULTA en Fondo para la producción cinematográfica. De Public Broadcasting Service (PBS) heeft een website met uitgebreide achtergrondinformatie over de film samengesteld (www.pbs.org/pov/presumedguilty). De rapporten “Judicial Reform in Mexico: Toward a New Criminal Justice System” van het Trans-Border Institute (2010) van de University of San Diego (<http://catcher.sandiego.edu/items/peacestudies/2010-IngraShirk-JRM%20%282%29.pdf>) en “Criminal Procedure Reform in Mexico” van Matthew Ingram (2013) (www.wilsoncenter.org/sites/default/files/Ingram_CrimProReformMexico_Jan_2013.pdf) geven inzicht in de hervorming van het Mexicaanse strafstelsel. Ik verwijs in de tekst ook naar het rapport “La cárcel en México ¿Para qué?” van de organisatie México Evalúa uit 2013 (www.mexicoevalua.org/wp-content/uploads/2013/08/MEX-EVA_INDX-CARCEL-MEXICO-VF.pdf). Het “Human Development Report for Latin America 2013-2014” van de UNDP uit 2013 gaat in op de gevolgen van geweld en onveiligheid in de regio (<http://www.undp.org/content/undp/en/home/librarypage/hdr/human-development-report-for-latin-america-2013-2014/>). Publieke opinie data voor Latijns Amerika, waaronder ook gegevens over de ervaringen van burgers met het justitieel apparaat, worden verzameld door de Latin American Public Opinion Project (LAPOP) en zijn gratis beschikbaar via de LAPOP website (www.vanderbilt.edu/lapop/).

DRUGS EN GEWELD IN MEXICO: ERVARING EN VERBEELDING

AANTEKENINGEN BIJ *NARCOcultura*

WIL G. PANSTERS

Een jochie staat in Ciudad Juárez voor het hoge hek dat Mexico scheidt van de VS en tuurt naar de overkant. Hij mompelt dat hij heeft gehoord dat mensen daar veilig leven, en dat er geen mensen worden vermoord. Maar de *narcos* zijn hier, aan de Mexicaanse kant van de grens. Deze openingsscène van de documentaire *Narcocultura*, van de hand van Shaul Schwarz (2013), sluit af met een verzuchting van het jochie: *“ojalá que ya no hubiera matanzas aquí”* (“Waren er maar geen moordpartijen meer hier”). Het volgende moment bevindt de kijker zich te midden van een net gepleegd geweldsdelict met dodelijke afloop, met sirenes en huilende vrouwen. Maar ook nu komen drie jongetjes in beeld die zittend op de motorkap van een auto stoer praten over wat er gebeurd is, over hoe een oom van een van hen aan zijn einde is gekomen, maar ze spreken over het geweld alsof het uit een film komt, niet werkelijk is en of het zich niet kort tevoren in hun straat heeft afgespeeld. Althans zo komt het over op de kijker, die juist buiten de werkelijkheid van de jongetjes staat, en misschien wel daarom bevreemd wordt door hun woorden en houding.

Daarmee zijn meteen twee thema's van deze indrukwekkende documentaire gegeven. Om te beginnen trekt het perspectief van de kinderen op de gewelddadige gebeurtenissen in Mexico de aandacht. In de documentaire wordt voortdurend de vraag wordt opgeworpen wat dit allemaal met een land en haar bevolking doet. Keer op keer duiken in de documentaire kinderen of jongeren op die allerlei gruwelijkheden met vragende ogen aanschouwen of die juist als louter dagelijkse gebeurtenissen lijken te ervaren. Een priester, die in het bisdom van Acapulco leiding geeft aan zes centra waar slachtoffers en nabestaanden van geweldsdelicten hun verhaal kunnen doen en worden geholpen met rouwverwerking, sprak enige tijd geleden van “een zieke samenleving”. “Ziek van angst, woede, machteloosheid, wan-

hoop, beklemming en gevoelens van wraak. Het is zover gekomen dat de slachtoffers en nabestaanden een zeer ernstig probleem voor de volksgezondheid zijn gaan vormen". Omdat de documentaire voortdurend op zoek gaat naar (het gezichtspunt van) kinderen, wordt de kijker vooral gewezen op de mogelijk langdurige gevolgen van de diepe wonden in het maatschappelijke weefsel van de Mexicaanse conflictgebieden. Daarnaast confronteren de openingsscènes van de documentaire de kijker met de ongemakkelijke, moeizame en zelfs pijnlijke verhouding tussen extreem en dodelijk geweld in Ciudad Juárez, en in Mexico in het algemeen, als maatschappelijk gegeven, en de wijze waarop het betekenis krijgt, hoe erover wordt gesproken, gespeculeerd, geschreven en zelfs gezongen. De vraag hoe de feiten en kille cijfers van drugsgeweld in hedendaags Mexico zich verhouden tot hun verbeelding in taal, verhalen, visuele vormen en, meer in het algemeen, cultuur, vormt de leidraad van de volgende aantekeningen.

Zoals bekend heeft Mexico sinds tenminste vijftien jaar te maken met de negatieve gevolgen van de internationale drugshandel en meer recentelijk met de diversificatie van de activiteiten van criminele organisaties. De schrikbarende toename van het geweld en de verharding van de conflicten tussen verschillende gewapende actoren hangt echter ook in belangrijke mate samen met president Felipe Calderón's (2006-2012) slecht voorbereide en politiek gemotiveerde en gemilitariseerde frontale aanval op de georganiseerde misdaad. Het onmiddellijke gevolg is wat een "totalisering" van de drugsoorlog en het daarmee samenhangende geweld kan worden genoemd. De Mexicaanse "war on drugs" heeft niet alleen de regeringstermijn van Calderón gedomineerd, maar ook het gehele spectrum van maatschappelijke en statelijke activiteiten en ontwikkelingen. De meeste bronnen zijn het erover eens dat tussen 2006 en 2012 ongeveer 65 duizend mensen zijn omgekomen door druggerelateerd geweld. Human Rights Watch heeft recentelijk gewezen op nog eens duizenden vermisten, die niet in de statistieken voorkomen. De drugsoorlog is uitgegroeid tot een overheersend thema in het Mexicaanse buitenlandse beleid, en heeft de relaties met de VS na enkele wittebroodsweken danig onder druk gezet. Hoewel de drugshandel in Mexico altijd intiem verbonden is geweest met het politieke systeem, hebben deze betrekkingen in meer recente jaren nieuwe vormen en betekenissen gekregen. Corruptie met drugsgeld van (lokale) politieke processen heeft nieuwe niveaus bereikt. Als nooit tevoren hebben de drugsoorlog en het daarmee samenhangende geweld de publieke ruimte aangetast, niet in de laatste plaats door de invloed op de media. Naarmate het geweld steeds meer mensen en delen van Mexico raakt, is de toch al wankelende rechtsstaat verder onder druk komen te staan. Ondanks alle overheidsretoriek hebben pogingen om de politie te hervormen weinig opgeleverd. De golf van geweld, in het bijzonder, maar niet

uitsluitend, in het Mexicaanse noorden en westen heeft ernstige schade toegebracht aan het maatschappelijke weefsel. Zoals altijd hebben de minder bedeeden en de jongeren het zwaarst hieronder te lijden.

Narcocultura vertelt het grote verhaal van de betekenis van de drugsproblematiek en vooral van het druggerelateerde geweld in Mexico aan de hand van twee centrale personages, die gedurende langere tijd door filmmaker en fotograaf Shaul Schwarz zijn gevolgd. De veertiger Richi Soto werkt bij de forensische afdeling van het openbaar ministerie in Ciudad Juárez en is dagelijks in de stad onderweg naar plekken waar een dodelijk geweldsdelict is gepleegd. Hij is vaak een van de eersten op de plek des onheils, waar hij bewijsmateriaal verzamelt, dat hij later onderzoekt, classificeert en archiveert. Via hem krijgt de kijker een blik op de rauwe werkelijkheid van het drugsgeweld: executies, verminkte en verbrande lijken, lichaamsdelen, buurtbewoners die na een aanslag bloed in een afvoerputje bezemen, huilende getuigen en familieleden, de verbijstering, de angst en de kinderen, het komt allemaal voorbij. In deze stad met 1,2 miljoen inwoners zijn tussen 2008 en 2012 meer dan 10 duizend dodelijke slachtoffers gevallen. In het meest gewelddadige jaar 2010 waren het er gemiddeld bijna 10 per dag! Het andere verhaal wordt verteld aan de hand van de belevenissen van Edgar Quintero, een twintiger en jonge vader – zijn kleine kinderen vormen ook hier een steeds terugkerend motief – uit Los Angeles, die na een tumultueuze jeugd gestaag bouwt aan een carrière als zanger van *narco-corridos*. Samen met zijn band *Bukanas de Culiacán* vertegenwoordigt hij een muzikale stijl die wordt aangeduid als “*movimiento alterado*”, een Mexicaanse, c.q. *chicano* vorm van gangstarap, die zowel muzikaal als tekstueel een heftige variant is van de traditionele *narco-corridos*, waarin het lot van drugshandelaren wordt bezongen. Een intens ritme begeleidt ongezoeten verhalen over bijvoorbeeld huurmoordenaars, executies en onthoofdingen. Quintero haalt zijn inspiratie vooral van het internet, maar vindt dat hij niet langer vanuit de buitenwijken van Los Angeles kan opereren als hij zijn muzikale productie en originaliteit op peil wil houden en besluit derhalve de echte drugswereld op te zoeken en reist af naar Culiacán, de hoofdstad van de deelstaat Sinaloa, algemeen beschouwd als de bakermat van de belangrijkste Mexicaanse drugshandelaren en organisaties, en tevens de uitvalsbasis van de grote voorman van de “*movimiento alterado*” (El Komander). Via Quintero maakt de kijker kennis met de culturele vertaling of verbeelding van het druggerelateerde geweld. De verergering van de geweldsdynamiek in Mexico correspondeert met een bikkelharde muziekstijl die in de VS en in Mexico in korte tijd een grote schare fans heeft opgebouwd. Terwijl Richi Soto in de weekenden Ciudad Juárez ontvlucht en de rust van El Paso (Texas) opzoekt, daar boodschappen doet, met zijn vriendin naar de bioscoop gaat en in een

winkelcentrum iets eet, trekt de naar avontuur en inspiratie snakken- de Edgar Quintero juist vanuit Californië naar Sinaloa.

De twee hoofdpersonages kennen elkaar niet en zullen elkaar in de documentaire ook niet ontmoeten, en toch zijn hun levens, verhalen en werkelijkheden onlosmakelijk met elkaar verbonden, en Schwarz laat dat in de documentaire mooi zien. Nadat de zanger van de *Bukanas de Culiacán* verteld heeft dat drugsbaas El Chapo Guzman respect verdient, en uitlegt waarom er zoveel *corridos* over hem worden geschreven, horen we Richi in de auto vertellen dat door *narcos* met diezelfde muziek wordt ingebroken op de radiofrequentie van de politie wanneer een executie op handen is of reeds is uitgevoerd. Op een familiefeestje van Richi brengt een wat krakkemikkige band *narco-corridos* ten gehore. Nadat een van de collega's van de forensische expert is vermoord, wordt hij begraven op het schrale kerkhof ten zuiden van de stad, praktisch in de woestijn. In de volgende scene zien we Edgar vol verbazing rondrijden in het Jardines del Humaya kerkhof in Culiacán, waar *narcos* een protserige stad van graven voor zichzelf hebben gebouwd, immense tempels van overdaad en wan- smaak. Iemand merkt op dat er *narcos* zijn die zich in hun geblindeerde pick-up hebben laten begraven. Tegenover het patserige "*pueden, y lo hacen*" ("ze kunnen het zich veroorloven en dus doen ze het"), staat de armetierige en stoffige laatste rustplaats van de foren- sisch inspecteur.

De verbindingen tussen de levens en verhalen van Richi en Edgar wijzen echter vooral op de perverse verstrengeling tussen Mexico en de VS als gevolg van de drugshandel. Mexicaanse criminele organisa- ties produceren en vershippen grote hoeveelheden drugs naar de Amerikaanse afzetmarkt, de meest lucratieve ter wereld. Marihuana, heroïne en synthetische drugs worden door de Mexicanen zelf gepro- duceerd, maar ze spelen ook een hoofdrol in de organisatie van transporten van cocaïne vanuit de Andes via Midden-Amerika en Mexico naar de VS. De vanzelfsprekendheid van drugs in het Ameri- kaanse leven van Edgar illustreren dit. Daar staat tegenover dat crimi- nele dollars van noord naar zuid stromen, waarmee de Mexicaanse criminele drugsorganisaties hun mensen betalen, politici, politie, en bestuurders omkopen, en investeren in honderden bedrijven en hun winsten proberen wit te wassen. Daarnaast is er de stroom van wapens van de VS naar Mexico. De wapenwinkels langs de zuidelijke grens van de VS zijn zeer winstgevend gebleken de afgelopen jaren. Met corruptie en wapens wordt de gewelddadige en meedogenloze kant van de drugshandel feitelijk naar Mexico geëxporteerd. Ten zui- den van de grens wordt nu al jaren een zeer bloedige strijd uitgevoch- ten om de territoriale controle over de voornaamste toegangsroutes tot de Amerikaanse markt (ook al heeft de jongste generatie criminele organisaties in Mexico hun activiteiten gediversifieerd). Grenssteden als Nuevo Laredo, Tijuana, Matamoros en uiteraard Ciudad Juárez

hebben in het afgelopen decennium elk een golf van extreem geweld gekend. Dit is wat we zien door de ogen van Richi: de dodelijke slachtoffers aan de onderkant van een illegale mondiale economie, en het leed veroorzaakt door het blinde geweld in de vorm van trauma en een cultuur van angst en onveiligheid.

De externalisering van de smerige onderkant van de internationale drugshandel, maakt ook het discours mogelijk waarbij het geweld en de corruptie worden voorgesteld als een “probleem” van Mexico, een probleem dat ook daar moet worden aangepakt, een probleem dat vanuit de VS van een afstand lijkt te worden beschouwd, dat Amerikaanse burgers bereikt via TV schermen, internet en kranten. Dat verklaart wellicht de onwerkelijke en soms zelf naïeve taferelen die in de documentaire worden getoond, zoals die van een groep jonge *chicanas* die over de *narco-scene* spreken als “een manier van leven, een cultuur”, en graag een relatie zouden hebben met een echte *narco*. Of het publiek bij een concert van de *Bukanas de Culiacán* in El Paso dat zich voor een avond een succesvolle, gewelddadige en trotse drugsbaas waant en uit volle borst het volgende meezingt: “*Con cuernos de chivo, y bazooka en la nuca, volando cabezas, al que se atraviesa, somos sanguinarios, locos bien ondeados, nos gusta matar*”, hetgeen het beste als volgt vertaald kan worden: “Met een AK-47, bazooka op de schouder, schieten we hoofden aan flarden, als iemand ons dwars ligt, we zijn bloeddorstig, knettergek en hebben flink gesnoven, moorden vinden we leuk” (met dank aan Nathalie Schwan). Onderwijl wordt enkele kilometers naar het zuiden de daad bij het woord gevoegd: dichtbij wordt muzikale verdichting werkelijkheid.

Dat laatste betekent overigens niet dat de pijnlijke verhouding tussen de verbeelding en de feitelijke ervaring van de wanorde, de onveiligheid en het geweld van de drugsoorlog is voorbehouden aan het perspectief van de buitenlandse beschouwer. In een opmerkelijk essay heeft de Mexicaanse onderzoeker Fernando Escalante gewezen op de genese en kenmerken van een narratieve verbeelding van de drugshandel, de georganiseerde misdaad en de “oorlog tegen de drugs” door de staat en de media. Tijdens de regeringstermijn van Calderón zien we de vorming van een breed gedeeld en door media en “specialisten” verspreid “standaard repertoire” over de georganiseerde misdaad, die zich o.a. manifesteert in een taalgebruik van gefingeerde technische nauwkeurigheid. De narratieve verbeelding van het standaard repertoire claimt aan de hand van begrippen als kartel, *sicario* (huurmoordenaar), en “*plaza*” (een bepaald territorium waarover een criminele organisatie al dan niet in samenwerking met statelijke actoren controle zou uitoefenen) in grote en eenvoudige lijnen het hoe en waarom van de grote ontwikkelingen te kunnen verklaren. Escalante spreekt van een *lingua franca* van de veiligheids-crisis, maar ook van de “imaginaire dimensie” van de georganiseerde misdaad. Het probleem is immers dat veel vragen onbeantwoord

blijven, dat preciseringen ontbreken, dat heel veel gebeurtenissen bij nadere beschouwing niet overeenkomen met wat ze vanuit het standaard repertoire zouden moeten zijn. Wat betekent het eigenlijk dat een “*plaza*” gecontroleerd wordt door El Chapo Guzmán of door Los Zetas? Zijn de criminele organisaties in Mexico wel zulke door *capo*'s hiërarchisch aangestuurde transnationale mastodonten? Waarop zijn de kaarten met de verschuivende invloedssferen van de kartels van Stratfor en de Mexicaanse veiligheidsdiensten eigenlijk gebaseerd? Passen de grote verhalen over de grote kartels met hun mythische leiders (met tot de verbeelding sprekende bijnamen als El Rey, El Barbas, El Señor de los Cielos, Z40 en ga zo maar door), die in een gruwelijke strijd verwickeld zouden zijn over territoriale controle wel bij de enorme sociale, economische en culturele diversiteit van Mexico? Met andere woorden, er is sprake van een erg schematisch en abstraherend, en daardoor versimpelend, narratief van “*good guys and bad guys*”, dat de toetssteen van empirische verificatie maar moeilijk kan doorstaan.

Zes jaar lang is het Mexicaanse publiek door een kongsi van overheid en media gebombardeerd met een visuele en narratieve verbeelding van de drugsproblematiek en het geweld, die vooral in dienst stond van het legitimeren van de harde lijn van Calderón en de zijnen. Na arrestaties worden de “*bad guys*” in een geënceneerde omgeving aan het volk (en Washington!) getoond, terwijl grote hoeveelheden wapens, drugs en grote geld zijn uitgesteld. Slachtoffers van geweld worden stevast aangeduid als “verbonden met de criminele onderwereld”. Statistieken worden bekend gemaakt over onderschep-te drugstransporten, arrestaties, vernietiging van drugslaboratoria en wietplantages, aantal speciaal getrainde politieagenten, begrotings-toename 's van leger en politie etc. De president verschijnt in militair tenue, en spreekt in heroïsche en oorlogszuchtige termen over hoe hij en zijn controversiële minister van Openbare Veiligheid het lef hebben gehad om de strijd met de drugscriminelen aan te gaan. Diezelfde minister geeft miljoenen uit om een *telenovela*, *El Equipo* genaamd, te produceren waarin de heldendaden van een eenheid van de federale politie worden verbeeld. Het wordt een mislukking en *El Equipo* verdwijnt snel weer van de buis. Op instigatie van de regering sluiten de grote Mexicaanse mediaconcerns in 2011 een akkoord om op een “gestroomlijnde” wijze te berichten over de steeds bloedigere en uitzichtlozere strijd van de staat tegen de prototypische drugscriminelen. Het akkoord voorziet vooral in het voorkomen van berichtgeving die misdadigers in de hand zou kunnen spelen. Deze narratieve verbeelding van de georganiseerde misdaad en de strijd ertegen is ook, en misschien wel vooral, zoals Escalante stelt, “de hoeksteen van een nieuwe taal om de uitoefening van de macht in Mexico te verklaren”.

De dominante narratieve verbeelding van overheidswege van de drugsproblematiek en de drugsoorlog in Mexico heeft meerdere ge-

volgen voor Mexico en haar bevolking. In beleidsmatig opzicht heeft het geleid tot het onvermogen om alternatieve benaderingen en interpretaties van de ontwikkelingen serieus te nemen. De regering van Calderón heeft tot het bittere eind volgehouden dat de begin 2007 ingezette koers de enige juiste was. Kritische geluiden van journalisten, academici, (inter)nationale NGOs, en de *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, die zich uitspreken tegen het gebruik van geweld door criminele organisaties én door de staat en die een lans breken voor een benadering van “*human security*” in plaats van ‘nationale veiligheid’ en af willen van een militaire oplossing, worden nauwelijks of niet serieus genomen, en meestal genegeerd. De voormalige Mexicaanse minister van Buitenlandse Zaken Jorge Castañeda schreef al in 2009 een boek over de “mislukte oorlog” van Calderón.

Opgesloten in de zelfgekozen kooi van het eigen gelijk van het genoemde schematische narratief, de arrogantie van de macht, en misschien ook wel van de groeiende frustratie over het uitblijven van werkelijk positieve resultaten, raakte de regering steeds meer vreemd van de uitwassen van het geweld op lokaal niveau, de duizenden onschuldige slachtoffers, en de angst die het teweeg brengt. De kloof tussen de opgeklopte retoriek van de Calderón regering en de geleefde ervaringen met geweld, onveiligheid en onrecht door gewone mensen is steeds groter geworden. Zo schrijft een moeder over de gevangenneming van haar zoon in de volgende bewoordingen: “De president gelooft nog steeds dat hij de enige is die zonder vrees de drugshandel het hoofd heeft geboden. Terwijl de echte grote bazen van de drugshandel rustig in hun geblindeerde villa’s wonen, wordt in de straten een verloren oorlog ontketend met corrupte politieagenten en militairen en waarin duizenden wegwerp-jongeren als kanonnenvlees eindigen in gevangenissen en kerkhoven”. Een van de meest dramatische momenten in de recente geweldsspiraal in Mexico is de moord op 15 onschuldige studenten op een feest op 31 januari 2010 in Ciudad Juárez. In een eerste reactie stelt de president dat het vermoedelijk gaat om een afrekening tussen rivaliserende bendes, een stelling waarmee men, zoals een Mexicaanse commentator opmerkt, de jonge slachtoffers naar het “massagraf van de vergetelheid” wil sturen. Maar het blijkt eerder een regel uit het script van het standaard narratief dan gebaseerd op feitelijke informatie. Enige dagen later moeten de autoriteiten toegeven dat het om onschuldige slachtoffers gaat. De ontsteltenis en de woede in Mexico zijn groot. Op 11 februari bezoekt Calderón Juárez, en tijdens een bijeenkomst met familieleden van de slachtoffers en in aanwezigheid van topfunctionarissen van de verschillende regeringsniveaus, doorbreekt Luz Maria Dávila, die haar enige twee zoons in de tragedie heeft verloren, het protocol en richt enkele minuten lang het woord rechtstreeks tot de president op een wijze die het officiële narratief volledig ontkracht: “...Ik kan u niet de hand geven en welkom heten, want voor mij bent u niet wel-

kom....Wat ik nu wil is dat u terugkomt op wat men heeft gezegd, op wat u heeft gezegd: dat het benedeleden waren. Een leugen!...Verplaatst u zich eens in mij, om te zien hoe ik me voel, dat ik mijn kinderen niet meer heb, zij waren mijn enige twee kinderen. Maar waarom zeggen jullie niks heren? Aahh, maar hoe goed kunnen jullie voor de president applaudisseren...Ik wil dat u zich nu in mij verplaatst, in wat ik voel”. Luz Maria Dávila legt hier de kloof bloot tussen het grote presidentiële verhaal van de drugsoorlog en het verdriet van de moeder, van de moeders van duizenden doden.

Dit gegeven is ook onderwerp van het dramatische hoogtepunt van *Narcocultura*. Hoofdpersonage Richi vertelt hoe de forensische dienst op een dag verspreid over heel Juárez meer dan 10 lichaamsdelen van eenzelfde man vindt. Even later verschijnt op YouTube een filmpje waarop de moeder van het slachtoffer te zien valt. In de hartverscheurende scène ziet de kijker hoe de vrouw schreeuwend en huilend met een krant hard op een tafel slaat en zich daarbij richt tot de camera. Het is een uitbarsting van intens verdriet en woede. Hoewel het niet helemaal duidelijk is over wie ze het heeft is de strekking van haar woorden overduidelijk: “Wie heeft deze oorlog goedgekeurd? Aan wie is toestemming gevraagd?... Ze vermoorden ons, ze vermoorden onze kinderen, en niemand doet wat! Niemand schreeuwt, niemand schreeuwt....Wie heeft u verteld ten strijde te trekken?...Wie heeft u verteld ons als proefkonijnen te behandelen?... Hij moet zelf maar vechten, laat hem voorop lopen en niet onze kinderen! Waarom zwijgen alle moeders? Schreeuw, iedereen in Juárez! Waarom schreeuwt niemand?...” De vertwijfelde moeder van de gevangen genomen zoon, de moedige moeder van twee vermoorde zoons, en de krijgende moeder van een stukken gehakte zoon, zij doen verslag van de pijn die hun kinderen en zijzelf persoonlijk en direct ervaren. Ze stellen grote vragen over legitimiteit, rechtvaardigheid, waarheid, waardigheid en rekschap.

Narcocultura gaat over uiteenlopende vormen waarmee verschillende mensen en partijen betekenis toekennen aan het zo sterk geëscaleerde drugsgeweld in Mexico. In eerste aanleg zou de kijker kunnen denken dat de titel *narco*-cultuur verwijst naar het verhaal van Edgar Quintero en zijn muziek en teksten, waarin het geweld ogenschijnlijk wordt verheerlijkt. Dat is inderdaad een belangwekkende ontwikkeling. Er is in Mexico, maar ook in Midden-Amerika en de Latino-gemeenschappen in de VS niet alleen sprake van een groeiende populariteit van traditionele *narco-corridos* en de scherpe “*movimiento alterado*”, maar ook van films over de drugswereld – vaak van dubieuze kwaliteit – en van aan de *narco*-wereld toegeschreven kledingstijlen. Deze culturele producties komen vaak tot stand vanuit een “buitenperspectief”. De Mexicaanse volkscultuur is buitengewoon dynamisch en creatief, en het is dus niet verwonderlijk dat ook het *narco*-verschijnsel zijn sporen achterlaat. In het (quasi-) religieuze

domëin associëren mensen het geweld en vooral bescherming daartegen met beschermheiligen of iconen als Jesús Malverde en de Santa Muerte. De Real Academia Española de la Lengua heeft recentelijk bekend gemaakt dat het Mexicaanse *narco*-jargon wordt opgenomen in het nieuwe *Diccionario de Americanismos*. Er is ook sprake van een palet van culturele expressies in de professionele kunstwereld, waarvan de zogenaamde *narco*-literatuur de meest bekende is. De meest gevierde schrijver is ongetwijfeld Elmer Mendoza, net als de *movimiento alterado* afkomstig uit Sinaloa. Maar de term *narco*-cultuur verwijst in deze documentaire niet alleen naar (volks-)culturele uitdrukkingsvormen, die geworteld zijn in en reflecteren op drugs, geweld en onveiligheid in Mexico (muziek, film, *slang*, stijl, literatuur), maar ook naar de meer antropologische betekenis van het woord. Aan de hand van het verhaal van Richi (en Edgar) krijgt de kijker een beeld van de invloed van drugsgeweld in de meest brede zin van het woord op het dagelijkse leven van mensen, de betekenis die ze eraan toekennen, hoe ze de wereld ervaren, hun leven inrichten, erover praten of juist niet. Angst, vertwijfeling, pijn, onzekerheid en woede komen aan de orde. Wat doet de *narco*-cultuur in de meest brede betekenis van het woord met de kinderen van Mexico? Dat is de vraag die deze documentaire aan de kijker en aan het land stelt.

Tijdens een bijeenkomst in Guadalajara op 30 januari 2012 interrumpeert een opgewonden jongeman president Calderón met de vraag “Hoeveel doden nog, wanneer is deze oorlog afgelopen?” Dan stelt hij de vraag waar de president denkt te gaan wonen als zijn regeringstermijn erop zit. Deze antwoordt dat hij misschien wel in Guadalajara gaat wonen. Hij voegt er, overtuigd als altijd van zijn gelijk, aan toe dat de doden veroorzaakt worden door criminele organisaties, die jongeren zoals de vragensteller rekruteren voor hun bendes of om drugs aan te verkopen. De president sluit af met de opmerking dat men vooral niet moet geloven dat zijn regering lijdzaam zal aanzien hoe criminelen de jongeren van Mexico belagen, en zich blijven bezighouden met kidnappen en afpersen. n december 2012 vertrekt Felipe Calderón naar de VS. De ivoren toren van de universiteit van Harvard lijkt een ideale plek om de eenkennige narratieve verbeelding van “de goeden tegen de slechten” af te schermen van het leed van de moeders van Mexico.

Verantwoording

Mijn analyse van de documentaire *Narcocultura* (VS, Israël, 2013) van de hand van Shaul Schwarz is gebaseerd op een jarenlange studie van de recente drugs- en geweldsdynamiek in Mexico in het kader van een onderzoek naar de verhouding tussen geweld en staatsvorming. In dit artikel wordt heel specifiek naar slechts enkele bronnen verwezen. De priester in Acapulco die spreekt over het “zieke Mexico” werd geïnterviewd door het belangrijke Mexicaanse weekblad *Proceso*, 23 maart

2014. Het rapport van Human Rights Watch uit 2013 is getiteld *Los desaparecidos de México. El persistente costo de una crisis ignorada*, en is te raadplegen op www.hrw.org. Het prikkelende essay van Fernando Escalante (“Crimen organizado. La dimensión imaginaria”), werd gepubliceerd in het maandblad Nexos in oktober 2012. De niet met name genoemde moeder die zich zeer kritisch uitlaat over het in haar ogen onverantwoorde beleid van Calderón wordt geciteerd in een veelzeggend boek over de ervaringen en getuigenissen betreffende drugs en geweld van vooral jonge mensen van de hand van Javier Valdéz Cárdenas, *Los morros del narco. Historias reales de niños y jóvenes en el narcotráfico mexicano* (México D.F.: Aguilar, 2011, pp. 214-215).

JONGEREN, GEWELD EN HEROPVOEDING

EEN PERSPECTIEF VANUIT DE GEVANGENISSEN
VAN MEXICO EN NICARAGUA

JULIENNE WEEGELS

Yo puedo liberarme
Pero luego me rio de las cosas
Te vas, pero no te vas ...

Ik kan mezelf vrijlaten
Maar daarna lach ik om wat er gebeurd is
Je gaat weg, maar je vertrekt niet ...

La Isla de los Niños Perdidos (Het eiland van de verloren kinderen) en *Fuera de Foco* (Onscherp) zijn beide gevangenisdocumentaires waarin groepen gedetineerde jongens, die meedoen aan film- en fotografieworkshops, gevolgd worden door de documentaire-makende vrijwilligers die deze workshops met hen organiseren. De workshops worden in beide gevallen georganiseerd in het kader van de culturele heropvoedingsprogramma's van de betreffende gevangenissen waar de jongeren vastzitten. In *La Isla de los Niños Perdidos* vinden de workshops plaats in de strafinrichting *La Modelo* (Het Model): Nicaragua's grootste en bekendste gevangenis, gelegen nabij de hoofdstad Managua. Een groep van tien gedetineerden legt er tijdens de workshops hun dagelijks leven in de gevangenis vast en ze worden over een periode van een half jaar gevolgd en geïnterviewd door de documentairemakers. In *Fuera de Foco* vinden de workshops plaats in de correctionele jeugdinstelling *San Fernando* in Mexico Stad, de hoofdstad van Mexico en een miljoenenstad die bekendstaat om het herbergen van verschillende straatbendes (*pandillas of bandas*). Hier volgen de makers ongeveer tien gedetineerde minderjarigen gedurende een jaar en worden we door middel van een montage van zelfgeschoten beelden van zowel de groep als de documentairemaker en beelden van de beveiligingscamera's afwisselend ondergedompeld en op afstand gehouden van hun leven in de gevangenis. Er wordt gespeeld met het feit dat de minderjarige jongens volgens de wet niet herkenbaar in beeld gebracht mogen worden – vandaar ook de titel, *Fuera de Foco*, die tevens suggereert hoezeer de levens van deze jon-

geren normaal buiten beeld blijven in de huidige Mexicaanse maatschappij. De focus wordt hiermee verlegd van hun gezichten naar hun stemmen, terwijl de camera gericht is op hun handen die werken, uitleggen en schilderen, maar vooral onder de tatoeages zitten. We doorkruisen met hun gezichtsloze verschijningen de gehele gevangenis, de patio's, de slaapzalen, de werkplaatsen, en zien door hun trotse ogen het werk dat ze in andere culturele heropvoedingsprogramma's maken.

De protagonisten van beide documentaires zijn jongemannen afkomstig uit de sloppen- of buitenwijken, die over het algemeen vastzitten doordat ze met geweld het respect alsmede de angst van hun gelijken afgedwongen hebben. Het zijn daarmee grotendeels bendeleden. De documentaires lijken zonder goed- of afkeuring (dat heeft de rechter immers al bepaald) de eigen motieven en levensverhalen van de gedetineerden te willen weergeven. Echter, net als in veel schriftelijke weergaven, berusten gevangenisdocumentaires vaak vanaf hun omschrijving al op een inherente tegenstelling: de documentairemaker wil tegelijkertijd twee beelden schetsen. Aan de ene kant staat de gedetineerde jongen die vecht voor zijn waardigheid en zich afzet tegen "het systeem" of de maatschappij, die hem keer op keer heeft laten zitten of simpelweg nooit kansen geboden heeft. Hij vecht om gezien te worden, om niet over één kam geschoren te worden, om begrepen te worden. Al kijkend ontwikkelen we medeleven, want het leven van een gedetineerde blijkt hard: de stalen deuren, ijzeren tralies, vieze muren, betonnen behuizing en vaak schrale voorzieningen helpen niet bepaald om een rooskleuriger beeld te schetsen. Aan de andere kant krijgen we gelijktijdig het idee dat de jongens er eigenlijk wel thuishoren: we horen ze spreken van hun misdaden en zien continu de tatoeages en littekens die ons herinneren aan het leven dat ze buiten de gevangensmuren leidden. We zien de talloze, naamloze andere gedetineerden in en uit beeld verschijnen – wiens imposante verschijningen we niet leren kennen, maar die er eigenlijk net zo uitzien als de jongens die we wel "beter leren kennen". We zien de bewaarders een beginnende vechtpartij tussen "onbekende" gedetineerden sussen, maar zien "onze" gedetineerden af en toe ook met moeite zichzelf beheersen. Hierdoor krijgen we met deze documentaires het dubbele beeld van het gevangenisleven van gedetineerde jongeren te zien: het falen van de strijd van het individu in de massaconditie van de gevangenis zelf en de conditie van het individu die zichzelf in deze preciaire positie geplaatst heeft.

Omdat de misdaad al gepleegd is, het oordeel reeds geveld is en de straf uitgezeten moet worden, ligt de nadruk van deze onafhankelijke gevangenisdocumentaires, alsmede van veel etnografisch gevangenisonderzoek, dan ook meestal niet op het goed- dan wel afkeuren van het verleden gedrag van de "misdadiger", maar op *hoe* hij omgaat met zijn gevangenschap, met deze tegenstelling. Cholo, één van de gede-

tineerden die in de documentaire gevolgd wordt, zegt hierover: “eerst dacht ik vijf jaar, dat gaat zo voorbij – maar nee”. Dit is waar we de jongens in beide documentaires mee zien worstelen en waar ik in dit stuk peil op zal proberen te trekken. Binnenin moet het leven namelijk worden gereorganiseerd en vaak gebeurt dit aan de hand van regels en codes die op straat ook gelden. Deze regels en codes kunnen worden onttrokken aan de verhalen die zowel de stemmen als de lichamen van deze jongeren ons vertellen.

Gewelddadige verhalen

Terwijl ze hun posities op het machtsveld tussen de autoriteiten, hun medegevangenen en zichzelf moeten (her)definiëren, moeten de gedetineerden op emotioneel vlak ook omgaan met het geweld dat ze gepleegd hebben. In *La Isla de los Niños Perdidos* (vanaf nu kortweg *La Isla*) zien we Daniel, een gedetineerde twintiger, bij de gevangenispsycholoog in tranen uitbarsten omdat de tijd hem teveel wordt. Zijn vooruitzicht is levenslang. In Nicaragua wordt dat omgezet in de maximum celstraf van 30 jaar. Bij goed gedrag, participatie in heropvoedingsprogramma’s en het vertonen van een zogenoemde houdingsverandering (*cambio de actitud*) kan zo’n straf nog gehalveerd worden. Maar voor Daniel, die tijdens een gevecht met een rivaliserende bende een andere jongen ombracht, is dit alsnog een bijzonder zwaar vooruitzicht. Terwijl een medegegetineerde zijn bezoek aan de gevangenispsycholoog filmt, vecht hij tegen zijn tranen. Hij wéét wel dat hij het niet had moeten doen, maar “ik droeg zoveel haat in me [...] Ik weet niet of ik het opnieuw zou doen [...] Dit is geen leven”. Emerson, een andere gedetineerde twintiger uit dezelfde groep, weet wél zeker dat “als het zou kunnen, dan zou ik de tijd terugdraaien”. Terwijl de documentairemaakster hem interviewt, betuigt hij spijt voor het vermoorden van zijn nicht, maar wel legt hij uit: “het was ik of zij [...] Ze had me al meerdere keren bedreigd, dan zei ze: het zit zo, of jij vermoordt mij of ik jou [...] Ze had een bende op me afgestuurd die me met *machetes* verwondde en toen zij me daarna met een keukenmes aanviel, kon ik niet anders dan mezelf verdedigen [...] Ik heb haar toen zelfs begraven”. De gespannen, ongemakkelijke glimlach waarmee hij zijn verhaal doet, verandert in verlangen wanneer hij het over zijn dromen heeft om ooit een gezin te stichten. Wanneer hij zegt te hopen later werk te kunnen vinden na zijn vrijlating door in de gevangenis te studeren, is dat vooral zodat hij een grafsteen voor zijn moeders begraafplaats kan betalen: “want zij was echt de beste, vind ik dan, de beste moeder van de wereld”. De documentairemaakster vraagt hem vervolgens hoe oud hij was toen hij haar verloor en dan maakt zijn droomblik op slag plaats voor tranen: “ik was pas dertien...” Met dit soort emotionele één-op-één momenten

geeft de *La Isla* documentaire intiem weer hoe verdriet, vaak diep achter de façade van de schijnbaar gevaarlijke, gewelddadige jongens verborgen, toch een grote rol speelt in de ervaring van het gevangenisleven van deze jongens.

In *Fuera de Foco* daarentegen zijn de beschrijvingen van de minderjarige gedetineerden over hun geweldsdelicten droger en soms zelfs macaberder. *Fuera de Foco* is een ruim tien jaar jongere documentaire uit 2013 die, als we hem enigszins met *La Isla* zouden kunnen vergelijken (Mexico en Nicaragua zijn natuurlijk verschillende contexten, zowel politiek als op de schaal van geweld), goed weergeeft hoe het bendeklimaat in de afgelopen tijd verhard is. “Waarvoor zit je?”, vraagt de ene zeventienjarige aan de ander, “een expreskidnapping (*secuestro expreso*), ik zit nu al twee [jaar], zeven [maanden] en moet nog negen maanden”. Beelden van de Heilige Dood (*Santa Muerte*) vloeien over in getuigenissen van begane misdaden. Tegen de achtergrond van een lege slaapzaal met verscheidene stapelbedden en dekens, die er opgehangen zijn als stoffen muurtjes tussen de bedden, horen we een andere jongen, met dreigende achtergrondmuziek, op de voice-over vertellen: “ze gaven me enkel een foto, dan zocht ik uit wat de dagelijkse routine was van die persoon [...] het ging altijd snel: van de motor afspringen, schieten, en er weer op, zo ging dat”. En terwijl we over de rug meekijken met weer een andere jongen horen we deze in detail vertellen: “ik moet nu vijf jaar zitten om een gevecht dat mij niet eens aanging [...] Ik sprong erin om mijn vriend te verdedigen en daarbij stak ik een ander neer [...] Ik weet nog goed dat er bubbeltjes uit z'n buik kwamen en dat, toen ik het mes dichtklapte, er nog velletjes tussen zaten. Ja, ik herinner het me goed”.

Hoewel in dit soort documentaires, net zoals in de gevangenis zelf, naar verhouding juist meer jongeren figureren die *minder* zware misdrijven gepleegd hebben (zoals diefstal of kleinschalige drugsverkoop), ligt, zoals hierboven uitgelicht, de focus al snel op die jongens die gewelddadige verhalen vertellen. Enerzijds komt dit doordat het fascinerend blijft hoe ervaringen van geweld verhaald worden door de dader zelf. Tegelijkertijd hebben deze verhalen betekenis voor het cultiveren van respect en een bepaald imago of houding binnen en buiten de gevangenis. Anderzijds vertegenwoordigt deze groep de “*core*”: diegenen die het meeste kunnen vertellen over de gevangenis omdat ze er het langst in (zullen) zitten. Deze jongens zijn de gevangenisexperts: de *in-crowd* of *jailbirds*, het zijn de jongens die niet alleen moeten leren leven met hun misdaad maar ook het langst moeten leven met hun straf. Bovendien zijn het deze jongens die in de buitenwereld het meest gedemoniseerd worden: zij belichamen letterlijk de getatoeëerde clichés die de media graag verspreidt en die – helaas – ook door deze documentaires niet weerlegd worden.

Een getekend lichaam

Hoezeer we de jongens in *Fuera de Foco* ook zien tekenen en schilderen, werken aan hun kunstprojecten en schrijven in de les, we worden naast hun gewelddadige verhalen ook door hun betekenisvolle tatoeages, (zelf gekerfde) littekens, gebruik van straattaal en houding tegenover de camera continu herinnerd aan de vroegere invulling van hun levens buiten de muren. In de op sensatie beluste pers zijn het steevast jongens met dit uiterlijk die door de politie achtervolgd, aangehouden en geboeid tentoongesteld worden. Jonge gedetineerden belichamen letterlijk het maatschappelijke angstbeeld van een door drugs en snel geld “gecorrumpeerde jeugd”. Het lichaam van de gedetineerde zegt daarom, naast de woorden waarmee in deze documentaires een stem gegeven wordt, zoveel meer over het leven met geweld. Terwijl in de meer conventionele documentaire *La Isla* de focus bijna geheel ligt op wat er gezegd wordt, en daarmee eigenlijk tekortschiet, geeft *Fuera de Foco* met zijn haast poëtisch visuele beeldtaal een glimp van deze wereld waarin woorden overbodig worden en waarin de lichamen zelf de potentie hebben om onderliggende betekenissen en gedragscodes bloot te leggen.

Een voorbeeld hiervan zijn littekens. Wanneer we verder kijken dan de tatoeages, waaraan vaak een duidelijke betekenis te verbinden is, zien we dat deze vaak vergezeld worden door littekens. Terwijl het tatoeëren een praktijk is die een zekere graad van gecontroleerde en zelf-toegebrachte pijn met zich meebrengt, zijn de sporen van bende-activiteiten, die zichtbaar achterblijven op het lichaam maar minder duidelijk gedefinieerd kunnen worden, meestal van gewelddadigere aard. Ze herinneren de toeschouwer aan het geweld dat het lichaam door anderen is toegebracht: het geweld waarvoor de jongen zich, als bendelid, openstelde. Omdat ze getuigen van (soms heftige) strijd roepen de littekens, naast de tatoeages, daarom ook het respect op van medegevangenen. Hoe groter of dieper het litteken, hoe minder erover gevraagd wordt. In de Nicaraguaanse gevangenis waar ik sinds 2009 veldwerk verricht, zijn de jongens met de meeste littekens tegelijk degenen waarvan hun reputatie het minst in twijfel getrokken wordt. Dat je zelf littekens draagt, geeft namelijk aan dat je er niet voor terugdeinst om ze te verwerven of bij een ander te veroorzaken.

Littekens komen echter niet alleen van buiten de gevangenis. Hoewel binnen de gevangenis ook gevochten wordt, zijn sommige littekens van een andere aard: sommige gedetineerden snijden in zichzelf. Dit wil niet gelijk zeggen dat ze depressief zijn: we zien in *Fuera de Foco* namelijk een praktijk terugkomen die ik in de Nicaraguaanse gevangenis ook tegengekomen ben, maar die we in *La Isla* niet te zien krijgen. Om aan te geven dat ze daar vastgezet hebben, kerven in de San Fernando jeugdinstelling sommige jongens drie horizontale, parallelle sneden in hun armen – dit kan in één keer of

meerdere keren gedaan worden. Het eindresultaat, de drie littekens, lijkt hierbij het hoofddoel. Littekens kunnen daarmee ook een soort tatoeages worden: een jongen, die even in beeld kwam, had op zijn linkerborst de volledige beeltenis van de Santa Muerte gekerfd. Op weer een andere jongen kunnen we verschillende littekens van uitgedrukte sigaretten op zijn bovenbenen zien. Waarom doen ze dit zichzelf aan? In de Mexicaanse San Fernando inrichting lijkt het oppervlakkig een kwestie van imago en identificatie met de gevangenis. Omdat de makers er niet dieper op ingaan, is het gissen of het, zoals de jongen met drie verse sneden aangeeft, enkel is “om te laten zien dat je bij de *banda* hoort”, of dat er, zoals in Nicaragua, diepere betekenissen achter zitten. Omdat ik met deze vraag zat, heb ik de documentairemakers benaderd. In een nader gesprek met één van de makers, Antonio Zirión, gaf hij aan dat deze betekenissen er wel degelijk zijn, maar dat hen door de gevangenisdirectie niet werd toegestaan om deze in de documentaire te vertonen.

Om deze overeenkomst in onderliggende betekenissen uit te lichten, geef ik een voorbeeld uit mijn veldwerk. In 2011 liep opeens één van mijn onderzoekdeelnemers in de gevangenis, een jongen van destijds zeventien, met een groot verband om zijn pols. Ik schrok, want ik dacht direct aan een zelfmoordpoging, maar hij verkondigde, zonder zijn trots onder stoelen of banken te steken, dat drie van de zeven parallelle halen gehecht moesten worden. Tijdens de volgende theaterworkshop (waar ik destijds aan deelnam als assistent-begeleider), besloot ik er enigszins omslachtig in de groep naar te vragen. Zonder ommezwaai kwam er echter een heel gesprek uit voort. De jongens legde de praktijk van het kerven in zichzelf direct uit als een vorm van verzet tegen “het systeem” door “stoom af te blazen”. “Hoe dieper je snijdt, hoe bozer je bent”, legden twee van hen uit. Ze haalden veelvuldig het verhaal aan van een voormalige celgenoot die veel in zichzelf sneed. Uit de manier waarop ze over hem spraken, bleek bewondering. De pijn, die hij doorstond door zichzelf te verwonden, werd gezien als een trofee in een stille maar *zichtbare* strijd tegen de autoriteiten – zichtbaar doordat hij zich succesvol het litteken-kerven eigengemaakt had en daarmee zijn verzet aan anderen (medege-detineerden zowel als bewaking) kenbaar maakte. Ze verklaarden dat het snijden, logischerwijs, verboden is. Het is echter letterlijk hun bloedeigen wapen om zich te kunnen verzetten tegen een systeem waarvan ze weten het niet te kunnen winnen. Naarmate het gesprek vorderde, vroeg ik me openlijk af of het bij het snijden ging om een uiting van zelfhaat of juist van zelfvervulling. Een eenduidig antwoord was daarop niet te vinden. De vraag legde een paradox bloot: omdat het bloeden (de woede die wegvloeit) absoluut belangrijker gevonden werd dan de littekens die achterblijven (die dan weer door anderen bewonderd worden), wordt het eigen lichaam actief gebruikt in een proces dat inherent leidt tot zijn eigen

destructie (en zelfs dood; zelfmoord in de gevangenis heeft ook lang niet altijd emotionele motieven). Het beheersen van deze vorm van gecontroleerde zelfdestructie, heb ik daarom in eerdere publicaties beargumenteerd, is de ultieme realisatie van het mannelijke lichaam dat *door niemand anders bezeten kan worden*, precies op de plaats waar het onder *constant toezicht* staat en continu gemanipuleerd wordt. Het is een poging van de gedetineerde om de controle en autoriteit over zijn eigen lichaam terug te veroveren. Door de pijn te controleren, het eigen bloeden en zelfs het eigen sterven, is de uitdrukking van dit fysieke verzet er bij uitstek één van een mannelijke identiteit, die intiem gerelateerd is aan de belichaming van de *vale verga* houding die benedeleden nastreven. Deze houding houdt in dat de benedeleden lak (leren) hebben aan de pijn en zelfs de dood van anderen, maar daarmee ook van zichzelf. De wet van het benedeleven zegt dat als je pijn veroorzaakt of wanneer je doodt, je moet accepteren zelf pijn te lijden en zelf gedood te kunnen worden. Zó weinig om het leven geven, dood verachtend (*muerte arriba*) te worden, is uiteindelijk je lichaam op te kunnen offeren: een houding die elk bendelid verlangt te belichamen. Dit verklaart waarom het vertonen van controle over het eigen lichaam door het snijden erin zo'n belangrijke rol speelt.

Heropvoeding?

De moeite die het kost om los te komen uit zo'n *vale verga* houding wordt aangegeven door de ogenschijnlijk simpele quote bovenaan dit stuk. In *Fuera de Foco* leest Cholo, één van de gedetineerde jongens, een zinspeling van zichzelf voor: "Ik kan mezelf vrijlaten, maar daarna lach ik om wat er gebeurd is. Je gaat weg, maar je vertrekt niet..". Hiermee geeft hij aan dat je niet alleen nooit echt uit de gevangenis vertrekt, maar ook nooit echt uit het benedeleven. Je kunt jezelf wel vrijlaten en opgaan in het proberen te vergeten van wat er gebeurd is, maar elk deel van je verleden moet je uiteindelijk met je meedragen. De keuze die deze jongeren dachten te kunnen maken om te leven in extremen, zorgeloos en wild zonder oog voor anderen noch voor zichzelf, eist uiteindelijk zijn tol. Voor de maatschappij betekenen ze niks meer, letterlijk. Aan de gevangenis wordt door de media vaak eenzijdig gerefereerd als een afvalbak, een sociale riolering, waarmee de jongens verworden tot "menselijk afval". "Natuurlijk" worden ze uitgesloten van maatschappelijke deelneming tot er een "houdingsverandering" plaatsvindt, maar naar de structurele oorzaken van hun gewelddadige levens wordt amper gekeken. Een langdurig gedetineerde waarmee ik werk, verwoordde zijn gevoel van totale uitsluiting als volgt: "de gevangenis is het kerkhof van de levenden, wij zijn sociaal *dood*". En dood mogen ze volgens sommigen ook letterlijk: dat

doodseskaders in de Centraal Amerikaanse regio getatoeëerde jongeren (voornamelijk benedeleden) actief in het vizier namen, werd hen in bepaalde kringen met dank afgenomen. De “harde hand” (*mano dura*) politiek werd in El Salvador, Honduras en Guatemala jarenlang gezien als een oplossing voor het benedegeweld dat dit deel van de regio teisterde, terwijl het geweld hiermee enkel verergerde. Even later werd in Mexico de “oorlog” aan de drugskartels verklaard en oorlog konden ze toen krijgen. Tienduizenden doden later, waarvan vele duizenden jongeren, is er nog steeds geen oog voor sociale oplossingen van de structurele ongelijkheid die de regio kenmerkt. Heropvoedingsprogramma’s zijn in die landen, waar dit *zero tolerance* beleid grotendeels nog steeds gevoerd wordt, dan ook niet in trek. Waar deze dit wel zijn, op de plaatsen waar deze twee documentaires gefilmd zijn, wordt vaak hardop getwijfeld of deze wel toereikend zijn. In Nicaragua, met het legaat van de Sandinistische revolutie en een sterk, progressief wijkpolitiebeleid, is onlangs vanuit de gevangenis *La Modelo* door een jonge gedetineerde zelf, uit protest met zelfdichtgenaaide mond, verkondigd dat de misstanden en het machtsmisbruik in de gevangenis groot zijn. In Mexico, waar heropvoedingsprogramma’s in gevangenissen voor volwassenen amper bestaan, kunnen de minderjarigen in jeugdinrichtingen als *San Fernando* nog enigszins de dans – of de kogel – van de drugsoorlog ont-springen. In beide gevallen proberen de gevangenisdirecties en ondersteunende organisaties binnen hun kunnen deze jongens de kennis en instrumenten te bieden om hun gewelddadige leven achter zich te laten. Maar in wat voor maatschappij keren ze dan terug? Met open armen zullen geen van deze jongens ontvangen worden.

De benaderingen van de documentairemakers verschillen in (visuele) vertelstijl en misschien ook wel in motivatie om deze onderliggende problematiek aan te kaarten. Waar in *La Isla* gekozen wordt voor conventionele close-ups en de jongens voor de camera – vaak met een traan, wat sympathie opwekt, – hun verhaal doen, wordt in *Fuera de Foco* het onscherpe beeld van de jongere, die bezig is met zijn heropvoedingstraject, overschaduwd door zijn eigen stem. Door beide documentaires te combineren, kijken we vanuit verschillende perspectieven naar het leven achter de gevangensmuren. Met zijn 82 minuten speeltijd worden in *La Isla* de meeste jongens volwaardige, soms zelfs sympathieke personages. Op het eind van de documentaire wordt de “zij zijn niet zo anders als wij” kant van het verhaal nog eens onderstreept doordat de hele groep workshopdeelnemers op de bus, zwaarbewaakt, de gevangenis uit mag om hun zelfgemaakte filmpjes (die wie in de documentaire helaas niet terugzien) in het Cultureel Centrum Managua aan uitgenodigde familieleden en vrienden te tonen. Dit geeft *La Isla* een melancholisch soort *feel-good* einde. Het neigt naar paternalisme, maar provoceert ook medemenselijkheid. In de luttele 37 minuten die *Fuera de Foco* beslaat, blijft,

zoals de titel doet vermoeden, veel ook echt buiten beeld. De jongens leren we, voor zover dat überhaupt zou kunnen, amper nader kennen. Niet alleen het kleurrijke, maar ook het monotone van het gevangenisleven komt sterk in de documentaire naar voren. Hoewel de makers op luchtige voet lijken af te willen sluiten door Güero, één van de deelnemers aan de filmworkshops, te volgen tijdens zijn vrijlating, zien we geen close-ups van knuffels en tranen, maar enkel een long-shot van de andere kant van de straat tegenover de met prikkeldraad afgezette muren van de San Fernando jeugdinstelling. Dit is echter een bewuste keuze van de makers: wij kunnen, als buitenstaanders, nooit *echt* dichtbij komen. Terwijl de documentaire afsluit met deze long-shot, zwingelt een cumbia aan en gaat binnen het leven gewoon verder. De paradox in de presentatie van gedetineerden en hun strijd met het gevangenisleven, vertaalt zich naar een moeilijk te duiden gevoel van onbehagen dat ook mij, kijkend naar de muren van de Nicaraguaanse gevangenis waar ik al bijna vijf jaar werk, steeds weer bekruipt. Hiermee legt *Fuera de Foco* de vinger op de zere plek en beklemtoont de stijl van deze documentaire de dubbele *vibe* van de gevangenis zelf: deze jongens zijn geen lieverdjes, ze hoeven niet betutteld te worden, maar ze proberen wel te midden van alles dat ze gedaan hebben, tegen de verwachting in, hun eigen leven nog zin te geven – en dat blijft bewonderenswaardig.

Verantwoording

La Isla de los Niños Perdidos is een Nicaraguaanse documentaire uitgebracht in 2002 door Camila Films en Florence Jaugé, een Franse filmmaakster die ook enkele andere documentaires en speelfilms op haar naam heeft staan die eveneens in Nicaragua gefilmd zijn (zoals *De Nina a Madre* en *La Yuma*). *Fuera de Foco* is een Mexicaanse documentaire van Mexicaans visueel antropoloog Antonio Zirión en Adrián Arce. De met meerdere prijzen bekroonde documentaire is in 2013 uitgebracht door Homovidens, Etnoscopio en Alas y Raíces (CONACULTA). Op 3 augustus 2014 heb ik op de tweejaarlijkse conferentie van de European Association of Social Anthropologists (EASA) uitgebreid met Antonio Zirión gesproken. Het artikel van mijn hand, waarnaar ik verwijs voor een uitgebreide beschrijving van “het getekende lichaam” en de *vale verga* mentaliteit in de Nicaraguaanse gevangenis, is “The prisoner's body: violence, desire and masculinities in a Nicaraguan prison theatre group” in *Gender and Conflict: Embodiments, Discourses and Symbolic Practices*, Georg Frerks, Annelou Ypeij & Reinhilde König (eds.), London, Ashgate, 2014. Het citaat aan het begin van dit stuk komt uit *Fuera de Foco* van Cholo, één van de gedetineerden die meedeed aan de filmworkshops.

DEEL 4
STRIJD OM NATUURLIJKE
HULPBRONNEN

VOGELAARS

HET DRAMA VAN DE INDIANEN IN BRAZILIË

FÁBIO DE CASTRO

Het landschap is idyllisch! Een kleine houten kano glijdt door de vreedzame rivier, omgeven door majestueuze bomen, met twee gidsen die rustig peddelen. Drie toeristen achterin de kano kijken gefascineerd rond en nemen foto's. Ze zijn verrukt terwijl ze door hun verrekijkers en cameralenzen vogels in alle kleuren en soorten zien. Plotseling landt er een pijl op hun kano; het mystieke gevoel slaat om in een gespannen situatie! De toeristen wenden zich naar de rivierkant en zien vijf Indianen met pijlen en bogen onder de bomen staan, half naakt en met beschilderde gezichten. De gidsen laten direct hun peddels vallen en zetten de motor van de boot aan om hun gasten te redden van deze vijandige groep wilden. Deze gebeurtenis, een mix van angst en opwinding, zal een onderdeel worden van een geweldige ervaring van deze buitenstaanders. Weer thuis zullen deze "natuurconsumenten" het verhaal aan hun vrienden vertellen, hoogstwaarschijnlijk vol met overdreven details van hun "*Lonely Planet*" avontuur. Wat zij echter nooit zullen weten is hoe de angstaanjagende Indianen aan de waterkant het tafereel verlieten. Nadat de kano haastig vertrekt, doorkruizen de vijf "wilden" een dunne bomenrij en bereiken de onverharde weg, waar een oude vrachtwagen op hen wacht. Zij verruilen snel hun kostuum voor spijkerbroeken en T-shirts, springen achterop de vrachtwagen en maken op weg naar huis hun gezicht schoon, de werkdag zit er weer op!

De hierboven beschreven scène is het begin van *Birdwatchers*, een Braziliaanse/Italiaanse film geproduceerd in 2008. Deze film behandelt een langdurig en ernstig probleem in Brazilië: de vernietiging van een inheemse gemeenschap als gevolg van de expansie van de *agribusiness*. De film toont een Guarani-Kaiowá stam waarvan het land is ingenomen door een grootschalige boer in de staat Mato Grosso do Sul. De strijd om het land vindt plaats in een veelzijdige context van traditie en moderniteit in een snel veranderende maatschappij.

De gemeenschap zit knel tussen het verlies van toegang tot hun land en de groeiende invloed van de verstedelijkte samenleving. Sommige Indianen sluiten zich aan bij verzetsbewegingen om hun grondgebied terug te krijgen, terwijl anderen zich aanpassen aan de nieuwe werkelijkheid en in dienst treden van de grote boerderijen. In de film spelen inheemse acteurs hun eigen rol. De dialogen, gesproken in hun eigen taal (Guarani), bieden de toeschouwers een directe en authentieke lijkende weergave van deze complexe werkelijkheid.

Birdwatchers gaat over meer dan alleen het onrecht dat traditionele gemeenschappen wordt aangedaan in hedendaags Brazilië. Het portretteert de interne tegenstellingen binnen de Guarani-Kaiowá en de tegenstrijdigheden tussen hun overlevingsstrategieën en de beelden over Indianen die in de huidige samenleving bestaan. In dit essay wil ik deze twee contradicties behandelen – hoe inheemse groepen omgaan met de traditie-moderniteit dualiteit zowel intern als ten opzichte van de buitenwereld – in de context van de *agribusiness* expansie in Brazilië. Hierbij zal ik verwijzen naar de film plot in het algemeen en naar enkele scènes in het bijzonder. Het gaat daarbij om twee hoofdargumenten. Ten eerste, ideeën over de inheemse identiteit binnen de Braziliaanse “moderne” maatschappij zijn gebaseerd op het beeld van onveranderlijke gewoontes, isolatie en harmonieuze relaties met de natuur binnen de inheemse samenleving. Deze percepties maken de inheemse samenleving apolitieke overblijfsels uit het verleden. Zij dient te worden behouden als onderdeel van de “wildernis”, zodat de hedendaagse, “moderne” mens ervan kan genieten tijdens haar vakantie weg van het stedelijke leven. Ten tweede, mondialisering heeft grote gevolgen voor de lokale leefwijze van inheemse groepen, niet alleen doordat er externe dreigingen, zoals verlies van grondgebied, ecologische risico’s en geweld uit voort komen, maar ook doordat snelle sociale verandering interne conflicten veroorzaken in hun cultuur.

Ik zal eerst een aantal feiten over de inheemse volkeren in Brazilië presenteren, die deze twee argumenten ondersteunen. Vervolgens zal ik een aantal scènes analyseren om de tegenstellingen die uit deze dualiteit voortkomen te illustreren. Ik besluit het essay met enkele opmerkingen aangaande de toekomst van de inheemse groepen in het land.

Van wilde beesten naar burgers naar publieke vijand

De inheemse bevolking in Brazilië heeft grote maatschappelijke veranderingen doorgemaakt sinds het begin van de kolonisatie. Gedwongen verhuizingen, nieuwe ziektes, slavernij en gedwongen ras- en vermenging zijn enkele processen die hebben geleid tot een snelle afname van de bevolking, van een geschatte vijf miljoen mensen bij

aanvang tot minder dan een half miljoen tegen het einde van de negentiende eeuw. Deze trend zette zich voort na de oprichting van het eerste nationale inheemse orgaan, de *Serviço de Proteção os Índios* (SPI), in 1910. Als onderdeel van zijn paternalistische beschermingsmissie was de SPI in feite een institutionele machine om de inheemse bevolking te integreren in de nationale samenleving. Dit gebeurde door middel van het afnemen van hun grondgebied en het uitvoeren van inburgeringsprogramma's. Als gevolg hiervan veranderde zij in arme, landloze boeren. Halverwege de twintigste eeuw bereikte de inheemse bevolking het laagste bevolkingscijfer, met minder dan honderdduizend mensen die op het Braziliaanse grondgebied leefden.

Verassend genoeg begon het tij voor de inheemse bevolking te keren onder de militaire dictatuur. In 1967 werd de SPI vervangen voor de FUNAI, die verantwoordelijk was voor de vaststelling, regulering en bescherming van het inheemse grondgebied. De Grondwet van 1969 en het Inheemse Statuut van 1973 ondersteunden het beleid om de inheemse gebieden te beschermen, hoewel de inheemse bevolking niet meteen profiteerde van deze veranderingen. Volgens verklaringen van inheemse militanten zijn er meer inheemsen gemarteld en vermoord in het Amazonewoud gedurende de militaire dictatuur dan politieke dissidenten in de steden. Deze instituties hebben echter wel de weg geëffend voor sociaal beleid in afgelegen gebieden en later ook voor de verdere uitbreiding van inheemse rechten. In de jaren tachtig verdriedubbelde de inheemse bevolking nagenoeg. Dit was een teken dat er nieuwe hoop was voor de inheemse Brazilianen. Pas na de Grondwet van 1988 verschoof het beleid echter van paternalisme naar een meer proactieve rol waarin het verstrekken van autonomie en territoriale rechten centraal kwam te staan. Deze institutionele verschuiving leidde tot opmerkelijke resultaten. De laatste bevolkingstelling in 2010 liet zien dat bijna negenhonderdduizend mensen zichzelf definieerden als inheems. De helft daarvan woonde op inheems grondgebied; bijna een derde in stedelijke gebieden.

De verdubbeling van de inheemse bevolking in de afgelopen tien jaar is echter meer dan een demografische transitie, het is het gevolg van culturele en politieke processen die je *actieve ethnogenesis* zou kunnen noemen. Dit is een proces waarbij individuen en groepen bewust hun identiteit herdefiniëren ten behoeve van een politiek doel. Deze inheemse zelfidentificatie is een omstreden begrip. Critici beschuldigen rurale gemeenschappen ervan hun "identiteit" te fingeren om toegang tot land en andere middelen te verkrijgen. Omdat deze groepen "traditionele" inheemse kenmerken zouden missen, zouden zij niet in aanmerking moeten komen voor inheemse rechten en met name land. Anderen wijzen er echter op dat inheemse identiteit niet per se een kwestie van bepaalde lichamelijke of gedragsmatige kenmerken, maar veeleer in de loop van de geschiedenis is geconstrueerd. Generaties lang hebben inheemse nakomelingen zichzelf ge-

identificeerd als alles behalve inheems, simpelweg omdat deze sociale categorie een associatie van minderwaardigheid oproept. Doordat territoriale rechten werden gekoppeld aan culturele identiteit ontstond er een groeiende interesse bij gemarginaliseerde gemeenschappen om zich te beroepen op de verwantschap met hun inheemse voorouders. Met andere woorden, in plaats van het fingersen van een identiteit zijn inheemse nakomelingen nu, voor het eerst sinds de kolonisatie, in staat hun culturele erfgoed op te eisen.

De institutionele erkenning van de inheemse identiteit leidde tot een grote toename van door de overheid erkende inheemse grondgebieden. Sinds midden jaren negentig is het inheemse landbezit bijna verdubbeld tot een miljoen km² – twaalf procent van het nationale grondgebied – verspreid over bijna 600 territoria. Deze belangrijke groei contrasteert met de nieuwe dreigingen waarmee de inheemse groepen in de afgelopen tien jaar werden geconfronteerd. Het *neo-developmental* model gebaseerd op de expansie van grondstoffenproductie zorgde voor snelle veranderingen in de rurale gebieden, die overgenomen werden door mijnbouwbedrijven, *agribusiness* en infrastructuur (snelweg en waterkrachtcentrale). Doordat deze activiteiten in inheems grondgebieden worden verhinderd nemen de spanningen toe tussen de inheemse groepen enerzijds en de boeren, particuliere bedrijven en de overheid anderzijds. Water- en luchtvervuiling, landroof, slavernij, geweld en maatschappelijke ontwrichting zijn onderdeel gebleven van het dagelijks leven van vele inheemse gemeenschappen.

Nog bedreigender is echter het beeld van de inheemse bevolking dat het neo-developmentalistische discours in stand houdt. Afgeschilderd als “nobele wilde” die in harmonie met de natuur leeft zou een echte Indiaan opgesloten dienen te leven in een klein reservaat, immuun voor invloeden van buitenaf. Als gevolg hiervan worden “moderne” gewoontes, het gebruik van technologie en het stadsleven van Indianen, door de media als afwijkend gedrag gepresenteerd. Hier zouden geen inheemse rechten aan kunnen worden ontleend, zo luidt de redenering. Met andere woorden, van burger is de inheemse bevolking publieke vijand geworden.

De werkelijkheid op het scherm

Birdwatchers toont een inheemse gemeenschap die onderhevig is aan snelle en veelzijdige sociale veranderingen. Leden van de gemeenschap worstelen om hun traditionele, lokale, rurale leven te leiden binnen de hedendaagse, gemonialiseerde, stedelijke wereld. Zij geven in die complexe context hun waarden en gebruiken opnieuw vorm. De keuze om de Guarani-Kaiowá zelf de inheemse realiteit te laten verbeelden was niet toevallig. Deze specifieke groep symboli-

seert het drama dat veel inheemse gemeenschappen overkomt. Zij verloren hun grondgebied, hun leefwijze en hun wil om te leven. Naast aanhoudende moorden en bedreigingen hebben zij ook het hoogste aantal zelfmoorden (veelal jonge mannen) van alle inheemse groepen in het land.

De Guarani-Kaiowá zijn diep getroffen door de expansie van de *agribusiness* rondom hun grondgebieden. Gelegen aan een onverharde weg, naast een sojaveld waarvan zij beweren dat het hun grondgebied is, wordt hun gemeenschap geconfronteerd met een veelheid van gevaren. Bestrijdingsmiddelen worden in wolken over hun tenten gespoten, hun toegang tot het bos en de rivier wordt geblokkeerd, jonge vrouwen worden lastig gevallen en hun leiders worden geïntimideerd. De invloed van de verstedelijkte levenswijze draagt bij aan de problemen die de gemeenschap het hoofd moet bieden. Sommigen van hen weerstaan de druk, zoals de leider van de gemeenschap die blijft proberen de groep bij elkaar te houden en steekpenningen of aanbiedingen van werk op de grootschalige boerderijen weigert. Anderen proberen zich aan te passen aan de nieuwe werkelijkheid. Zij leggen zich toe op oogstwerkzaamheden in de suikerrietvelden onder omstandigheden die bijna gelijk zijn aan slavernij of gaan als dienstmeisjes werken in de huizen van de boeren. Weer anderen proberen de traditionele en moderne leefwijze te combineren, zoals de jongen die van een blanke dame motorfiets leert rijden en van de sjamaan rituelen leert uitvoeren. Uiteindelijk geven de verliezers zich over aan alcoholisme of benemen zich zelfs het leven!

De film toont deze verschillende strategieën. Kijkers zouden kunnen denken dat het cinematografische overdrijvingen zijn, maar in wezen wordt hen een gruwelijkere, gewelddadigere realiteit bespaard. Het conflict tussen traditie en moderniteit waarmee de Indianen geconfronteerd worden, toont zich mooi in een scène van een jonge man die het geld dat hij verdiend heeft met het oogsten van suikerriet gebruikt om een paar sneakers te kopen in een winkelcentrum. Hij keert terug naar het gemeenschappelijke kamp waar zijn vader, de leider van de gemeenschap, zijn gedrag sterk afkeurt. Meer dan alleen een uiting van consumentisme vertegenwoordigen de gympen voor zijn vader het verraad van zijn zoon! Ze zijn gekocht met (vuil) geld verdiend met het werk op suikerrietvelden die liggen op het door de gemeenschap geclaimde land. Dit aspect wordt duidelijker tegen het einde van de film, wanneer de jongen wordt gevonden opgeknoopt aan een boom. De vader toont zijn verontwaardiging over het gedrag van zijn zoon door tegen het lijk van de jongen te schreeuwen dat hij zijn ziel heeft verkocht aan de duivel. De scène eindigt met een close up van de sneakers die naast het lijk in een gat worden begraven.

Terwijl inheemse groepen zich geconfronteerd zien met interne tegenstellingen, heeft de sterk verstedelijkte Braziliaanse samenleving een statisch beeld van de "traditionaliteit" van de inheemse leefwijze.

Als nationaal erfgoed worden de inheemse groepen gedegradeerd tot een relikwie uit het verleden, losgekoppeld van de nationale ontwikkeling. De eerder beschreven openingsscène illustreert dit denkbeeld. Het exotische beeld van inheemse volken wordt door de toerismebureaus gebruikt. Zij bieden de toeristen de kans om zich onderdeel te voelen van deze “*reality* (wilden) *show*”. Deze “handel” doet ons beseffen dat wat echt en onecht is afhangt van je uitgangspunten die bepalen wat je denkt te gaan zien! Volgens de waarneming van de toeristen combineert de natuur harmonie én gevaar, dus het ervaren van zowel de wilde schoonheid als de woeste bedreiging belichaamt het totaalpakket!

Dergelijke beelden en verwachtingen worden gecreëerd door de beeldvorming van de inheemse bevolking in de massamedia. Ik heb zelf een glimp opgevangen van dit proces toen ik als CEDLA onderzoeker in 2009 mijn eerste interview gaf voor het Nederlandse nieuws. Toen een paar Indianen op de grens van Brazilië en Peru een vliegtuig aanviel dat over hun dorp vloog, werden de internationale media – niet grappig bedoeld – wild! De foto's die vanuit een vliegtuig werden genomen toonden Indianen met beschilderde gezichten die pijlen de lucht in gooiden. Mijn poging om uit te leggen dat geïsoleerd levende groepen wel degelijk erkend (en beschermd) zijn door het landelijke overheidsorgaan FUNAI in Brazilië was kansloos. Mijn poging om dit nieuws te verbinden aan een bredere politieke context van bedreigingen van inheemse groepen die in contact staan met de buitenwereld was ook tevergeefs. Het beeld van een geïsoleerde stam die diep in het bos, zichzelf probeerde te verdedigen tegen kwaadaardige buitenstaanders, was veel aantrekkelijker voor hun kijkers! Mijn enkele seconden van roem, *prime time* op het Nederlandse nieuws, bestond uit een zorgvuldig bewerkte, uit de context gehaalde versie van mijn uitleg over de betekenis van de oranje gezichtsverf als onderdeel van een oorlogsritueel. Ik was echter nog meer geschokt om te zien hoe het decor van het interview zorgvuldig was gemodelleerd. Op tv zag de prachtige tuin van het oude grachtenpand aan de Keizersgracht in Amsterdam, waar het interview werd opgenomen, er uit als een tropische achtergrond. Mijn affiliatie als “Braziliaans antropoloog” – zonder vermelding van het CEDLA – maakte het beeld van legitieme informatie gegeven door een deskundige uit de regio compleet. Met andere woorden, niet alleen was ik niet in staat om een duidelijk beeld te scheppen van de uitdagingen waar de inheemse volken voor staan, ik ging ook deel uitmaken van een proces waarin misleidende denkbeelden werden gecreëerd!

Ironisch genoeg voelen zij die gefascineerd zijn door het beeld van de nobele wilden zich verraden wanneer zij achter het “aangepaste” gedrag van de inheemse bevolking komen en keren zij zich tegen hen! Sterker nog, er wordt recentelijk steeds vaker op deze manier gereageerd door verschillende sociale actoren. Jammer genoeg zijn dit

niet alleen de stedelijke elite en de opkomende middenklasse. Voormalige partners van inheemse volken hebben zich geleidelijk bij deze groep gevoegd. Ecologen, bijvoorbeeld, klagen dat inheemse volken vaak niet in staat zijn de bossen te behouden omdat zij niet de traditionele methoden gebruiken. Landloze landarbeiders, die met soortgelijke problemen als de Indianen kampen, klagen om een andere reden – zij beweren dat het inheemse territoria gewoonweg te groot zijn en daarom zouden moeten worden gedeeld met hen voor het verbouwen van gewassen.

Nog verontrustender is de aanhoudende campagne voor institutionalisering van anti-inheemse rechten door de rurale elite en de staat. Voorstellen tot wijzigingen in de Grondwet om de afbakening van inheems land te stoppen en de politieke macht van de FUNAI in te perken zijn uitvoerig verdedigd in het Parlement. Ondertussen worden inheemse territoria verkleind om hydro-elektrische projecten te vestigen, worden ongrondwettelijke maatregelen gebruikt in de toekenning van milieuvergunningen, en worden legale instrumenten toegepast die onder de militaire dictatuur zijn opgericht om sociale bewegingen in bedwang te houden – genaamd *suspensão de segurança* –, allen als institutionele mechanismes van de Staat om inheemse bewegingen het zwijgen op te leggen. Ironisch genoeg is het Openbaar Ministerie uitgegroeid tot de belangrijkste tegenstander van de staat, aangezien zij de enige actor is met wettelijke macht die voorstander is van de inheemse rechten.

De toekomst van de Indianen in Brazilië

Sinds de kolonisatie hebben verschillende elite groepen een bijdrage geleverd aan het vernietigen van de inheemse identiteit in Brazilië. Dit deden zij niet alleen door het fysiek vermoorden van de bevolking, maar ook door de wens van het Indiaan-zijn te vernietigen. Geleidelijk verloren inheemse nakomelingen, en vooral degenen die zich met andere culturele groepen mengden, de connectie met hun inheemse identiteit. In de jaren negentig leek hun toekomst er echter rooskleuriger uit te gaan zien. Zij sloten zich aan bij transnationale inheemse en milieu bewegingen en kregen steun van de staat, als onderdeel van het nationale democratiseringsproces. De officiële cijfers van de groei van het aantal inheemse territoria contrasteren echter met de recente trend van toenemend geweld en onrecht waarmee de inheemse groepen in Brazilië te maken krijgen. Ondanks nationaal grondwettelijke rechten en internationale overeenkomsten om de inheemse rechten te beschermen laten de mechanisme van het dagelijkse geweld geen toekomst voor sommige inheemse volken, die gedwongen worden hun grondgebied te verlaten.

Birdwatchers toont deze werkelijkheid maar al te goed. Door mid-

del van een cinematografische setting slaagt het erin de twee belangrijkste uitdagingen van de globalisering voor de inheemse bevolking van Brazilië aan te kaarten. Ten eerste heeft de groeiende vraag naar grondstoffen om de gemondialiseerde economieën te bevoorraden een proces van landroof van inheems grondgebied door particuliere bedrijven aangewakkerd, aangemoedigd door de staat om de ontwikkeling van productie en infrastructuur uit te kunnen breiden. Ten tweede is het lokale leven sterk beïnvloedt door het nauwere contact met de gemondialiseerde samenleving, wat verschillende interne tegenstellingen creëerde. Terwijl inheemse groepen in toenemende mate geconfronteerd worden met mondiale druk, draagt het beeld van de nobele wilde bij aan hun uitdaging om als burgers hun rechten op te eisen.

De voorstelling van natuur en inheemse groepen als onderdeel van een verre, beschaafde en geïsoleerde plek heeft een belangrijke implicatie voor hun toekomst. Het verandert de stedelijke samenleving in consumenten van geromantiseerde beelden van de natuur en de cultuur, en onthoudt de inheemse populaties een positie als politieke actor, een culturele connectie met de gemondialiseerde samenleving en een economische rol in het nationale ontwikkelingsproject. Tenzij deze verkeerde voorstelling vervangen wordt door beelden van burgerschap en *zelfbeschikking* zal de Braziliaanse inheemse bevolking aan de zijlijn van de samenleving blijven staan.

Het imago van inheemse groepen die in afzondering en in harmonie met de natuur leven roept het stereotype beeld op van een “nobeles wilde”. Als gevolg wordt het vermogen van die inheemse groepen om hun weg te vinden in een beperkte politieke ruimte ontkend. De openingsscène illustreert ook inheemse *agency* in deze complexe sociale context, waarin Indianen tradities “verkopen” aan de toeristen. In plaats van hulpeloze slachtoffers te zijn, maken zij gebruik van een ideaalbeeld en zetten dit in hun voordeel om in verkoopbare producten die zij toevoegen aan de mogelijkheden om in hun levensonderhoud te kunnen voorzien.

En zo eindigt de film! Al meer dan vijfhonderd jaar heeft de inheemse bevolking gevochten voor het recht om indiaan te kunnen zijn! Tegen alle verwachtingen in zullen de inheemse Brazilianen echter niet zo snel verdwijnen. In de laatste scène, nadat de leider van de gemeenschap vermoord wordt door een huurmoordenaar, besluit de jonge leerling van de sjamaan zelfmoord te plegen. Hij staat op het punt uit een boom te springen met een touw om zijn nek. Hij stopt, bevrijdt zichzelf van het touw, kijkt in de camera en zegt “Ik win!” en hij loopt uit beeld, op weg naar een nieuwe toekomst.

Verantwoording

Deze bijdrage is gebaseerd op *Disinherited: Indians in Brazil* (2000) door F. Watson, S. Corry en H. Drysdale (Survival International);

Atlas of Pressures and Threats to Indigenous lands in the Brazilian Amazon (2009) door A. Carneiro Filho en O. Braga de Souza (Instituto Socioambiental); en op J.M.A. Arruti “From ‘mixed indians’ to ‘indigenous remainders’: strategies of ethnocide and ethnogenesis in northeastern Brazil” uit *The Challenge of Diversity: Indigenous Peoples and Reform of the State in Latin America* (2000) geredigeerd door W. Assies, G. van der Haar en A.J. Hoekema (Thela). Ik wil Bente van de Nes bedanken voor het vertalen van de oorspronkelijke tekst naar het Nederlands.

HIPHOP MET EEN GOUDPAN

REFLECTIES OP KLEINSCHALIGE GOUDWINNING IN
COLOMBIA, BEZONGEN DOOR CHOCQUIBTOWN

LEONTIEN CREMERS EN JUDITH KOLEN

Vanwege de groeiende vraag en een gelimiteerd aanbod, is de prijs van goud wereldwijd de afgelopen jaren exponentieel gestegen. Als gevolg hebben verschillende regeringen in Latijns Amerika ingezet op het uitbreiden van hun goudmijnindustrie. Daarnaast zijn er groepen uit de lokale bevolking die hun kans zien om een graantje mee te pikken van de nieuwe *gold rush*. Hun kleinschalige goudwinning vraagt weinig gespecialiseerde kennis of investeringen en met een beetje geluk kan er binnen korte tijd veel geld worden verdiend. De kleinschalige goudzoekers trekken voor hun activiteit ver het Amazonewoud in en onttrekken zich daarbij aan het zicht van nationale overheden. Deze ontwikkelingen rondom kleinschalige goudwinning in de Amazone zijn het onderwerp van ons lopende onderzoeksproject. Onze partners in Colombia hebben als onderzoeksgebied de Chocó regio gekozen en nodigden in December 2011 alle betrokken onderzoeksteams uit om kennis te maken met de situatie rondom goudwinning aldaar. Op zoek naar achtergrondinformatie over die bestemming stuitten wij op een wel héél toepasselijke videoclip. De band ChocQuibTown bleek een liedje te hebben geschreven over de kleinschalige goudwinning in hun gebied: *Oro*. Dat was nou precies het thema waarvoor we zouden afreizen naar die regio.

Hier kom ik vandaan

De videoclip van ChocQuibTown begint met een blik op het landschap van Quibdó en omgeving. Daarbij valt meteen op hoe groen de heuvels zijn waarin het lied over de goudwinning zich afspeelt. Het departement Chocó ligt in het westen van Colombia en grenst aan zowel de Grote als de Atlantische oceaan. Chocó kent een ongekend hoog neerslagcijfer van zo'n 8.000-10.000 mm per jaar. Dat betekent

dat er in één maand ongeveer net zoveel regen valt als in Nederland in één jaar. Door al die regenval groeit een altijd groen laaglandbos dat bekend staat om zijn hoge biodiversiteit. Onder die vegetatie bevindt zich evenwel een heel ander soort rijkdom. Vanwege de ligging van het gebied en de werking van het wassende water, zit er in hele kleine deeltjes veel, zogenaamd alluviaal goud in de grond dat is geërodeerd van de primaire goudaders in het nabijgelegen Andesgebergte. De lokale bevolking, overwegend Afro-Colombianen, zoekt naar dit goud in de rivieren en afgravingen. Ondanks de biologische en geologische rijkdom in de regio is de bevolking overwegend arm. Historisch gezien was het een geïsoleerd en moeilijk toegankelijk gebied. De Afrikaanse slaven die te werk werden gesteld in de suikerrietplantages aan de Pacifische en Caraïbische kust, vormden er leefgemeenschappen die georganiseerd waren rond landbouw en kleinschalige mijnbouw. Daarbij hielden ze veel van hun Afrikaanse culturele gebruiken in stand. Vandaag de dag onderscheiden ze zich door hun kleding, muziek, dans en andere culturele uitingen. Helaas is de historisch gegroeide achtergesteldheid van het gebied nog altijd aanwezig en zichtbaar in de beperkte voorzieningen zoals infrastructuur, gezondheidszorg en scholing. Het is ook een gebied waar het interne Colombiaanse conflict hevig heeft gewoed en nu nog altijd, op de voor- of achtergrond, aanwezig is.

ChocQuibTown is een Afro-Colombiaanse hiphop groep, wiens leden afkomstig zijn uit Chocó. Hun eerste album heet *Somos Pacífico* (wij zijn (van de) Pacific) en dateert uit 2006. Vanaf dat moment kent de groep een opwaartse beweging. Ze hebben inmiddels internationale faam met hun maatschappijkritische teksten vanuit hun Afro-Colombiaanse identiteit. Thema's voor de songteksten worden gevonden in de uitdagingen waarvoor de bewoners van Chocó vandaag de dag staan, zoals politieke corruptie, armoede en milieuvervuiling. In de bijbehorende videoclips komen de teksten nog meer tot leven door een visualisatie van de kleurrijke Chocóaanse omgeving. Het lied *Oro* is hier een goed voorbeeld van. In de videoclip wordt al in de eerste seconden een impressie geven van de goudwinning in Chocó, terwijl we de klanken horen van typische Afro-Colombiaanse instrumenten, zoals de *marimba* (een soort houten xylofoon) en de *guache* (een holle pijp met zaden of rijstkorrels die het geluid van regen nabootst). We zien beelden van kleinschalige, handmatige goudwinning, met hulp van een goudpan. Maar we zien ook grotere mijnbouwoperaties, waar graafmachines grote putten hebben gegraven en met behulp van veel water en houten stellages (zogenaamd *shuiceboxes*) het goud wordt gewonnen. De zangeres van de band staat in de clip ook in de mijnput, tot haar knieën in het water. Samen met de kleinschalige goudwinners die staan te "pannen" begint zij op energieke wijze haar verhaal te zingen over de situatie met betrekking tot het goud in Chocó. Het is duidelijk dat de zangeres ons wil laten zien dat zij zingt na-

mens deze mensen, dat zij hun verhaal vertelt. Sterker nog, ze zingt hierbij *“de esta tierra yo soy”* (“hier kom ik vandaan”), waarmee ze aangeeft dat ze één van hen is. Dit verhaal gaat over haar en over haar volk. Aan de toon en bewegingen die gemaakt worden, wordt al snel duidelijk dat het hier om een protestlied gaat. Deze mensen zijn boos, boos over de situatie rondom goudwinning in hun leefomgeving.

Chocó herbergt een van de belangrijkste goud- en platina voorraden van Colombia en om die reden wordt er al meer dan 200 jaar in dit gebied gemijnd. Ook de Afro-Colombiaanse gemeenschappen woonachtig in dit gebied mijnen al zolang als zij zich kunnen herinneren. Ten tijde van het kolonialisme hebben zij hun eigen artisanale technieken ontwikkeld, die vandaag de dag nog steeds worden toegepast. De kennis is van generatie op generatie overgedragen. Traditiegetrouw is de artisanale manier van goudwinning in Chocó een activiteit voor het hele gezin, waaraan zowel mannen, vrouwen als kinderen deelnemen. Soms leren kinderen al op driejarige leeftijd hoe ze goud kunnen wassen met een goudpan. Goud zoeken gebeurt dan ook meestal als aanvulling op andere economische activiteiten, zoals landbouw en visserij. Zo ging dat 200 jaar geleden, en zo gaat dat vandaag de dag nog steeds. Goudwinning is onlosmakelijk verbonden met de culturele identiteit van de Afro-Colombianen in Chocó. Het is daarom niet verwonderlijk dat een lokale muziekgroep een lied maakt over goud. Tegelijkertijd kaart ChocQuibTown daarmee een belangrijk probleem aan waar de artisanale mijnbouwers, en daarmee de gehele Afro-Colombiaanse gemeenschap, zich vandaag de dag mee geconfronteerd zien.

Dat probleem heeft te maken met regelgeving rondom goudwinning; of meer specifiek, met regels betreffende landrechten. Sinds 1993 worden de collectieve landrechten van de Afro-Colombiaanse gemeenschappen erkend door de Colombiaanse overheid. Lokale gemeenschapsraden dragen zorg voor het beschermen van de culturele identiteit en rechten van deze gemeenschappen. Deze raden zijn ook de beheerders van de natuurlijke hulpbronnen in het gebied. Dat wil zeggen: voor alles wat zich bóven de grond bevindt. Omdat de traditionele, artisanale manier van goudwinning geen extra vergunningen behoeft, kunnen de gemeenschapsraden beslissen over wie waar mag mijnen en onder welke voorwaarden. Zo worden er bijvoorbeeld afspraken gemaakt over het betalen van vergoedingen aan families op wiens grond naar goud wordt gezocht. Over ondergrondse natuurlijke hulpbronnen hebben de gemeenschapsraden evenwel geen beschikkingsrecht. Om op gemechaniseerde wijze naar goud te kunnen zoeken in Chocó, dien je verschillende vergunningen aan te vragen, onder andere bij het Colombiaanse ministerie van mijnbouw. Dit ministerie heeft concessierechten uitgegeven binnen de collectieve Afro-Colombiaanse gronden aan mensen van buiten de regio. Ondanks wetten over *free, prior and informed consent* (vrijelijk tot stand

gekomen, voorafgaande en weloverwogen instemming), zijn de gemeenschapsraden niet bij deze besluitvorming betrokken. Deze ontwikkeling zorgt voor veel onvrede binnen de gemeenschappen, en leidt in sommige gevallen tot conflicten. Het is precies deze ergernis waar ChocQuibTown over zingt.

Er kwam een vent op mijn land ...

In de videoclip kondigt de zangeres de komst aan van een “*fulano*”, wat in het Spaans zoiets betekent als “man”, “kerel”, “vent” of “gast”, op háár land. Je ziet al aan haar gezicht en de manier waarop ze het zingt dat ze het er niet zo mee eens is. En ja, daar zien we hem. Hij heeft een smetteloos wit overhemd en een spijkerbroek aan en draagt een voor Colombia zo karakteristieke sombrero op zijn hoofd. Het is een beetje een cowboy en hij komt duidelijk niet uit het gebied, want hij heeft een mesties uiterlijk en zijn accent blijkt “*extranjero*”, wat letterlijk “buitenlands” betekent. Of hij ook écht uit het buitenland komt valt te betwijfelen, maar het is zeker dat het hier gaat om een man met geld en invloed, afkomstig uit de hoofdstad Bogotá bijvoorbeeld, op zoek naar een goede investeringsmogelijkheid.

Zoals deze man zijn er in de afgelopen jaren veel mensen van buitenaf naar het gebied gekomen, met als doel geld te verdienen aan het goud. Zij weten hoe ze zich moeten bewegen om bij het goud te komen. Ze zoeken contact met de lokale bevolking en de lokale overheden en proberen afspraken met ze te maken. Maar ze weten bovendien ook heel goed hoe de processen lopen op regionaal en nationaal niveau en kunnen het kantoor van het juiste ministerie vinden voor het aanvragen van de benodigde mijnconcessie. Iets wat de lokale bevolking juist niet altijd goed weet.

Hoewel er in het gebied al enkele concessies zijn afgegeven aan grootschalige mijnbedrijven, beperkt de *fulano* waarover ChocQuibTown zingt zich tot nu toe tot kleinschalige operaties. Hiervan zijn er momenteel enkele honderden in bedrijf. In deze vorm van mijnbouw wordt gewerkt met zwaarder materieel dan bij artisanale mijnbouw technieken, zoals graafmachines en hoge druk spuiten. Hierbij worden grote stukken aarde blootgelegd, zoals zo treffend wordt getoond in de videoclip van het lied *Oro*. Ook steeds meer Afro-Colombianen beginnen interesse te tonen in deze lucratieve manier van goudwinning. Desondanks zijn het tot nu toe vooral mensen van buiten Chocó die een kleinschalige operatie runnen.

Volgens de wet mogen kleinschalige, gemechaniseerde mijnbouwers niet werken zonder mijnbouw vergunning, een concessieovereenkomst en een milieuvergunning van het nationale mijndepartement en de regionale milieu-autoriteit. Er zijn echter maar weinig kleinschalige bedrijven die over dit soort papieren beschikken; van de

overgrote meerderheid kan gezegd worden dat zij illegaal werken. Maar illegaliteit in deze context dekt niet de hele lading, omdat de kleinschalige bedrijven overeenkomsten sluiten met lokale gemeenten. Daarmee krijgen zij van een officiële instantie toestemming om hun operatie te starten, ook al beschikken zij niet over de juiste papieren. In ruil daarvoor dienen zij de gemeente maandelijkse vergoedingen te betalen, zolang de operatie actief is.

De gemechaniseerde mijnbouwers maken ook afspraken met de Afro-Colombiaanse landeigenaren, families die hun eigendom ontleenen aan de collectieve rechten van de gemeenschap. Het weigeren van toegang is welhaast onmogelijk, omdat de gemeente al toestemming heeft gegeven voor hun komst. Maar deze landeigenaren kunnen wél onderhandelen over de voorwaarden waarop de ondernemers op hun land mogen werken. Meestal worden er afspraken gemaakt over het betalen van een vergoeding aan de landeigenaar, bestaande uit 10 tot 15 procent van de totale opbrengst. Soms worden er ook afspraken gemaakt over milieumaatregelen en het herstellen van het land na sluiten van de mijn. Al met al kan gesteld worden dat het hier om informele afspraken gaat, en dat de landeigenaren niet de macht hebben om gemaakte afspraken af te dwingen. Een en ander is in grote mate afhankelijk van de onderhandelings talenten van de landeigenaar, en de bereidheid van de *extranjero* om mee te gaan in informele regels en gewoonten.

De aanwezigheid van verschillende technieken is goed zichtbaar in de videoclip. Van oudsher ontwikkelden de Afro-Colombianen een aantal technieken, gebaseerd op kennis zoals ingevoerd door de Spanjaarden, maar later ook beïnvloed door kennis van de Californische *goldrush* in de negentiende eeuw en, niet te vergeten, die van Brazilië in de jaren tachtig van de twintigste eeuw. Het resultaat is een reeks aan technieken met klinkende namen zoals *mina de agua corrida* (met gebruik van stromend water), *guache* (in schachten), *hoyadero* (met goudpan), *mazamorreo* (in de rivierbodem) en *zambullidero* (met duikbril). Allemaal zijn ze gebaseerd op het handmatig onttrekken van de gouddeeltjes uit de rivier of op het graven van bescheiden putten en korte gangenstelsels waarbij daarnaast gebruik gemaakt wordt van simpele hulpmiddelen zoals de goudpan en de *sluicebox*. Inmiddels zijn er modernere technieken bijgekomen, die gebruik maken van machinerie zoals motoren, pompen en graafmachines. Soms zet men een installatie op een vlot, waardoor goudwinning op de rivier mogelijk is (*draguetas*) of spuit men hele stukken grond weg met hogedruksputten, om vervolgens de ontstane modderstroom op te vangen en het goud er uit te filteren (*arranque con motobombas*). In de clip zien we hoe graafmachines grote stukken van de groene vegetatie hebben weggevaagd en in diepe gaten de goudhoudende lagen verder afgraven. Deze manier van goudwinning is veel lucratiever dan de handmatige wijze, omdat er in een kort tijdsbestek meer

grond verzet wordt en meer goud gewonnen. Tegelijkertijd is de impact van de onderneming ook veel groter. Er wordt bos omvergewoeld en het blootgelegde terrein doet er vaak weer jaren over om begroeid te raken. De oorspronkelijke planten- en dierenrijkdom is dan echter verdwenen en komt ook niet meer zo snel terug. Ook wordt er bij deze grotere operaties vaak kwik gebruikt om de efficiëntie te verhogen. Echter, een groot deel van dit kwik komt in het milieu terecht, met alle kwalijke gevolgen van dien.

In Chocó is een initiatief gestart dat “*Oro Verde*” heet, oftewel “Groen Goud”. Dit initiatief verbindt de Afro-Colombiaanse goudwinners middels de productieketen met consumenten in het Westen die geïnteresseerd zijn in eerlijk geproduceerd goud met oog voor mens en milieu. Door te produceren binnen bepaalde richtlijnen krijgt hun goud een keurmerk en wordt bij verkoop een extra premie uitbetaald bovenop de normale prijs. Die premie, in combinatie met een aantal andere geboden voordelen, maakt het interessant voor de lokale bevolking om “groen” te produceren. De richtlijnen schrijven echter wel voor dat het bij handmatige onttrekking moet blijven. Het gebruik van machinerie is niet toegestaan, waardoor de lokale producenten nooit het schaalvoordeel kunnen genieten wat de *extranjero* met zijn graafmachine wel heeft. Er heerst dan ook nogal wat discussie onder de lokale bevolking over de voor- en nadelen van produceren onder de *Oro Verde* vlag. Want ook de Chocoanen willen vooruit en een aantal van hen zou daarom graag overgaan op grootschaligere technieken, al dan niet met hulp van buitenaf. De gemeenschap ziet zich verdeeld tussen economische vooruitgang aan de ene kant en het beschermen van de biodiversiteit en natuurlijke leefomgeving aan de andere kant.

Dat het produceren van “groen” goud niet voor iedereen is weggelegd, laat de videoclip ook zien. Als we goed kijken, zien we een mijnbouwput waarin verschillende graafmachines bezig zijn om de grond af te graven, en waaromheen talloze mensen met grote rieten hoeden en T-shirts in alle kleuren van de regenboog als mieren aan het werk zijn met goudpannen. Deze mensen werken niet voor een grote baas, maar voor zichzelf als *barrequero*. Het feit dat zij in de mijnbouwput naar goud mogen zoeken, is het gevolg van afspraken tussen de plaatselijke gemeenten en de gemechaniseerde mijnbouwers. De gemechaniseerde mijnbouwers worden gematst door de gemeenten, omdat zij toestemming krijgen om naar goud te zoeken zonder in het bezit te zijn van de daarvoor bij wet bepaald benodigde papieren. In ruil voor deze dienst wordt soms van hen gevraagd om de lokale bevolking toe te staan met goudpannen naar goud te zoeken op hun werkterrein. Hiermee wordt voorkomen dat grote groepen mensen in opstand komen tegen de aanwezigheid van gemechaniseerde mijnbouwers, want in de losgewoelde aarde is vaak best wat goud te vinden. Toch gaat dit niet om grote hoeveelheden: terwijl de *extranjero* er van-

door gaat met het grote geld, kunnen de *barrequeros* alleen hun dagelijkse inkomsten aanvullen met wat ze aan goud vinden in de put.

De eigenaren zijn nu werknemers, er is meer armoede

En dan zingt de zangeres van ChocQuibTown: “*Los duenos son empleados*” (“de eigenaren zijn nu werknemers”), terwijl we beelden zien van hardwerkende Afro-Colombianen die tot hun knieën in het water staan en met de pan in de hand op zoek zijn naar goud, terwijl de *extranjero* vanaf de kant op hen neer kijkt. Het lijkt haast alsof ze ons even mee terug wil nemen in de tijd, terug naar de tijd van de slavernij. Maar waar het hier werkelijk om gaat, is dat landeigenaren geen inspraak hebben over wie er toegang krijgt tot hun land en de rijke ondergrond. De collectieve landrechten van de Afro-Colombianen kunnen niet verhinderen dat hier conflicten over ontstaan. Ze kunnen onderhandelen wat ze willen, maar hebben niks om op terug te vallen als afspraken niet worden nageleefd. Ze kunnen niets anders doen dan toekijken hoe ondernemers van buiten de regio de grond leeghalen, en blijven achter met lege handen. “*Ladron te fuiste con mi oro, y me dejaste sin mi oro*” (“Boef je bent vertrokken met mijn goud, en je liet mij zonder mijn goud achter”), scandeert dan jong en oud in het lied. Deze ontwikkelingen vormen een bedreiging voor de lange traditie van kleinschalige goudwinning als extra bron van inkomsten voor vele families. Zoals de makers van *Oro* duidelijk willen maken, is dat iets wat ieder lid van de Afro-Colombiaanse samenleving raakt.

Op nationaal niveau praat de regering over de “*locomotora minera*” (“mijnbouw locomotief”), wat inhoudt dat er volledig wordt ingezet op de ontwikkeling van de grootschalige mijnbouwbedrijven in het land. Het beleid is hier zodanig op aangepast, dat de kleinschalige goudwinners er in het beste geval niet mee geholpen zijn, maar in het slechtste geval gewoonweg worden tegengewerkt in hun activiteiten. Alleen inzetten op grootschalige mijnbouw als motor voor ontwikkeling is een gemiste kans voor de Colombiaanse overheid. Zeker in een gebied zoals Chocó, waar de meeste mensen nog altijd leven in houten hutten en sloppenwijken en de armoede nog altijd duidelijk zichtbaar aanwezig is. Kleinschalige goudwinning kan een kans bieden om uit de armoede te raken, mits het op de juiste manier wordt gedaan en de juiste kaders aanwezig zijn. Die kaders moeten door een nationale overheid gesteld worden. Ook het instellen en betrekken van de traditionele gemeenschapsraden bij de goudwinning heeft geen enkele zin als zij de middelen, kennis en zeggenschap niet hebben om te bepalen wat er gebeurt in hun territorium.

De week die we uiteindelijk doorbrachten in Chocó was er één waarin we veel leerden over deze ingewikkelde problematiek in het

gebied en de obstakels waartegen de lokale bevolking aanloopt als het gaat om goudwinning. Het was ook een week waarin we in een klein vliegtuigje boven het oneindig verre broccoli-groene laaglandbos zweefden en ons verwonderden over de uitgestrekte hoeveelheid nog onaangetaast bos. Op die schaal valt de impact van kleinschalige mijnbouwactiviteit toch écht in het niet. Het is alleen de vraag hoe er in de omgeving van een mijnbouwoperatie mee wordt omgesprongen. Een mooie uitdaging voor het *Oro Verde* initiatief, en soortgelijke initiatieven in andere landen, om deze groene en sociale processen met betrekking tot goud nóg beter te begeleiden en de geleerde lessen uit te dragen naar andere gebieden.

Verantwoording

De afgelopen jaren hebben wij gewerkt voor het onderzoeksproject “Small-Scale Gold Mining in the Amazon” (GOMIAM), dat zich richt op de kleinschalige goudwinningsector in de landen Bolivia, Brazilië, Colombia, Peru en Suriname. We zijn dankbaar voor de kennis die we hebben mogen opdoen binnen dit project, voor het grote netwerk dat we hebben opgebouwd, en voor de gastvrijheid van onze partners in de onderzoeksgebieden tijdens diverse reizen die we in het kader van het project hebben gemaakt. De reis naar Colombia in December 2011 was voor ons beiden een extra bijzondere reis, omdat we niet eerder onderzoek hadden gedaan naar kleinschalige goudwinning in Colombia, en omdat dit ons eerste bezoek was aan het gebied. Dit maakt dat je met een onbesmette verbazing, verwondering en bewondering kunt kijken naar de dingen om je heen. Het essay dat we schreven heeft geen wetenschappelijke pretenties. Wel hebben wij gebruik gemaakt van enkele bronnen, die we hier graag vermelden. Voor ontwikkelingen in de kleinschalige mijnbouwsector in Colombia hebben wij veel gehad aan het hoofdstuk “Characteristics and Challenges of Small-Scale Gold Mining in Colombia”, geschreven door Mariana Sarmiento en het Colombiaanse GOMIAM team, welke werd gepubliceerd in het boekje *Small-Scale Gold Mining in the Amazon* (Amsterdam 2013). Ook bleek het artikel van Marjo de Theije e.a. “Engaging legal systems in small-scale gold mining conflicts in three South American countries” in *Conflicts over Natural Resources in the Global South: Conceptual Approaches* (Leiden 2014) erg bruikbaar. Tijdens dit schrijven hebben wij gebruik gemaakt van vele internet bronnen. Allereerst willen wij natuurlijk verwijzen naar de videoclip *Oro* van ChocQuibTown, welke te zien is op YouTube via de volgende link: http://youtu.be/lQZZ_gp8dos. Verder hebben we de website van ChocQuibTown geraadpleegd (www.chocquibtown.com), evenals de website over het Oro Verde initiatief (www.opwegnaargoedgoud.nl/oro-verde) en de website over het onderzoeksproject GOMIAM (www.gomiam.org). De geïnteresseerde lezer willen wij ook de publicatie Infografía Pequeña minería de oro en Chocó, Colombia, niet

onthouden. Deze werd uitgebracht door Amichoco en GOMIAM, en is te vinden via de volgende link: <http://www.gomiam.org/content/images/stories/infografia.pdf>.

WEG EN WATERKRACHT

TWEE FILMS TER ONDERSTEUNING VAN
PARTICIPATIEVE BESLUITVORMING IN SURINAME

PITOU VAN DIJCK

Dit hoofdstuk analyseert de bijdrage van film aan de meningsvorming over de aanleg van wegen en dammen in het binnenland van Suriname. Meer specifiek gaat het over de rol van twee korte films bij het informeren van de lokale bevolking in het gebied waar de infrastructurele werken zullen plaatsvinden en van de Surinaamse bevolking in het algemeen. Beide films richten zich op het verschaffen van inzicht in de mogelijke gevolgen van een groot infrastructureel programma dat de aanleg van een weg en van dammen en wateromleidingen omvat. De twee films nemen de kijker mee naar de mogelijke impactgebieden van de infrastructurele werken. Ze zijn in een aantal opzichten complementair en behandelen verschillende aspecten van een integraal infrastructuurprogramma.

De film *Een Weg Komt Nooit Alleen* is opgenomen in juli 2011 en richt zich op de percepties van lokale bewoners over de mogelijke gevolgen van wegaanleg in het gebied langs de Boven-Surinamerivier, ten zuiden van het Brokopondostuwmeer. Deze percepties zijn in de film verbeeld en verwoord in discussies tijdens *krutu's* (dorpsbijeenkomsten) en aansluitend tijdens korte individuele interviews. De film *Waterkracht in het Surinaamse Binnenland – Gevolgen voor Wayana en Trio* is opgenomen in augustus 2012 aan de Tapanahonirivier, nabij de grens met Brazilië. Hier staat het voornemen van de regering van Suriname om een stuwdam aan te leggen centraal. Percepties over de mogelijke gevolgen van bovenstroomse inundatie en benedenstroomse verlaging van de waterstand worden verwoord door de dorpelingen en bestuurders, zoals dorpskapiteins en hun assistenten, de *basja's*.

Beide films zijn gemaakt als uitvloeisel van een wetenschappelijk project dat aan het CEDLA is uitgevoerd met als doel een bijdrage te leveren aan een strategische impactanalyse van grootschalige infrastructurele werken die de Surinaamse overheid in haar langere termijnplanning heeft opgenomen. Het project – dat onderdeel is van

een groter onderzoek naar de gevolgen van wegen in Amazonia – richt zich in het bijzonder op de analyse van potentiële gevolgen van deze infrastructurele werken in het Surinaamse binnenland. De percepties van de lokale bevolking over de gevolgen en het opstellen van een actieplan ter maximalisering van positieve sociaaleconomische effecten en inperking van negatieve milieueffecten van de aanleg van infrastructuur staan daarbij centraal. De resultaten van het onderzoek naar deze gevolgen zijn gepresenteerd in “The IIRSA Guianese Shield hub: the case of Suriname”, opgenomen in Pitou van Dijck, *The Impact of the IIRSA Road Infrastructure Programme on Amazonia* (2013).

Beide films zijn ontwikkeld op basis van een script dat is geschreven door de auteur. Ze zijn door twee professionele cameramannen, afkomstig uit Suriname, opgenomen en gemonteerd. Daarnaast is een korte instructiefilm gemaakt over het gebruik van het publiek toegankelijke systeem van GIS-kaarten – EduGIS – waarmee bewoners op locatie zelf kunnen nagaan wat potentiële veranderingen in het impactgebied voor hen kunnen betekenen. De productie van deze GIS-kaarten was onderdeel van het project. Om op brede wijze aandacht te vestigen op de thematiek zijn drie trailers op YouTube geplaatst, gemaakt door Michel Truong van Dijck. Tenslotte is een korte film met de titel *The Making Of* op YouTube geplaatst, die een presentatie van het project biedt.

De opzet van dit hoofdstuk is als volgt. Sectie 2 presenteert kort het infrastructurele plan van de Surinaamse overheid dat in de films centraal staat. Sectie 3 zet beknopt de standaardprocedure van een strategische impactanalyse van infrastructurele programma’s uiteen, zoals die in veel landen en door veel instituties wordt doorgevoerd. Er wordt in het bijzonder ingegaan op de participatieve benadering van een dergelijke analyse zoals die mede wordt voorgestaan door de Inter-American Development Bank (IDB) en wordt toegepast in het Latijns Amerikaanse infrastructuurprogramma IIRSA, het Initiative for the Integration of Regional Infrastructure in South America. Een dergelijke benadering speelt ook een rol bij de Wereldbank, in het bijzonder bij projecten met potentiële gevolgen voor binnenlandbewoners. Deze sectie toont hoe film, in de context van dergelijke impactanalyses, een innovatieve en significante functie kan vervullen. Sectie 4 gaat in op aanpak, opzet, doelstelling en karakter van de twee films. Sectie 5 brengt een aantal reflecties en conclusies bijeen over de mogelijke voordelen, maar ook beperkingen van film in deze context.

Weginfrastructuur en het TapaJai Hydro Plan

Het TapaJai Hydro Plan is een van de vele projecten in Amazonia om hydro-energie op te wekken. Het plan heeft tot doel om de capaciteit

van het Brokopondostuwmeer om elektriciteit op te wekken te vergroten door toename van de wateraanvoer naar het stuwmeer. Daartoe wordt in de omgeving van de Alamandidonsula – een van de stroomversnellingen in de Tapanahonrivier – nabij het dorp Palumeu een dam aangelegd; wordt het water vanuit het zo gevormde stuwmeer via een kanaal omgeleid naar de noordelijk gelegen Jaikreek; en wordt de waterstroom met behulp van verder gelegen dammen omgeleid naar het Brokopondostuwmeer. In een uitgebreide variant van dit basisplan wordt een tweede elektriciteitscentrale gebouwd bij de Afobakadam aan het Brokopondostuwmeer en worden kleine centrales nabij dammen in het binnenland gebouwd. Deze infrastructurele werken alsmede de aanleg van hoogspanningsleidingen vereisen de constructie van wegen door het binnenland.

Het Meerjarenplan 2012-2016 van de regering van Suriname, getiteld *Suriname in Transformatie*, vermeldt de aanleg van een weg die Paramaribo verbindt met de grens van Brazilië in de nabijheid van het gehucht Vier Gebroeders, als onderdeel van een internationale wegverbinding die zou moeten doorlopen tot Manaus in Brazilië. In het verleden werd naar deze verbinding verwezen als de weg naar de Braziliaanse stad Santarem, evenals Manaus gelegen aan de Amazonerivier. Strategische doelstelling van deze verbinding is om Paramaribo tot een belangrijke transitohaven voor goederentransport te maken. Daartoe dient de haven van Paramaribo te worden uitgebreid en gemoderniseerd. Een dergelijk plan was in 2005 door Suriname ingediend in het kader van de onderhandelingen met buurlanden over de zogenaamde Guianese Shield Hub van IIRSA. De aanleg van deze weg naar de grens met Brazilië kan tevens de ontwikkeling van het TapaJai Hydro Plan ondersteunen. Destijds was dat voorstel mede beargumenteerd met verwijzing naar de mogelijkheid om landbouw, veeteelt en mijnbouw in het binnenland van Suriname te ontwikkelen. Het voorstel werd niet opgenomen in IIRSA, maar het is recentelijk weer door de Surinaamse president naar voren gebracht. In 2011 heeft het Ministerie van Publieke Werken van Suriname een Memorandum of Understanding getekend met het Chinese bedrijf China Harbor over de aanleg van de weg tussen Paramaribo en Vier Gebroeders, een spoorweg langs dit tracé en de modernisering van de haven van Paramaribo. In dit verband kan worden gewezen op de prioriteit van Brazilië om een wegverbinding aan te leggen tussen Manaus en Georgetown, de hoofdstad van Guyana. In dat model zou Georgetown of een nabijgelegen locatie de functie van transitohaven vervullen.

Kaart 1 en 2 tonen het deel van Suriname met de locaties die centraal staan in de twee films: de Surinamerivier en de weg die vanaf Pokigron volgens plan wordt doorgetrokken langs de Boven-Surinamerivier tot nabij Djumu, waar een brug zal worden gebouwd. De weg loopt dan ten zuiden van het stuwmeer langs een nog niet

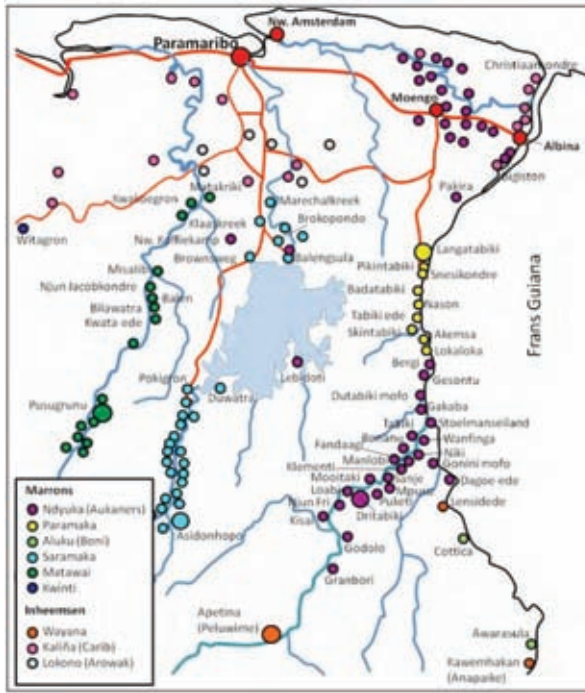
bepaald tracé tot aan de Alamandidonsula in de Tapanahonrivier, dichtbij het Trio- en Wayanadorp Palumeu. Aan deze zuidelijk gelegen rivier, niet ver van de Braziliaanse grens, ligt verder bovenstrooms het Triodorp Tepu en verder benedenstrooms het Wayanadorp Apetina. Kaart 2 toont de belangrijkste elementen van het TapaJai Hydro Plan.

Impactanalyse als context voor de film

De doelstelling van een strategische impactanalyse van wegaanleg is om nog voor aanvang van de werkzaamheden inzicht te krijgen in mogelijke of waarschijnlijke gevolgen voor de sociaaleconomische conditie van de lokale bevolking, de natuur en het leefmilieu in het gebied dat waarschijnlijk door de wegaanleg zal worden beïnvloed. Op basis van de bevindingen van een dergelijke analyse kan vervolgens een plan worden opgesteld om via beleidsmaatregelen en andere initiatieven de potentieel positieve effecten te stimuleren en de potentieel negatieve effecten, vooral op het milieu, te beperken. Impactanalyses kunnen sterk verschillen in opzet, diepgang en breedte. Meestal bevatten de studies een algemene beschrijving van de sociaaleconomische en de natuurlijke omstandigheden; de ecosystemen en de biodiversiteit; een analyse van trends en ontwikkelingen waarbinnen de infrastructuur een rol kan spelen in de toekomst; de mogelijkheden van alternatieve tracés of andere transportmodaliteiten zoals watertransport of een spoorweg; en uiteindelijk voorstellen voor beleidsmaatregelen om de potentieel positieve gevolgen te versterken en negatieve gevolgen te beperken.

Dergelijke analyses kunnen in meer of mindere mate de lokale bevolking of haar vertegenwoordigers in het proces betrekken. Een meer participatieve benadering kan voordelen, maar ook nadelen met zich meebrengen en de toegevoegde waarde van participatie is vaak moeilijk tevoren in te schatten. Mogelijke voordelen zijn vergroting van kennis en inzicht bij de lokale bevolking over de betekenis van het proces voor de eigen leefgemeenschap en vergroting van inzicht bij de uitvoerders van het project in de gevolgen ervan zoals die op lokaal niveau worden gewaardeerd. Tekort aan transparantie kan tot onzekerheid en verzet leiden bij de bevolking en achterdocht opwekken, waardoor een confronterende sfeer kan ontstaan. Daarentegen kan een aanpak die wordt gekenmerkt door het tijdig verschaffen van informatie tot een meer coöperatieve instelling leiden, zeker wanneer in het participatieve plan van actie aan verlangens van de lokale bevolking tegemoet wordt gekomen met passende en door de bevolking bepleite maatregelen.

Kaart 1. Bevolkingsconcentraties langs de Boven Suriname Rivier



Bron: Marieke Heemserkerk, 'Kleinschalige Goudwinning in Suriname, Een Overzicht van Sociaal-economische, Politieke, en Milieuaspecten', deelstudie van het project *Strategische Analyse en Participatief Actieplan voor Zuid Oost Suriname*, CEDLA, Cordaid en WWF, 2011. Zie voor kaarten betreffende de gevolgen van wegaanleg en stuwmeren in Suriname: Pitou van Dijck, *The Impact of the IIRSA Road Infrastructure Programme on Amazonia*, Routledge, Londen en New York, 2013, Chapter 8, 'The IIRSA Guianese Shield Hub: The Case of Suriname', pp. 151-180.

De bijdrage van een participatieve benadering aan de kwaliteit van de besluitvorming kan echter beperkt worden door een aantal omstandigheden: de kennis en inzichten van de lokale bevolking in mogelijke gevolgen op korte en langere termijn kan tekortschieten of is sterk vertekend; voorkeuren kunnen soms sterk zijn beïnvloed door gewoontes en tradities; hiërarchische verhoudingen binnen gemeenschappen kunnen er toe leiden dat in dorpsbijeenkomsten en raadplegingen dorpsoudsten, bestuurders en groepsvertegenwoordigers de meningsvorming sterk beïnvloeden, waarbij vertegenwoordigers hun eigen prioriteiten kunnen laten prevaleren boven die van de groep die ze verondersteld worden te vertegenwoordigen.

Als onderdeel van een impactanalyse is een enquête uitgevoerd onder 538 bewoners van twintig dorpen langs de Boven-Suriname rivier tussen Pokigron en Semoisi. De enquête bevatte veertig tevoren vastgestelde vragen die individueel zijn doorgenomen in

taire karakter hebben, maar meer de sfeer van een *road movie* uitstralen, zo veel mogelijk direct aansprekend en met een sterk lokale sfeer.

De soms sterk conflicterende percepties over de gevolgen van wegaanleg voor de lokale bevolking vormen het hoofdelement van de film *Een Weg Komt Nooit Alleen*, die is opgenomen door de Surinaamse filmer Jürgen Lisse in juli 2011. De film toont hoe de Chinese wegebouwers met hun karavaan van machines en vrachtwagens door de jungle de weg aanleggen vanaf hoofdstad Paramaribo naar het zuiden, en hoe dorpelingen daarover met elkaar van gedachten wisselen tijdens dorpsvergaderingen. Sommigen zijn bang voor de veranderingen die ze zich voor hun ogen zien voltrekken. Anderen hopen op een betere toekomst nu er een weg gaat komen waarover ze goederen naar de markt in de stad kunnen brengen, waar toeristen hun producten kunnen kopen. Velen zijn boos op de overheid die niet naar hen luistert, niets doet aan hun grootste zorg – het regelen van grondenrechten – en die vooral aan haar eigen belang denkt.

De film is op dvd gezet samen met alle onderzoekspapers, simulaties van impacts uit de modelanalyses en een instructiefilmpje over het ophalen van informatie uit een serie GIS-kaarten. Met behulp van dit pakket digitale kaarten kunnen geïnteresseerden, in het bijzonder de dorpelingen op locatie die toegang hebben tot internet, zelf zien wat er in hun omgeving gaande is met betrekking tot wegaanleg, aanwezigheid van ontdekte goudvoorraden en exploitatie daarvan en beschikbaarheid van concessies. De dvd is bijgesloten bij een geïllustreerde publicatie, eveneens getiteld *Een Weg Komt Nooit Alleen*, die is gedistribueerd met het decembernummer van 2011 van het Surinaamse maandblad *Parbode*, met een oplage van 3000 exemplaren. Daarnaast zijn nog eens 500 exemplaren verstuurd naar bibliotheken, scholen, regeringsinstanties en personen en organisaties in het binnenland.

De tweede film, *Waterkracht in het Surinaamse Binnenland – Gevolgen voor Wayana en Trio*, is opgenomen in augustus 2012 door de Surinaamse filmer Milton Kam. Hier staat het betrekkelijk rustige leven in de inheemse Wayana- en Triodorpen langs de rivier centraal. We zien de dorpelingen bezig in hun hutten, met de was aan de waterkant en tijdens de jacht vanaf hun korjalen, schietend met een geweer op wild. We zien hoe de bemanning de grote boot, een uitgeholde boomstam voorzien van buitenboordmotor, door de stroomversnellingen heen tilt en sleept. Hier zijn geen dorpsvergaderingen in beeld, maar wel dorpsleiders, kapiteins en *basja's*, die hun scherpe opinies over de plannen voor een dam in de rivier onomwonden naar voren brengen. Tenslotte zien we kinderen van een lagere school, die tekeningen hebben gemaakt waarin ze de toekomst van hun dorp verbeelden. Tien dagen lang filmden we het leven op de rivier, van de vroege morgen tot zonsondergang en ook daarna nog om de nachtelijke bliksemflitsen in beeld te krijgen. Uit meer dan twaalf uur film-

materiaal is uiteindelijk een film van dertien minuten vervaardigd, waarin met behulp van animatie een damwand in de rivier is geprojecteerd om het centrale punt dramatisch te visualiseren.

Reflectie en conclusie

Beide films zijn ontwikkeld op basis van een tevoren opgesteld draaiboek dat flexibel werd bijgesteld, afhankelijk van de mogelijkheden en onverwachte belemmeringen. De films vallen in essentie in de categorie non-fictie, maar zijn niet per se documentaires. Het onderscheid tussen de verschillende filmcategorieën is echter niet absoluut. Fictieve films gebruiken soms “documentaire” beelden van gebeurtenissen die werkelijk hebben plaatsgevonden, terwijl documentaires bepaalde gebeurtenissen in scène zetten om deze beter op film te presenteren. Politiek of maatschappelijk geëngageerde documentaires of documentaire achtige films, duidelijk bedoeld als non-fictie, kunnen de werkelijkheid sterk stileren, waardoor het onderscheid tussen fictie en non-fictie minder absoluut wordt. In documentaire films wordt bovendien niet altijd strak aan de historische tijdsfrequentie vastgehouden en wordt de periodisering gemanipuleerd. Daardoor kunnen causaliteiten dubieus worden.

De keuze viel in beide gevallen op een korte non-fictie film met een heldere premisse met van daaruit een doorlopende *interest line*, zonder zijwegen of additionele verhalen. De films zijn in hun geheel op locatie geschoten, waarbij het aantal filmlocaties beperkt moest blijven om praktische en financiële redenen. In *Een Weg Komt Nooit Alleen* is de premisse: de bewoners kunnen zich maar beter goed bewust zijn van de gevolgen van een weg in hun gebied voor ze er toestemming voor geven. In de film *Waterkracht in het Surinaamse Binnenland – Gevolgen voor Wayana en Trio* is de premisse: als je geen idee hebt van de gevolgen van een dam waar je nooit om hebt gevraagd, is het raadzaam je te organiseren. Het centrale motief bepaalt *de interest line*, ordent de beelden en draagt het verhaal.

De films gaan er vanuit dat zowel de kleine groep kijkers in het binnenland als de kijkers die in de stad en de kuststrook wonen, de thematiek niet of nauwelijks kennen. In feite is voor de meeste kijkers het binnenland een onbekend terrein, waar ze zich niet bijzonder toe voelen aangetrokken. Voor velen zijn zowel de omstreken plannen van de overheid als de omgeving waarin ze mogelijkterwijs zullen worden uitgevoerd goeddeels onbekend. De film moet dus zowel informatief als boeiend zijn voor een slecht geïnformeerd en niet noodzakelijkerwijs bijzonder geïnteresseerd publiek. Dat gegeven leidde tot de keuze voor een *road movie*-achtige, relatief snelle aanpak in plaats van de wat trage, meer stapsgewijze benadering van een traditionele documentaire. Ook volgt daaruit de keus voor een pak-

kende start waarin meteen duidelijk wordt gemaakt dat er iets in de lucht hangt. Er is behoefte aan een *hook* of iets vergelijkbaars. Aan het begin van de eerste film vervullen de Chinese wegverzetmachines met kabaal en uitlaatgassen die functie. In de tweede film is het een dorpskapitein die met een zeer expliciete korte speech het thema neerzet.

Omdat de films beogen de participatie van lokale bewoners in het besluitvormingsproces te versterken en hun visies naar voren te brengen, komt vooral de lokale bevolking aan het woord. Hier komt geen alleswetende uitlegger naar voren die een standpunt poneert over het thema. Toch komt in de tweede film kort een hydroloog in beeld die het thema toelicht: een wetenschappelijke *Sprechhund* of *Jack the Explainer* – die in beeld en in een *voice over* uitlegt wat het belang is van de rivier voor de lokale bevolking. Die informatie wordt vervolgens aangevuld met enige geprojecteerde regels over het waterkrachtproject en de gevolgen ervan. Dat leek de meest efficiënte en effectieve manier te zijn om zonder veel oponthoud uiteen te zetten wat de verschillende gevolgen kunnen zijn van damaanleg voor bewoners van boven- en benedenstreams gelegen dorpen aan de Tapanahonirivier.

Om de kijker te boeien is er naar gestreefd om de bewoners van de dorpen langs beide rivieren, de hoofdrolspelers in de film, zo sympathiek en mooi mogelijk te verbeelden. Ze vertellen hun verhaal, waarbij we ze soms wel en soms niet in beeld zien. Wat betreft de verteltechniek is er voor gekozen geen acteurs aan het woord te laten, maar uitsluitend te werken met de bewoners van het gebied. Er wordt dus gesproken in lokale talen die in sommige gevallen door slechts zeer kleine groepen mensen worden gesproken. Selectief gebruik van ondertiteling was dus vereist in beide films.

Er zijn speciale technieken gebruikt om resultaten van eigen wetenschappelijk onderzoek in de film te visualiseren. Dat geldt bij het in beeld brengen van het mogelijke tracé van de weg naar het zuiden en in het bijzonder van de uitbreiding van het gebied langs de weg dat in de loop van de jaren na de wegaanleg zal worden getransformeerd van bos in een ander type van landgebruik. Dergelijke uitkomsten van het Land Use Scanner model met simulaties van veranderend landgebruik tussen 2011-2025 zijn aan het slot van de eerste film opgenomen om te verhelderen wat de aanleg van een weg in de loop van de tijd voor de omgeving en bewoners kan betekenen. Daarmee is de titel van de film wetenschappelijk verantwoord gevisualiseerd: een weg komt nooit alleen.

De inzet van de twee films was om de lokale bevolking te informeren over het infrastructurele project dat de overheid in hun regio van plan is uit te voeren, en om de rest van de samenleving te tonen welke zorgen en overwegingen spelen bij de bewoners van het gebied waar die weg en dam gepland zijn. Film is een medium dat direct en effectief wetenschappelijk verkregen gegevens en inzichten kan helpen

verspreiden. Zelfs de uitkomsten van onze modelanalyses kunnen zo gedeeld worden met bevolkingsgroepen die geen enkele training op dat terrein hebben genoten.

De film is niet gebruikt om de lokale bevolking een bepaald standpunt aan te reiken. In essentie zijn de visie en standpunten in de film die van de bevolking zelf. Deze zijn op een zo neutraal mogelijke wijze in beeld gebracht, onder meer door verschillende standpunten te laten verwoorden. De film functioneert als een mechanisme van maatschappelijke dienstverlening door kennisverspreiding, vergroting van participatie en daarmee versterking van democratische besluitvorming.

Desondanks hebben we tijdens het filmen soms sterke weerstand ervaren, omdat de lokale bevolking onze doelstelling, zoals hierboven verwoord, niet kon delen. Veel bewoners gingen er vanuit dat wij de film uit eigen belang, met name economisch gewin, maakten en dat de film de lokale bevolking niet ten goede zou komen. Bovendien bestond de vrees dat de in de film verwoorde meningen van de lokale bevolking vertekend en misbruikt zouden worden. Niet alleen individuele dorpsbewoners, dorpskapiteins en *basja's* uitten deze zorgen. Ook tijdens langdurige dorpsbijeenkomsten kwamen deze zorgen op zeer indringende wijze naar voren.

De twee films die hierboven centraal staan, vormen met de trailers, de instructiefilm voor EduGIS en het dossier *Een Weg Komt Nooit Alleen* belangrijke resultaten van het project, die in hoge mate zijn gebaseerd op het wetenschappelijk onderzoek dat er aan vooraf is gegaan. Tenslotte maakte Maja Haanskorf een geïllustreerd boek, getiteld *Stuwdammen en Wegen in het Surinaamse Binnenland – Gevolgen voor Wayana en Trio* (2014). Dit boek verschijnt tezamen met de film over het TapaJai waterkrachtproject van de Surinaamse overheid en zal volgens bedoeling de thematiek onder de aandacht houden.

Verantwoording

Dit hoofdstuk is mede gebaseerd op het filmscript dat ik schreef voor beide films die hier worden geanalyseerd. De wetenschappelijke basis van het project, waar de films en het boek van Maja Haanskorf uit zijn voortgekomen, is uitgewerkt in “The IIRSA Guianese Shield Hub: The Case of Suriname” in Pitou van Dijck, *The Impact of the IIRSA Road Infrastructure Programme on Amazonia*, Routledge, Londen en New York, 2013. Het boek van Maja Haanskorf *Stuwdammen en Wegen in het Surinaamse Binnenland – Gevolgen voor Wayana en Trio* werd uitgegeven door Planet Trails Foundation, Caribbean Media Group, Paramaribo, 2014.

ANTI-MIJNBOUW ACTIVISME IN GUATEMALA

REFLECTIES NAAR AANLEIDING VAN DE FILM
HEART OF THE SKY, HEART OF THE EARTH

ELISABET DUEHOLM RASCH

Als ik de lichten aandoe, blijft het lange tijd stil in de collegezaal. Ik heb zojuist een aantal fragmenten laten zien uit de documentaire *Heart of the Sky, Heart of the Earth*. Het is een indrukwekkende film die het verhaal vertelt van zes jonge Maya's uit Mexico en Guatemala, die elk op hun eigen manier worstelen met hun identiteit in relatie tot moderniteit, commercialisering van natuurlijke hulpbronnen en discriminatie en racisme. Als de studenten uiteindelijk de zaal uitlopen, kijken ze bedrukt. Ik vraag me af of zij ook nog voor zich zien hoe Flori, Maya vrouw uit Guatemala, als klein meisje het land moest ontvluchten nadat haar tante verkracht en gemarteld was. Of zij nog ook haar machteloosheid voelen over de hedendaagse ontwrichtende gevolgen van mijnbouw in een gebied dat nog geen dertig jaar eerder getroffen werd door genocide.

De thema's die centraal staan in *Heart of the Sky, Heart of the Earth* – de conflictieve geschiedenis van Guatemala, de hedendaagse strijd tegen grootschalige winning van natuurlijke hulpbronnen, het leven in een samenleving doordrenkt van geweld en racisme, maar ook de spirituele betekenis van natuurlijke hulpbronnen – raken de kern van hedendaags sociaal conflict in Guatemala. De verhalen van de geportretteerde jongeren leggen bloot dat de manier waarop transnationale bedrijven op grootschalige wijze natuurlijke hulpbronnen (willen) exploiteren, niet alleen watervervuiling, kapotte huizen en huiduitslag en andere gezondheidsproblemen veroorzaakt. Ze laten zien dat het diepste gevoel van machteloosheid wordt veroorzaakt door iets anders. Het besef, keer op keer, dat de achterliggende strijd altijd weer gaat om politiek, macht en burgerschap; over de vraag wie het recht en de macht heeft te beslissen over het gebruik van natuurlijke hulpbronnen.

In dit essay staat één van deze jongeren uit de film centraal, Flori. Ik gebruik haar persoonlijke verhaal om te reflecteren op de vraag hoe

Maya's in Guatemala zich verhouden tot de grootschalige winning van natuurlijke hulpbronnen en de sociale en politieke dynamieken die hiermee gepaard gaan. Ik baseer me daarbij met name op mijn eigen doorlopende onderzoek (gestart in 2011) naar inheemse activisme tegen wat zij noemen *megaproyectos*, projecten waarbij sprake is van de grootschalige winning van natuurlijke hulpbronnen, en de criminalisering van deze sociale mobilisatie.

Verleden in het heden

Aan het begin van de film zien we Flori achterin een pick-up zitten die door het Guatemalteekse landschap rijdt. Ze vertelt hoe zij als klein meisje van drie Guatemala ontvluchtte met haar familie. Militairen hadden haar tante ontvoerd, verhoord, verkracht en haar mond van oor tot oor open gesneden, omdat ze niet wilde of kon vertellen waar de guerrilla's zich ophielden. Dat is het moment waarop Flori en haar familie vluchten naar Mexico. Lopend, omdat het leger alle wegen controleert. Haar verhaal is maar één van de vele verhalen over ontvoering, marteling en buitenrechtelijke executie die hebben plaatsgevonden tijdens het interne conflict dat Guatemala teisterde tussen 1960 en 1996.

In 1960 staken een paar oud-militairen de grens naar Guatemala over vanuit Mexico. Uit onvrede met het repressieve bewind van de militairen jegens de bevolking, begonnen zij een guerrilla beweging, de EGP (*Ejército Guatemalteco de los Pobres* – Guatemalteeks leger van de armen). Het militaire bestuur in deze tijd was extreem repressief en keerde zich vooral tegen de inheemse bevolking, maar ook tegen arme *ladinos*. Tussen 1960 en 1996 kwamen meer dan 200.000 mensen om het leven. Het grootste deel hiervan behoorde tot het inheemse deel van de bevolking. Met name de periode tussen 1978 en 1982 kenmerkte zich door extreem geweld. In deze periode hanteerde het leger de tactiek van de verschroeide aarde. In het kader van “ontwikkeling” werd ernaar gestreefd alle zaken die “modernisering” in de weg stonden, uit te roeien. In de praktijk betekende dit dat er tussen mei en september 1982 alleen al 440 gehuchten, inclusief hun inwoners, in de hooglanden van Guatemala met de grond gelijk werden gemaakt. Huizen werden verbrand, vrouwen werden verkracht, en er vonden talloze verdwijningen en buitenrechtelijk executies plaats. Ríos Montt, president tussen 1980 en 1982, werd in 2013 schuldig bevonden aan genocide van de inheemse bevolking.

Voor veel vluchtelingen betekent het kiezen van de civiele president Vinicio Cerezo (1986) en later het ondertekenen van de vredesakkoorden (1996) een mogelijke terugkeer naar Guatemala; zo ook voor Flori en haar familie. Een onderdeel van het vredesproces is het tekenen van het akkoord “Rechten en identiteit van de inheemse vol-

keren” in 1995. Hoewel het akkoord volgens militante stromingen binnen de Mayabeweging niet ver genoeg gaat in het erkennen van inheemse autonomie, is het nog steeds een belangrijk referentiepunt in de strijd om inheemse rechten. Onder de rechten die in dit akkoord zijn vastgelegd, bevinden zich de rechten op het dragen van de *traje* (traditionele kleding), het spreken van de 22 Maya talen en het praktiseren van Maya spiritualiteit. Ook in de ILO Conventie 169, eveneens door Guatemala ondertekend in 1995, wordt een hele reeks inheemse rechten vastgelegd. Een derde ijkpunt voor de inheemse beweging, ook als het gaat om de strijd rondom natuurlijke hulpbronnen, is de autonomie die de gemeenten kregen middels de hervormingen van de Wet op Gemeenten en het aannemen van zowel de Decentraliseringswet als de Wet van Ontwikkelingsraden als onderdeel van het democratiserings- en vredesproces. Hoewel er ook aan deze wetten haken en ogen zitten, en verschillende auteurs hebben beargumenteerd dat deze wetgeving een onderdeel is van een bredere neoliberal beleid waarbinnen de inheemse bevolking min of meer aan haar lot wordt overgelaten, is de ruimte die hier wordt gecreëerd cruciaal gebleken in de hedendaagse strijd om het bestuur van natuurlijke hulpbronnen.

Tegelijk met deze ontwikkeling, die ervoor zorgde dat er meer ruimte kwam om voor een inheemse identiteit uit te komen en rechten op te eisen gerelateerd aan die inheemse identiteit, wordt de Mijnbouwwet in 1997 geliberaliseerd. Dit hield in dat het een stuk makkelijker werd om als buitenlands bedrijf te vestigen in Guatemala, zonder al te veel belasting te hoeven betalen over de winst. Dit heeft enorme consequenties voor de zeggenschap van de inheemse bevolking over wat “ontwikkeling” betekent binnen hun leefgebied. Voor buitenlandse bedrijven is het nu makkelijker om een opsporingsvergunning te krijgen om de mogelijkheden van goud- en nikkelwinning, onder andere, te verkennen. In de gemeenschap waar Flori vandaan komt, wordt er goud gedolven door een Canadees bedrijf, Glamis Gold. Voor Flori is de oprukkende mijnbouw, als onderdeel van een groter, liberaal ontwikkelingsproject van de Guatemalaanse staat, een haast directe voortzetting van het verleden. Zij is niet de enige. Net als Flori zien veel inheemse activisten de grootschalige winning van natuurlijke hulpbronnen als “de derde genocide”. Na de Spaanse kolonisering en de massamoorden in de jaren tachtig, is dit de derde keer dat de inheemse bevolking zich moet verhouden tot, op z’n zachtst gezegd, inbreuk op haar autonomie en schendingen van haar mensenrechten.

Er zijn talloze bedrijven, vooral uit Canada, die opsporingsvergunningen hebben gekregen om te exploreren of het interessant zou zijn om mineralen te winnen in de bergen van Huehuetenango, San Marcos en andere delen van het Noordwesten van Guatemala. In geen van deze gevallen is de bevolking van tevoren geconsulteerd. Zo viel bij

vijf gemeenten van het departement Huehuetenango gewoon een brief op de mat dat er een opsporingsvergunning was verleend aan een buitenlands bedrijf, met vermelding van het precieze gebied waar het onderzoek uitgevoerd zou worden. En dit terwijl in zowel internationale verdragen als nationale wetgeving is vastgelegd dat inheemse volkeren altijd van te voren geconsulteerd moeten worden met betrekking tot ontwikkeling van hun territorium voordat er dit soort interventies worden gedaan in hun leefomgeving.

Ondertussen zijn er niet alleen exploratie vergunningen afgegeven aan bedrijven die zich willen bezighouden met de winning van mineralen, maar ook voor de bouw van waterkrachtcentrales en andere projecten waarbij op grote schaal gebruik gemaakt wordt van natuurlijke hulpbronnen – veelal in inheems leefgebied. Of, zoals veel actiegroepen zeggen: grootschalige, neoliberale, ontwikkelingsprojecten, *megaproyectos*, waarbij de Guatemalteekse staat veel voordeel heeft, de internationale bedrijven ook, maar de lokale, meestal inheemse bevolkingsgroepen niet. Als er bijvoorbeeld een bedrijf operabel wordt in Guatemala, hoeven zij maar een klein percentage winstbelasting te betalen (2 procent), lokale overheden ontvangen niets, zelfs niet als de lokale bevolking die in de buurt van het (voorgenomen) exploitatie gebied woont.

De gevolgen van *open-pit* mijnbouw zijn desastreus. In de gemeenschap waar Flori vandaan komt, zijn bewoners al geconfronteerd met scheuren in de muren van hun huizen en huiduitslag bij hun kinderen. Zo zien we in de film een bezorgd ouderpaar. Zij tonen de uitslag van hun zoontje aan de camera. Maar meer nog dan de uitslag zelf, is het de machteloosheid van de bezorgde ouders die de kijker bij blijft. Mijnbouw slaat niet alleen letterlijk een gat in het landschap én in de sociale structuren van nabij gelegen gemeenschappen, maar ook in de spirituele band die veel mensen in Guatemala onderhouden met het land waar ze op wonen en van leven.

De spirituele betekenis van land is cruciaal om te begrijpen hoe hedendaagse Maya's zich tot land verhouden en, hieruit voortvloeiend, hoe zij zich positioneren in de strijd om het gebruik van natuurlijke hulpbronnen. Voor Flori is, net als voor veel Maya's land niet alleen belangrijk omdat het voorziet in hun materiële levensbehoefte, maar ook omdat zij een spirituele band met deze natuurlijke hulpbron onderhouden. Maya's omschrijven hun relatie met "land" vaak als "wij zijn mensen van maïs", "wij zijn onderdeel van het land" of "als mens kun je de aarde niet bezitten". Je kunt als menselijk individu de grond en de aarde niet bezitten, en er zeker niet "zonder te vragen dingen vanaf of uit halen", zoals Flori het verwoordt als ze vertelt over de praktijken van Glamis Gold, de goudmijn operabel in haar gemeenschap. Veel inheemse volkeren, ook in andere delen van de wereld, hebben dus niet in de eerste plaats een commerciële en materiële maar een spirituele relatie met land. Het grootschalig win-

nen van natuurlijke hulpbronnen staat haaks op deze spirituele perceptie en de manier waarop je daar als mens mee om zou moeten gaan.

Omdat het voor veel inheemse groepen niet mogelijk is om land te “bezitten”, hebben zij hun bezit ook niet op papier vast laten leggen. Daarom is het voor veel bedrijven gemakkelijk geweest gemeenschappelijke, niet vastgelegde, grond te onteigenen. Daarnaast zorgt extreme armoede er vaak voor dat mensen gevoelig zijn voor manipulatie en cash geld en zodoende hun land afstaan zonder zich bewust te zijn van de gevolgen. Er zijn ook veel verhalen van mensen die met geweld of anderszins onder druk zijn gezet om hun land te verkopen aan een buitenlands bedrijf. Er zijn echter ook andere ontwikkelingen. Zo beschrijft bijvoorbeeld Megan Ybarra hoe inwoners van inheemse gemeenschappen in de Petén op individuele basis hun landtitels laten vastleggen, met het doel het betreffende land daarna weer voor de gemeenschap in te zetten. Op deze manier voorkomen zij de onteigening van hun gemeenschapsland. Zij kunnen op die manier hun eigen relatie met het land vorm blijven geven. Dit leidt tot hybride vormen van landgebruik en bezit, en laat tevens zien dat de inheemse bevolking niet alleen slachtoffer is maar ook binnen een hedendaagse context wetten en regels inzet om eigen culturele gebruiken te continueren.

Burgerschap en lokale democratie

Later in de film zien we Flori bij een gemeenschapsvergadering over mijnbouw in de gemeente San Miguel Ixtahuacán. Zij is, evenals veel andere aanwezigen op de vergadering, ontdaan en geëmotioneerd over de aanwezigheid van de mijn in de gemeente waar zij vandaan komt. Het is duidelijk dat er veel lokale weerstand is tegen goudwinning en dat mensen bang zijn voor de gevolgen. Tegelijkertijd voelen zij zich machteloos in hun verzet. Onvrede met mijnbouw staat absoluut niet op zichzelf; in meer dan zeventig gemeenten heeft de bevolking zich via gemeenschapsconsultaties uitgesproken tegen mijnbouw en andere *megaproyectos*. Daarnaast worden ook door middel van manifestaties en marsen door het land onvrede geuit met het huidige beleid van de Guatemalteekse regering.

Een belangrijk moment in de mobilisering tegen mijnbouw was de consultatie in Sipakapa in 2006, waarbij de bevolking zich uitsprak tegen de opening van Glamis Gold in die gemeente. Deze consultatie markeert het begin van een golf van gemeenschapsconsultaties. Nog steeds worden er in gemeenten consultaties georganiseerd waarin de bevolking zich uitspreekt tegen neoliberale ontwikkelingsprojecten. De golf van consultaties werd door veel mensen omarmd als een voorbeeld van succesvolle lokale participatieve democratie.

Activisten en wetenschappers, inclusief ikzelf, beschreven de consultaties als democratisch, passend bij lokale gebruiken en tradities, harmonieus en inclusief. Binnen de gemeenschappen leefde het idee dat vanuit de gemeenschappen, inheems en *mestizo*, meebeslist kon worden over de vormen van ontwikkeling binnen de grenzen van de inheemse gemeenschappen. De consultaties werden zowel door NGO's, activisten en intellectuelen onthaald als een bewijs dat participatieve democratie mogelijk was.

Het is inderdaad zo dat gemeenschapsconsultaties vaak in grote overeenstemming met lokale gebruiken en in samenwerking met de lokale bevolking worden uitgevoerd. Nadat er geconstateerd is dat er een opsporingsvergunning is verleend, vindt er een proces van *conscientización* (bewustwording) plaats. Mensen uit regionale organisaties, meestal van inheemse afkomst, beginnen in samenwerking met de lokale leiders en autoriteiten met het geven van workshops om de bevolking op de hoogte te brengen van de mogelijke gevolgen van het betreffende project. Deze processen vinden ook vaak plaats met behulp van organisaties uit de hoofdstad. Wanneer de tijd rijp is, wordt de consultatie uitgevoerd. De precieze wijze van uitvoeren komt vaak overeen met lokale gebruiken en verschilt dan ook van gemeente tot gemeente. Er is wel een aantal gemene delers: de lokale ontwikkelingscomités spelen een cruciale rol in de organisatie, er wordt in de eigen taal (en dus niet in het Spaans) gecommuniceerd over de procedure, en er kan gestemd worden in gemeenschappen zelf (en dus niet alleen in de centrale dorpskern). De manier waarop gestemd wordt verschilt van plek tot plek: in Sipakapa werd gestemd middels het opsteken van handen vóór of tegen mijnbouw, in San Francisco la Unión zag ik hoe er gestemd werd door middel van stembriefjes. Het eindresultaat is dat er ontzettend veel mensen aan de gemeenschapsconsultaties deelnemen, ook vrouwen en in sommige gevallen, waar toegestaan, zelfs kinderen.

De gemeenschapsconsultaties zijn juridisch verankerd in zowel nationale wetten als internationale verdragen. In de Wet op Gemeenten is het recht op consultatie vastgelegd als onderdeel van de gemeentelijke autonomie. Daarnaast verwijzen inheemse bewegingen vaak naar de eerder genoemde ILO Conventie 169 Conventie. Zoals ik al eerder schreef, zijn in dit verdrag verschillende rechten van de inheemse bevolking vastgelegd, waaronder het recht op consultatie en inspraak in eigen ontwikkeling. Tenslotte wordt er in sommige gevallen ook aanspraak gemaakt op de Wet op Ontwikkelingsraden. Het refereren aan verschillende wetten en verdragen is veelal pragmatisch en hangt zowel af van degene die het (politieke) discours formuleert, als van degene die van het discours overtuigd moet worden.

In het verlengde hiervan kennen verschillende actoren ook verschillende betekenissen toe aan de gemeenschapsconsultaties. Door sommigen worden de consultaties gezien als succesvolle exercities

van lokale participatieve democratie. Voor anderen, zoals Flori, gaat het veel verder dan het lokale niveau. Zij zien het feit dat mijnbouwbedrijven zich willen vestigen in Guatemala als een nieuwe vorm van kolonisering, en het verzet ertegen als een inheemse strijd. Er zijn ook geluiden dat de consultaties een golf van vrouwenparticipatie heeft opgewekt; door de redenen die ik al eerder noemde zijn vrouwen betrokken geraakt in de organisatie rondom de gemeenschapsconsultaties. Voor veel vrouwen is dit de eerste keer dat zij zich organiseren en actief mengen in gemeenschapszaken. Omdat in gebieden met mijnbouw er vaak sprake is van seksueel misbruik van vrouwen, koppelen zij vaak het bevrijden van hun leefgebied van mijnbouw aan de bevrijding van hun lichaam. Al deze verschillende betekenissen komen uiteindelijk samen in één gemeenschappelijke deler: het tégen een van buitenaf opgelegde, neoliberale ontwikkeling zijn.

Het tegen mijnbouw is echter niet zonder gevaar. Aan het einde van de film komt naar voren hoeveel angst er bestaat om zich te organiseren als Flori in gesprek gaat met gemeenschapsleiders die proberen de bevolking bewust te maken van de gevaren van mijnbouw. Het wordt maar al te duidelijk dat ook al heeft de inheemse bevolking op papier bepaalde rechten verworven, en komt ze daar voor op, de *“indio permitido”* (de toegestane indiaan) bestaat nog steeds. De inheemse bevolking kan deelnemen in de samenleving, haar identiteit uitdragen en haar rechten claimen. Echter, dit kan alleen zo lang het niet de gevestigde orde bedreigt. De context waarbinnen mensenrechtenactivisten opereren wordt dan ook steeds grimmiger. Aan de ene kant gebruikt de inheemse bevolking wetten als een manier om individuele en collectieve rechten op te eisen, aan de andere kant hebben diezelfde wetten nieuwe vormen van regulering en controle gegeneerd. Reguleringen die juist tégen diezelfde activisten worden gebruikt. Niet zelden wordt de bevolking politieke en civiele rechten ontnomen onder het mom van bescherming van de mensenrechten en bevordering van “ontwikkeling” en “democratie”.

Criminalisering van sociale mobilisatie, dat wil zeggen, het inzetten van strafrecht om sociale organisatie tegen te gaan is een trend die zich niet alleen beperkt tot Guatemala; het is een fenomeen dat overall waar een strijd is over het gebruik en bestuur van natuurlijke hulpbronnen plaatsvindt. Het toepassen van anti-drugs en antiterrorisme wetgeving zorgt ervoor dat politieke en civiele rechten weinig tot geen betekenis meer hebben; het is via dergelijke wetgeving makkelijker activisten op te pakken en te vervolgen zonder proces. In veel Latijns Amerikaanse landen is het afkondigen van een staat van beleg een geliefde methode geworden als antwoord op sociaal protest. Doorgewinterde activisten, maar ook “gewone” demonstranten worden neergezet als een bedreiging voor de nationale veiligheid, en vervolgd als criminelen en terroristen. Ook veel van de mensen die ik interviewde in 2012 vertelden me dat er een arrestatiebevel tegen ze was uitge-

vaardigd en dat ze aangeklaagd waren voor verschillende delicten, zoals samenscholing en verstoring van de openbare orde. In Barillas zijn bijvoorbeeld tijdens de belegering van de gemeente naar aanleiding van onrusten rondom een voorgenomen waterkrachtcentrale twaalf activisten gevangen genomen. Van hen werden er negen onrechtmatig vastgehouden. Zij werden er van beschuldigd de openbare orde te verstoren en de ontwikkeling van Guatemala te belemmeren.

Niet alleen wordt het sociale verzet tegen mijnbouw en andere vormen van grootschalige winning van natuurlijke hulpbronnen gecriminaliseerd, ook worden basale mensenrechten van activisten geschonden en worden zij als “terroristen” neergezet. Veel activisten die ik heb gesproken zien mensenrechtenschendingen als een verlengde van de genocide die tijdens de burgeroorlog plaatsvond. Zij hebben niet alleen arrestatiebevelen tegen zich lopen, maar ontvangen ook met regelmaat telefoontjes waarin doodsbedreigingen worden uitgesproken. Zo vertelde Lolita Chávez me in het voorjaar van 2014, dat zij was bedreigd, niet alleen met de dood, maar ook met verkrachting.

Het is natuurlijk moeilijk om daadwerkelijk criminalisering en delegitimering van sociaal verzet aan te tonen. Veel gevoelens van onrecht(vaardigheid) zijn gebaseerd op roddels, speculaties en complottheorieën. Tegelijkertijd zijn gevoelens van onrecht en criminalisering erg bepalend voor de manier waarop verschillende actoren zich positioneren in de strijd rondom het bestuur van natuurlijke hulpbronnen. Hoe dan ook leiden gevoelens van criminalisering tot enorme polarisering in de samenleving. Ideeën van activisten over hoe de staat hen ziet, worden continu bevestigd door de (sociale) media en uitingen van politici hierin. Ook in de film komt deze polarisering van de samenleving naar voren; het wordt steeds duidelijker dat de Guatemalteekse samenleving (en ook de Mexicaanse) nog steeds doordrenkt is van angst en geweld, en dat het erg moeilijk zal zijn om inheemse bevolkingsgroepen en mijnbouwbedrijven nader tot elkaar te laten komen.

In zowel traditionele kranten als op Facebook worden veel uitingen gedaan die gevoelens bevestigen dat de inheemse bevolking niet wordt gezien als een actor van haar eigen ontwikkeling. Er wordt een beeld neergezet van de inheemse bevolking als passief en manipuleerbaar – door wie dan ook, door de drugsmafia, internationale mensenrechtenorganisaties, of lokale ontwikkelingsorganisaties. Op geen enkel moment wordt ervan uit gegaan, dat de inheemse bevolking een actieve actor is, die eist deel te kunnen nemen aan haar eigen ontwikkeling. Hieraan ten grondslag ligt, aldus veel activisten die ik sprak, een beeld van de inheemse bevolking als barbaars, alcoholisch, gewelddadig en stuurlaars. Een groep binnen de samenleving die je wel móet onderdrukken omdat ze niet geciviliseerd is en die “makkelijk zou kunnen moorden”. Op deze manier wordt het gebruik

van geweld, criminalisering en steeds verdergaande militarisering gelegitimeerd onder het mom van interne veiligheid, democratie en ontwikkeling.

De hierboven geschetste situatie stemt niet positief. Activisten zien criminalisering van hun sociale protest als onderdeel van het neoliberale beleid van de staat. En diezelfde staat heeft geen antwoord op de voorstellen die worden gedaan vanuit de anti-“megaprojecten” beweging. In tegenstelling, ze sluiten juist de deuren. De manier waarop de staat handelt, inclusief de steeds verdergaande militarisering, is volgens hen onderdeel van een algemeen beleid om de inheemse bevolking steeds verder te kunnen controleren en sociale bewegingen en organisaties het zwijgen op te leggen. Of, zoals, een inheemse leider het zei: “Ze zien ons als terroristen, omdat we het land verdedigen wat zij van ons hebben afgepakt”. Dit heeft de strijd en discussie om mijnbouw en het gebruik van natuurlijke hulpbronnen behoorlijk gepolariseerd. Activisten formuleren claims niet (meer) in termen van insluiting, maar in termen van “de verdediging van het [eigen] territorium” (*“la defensa del territorio”*). Toch is er wel iets veranderd sinds de burgeroorlog. Het grote verschil met toen is dat de inheemse bevolking, of in ieder geval een klein deel daarvan – waaronder Flori – nu wél toegang heeft tot de (internationale) domeinen, waarbinnen ze hun verhaal wereldkundig kunnen maken en aanspraak kunnen maken op hun rechten.

Verantwoording

De film *Heart of the Sky, Heart of the Earth* (2011) is geproduceerd door Frauke Sandig en Eric Black in samenwerking met ZDF 3/sat. Mijn reflecties over anti-mijnbouw activisme naar aanleiding van deze film zijn gebaseerd op mijn veldwerkervaringen in het Noordwesten van Guatemala. Ik doe hier sinds 2010 onderzoek naar hoe de inheemse bevolking zich verhoudt tot mijnbouw en de criminalisering van deze vorm van sociale mobilisatie. Ik heb hier eerder over gepubliceerd, zie bijvoorbeeld Rasch, Elisabet Dueholm (2012) “Transformations in Citizenship Local Resistance against Mining Projects in Huehuetenango (Guatemala)”, *Journal of Developing Societies*, 28 (2), p. 159-184. Tevens heb ik voor dit essay geput uit de academische artikelen van Ybarra, Megan (2011) “Privatizing the Tzuultaq'a? Private property and spiritual reproduction in post-war Guatemala”. *Journal of Peasant Studies*, 38 (4), p. 793-810, Hale, Charles (2004) *Más que un indio. Rethinking Indigenous Politics in the Era of the Indio Permitido. NACLA Report on the Americas*, September-October, p. 16-21, en de film *El oro o la vida. Recolonización y Resistencia en Centro América* (2011, Caracol Productions).

SERRA PELADA EN DE WIP VAN FORTUIN EN MISÈRE

FEIT EN FICTIE RONDON DE MINERALENKOORTS IN
DE BRAZILIAANSE AMAZONE

KAROLIEN VAN TEIJLINGEN

Het beeldscherm toont een surreëel berglandschap met hellingen die worden bedekt door modderige terrassen en duizenden krioelende arbeiders. De één met een pikhouweel of schep in de hand, de ander een zak met zand op de rug. De *Professor*, in *voice-over*, vertelt: “Serra Pelada werd de grootste concentratie van handenarbeid sinds de bouw van de Egyptische piramiden. Het enige verschil is dat de goudzoekers een omgekeerde piramide aanlegden: Serra Pelada was ooit een berg, maar veranderde in een krater in de grond. Meer dan 60.000 mannen vaagden een hele berg van de kaart”.

Serra Pelada is nu een ogenschijnlijk vreedzaam meer tussen groene heuvels van het oostelijke gedeelte van het Braziliaanse Amazonegebied. In de jaren tachtig echter vormde dit gebied het toneel voor de grootste uitwas van de goudkoorts in de Amazone: gedurende een periode van slechts acht jaar werd hier goud gezocht, en gevonden. Vanaf de vondst van het eerste klompje goud in 1977 tot aan de gedwongen sluiting in 1985 won men handmatig 84 ton puur goud. Althans, zover reiken de officiële vermeldingen. Een even grote hoeveelheid goud bleef naar schatting buiten de boeken en verliet het land in de kofferbakken van smokkelaars. Ten tijde van de economische crisis die het Latijns Amerikaanse continent teisterde, bracht de belofte van rijkdom die voor het grijpen lag een heftige goudkoorts op gang. Binnen een week na de eerste vondst hadden duizenden goudzoekers zich op de berg gevestigd en op het hoogtepunt in 1982 werkten er ongeveer 100.000 mannen in de krater. De berg, of wat daar van overbleef, werd toepasselijk gedoopt tot Serra Pelada – de naakte, kale berg.

In 2013 bracht ik vier maanden door in Pará, de Braziliaanse staat waar Serra Pelada gelegen is. Uit mijn gesprekken met bewoners, lokale overheden en organisaties in de regio blijkt dat de roekeloze

goudkoorts waar Serra Pelada aan ten prooi viel hen nog vers in het geheugen staat. Deze herinneringen zijn mogelijk aangesterkt door twee producties die in 2013 verschenen. De speelfilm, *Serra Pelada* van de Pernambucaanse regisseur Heitor Dhalia, vertelt het verhaal van twee vrienden uit São Paulo die in 1980 van de rijkdommen van Serra Pelada horen. Joaquim, de *Professor*, zoekt als slecht betaalde leraar een betere toekomst voor zijn nog ongebornen dochter terwijl zijn vriend Juliano, de *Grandão*, weglucht van zijn schulden en in is voor avontuur. De kijker volgt in negentig minuten de lichtelijk gedramatiseerde ontberingen, listen, machtspelletjes, triomfen, geneugten en fortuinen die hun tijd in Serra Pelada tekenen. De andere productie betreft de documentaire *Serra Pelada – A Lenda da Montanha de Ouro*, ofwel *Serra Pelada – de Legende van de Berg van Goud*, van de regisseur Victor Lopes, geboren in Mozambique. De documentaire laat vele goudzoekers, politici, journalisten en vakbondsleiders herinneringen ophalen aan hun tijd in Serra Pelada. De documentaire toont verder veel archiefbeelden, geschoten in de soms stoffige, soms modderige maar altijd krioelende krater van de goudmijn - beelden die overigens ook gebruikt worden in de speelfilm.

Feit en fictie lopen in beide producties dus door elkaar maar wat de kijker bijblijft is de gekte van de goudkoorts die riekt naar het Wilde Westen, het tomeloze verlangen naar een beter bestaan van de vele goudzoekers en de machtspelletjes die hun toekomst uiteindelijk beslechten. En ook al verhalen beide films een fenomeen dat met recht een uitwas in de geschiedenis van de Braziliaanse Amazone genoemd kan worden, de thema's zijn nog steeds actueel. De kolonisatie van de Amazone gaat nog onverminderd door en dag in dag uit arriveren er nieuwe migranten die hun geluk komen beproeven bij de vele mijnen die het gebied rijk is. En nog steeds zijn het de machtspelletjes die hun lot bepalen, en daarmee het verleden en heden van dit deel van de Amazone.

Een casino in de jungle

Beelden van grote goudklompen, koffers vol met geld en lachende goudzoekers. *Professor* legt uit: "Velen hadden mazzel. Er zijn veel verhalen van mannen die in één klap een fortuin vonden. Maar, in de goudkoorts ligt een plotselinge wending van het lot altijd op de loer".

Na de grote toestroom van goudzoekers ontstond er al snel een soort van hiërarchische structuur en eigen dynamiek in Serra Pelada. Geldschietters uit omliggende steden of zeer geslaagde goudzoekers kochten een stukje land op en namen een opzichter in dienst. Het echte werk werd verzet door de *formigas*, de werkmieren, die onder aan de hiërarchische ladder bungelden en meedongen in de opbrengst. De federale overheid probeerde via lokale politici een vinger in de pap te

krijgen, stelde regels in en zorgde voor constante aanwezigheid van de politie. Vrouwen kregen bovendien geen toegang meer tot de mijn en alcoholgebruik werd streng verboden. Buiten de mijn ontstond een stadje waar dit alles juist in overvloed aanwezig was: het straatbeeld werd bepaald door de vele bordelen en cafés waar de *cachaça*, een suikerrietdistillaat, rijkelijk vloeide. Hier zochten zowel de winnaars als de verliezers van het casino in de jungle hun heil om hun goudvondst te vieren of hun *saudade*, hun weemoed, weg te spoelen.

“Wanneer een goudzoeker goud vindt, heet hij *bamburraco*. Dat zijn de mazzelaars die het veelbesproken goud van Serra Pelada vinden”, zegt de *Professor*. Enkele *bamburracos* kochten van hun verdiensten een stuk land in de omgeving, ontbosten het en begonnen een boeren bestaan. Anderen investeerden het terug in de mijn in een poging om te klimmen op de hiërarchische ladder en nóg rijker te worden. Het meeste snel verdiende geld ging echter regelrecht naar de geneugten van het leven: auto’s, vrouwen en vliegreisjes naar Belém, de hoofdstad van Pará. Deze winnaars hielden de legende van het fenomeen Serra Pelada in stand en deden haar over het hele land verspreiden.

Maar dat lang niet iedereen het fortuin vond blijkt uit wat een ex-goudzoeker Serra Pelada in de documentaire vertelt: “Families werden uit elkaar getrokken, zoals in mijn geval. Ik heb vijf kleinkinderen, maar heb ze nog nooit gezien. Serra Pelada staat symbool voor een familieruzie van nationale dimensie. Ik kwam hier naartoe als ondernemer om te investeren, verloor alles en ben nu slechter af dan de ordinaire goudzoeker. Dat is de realiteit. Maar ja, hoe keer je terug naar jouw geboortegrond om jouw vrienden en geliefde te vertellen dat je naar een goudmijn bent vertrokken om met lege handen terug te keren? Dat is niet uit te leggen”. Hij is dus ook nooit teruggegaan, en woont nu eenzaam naast een vervuild meer. Voor het overgrote deel van de goudzoekers was een dergelijk of ellendiger lot weggelegd. Zij zwoegden jaren voort in wat een andere geïnterviewde goudzoeker het “tropische Auschwitz” noemt. Moord, diefstal, gewelddadige ruzies, bedrog, afrekeningen, malaria en ongelukken waren schering en inslag. Want ook al deed de overheid haar best om de orde te handhaven, in Serra Pelada gold de wet van de sterkste – oftewel, de rijkste en machtigste. De ontberingen weerhielden de goudzoekers van alle rangen en standen er echter niet van te blijven hopen dat de wip van fortuin en misère op een dag de goede kant op zou klappen. De mogelijkheid dat het ruige casino van de jungle hen de jackpot zou opleveren hield hen jaar in jaar uit op de been.

Serra Pelada als afgeleide voor landconflicten

Een oud-werknemer van het inmiddels geprivatiseerde staatsbedrijf dat de officiële concessie over Serra Pelada had, herinnert zich de kolonisatie van de Amazone als het Wilde Westen. Hoofdschuddend went hij zijn blik af van de nu groene heuvels van Serra Pelada: “In die tijd kwamen er veel migranten naar deze regio en er was simpelweg geen land voor iedereen. De *land grabbers* speelden vuile spelletjes en de grootgrondbezitters en stuurden huurmoordenaars op ze af. De goudkoorts werd dus in stand gehouden om nog verdere sociale spanningen op het platteland te vermijden. Men dacht, als we de goudmijn sluiten gaat die hele massa ook nog op zoek naar land, en dat zou het alleen maar erger maken”.

Ook al vormde de krater van Serra Pelada een wereld op zich, het fenomeen stond absoluut niet los van de kolonisatie van de Amazone en de problematiek van het Brazilië uit de jaren tachtig. Het land bevond zich, net als vele landen in Latijns Amerika, in een diepe recessie en de staatsschulden waren torenhoog. Dit, samen met de droogte in het noordoosten van Brazilië en overstromingen in overige delen van de Amazone leidden tot grote werkloosheidscijfers in de overvolle steden. Het militaire dictatoriale regime had al sinds de jaren zestig haar zinnen gezet op de kolonisatie en economische exploitatie van de Amazone en was daartoe begonnen met het bouwen van verbindingswegen door het oerwoud. Deze wegen dienden nu om de grote hoeveelheden werkelozen te vervoeren die hun geluk op de “lege” gronden van de Amazone wilden beproeven. De migratiestroom werd aangemoedigd door de beroemde slogan die de geest van de kolonisatie bepaalde: *terra sem homens para homens sem terra*, land zonder bevolking voor de bevolking zonder land. Echter, de grootgrondbezitters die in de regio met de scepter zwaaiden waren niet van plan te wijken voor de invasie van rondzwervende landarbeiders en de sfeer werd met de dag grimmiger. Serra Pelada en de 500.000 directe en indirecte arbeidsplaatsen die zij bood functioneerde dus als zeer welkome afgeleide voor deze spanningen. Dit zoethoudertje kwam de lokale politici bovendien goed uit ten tijde van verkiezingen in de staat Pará in 1982, waarbij het grote electoraat uit Serra Pelada de beslissende stem had. Tenslotte diende de grote hoeveelheid goud, dat door de federale staat werd opgekocht voor een prijs iets boven de marktprijs, om de hoge schulden die Brazilië had bij het IMF en de Wereldbank af te betalen. Kortom, te veel machtige partijen hadden belang bij het laten voortduren van Serra Pelada, ondanks dat de mijn aan elkaar hing van illegaliteit en mensonterende omstandigheden. Serra Pelada kwam zodoende symbool te staan voor de onbezonnen ontginning van de Amazone, als *ferida aberta na selva* – een open wond in de jungle.

De hedendaagse mineralenkoorts en de komst van het grootkapitaal

Het is 2006. Twee oude goudzoekers zitten onder een boom in het huidige Serra Pelada. De bordelen en cafés zijn grotendeels verdwenen, maar de goudzoekersmentaliteit nog niet. “Veel goudzoekers hebben hier gewerkt, met zakken op de rug, hongerlijdend. En nu willen ze de berg die van ons is verkopen”.

Vanaf 1985 raakte de krater van Serra Pelada letterlijk in verval. De winbare goudvoorraden begonnen op te raken en overheid besloot de illegale goudzoekers niet langer te voorzien van waterpompen. De krater van Serra Pelada begon hierdoor langzaam vol te lopen met water en de veiligheid in de mijn verslechterde zo mogelijk nog meer. De goudzoekers raakten financieel en moreel verzwakt. Velen vertrokken in de jaren die volgden naar het westen, aangetrokken door de banen die de mijnbouwgebieden van Carajás en andere infrastructurale projecten boden. Vele anderen gingen het gevecht om een stuk landbouwgrond aan met de grootgrondbezitters in de regio. Zo kwam na nog geen tien jaar een einde aan de legende van Serra Pelada en de goudkoorts in de Amazone.

Voorlopig althans. Recentelijk is het gebied rondom Serra Pelada en Carajás namelijk het toneel geworden van een nieuwe “koorts”, maar dit keer van andere aard. De hoge grondstofprijzen op de internationale markt en de groeiende vraag hebben bij veel transnationale mijnbouwbedrijven de interesse gewekt voor de vele mineralen die regio rijk is: ijzererts, koper, goud, nikkel en zilver. Dit heeft ertoe geleid dat in het laatste decennium het aantal grootschalige mijnbouw-operaties sterk is toegenomen en de boeren en goudwinners plaats moeten maken voor ingenieurs en graafmachines. De belangrijkste speler is voormalig staatsbedrijf Vale S.A., dat al sinds de jaren tachtig ijzererts wint in de befaamde Carajás mijn. Sinds het begin van deze eeuw heeft Vale vijf nieuwe mijnen geopend. Serra Pelada is op haar beurt in handen gevallen van een het Amerikaanse Colossal Metals. Het handjevol overgebleven goudzoekers is tot de dag van vandaag in gevecht om hun bestaansrecht.

Boom towns, conflicten en de moderne wip van fortuin en misère

De overgebleven goudzoekers van Serra Pelada hebben zich verenigd in een coöperatie en zijn de strijd met het bedrijf aangegaan. Eén van de lokale vakbondsleiders, zittend voor zijn huis, ziet het somber in. “Met de tijd wint het mijnbedrijf aan terrein. Want die bedrijven denken in eeuwen, terwijl het leven van een mens maar maximaal 60 jaar duurt. Ik denk dus dat het een race tegen de klok wordt, die wij gaan verliezen. Wij zullen oud worden en het goud zal verdwijnen. Eenmaal gedolven zal het nooit meer terugkomen”.

Zoals de goudzoekers destijds werden gevolgd door de komst van dames van lichte zeden, huurmoordenaars en bars met *cachaça*, komt ook de grootschalige mijnbouw niet alleen. In haar kielzog komen verbindingswegen, treinsporen, havencomplexen, metaalverwerkingsfabrieken, waterkrachtcentrales, biodieselpantages en *corporate social responsibility* projecten. En, als allerbelangrijkste: wederom trekt ook deze “koorts” duizenden gelukszoekers van elders naar de regio. Deze migranten zijn ditmaal niet op zoek naar goud maar naar een baan en een salaris bij één van de mijnbouwbedrijven of hun onderaannemers. De mijnen, de gerelateerde infrastructuur en de groeiende bevolking bestoken elkaar om een plek te bemachtigen op de al decennialang zwaarbevochten gronden.

Hoewel de mijnbouw nu naar de legaliteit is getrokken en de sfeer van het Wilde Westen daarmee op papier is verdwenen, zijn de conflicten dus absoluut niet uit de lucht. In de buurt van de mijnen schieten de *boom towns* als paddenstoelen uit de grond. De lokale diensten als riolering, afvalverwerking, openbaar vervoer, onderwijs en gezondheidszorg kunnen de abrupte groei van bevolking niet bijhouden. Deze schaarse diensten zijn dus alleen weggelegd voor de geschoolde rijkere bewoners, voor wie de wip van fortuin en misère de goede kant op wipt en in dienst zijn bij de mijnbedrijven. De vele ongeschoolde arbeidsmigranten die van tijdelijk contract naar tijdelijk contract gaan, leven er echter in erbarmelijke omstandigheden. Net als in de tijd van Serra Pelada worden deze steden gekenmerkt door criminaliteit en bordelen. Zo prijkt Marabá, de grootste stad in de regio, op de derde plaats van meest gewelddadige steden van Brazilië.

Ook ontstaan er conflicten met de vele “oorspronkelijke” bewoners van de regio, waaronder de inheemse gemeenschappen en de boeren die destijds uit Serra Pelada vertrokken om met het gevonden goud een nieuw bestaan op te bouwen. Een voorbeeld hiervan is Canaã dos Carajás, waar op dit moment wordt gewerkt aan de aanleg van de allergrootste dagbouwmine ter wereld, het Serra Sul project. Hier worden drie dorpen van de kaart geveegd en honderden boeren onteigend om plaats te maken voor de mijn. Wederom zegeviert het recht van de sterkste – ofwel, de rijkste en machtigste. Tijdens mijn gesprekken met vakbondsleiders uit Canaã dos Carajás blijkt dat de belangen van de sterksten niet perse stroken met die van de lokale bevolking: “De overheid is nooit met de boeren uit de regio gaan zitten om te kijken hoe wij samen deze sector kunnen versterken. Er is nooit een debat met de gemeenschap geweest en er is een totaal gebrek aan transparantie” en “het proces van Vale is het mineraal uit de grond halen en exporteren. Alles draait om de winst”. De claims van het bedrijf, gewapend met internationaal kapitaal en een leger advocaten, winnen het hier duidelijk van de claims van “oorspronkelijkheid” en de roep om inspraak in besluitvorming. De bewoners zullen hun

boeltje moeten pakken en hun leven elders moeten opbouwen, net zoals zij dat deden in de jaren tachtig.

Eind goed, al goed?

Índio, één van de eerste goudzoekers van Serra Pelada, won de *jackpot* en is *bamburraco*. Speciaal voor de gelegenheid heeft hij een vliegtuig gehuurd en is hij naar Rio de Janeiro gevlogen. Uitkijkend over het strand van Copacabana reflecteert hij op zijn tijd in de krater: “als Serra Pelada weer open zou gaan en ik een huis had, zou ik alles verkopen en weer terugkeren. Ik zou alles wat ik had inzetten, want ik weet zeker dat er nog heel veel goud is”.

Met zowel de *Professor* als de *Grandão* loopt het goed af. Ze verlaten Serra Pelada rijker dan ze kwamen en herenigen zich na veel omzwervingen en avonturen uiteindelijk met hun geliefden. Ook de meeste personages uit de documentaire lijken deze modderige krater die hun leven tekende achter zich te kunnen laten. Eind goed al goed. De legende van Serra Pelada, met haar *bamburracos* en misère, zal zich niet snel in deze proporties herhalen. Echter, de huidige kolonisatie van de Amazone en de grondstoffen “koorts” blijven gekenmerkt door een aantal hoofdingrediënten van weleer: de dromen van het snelle geld, het korte-termijn denken en eeuwige speurtochten naar een beter bestaan. Maar ook door het gegeven dat de wip van fortuin en misère elk moment kan omslaan en het vaak niet een kwestie van “eind goed, al goed” is. Een *happy end* is slechts weggelegd voor enkelen, terwijl de meesten armoede rest. Desondanks zullen velen hun geluk blijven beproeven, want de gelukzoekers-mentaliteit is niet uit te roeien. Zo ook niet bij de veteranen van Serra Pelada. Voormalig goudzoeker Zé Marino wijst naar het vredige meer waar eens 100.000 mannen met gekromde ruggen de verzengende hitte trotseerden. Er verschijnen lichtjes in zijn ogen als hij zegt: “Daar is het. Daar in de diepte ligt een goudklomp ter grootte van een koelkast. Ik weet het zeker”.

Verantwoording

De hier behandelde documentaire betreft *Serra Pelada: A Lenda da Monanha de Ouro* van regisseur Victor Lopes en online te bekijken via de webpagina- <http://www.vegasfilmes.com/serra-pelada-a-lenda-da-montanha-de-ouro/>. De speelfilm betreft *Serra Pelada*, geregisseerd door Heitor Dhalia en online te bekijken via de webpagina www.filmsonlinegratis.net/assistir-serra-pelada-nacional-online.html.

Voor de geschiedenis van Serra Pelada en de kolonisatie van de Braziliaanse Amazone verwijs ik naar *Serra Pelada, uma fería aberta na selva* door Ricardo Kotscho, uitgegeven in 1985 door Editora Brasileira te São Paulo, en *Amazonia: territorial struggles on perennial*

frontiers door Paul Elliot Little, uitgegeven in 2001 door John Hopkins University Press, Baltimore. Voor meer recentere informatie verwijs ik naar het artikel *Perspectivas de desenvolvimento da Amazônia: motivos para o otimismo e para o pessimismo* door Aguiar Serra, M. en Garcia Fernández, R. in *Economia e sociedade*, Vol. 13, No. 2, uit 2004 en het hoofdstuk *Drivers of conflict around large-scale mining activity in Latin America: the case of the Carajás Iron Ore Complex in the Brazilian Amazon* door Alvares da Silva, A.C.; Costa, S. en Veiga, M. in een boek van Sagebien, J. en Lindsay, N.M. getiteld *Governance Ecosystems: CSR in the Latin American Mining sector*, gepubliceerd in 2011 door Palgrave MacMillan te New York. Een uitgave uit 2013 in de *Cuadernos del CEDLA* serie van Cremers, L.; Kolen, J. and Theije, M. getiteld *Small-scale gold mining in the Amazon: the cases of Bolivia, Brazil, Colombia and Suriname* biedt informatie over de huidige goudwinning in het Amazone gebied.

OVER DE AUTEURS

Michiel Baud is directeur van het Centrum voor Studie en Documentatie van Latijns Amerika (CEDLA) en hoogleraar Latijns Amerikaanse Studies aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is van huis uit historicus en deed onderzoek in de Dominicaanse Republiek, Ecuador, Argentinië en Noordoost-Brazilië. In zijn onderwijs en onderzoek richt hij zich vooral op thema's als sociale bewegingen en democratische politiek, de rol van etniciteit en etnische bewegingen en hun invloed op de Latijns Amerikaanse politiek.

Fábio de Castro is universitair docent (Brazilië Studies en Milieu Studies) aan het CEDLA en partneronderzoeker bij het MARE Centre (Universiteit van Amsterdam) en bij het *Anthropological Center for Training and Global Environmental Change* (Indiana University, USA). Hij is gespecialiseerd in socio-ecologisch onderzoek in Brazilië en heeft over diverse thema's gepubliceerd (bijvoorbeeld: het lokale beheer van natuur, participatie van traditionele bevolkingsgroepen en kleinschalige boeren, vissen, biobrandstof, en beschermde gebieden). Fábio is momenteel betrokken bij het EU-FP7 project *Environmental Governance in Latin America* en het Nuffic-Capes project *Formal and Informal Practices of Natural Resource Use and Management in the Amazon*.

Leontien Cremers studeerde Irrigatie en Waterbouwkunde aan de Wageningen Universiteit (2003) en het post-initiële Masterprogramma Latijns Amerika Studies aan het CEDLA (2009). Op dit moment werkt ze als projectmanager bij het CEDLA aan een aantal onderzoeken en onderwijsprogramma's op het gebied van water en natuurlijke hulpbronnen in Latijns Amerika. Haar onderzoeks- en werkervaring deed ze voornamelijk op in de Andes (Ecuador, Peru en Bolivia).

Pitou van Dijck is universitair hoofddocent Economie aan het CEDLA. Zijn onderwijs en onderzoek zijn gericht op macro-economische ontwikkelingen in Latijns Amerika, in het bijzonder de inpassing van landen in wereldgrondstofmarkten en in regionale samenwerkingsverbanden. In de afgelopen jaren heeft hij zich daarnaast gericht op de rol van wegen in het regionale integratieproces en op de analyse van sociaaleconomische gevolgen en milieueffecten van wegaanleg in Amazonia. Zijn studie in Suriname is daar onderdeel van.

Saskia van Drunen studeerde Geschiedenis aan de Universiteit Utrecht, met als specialisatie Latijns Amerika Studies. Na haar studie deed ze promotieonderzoek bij het CEDLA naar de verwerking van de militaire dictatuur van 1976-1983 in Argentinië. Ze promoveerde in 2010 op het proefschrift *Struggling with the Past. The Human Rights*

Movement and the Politics of Memory in Post-Dictatorship Argentina (1983-2006). Momenteel werkt zij aan een vertaling van dit proefschrift naar het Spaans, geeft ze lezingen en is ze bezig met een aantal publicaties. Daarnaast werkt ze als consultant bij het adviesbureau Fair and Sustainable Advisory Services, waarbij zij ontwikkelingsorganisaties adviseert bij het formuleren en uitvoeren van hun mensenrechtenprogramma's in Latijns Amerika, Afrika en Azië.

Carmen Giménez Solar is geboren te Cochabamba, Bolivia. Sinds 2001 is zij in Nederland. Zij studeerde Politicologie aan de Vrije Universiteit (2009). In 2010 behaalde zij haar Master in Latijns Amerika Studies aan het CEDLA. Ze onderzocht de relaties tussen de media en politieke actoren in Bolivia ten tijden van Evo Morales. Momenteel werkt Carmen op het secretariaat van het CEDLA. Daarnaast is zij medeoprichter van en publicist voor het Latijns Amerika platform conSentido.nl.

Marie-Louise Glebbeek studeerde Culturele Antropologie aan de Universiteit van Amsterdam, waar ze haar interesse voor Latijns Amerika ontwikkelde aan het CEDLA. In 2003 promoveerde zij aan de Universiteit Utrecht op het proefschrift *In the Crossfire of Democracy: Police Reform and Police Practice in Post-Civil war Guatemala*. Sinds 2003 is zij werkzaam als universitair docent aan de Universiteit Utrecht op het departement Culturele Antropologie. Haar huidige onderzoek richt zich op thema's als geweld, criminaliteit en burgerveiligheid in Midden-Amerika en andere post-conflict landen. Ze schreef een boek samen met de Amerikaanse sociologe Martha Huggins over onderzoek door vrouwen binnen door mannen gedomineerde instituten: *Women Fielding Danger. Negotiating Ethnographic Identities in Field Research* (Rowman & Littlefield Publishers, 2009).

Imke Harbers is universitair docent bij de afdeling Politicologie van de Universiteit van Amsterdam en is als *research fellow* verbonden aan het CEDLA. Haar onderzoek richt zich op democratie en het functioneren van de staat in Latijns Amerika. Ze kijkt hierbij met name naar lokale verschillen in de manier waarop burgers hun politieke rechten kunnen uitoefenen. Imke was verbonden aan het Center for US-Mexican Studies van de University of California, San Diego en is tevens voorzitter geweest van de Netherlands Association for Latin American and Caribbean Studies (NALACS).

Barbara Hogenboom is werkzaam bij het CEDLA als universitair hoofddocent Politiek van Latijns Amerika. Haar onderzoek richt zich op hedendaagse internationale politieke economie van de regio, zoals de "linkse golf", het toegenomen belang van mijnbouw, olie en gas en de conflicten daaromtrent, en de groeiende betrekkingen met China. Zij is coördinator van het internationale onderzoeksproject ENGOV over Environmental Governance in Latin America and the Caribbean

(www.engov.eu) en maakt deel uit van de redactie van de European Review of Latin American and Caribbean Studies, ERLACS (www.erlacs.org).

Rivke Jaffe is universitair hoofddocent bij het departement Geografie, Planologie en Internationale Ontwikkelingsstudies aan de Universiteit van Amsterdam. Haar antropologische onderzoek richt zich vooral op stedelijke en politieke vraagstukken in het Caraïbisch gebied, met name in Jamaica. Momenteel leidt ze een vergelijkend onderzoeksproject naar de privatisering en globalisering van veiligheid in Kingston, Recife, Miami, Nairobi en Jerusalem. Ze zoekt graag de raakvlakken tussen Caraïbisch en Latijns Amerikaans onderzoek op; als ERLACS-redactielid en voormalig lid van OLA en het NALACS bestuur komt ze al zo'n vijftien jaar regelmatig op het CEDLA.

Christien Klaufus is sinds april 2008 bij het CEDLA werkzaam als universitair docent Sociale Geografie. Ze behaalde in 1993 haar ingenieursdiploma aan de faculteit Architectuur en Stedenbouw van de Technische Universiteit Eindhoven en in 1999 haar MA titel in Culturele Antropologie (*cum laude*) aan de Universiteit van Amsterdam. In 2006 promoveerde ze in Antropologie aan de Universiteit Utrecht. Ze houdt zich in haar werk bezig met stadsstudies, met name op het terrein van huisvesting, architectuur, ruimtelijke ontwikkeling van middelgrote steden en de inpassing van begraafplaatsen in dichtbevolkte metropolen. Veldwerk verricht ze voornamelijk in Ecuador, Peru en Colombia.

Judith Kolen studeerde Culturele Antropologie aan de Vrije Universiteit in Amsterdam (2006) en Public Health aan de London School of Hygiene and Tropical Medicine (2014). Sinds 2006 werkt zij bij Wereld Water, een organisatie die zich bezighoudt met capaciteitsontwikkeling van waterprofessionals in ontwikkelingslanden. In 2011 is zij daarnaast begonnen als projectmanager en onderzoeker bij het CEDLA. Haar onderzoek richt zich op kleinschalige goudwinning in de Amazone, <http://www.studyinholland.nl/scholarships/grantfinder>, identiteit en religie. Ze heeft onderzoekservaring in Suriname, Brazilië en Ierland en publiceerde enkele artikelen.

Emiel Martens is docent bij het departement Mediastudies aan de Universiteit van Amsterdam en postdoc aan het KITLV. Zijn onderzoek richt zich vooral op de geschiedenis en actuele praktijk van film en filmmaken in het Caraïbisch gebied, met name in Jamaica. Momenteel is hij bezig met een vergelijkend onderzoeksproject naar de werking en het functioneren van filmcommissies in Jamaica, Trinidad & Tobago en de Caymaneilanden. Daarnaast is hij de oprichter en voorzitter van Caribbean Creativity, een organisatie die zich inzet voor de ontwikkeling van Caraïbische cinema, en komt hij als bestuurslid van NALACS regelmatig op het CEDLA.

Arij Ouweneel is universitair hoofddocent aan het CEDLA en bekleedde (op eigen verzoek slechts één termijn) de bijzondere leerstoel Historische Antropologie van de Amerindiaanse Volken aan de Universiteit Utrecht (1999-2004). Hij studeerde *cum laude* af in de Sociaal-Economische Geschiedenis aan Universiteit Leiden (1983) en verdedigde ook zijn proefschrift *cum laude* in dat vakgebied aan die universiteit (1989). De afgelopen decennia verlegde zijn belangstelling zich van de geschiedenis naar de zogenaamde *cognitive cultural studies*. Na een boek tegen de invloed van psychoanalyse in de cultuurwetenschappen werkt hij nu aan een studie over de genealogie van de concepten in de *cultural studies*.

Wil G. Pansters is bijzonder hoogleraar Latijns Amerika studies, i.h.b. Mexico aan de Rijks Universiteit van Groningen en profileringshoogleraar aan de Universiteit Utrecht. Hij begon zijn academische loopbaan als kandidaatsassistent geografie aan het CEDLA, deed promotieonderzoek aan de Universiteit Utrecht bij de afdeling Culturele Antropologie en heeft zich sindsdien, ondanks welgemeende aansporingen van collega's om het onderzoeksterrein eens te verleggen, bezig gehouden met verschillende grote vraagstukken in de moderne geschiedenis van Mexico, zoals (informele) machtsvorming, *caciquismo*, politieke cultuur, sociale bewegingen, democratie, en rechtvaardigheid in tijden van geweld, onveiligheid en straffeloosheid. Zijn meest recente boek is *Violence, Coercion and State-Making in Twentieth-Century Mexico. The Other Half of the Centaur* (Stanford: Stanford University Press, 2012).

Elisabet Dueholm Rasch studeerde Culturele Antropologie aan de Universiteit Utrecht. Zij promoveerde daar in 2008 op het proefschrift *Representing Mayas: Indigenous authorities and the local politics of identity in Guatemala*. Tijdens haar promotieonderzoek was zij twee jaar actief als voorzitter van het OLA (Overleg Latijns Amerika Studies). Diverse keren verzorgde zij lezingen en gastcolleges over inheemse bewegingen en lokale politiek in Guatemala op het CEDLA. Tegenwoordig werkt zij als universitair docent aan de Universiteit van Wageningen. Haar onderzoek richt zich op de manier waarop lokale bevolkingsgroepen omgaan met de grootschalige winning van natuurlijke hulpbronnen, waaronder mijnbouw en gaswinning in Guatemala, de Filipijnen en recentelijk ook Nederland en Ierland.

Ruby Sanders studeerde Film- en Televisiewetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam volgde de Master Latijns Amerikaanse Studies aan het CEDLA. Met drie studiegenoten van die opleiding zette zij het online Latijns Amerikatijdschrift conSentido.nl op. "Vanaf mijn eerste bezoek aan Ecuador op 18-jarige leeftijd, heb ik mij thuis gevoeld op dit continent. Dit is tijdens latere bezoeken zo gebeven; van Uruguay tot Colombia en van Brazilië tot Nicaragua. Door filmstudies te combineren met de opleiding aan het CEDLA, ben ik mij

gaan richten op nationale/culturele analyse van film en televisie. Sindsdien ben ik een onverzadigbare consument van Latijns Amerikaanse films en series, waarin gelukkig nog honderden werelden te ontdekken zijn”.

Patricio Silva is hoogleraar moderne geschiedenis bij de opleiding Latijns Amerika Studies, Universiteit Leiden. Hij is gespecialiseerd in de hedendaagse politieke geschiedenis van zijn geboorteland Chili. Tijdens zijn studie politicologie aan de Universiteit van Amsterdam begin jaren tachtig volgde hij diverse cursussen bij het CEDLA. Zijn doctoraalscriptie werd door Jean Stroom begeleid. Na zijn studie heeft hij een periode gewerkt bij het CEDLA secretariaat onder leiding van Jolanda van den Boom. Hij is thans voorzitter van het Algemeen Bestuur van het CEDLA.

Marc Simon Thomas is rechtsantropoloog. Hij studeerde rechten in Leiden (1992). Na tien jaar in het bedrijfsleven te hebben gewerkt besloot hij tot een carrièreswitch. Zo haalde hij vervolgens eerst zijn BsC titel in Culturele Antropologie (*cum laude*) in Utrecht (2006), en daarna zijn MA titel in Latijns Amerika Studies bij het CEDLA (2008). Zijn afstudeerscriptie is als *Cuadernos del CEDLA* uitgegeven. In 2013 is hij vervolgens gepromoveerd op een onderzoek naar rechtspluralisme en conflictbeslechting in de hooglanden van Ecuador. Momenteel werkt Marc aan verschillende publicaties en verzorgt hij onderwijs aan de universiteiten van Utrecht en Wageningen.

Karolien van Teijlingen is sinds 2014 als promovendus verbonden aan het CEDLA en AISSR. Zij studeerde Sociale Geografie en Internationale Ontwikkelingsstudies (*cum laude*) aan de Universiteit van Amsterdam en zij heeft tijdens en na haar studie onderzoekservaring opgedaan in Ecuador en Brazilië. Haar promotieonderzoek richt zich op de relatie tussen grootschalige mijnbouw en lokale ontwikkeling in de Amazonegebieden van Ecuador en Brazilië, met een nadruk op de verschillende visies op lokale ontwikkeling; de conflicten en samenwerkingsverbanden tussen de overheden, mijnbouwbedrijven en lokale gemeenschappen; en de machtsverhoudingen in lokaal bestuur.

Mijke de Waardt haar interesse in Peru ontstond tijdens haar opleidingen Sociaal-Pedagogische Wetenschappen en Latijns Amerika Studies. Na een aantal jaar in het bedrijfsleven te hebben gewerkt keerde Mijke in 2008 terug naar de universiteit om promotieonderzoek te doen bij het CEDLA en de Vrije Universiteit. Mijke de Waardt is gepromoveerd op een onderzoek naar praktijken die het doel hebben om gerechtigheid te bewerkstelligen in de nasleep van het interne gewapende conflict (1980-2000) in Peru. Momenteel werkt zij als docent Culturele Antropologie en Ontwikkelingssociologie aan de Vrije Universiteit.

Julienne Weegels is een PhD student aan het CEDLA. Zij doet onderzoek naar geweld, heropvoeding en uitsluiting in Nicaragua. In haar onderzoek werkt ze zowel met (langdurig) gedetineerden in het culturele heropvoedingsprogramma van een provinciale gevangenis als met ex-gedetineerden in de marginale stedelijke omgevingen waar vele gedetineerden zowel vandaan komen als naar terugkeren. Dit onderzoek vloeit voort uit haar masteronderzoek over de constructie van mannelijke identiteit onder gedetineerden in diezelfde Nicaraguaanse gevangenis, dat ze ook aan het CEDLA verrichtte.

Annelou Ypeij is feministisch antropoloog en werkt sinds 2003 als onderzoeker en docent bij het CEDLA. Haar onderzoek kent twee lijnen. Zij verzamelt levensgeschiedenis in een invasiewijk in het noorden van de Peruaanse hoofdstad Lima. Zij wil zodoende meer inzicht te krijgen in processen van sociale mobiliteit, migratie en veranderende gender relaties. Haar tweede onderzoekslijn gaat over lokale ontwikkeling in het Peruaanse toerisme. Ze onderzoekt in de Cusco-regio veranderende constructies van gender en etniciteit in relatie tot sociale mobiliteit. Haar nieuwste boek is een redigeerde bundel met Georg Frerks en Reinhilde Sotiria König: *Gender and Conflict. Embodiments, Discourses and Symbolic Practices* (Ashgate, 2014).

Films en documentaires geven vandaag de dag bij uitstek een beeld van de complexe werkelijkheid van Latijns Amerika. Latijns Amerikaanse speelfilms en documentaires bereiken zowel in de regio als wereldwijd een groeiend publiek en zij hebben in de afgelopen twee decennia diverse internationale prijzen in de wacht gesleept. Tegelijkertijd worden YouTube filmpjes een steeds belangrijker bron om de veranderingen in de regio te begrijpen. Zij verschaffen verschillende sectoren van de Latijns Amerikaanse samenleving de gelegenheid om zichzelf en hun kijk op hun omgeving te presenteren. Allerlei groepen die voorheen nauwelijks toegang hadden tot de productie van films en video's gebruiken nu het internet om hun visie op Latijns Amerika zichtbaar te maken.

Voor het 50-jarig jubileum van CEDLA is een aantal onderzoekers gevraagd om, elk vanuit de eigen discipline en expertise, Latijns Amerika te duiden aan de hand van oude en nieuwe vormen van film. Het resultaat is dit boek met 21 essays waarin bijna alle landen van Latijns Amerika aan bod komen. Films, documentaires en YouTube filmpjes over Latijns Amerika en/of gemaakt door Latijns Amerikanen vormen de basis van deze bundel. Samen verschaffen zij zowel een uniek overzicht van Latijns Amerikaans beeldmateriaal, als een boeiende inkijk in deze snel veranderende regio. De bundel is verdeeld in vier overkoepelende thema's: het militaire, dictatoriale verleden en de herinneringen daaraan, het optimisme van de Nieuwe Tijd, de criminele en gewelddadige schaduwzijde van Latijns Amerika en tenslotte het milieu en de strijd om natuurlijke hulpbronnen. Met de visuele productie over de regio als uitgangspunt schetst deze speciale uitgave een beeld van de soms rauwe en conflictieve, maar vooral veelzijdige, dynamische en intrigerende realiteit van Latijns Amerika.

Aan deze uitgave werkten mee: Michiel Baud, Fábio de Castro, Leontien Cremers, Pitou van Dijk, Saskia van Drunen, Carmen Giménez, Marie-Louise Glebbeek, Imke Harbers, Barbara Hogenboom, Rivke Jaffe, Christien Klaufus, Judith Kolen, Emiel Martens, Arij Ouweneel, Wil Pansters, Elisabet Rasch, Ruby Sanders, Patricio Silva, Marc Simon Thomas (red.), Karolien van Teijlingen, Mijke de Waardt, Julienne Weegels en Annelou Ypeij.



CEDLA doet sociaal-wetenschappelijk en historisch onderzoek, biedt een master's programma over cultuur en maatschappij in Latijns Amerika, en heeft een gespecialiseerde bibliotheek voor het bestuderen van de regio. Het Centrum publiceert ook monografieën en een tijdschrift over Latijns Amerika.



ISBN 978-90-70280-30-7 / NUR 740