

SOMBRA de la justicia y la fe: el cine de los hermanos Vega

El decenio crucial para el cine peruano no puede estar completo sin estos dos nombres: Daniel y Diego Vega. Guionistas y directores, su filmografía juega con las peripecias de jueces, expatriados, prestamistas y devotos de la fe, ensombrecidos siempre por formas de vida autoritarias, impedidos de vincularse con los demás por su apatía, su orgullo o su hostilidad.

★ ALEJANDRO NÚÑEZ ALBERCA



res largometrajes: *Octubre* (2010), *El mudo* (2013), *La bronca* (2019) han elevado los nombres de Daniel y Diego Vega a esa lista de directores peruanos imperdibles de hoy en día. Diez años después de su primera incursión en Cannes, los hermanos se orientan por un formato distinto con *El día de mi suerte* (2019), en donde siguen a un imitador (Lucho Cáceres) que mantiene una relación quijotesca con el legendario Héctor Lavoe, a quien busca conocer aprovechando su paso por el Perú.

Pero mucho antes de su llegada al *streaming*, la pareja de directores ya ha demostrado su talento. Desde *Octubre*, su filmografía se ha visto acechada por la sombra del patetismo. Sus personajes con frecuencia operan como autómatas, buscan aferrarse a una forma de vida que los repele y algunos van por la vida convencidos de su falaz importancia ante el mundo. Son perdedores que encarnan los venenos invisibles de sus ambientes, proyectándolos contra sí mismos y contra aquellos que, de milagro, todavía no los abandonan, pero que ya consideran irse.

Advenir en el devenir

En algún lugar de Lima, un hombre regresa a casa y descubre que tiene una hija. Llorando desde un cesto, en medio de su habitación, la vida del prestamista Clemente (Bruno Odar) acaba de transformarse, o, al menos, amenaza con hacerlo.

De pocas palabras, amante del dinero y las prostitutas, Clemente prefiere repetir el mismo día por lo que le queda de vida. Su negocio se basa en la confianza, pero también en la repetición. Pese a que los motivos y las cantidades varían, cada préstamo debe empezar y terminar como el anterior. Entre él y sus clientes pareciera existir una distancia insalvable en lo que respecta al dinero. Para los primeros,

vale por lo que pueden hacer con él. Para el prestamista, no obstante, el valor parece ser algo inmanente y, por lo mismo, evidente. Pero está equivocado y la prueba de ello es que no se puede deshacer de ese papel falso con el rostro de Santa Rosa de Lima. Aún si alguien cae en el engaño, es demasiado para una transacción sencilla, un estorbo. La diferencia está en que para Clemente es valioso porque lo tiene; para todos los demás, su valor consiste en que se podrán deshacer rápidamente de él. Mientras más pequeño, mejor.

Pero el dinero es un medio para Clemente en otro sentido. En cierto modo, es la única razón de que siga hablando con otros. Esto aplica tanto para sus clientes y las prostitutas que contrata como para el personaje de Don Fico (Carlos Gassols), quien ha dejado sus ahorros bajo el cuidado del personaje de Odar. Todos tienen una razón para aproximarse al prestamista, pero nadie parece estar ahí por su propia voluntad, tampoco permanecen más de lo necesario. La excepción a esto son su hija y Sofía (Gabriela Velásquez), hasta donde sabemos las únicas mujeres que no tienen razón para aprovecharse de él. ¿Pero cómo reacciona Clemente a esto? Reniega de tener que cuidar a su hija y cualquier avance sexual de Sofía es pronto neutralizado. El miedo a abrirse a otros, a aventurarse en relaciones donde él no tenga el control termina siendo la mayor carencia del personaje. Las relaciones asimétricas con prostitutas o clientes son menos riesgosas, pero también más pobres.

No obstante, la fórmula de Clemente resulta estar llena de errores. Si lo que busca es proteger una sensibilidad precaria o una masculinidad débil (o ambas), así como su propia integridad física, tampoco es algo en lo que tenga éxito. A lo largo de la película otros personajes lo estafan,



le dan direcciones falsas, le insultan, incluso lo golpean y lo abandonan sobre el asfalto. El advenir de su hija en su vida es un momento inédito e ineludible en la vida de un hombre demasiado cómodo en su monotonía, algo que lo arroja de cara a una desventura que nunca solicitó. “Acontecimiento” es una palabra justa para definir el inicio de la película, instancia de quiebre del devenir, interrupción del flujo natural de las cosas¹. Paradójicamente, pareciera que mientras más uno se cuide de lo impredecible, más expuesto se encuentra a ello.



Lo cierto es que Clemente podría pasarla mejor si decidiera ajustarse a lo que le pasa. Si en lugar de buscar imponerse y resistir en su normalidad (por más insufrible que sea), se esforzara en dar con un cierto equilibrio, uno que reconciliase la sorpresa con la rutina. La ética de la ligereza es la forma de vida de quien se deja mecer por lo que viene, evadiendo el conflicto; en cierto modo, es la única forma de volverse inmune al acontecimiento. Quien no se resiste, no puede ser sorprendido. Pero el prestamista toma el camino

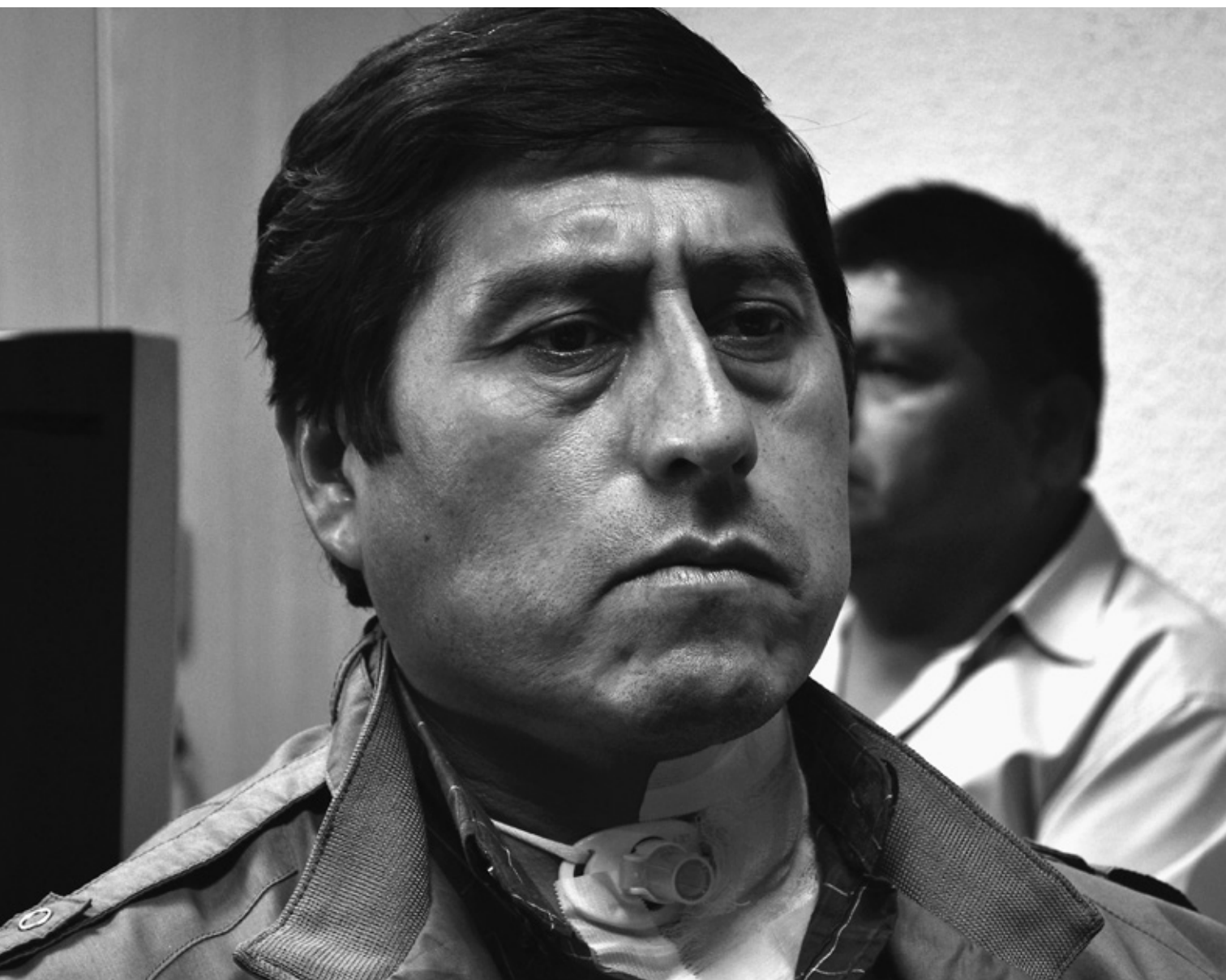
Foto:
Octubre

opuesto y eventualmente sus esfuerzos se ven tristemente recompensados. Don Fico se va de su casa, igual que Sofía y con ella también su hija. Los Vega condenan a Clemente a un relativo éxito, luego de haberse burlado de él por casi hora y media, y terminan esta breve crónica de su vida en una escena bastante similar a la del inicio, por no decir casi idéntica. La cámara está lo suficientemente cerca de él como para mostrar que no tiene mucho, y el espacio vacío a ambos lados del personaje denota esa soledad apacigua-

dora, de la cual tal vez algún día se arrepienta.

En *Del tiempo*, François Jullien plantea una tesis interesante. Según él, nosotros, occidentales, somos particularmente

¹En filosofía existen varias definiciones de este término. Jullien, en *Del tiempo*, lo aborda como algo excepcional ("lo que, por principio, no puede producirse en cualquier momento"), que supone una *conmoción* ("reconfigurando a partir de su incidencia todos los posibles afectados") y en apariencia inesperado ("desafía toda explicación causal ... su interrupción es la 'cifra' de una 'aventura'").



vulnerables a lo impredecible, a experimentar el cambio brusco de la vida. Para su ópera prima, los Vega eligieron narrar esta historia con el trasfondo de la procesión del Cristo Morado. Para Occidente, lo mismo que para el Perú, *el milagro es el acontecimiento por antonomasia*, incluso si en un primer momento se presenta como algo incomprensible o hasta terrorífico. Con el tiempo, lo insólito demuestra ser una oportunidad. Pero la pareja de hermanos balancea esto con su protagonista, cuya terquedad le impide ver la oportunidad del milagro y acto seguido lo rechaza. “Uno no puede ser

igual toda la vida”, le dice una de sus prostitutas, a la manera de una gentil advertencia, pero Clemente no hace caso. Los milagros ocurren, por más que no queramos oírlos.

“Yo sé que usted sabe que yo sé...”

El desempoderamiento y la humillación son los ejes principales del siguiente trabajo de los hermanos. *El mudo* presenta a Constantino Zegarra (Fernando Bacilio), un obsesivo y autoritario juez distante de su familia, y quien sufre dos accidentes a lo largo de la película. El primero destruye la luna de su auto y el segundo

Foto:
El mudo

lo deja incapacitado de hablar, quién sabe hasta cuándo. Convencido de que alguien lo quiere muerto, se pone a buscar entre sus sentenciados con tal de ubicar un responsable.

La primera virtud de este filme — de su guion, siendo precisos — es recordar el rol que le damos a la palabra, recuerda a lo que la reducimos cuando la tratamos como mero objeto de comunicación, algo que se plasma sobre el papel para luego archivar. Aún antes de quedar despojado de su voz, el juez ya se halla rodeado por letras muertas, por esos folios que se amon-



tonan en su despacho del Palacio de Justicia. Cualquiera que conozca el idiolecto jurídico recordará lo efímero de su prosa, su ininteligibilidad, los tecnicismos que solo un puñado de gente puede comprender. Esos expedientes *letras sin voz*, la expresividad le es totalmente ajena. Lo funcional vence por completo a lo estético. A nadie se le demanda sentir, tan solo que sepa leer.

Constantino parece haberse contagiado de este uso del lenguaje. Aun siendo capaz de hablar, ¿qué cosas salen de su boca? ¿Qué tiene para decir el

doctor Zegarra? En sus escasas líneas le prohíbe a su hija salir con su enamorado, aleja a un compañero cuando este lo invita a ver fútbol, alardea ante otros con una retórica efímera y risible. Constantino está más próximo a ser un autómatas que un padre, un esposo o un amigo. Incluso a su propia sangre los mira siempre desde cierta distancia y habla solo lo necesario, casi siempre para delegar órdenes. Reafirma su posición de control ante ellos, la cual, luego, le es arrebatada de las manos y de la boca.

El gran drama del magistrado es tener que reconocer que por encima de él hay otras fuerzas que no se interesan por lo que le pase. Los Vega se aseguran de arrinconar a Constantino en situaciones donde, de un modo u otro, no le queda otra opción que admitir que su autoridad tiene límites muy estrechos. Una reja es suficiente para frenarle el paso, un agente de seguridad lo detiene dentro de Palacio, diciéndole que por ahí no puede pasar. La forma más evidente, claro, es la pérdida de la voz, lo cual lo obliga a depender de señas y mensajes escritos en lo que sea que tenga a la mano. Su poder se manifiesta en el reverso de una servilleta sucia.

Durante toda la película Constantino, aún invalidado por su mudez, busca que su autoridad no pierda vigencia, ciego a los límites que en realidad tiene. Pero sin una frontera clara de sí mismo, es imposible saber dónde termina uno y empiezan los demás, diferenciar el *adentro* del *afuera*, y la sola idea de tener un *más allá*, algo que escape de nuestro control, resulta intolerable. Por esto, el juez mantiene una relación apática con quienes tiene en su vida. Perdido en sí mismo, es incapaz de verlos de cerca, de involucrarse afectivamente con ellos salvo sea para ordenarlos. Un colega lo invita a ver un partido por televisión, pero Constantino se niega y lo tilda de holgazán. Su padre le

ofrece ayuda, pero por orgullo la rechaza. Comparemos esto con la relación que tiene su esposa con su única hija, quienes, en una breve escena, enmarcada bellamente por la cámara, demuestran tener una intimidad con la que el “hombre de la casa” no puede ni soñar. Ya cerca del final, los Vega nos recuerdan aquello que su protagonista pasa por alto.

Pero su patetismo no se detiene ahí. Constantino invierte buena parte del montaje persiguiendo fantasmas. Un mero incidente —hasta donde sabemos eso es lo que fue— se transforma ante un ego descomunal y toma la forma de un atentado contra su vida, una ofensa, algo planificado. Semejante ilusión puede ser mental, pero tiene efectos muy reales. Solo los poderosos tienen enemigos, un don nadie carece por completo de ellos. Todas las acciones del juez a lo largo de la película parten de esta idea matriz, lo hacen recurrir a policías y a otros magistrados, pidiéndoles que lo tomen en serio. Se guía del mero deseo de encontrar un culpable, alguien que confirme que él, en efecto, es tan importante como para que alguien quiera matarlo. Al terminar con las manos vacías, con más hipótesis que evidencias, su búsqueda se revela como lo que siempre fue: un absurdo.

Eventualmente, al juez no le queda otro sitio a donde huir más que a su propia memoria. El retrato de su madre (por lo que vemos, también una mujer de leyes) es al mismo tiempo recuerdo de un linaje y una decepción, y ella parece tomar forma y ponerse a bailar con su hijo antes que termine el metraje. Pero eso vemos nosotros, la audiencia, desde fuera de la película. Cabe preguntarse qué es lo que Constantino *ve* en esa fotografía, en especial luego de todo lo que ha vivido. Nuestra visión no empalma con la de él, los Vega no nos dan ese privilegio, y abren así un abanico de respuestas posibles.

La nieve y la furia

En medio de la noche, un joven se esfuerza por derrumbar una señal de tránsito. De momento, no sabemos que se trata de eso, puede ser un poste de luz viejo, una señal de “peligro”, “hombres trabajando”, “niños jugando” (escrito en inglés o francés). Al terminar, arrastra su premio por el asfalto, mientras toma una cerveza. La nieve a ambos lados del camino le sirve de testigo. Es otra forma de decir que no tiene a nadie.

Con esta imagen comienza el más reciente largometraje de la pareja. Igual que ellos, Roberto (Jorge Guerra) se encuentra lejos de todo lo que conoce. Su padre, Bob Montoya (Rodrigo Palacios), pasa por lo mismo, pero lo que los separa es esa relación ambigua con su nuevo entorno. El hombre de la casa vive obsesionado con el éxito profesional, mientras le es infiel a su pareja e intenta acercarse a su hijo. Roberto pasa buena parte de su tiempo traficando exámenes, haciendo o practicando box. Prefiere hablar en castellano y todavía piensa que regresar a Perú (la película ocurre a principios de los noventa) es una opción viable.

Aquí, los Vega nos colocan en un drama que parte del desplazamiento obligado de sus personajes, quienes han tenido que huir mientras el fuego destruye su hogar, varios kilómetros al sur. No distan mucho de esa magistral fórmula que el antropólogo Roger Bartra planteó alguna vez: *culturas líquidas en tierras baldías*. Lejos de casa no sobrevive lo sólido. El nuevo ambiente demanda que uno sea flexible, que se adapte, e incluso que se olvide de algo tan propio como su lenguaje. Roberto no abandona su lengua, recurre al inglés solo cuando se ve obligado a hacerlo. Su padre parece haberse rendido sin pelear; evita el castellano incluso en la intimidad de su casa. De este modo, luchar por el idioma se lee como un signo de añoranza al hogar, por más corrompido que esté.

La otra parte de la cita de Bartra, la “tierra baldía”, hace referencia al famoso poema homónimo de T. S. Eliot. En efecto, ¿qué ambiente encuentra Roberto a su llegada? ¿Qué encuentra él en su nueva casa? Todos los que viven ahí mantienen realidades separadas, cada habitación es un universo distinto, una tierra baldía en la que pocos son capaces de crecer. El único elemento común es estar obligados a vivir juntos, empezar de nuevo con la memoria en blanco, al tanto de que convivencia no equivale a complicidad. Los versos de Eliot (2001) no podrían ser más proféticos: “El invierno nos tuvo acobijados, cubriendo / de nieve olvidadiza la tierra, alimentando / una pequeña vida con tubérculos secos” (p. 65).

Para el personaje de Toño (Rodrigo Sánchez Patiño) mantener una bandera peruana colgando en su dormitorio es una forma sutil de acortar las distancias, de seguir sintiéndose como *el otro*². El señor Montoya reniega de esta figura, pero su obsesión por invertir en un negocio (que termina siendo motivo de burla) puede que ya lo esté delatando. Junto con

PARA LOS PERSONAJES DE *LA BRONCA*, SER HOMBRE NO SE VINCULA CON EL RESPETO NI CON LA HONESTIDAD, SINO CON EL PODER Y EL SEXO. ROBERTO TIENE SUS PRIMEROS ENCUENTROS CON MUJERES EN ESTA TIERRA DONDE NADA CRECE, PERO EN MÁS DE UNA OCASIÓN SU IRRITABILIDAD LE JUEGA EN CONTRA.

el terrorismo, la economía es esa otra peste que anuncia el fin de los tiempos en su país. Pero el verdadero estallido no lo da un sistema financiero que se derrumba, ni siquiera un cartucho de dinamita. El punto de quiebre es la misma ira de uno, vinculada a una masculinidad frágil que constantemente se ha puesto a prueba a lo largo de la película.

Para los personajes de *La bronca*, ser hombre no se vincula con el respeto ni con la honestidad, sino con el poder y el sexo. Roberto tiene sus primeros encuentros con mujeres en esta tierra donde nada crece, pero en más de una ocasión, su irritabilidad le juega en contra. Lo mete en problemas incluso sin razón. Su padre no dista mucho de él en este aspecto, siempre ante el peligro de estallar. Cuando

² “...este nuevo extranjero de la cultura líquida nos indica que se trata de un conjunto de símbolos que tienen en común la idea del alejamiento de un sujeto respecto del mundo que lo rodea, como si sufriera la atracción de un astro lejano cuya luz lo bañase con esa aureola que nos produce la sensación de extrañeza. Ese conjunto de símbolos forma una suerte de fluido cultural que refleja la alteridad o la extrañeza” (Bartra, 2013, pp. 42-43).

esto se da, poco importa quién se halle enfrente. La furia no hace excepciones, tampoco discrimina. Igual que un coche bomba, las víctimas finales son definidas por el azar.

El talento de los Vega consiste en lo que sucede a continuación. Poner la cámara lejos del acto del crimen, distanciarnos de aquello que estábamos esperando y no interrumpir la agresión (similar a algunos encuadres de Haneke o Mungiu, donde el plano ininterrumpido nos condena a volvernos testigos). Ese desahogo violento termina, pero deja tras de sí un rastro de sangre en más de un sentido. Es ahí donde los hermanos demuestran estar en control de cada elemento de su encuadre, incluso aquello que se ubica fuera de la visión. El espacio en *off* es donde se ubica el rostro malherido de Toño, amenazando con aparecer en cualquier instante para develarnos la huella física de la rabia. Poco después, pronuncia lo que forzosamente se conver-

tirá en sus últimas palabras: “La muerte, las explosiones, gente jugando fútbol con cabezas”.

Con los extractos que aparecen al final de la narración, las palabras de Toño toman un nuevo sentido. Esa cultura violenta de la que creían haberse marchado en realidad no está muy lejos. De algo que los personajes no pueden huir es de su propia naturaleza, esa que todavía responde a la ley del más fuerte y que es difícil de eliminar, incluso si sus descendientes se diseminan sobre la tierra. Así, la violencia transforma cualquier lugar en una tierra baldía. De nuevo Eliot (2001): “Me senté en la orilla / a pescar, con la árida llanura a mi espalda / ¿pondré al menos mis tierras en orden?” (p. 88).

Pareciera ser evidente el tipo de público que los hermanos tienen en mente. Elementos como el Cristo de Pachacamilla, un Poder Judicial inepto o la violencia de Sendero Luminoso apelan a un espectador

bastante local, pero ello no quiere decir que sus temáticas lo sean. Más allá de un lenguaje visual bastante marcado, los hermanos Vega manejan figuras que trascienden con creces los límites territoriales de cualquier sitio. La lucha por resistirse a los azares de la vida es tan universal como las culturas autoritarias, e igualmente comunes son la frustración, las pasiones reprimidas y una masculinidad que depende en demasía de la agresividad. Aunque su preferencia por la localidad es evidente, su sensibilidad está próxima a volverse universal. ◻

Referencias

Bartra, R. (2013). *Territorios del terror y la otredad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Eliot, T. S. (2001). *La tierra baldía*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Jullien, F. (2005). *Del tiempo. Elementos de una filosofía del vivir*. Madrid: Arena Libros.

Foto:
La bronca

