

NOSTALGIA, ANHELO Y ANOMIA: el Perú contemporáneo en la pantalla grande



Alberto Vergara*

El Perú, se sabe, es un país de distancias, tensiones y desencuentros. Cada discurso abarcador se quiebra ante la insolencia de lo concreto. Ya sea en términos económicos o sociales, regionales o culturales, toda tesis generalista se atrofia ante la insurgencia de lo particular. Los economistas hablan de desigualdad, los politólogos de fragmentación y los antropólogos aseveran que no hay país más diverso. Los ciudadanos, por su parte, se topan unos con otros cada vez menos y se recelan cada vez más. Las elecciones en el Perú de los últimos años muestran un patrón hacia un voto cada vez más gregario: los de arriba por los de arriba, los de abajo por los de abajo. País de segmentos inconscientes de serlo.

Como casi todo en el Perú, en los últimos años el cine ha pasado por un *boom*. Las salas se han multiplicado en todo el país, de 2009 a 2013 la asistencia de espectadores se duplicó de 17 a 33 millones, tres películas peruanas han sido un éxito de taquilla asombroso y el reconocimiento internacional de *La teta asustada* brindan evidencia de un momento más que interesante para el cine peruano. Pero ¿qué imágenes del Perú muestra el cine peruano? Aquí quisiera explorar esta cuestión a través de tres películas recientes. No se trata de una crítica de las películas, sino de una lectura histórica de ellas. Aunque distintas por razones de género, de calidad, de objetivos, ellas ayudan a alumbrar los desencuentros y distintas velocidades que atraviesan el Perú de hoy. En primer lugar, la comedia *iAsu mare!*, dirigida por Ricardo Maldonado, que ha llevado al cine a más de tres millones de personas en un país de treinta millones: sería

* Politólogo.
Una versión en inglés de este artículo apareció en *ReVista Harvard Review of Latin America*, en septiembre de 2014.

una gran distracción sociológica pensar en ella solo como *blockbuster*. En segundo lugar, *Sigo siendo*, dirigida por Javier Corcuera, en la cual la música y el agua del Perú dan forma a un bello ensayo cinematográfico. Finalmente, *El evangelio de la carne*, la estupenda ficción de Eduardo Mendoza donde, acaso por primera vez, Lima pugna por ser el personaje principal de un filme.

¿De qué hablan estas películas? ¿Cuál es el tema que desarrollan detrás de la anécdota narrativa? *El evangelio de la carne* se ocupa del tejido social que acoge a individuos desamparados: se organizan polladas para pagar comunalmente viajes al extranjero o conseguir dinero para una costosa operación médica. Sin embargo, la película muestra un tejido social que no es únicamente aquel destinado a aliviar la penuria, sino también uno que permite sobrellevar ahogos de otro tipo —del alma, si la palabra todavía significa algo—. Por ejemplo, a un excofer que arrastra la culpa de haber accidentado el bus que manejaba ebrio y quitado la vida a varias personas, incluidos niños, solo lo mantiene vivo la esperanza de un día integrarse a la Hermandad del Señor de los Milagros, y jóvenes de barrios marginales encuentran una familia sustituta en la barra de la U. *El evangelio*, en suma, explora las formas de sobrevivencia material y moral de unos individuos desgajados en una sociedad fundada en la desconfianza y signada por la informalidad.

¡Asu mare! y *Sigo siendo* no podrían ocuparse de objetos más distintos. Aquella es un *biopic*, su universo es el individuo. Carlos Alcántara es, simultáneamente, personaje y actor de esta historia de superación individual. Aun cuando las condiciones de vida te sean adversas, moraliza la película, el ingenio individual es el activo que pagará tus sueños. En algún sentido Alcántara (el personaje) es la llegada al cine peruano, finalmente, de los *nouveaux riches* que poblaron las novelas europeas

del siglo XIX: un personaje de Balzac. Y como en aquellos personajes el ascenso social se confirma y sella con la seducción de la mujer de clase alta: la mujer perteneciente a la aristocracia en Europa, la mujer miraflores en la pigmentocracia peruana.

¿Qué imágenes del Perú muestra el cine peruano? Aquí quisiera explorar esta cuestión a través de tres películas recientes. [...] Aunque distintas por razones de género, de calidad, de objetivos, ellas ayudan a alumbrar los desencuentros y distintas velocidades que atraviesan el Perú de hoy.

El lente de *Sigo siendo*, en cambio, no pretende atrapar al individuo sino a la cultura. Es una película genuinamente arguediana. La cámara de Corcuera parte en busca del Perú auténtico, y lo encuentra en las distintas tradiciones musicales del país y en el agua que da vida a la selva, la cordillera y a la costa del Perú. Es una película que busca navegar “los ríos profundos” de la nación. Ella se inicia con una escena que impone el que será el tono de la película: una mujer de la etnia selvática shipibo conibo aparece sentada sobre un árbol cuyas raíces imponentes se hunden en la tierra con decisión. La oímos cantar y hablar, escuchamos la lluvia caer pesadamente y, gracias a los subtítulos, sabemos que añora un tiempo cuando existía respeto, el tiempo de sus abuelos. La puesta en escena y la melancolía que la domina hacen del personaje casi una prolongación de las raíces del árbol, una escena preñada de inmovilismo. Al filmar el Perú, *Sigo siendo* privilegia lo inmutable, la cultura, la tierra, lo ancestral.

Si cada película registra una dimensión diferente del Perú contemporáneo (la sociedad, el individuo y la cultura), ello las empuja también a poner en escena miradas morales distintas vis-à-vis esas dimensiones. Según Eduardo Mendoza, director de *El evangelio*, la sobrevivencia en medio de la jungla informal que nos propone su película es una crítica al discurso de éxito que predomina en el Perú contemporáneo. Es una historia donde la pertenencia a clanes es lo único que puede salvarnos en medio de una sociedad *hobbesiana*. Y, sin embargo, acaso la virtud de la película de Mendoza sea no hacer una crítica explícita de esta ciudad sin ley, sino mostrárnosla en su dinámica más cotidiana.

En cambio, *iAsu mare!* y *Sigo siendo* tienen posiciones político-morales explícitas. La primera es una película de superación individual, su tono es de puro optimismo, es menos *yes we can* que *yes you can*. *iAsu mare!* es una metáfora del Perú contemporáneo. Aunque parecía que el país y Alcántara durante los años ochenta estaban destinados a desangrarse y perecer debido a la precariedad y carestía general, su esfuerzo, tesón e ingenio permitieron detener la sangría y prosperar. En la película el Perú y Alcántara se vuelven uno; la narrativa oficial y optimista de la época se fusiona con los avatares de Alcántara, el personaje. No es casualidad que el film termine con su héroe vistiendo la camiseta del equipo peruano de fútbol. Es una película donde ya no se obvia (ni odia) al *parvenu*, se hace de él un ejemplo. *Cachín* Alcántara es un fino, sano y raro miembro de ese gremio celebrado hasta el cansancio en el Perú de hoy: el emprendedor.

En el otro extremo, *Sigo siendo* no es una película optimista, su tema es, más bien, el olvido. La música y el agua que dan vida a la película transparentan un país marcado por la incapacidad de recordar y, diría más, por la incapacidad de reconocer aquello que le es consustancial. Aunque la

película se llama *Sigo siendo* acaso un título más preciso sería *Sigo sobreviviendo*, pues su talante es tan nostálgico que, en realidad, transmite la imagen de la paulatina derrota de cada tradición nacional. No importa de qué se hable, siempre se enfatiza que todo tiempo pasado fue mejor. Y ese pasado se eclipsa irremediabilmente mientras el Perú oficial se niega a rescatarlo, a reconocerlo. El pecado original peruano es el olvido.

¡Asu mare! es una metáfora del Perú contemporáneo. Aunque parecía que el país y Alcántara durante los años ochenta estaban destinados a desangrarse y perecer debido a la precariedad y carestía general, su esfuerzo, tesón e ingenio permitieron detener la sangría y prosperar.

Debido a estos distintos enfoques, las películas tratan de manera diferente el tiempo histórico. Para *Sigo siendo*, evidentemente, la historia del Perú —y acaso habría que decir la de las naciones que pueblan ese territorio llamado Perú (todas las sangres)— es una larga continuidad. Una continuidad desfalleciente, abrumada por el olvido y la necesidad, pero, sobre todo, amenazada por el cambio. Los personajes pertenecientes a cada tradición musical observada (selvática, andina o costeña) regresan siempre a la nostalgia; “como antes no hay” dice una cantante criolla limeña. Se impone una melancolía preñada de desánimo —no es saudade, valga decirlo—. Aunque cada personaje importante de la película hace suyo este tono, es el violinista Máximo Damián quien encarna esta sobrevivencia de la tradición. “No vayas a cambiar por nada”, recuerda que le advirtió una vez su amigo y maestro José María Arguedas. Nos cuenta que su

violín es como su papá y su mamá (no es como su hijo, déjenme anotarlo). Y la película se cierra con otro violinista, Andrés Chimango Linares, eximio y puro violinista del Ande, vendiendo helados en una playa limeña, con un uniforme amarillo, sin que ninguno de sus clientes perciba el destierro histórico que encierra el entrañable heladero violinista. Don Andrés es la continuidad de un país olvidado pero presente, y cuyo elemento ancestral no debe llevarnos a creer que está enclaustrado ni en el tiempo ni geográficamente, se trata, más bien, de unas raíces nómadas y asediadas: la pureza histórica del manantial andino parece peligrar ante el ajeno océano Pacífico.

¿Qué quieren ver y qué prefieren negar los peruanos? Estas tres películas son un buen reflejo de esos deseos íntimos, al menos del mayoritario Perú urbano. Para bien y para mal, la pantalla grande sugiere que los peruanos buscamos ignorar la anomia y el olvido.

iAsu mare!, por su parte, es una película sobre las mutaciones nacionales y personales en las últimas décadas. Alcántara pasa de ser un fumón condenado al fracaso a ser un comediante de éxito imparable. Pero esto es paralelo al éxito nacional. La película necesita de un espectador peruano, precisa de un espectador a quien se le va a confirmar que hemos surgido de las tinieblas económicas. Esto se ve bien en la escena donde la madre de Alcántara, apremiada por la necesidad, empeña una sortija y la agiotista le ofrece “doscientos cincuenta mil millones de intis”, ante lo cual la madre cargada

de decepción replica “¿tan poquito?”. Los espectadores nos reímos, pues reconocemos la historia, la inflación y el papel moneda que no valía nada. De ahí venimos. Como la sortija de la madre de Alcántara, el país estaba también para empeñarlo, y, sin embargo, como Alcántara sacamos la cabeza del pozo. Algo cambió en el país; la película busca la complicidad de ese público que como Alcántara prosperó en los últimos 15 años. Y se ríen a carcajadas con su propio e inesperado éxito.

Más que una película peruana, *El evangelio* quiere ser una película de Lima. Y el magma limeño que filma no parece particularmente nuevo (como en el caso de *iAsu mare!*), tampoco el de la venerable tradición (como en *Sigo siendo*). Al ver *El evangelio* recordé el debate de fines de los años ochenta sobre la anomia en el Perú. En él, el sociólogo Hugo Neira defendió que la sociedad peruana había entrado en un proceso de descomposición social y moral que se contradecía con las esperanzas de la izquierda de ver surgir un movimiento popular virtuoso. A su vez, Neira hacía un llamado a que las ciencias sociales renovasen sus lentes teóricos e intentasen entender ya no el progreso de las sociedades, como estaban acostumbrados los científicos sociales peruanos de talante marxista, sino a comprender el retroceso de las sociedades, su involución. La informalidad peruana, la desconfianza, la miseria, la descomposición de todo lazo político y la ausencia de un Estado que haga valer la ley eran muestras de lo que Neira, rescatando a Durkheim, llamó la anomia peruana. Eduardo Mendoza nos muestra que esa anomia no se acabó gracias al crecimiento económico de los últimos años. Los personajes de la película saben que los contratos no valen; el transporte, las comunicaciones, la música, todo es pirata; la policía sabotea la ley, se cambia moneda extranjera en las calles y se dilapida el dinero ganado informalmente en casinos y tugurios clandestinos. Como dice

un policía en medio de un mercado ilegal de programas informáticos: “Los gringos sacan un programa nuevo y en menos de una semana estos ya lo copiaron. ¡Qué rico Perú!”. La película de Mendoza, entonces, nos recuerda la continuidad de cierta descomposición social que el crecimiento económico no ha desaparecido y tal vez en algunos casos haya agudizado.

Si las películas ponen en escena distintas miradas de la sociedad peruana y de su relación con la historia del país, uno podría sugerir que también aluden al país político de los años dos mil. *¡Asu mare!* es en forma y fondo una película *ppk*ausa. Su estética importada de la publicidad y su ánimo urbano, optimista y acriollado la acercan tanto al candidato Pedro Pablo Kuczynski como a su electorado: es una película sobre ganadores. *El evangelio de la carne*, en tanto, es una película de tintes fujimoristas, una sociedad acostumbrada a la ilegalidad, donde el fin justifica los medios y la anomia es la placenta última del próximo caudillo autoritario. Finalmente, *Sigo siendo* es una película que asemeja al Perú humalista (Humala el candidato y no Humala el presidente, si hace falta aclararlo), la película le brinda voz a ese país que necesita de subtítulos para hacerse entender, una película que, en fin, intenta redimirlo con la consideración de un misionero que trocó las escrituras sagradas por una cámara: es una película sobre olvidados.

Los tres filmes nos recuerdan el extraño momento que vive el Perú contemporáneo. Se prospera al mismo tiempo que no podemos salir de otros entrampamientos; ganadores y perdedores se ignoran, algunos despegan y otros se estrellan. Pero, además, nos ayudan a atestiguar los segmentos ciegos que constituyen la sociedad peruana, y, de

otro lado, a percibir que no son puro aislamiento, sino que están menos segmentados y aislados de lo que creen, que los puentes y vías que los relacionan son muchos más de los que imaginan. Asimismo, en una época de cambios acelerados, el cine sirve para ser conscientes de ellos y, al mismo tiempo, es útil para observar aquello que, en medio de la vorágine, somos incapaces de notar que perdura en silencio.

Finalmente, estas películas y la recepción tan distinta que reciben del público las convierte en un indicio de las distancias y tensiones que cohabitan en los propios peruanos. Los millones de espectadores que congrega *¡Asu mare!* contrastan con la escasez de espectadores que reciben otras películas peruanas que deben luchar incluso para conseguir una semana de exhibición en salas comerciales. ¿Qué quieren ver y qué prefieren negar los peruanos? Estas tres películas son un buen reflejo de esos deseos íntimos, al menos del mayoritario Perú urbano. Para bien y para mal, la pantalla grande sugiere que los peruanos buscamos ignorar la anomia y el olvido. Preferimos, en cambio —y no seré yo quien lo denuncie moralístamente—, evadir, reírnos, dejar para mañana... después de todo, quién sabe cuánto dure este raro momento de ilusión. Preferimos, en suma, constatar el progreso con una sonrisa y anhelar la prosperidad... y una mirafloresina. ■

Este artículo debe citarse de la siguiente manera:

Vergara, Alberto “Nostalgia, anhelo y anomia: el Perú contemporáneo en la pantalla grande”. En *Revista Argumentos*, año 8, n.º 4 Setiembre 2014. Disponible en http://www.revistargumentos.org.pe/nostalgia_anelo_anomia.html
ISSN 2076-7722