

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



REPRESENTACIONES DE LA LIMINALIDAD PERMANENTE EN LA PELÍCULA PERUANA “PARAÍSO”

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

Ezzio Franco Paul Ramos Rojas

Código 20141114

Asesor

Ricardo Bedoya Wilson

Lima – Perú
Octubre de 2021





A Madel

**REPRESENTATIONS OF PERMANENT
LIMINALITY IN THE PERUVIAN FILM
“PARAÍSO”**

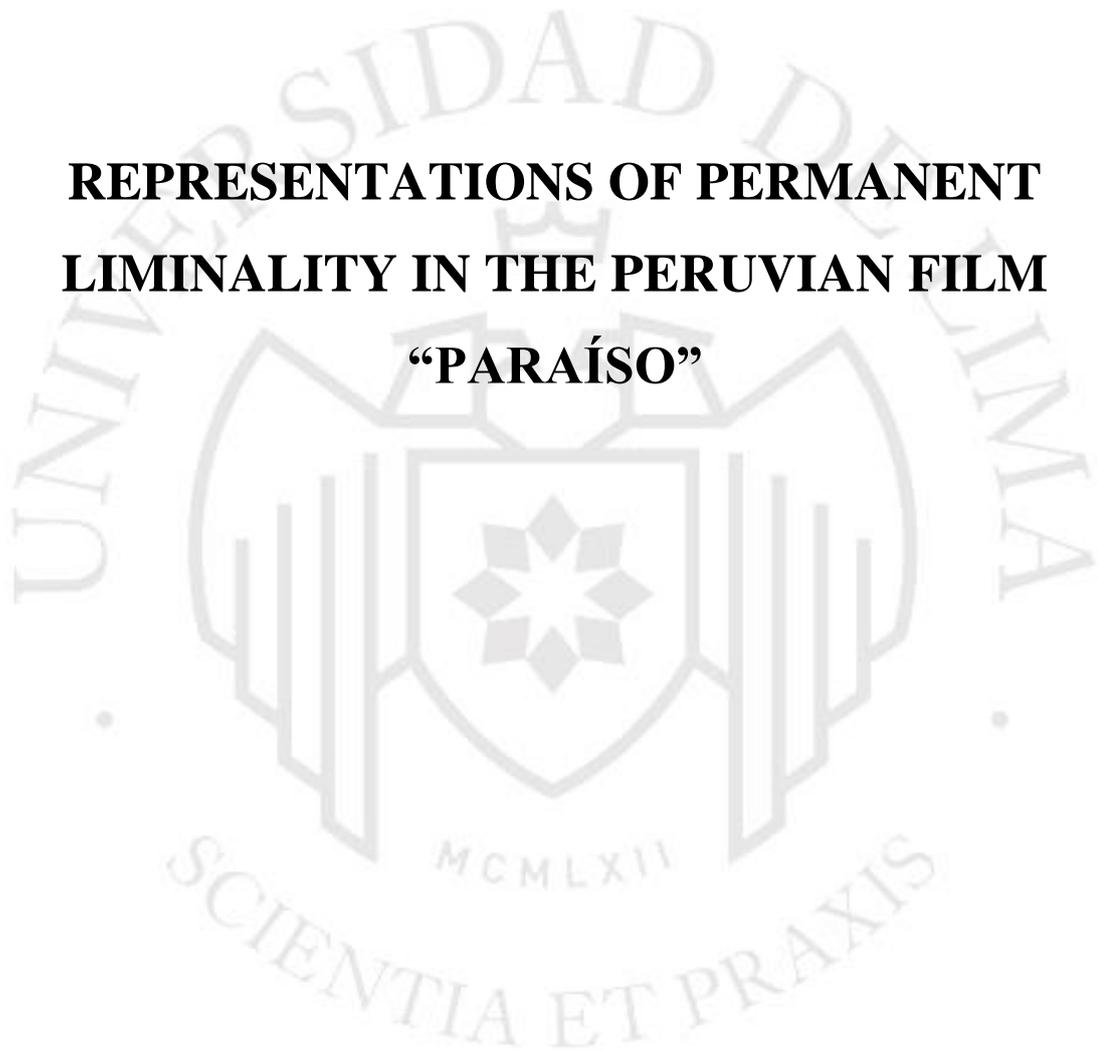


TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	7
ABSTRACT	8
INTRODUCCIÓN	9
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y ESTADO DEL ARTE	11
1.1. Planteamiento del problema.....	11
1.2. Pregunta principal de investigación.....	11
1.3. Objetivos de investigación.....	11
1.4. Justificación del proyecto.....	12
1.5. Estado del arte.....	12
2. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL	23
3. METODOLOGÍA	30
4. RESULTADOS	31
4.1. Sinopsis de la película y programa narrativo.....	31
4.2. Manipulación y contrato.....	37
4.3. Sanción.....	39
4.5. Figuratización y tematización	40
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	44
1. “Si me ibas a dejar...”: estados ¿finales? de los protagonistas.....	44
2. Pasajeros en trance: la liminalidad permanente y el tránsito perpetuo.....	52
3. “Un cachaco entraba, otro salía”: liminalidad permanente, posconflicto y posmemoria	59
4. La liminalidad permanente y su relación con lo “real”.....	64
5. “Pura basura debe quedar”: la liminalidad permanente y el fracaso de la estructura.....	72
6. Conclusiones.....	74
REFERENCIAS	77
ANEXOS	80

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Manipulación y contrato	80
Anexo 2: Figuratización y tematización	83



RESUMEN

La película *Paraíso* (2010), de Héctor Gálvez, congrega diversos procesos socio-históricos vividos en el Perú durante el último cuarto de siglo. Mediante un análisis semiótico del recorrido de los cinco protagonistas, se obtiene que sus narrativas quedan inconclusas o inciertas. Para entender esta incompletud, el autor actualiza el concepto de *liminalidad* hacia un carácter permanente del mismo. Con ello, se establece una relación con el contexto que presenta el filme: el posconflicto y la posmemoria. También es representada en otros elementos de la película, como el tránsito perpetuo de los personajes, la ausencia de estadíos “finales” en sus historias, o la intromisión de “lo real” en el encuadre. La *liminalidad permanente* permite un análisis narrativo y figurativo, ya no desde ni hacia estados fijos y determinados, sino al interior de los márgenes, la incertidumbre y la transición.

Palabras clave: Paraíso, posmemoria, posconflicto, liminalidad, cine peruano.

ABSTRACT

The film *Paraíso* (2010), by Héctor Gálvez, brings together various socio-historical processes experienced in Peru during the last quarter of a century. Through a semiotic analysis of the journey of the five protagonists, it is obtained that their narratives are unfinished or uncertain. To understand this incompleteness, the author updates the concept of *liminality* towards its permanent character. With this, a relationship is established with the context presented by the film: the post-conflict and the post-memory. It is also represented in other elements of the film, such as the perpetual transit of the characters, the absence of "final" stages in their stories, or the intrusion of "the real" into the frame. *Permanent liminality* allows a narrative and figurative analysis, no longer from or towards fixed and determined states, but within the margins, uncertainty and transition.

Keywords: Paraíso, post-memory, post-conflict, liminality, peruvian cinema

INTRODUCCIÓN

Los procesos sociales y políticos del Perú, desde la década de 1980 hasta ya entrado el siglo XXI, han acabado por configurar una sociedad sumamente compleja. Para radiografiar con precisión y profundidad este resultado, han hecho falta distintas disciplinas, más allá de la investigación netamente académica que buscó determinar versiones oficiales sobre los hechos ocurridos y sus consecuencias. La producción artística no ha sido ajena a ello y, sobre todo desde el año 2003, fecha en que se publicó el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, distintas manifestaciones artísticas y culturales han hecho eco en tratar las diversas problemáticas que afrontó y sigue afrontando el país, sean estas la violencia durante el conflicto armado interno, las crisis económicas y políticas o los efectos de todo esto en distintas esferas de la sociedad.

Más recientemente, han aparecido estudios que abordan estos productos culturales, profundizando en el análisis y la reconstrucción de los distintos esquemas sociales que componen la problemática nacional actual, como la (pos)memoria, la marginación, las migraciones, el racismo, etcétera. Libros como *Poéticas del duelo* (2015) o *El Perú desde el cine: plano contra plano* (2017) son clara muestra de ello, del mismo modo que exposiciones de arte como *Detonante: el arte peruano después de la CVR* (2013) o la labor cultural e informativa que cumple el Lugar de la Memoria, en Lima.

Para efectos de la investigación, conviene declarar que se sigue una corriente como las manifiestas en los libros mencionados anteriormente. Sitúo mi investigación en un momento de la historia cuando, alrededor de una serie de procesos sociales, ya se han difundido desde postulados teóricos para su explicación hasta productos culturales que los interpretan. Mi aporte en esta amalgama de opciones vendría a darse en el análisis de un producto ya realizado, a partir del cual, utilizando la información que se tiene, pretende explicar sus sentidos y agregar un nuevo eje de análisis que sirva para investigaciones y/o productos culturales posteriores, de modo que vaya ligado a una interpretación diferente de temas como la posmemoria, el posconflicto, la exclusión o la incertidumbre que todo aquello provoca.

Remitiéndome ya al producto mismo de mi investigación, conviene agregar que su elección no ha sido gratuita, como cabe esperarse. La película *Paraíso* (2010), del

director peruano Héctor Gálvez, se halla en la línea de cintas como *La teta asustada* (2009), *Días de Santiago* (2004) o *Magallanes* (2015), en el sentido de que el contexto de la historia se ubica en el presente y con personajes e historias que remiten a un proceso, trauma o conflicto que trasciende a la propia individualidad de los protagonistas, pero que deja marcada la estela por la que discurren. Sin embargo, esta película se diferencia de cualquier otra del mismo estilo por el tratamiento que recibe. Los cinco personajes que protagonizan este filme parecen estar anclados en un espacio que, al igual que ellos, está en los márgenes de la sociedad. Están esperando que ocurra algo, o están buscando una respuesta, pero lo cierto es que las condiciones bajo las que han crecido, producto de la migración y la violencia política, los han convertido en sujetos liminales, en medio de un estado transitorio del que parecen no poder escapar, en un momento de vida en el que cada uno debe tomar una decisión que acaso logre apartarlos de la inestabilidad y la incertidumbre en la que han crecido, una incertidumbre que se manifiesta en la marginalidad, la incompletud, la pobreza, pero también en la identidad, la pertenencia a un grupo, la memoria. De este modo, pues, *Paraíso* resulta ser una radiografía precisa del impacto de procesos como el conflicto armado interno, la violencia sexual, la reconstrucción de la memoria, las migraciones, la (no) presencia del Estado, entre otras aristas que se mencionarán a lo largo del presente trabajo. Y, sobre todo, abre las puertas a un término que ayuda a comprender mejor las derivas inacabables de los personajes y su entorno: la *liminalidad permanente*, que gobierna y se relaciona con cada aspecto por el que se aborde esta película.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y ESTADO DEL ARTE

1.1. Planteamiento del problema

En un contexto donde el cine peruano ha experimentado un crecimiento considerable, también han surgido diversas formas de expresar las consecuencias de los principales procesos sociales y políticos que atravesó el país durante las últimas décadas. Temas como la migración, las secuelas del conflicto armado, la marginalidad, etcétera, se han tratado a la par que otras propuestas de tinte comercial. Entre las diferentes propuestas cinematográficas, la película *Paraíso*, de Héctor Gálvez, ha reunido el tratamiento de estos temas, retratando y visibilizando una esfera social marcada por la ausencia del Estado, el desapego a las tradiciones, al núcleo familiar, y, en general, marcada por la incompletud y la incertidumbre permanentes. Mediante recursos audiovisuales y narrativos, la película construye una simbología manifiesta en el carácter y la trayectoria de los personajes, así como de los espacios que se muestran (o que no se muestran). Basándose principalmente en los elementos cinematográficos antes mencionados, en estudios sobre la sociedad peruana contemporánea y en el concepto antropológico de “liminalidad”, se aplicará una metodología de carácter cualitativo.

1.2. Pregunta principal de investigación

¿Cómo se relacionan los elementos narrativos y la puesta en escena de la película *Paraíso* con el concepto de “liminalidad permanente”?

1.3. Objetivos de investigación

- a. Objetivo general: Comprender la relación entre los elementos narrativos y audiovisuales de la película *Paraíso* y el concepto de liminalidad permanente.
- b. Objetivos específicos:
 1. Analizar los elementos que componen la narrativa de la película *Paraíso* mediante el concepto de liminalidad.
 2. Vincular el concepto de liminalidad permanente con los elementos de la puesta en escena de la película *Paraíso*.
 3. Contrastar el carácter liminal-permanente de *Paraíso* con un producto cinematográfico análogo.

1.4. Justificación del proyecto

Dado que los diversos procesos sociales que ha afrontado el Perú son relativamente recientes, y más aun sus secuelas, no ha habido un análisis suficiente de cómo estas se abordan mediante las tendencias artísticas que ocurren hoy en día. Una de estas tendencias es la proliferación de producciones cinematográficas locales, muchas de las cuales tratan temas como la migración, el racismo, el conflicto armado interno, la memoria, entre otros. Asimismo, cada una ha encajado estas temáticas de diversas formas, presentando los dramas y condiciones actuales de la gente bajo distintos ejes y perspectivas, ya sea con una visión pesimista, atemporal, individual, colectiva, etcétera.

Entre las diferentes ópticas, la noción antropológica de *liminalidad*, propia de una sociedad cambiante como la peruana de inicios del siglo XXI, no ha sido desarrollada como debería. Asimilar procesos que ocurren en simultáneo da como resultado formas de vida inciertas, estados límbicos que las nuevas generaciones perciben y no comprenden del todo, fases intermedias sin puerto fijo. Si bien esto ocurre en todas las esferas de la sociedad, es en los espacios menos favorecidos (o con experiencias más críticas) los que elevan esta incertidumbre hasta el grado de “permanente”.

En el cine peruano, *Paraíso* es un claro reflejo de ello. Esta película se ambienta en un espacio social marginalizado, de posconflicto, donde los personajes principales, jóvenes en transición a la madurez, se ven atrapados en una constante ruptura y crisis de los ideales que la generación anterior a ellos cargó consigo. Resulta necesario, pues, analizar esta película e indagar en las formas que tiene de retratar y dar su versión de los procesos que ha padecido el país en las últimas décadas. La cinematografía, tanto en su lenguaje audiovisual como en el plano narrativo, es también una herramienta histórica que crea y recrea el imaginario social que tenemos y con el que interpretamos la realidad que nos rodea.

1.5. Estado del arte

La película *Paraíso* (2010), dirigida por Héctor Gálvez, cuenta la historia de cinco jóvenes: Joaquín (Joaquín Ventura), Mario (José Luis García), Lalo (William Gómez), Antuanet (Yiliana Chong) y Sara (Gabriela Tello), quienes viven en el asentamiento humano Jardines del Paraíso, situado en las periferias de Lima. Estos personajes se encuentran en edad de decidir el rumbo que tomarán sus vidas, a la par que enfrentan los inconvenientes de habitar un espacio precario con escasos recursos económicos, en los márgenes de una sociedad en la que no hallan lugar. La cinta no llegó a los cinco mil

espectadores tras su estreno comercial en abril de 2010 (Rojas, 2010; Bedoya, 2013), a pesar del reconocimiento internacional que obtuvo. Aun así, *Paraíso* no deja de ser un referente del cine peruano contemporáneo.

En el presente capítulo, revisaremos diversos temas que la literatura consultada ha abordado sobre la película. Uno de ellos remite a la puesta en escena, aspecto cinematográfico que nace, en palabras de Desiderio Blanco, “con cada una de las imágenes que componen el filme, de las relaciones que se establecen entre los diversos elementos que lo conforman” (1987: 29).

Sobre lo que esta nos revela de *Paraíso*, la crítica especializada ha remarcado la exposición de la geografía agreste y la ausencia de autoridades, así como el trabajo de Mario Bassino en la fotografía, el cual retrata la sequedad y precariedad del lugar (De Cárdenas, 2010) y refuerza la opacidad del tratamiento visual con sus matices ocres (Bedoya, 2015b: 101). Las imágenes también profundizan sentidos de “permanencia y exclusión”: el árbol moribundo y reseco que abre el filme, la montaña con el perfil del inca, “son también representaciones paternas pero misteriosas, añejas, deterioradas, caducas o distantes”, indica el crítico Emilio Bustamante (2010). Asimismo, la película expresa la exclusión de los personajes mediante encuadres de espacios vacíos, en los que las voces de los actores se hallan visualmente fuera de campo (Bustamante, 2010). Este “fuera de cuadro”, a su vez, se privilegia como una forma de presentar la marginalidad y el inacabamiento (Bedoya, 2015b): las fechorías en la oscuridad, las peleas entre pandillas y la misma ciudad –cuyo régimen no alcanza a Jardines de Paraíso– se hallan más allá del campo visual, como ausentes son también las figuras paternas (2015b: 99-100).

En cuanto al aspecto sonoro como recurso expresivo, la investigadora Cynthia Vich ha destacado los silencios que refuerzan la sensación de “vacío” –también representada por la imagen–, sea por la falta de fondo musical o por la “expresiva ausencia de voces” (2013: 197). En ese sentido, se aprecia también un ritmo austero, elipsis secas, carencia de diálogos explicativos o música que enfatice efectos o emociones (Bedoya, 2015b: 105). Aun así, la película apela a los diálogos de los personajes para evocar a personas y eventos que nunca aparecen en pantalla (Rueda, 2020).

Otras figuras dispuestas por la cámara son el rito de limpiar los zapatos de Antuanet y la escena de la “mentada de madre”. ¿A quiénes gritan los personajes, luego de subir al cerro y desahogarse? A un país que los excluye (Bustamante, 2010), a una ciudad como Lima, que no se muestra (Bedoya, 2015a), un grito de rabia de sujetos

subalternizados ante una frontera imposible de cruzar (Vich, C., 2013). “Desde ahí estos personajes solo ven el arenal, es decir, se enfrentan con el trágico lugar de la exclusión social, vale decir, con el crudelísimo destino que les ha tocado”, comenta Víctor Vich en su libro *Poéticas del duelo* (2015: 154).

Ahora bien, la revisión de los elementos formales de la película, en tanto construcción de imágenes y sonidos, nos conduce al siguiente tema, la insoslayable marginalidad en la que se encuentran los protagonistas de *Paraíso*. “La marginalidad presenta una ubicación ambivalente respecto de las instituciones sociales: es exterior a ellas y sin embargo es su principio constitutivo”, señala Christian León en *El Cine de la Marginalidad* (2005: 49). Según la propuesta de este autor, los seres marginales “se presentan como aquello que debe ser invisibilizado para que la sociedad exista” (2005: 33). El libro, publicado cinco años antes del estreno de *Paraíso*, da luces sobre cómo han sido representados los sujetos excluidos en el cine latinoamericano a lo largo del siglo XX. En su revisión, León expone la “mirada exterior”, paternalista y estereotipada con que la cultura hegemónica concebía a los pobres; la reinterpretación de la marginalidad social en virtud de una cultura nacional políticamente activa –que aun así enajenaba a los grupos subalternos de su propia voz e imagen–; la inclusión de temáticas como la descomposición del ideal comunitario, la presencia de la urbe globalizada y sus violencias, así como el auge de un “realismo sucio” (2005: 24-28).

Con respecto a su propuesta de un “Cine de la Marginalidad”, podemos hallar algunas de sus características en *Paraíso* –“temáticas menores de los sujetos marginales, la imposibilidad de futuro, la violencia callejera...” (2005: 31)–, pese a las diferencias observadas en cuanto a la inserción al mercado de este tipo de películas o la apropiación de los códigos narrativos de los géneros cinematográficos, aspectos que no terminan de encajar en la cinta de Héctor Gálvez.

A su vez, en la literatura consultada acerca de *Paraíso* notamos que se establece una “relación antagónica” entre los personajes y la sociedad excluyente (Vich, C., 2013). Como señala el crítico Ricardo Bedoya (2013), destaca la ausencia de instituciones estatales y religiosas visibles, frente a lo cual surge un orden social compuesto de normas precarias, pactos frágiles y relaciones de intercambio formales o informales (2013: 50). Javier Protzel (2017) sitúa a los personajes en una posición inestable: “Viven desgarrados entre el mundo urbano al cual aspiran y el rural del que la guerra los expulsó. Un pasado con pocos recuerdos y futuro incierto, sin proyecto claro, trabado por la pobreza”. (2017:

160). A su vez, el cierre de la película constata una narrativa de “incertidumbre social”, frente a otras narrativas abordadas en el cine peruano posconflicto, como de la “imposibilidad” en *Días de Santiago* o de la “redención” en *La teta asustada*, de acuerdo con el académico Víctor Vich (2015: 158).

Las escenas y los lugares que componen el relato nos presentan un “espacio extraterritorial”, apartado de las normas y los deberes establecidos para los demás habitantes de la urbe (Bedoya, 2013). El asentamiento humano, pues, se halla subalternizado con respecto al “centro” de la ciudad, y esta espacialidad produce un tipo de sujetos “definidos ante todo por su precariedad y su subalternización” (Vich, C., 2013). A decir del periodista Bruno Rivas (2020), el mundo en el que transitan los personajes tiene como principales alternativas de subsistencia la informalidad y la delincuencia, y se evidencia una “cultura de transgresión” como producto de la expansión del neoliberalismo en el Perú, que empuja a las personas al individualismo (2020: 223, 228). Los personajes de *Paraíso* se hallan buscando un lugar en el mundo, “pero lo único que constatan es el inmenso arenal que se extiende delante suyo” (Vich, 2015: 154).

¿Cómo afecta esta marginalidad al devenir de los protagonistas de *Paraíso*? En el libro *El cine peruano en tiempos digitales*, Bedoya (2015b) remarca “la experiencia de la marginalidad” que confronta cada personaje, y que nos demuestran el carácter incierto e inestable de la narrativa de *Paraíso*. Antuanet, la más aplicada del grupo, vive “expectativas de inclusión”, a la vez que Sara está paralizada por la incertidumbre, en la busca de su “prueba de filiación” paterna (2015b: 100). El autor sostiene que ambas sienten vergüenza de vivir en la periferia, y remite a la escena en la que limpian sus zapatos mientras se dirigen a la ciudad en un microbús. Ahí vemos que las dos mujeres jóvenes salen de la periferia de Paraíso, y se encaminan rumbo a una beca de estudios universitarios. En ese tránsito, el rito de limpieza adquiere una significación en tanto Antuanet busca distanciarse lo más posible de su lugar de procedencia, de las barreras que le impone esa espacialidad (Vich, C., 2013: 200). María Helena Rueda, en su artículo *Local Grounding, Transnational Reach: The Films of Héctor Gálvez* (2020), nota los objetos que componen este acto. Por un lado, la arena en el zapato de Antuanet es la evidencia material de las deficiencias que imperan en su lugar de origen. A su vez, el pomo con agua –agua extraída de un camión cisterna en la escena anterior– evoca los obstáculos que enfrenta el personaje, así como el deseo de superarlos (2020: 189). El gesto, pues, resulta un intento por negar, por hacer desaparecer el asentamiento humano

del que proviene, en una secuencia compuesta sin necesidad de palabras y explicaciones (Vich, C., 2013: 200).

Volviendo a las experiencias de la marginalidad que menciona Bedoya (2015b), el crítico agrega la “precariedad laboral” que padecen Mario y Joaquín, o la “inestabilidad escolar” en el caso de Lalo. Los personajes masculinos “flotan” entre estos estados, al que se suma la filiación al pandillaje. “Están de espaldas a la institucionalidad. La expresión física de su desarraigo se traduce en un deambular permanente” (2015b: 101).

A pesar de su remarcada exclusión social, la vestimenta que portan los protagonistas o el uso que dan a las cabinas de internet revela ciertas conexiones con el sistema global y el impacto del mercado en la primera década del 2000 (Rivas, 2020; Protzel, 2017). La realidad presente en la película, a decir de Christian León sobre el realismo sucio, “elabora códigos mestizos que reincorporan elementos de la cultura global de occidente y de los imaginarios locales” (2005: 31). De manera más local, aquella idea puede remitir a “la ambivalencia y el conflicto de los estándares y normas incorporadas en el universo cultural” (1980: 74) que Aníbal Quijano postuló en *Dominación y cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, acerca del sujeto “cholo” como grupo sociocultural marginal en el país. Sostenía Quijano que este “universo cultural” es triple: indígena, occidental-criollo y el surgido de las experiencias propias. Otra observación más reciente sobre estas pinceladas de hibridaciones contemporáneas la encontramos en el texto *Para que no se te pegue el mote. Etnicidad, estatus y competencia social en jóvenes contemporáneos (Reflexiones en torno a la obra de teatro Santiago del grupo cultural Yuyachkani)* (2003), del antropólogo Raúl Castro Pérez: “La identidad para el sujeto de la urbe es un *collage* de creencias y comportamientos captados de todos los tiempos y espacios, identidad que, si bien incorpora modelos de pensamiento y estilos de vida dictados en las grandes metrópolis del globo, basa aún algunas de sus líneas de acción en formas culturales provenientes de sus orígenes étnicos” (Castro, 2003: 133). Así, pues, los excluidos jóvenes de *Paraíso* no dejan de estar en contacto con una multiplicidad de repertorios.

Pero, ¿de qué manera arribaron los personajes al estado actual en el que se encuentran? Por un lado, *Paraíso* está ambientada en una época en la que el Perú lleva años adscrito a una liberalización de la economía y una apertura a las dinámicas comerciales globalizadas. En este contexto, algunos segmentos no se están beneficiando

del progreso prometido por el libre mercado (Rivas, 2020), y se configuran sujetos y espacios subalternizados, al mismo tiempo conectados y desconectados del sistema (Vich, C., 2013: 199).

No obstante, el carácter marginal de los personajes de *Paraíso*, del propio asentamiento humano y de los elementos representados en la puesta en escena, se vincula estrechamente con el proceso de migración que emprendió la generación anterior. Ya en la década de 1980, la presencia del sujeto migrante en el cine peruano cobraba distintos matices, como evidencia Pablo Salinas en *La representación de la migración en cuatro películas peruanas de los ochenta* (2013). En *Gregorio* (1984), por ejemplo, se representaba la supresión de las marcas culturales andinas a fin de insertarse en la urbe. En *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1985), por su parte, se privilegiaba el “avance económico” del migrante sin poner en discusión las condiciones de su inserción; o bien, como en el caso de *Ni con Dios ni con el diablo* (1990), surgían las primeras voces que abordaban el vínculo entre violencia política y migración (Salinas, 2013: 347-348).

En lo que concierne a *Paraíso*, reconocemos que el proceso migratorio al que se adscribe no responde a movimientos surgidos por decisiones tomadas en condiciones relativamente pacíficas, sino a los traslados forzados que tuvieron lugar durante la guerra interna en el Perú, conocidos como “desplazamientos” (Golte, 2012: 254). Hasta antes del conflicto, había en la migración “un margen de decisión, de ilusión y había un grado de planificación, a pesar de que había mucho también de necesidad. (...) Con la violencia esto cambió y lo que tenemos en los ochenta son desplazados de guerra” (Degregori, 2013: 305).

Los protagonistas de *Paraíso* son, pues, “los hijos de la violencia política”, por citar a Víctor Vich, “los hijos de quienes tuvieron que migrar a la ciudad huyendo del horror que se vivía en sus pueblos” (Vich, V., 2015: 153). Como descendientes de desplazados ayacuchanos que escaparon de la brutalidad de los grupos terroristas y agentes del Estado, “buscan el entronque con la línea sucesoria o de filiación interrumpida por la violencia” (Bedoya, 2015b: 101). Su condición migratoria particular resulta, por lo tanto, un factor *sine qua non* de la existencia misma del asentamiento humano donde se desarrolla la película.

Tal como indica el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, el desplazamiento desde los lugares de origen hacia espacios más seguros “desestructuró las diversas instituciones sociales construidas a lo largo del tiempo”, y, en algunos casos, supuso “un camino incierto y sin retorno” (2004: 372). Como efecto, los desplazados

llegaban a sus puntos de destino sin recursos, y buena parte de ellos constituía “el grupo más pobre entre los pobres” de las ciudades (2004: 373). Al haber sido expulsados, además, no iban con el “espíritu pionero” del que decidió migrar, y en lugar de encontrar el contexto expansivo de los años 50-70, los “desplazados de guerra” se toparon con el contexto “implosivo, recesivo y crítico de los años ochenta” (Degregori, 2013: 305). Conocer las implicancias de este proceso nos ayudará a comprender la relación de los personajes –sean hijos o padres– con el pasado traumático.

Antes de continuar con el siguiente tema, vale agregar que, si entendemos el desplazamiento como una génesis, resulta pertinente destacar la presencia del “tránsito” en la película, especialmente en el final. El crítico Federico De Cárdenas (2010) hizo hincapié en el travelling hacia adelante que abre *Paraíso* y su equivalente en el travelling en retroceso que cierra el filme con la ‘huida’ de Joaquín. En ese sentido, Bedoya (2015a) apunta que, ante la imposibilidad de entroncarse con la figura del inca, con la ciudad y con el “padre”, a los jóvenes de *Paraíso* les queda marcharse del lugar, acaso a Lima, y convertirse allí en “migrantes perpetuos” (2015a: 143).

Ahora, ¿cómo lidian los personajes de la película con el pasado de violencia que los engendró? Las huellas dejadas por el conflicto armado interno, iniciado en 1980 por el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso, se hacen patentes en el filme. Por lo tanto, la violencia política y la memoria, aunadas en una relación indisociable, son ejes fundamentales para la presente investigación.

Para empezar, la literatura revisada subraya que los jóvenes protagonistas no presenciaron ni experimentaron la violencia política, pero la conocen por los relatos de las personas que los rodean y viven con sus consecuencias (Vich, V., 2015; Rueda, 2020). No obstante, Víctor Vich (2015: 154) apunta que la violencia resurge en los enfrentamientos entre pandillas juveniles, e incluso cobra vidas como la del amigo Che Loco. Por su parte, Bedoya (2015b) distingue dos dimensiones del pasado en las que los personajes anclan sus vivencias: una alude a “lo lejano, lo legendario y lo ancestral” y la otra “a la experiencia de lo mediato, de lo turbulento pero reprimido” (2015b: 101); es decir, a las reminiscencias a la cultura andina, y a los eventos del conflicto que empujaron a sus padres a migrar, respectivamente.

En cuanto al primer punto, existe una ruptura con las figuras simbólicas del pasado lejano, dígase la montaña con “rostro de inca”. Este símbolo, pese a sus implicancias legendarias de protección, identidad y autoridad, para las nuevas

generaciones resulta “un poder colapsado y anacrónico”, y las huacas saqueadas son muestra de ello (Bedoya, 2015: 102). El quiebre toma mayor gravedad si consideramos el comentario de Gonzalo Portocarrero (2005) sobre la frase “¡Y no podrán matarlo!”, que remite al mito de Inkarrí y la Utopía Andina. Según el sociólogo, aquella negación de la muerte sostiene que el inca, la “autoridad legítima” en el Perú, puede regresar en cualquier momento y establecer una sociedad justa. Para el mundo prehispánico, señala, los dioses o huacas de los pueblos derrotados no mueren, y mientras haya gente que crea en ellos, su regreso –es decir, la rebelión exitosa que subvierta el nuevo orden– es posible (Portocarrero, 2005). Con lo anterior, presenciamos cómo se agudiza el desarraigo de los personajes de *Paraíso* –que ya no “creen” en la autoridad del inca– con respecto a sus raíces identitarias, su pasado histórico de resistencia y sus esperanzas a futuro. En los testimonios que recoge Raúl Castro (2003) de jóvenes hijos de migrantes de las clases populares, el antropólogo nota un efecto que podemos extrapolar a lo visto en este párrafo y vincular con algunas escenas de *Paraíso*: “el migrante que llega a la ciudad no solo interrumpe conscientemente la transmisión [a sus descendientes] de tradiciones vinculadas a fiestas populares sino, también, el cultivo del idioma [quechua], llave maestra que permite a sus hablantes acceder a un universo de significados culturales reservados solo para los conocedores” (2003: 135).

La segunda dimensión del pasado que enuncia Bedoya (2015b) se desprende de lo abordado líneas arriba. Tras el fracaso de las narrativas ancestrales, “los jóvenes miran hacia el entorno familiar y se preguntan por el valor real de los progenitores y por la autenticidad de sus vínculos cercanos” (2015b: 102). Es entonces que se hacen más evidentes las huellas de la violencia política y la reconstrucción de la memoria.

Por ejemplo, tenemos la secuencia del aniversario de Jardines del Paraíso, en la que suena el huayno *Huérfano pajarillo*, interpretado por el compositor ayacuchano Carlos Falconí. La escena de la celebración se intercala con una nueva pelea entre las pandillas. “Unos llorando sus antiguas heridas, otros desahogando su ira, todos ebrios”, destaca Javier Protzel (2017: 161). Las escenas alternadas aluden a una continuidad entre la violencia pasada y presente (Rueda, 2020); la violencia, entonces, en lugar de terminar, simplemente ha cobrado otra forma (Vich, V., 2015: 158).

Esta “persistencia de la violencia” es más pronunciada –ahonda María Helena Rueda (2020)– cuando Sara descubre que es producto de una violación a su madre por un grupo de militares. Luego, cuando Sara acude a Mario y lo halla con uniforme militar, se establece una conexión más con el pasado violento, y se evoca una continuidad de la

violencia que afecta principalmente a las personas marginadas de la sociedad, en un contexto posterior al conflicto donde el legado de “la violación como arma de guerra” se siente durante generaciones (2020: 188). En ese sentido, *Paraíso* se ubica en un grupo de producciones cinematográficas “interesadas en las consecuencias para la mujer migrante de las violaciones sexuales en las últimas dos décadas del siglo XX”, junto con cintas como *Magallanes* (2015) y *La teta asustada* (2009) (Salinas, 2018: 233).

Esta relación conflicto armado – memoria ha sido explorada en otros análisis del cine peruano de este siglo: lo vemos en textos sobre documentales como *Sibila* (2012) y *Alias Alejandro* (2005) (Bernedo, 2017) o sobre cintas de ficción como *La teta asustada* (2009) y *Paraíso* (2010) (Gutiérrez, 2018). En estos casos, la reconstrucción de las heridas dejadas por la guerra interna se da en un momento posterior a los años de la violencia política (1980-2000), es decir, en un contexto “posconflicto”. Son los descendientes de las víctimas (o de los victimarios, en la lectura de Karen Bernedo) quienes se vinculan con los cruentos acontecimientos del pasado. Este aspecto es presentado en los referidos textos bajo el término de *posmemoria*, propuesto por Marianne Hirsch en 1997, y del que ahondaremos en sus implicancias teóricas en el siguiente capítulo. Consideramos relevante su inclusión en la presente investigación, debido a su pertinencia para el análisis de la película que nos ocupa, y por la necesidad de aportar en la reflexión sobre los procesos de memoria histórica en el Perú.

Por otra parte, Castro (2003) presenta un mecanismo que también puede ser útil para abordar el acto de hacer memoria en los jóvenes de *Paraíso* como forma de vincularse –o desvincularse– con el pasado. El autor identifica una “nueva forma de legitimación cultural”, que surge en el contexto en el que los migrantes “omiten hablar de determinados contenidos culturales con su descendencia”, a fin de legarles “una memoria reciente que se condiga con las nuevas condiciones de vida que tienen que afrontar en la urbe”. El autor la denomina *memoria reciente*, un mecanismo extremo de “interrupción de la tradición” en el que se omite mencionar las tradiciones populares “durante la construcción del gran relato familiar” (2003: 128).

La *memoria reciente*, entonces, “construye conocimiento a través de un sistema dinámico de edición de referencias, por el cual siempre se pone de relieve la información más reciente, la más *actualizada*” (Castro, 2003: 129). Esta tendencia de renovar constantemente los repertorios reforzaría, por lo tanto, la ruptura transgeneracional con los símbolos del pasado en *Paraíso*. Lo vemos en aspectos ya mencionados: en el

cuestionamiento a la autoridad fundacional incaica (Bedoya, 2015b), por un lado, y en las peleas entre pandillas como resurgimiento de la violencia (Vich, V., 2015), por el otro.

No obstante, el papel del conflicto armado interno en la constitución misma de Jardines de Paraíso y de sus habitantes distingue a los personajes de *Paraíso* de los jóvenes entrevistados por Raúl Castro, a pesar de sus similitudes: migrantes de segunda generación, pertenecientes a las clases populares durante los primeros años del nuevo siglo.

Siguiendo esa línea, consideramos que, sin negar los posibles aportes de la *memoria reciente*, la *posmemoria* resulta una herramienta precisa para engranar el contexto actual de los personajes –un contexto de pobreza, marginalidad y exclusión– con las implicancias del pasado violento y traumático que empujó forzosamente a la generación anterior a asentarse en los linderos de la capital. Un pasado que, sobre todo en el caso de Sara, condiciona la identidad de los personajes.

Aun así, el presente de estos jóvenes no es menos incierto ni hostil: “Ellos han asistido al fracaso de un paradigma cultural heredado, el de la ley del inca, pero sin sustituirlo por otro. Recibieron la memoria de la violencia política, pero no han logrado esclarecer la filiación legítima capaz de proporcionarles la pacificación personal que buscan”. (Bedoya, 2013: 56).

Como se ha visto, los textos consultados nos aportan ejes de análisis de la película *Paraíso* que dan cuenta del quiebre social y la incertidumbre generados por la violencia política, el desplazamiento y la marginalidad, entre otros aspectos. Lo vemos en primer lugar en las representaciones visuales de la película: planos que priorizan el fuera de campo, *travellings* que se acercan o se alejan, elementos del asentamiento humano que lo revelan como un espacio inacabado, extraterritorial, subalternizado, sin instituciones sólidas ni viejos relatos redentores que operen sobre sus propios habitantes.

No obstante, consideramos oportuno añadir un eje que sistematice las señas de inconclusión observadas en *Paraíso* y en las lecturas que se han hecho de la película. Aspectos como la incertidumbre, la deriva constante, la precariedad, el impacto del conflicto armado interno o la reconstrucción de la memoria, etcétera, develan una estructura inestable que acompaña a los personajes en todo su recorrido. Los protagonistas constatan que son los “restos” del sistema (Vich, V., 2015: 154), se ubican en un “estadio intermedio” (Bedoya, 2013: 56) que parece no concluir en una fase final determinada. E, incluso cuando termina la cinta, el futuro colectivo permanece incierto y

el conflicto entre salir a buscar un lugar propio y quedarse a forjarlo en los márgenes no halla resolución (Bustamante, 2010). Las luchas de los personajes, pues, se muestran a través de imágenes de un mundo material que determina sus acciones (Rueda, 2020: 182).

Ante este umbral constante, proponemos incluir el concepto de *liminalidad*, desarrollado por Arnold Van Gennep (1909) y, posteriormente, por Victor Turner (1967). Esta herramienta nos permitirá articular las aristas aquí expuestas y, de este modo, revelar el carácter propio y perdurable de las constantes representaciones de incertidumbre, inconclusión y transición en *Paraíso*.

En adición a lo anterior, hemos notado que la literatura revisada no ha propuesto una estructura que despiece los recorridos narrativos de cada uno de los personajes, a fin de identificar en su desarrollo la presencia de los elementos detallados líneas arriba. Como se ha puesto en evidencia, tras la fractura de los personajes con su filiación y los grandes relatos ancestrales, “solo restan las narraciones propias y el sentimiento de ir construyendo historias individuales, mínimas” (Bedoya, 2013: 55). Reconociendo la importancia de la cita anterior, proponemos trazar los principales cambios de estado de Joaquín, Mario, Lalo, Antuanet y Sara desde una perspectiva de semiótica greimasiana; en particular, lo concerniente al *programa narrativo*, que será explicado en el próximo acápite. Este proceso servirá para estructurar las bases del subsecuente análisis del relato a partir de la *liminalidad*.

2. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL

El principal concepto que desarrollaremos en este capítulo es la *liminalidad*. El etnógrafo Arnold Van Gennep (2008 [1909]) estableció un esquema sobre los *ritos de paso*, “los cuales se descomponen, al analizarlos, en *ritos de separación*, *ritos de margen* y *ritos de agregación*” (2008: 25). Según el autor, los ritos de separación (preliminares) cobran más relevancia, por ejemplo, en los funerales, y los de agregación (postliminares), en el matrimonio, pero para esta investigación vienen mejor al caso los ritos de margen, también llamados liminares, los cuales se enfocan, entre otras cosas, en “la iniciación” o “el paso de la segunda a la tercera clase de edad”, es decir, en el centro mismo del rito mayor. Sin embargo, aun siendo de separación, de margen y de agregación, los ritos no siempre tienen el mismo valor, pueden llegar a yuxtaponerse, e incluso el rito de margen puede desdoblarse y constituir otras tres fases de manera autónoma.

Van Gennep trata conceptos como el de “umbral”, una zona neutra que se atraviesa, como en la puerta de un hogar, y pasarlo implica agregarse a un mundo nuevo (2008: 37). Otro término es el “rito de entrada”, que se refiere a los ritos que acompañan a las partidas y regresos, la separación y la agregación, y que implican depósitos, ofrendas o invocaciones. El “sacrificio de fundación”, por su parte, es un rito de paso propio de la ceremonia del cambio de residencia, el retiro del tabú mediante “ritos apropiados”, (tal como sería el bautizo del nuevo hogar de uno de los personajes de *Paraíso*). A este le siguen ritos de agregación mediante los cuales los nuevos residentes se identifican con el espacio nuevo. Sean los ritos de entrada o de salida, en ambos siempre se cruza el ya mencionado “umbral”, elemento indispensable en un rito de paso.

Por otro lado, Victor Turner retoma el término de liminalidad en su libro *La selva de los símbolos* (2007 [1967]). En el capítulo 4, *Entre lo uno y lo otro: el periodo liminar en los «rites de passage»*, Turner habla de los ritos de paso de Van Gennep, y les atribuye diferentes características. Estos “rites de passage” (ritos de paso), según el autor, se hallan con más completa expresión en “sociedades de carácter estable, cíclico y de pequeña escala” (2007: 103). Funcionan como transiciones entre estados, comprendiendo al “estado” como una “situación relativamente estable y fija”, como un rango o una profesión, a la situación de las personas en cuanto a su “grado de madurez socialmente

reconocido”, o también a las condiciones ecológicas, la situación física, mental o emocional en que se encuentra una persona o grupo en un momento determinado.

En su lectura de Van Gennep, Turner delimita los ritos en tres fases: separación, margen (o limen) y agregación, siendo la primera fase (o fase de separación) “una conducta simbólica que signifique la separación del grupo o el individuo de su anterior situación dentro de la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales” (2007: 104). En la fase liminar, el sujeto en tránsito se halla ambiguo, es decir, con pocos o ningún atributo, sea del estado inicial como del venidero, en el que ya ha alcanzado derechos y deberes de carácter estructural y definido. Estos ritos de paso pueden acompañar a cualquier cambio entre estados distintos, no necesariamente a momentos críticos culturalmente definidos (2007: 105).

El autor, además, se enfoca en la *fase liminar*, durante la cual considera al sujeto de los ritos de paso como “invisible” estructuralmente hablando, es decir, que no es ‘visto’ según lo culturalmente aprendido. Esto, debido a que el sujeto no se encuentra ni en la etapa anterior al cambio, ni en la etapa posterior, sino como un “*ser transicional* que estructuralmente resulta indefinible” (Turner, 2007: 106). Este ser, que el autor llama “persona liminar”, se define por un nombre y una serie de símbolos, poniendo mayor énfasis en la transición misma que en los estados particulares entre los que esta ocurre.

La referida “invisibilidad” estructural de las *personas liminares* cuenta, pues, con un carácter doble: “ya no están clasificados y, al mismo tiempo, aún no están clasificados”. En tal sentido, las simbolizaciones en torno a estos “neófitos” tienen como rasgo principal que que “no están ni vivos ni muertos, por un lado, y a la vez están vivos y muertos, por otro”, lo que supone una condición propia de ambigüedad y paradoja (Turner, 2007:106-107). La coincidencia de procesos y nociones opuestos en una misma representación –como los símbolos que representan tanto la vida como la muerte– resume bien la peculiar unidad de lo liminar: “lo que no es ni una cosa ni otra, y al mismo tiempo es ambas” (2007: 110). Lo *liminar* puede ser considerado, pues, “como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación” (2007: 107).

Otra característica de estos neófitos es que “no *tienen nada*”, ni *status*, ni propiedad, ni rango, “nada que los deslinde estructuralmente de sus compañeros” (Turner, 2007: 109). La obtención de estos derechos alude a una posición concreta en una estructura definida en la que las *personas liminares* no se hallan, dada su condición transitoria. El autor propone que la situación liminar podría definirse como un “estadio de reflexión” (2007: 117). Durante esta fase, luego de que los neófitos sean despojados

de los valores, normas, sentimientos y técnicas asociados con sus posiciones estructurales previas, tales elementos son “disueltos en sus partes componentes”, las cuales, a su vez, son convertidas en “objetos de reflexión” para los iniciados.

Otra definición a tomar en cuenta para la presente investigación corresponde al concepto de *posmemoria*, sobre el cual discutimos brevemente en el capítulo anterior. En primer lugar, revisemos la explicación que da la investigadora Belén Ciancio (2015) sobre este término, acuñado por Marianne Hirsch en 1997. Ciancio explica que fue propuesto:

...como estructura de transmisión en un primer momento para describir la memoria de los descendientes de sobrevivientes del Holocausto [...] en cuanto que el vínculo con la fuente y el acontecimiento traumático estaba mediado de diversas formas –sobre todo visuales– fotográficas, relatos, síntomas familiares, actings, no verbalizaciones, transmisiones inconscientes [...]. Esto supondría, entonces, que las memorias de los descendientes (que no estuvieron ahí, y esto es reafirmado por Hirsch, no sólo en cuanto a la distancia espacial y temporal, sino en cuanto la experiencia traumática) se fundaría en lo visual, así como en otras formas de mediación narrativa [...] (Ciancio, 2015: 505-506).

A su vez, la antropóloga visual Karen Bernedo (2017), en su lectura de los documentales peruanos *Sibila* y *Alias Alejandro*, hace hincapié en otro aspecto de este concepto: “La postmemoria no se referiría solo a las memorias de los hijos de los sobrevivientes [del Holocausto], sino también al proceso de construcción de esa memoria en sí misma”. Menciona que Hirsch describe este proceso “como un espacio de memoria híbrida en la que convergen recuerdos profundamente íntimos y personales que se distinguen de los propios por la distancia generacional de quienes vivieron de primera mano ese recuerdo” (2017: 101).

Por su parte, la propia Marianne Hirsch en su artículo *The Generation of Postmemory* (2008), dilucida acerca de las implicancias del término propuesto por ella, frente a las diversas categorizaciones creadas por otros descendientes generacionales del Holocausto, y que muestran una relación particular “con un pasado paterno descrito, evocado y analizado”. A pesar de que la memoria pueda transmitirse –en circunstancias extremas– a sujetos que no estuvieron presentes en el evento traumático, “este recuerdo

recibido es distinto del recuerdo de los testigos y participantes contemporáneos”. Hirsch indica que la posmemoria “refleja una inquietante oscilación entre continuidad y ruptura”, y la ve “como una estructura de transmisión intergeneracional y transgeneracional de conocimientos y experiencias traumáticas. Es una consecuencia de un recuerdo traumático pero –a diferencia del trastorno de estrés postraumático– en un relevo generacional” (2008: 106).

De igual modo, la autora plantea el concepto de posmemoria a partir de cómo toma lugar esta experiencia:

“La posmemoria describe la relación que la generación posterior a quienes presenciaron traumas culturales o colectivos tiene con las experiencias de quienes vinieron antes, experiencias que “recuerdan” solo por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas de manera tan profunda y afectiva que *parecían* constituir recuerdos por derecho propio”. (Hirsch, 2008: 106-107, traducción propia).

La posmemoria se conecta con el pasado, no mediante el recuerdo, sino a través de “la inversión, la proyección y la creación imaginativas”. Marianne Hirsch agrega: “Crecer con recuerdos heredados tan abrumadores, estar dominado por narrativas que precedieron al nacimiento o la conciencia, es arriesgarse a que las propias historias y experiencias sean desplazadas, incluso evacuadas, por las de una generación anterior” (2008: 107, traducción propia).

Desarrollarse en ese contexto, pues, implica ser moldeado “aunque sea indirectamente, por eventos traumáticos que aún desafían la reconstrucción narrativa y exceden la comprensión”. Si bien tales eventos tuvieron lugar en el pasado, indica la autora, “sus efectos continúan en el presente” (Hirsch, 2008: 107).

Ahora bien, con respecto a la teoría semiótica, consideramos adecuado efectuar un análisis del recorrido de los personajes de *Paraíso* a partir de los distintos elementos del programa narrativo. A. Greimas y J. Courtés, en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1982: 320), señalan que el programa narrativo “debe ser interpretado como un cambio de estado, efectuado por un sujeto (S₁) cualquiera que afecta a un sujeto (S₂) cualquiera”. Los autores lo representan con la siguiente simbología:

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap Ov)]$$

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup Ov)]$$

Donde (ídem):

F = función

S₁ = sujeto de hacer

S₂ = sujeto de estado

O = objeto (susceptible de sufrir un vertimiento semántico en forma de v: valor)

[] = enunciado de hacer

() = enunciado de estado

→ = función de hacer (resultante de la conversión de la transformación)

U∩ → junción (conjunción o disjunción) que indica el estado final, la consecuencia del hacer.

Como observación, mencionan que “F”, al igual que “→”, expresa la misma función de hacer, por lo que tal representación es pleonástica. De igual manera, agregan que los elementos de la naturaleza de la *junción*, es decir, la *conjunción* (∩) y la *disjunción* (∪), corresponden a la adquisición o a la privación de valores.

Por su parte, en *Análisis semiótico del discurso* (1997), Joseph Courtés establece una relación “entre el *programa narrativo de base* (que concierne al objetivo final) y el *programa narrativo de uso* (que es como una especie de medio en relación con el fin previsto)” (1997: 120). Mediante esta relación, el primero presupone al segundo. El PN de base también es conocido como “de performance”, que “pone enteramente en práctica los valores llamados descriptivos”. El PN “de competencia”, referido al programa narrativo de uso, “juega con valores modales”. Esto es, “la adquisición de la competencia requerida para efectuar” el PN de base (1997: 121). Decían Greimas y Courtés (1982: 69): “Si el acto es un «hacer-ser/estar», la competencia es «lo que hace ser/estar»; es decir, todas las condiciones previas y los presupuestos que posibilitan la acción”. En tal sentido, el programa narrativo de uso acude a los valores modales de querer, deber, poder y saber, “capaces de modalizar tanto el ser como el hacer” (1982: 263).

Courtés (1997) expone que el concepto de manipulación –en su acepción semiótica, mas no psico-sociológica o moral– “designa simplemente la relación factitiva (= hacer hacer) según la cual un enunciado de hacer rige otro enunciado de hacer”. Agrega a ello que la referida estructura modal cuenta con un “sujeto manipulador (en la posición de destinador) y un sujeto manipulado (destinatario)”, a fin de que el segundo logre una

conjunción (o, en su defecto, disjunción) entre un sujeto de estado –que puede ser el mismo sujeto manipulado– y un objeto de valor (1997: 158).

En esa línea, la manipulación supone la fase inicial del contrato, el cual es propuesto –o impuesto– por el destinador manipulador (1997: 145). Se puede distinguir, además, un tipo de contrato unilateral, “cuando uno de los sujetos emite una «proposición» y el otro adquiere un «compromiso» en relación con ella” (Greimas y Courtés, 1982: 89). En cambio –continúan los autores–, cuando las proposiciones y los compromisos se entrecruzan, estamos ante un contrato bilateral o recíproco. Cuando el enunciado modal de deber rige el enunciado de hacer, surge una estructura modal deóntica, en cuya lógica se tienen dos obligaciones: la *prescripción* (deber-hacer) y la *prohibición* (deber no hacer) (1982: 108-109).

Por otro lado, Courtés explica que, en la manipulación, el sujeto manipulado ocupa una posición de obediencia enmarcada en el /no poder no hacer/. Sin embargo, esta falta de libertad, puede coincidir positivamente con el sentido impuesto por el manipulador, a través de un /querer hacer/. Esto deriva, cuando “el manipulador se apoya en la dimensión pragmática”, en la *tentación*, y, cuando ocurre en la dimensión cognoscitiva, en la *seducción*. Por otra parte, cuando la manipulación es negativa y la obediencia se vincula con un /deber hacer/, se tendrá, en el plano pragmático, la *intimidación* y, a nivel cognoscitivo, la *provocación*. (1997: 161)

A partir de ello, indica el *Diccionario razonado*: “El manipulado es impulsado a ejercer correlativamente un hacer interpretativo y a elegir necesariamente entre dos imágenes de su competencia –positiva, en el caso de la seducción; negativa, en la provocación–, si se trata de una manipulación según el saber; o bien entre dos objetos de valor –positivo, en la tentación; negativo, en la intimidación–, si la manipulación se da sobre el poder” (1982: 252).

El componente final del esquema narrativo canónico es la sanción, el cual se lleva a cabo de dos maneras, en virtud de las dimensiones pragmática y cognoscitiva (Courtés, 1997). Sobre la sanción pragmática, este autor señala que

“...tiene que ver con el hacer del sujeto que ha realizado la performance. Esta sanción tiene dos caras, al tener en cuenta dos actantes: el destinador judicador y el destinatario sujeto (juzgado). Por un lado, el destinador *judicador* emite un juicio *epistémico* (...) sobre la *conformidad* (o la no conformidad) de la performance en relación con los datos

del contrato previo. Lo que está en juego en el contrato que reúne al destinador con el destinatario es, como hemos dicho, un sistema axiológico (implícito o explícito en un discurso dado) donde los valores son marcados positiva o negativamente...” (1997: 164).

Así, pues, en la sanción, el destinador juez evalúa el recorrido narrativo del sujeto performante. Luego, a este juicio responde, desde el punto de vista del destinatario, la retribución, que es “la segunda cara de la sanción pragmática”. (Courtés, 1997: 165). “El destinatario sujeto –por haber realizado la performance y mantenido sus compromisos, en relación con el contrato (presupuesto) inicial– recibe del destinador la contrapartida prevista” (1997: 165). Con base en la conformidad o no de la realización del destinatario sujeto con la axiología, “se obtendrá la recompensa o el castigo”.

Por otra parte, en la sanción cognoscitiva, “corresponde al destinador juez emitir un juicio epistémico (...) sobre la «realidad» (intrínseca al relato) de la prueba decisiva realizada por el destinatario sujeto, sobre la veracidad de sus hazañas” (1997: 165-166). En su *Manual de Semiótica* (2011), José García Contto resume la sanción cognoscitiva como “el ejercicio de *juicio* o la determinación del ser evaluado como positivo o negativo” (2011: 107).

En materia semiótica, entendemos como *figurativo* “todo significado, todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano del significante (o de la expresión) del mundo natural, de la realidad perceptible” (Courtés, 1997: 238). El autor resume este término como “todo lo que depende de la percepción del mundo exterior”. Por contrapartida, lo *temático* refiere aquello “sin ninguna ligazón con el universo del mundo natural: se trata de contenidos, de significados de los sistemas de representación, que no tienen un elemento correspondiente en el referente”. Es decir, se define “por su aspecto propiamente conceptual” (1997: 238).

Ambos términos, si bien opuestos, son también complementarios. “Lo figurativo tiene relación con el mundo exterior aprehensible por los sentidos; lo temático concierne al mundo interior, a las construcciones propiamente mentales con todo el juego de las categorías conceptuales que las constituyen” (1997: 239). Así, Courtés propone que lo figurativo remite necesariamente a una tematización y exige “para su misma comprensión, ser asumido por un tema dado”. Por su parte, lo temático puede, en algunos casos, existir de manera autónoma, sin una representación figurativa (1997: 240).

3. METODOLOGÍA

Durante la realización de esta investigación, se consideró pertinente efectuar un análisis del programa narrativo de los protagonistas de *Paraíso*, mediante las nociones semióticas propuestas por Greimas y Courtés que hemos detallado en el marco teórico. Una vez que se han especificado los recorridos de cada personaje y la realización o no de su performance, el presente artículo discute los resultados obtenidos a partir de la actualización del concepto teórico de la *liminalidad*. Esto, debido a que las consideraciones en torno a la narrativa y las representaciones audio-visuales de la película revelan un carácter permanente de esta *liminalidad* que no se había revisado en investigaciones anteriores.

Luego, siguiendo la literatura consultada, se demostró la pertinencia de la *liminalidad permanente* para abordar los conceptos que rodean el filme, tales como la inertidumbre, la posmemoria, el posconflicto, el “tránsito perpetuo”, entre otros. La investigación elaboró las características particulares de esta actualización de la *liminalidad* y cómo se representa en *Paraíso*. Finalmente, propusimos la *liminalidad permanente* como una herramienta teórica potencial para el análisis narrativo y figurativo en el cine.

No obstante, es menester precisar de antemano que la herramienta de análisis semiótico ha sido aplicada solo en función de determinar el programa narrativo de los personajes de la película. Por su parte, la posterior discusión e interpretación de los resultados no ha estado sujeta a los parámetros epistemológicos de la teoría greimasiana, dado que consideramos propuestas teóricas y formas de análisis que escapan a la pertinencia puramente semiótica. A su vez, recalamos que la secuencia metodológica aquí explicada se sustenta en la aplicación de los postulados teóricos presentados en el capítulo anterior.

4. RESULTADOS

Análisis semiótico del recorrido generativo de los personajes

4.1. Sinopsis de la película y programa narrativo

La película *Paraíso* aborda la vida de cinco jóvenes durante un momento decisivo: la llegada de la “madurez”, la época en la que deben decidir qué destino regirá sus vidas. Cada uno de ellos, que habitan el asentamiento humano Jardines del Paraíso, tiene sueños, metas, esperanzas, frustraciones y anhelos. Condicionados por la realidad marginalizada en la que se encuentran, buscan y reflexionan a su manera. Joaquín (Joaquín Ventura) no consigue adaptarse en el mundo laboral, tampoco en la vida fuera de su barrio. Se siente atrapado, y lo expresa con su incapacidad para soñar con “volar”, lo que cambia tras la llegada de un circo ambulante a la comunidad. Mario (José Luis García), por su parte, piensa entrar al Ejército para asegurarse la vida, pero mientras tanto trabaja en una recicladora, es echado de su casa y tiene problemas en su relación sentimental. En cuanto a Sara (Gabriela Tello), la novia de Mario, su principal preocupación es descubrir la identidad de su padre, supuesto líder campesino asesinado por el PCP-SL, según el relato de su madre. Lalo (William Gómez), el menor de todos, prefiere perder el tiempo en lugar de estudiar, ya sea en la construcción de la piscina del colegio o “hueveando” con sus referentes mayores, Mario y Joaquín. Por último, Antuanet (Yiliana Chong), la “chancona” del grupo, tiene fuertemente marcada la necesidad de estudiar para conseguir una vida mejor fuera de Jardines del Paraíso, de modo que desea conseguir una beca para estudiar Periodismo. Estos jóvenes, a lo largo de la historia y de la cotidianidad en el asentamiento humano a las afueras de la capital, buscan respuestas, que encontrarán, o no, a su manera, a pesar de que las mismas no conllevarán necesariamente a una estabilidad final.

El presente análisis pone en evidencia los recorridos de cada uno de los protagonistas de la película. Por ello, revisaremos sus cinco programas narrativos, con base en la teoría semiótica previamente explicada.

En primer lugar, el programa narrativo de Joaquín (S1) nos revela que el cambio principal en su relato es el paso de “no poder soñar con volar” –que podríamos catalogar como “no saber cómo escapar”– a la consecución final de su objeto de valor (Ov): “volar”. Este nuevo estado conlleva elementos ambivalentes, tales como su inclusión en

el espectáculo circense de la ‘Araña voladora’ y su retirada de Jardines del Paraíso con los cirqueros. La obtención del objeto de valor se da por medio del aprendizaje del trapecio (“saber hacer”) en el circo ambulante que llega a la comunidad. La adquisición de esta competencia, a su vez, lo hace apto para incluirse en la vida circense (“poder hacer”), lo que desemboca en la posterior decisión de Joaquín de marcharse.

PNB: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)$

PNU1: $S2 \Rightarrow (S1 \cup Oms) \rightarrow (S1 \cap Oms)$

PNU2: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Omp) \rightarrow (S1 \cap Omp)$

S1: Joaquín

S2: Trapecista

Oms: Aprender a montar el trapecio

Omp: Estar apto para entrar al circo

Ov: “Volar”

Nótese la inclusión de un segundo sujeto (S2), el trapecista, y de dos objetos de valor modales que ayudan a explicar la realización del programa narrativo de base. Para “volar”, Joaquín, como sujeto de estado, ha requerido aprender a montar el trapecio (Objeto modal de saber) bajo la enseñanza del S2, que funciona como sujeto de hacer, y, con el conocimiento adquirido, ha podido estar apto para decidir incluirse en la vida circense (Objeto modal de poder). La adquisición de estos objetos de valor constituye ambos programas narrativos de uso (PNU1 y PNU2), los cuales desembocan en la transformación principal del personaje.

Continuemos con Mario. La historia de este personaje inicia en el caos, por lo que busca los medios a su alcance para hallar cierta estabilidad en su vida (Ov), aunque tal objeto de valor no se explicita. En un principio, Mario expresa que tiene problemas con su padre, quien lo echa continuamente de casa. Además, tras el pedido de Sara, considera ingresar al Ejército para poder vivir del Estado. Mientras tanto, trabaja en una recicladora y se dedica al pandillaje, lo que le trae problemas con Sara y la madre de ella. Finalmente, construye su propia casa de esteras en las faldas del cerro, consigue un traje de ‘cachaco’, lo que da a entender su ingreso al Ejército, y se reconcilia con su pareja. Al efectuar por sí mismo su cambio principal, Mario es a la vez el sujeto de hacer y el sujeto de estado.

PNB: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Ov1) \rightarrow (S1 \cap Ov1)$

PNU1: $S2 \Rightarrow (S1 \cap Omp1) \rightarrow (S1 \cup Omp1)$

PNU2: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Omp1) \rightarrow (S1 \cap Omp1)$

PNU3: $S3 \Rightarrow (S1 \cup Omp2) \rightarrow (S1 \cap Omp2)$

PNU4: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Omd1) \rightarrow (S1 \cap Omd1)$

PNU5: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Omd2) \rightarrow (S1 \cap Omd2)$

S1: Mario

S2: Madre de Sara

S3: Papá de Mario

Ov: Enderezar su vida

Omp1: Quedarse con Sara

Omp2: Ser echado de casa

Omd1: Construir su casa

Omd2: Ingresar al Ejército

Para alcanzar el programa narrativo de base, Mario (S1) ha debido arreglar sus conflictos, algunos de ellos ocasionados por sujetos de hacer externos (S2 y S3) y que él logra revertir (PNU2 y PNU4). El tener que vivir fuera de casa llega inesperadamente como algo rechazado por Mario, pero pronto da pie al objetivo de construir su propia vivienda, lo que finalmente, aun con la precariedad del personaje, le quita el peso de estar supeditado a su padre (S3) y coadyuva a la realización del PNB.

En el ámbito de las competencias, vemos que el objeto de valor en el PNU1 (“Quedarse con Sara”, es decir, continuar su noviazgo), funciona como objeto modal de poder (Omp1), ya que la mamá de Sara (S2) interviene para evitar que esto pueda realizarse y, con ello, imposibilita la estabilidad en la vida de Mario. En el PNU2, este mismo Omp1 es recuperado por Mario, quien afianza su relación con Sara hacia el final de la película. El objeto de valor del PNU3 (ser echado de casa) deviene en un Objeto modal de poder (Omp2), puesto que impide la realización de la performance. En tanto, como respuesta surgen los objetos modales de deber (Omd1: “Construir su casa” y Omd2: “Ingresar al Ejército”), ya que cada uno, más allá de la voluntad de Mario, son hechos insoslayables que debe hacer si quiere hallar una estabilidad, ya sea para habitar como para subsistir económicamente.

Para el caso de Antuanet, nos situamos ante una estudiante aplicada, madura y responsable, que cursa el último año de secundaria. Quiere ser profesional y emigrar de su realidad en Jardines de Paraíso, por lo que opta como objeto de valor (Ov) estudiar la carrera de Periodismo. Sin embargo, no cuenta con el apoyo de sus padres, especialmente de su madre, debido a su falta de recursos. Desea postular a una beca para costear una parte de la carrera,. Estudia arduamente, pero no sabemos si lo consigue o no. Hacia el final del filme, solo se muestra que Antuanet, antes de continuar sus estudios, primero tendrá que trabajar indefinidamente en un puesto del mercado, y se deja entrever que el dinero es insuficiente, con o sin beca.

PNB: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cup Ov)$

PNU1: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Omp) \rightarrow (S1 \cup Omp)$

PNU2: $S2 \Rightarrow (S1 \cup Omd) \rightarrow (S1 \cap Omd)$

S1: Antuanet

S2: Mamá de Antuanet

Ov: Estudiar Periodismo

Omp: Obtener una beca en Periodismo

Omd: Trabajar en el mercado con su madre

Antuanet representa el no logro de la performance, puesto que en el programa narrativo de base no se logra la conjunción con su objeto de valor (“Estudiar periodismo”). Si bien no se explicita si consigue o no la beca (objeto modal de poder), la narración de Antuanet concluye con ella teniendo que trabajar en un puesto del mercado (objeto modal de deber), lo que interrumpe de manera indefinida la consecución del objeto de valor principal. La conjunción hacia este objeto modal de deber da cuenta, por lo tanto, de una necesidad económica anterior a la posibilidad de estudiar Periodismo y, por lo tanto, a la de separarse de Jardines del Paraíso.

En cuanto a Lalo, se trata del personaje más joven e irresponsable del grupo. No se interesa por los estudios y prefiere ocuparse en otras actividades, como salir con su grupo de amigos, especialmente con Mario y Joaquín, o excavar para la construcción de la “piscina” del colegio. Por ello, reprueba continuamente los exámenes y está a punto de

repetir de año. En un momento de la historia, su madre se impone como sujeto de hacer y lo envía a vivir con su hermano, en San Juan de Lurigancho, para que no se distraiga con los ‘vagos’ de la comunidad y se dedique a sus estudios, el principal objeto de valor. No sabemos si esta decisión surte algún efecto o no, Lalo solo desaparece.

PNB: $S2 \Rightarrow (S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)$

PNU1: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Omq1) \rightarrow (S1 \cap Omq1)$

PNU2: $S3 \Rightarrow (S1 \cup Omq2) \rightarrow (S1 \cap Omq2)$

PNU3: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Omd1) \rightarrow (S1 \cap Omd1)$

PNU4: $S2 \Rightarrow (S1 \cup Omd2) \rightarrow (S1 \cap Omd2)$

PNU5: $S2 \Rightarrow (S1 \cap Omq2) \rightarrow (S1 \cup Omq2)$

S1: Lalo

S2: Mamá de Lalo

S3: Amigos de Lalo

Ov: Concentrarse en sus estudios

Omq1: Construir la piscina del colegio

Omq2: Salir a perder el tiempo con amigos

Omd1: Estudiar para el examen

Omd2: Mudarse a la casa de su hermano

Como se puede ver, la transformación principal de Lalo consiste en la imposición por parte de su madre a un objeto de valor que él había rechazado. Esto ocurre luego de una serie de programas narrativos de uso, que van conduciendo al personaje hasta un punto crítico, ya sea por decisión propia (PNU1) como por acción de sus amigos (PNU2). Sus objetos modales de querer (Omq1 y Omq2) implican la postergación del primer objeto modal de deber (Omd1), la preparación para el examen. No obstante, como resultado de sus bajas notas, la madre de Lalo (S2) decide tomar acción sobre su hijo (PNU4 y PNU5). Lo sustrae de sus actividades de ocio con sus amigos y lo conmina hacia la conjunción con el objeto de valor principal, a través de la obligación de transferirlo a la casa de su hermano, que opera como el segundo objeto modal de deber (Omd2).

Como último caso, tenemos una de las transformaciones más drásticas, la de Sara. El principal objeto de valor del personaje interpretado por Gabriela Tello se halla en

dilucidar la identidad de su padre biológico, de quien solo sabe que fue “un líder campesino asesinado por los terroristas”, acorde con el relato de su madre. Sara tiene dudas: no hay fotos ni registros de él, y por las noches escucha llorar a su mamá, quien además se dirige a ella con un trato distante. El misterio se resuelve la noche de la celebración por el aniversario de Jardines del Paraíso, en la que se rinde homenaje a las víctimas y los desplazados durante el conflicto armado interno. El consumo excesivo de alcohol (objeto modal de poder) por parte de la madre de Sara facilita su disposición, voluntaria o no, a revelar que su embarazo fue producto del abuso sexual perpetrado por soldados del Ejército peruano.

PNB: $S2 \Rightarrow (S1 \cup Ov1) \rightarrow (S1 \cap Ov1)$

PNU1: $S1 \Rightarrow (S1 \cup Omq) \rightarrow (S1 \cap Omq)$

PNU2: $S2 \Rightarrow (S2 \cup Omq) \rightarrow (S2 \cap Omq)$

PNU3: $S2 \Rightarrow (S2 \cup Omp) \rightarrow (S2 \cap Omp)$

PNU4: $S1 \Rightarrow (S2 \cup Oms) \rightarrow (S2 \cap Oms)$

S1: Sara

S2: Mamá de Sara

Ov1: Descubrir el origen paterno de Sara

Omq: Celebrar el aniversario de Jardines del Paraíso

Omp: Ingerir alcohol

Oms: Atender a su madre

En el programa narrativo básico de Sara, el personaje de su madre funciona como sujeto de hacer. Pese a las reiteradas insistencias de la hija durante toda la película, en el momento de conocer la verdad sobre su origen no había una voluntad explícita de su parte. En ese sentido, lo que operó como objeto modal de saber fue haber ‘atendido’ a su madre, es decir, haberla llevado a casa y recostado en su cama.

La festividad por el decimoquinto aniversario de la comunidad es el punto donde se propician los programas narrativos de uso. Primero, Sara y su madre acuden a la celebración (PNU1 y PNU2). En dicho evento, la madre de Sara (S2) entra en conjunción con el consumo de alcohol (Omp). Sara, al ver a su madre en completo estado de ebriedad, la lleva a casa y la recuesta en su cama, lo que podemos considerar como ‘atenderla’

(Oms). Sin esta acción, Sara no habría conocido cómo fue concebida. Luego, entre sueños, su madre revela el origen violento de su embarazo, consumando el PNB.

4.2. Manipulación y contrato

En la película *Paraíso*, todos los contratos que ocurren se dan unilateralmente, es decir, de manera que solo uno de los actantes busca la voluntad del otro para implantar la prescripción o la prohibición. Sin embargo, salvo por el caso de Joaquín, las obligaciones asignadas en cada contrato no se proponen de manera explícita, o no ocurren (para ver una versión de este acápite con mayores detalles, revisar Anexo 1).

Iniciemos con Joaquín. En un momento del filme, él ve su sueño de “volar” materializado en el trabajo de trapecista en un circo de mala muerte. Para aprender este oficio, convence al trapecista de que se lo enseñe, lo que no resulta muy difícil. Basta con que aceptara correr el riesgo de caída que conlleva el trapecio. Hacia el final del relato, es este aprendizaje el que permite que Joaquín se marche junto a los cirqueros. Por lo tanto, la acción específica de convencer al trapecista sería la manipulación, dado que Joaquín busca generar en él una voluntad. Esta manipulación deviene en un contrato unilateral (aprender a usar el trapecio). Joaquín expresa que, si se cae, él lo tomaría “como si las huevas”, lo que nos permite suponer que el cirquero percibió su falta de temor, factor indispensable para realizar una actividad peligrosa como montar el trapecio. En términos semióticos, ocurre una “seducción” (saber-querer).

Tenemos ahora el caso de Mario. Antes de conseguir su cambio principal, el de “enderezar su vida”, las manipulaciones operaron de modo que este personaje se vea obligado a reaccionar contra su voluntad (deber-hacer) frente a circunstancias que escapan de sus manos y que considera arbitrarias, por parte de sujetos que deciden por encima de él (poder-hacer), es decir, su padre y la mamá de Sara. Ahí se encuentra, por ejemplo, el haber sido echado de su casa, la precariedad económica que atraviesa y sus actividades de pandillaje, que le generan problemas con Sara y su madre. La manipulación ocurre a modo de intimidación (poder-deber), y esto lo induce a realizar los cambios necesarios para estabilizar su vida, como construir su propia casa o ingresar al Ejército.

Con respecto a Antuanet, el personaje más responsable del grupo, resulta peculiar que ninguna de las manipulaciones que recibe resulte determinante para su cambio de estado principal (PNB: Antuanet no logra estudiar Periodismo). Por un lado, su madre intentó disuadirla de postular, arguyendo que era una carrera para “gente con plata”. La madre tenía un conocimiento (saber) que utilizó para que su hija decidiera no estudiar Periodismo (deber-no-hacer), por lo que utilizó la provocación (saber-deber). Sin embargo, el factor determinante en este caso es que, independientemente de si Antuanet consigue la beca o no (esto no se muestra), el dinero resulta insuficiente y primero debe trabajar con su madre en el mercado. Esto, finalmente, retrasa la consecución del objeto de valor, el cual no se consigue, y denota que las necesidades materiales del entorno son más fuertes que los anhelos del personaje. En ese caso, Antuanet cambia su estado de estudianta a trabajadora.

El joven Lalo, en un momento del relato, es enviado a casa de su hermano mayor, fuera de Jardines del Paraíso, para concentrarse en sus estudios, a raíz de su bajo rendimiento académico. La persona que cumple el rol de decidir sobre él no es otra que su madre. Ella, de carácter fuerte, utiliza su autoridad para prohibir a Lalo que salga a vagar con sus amigos, ante lo cual el joven no tiene más opción que acatar. Aunque esta decisión es implícita, se nos da cuenta de su firmeza en la escena en que busca a Lalo en el colegio y lo golpea. En este caso, se aplica el mecanismo de intimidación. Ante el carácter de su madre, Lalo es obligado a dejar la vida relajada y ‘ponerse las pilas’ para estudiar, es decir, termina aceptando estas órdenes (poder-deber), aunque sea de forma disfórica.

Finalmente, en el caso peculiar de Sara, para ella no existe una manipulación motivada en su programa narrativo de base. Cuando Sara descubre que no es hija de un líder campesino sino producto de la violación de su madre por un grupo de soldados que combatían a los subversivos, esta revelación ocurre de casualidad. Es su madre quien, bajo los efectos del alcohol, evoca entre sueños las circunstancias que conllevaron a su embarazo. Este cambio de estado en Sara es más interno que factual. No tiene contratos de por medio, ni manipulaciones, ya que nunca se solicitó su voluntad de escuchar la verdad, a pesar de que ella, anteriormente, había insistido sin éxito en conocerla. De este modo, los sujetos actantes (Sara y su madre) no fungen de destinador ni de destinatario, puesto que no hay contrato.

4.3. Sanción

Producto de sus estados finales de transformación, cada personaje de *Paraíso* recibiría una valoración del nuevo estado que regirá sus vidas de ahora en adelante. No obstante, este reconocimiento cognoscitivo o pragmático ante la consecución (o no) de los objetos de valor no se da en todos los casos, debido a que la película deja un final abierto, y los destinos de los protagonistas quedan implícitos.

Una vez que Joaquín ha concretado su sueño de “volar”, por ejemplo, el estado final de su programa narrativo es que se marcha de Jardines del Paraíso con los cirqueros. Este hecho no es consecuencia de la performance, sino que es la performance misma, ya que está implicado en lo que se espera por “volar”. En tanto Joaquín cumple satisfactoriamente su voluntad, el resultado podría ser que reciba una sanción cognoscitiva positiva por parte de un destinador judicador. Sin embargo, si esto ocurre o no, el relato no lo explicita. Tampoco hay señales de una posible sanción pragmática. Mientras el auto se aleja del asentamiento humano, solo apreciamos la mirada contemplativa de Joaquín, quien luego da la espalda al territorio y carga en sus brazos a un mono del circo.

Por otro lado, Mario parece haber “estabilizado” su vida: está listo para enlistarse en el Ejército, ha construido una casa propia en las faldas del cerro, y reafirma su relación con Sara, luego de que ella descubriera su origen. Todo esto constituye su programa narrativo de base. La posible sanción, cognoscitiva o pragmática, podría ser positiva ante este cambio de estado, pero la película no lo manifiesta. Incluso, con la última escena en la que aparece Mario, la cinta parece advertir un conflicto futuro con Sara, debido a la experiencia traumática que padeció su madre con miembros del Ejército. En ese caso, ella sería la destinadora judicadora y Mario, como futuro militar, sería el destinatario sujeto. Sin embargo, esta eventual sanción negativa no se explicita, y, aunque Sara se quiebra al ver a Mario vestido con ropa militar, decide abrazarlo de todos modos.

Llegamos ahora a Antuanet. Como indicamos anteriormente, pese a su voluntad de seguir una carrera profesional, primero debe trabajar en un puesto del mercado, de modo que pueda conseguir ingresos y así, acaso, costear sus estudios. No consigue su objeto de valor, ya que, con beca o sin beca, estudiar cuesta dinero y ella proviene de una

familia pobre. En este caso, ante el no cumplimiento de su objetivo, la película tampoco evidencia una sanción dirigida a Antuanet.

¿Tener que trabajar en el mercado podría considerarse como sanción pragmática negativa? La respuesta es no, ya que esta futura acción, precisamente, funciona como programa narrativo de uso para interrumpir la consecución de estudiar Periodismo.

En la escena en la que Mario y Joaquín van a casa de Lalo para invitarlo a salir, la madre del menor aparece y los echa a gritos. Es el cambio de Lalo, quien, mediante la voluntad y el poder de su madre, ahora está obligado a quedarse en casa estudiando, pero ya no en Jardines del Paraíso, sino en San Juan de Lurigancho, donde su hermano. A raíz de esto, Mario y Joaquín se marchan, pero no se muestra si le establecen alguna sanción cognoscitiva. Quien sí le aplica una sanción negativa es Antuanet, ya que, al enterarse de su cambio de estado, dice: “Eso le pasa por cojudo, por pensar solo en la piscina”. Con respecto a la madre de Lalo, quien ha sido el sujeto de hacer en el programa narrativo de este personaje, podríamos inferir que, tras el castigo, evaluará los futuros resultados académicos de su hijo y establecerá alguna sanción. Sin embargo, una vez más, la narración se interrumpe sin mostrar qué ocurre después.

Por último, Sara ha descubierto el violento origen de su identidad. Esto produce en ella una tristeza profunda, ya que la realidad es contraria a la respuesta que ella había esperado. Podría decirse que se otorga a sí misma una sanción cognoscitiva negativa, ya que valora de este modo el traumático cambio de estado interno que acaba de tener, pero en su transformación no ha habido ningún contrato. De manera pragmática, tampoco puede ocurrir una sanción: Sara acude donde Mario, y solo lo abraza y se pone a llorar. No le explica la revelación ni manifiesta lo que hará a partir de ahora. Mario, al no estar enterado, no puede tomar ninguna acción valorativa. A pesar de que su vestimenta castrense revive el trauma en Sara, ella decide aceptarlo por el momento, pues necesita de su calidez.

4.4. Figurativización y tematización

Ahora bien, en *Paraíso*, las figuras percibidas a partir de la imagen y el sonido de la película aportan en sumo grado a su interpretación temática, sobre todo en los casos en los que el diálogo es escaso. A su vez, nos permiten comprender el código que rige las

principales historias y sus razones de ser, con un fuerte matiz social. Se analizará, pues, el caso de cada personaje (ver Anexo 2 para hallar mayores detalles del presente acápite).

Ante la necesidad de “volar” que expresa Joaquín, incluso en sueños, se le añade el rol figurativo de /volador/ y /soñador/, a partir del cual guía sus acciones y que, temáticamente, representan el rol de /liberador/. Entre las figuras, notamos su /mirada contemplativa/, que observa su realidad con desencanto. En una escena, vemos que /salta por el techo/, esperando así volar. Sin embargo, lo que acerca más a Joaquín a su anhelo, dentro de lo terrenal, es el momento en el que aprende a /montar el trapecio/, así como su posterior retirada como uno más de los miembros del circo. Este objeto de valor lo ayuda a resistir la cruda realidad y materializa el sueño que siempre quiso tener. Además, la figura misma del /trapecio/ supone un rol figurativo de /vuelo/, debido a la naturaleza del espectáculo y al nombre que obtiene quien lo ejerce: “Araña voladora”. Hacia el final, cuando Joaquín se aleja de su lugar de origen, se representa el /escape/, que cumple el rol temático de /desarraigo/. Esto se hace patente en las figuras del /camión marchándose/ con los elementos del circo, mientras deja atrás el /panorama de Jardines del Paraíso/, el cual se va alejando. Joaquín, por su parte, lanza una última /mirada fija/ hacia el espacio del que ahora se separa.

Por su parte, Mario toma acción para estabilizar su vida, aunque lo hace entre borracheras, robos e infidelidades. Se tiene a sí mismo como medida de todas las cosas, cumpliendo el rol temático de /dominador/ de su entorno. Esto se manifiesta figurativamente con la /construcción de su casa propia/, o cuando se presenta en casa de Joaquín, con el /semblante disconforme/ por haber sido desalojado por su padre. También contribuye a su rol de /dominador/ la /sonrisa pícaro/, puesto que le otorga un control de la situación en momentos de desenfreno carnal. El objeto de valor que cumple el rol de lo /estabilizado/, de la /realización/, apela a figuras como el /uniforme militar/, que representa que está listo para ir en busca de un mejor futuro. El ritual del /bautizo/ de la casa de esteras es una figura que remarca un rol temático de /asentamiento/, fuerte y marginal. Simboliza el anhelo por adherirse a un espacio por más que este se encuentre en los linderos de una comunidad que de por sí ya está en los linderos de la ciudad. Este /bautizo/ se representa cuando los personajes compran un licor barato, lo cuelgan en la entrada y lo revientan con una piedra.

El /abrazo con Sara/ al final del relato, por último, reafirma el rol de /seguridad/, dado que su novia confía en él y lo quiere, aun en los momentos difíciles. Esto, claro, desde su visión, pues aún no presenciamos la posible confrontación entre su nuevo estilo de vida en el Ejército y la revelación de Sara sobre los militares, a pesar de la supuesta aceptación inicial.

¿Cómo se representa el esfuerzo de Antuanet por salir adelante? Este personaje, en sí mismo, es un símbolo pesimista. Antuanet da cuenta de figuras que constantemente le otorgan el rol de /esforzadora/: /aprovecha el recreo para estudiar/, lleva un /lazo de brigadier/ sobre el uniforme escolar, /mira con recelo/ las actitudes que rechaza de su entorno. Sin embargo, la realidad se impone y no logra obtener el objeto anhelado, que representa el rol temático de la /superación/ y el /progreso/.

De igual modo, es reveladora la escena del viaje en el bus, camino a buscar información sobre la beca a la que desea postular. Vemos cómo saca un /pomo de agua/ de su bolso y limpia sus /zapatos sucios/, empolvados por la aridez del asentamiento humano. Este sencillo proceso de /limpieza/ tiene un rol temático de /desarraigo/ de su entorno. Antuanet quiere incluirse al mundo exterior, que la mira, la juzga y le exige su mejor rostro (o su mejor pie). El /bus/ mismo, mientras “se va” de la comunidad, representa el rol temático de lo /anhelado/, el escalamiento social que Antuanet aspira. Es un indico de la ciudad, en oposición al asentamiento humano. Los /folletos de la beca/ y los /cuadernos/ son vestigios de ese posible progreso, de la superación deseable frente a su realidad hostil. El rol temático del /progreso/ ya lo representan otras figuras presentes en el bus, los /pasajeros/ jóvenes que tienen una /mochila/ detrás, indicio de que son estudiantes y ya poseen el objeto de valor.

Lalo es un joven ‘ladilla’. Rechaza las responsabilidades académicas y disfruta de la vida, pasarla bien con sus amigos. Con su constante /mirada pícara/, evade el estudio y reafirma su rol figurativo como /procrastinador/. En cuanto a su cambio de estado, su madre le ha prohibido /salir con Joaquín y Mario/ para que estudie y mejore sus calificaciones. Lo sustrae de figuras del relajamiento como la quimérica /piscina/ que construye en el colegio, símbolo del sinsentido y la vagancia. Las figuras que dotan de autoridad a la madre de Lalo recaen en su /corpulencia/, su /gesto molesto/ y /voz firme/, los cuales revelan su carácter violento. Este rol de /castigadora/, capaz hasta de arrojar /piedras/ a Mario y Joaquín para que se marchen, se opone a las figuras que representan la vagancia

y el /relajo/ que tanto atraen a Lalo. Como sujeto de estado, temáticamente, este personaje termina como /dominado/ por su madre, la /dominadora/. En cuanto rol figurativo, ella es la /castigadora/ y Lalo el /castigado/, aunque nunca se le ve en ese estado, ya que desaparece de la película.

Luego de que la madre de Sara mostrara evidentes /gestos de ebriedad/ en la fiesta de aniversario de Paraíso, la hija, con /rostro preocupado/, la lleva a casa. Ya en cama, escuchamos a la madre /llorar/ y /gritar/, por lo que es atendida por Sara. En un estado de inconsciencia pesadillesca, revela con /voz cortada/ que, uno a uno, varios soldados iban y abusaban sexualmente de ella. En ese preciso momento y casi sin querer, la madre se convierte en la /reveladora/ del secreto, y Sara en la /revelada/, en tanto destinataria de la revelación. Temáticamente, la madre de Sara cumple el rol de /identificadora/, es decir, la persona que le otorga a Sara –la /identificada/ y /esperadora/ al mismo tiempo– el objeto de valor /esperado/, y que le ayudará a descubrir quién es realmente. Cuando esto ocurre, identificamos que las figuras de Sara pasan de un /rostro preocupado/ al /llanto/. La madre ha revelado a su hija la información sobre su origen, y el objeto de valor se torna ahora negativo, representado por el /sonido de la voz de la madre/.

Por último, una figura que podría representar simbólicamente a los cinco personajes, se halla en el /árbol/, flaco y rodeado de /terreno árido/, que ha crecido pese a todo en un espacio en el que parece imposible sobrevivir. Esta figura de /resistencia/ al entorno podría corresponder a cada uno de los protagonistas, quienes subsisten en una realidad hostil que los envuelve y los determina, pero que les permite seguir existiendo, contra todo pronóstico.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

1. “SI ME IBAS A DEJAR...”: ESTADOS ¿FINALES? DE LOS PROTAGONISTAS

Luego de revisar las distintas fases del recorrido narrativo de los personajes principales de *Paraíso*, tenemos una idea más clara de la manera como se desarrollan sus acciones y cambios de estado. Estas apreciaciones se sustentan en lo que la película nos expresa por sí misma, es decir, en el plano narrativo y la representación de la historia en imágenes y sonidos. En primer lugar, notamos que los distintos recorridos lucen incompletos. Si bien todos los personajes tienen un cambio de estado hacia el final de la película —entendiendo este cambio principal como el programa narrativo de base—, algunos de sus componentes quedan en suspenso, no ocurren o no se explicitan. Es el caso, por ejemplo, de algunas manipulaciones y contratos, sanciones, o incluso de la realización de la performance, entre otros matices expuestos en el capítulo anterior. La narrativa de *Paraíso* se muestra esquiva al momento de evidenciar los elementos que participan en las transformaciones de estado. También es cauta en materializar las consecuencias finales de estos cambios. Aunque podamos inferir los elementos tácitos, estos permanecen en elipsis y nos dejan un final abierto.

Entonces, ¿dónde acaban las historias de los personajes? Turner proponía que los *rites de passage* hallaban su expresión más completa en sociedades “de carácter estable, cíclico y de pequeña escala”, y consideraba además el término *estado* como “una situación relativamente estable y fija” (2007; 103). Entonces, si tomamos en cuenta la estructura narrativa presentada en el análisis semiótico previo y lo propuesto por Turner sobre las fases rituales, ¿a qué podríamos referirnos con “estados finales de los personajes”, si estos personajes divagan en narrativas inciertas que transcurren en un contexto marginal e inestable?

Si el desarrollo de las narrativas canónicas implica una culminación, un cambio de estado, “una *carencia* que es preciso colmar” a través de la búsqueda (Fontanille, 2001:103), un sujeto que ‘atraviesa el umbral’ hacia un mundo nuevo, una fase liminal por la cual se transcurre, ¿qué ocurre en casos como *Paraíso*, cuyos programas narrativos básicos se construyen por lo general sobre la suspensión o indefinición de estos *estados*, como acabamos de evidenciar? No es afán de esta investigación determinar si los elementos que estructuran el programa narrativo son indispensables para considerar que

la historia está “completa”. Se analizará, más bien, de qué manera la ausencia de los elementos narrativos que constituyen el estado “final” de los protagonistas de *Paraíso* nos ayuda a verificar la permanencia de la fase liminal.

Hablaremos, en principio, de Joaquín. Para él, la huida con los cirqueros constituye la propia realización de su performance. Esta desapasionada consumación, a su vez, cierra el relato general de la película, lo que esta nos *muestra*. Curiosamente, este cierre deja abierto el campo de las interpretaciones. En *Paraíso*, las decisiones que toma Joaquín son asumidas desde la contención de su mirada y reservadas para la elipsis. Y, sin embargo, no por ello comunica menos. Acaso el clímax emotivo ocurre cuando por fin materializa el “volar” con el aprendizaje del trapecio; o en la secuencia de la pelea entre pandillas –con *Huérfano pajarillo* como fondo musical– en la que, en medio de la violencia juvenil, dirige su mirada a un fuego artificial que “vuela” por el cielo y estalla, acto que concluye en la retirada de Joaquín del enfrentamiento rumbo a su casa, para más tarde despertarse e ir a la carpa de circo durante la noche. Los hechos se nos presentan contemplativos, y se reserva su significación a lo que el encuadre pueda decir por sí mismo. Esta expresividad diseña los recorridos de los personajes como pinceladas que se conectan en la mente del espectador: del trapecio pasamos a la escena de la pandilla, luego a la decisión silenciosa de Joaquín de marcharse con los cirqueros, a la despedida con Antuanet y luego a la escena final. Esta escena, a su vez, culmina cuando Joaquín aparta la mirada del sitio que abandona, toma en brazos un monito del circo y se vuelve hacia sus compañeros, es decir, dirige la vista hacia su nuevo destino, mientras le “da la espalda” a Jardines del Paraíso y a la mirada del espectador, que construye la historia con los breves signos que recibe.

Identificamos un cambio en Joaquín: pasa de no querer irse del barrio (de no poder “volar”) a ser el único que decide abandonarlo físicamente. Sin embargo, lo que sería su “estado final” culmina en medio de una transición (o tránsito), a la mitad de un proceso nuevo que empieza cuando opta por marcharse y que terminaría al arribar a su nuevo destino. No somos partícipes de las consecuencias valorativas que esta decisión tiene para Joaquín ni para sus nuevos compañeros de ruta, lo que se entiende como sanciones cognoscitiva y pragmática. Y tampoco parece que haya un “destino” final o una ruta definida. Precisamente, el destino de los cirqueros es deambular en un tránsito constante, y más bien las brevísimas temporadas en cada localidad y sus respectivas eventualidades

serían las fases “liminales”. Estas fases, a la vez, incluirían sus propios cambios de estado (llegar a la localidad y luego marcharse con alguna ganancia económica o algún herido), siendo la propia función de circo una fase liminal. Y más específicamente, es liminal el segmento de la “araña voladora” –espectáculo central que será interpretado, a partir de ahora, por Joaquín–, en el que se manifiesta más claramente el acto de “volar”. Resulta llamativo, pues, que el objetivo más estable de Joaquín (el vuelo mediante el trapecio) esté necesariamente fundamentado en el umbral o espacio liminal de estar, por un instante, ‘suspendido en el aire’, ya que no se halla ni en el lado de salida ni en el de llegada.

Esta disposición del personaje de asumir el eventual riesgo de caerse lo pudimos apreciar en la etapa de *manipulación* del recorrido narrativo. Cuando Joaquín convence al trapecista de enseñarle a montar el trapecio, este le pregunta: “¿Y si te caes?” Joaquín, luego de un breve silencio, lo convence con su respuesta: “...No, como si las huevas”. Ante un eventual accidente, Joaquín –desarraigado de su lugar de origen y de sus propias raíces– no tiene nada que perder. Por el contrario, la capacidad de “volar” es lo único que un sujeto liminal como él puede poseer.

Volviendo a la escena final de *Paraíso*, concluimos que constituiría un “estado final” para Joaquín en tanto se considere que el tránsito es lo único “fijo” dentro de la vida circense, y que, así como situación estable, es también parte central de las fases liminales que se suceden y se superponen, ya que durante el movimiento –al igual que durante el “vuelo”– no se hallan ni en el lugar del que partieron ni en el lugar adonde van. Aun así, parece contradictorio afirmar que el ‘recorrido’ de Joaquín acaba aquí, o que halla por lo menos una ‘estabilidad’, debido a que este “cambio de estado” no garantiza una futura mejora en su posición social y económica, ambos ejes fundamentales para los personajes de *Paraíso*, supeditados a su condición marginal. Sin embargo, esta “contradicción” basada en la perpetuación de lo incierto vendría a ser una característica de lo que denominamos *liminalidad permanente*.

Ahora bien, antes de continuar con los demás personajes en detalle, vale precisar que la idea de Joaquín como un “sujeto errante” nos invita a plantear un esquema narrativo alternativo de “vacuidad”. Este fue propuesto por Jacques Fontanille en su *Semiótica del discurso* (2001), y refiere a un universo narrativo en el que los valores se desploman, en el sentido de que “nada vale la pena para ser puesto en la *mira* y que nada

puede ser *captado*, por poco que sea”, salvo, indica el autor, la degradación (2001: 106). En su recorrido, Joaquín no tiene claro lo que desea y tampoco cuenta con muchas opciones, debido a la precariedad y marginalidad de su entorno. Sin embargo, conforme avanza la historia, notamos que la materialización del “vuelo” supone una alternativa a la degradación del personaje, a esta caída en el sinsentido que, como a Che Loco, podría llevarlo incluso a la muerte.

Indica Fontanille (2001) que el esquema de la búsqueda greimasiano se basa en la “carencia”. En ese sentido, en el capítulo anterior vimos que los personajes de *Paraíso*, —especialmente Mario, Antuanet y Sara— sí pretenden obtener un objeto de valor específico que no poseen. Sin embargo, sus recorridos se anclan en una imposibilidad casi estructural para concluir su búsqueda y hallar la estabilidad y certidumbre que tanto anhelan. Así, la narrativa de la película va dando visos de un esquema de “plenitud”, es decir, de “formas de saturación opresiva y obsesiva” en las que la acción “solo tiene sentido si permite huir del campo de presencia saturado”, o si permite recomponerlo selectivamente (2001: 105). Esta “plenitud angustiosa”, pues, es la de las condiciones desfavorables que mantienen a los protagonistas de *Paraíso* deambulando en su propia marginalidad, y que, tarde o temprano, como a Joaquín, los conminará a la huida. De igual modo, la imposibilidad de los personajes de subsanar su carencia y anclarse adecuadamente en el esquema canónico de búsqueda es otra muestra de la *liminalidad permanente*.

Retornando con el recorrido de Antuanet, el uso de la elipsis impide que presenciemos la toma de decisiones final y “trascendental” de su historia —la que determina su programa narrativo de base—. Su trayecto pasa de un entusiasmo por conseguir una beca para estudiar Periodismo a una breve escena en la que coordina con Sara que el administrador del mercado le reserve un puesto, donde venderá gelatinas o mazamorras. En el ínterin, vemos una escena en la que Antuanet discute con su madre si estudiará o no esa carrera: la hija menciona la posibilidad de obtener media beca con sus buenas notas. La mamá, por su parte, intenta disuadirla, poniendo en evidencia que no están en condiciones de pagar una carrera para gente “que tiene plata, que tiene vara”. La decisión final queda incierta, y ambas mujeres la dejan en manos de un personaje que no está presente en la escena: el papá de Antuanet. Si hablan, si no hablan, si toman tal o cual decisión, no lo sabemos: la narración no lo expone. Tan solo apreciamos el rostro

cabizbajo de Antuanet, que nos da cuenta de su frustración por la no realización de su performance. El objetivo de estudiar Periodismo se trunca o queda suspendido.

¿Qué futuro le depara a Antuanet? El camino del “progreso” basado en la educación universitaria, que ella profesó toda la película, ¿qué otros obstáculos presentará? Si nos ceñimos a lo que nos ofrece el filme, sabemos que la consecución del objetivo no se logra. Sin embargo, esta no-consecución tampoco ofrece ninguna respuesta clara. Incluso, la situación de trabajar en el mercado no se muestra visualmente, tan solo se anuncia. ¿Cuánto tiempo durará este trabajo de vendedora? ¿Cuál es su finalidad? ¿La subsistencia, el eventual pago de sus estudios? Y si Antuanet consiguiera estudiar, tomando en cuenta el esfuerzo que esto conlleva, ¿se decantará finalmente por Periodismo, “la carrera para gente con plata/vara”, o aceptará ser profesora como le exige su madre? En el fondo, como se detalló en el capítulo anterior, lo único que queda claro es que las condiciones materiales de precariedad irrumpen de golpe –como un requisito previo– ante la necesidad de estudiar, por más becas y buenas calificaciones que hubiere. Se pone de manifiesto este “mundo material que determina sus acciones”, por usar palabras de María Helena Rueda (2020: 182).

Visto así, por lo tanto, concluimos que el “estado final” de Antuanet –cuyo recorrido pretendía ser un *passage* de la inestabilidad de Paraíso a la estructura presuntamente estable de la formación profesional– se encuentra conminado a extender por tiempo indefinido la fase intermedia del proceso y postergar la obtención del objeto de valor. Es decir, el trabajo que ejercerá Antuanet en el mercado se ancla en una fase *posterior* al fin del colegio pero *anterior* al ingreso a la universidad.

Asimismo, la contención emocional del personaje de Antuanet impide que nos brinde respuestas sobre los “pasos” que habrá de seguir para continuar con el proyecto de conseguir una beca y estudiar Periodismo, si es que el proyecto continúa. Sea cual sea el acuerdo al que hayan llegado Antuanet y sus padres, este presupone empezar a trabajar, es decir, generar primero ingresos económicos durante el tiempo que corresponda, y recién después de ello retomar su objetivo o plantear uno nuevo. El trabajo, como “estado final” de Antuanet, no solo no se muestra, sino que sigue siendo un “medio para” obtener un objetivo ulterior (el estudio, que a su vez sería un “medio para” obtener la estabilidad anhelada). A modo de coda, cabe mencionar la ironía que supone que Antuanet, la más entusiasta por emigrar del asentamiento humano, al final se quede ‘estancada’ en la incertidumbre de Jardines del Paraíso. Por contrapartida, Joaquín sí consigue ‘escapar’ –

aunque sea hacia nuevos estados inciertos—, pese a que inicialmente se mostraba reacio a dejar el barrio.

En el caso de Mario, podemos hallar en su programa narrativo una recreación peculiar de lo que se concibe como “estabilidad”. Partiendo de su performance, en la que cumple positivamente con los contratos que le fueron impuestos unilateralmente, parece ser el personaje con un futuro más o menos estable y previsible. Sin embargo, su estado final deja aún en suspenso la vida próxima en el Ejército —que difiere de su rutina actual en el asentamiento humano como pandillero—, las implicancias de instalar su vivienda en los márgenes de una localidad instalada *per se* en los márgenes de la ciudad y, por último, el éxito futuro de su relación con Sara, quien hacia el final del filme lo reconoce —y lo acepta, por el momento— como miembro de la institución del Estado que la engendró y que le impide hallar una estabilidad en la percepción que ella tiene de sí misma.

Más detalladamente, podemos explicar que los estados finales de Mario, si bien claros y establecidos, están fundados a su vez en elementos liminales. A su modo, Mario hace frente a tres problemas principales que lo manipulan para lograr el objetivo de “estabilizar su vida”, en la medida en que se establece en situaciones y espacios opuestos a los que transitó en un principio. Está, por un lado, el tema de la vivienda, debido a que Mario fue echado de casa por su padre. Al final, logra construir una choza en las afueras de Jardines del Paraíso. Es decir, consigue su independencia y el establecimiento fijo en un espacio. Pero este espacio, a pesar de todo, está construido de forma paupérrima, sin agua ni desagüe y con materiales endeble, y se sitúa además en los márgenes del asentamiento humano. Si Jardines del Paraíso fue un lugar incompleto, marginal, erigido por sujetos desplazados de su lugar de origen, entonces, Mario es un desplazado de este sitio de desplazados, un marginal de este espacio marginal. Esto añade, por lo tanto, una fase nueva al proceso liminal del asentamiento humano que, sin terminar siquiera de construirse, empieza a expandir fronteras. Al mismo tiempo, está el problema sentimental con Sara, pues la madre de ella no lo acepta por ser un ‘vago sin futuro’. Esto va de la mano con las necesidades económicas de Mario, que tiene un trabajo precario como reciclador y se dedica eventualmente a cometer hurtos y asaltos menores con Joaquín, además de enfrentarse con la pandilla rival. En consecuencia, decide ingresar al Ejército a pedido de la propia Sara, aunque los posibles retos de su futura etapa castrense nunca son expuestos. Tan solo somos testigos de su historia hasta el momento en que

aparece con el uniforme militar, que es como Sara lo encuentra vestido hacia el final de la película.

En este sentido, la consolidación de su romance con Sara se funde con las infidelidades que comete cuando no está con ella, del mismo modo que su ingreso al Ejército se funde con su (no tan) pasado delincucional y, a la vez, con la reproducción *ad infinitum* del orden institucional que inició con el “padre” anónimo de Sara (en realidad, los soldados violadores) y que se perpetuará con Mario. Estas contradicciones, no obstante, son parte inherente del estado final del personaje de Mario, siendo el conflicto identitario de Sara el principal eje de incertidumbre en el futuro próximo. Son estas las señas, acaso, de una historia de violencia que parece condenada a repetirse.

Lalo es otro caso de un estado final establecido en una elipsis. Se nos anuncia el fin de su autonomía en la escena en la que su madre llega al colegio y lo golpea a causa de su bajo rendimiento. Luego, no aparece más. Nos enteramos por el diálogo entre Antuanet y Sara que han enviado a Lalo a San Juan de Lurigancho, donde vive su hermano, para que se concentre en sus estudios. Lalo, como tal, es separado tanto del espacio como de las acciones dentro del espacio. Su juego, a partir de ahora, será otro. Un juego del que no somos espectadores y que no podemos inferir. ¿Qué opinión le merece este cambio a Lalo? ¿Significa esta salida una solución real, perdurable en el tiempo, o tan solo es el cambio de tablero, de un espacio incierto como Paraíso a otro espacio incierto (incierto porque no se muestra y porque no tenemos certeza de si tendrá algún efecto en el rendimiento académico de Lalo)?

Su programa narrativo de base ocurre porque su madre decide tomar acción sobre su hijo. Antes de esta aparición, los objetivos de Lalo en torno al colegio se reducen a rechazar el compromiso con la educación, lo que se pone de manifiesto en una serie de transgresiones: Lalo dedica el tiempo de sus clases en excavar la ‘piscina’ en el patio del colegio, intenta copiar en el examen y le pide a Joaquín que falsifique la firma de sus padres en la libreta de notas. Vive la vida del joven despreocupado, postergando indefinidamente los estudios y ocupándose de asuntos sin sentido como la piscina, pese a que el asentamiento humano ni siquiera tiene agua. En este sentido, Lalo deambula a lo largo de la película hasta que su situación académica se hace irreversible. Antes de saber si hará un último esfuerzo para paliar sus bajas notas y evitar la repetición de año, desaparece. No se nos muestra un estado final más que el que exponen terceras personas. Su relato queda suspendido, y la madre de Lalo, a quien casi no se había visto, aparece

hacia el final como heraldo del futuro de su hijo. El no haber presenciado el momento de la “decisión trascendental” que configura el programa narrativo de Lalo, hace que su historia se diluya en nuevas incertidumbres.

Sara no cumple un programa narrativo completo en los términos semióticos de Greimas, ya que en su cambio de estado no se define un contrato, manipulación ni sanción específicos. Sin embargo, termina siendo el personaje de quien más sabemos. Entre otras razones, esto ocurre porque, a lo largo de su búsqueda por conocer su origen, salen a flote nuevas revelaciones y nuevas dudas, lo que impide la consumación de un estado final. El momento de su ‘performance’ narrativa se da sin que influya su voluntad expresa. Ocurre que su madre, presa del alcohol y los malos sueños, evoca en voz alta la agresión sexual de la que fue víctima durante el conflicto armado interno por parte de un grupo de soldados. Al parecer, así se ‘cerraría’ la duda inicial de Sara por saber quién fue su padre. No obstante, esta revelación involuntaria, si bien confirma la falsedad del relato anterior (la versión oficial de la madre de Sara, que decía que su padre fue una autoridad campesina asesinada por el PCP-SL), abre a una serie de consideraciones aún más inciertas que la duda inicial de Sara.

Mientras que el objetivo de Sara partía del desconocimiento o la duda y se dirigía hacia la identificación más sencilla, como una foto o un nombre y apellido, a la hora de “lograr” su objetivo, el horror y la incertidumbre se multiplican. Sin solicitarlo expresamente, acaba descubriendo que no solo no hay foto ni nombre ni apellido, sino que su padre no es un *individuo* aislado. Es un *grupo* de militares, representantes de una institución esencial del Estado peruano durante la guerra interna, quienes “entraban y salían” para violar a su madre. Sara hereda esta memoria traumática, y reconoce su propia identidad como parte del trauma. Es así que su identidad liminal anterior, aquella indefinición que se perpetuaba en la búsqueda inútil de reconocerse a sí misma en un pasado definido, ahora queda expandida y suspendida. Ya no importa terminar de esclarecer quién fue su padre, sino reflexionar qué será de ella a partir de ese descubrimiento. Esto abre, evidentemente, más preguntas que respuestas, o mejor dicho, preguntas sin respuestas. Una de ellas puede ser: ¿por qué? Pero también: ¿cómo se verá afectada la –ya distante– relación de Sara con su madre? ¿Cuál será el relato oficial que manejará a partir de entonces? ¿Qué acciones se desencadenarán en Sara tras saberse incierta desde la concepción, hija de la violencia y de la impunidad?

Su identidad se desdobla, se vuelve etérea, abstracta, y se personifica solo en nombre de una institución: no fueron soldados anónimos, fue el Ejército, fue el Estado. Y a ese mismo Ejército se dirige Mario, su novio, a quien ya hemos detallado y a quien Sara acaba acudiendo como ‘protector’. A la situación liminal de su identidad se le suma, a su vez, la reafirmación como parte de un espacio que es víctima del Estado más que atendido por él, y esto afecta los nuevos sentidos a partir de los cuales actuará de ahora en adelante, como sujeto liminal. Resulta imposible, por lo tanto, definir un “estado final”, sobre todo si este se constituye en el total desamparo y la nula noción de lo que deberá hacerse después, viendo el “después” ya no como nuevos estados iniciales y finales, sino como derivas inciertas e impredecibles.

2. PASAJEROS EN TRANCE: LA LIMINALIDAD PERMANENTE Y EL TRÁNSITO PERPETUO

Paraíso empieza y termina de forma similar. En la primera escena, luego de mostrarse aquel árbol enjuto del que nadie se explica su supervivencia, se puede observar a Joaquín, acaso el “protagonista principal” (entiéndase la redundancia), caminando entre el arenal. La cámara lo sigue desde atrás. Joaquín llega a su destino, la “tumba” de su amigo Che Loco, ubicada en los márgenes del asentamiento humano, prácticamente en medio de la nada, y le deja una ofrenda. Este pago inicial es, acaso, en términos de Van Genep (2008), el “rito de entrada” que nos permitirá, a nosotros como espectadores, inmiscuirnos en la historia de estos personajes. Hacia el final de la película, Joaquín ha decidido emigrar de Jardines del Paraíso, enrumbándose a la vida circense. Está dentro del camión con los restos de la carpa, los animales y sus nuevos compañeros. Observa, siempre impávido, cómo su lugar de origen se va alejando de él, o viceversa. Ambas escenas tienen en común una movilidad, sea esta literal, técnica (un trávelin que sigue al personaje al comienzo) o simbólica (el desarraigo final de Joaquín en busca de nuevos rumbos). Joaquín –al igual que el resto de personajes– está constantemente buscando *algo*, haciéndose preguntas que muy pocas veces manifiesta, atrapado en una “radical inmovilidad” (Vich, C., 2013) que busca compensar con el abstracto deseo de “volar”. Sin embargo, pese a que cada personaje efectúa un programa narrativo de base, sus estadios finales implican suspenso, incertidumbre, movilidad y expectativas, difícilmente catalogables como un “estado” nuevo, la “situación relativamente estable y fija” que concebía Turner (2007; 103).

Esto último nos invita a actualizar el término de *liminalidad*, aquella fase transicional abordada por primera vez por Van Gennep en 1909 y revisada por Victor Turner en 1967. Según el primero, cada rito de paso –es decir, cada transición de una situación social a otra– implica la presencia de un “umbral”, es decir, un objeto material por el cual se cruza. A su vez, estos ritos de paso pueden ser “de agregación”, “de margen” y “de separación” (2008: 25). El rito “de margen” es también llamado “liminar”, y refiere a los ritos que se dan precisamente en el umbral, dado que este supone el paso de un “mundo anterior” a un “mundo nuevo” (Van Gennep, 2008: 36-37). Turner desarrolló características de los llamados sujetos liminares, quienes, prácticamente, “no son una cosa ni otra, y a la vez son ambas”. Dado su carácter interestructural, los seres liminares son “invisibles”, puesto que, en el paso de un estado a otro, dejan de estar clasificados en una estructura social previa, y, al mismo tiempo, todavía no forman parte de la estructura social final. Son, asimismo, “ambiguos”, puesto que comparten los rasgos de las fases iniciales y finales, “«entre y en mitad de» todos los puntos reconocibles del espacio-tiempo de la clasificación estructural” (Turner, 2007: 108). Finalmente, estos sujetos “no tienen nada”, ni rango ni *status* ni propiedad, entre otras variables de la estructura político-jurídica que corresponden exclusivamente a los sujetos con posiciones concretas.

En consecuencia, al hablar de *liminalidad permanente* como una actualización de los términos anteriores, se asume que los estadios “iniciales” y “finales” corresponden a su vez a fases liminares de ritos de paso anteriores, aun más grandes y que sobrepasan a los mismos sujetos en dirección a quienes los precedieron, que en este caso vendrían los padres de los personajes de *Paraíso*, quienes fueron desplazados por la violencia interna. Sobre esto último se hablará en el siguiente acápite. Por el momento, conviene retomar las descripciones iniciales de esta sección para explicar mejor la inclusión de la “permanencia” como factor crucial en las transiciones por las que pasan los protagonistas de la película.

Tomemos, nuevamente, a Joaquín. Lo poco que sabemos de él es que constantemente está buscando trabajo, por más precario y absurdo que sea. Al mismo tiempo, en contraste con su ya mencionada inmovilidad, sabemos que sale a pandillar, que aprende a montar el trapecio y que finalmente se marcha con los cirqueros. Qué trabajos realizó antes, cuán efectivo ha sido su aprendizaje con el trapecio, adónde irá a parar; son cuestiones que la película no responde. Su historia parte de la incertidumbre (a Joaquín “le han conseguido una chamba” precaria en un disfraz de pollo), luego se sumerge en la incertidumbre (Joaquín busca empleo, sale a robar, siente una extraña

fascinación por el circo y el trapecio) y acaba en nuevas incertidumbres (se marcha a destinos inciertos y ambulatorios, a sitios igual de precarios y marginales que Jardines del Paraíso, y no se sabe si se ‘sacará la mierda’ en el trapecio). Joaquín simplemente deambula, reaccionando ante todo con un rostro contemplativo desde el inicio hasta el final, en el que advertimos “la mirada seca y desesperanzada de un sujeto vaciado y despojado de futuro” (Vich, C., 2013). ¿A qué puede aspirar, si sabe que todas las opciones conducen a lo incierto? Bajo esta premisa, al elegir el mundo circense, Joaquín se decanta por una opción que es liminal en sí misma, en tanto se está “agregando” y “separando” constantemente de distintos lugares, siendo los días de función el umbral que se atraviesa, del mismo modo que el espectáculo del trapecista es el único rito de margen del que Joaquín “no se cansaría nunca”, como él mismo expresa en la escena en la que aprende a ‘volar’.

La *liminalidad permanente* está presente en las nociones literales y simbólicas del tránsito. Se halla en el mencionado trávelin que da inicio al *rite de passage* de la ofrenda al amigo muerto, de la que nunca se explica el motivo. Puede ser un mero reconocimiento de Joaquín a Che Loco, o podría ser, como se expresa más adelante, cuando se reúne todo el grupo en la tumba por el cumpleaños del finado, para “rezar por él mismo”, acaso a la expectativa de hallar una estabilidad inexplicable e imposible. Esta estabilidad anhelada es traducida entonces por Joaquín y su familia como simplemente “conseguir trabajo”, pero finalmente deviene en “volar”, la única ‘estabilidad’ posible para un sujeto liminal como él.

Así, pues, en la ya mencionada escena final, lo que debería ser la culminación de la búsqueda del personaje y el consiguiente fin del periodo liminal, solo es la apertura de una nueva fase liminal, una nueva búsqueda, a la vez que enfrenta los eventuales hallazgos y las consecuencias de su búsqueda inicial. Significa también la continuación de una gran etapa liminal que inició antes de que el propio Joaquín naciera y que terminará, tal vez, luego de su muerte, ya que todas sus acciones en vida –al haber sustentado su estabilidad en lo inestable– lo conducirán a nuevas fases de transición e incertidumbre cada vez más complejas. Aunque, del mismo modo que ocurrió con Che Loco, es posible que incluso después de la muerte se siga manteniendo una sensación de incompletud, de narrar y reconstruir la historia de uno en la memoria de otros sujetos, también liminales.

Por otra parte, si Van Gennep definía el “margen” como la situación especial en la que un sujeto “flota entre dos mundos” (2008: 35), entonces los personajes de *Paraíso*,

atrapados en la marginalidad de su espacio, “flotan” todo el tiempo, y han hecho de esta situación ‘especial’ un “deambular permanente” (Bedoya, 2015b). En consecuencia, el movimiento constante es una característica de los protagonistas, especialmente de Joaquín, cuyo tránsito abre y cierra la película.

La investigadora Cynthia Vich (2013), señala que, en principio, el asentamiento humano limeño puede entenderse como “una etapa transitoria en el movimiento de la población migrante hacia su progresiva integración a la ciudad”. Sobre la película, Vich sostiene que esto pudo haber tenido dimensiones utópicas para la generación anterior, pero no para los más jóvenes. “Lo que nos muestran los protagonistas de *Paraíso* es que cualquier proyecto colectivo, cualquier vínculo de pertenencia a una comunidad con un propósito común, ha sido descartado. En consecuencia, el asentamiento humano como realidad espacial no se entiende como un territorio por construir, por celebrar o por defender como primer paso a un futuro mejor, sino más bien como un lugar estancado del cual hay que huir” (Vich, 2013: 202-203).

Siguiendo esta línea, la construcción del espacio en *Paraíso* se encuentra en una interminable liminalidad, en una transición de largo plazo entre la llegada inicial de los desplazados y la lejana materialización final de su ‘progreso’ en la urbe. “Es central la presencia del espacio terroso y reseco de Jardines del Paraíso. Su topografía es una expresión simbólica de las trayectorias de los protagonistas” (Bedoya, 2015a). La geografía agreste, las huacas vulneradas que rodean el lugar, las viviendas a medio construir: estos espacios inestables acogen a los personajes, pero no del mismo modo que acogieron a sus padres. Mientras que la generación anterior escapó de sus comunidades andinas –desestructuradas por la violencia política– y llegó a fundar Jardines del Paraíso como lugar de asentamiento indefinido, los jóvenes no conciben su entorno como el “sitio de llegada” de sus padres, sino como el lugar donde nacieron o crecieron. Están supeditados, por lo tanto, a un espacio inestable, precario, incompleto y marginado de las dinámicas económicas de la gran urbe. Su tránsito constante, su búsqueda imposible de una estructura estable y fija responde a la necesidad de concluir un viaje que ellos no iniciaron, pero que condiciona lo que será el resto de sus vidas.

Así como *Paraíso* empieza con un movimiento, la historia de los personajes empezó con el *movimiento* migratorio de sus padres hacia Lima. La continuación de este movimiento supone la ‘huida’ del asentamiento humano (o la ‘expulsión’ de los personajes por el espacio inestable), un viaje perpetuo con destino incierto, como

podemos ver en la retirada final de Joaquín. Pero también se atisba en los destinos de Lalo (que es ‘desplazado’ a San Juan de Lurigancho por su madre) y de Mario (que establece su vivienda aun más al margen del margen); en la “búsqueda de filiación” (Bedoya, 2013) de Sara, que no admite resolución posible, y en el anhelo de Antuanet por hallar el ‘progreso’ en otro sitio, por adherirse a una estructura sólida mediante el estudio, aunque este anhelo fracase, como si la única forma de escapar fuera hacia lugares igual de inestables y precarios.

A través de las entradas y salidas en *Paraíso*, por otra parte, los jóvenes dejan a su paso ritos simbólicos que les permitan insertarse, en la medida de lo posible, al nuevo espacio por el cual transitan, reafirmando así su condición inicial de sujetos marginalizados. Identificamos, por ejemplo, dos *ritos de entrada* para inaugurar “espacios”. El primero ocurre cuando Antuanet y Sara limpian sus zapatos con agua mientras viajan en el bus que las llevará a la ciudad. Este acto “adecúa” la presentación de ambas mujeres para ingresar a Lima, un espacio ajeno y hostil que deben encarar con dignidad, pues es la llave de su futura estabilidad. Antuanet intenta borrar las huellas de pobreza de su lugar de origen, unas huellas (la arena) y un origen (el espacio liminal del asentamiento humano) que la retienen al margen de estructuras sociales estables como el “progreso”. El final de su historia, sin embargo, nos revela que este “rito de limpieza” se queda en el gesto: aun si surte efecto para conseguir una eventual media beca, resulta insuficiente frente a las causas estructurales que alejan a Antuanet de su objetivo.

El segundo *rito de entrada* ocurre cuando todo el grupo se reúne en las afueras de Jardines del Paraíso, en el cerro donde Mario ha construido una humilde choza. Los jóvenes compran una botella de licor, aunque sea la más barata, que luego cuelgan en la entrada de la casa y la revientan a pedradas. De esta forma, Mario inaugura su nuevo hogar. Este rito ‘de inauguración’ evita que caiga “la mala suerte” y permite el acceso a la choza como lugar “estable” para vivir, a pesar de que este espacio es aun más incompleto, inaccesible y marginalizado que el propio asentamiento humano, del cual se encuentra apartado.

Encontramos también dos ritos complementarios. En primer lugar, la ofrenda grupal al amigo fallecido Che Loco, la cual sirve “para pedir” algo por ellos: estabilidad, buena suerte, cuidado, etcétera. Este rito se complementa con otro simbólico, un rito de catarsis o expulsión que ocurre en la cima del cerro, el lugar favorito de Che Loco. Ante la vista panorámica y agreste del asentamiento humano y, más al fondo, la ciudad de

Lima, los jóvenes gritan y mentan la madre. Este momento de hartazgo sirve para liberarse de toda la contención que los personajes guardan en sí mismos –en sus miradas, por ejemplo– a causa de las duras condiciones en las que viven. Así como se necesita “hacer un pago” para pedir algo a cambio, es necesario descargar la ira para continuar. Tras aquella ceremonia, los personajes retoman la incierta pesadez de sus derivas, pero con una diferencia: en las escenas subsecuentes, se consuman los principales cambios de estado de los protagonistas.

Como segunda parte de este acápite, y a modo de esclarecer mejor el postulado de *liminalidad permanente*, conviene contrastar los recorridos transitorios de *Paraíso* con los de la película brasileña *Los muertos y los otros (Chuva é Cantoria na aldeia dos mortos, 2018)*, de Nader Messora y Joao Salaviza. Este filme también podría calificarse como “liminal”, aunque de un modo más paradigmático con respecto a los términos originales y sin recurrir a la permanencia de las fases intermedias. De este modo, reconocer los elementos del rito de paso de la película es reconocer su trama misma. El personaje principal, Ihjac, es contactado por el espíritu de su padre, quien le ordena iniciar el ritual de superación del duelo. De este modo, el personaje atravesará la fase liminal que lo conducirá a un indefectible estado final, el convertirse en chamán. La comunidad indígena de la que proviene Ihjac es un espacio de carácter “estable, cíclico y de pequeña escala”, propicio para la delimitación de cada fase ritual, un espacio alejado de la cultura y civilización occidentales, aunque no ajeno a ellas. En esta estructura social, las categorías de chamán y de hombre de familia están plenamente definidas, y no conviven en conflicto perpetuo con agentes invasores que puedan perturbar su orden. No obstante, durante el periodo de negación de su condición sobrenatural, Ihjac transita por destinos inciertos y contrapuestos, como la ciudad y sus postas médicas. Se sumerge en espacios paradójicos y anempáticos a su propia realidad cultural. Su periplo lo conduce a exponerse al mundo moderno, en el que sus creencias y sentires ancestrales se perciben con la frialdad del método científico y los paradigmas de la biomedicina occidental.

Como se observa, la liminalidad en esta película se relaciona estrechamente con el tránsito, el viaje de Ihjac por lugares inciertos e incomprensibles, aunque, a diferencia de *Paraíso*, aquí la deriva del personaje culmina para asentarse en un estado nuevo y fijo. En cambio, en la película de Héctor Gálvez el viaje continúa indefinidamente o, en su defecto, se trunca sin posibilidad de conocer sus resultados, tan solo mantiene una

expectativa de lo que podría ocurrir, acaso la misma expectativa que tienen los personajes.

Por otra parte, si bien surge un conflicto con la modernidad –vista como fagocitadora de los conocimientos ancestrales–, el protagonista de *Los muertos y los otros* termina por negarla y asumir su carácter originario. El proceso conflictivo que tiene con la medicina occidental también responde a la categoría clásica de la liminalidad, en la que el sujeto liminal es invisible dentro de la estructura social por la que transita. “Su cuerpo deja de ser una materia integrada a lo natural para convertirse en disfuncional, produciendo síntomas que la ciencia no reconoce. Solo cabe un diagnóstico: Ihjac es un enfermo imaginario, un hipocondríaco” (Bedoya, 2018). Para los conocimientos ‘modernos’, Ihjac es un ser humano con una anatomía común y corriente, lo que no deja de ser conflictivo para él, quien no se reconoce como chamán ni como totalmente sano. En esta película, el *rito de paso* en el que el neófito se aparta del clan hasta madurar su proceso sirve para mostrar el tránsito entre la ancestralidad y el mundo moderno, eligiendo finalmente la ancestralidad. En *Paraíso*, por su parte, los personajes no comparten la “ancestralidad” de sus padres, ya sean la tierra de origen, la lengua quechua, las figuras mitológicas y la autodefinición en un esquema etno-histórico (migrantes andinos desplazados). Por lo tanto, el tránsito es más inestable, ya que el punto de partida y el de llegada son igual de inciertos (recordemos que el ‘comienzo’ original se dio con la movilización de sus padres a una nueva comunidad). Aunque los protagonistas de *Paraíso* aspiren a formar parte de la “modernidad” –la modernidad mestiza y hostil de la Lima posmigrante–, esta los relegará y obligará a “disfrazarse de pollo”, o a limpiar sus zapatos para no revelar su origen marginal, o a formar parte de instituciones castrenses que nunca velaron por ellos sino que, por el contrario, los dañaron. Y, sin embargo, el asentamiento humano Jardines del Paraíso tampoco les ofrece estructuras sociales estables, definidas o seguras. Esto conducirá a los personajes, algún día, como a Joaquín, a buscar “el paraíso en otro sitio” (Bedoya, 2015b: 104), algún atisbo de seguridad en un incierto mundo exterior.

No obstante, ¿es la aplicación de esta *liminalidad permanente* una decisión narrativa arbitraria o puede responder a una realidad socio-histórica que la ampare y justifique? Considerando que en *Paraíso* son vitales los trasfondos referidos al conflicto armado interno, la exclusión, las migraciones forzadas y demás ejes de análisis de la historia reciente del Perú, convendría ahora enfrentar el término propuesto a dichos postulados.

3. “UN CACHACO ENTRABA, OTRO SALÍA”: LIMINALIDAD PERMANENTE, POSCONFLICTO Y POSMEMORIA

El aspecto visual de *Paraíso* nos resalta, desde un principio, las significaciones de “incompleto”, “excluido”, “marginal”. Estas se manifiestan con un hoyo en el techo que no se ha parchado, con la eterna construcción de una piscina en la que los escolares depositan su atención, o en planos amplios que retratan una comunidad desértica, en medio de la nada, donde todo se ha construido así, desde cero, sin una culminación dispuesta a vislumbrarse. La película no hace sino reflejarnos lo que, en particular, Jardines del Paraíso representa en la realidad. Porque, aunque las historias de los personajes se mantengan en el plano de la ficción, el tratamiento de la película procura mantenerse fiel a la historia y a los significados que el asentamiento humano posee de antemano, lo que otorga mayor complejidad a *Paraíso* y la hace más pertinente de analizar bajo la óptica de la liminalidad permanente.

Es así que diversos aspectos concernientes a la fase liminal se manifiestan ‘junto a’ y como ‘producto de’ los procesos sociales y políticos de las últimas décadas en el Perú. La película se ambienta en un contexto de reconstrucción de estos procesos, y los personajes los evocan –a la vez que viven sus efectos– mediante conversaciones, sentidos comunes y tribulaciones identitarias.

¿A qué procesos nos referimos? Principalmente, a dos ejes que se abordan en *Paraíso*, de los cuales se desprenden y relacionan otros procesos análogos. Nos referimos al *posconflicto* y la *posmemoria*. El primero de estos ejes es eminentemente contextual. El Perú de la primera década del siglo XXI, sobre todo tras la publicación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003), está delimitado con un antes y un después, un presente y un pasado reconocibles y tipificables. La violencia política que azotó el país entre los años 1980 y 2000 (fecha discutible, cuanto menos, según la CVR) no solo supone un “pasado” en común para los personajes de *Paraíso* y el asentamiento humano que habitan, sino también una génesis.

Esto se explica cuando mencionamos las secuelas que dejó el enfrentamiento de Sendero Luminoso contra el Estado peruano, siendo la población campesina rural la principal afectada. Uno de estos efectos fue el desplazamiento de familias y comunidades enteras. Según la versión abreviada del Informe Final, los desplazados, “apenas llegados a los lugares de recepción y refugio [...] se vieron enfrentados a la necesidad de un nuevo

comienzo en condiciones especialmente difíciles”. O, como también ocurrió en diversos casos, “tal huida era un camino incierto y sin retorno” (2004: 372). De este desplazamiento forzoso y su consecuente desestructuración de instituciones, pues, surgió Jardines del Paraíso –espacio material donde transcurren los hechos de la película–, continuando la estela de los procesos migratorios previos que ya habían ocupado la mayor parte de los extramuros de las ciudades, en este caso, de Lima.

Con base en el contexto posconflicto –anclado a su vez en el espacio marginal del asentamiento humano–, la película confronta otras problemáticas como la exclusión, la marginalidad y la precariedad del presente. Asimismo, la migración producto del desplazamiento forzoso ya no responde a la imagen que tenía Matos Mar de “la existencia de dos Perús paralelos”, en la que el tradicionalismo andino se inmiscuía en una esfera de la sociedad que había sido el foco del poder colonial y oligárquico, llamado por él “Perú Oficial” (1988). Para este momento, los mestizajes ya se habían dado, y la imagen de la nueva Lima a la que llegaban y se asentaban sus nuevos residentes ya no tiene esta “alma de tradición” (Chabuca Granda dixit), sino que, tal como se muestra en la película, es ya una Lima cuyo “centro” (ubicado en este caso en Lurigancho-Huachipa, y aun así alejado del asentamiento humano) es también fruto de la expansión migrante. Y esta Lima “cholificada” es la que a su vez excluye a los desplazados y a sus descendientes. Del mismo modo, son estos descendientes quienes no pueden concebir una pertenencia o identificación ni al punto de origen de sus padres (que respondería, esta vez sí, a uno de los dos Perús esbozados por Matos Mar) ni a los nuevos centros urbanos en los que desembocan.

Podría decirse, entonces, que los protagonistas de *Paraíso* “pertenecen” al espacio límbico donde viven y crecieron, aunque no sienten ningún tipo de arraigo hacia ese lugar: fluctúan entre un espacio y otro, no rechazan completamente las dinámicas e instituciones que los excluyen –la educación superior, el Ejército, incluso el mismo subempleo en la ciudad–, pero tampoco se sienten seguros o estables en ningún otro espacio, salvo en una eventual y nueva incertidumbre. Este contexto de marginalidad y pobreza es el rostro del posconflicto.

¿Y la liminalidad permanente? Tanto en este contexto como en el eterno tránsito –espacial, narrativo e individual– al que los protagonistas parecen estar condenados, notamos que los jóvenes poseen una característica especial: no tienen una *fase preliminar*. Al ser hijos de desplazados, no vivieron (o fueron muy pequeños) la fase previa a la liminalidad, cuando debía delimitarse una estabilidad relativa desde la cual partir hacia

lo desconocido. Sus padres lo tienen más claro: de un contexto rural, cíclico y estable, se pasó a un contexto de violencia sin precedentes que desestructuró sus comunidades y los obligó a hallar un espacio más seguro. Al llegar a este nuevo espacio, sin embargo, la estabilidad no se restableció del todo, y aunque la generación previa padeció los conflictos ligados a la construcción desde cero de una nueva comunidad en los márgenes de la urbe, podríamos decir que han encontrado cierta quietud, ya que el paso de los años les permite arreglárselas de algún modo. Como se ve, aun cuando tienen un punto de origen definido, los padres fundadores –que en la película se muestran más como madres fundadoras– no aterrizan en un puerto demasiado seguro, de modo que su fase *posliminar*, o de llegada, configura una estabilidad dentro de lo que la inestabilidad inherente a Jardines del Paraíso les puede ofrecer.

El problema es que esta “estabilidad en la inestabilidad” es el punto de partida que ha heredado la generación siguiente, la de Joaquín y los demás personajes, ahora jóvenes e insertos en la *fase liminal* que supone tomar decisiones trascendentales que definirán su futuro de vida. Ellos, por lo tanto, no se hallan a sí mismos debido a que parten de la inestabilidad, y, al mismo tiempo, se hallan en otra inestabilidad: la incertidumbre de madurar o no, conseguir empleo o no, estudiar o no, descubrirse a una misma o no. Y por último, como se muestra en los estados finales de los protagonistas, sus historias aterrizan en una mayor inestabilidad. El posconflicto los ubica en una situación problemática de *liminalidad permanente*. Entretanto, los protagonistas de *Paraíso* deben combatir su presuntamente inexorable inmovilidad social con una búsqueda constante por asentarse en cualquier espacio que la sociedad les pueda brindar, o del que ellos puedan apropiarse, mejor dicho.

De igual manera, esta comunidad padece otros efectos del conflicto armado interno. La CVR expone una reproducción de la violencia como recurso “para enfrentar conflictos, para compensar sentimientos de impotencia, tanto al interior de la familia y escuela, como el barrio y la comunidad” (2004: 371). En *Paraíso*, esto se evidencia con la violencia de las pandillas, la cual resulta una transfiguración de la violencia primigenia. La pertenencia a un grupo o pandilla para cometer fechorías, entonces, es también una forma de afianzarse en un espacio inestable, violento e inseguro. Sin embargo, este sentido de pertenencia se manifiesta como un elemento incierto. El pandillaje y la identificación a un grupo se sustentan en *Paraíso* en clave de ausencias. No se distinguen

a los “otros” pandilleros, sean del bando enemigo o aliado. A lo sumo, los escuchamos o los vemos correr en manada, informes.

Al mismo tiempo, el grupo de amigos se halla incompleto. Desde el comienzo, su inevitable desestructuración se anuncia con la ausencia de Che Loco, muerto en un enfrentamiento entre pandillas. Este personaje, del que todos hablan pero que nunca vemos, recoge los deseos de estabilidad del grupo, si bien –y me permito aventurar en la siguiente afirmación– en vida posiblemente no representaba una estabilidad y se encontraba quizá en la misma condición que los demás personajes, al punto de que su destino haya sido morir joven. Con su muerte, Che Loco culminó su propia “fase liminal”, a través de la “apropiación del espacio” que supone ser enterrado en medio del arenal, siendo ese el único ideal de pertenencia del que disponen los demás personajes. En un contexto en el que los personajes de *Paraíso* “no se entroncan ni con el inca, ni con la ciudad, ni con ‘padre’ alguno” (Bedoya, 2015a: 143), ¿podría convertirse la figura de Che Loco en la de un “nuevo” padre fundador?

No lo sabemos, pero, al igual que la violencia del pasado, la violencia del presente parece repetir la historia. En una escena, Antuanet le recuerda a Joaquín que, tras la muerte de Che Loco, él le había dicho que ya no quería estar allí. Y aunque Joaquín le responde que no está seguro, al final cumple el cometido de marcharse. La “persistencia de la violencia” (Rueda, 2020) acaba por desestructurar una comunidad que ni siquiera había terminado de reestructurarse. Y, como revisamos en el acápite anterior, empuja a sus miembros a desplazarse una vez más, en tránsito perpetuo.

El segundo eje que mencionamos al principio de este acápite va de la mano con el primero, y responde al concepto de *posmemoria*. Ya no estamos hablando de un contexto en el que se sitúan los protagonistas, sino de una actividad y, en el caso del personaje de Sara, de un eje central en su desarrollo narrativo.

La reconstrucción que hacen los hijos de desplazados sobre la génesis de su existencia en Jardines del Paraíso depende de la importancia que le otorgan al trauma que vivieron sus padres. Sin embargo, salvo en el caso de Sara, las consideraciones sobre el pasado no se ajustan al luto ni al respeto. El relato pesa más que el testigo. Es el caso, por ejemplo, del borracho que se cruza con el grupo de amigos mientras ellos están sentados conversando. Dice haber sido “cachaco” y los acusa de “terrucos”. Ellos lo empujan, le bromean y lo insultan (“a ver pe, métele bala”; “vete a la mierda”, dicen). Ignoran todo tipo de heroísmo que pudiera haber tenido el “cachaco”, de quien también afirman que

su alcoholismo y locura son fruto de la brutalidad de los militares en tiempos del conflicto, una brutalidad que Antuanet narra con crudeza y respeto (el decapitamiento de terroristas para jugar fútbol con sus cabezas), pero que los demás, excepto Sara, pronto transforman en broma morbosa, en un chiste gore sobre las vicisitudes de jugar ‘fulbo’ con una cabeza que podría estar mirándote. La posmemoria, para Antuanet, se rige en tanto su carácter maduro, quizás la única que reconstruye el relato con firmeza. Para los varones del grupo, el recuerdo de una violencia que no padecieron les invita a banalizarla, pero aun así no deja de impresionarlos. No hay una identificación directa ni con el sujeto ni con el relato, pese a que, factualmente, son producto de aquel contexto.

La única que asume la reconstrucción de la memoria como modo de identificarse y encontrarse a sí misma es Sara, quien durante la escena antes mencionada no dice nada, pues las disyuntivas que tiene sobre quién fue su padre biológico están estrechamente ligadas al pasado de violencia ejercida por subversivos y militares en los años 80. Según la memoria heredada por su madre, su padre fue un líder comunal asesinado por los terroristas, aunque no haya modo de probarlo salvo por su testimonio. En ese sentido, el “decapitado” sobre el que bromean –muerto por un bando u otro; en el presente, para ellos da lo mismo– podría tratarse del padre que nunca conoció, cuya existencia se difumina entre la violencia irracional y la incertidumbre.

Al final, la búsqueda de Sara parece concluir, aunque no se especifica qué pasa por su mente. Es claro, fue producto de las violaciones múltiples que los militares ejercieron a su madre, y que ella revive en sueños: “Un cachaco entraba, otro salía”, dice llorando en la escena de revelación. Sara, por lo tanto, no se reconoce hija de un solo sujeto –pues saber cuál de todos los militares fue el que la engendró queda descartado de antemano– sino de un Estado que no solo la excluye, sino que la violenta. A decir de María Helena Rueda (2020), *Paraíso* nos invita a reflexionar sobre los patrones de violencia estructural que afectan a Sara y a su madre, “aunque solo una de ellas fue víctima directa de un delito” (2020: 188).

Así, pues, al heredar la experiencia traumática de su madre y asumirla como propia, pasa del “¿de dónde vengo?” (que acaso apuntaba a una respuesta concreta, como la que su madre había inventado) al “¿qué hago ahora que ya sé de dónde vengo?”. Esta nueva pregunta, y su consiguiente nueva búsqueda, abren un abanico de incertidumbres quizás más complejas que las que tenía a inicios de su historia, ya que no apunta a ninguna respuesta fija. Por el contrario, el ejercicio de la posmemoria refleja en ella “una inquietante oscilación entre continuidad y ruptura” (Hirsch, 2008) con el propio trauma,

y la sumerge en una deriva que no se muestra alentadora, dado que Mario, su novio –y parafraseando a Víctor Vich (2015)–, quiere pertenecer a la misma institución que provocó el trauma de su madre, haciendo que la violencia se repita constantemente. En este sentido, la permanencia de la liminalidad en la situación de Sara se sustenta en la inestabilidad de reconstruir de manera fragmentaria un pasado que no vivió, pero del cual es producto, al punto de desequilibrar aun más su identidad del presente y las expectativas con respecto a un futuro estable. Otra vez, la incertidumbre.

4. LA LIMINALIDAD PERMANENTE Y SU RELACIÓN CON LO “REAL”

Paraíso, como queda evidenciado en los acápites anteriores, responde en buena cuenta a una realidad extrafílmica análoga. Y esto no va ligado únicamente al hecho de que el asentamiento humano Jardines del Paraíso exista de verdad, o que los personajes, en su gran mayoría, hayan sido interpretados por actores naturales y sus familiares –como en el caso de Joaquín–, o que el contexto en el que se ambienta la película esté determinado por los procesos históricos recientes del Perú. A lo largo de la película, sobre todo en su deriva narrativa y las implicancias formales de esta, podemos comprobar aquello que el teórico francés Jean-Louis Comolli concebía como «convalidar la *cinereencia* mediante una referencia manifiesta, explícita, denotada, ajustada a lo “real”» (2010: 124). Basándonos en los postulados de Comolli y aplicándolos al análisis de la película *Paraíso*, se comprenderá que la “liminalidad permanente” no es recurso exclusivo de los personajes y sus disquisiciones, sino también de los demás componentes del filme y de aquello que incluso trasciende la estructura fílmica final.

Sin embargo, vale preguntarse primero qué implicancias vendría a tener lo “real”. El teórico se remite indefectiblemente al cine documental, y establece a partir de ello una reflexión general:

El término “documental” supone pues que *habría algo real por documentar*: algún fragmento de mundo, realidad de una relación, singularidad de una subjetividad: alguna oscuridad, rugosidad, ronquera del mundo... El documental se interesa en la guerra de los hechos y los relatos como algo real que tiene lugar en nuestro mundo y durante nuestra vida. Los hechos documentados no son *ni reversibles ni virtuales*. Digamos que, en el juego del cine, hay conflicto entre la parte del documento y la parte del espectáculo. Al contrario de lo que pasa en la lógica todopoderosa del espectáculo, el gesto documental toma nota de que *no todo es posible* en los filmes, *no todo es filmable*... (2010, 126).

Tenemos, en consecuencia, al “hecho real” como un límite que nos sujeta a los avatares de la realidad análoga a la de la ficción. Este “no todo es posible” nos sienta desde ya en una suerte de declaración de intenciones, sobre todo en contraposición a la espectacularidad de las ficciones de los grandes estudios cinematográficos. *Paraíso*, pese a que no es un documental, rinde cuentas a la realidad al momento de no mostrarlo todo y no dejar que todo ocurra. La “realidad” simulada –y cimentada no obstante en los elementos análogos del mundo extrafílmico– se impone ante todo, y domina y determina los trayectos inciertos –como la vida misma, como la historia misma– de cada personaje. Aun teniendo la capacidad, por ejemplo, de inventar un “final feliz” o por lo menos estable en los protagonistas, la narración escapa a aquellos artilugios de la ficción espectacular en la que todo puede (y debe) ser posible. Los estados finales de los personajes dan cuenta de un apego a esta lógica documental en que la realidad está por encima del realizador. La narración, por lo tanto, se pone al servicio de cierta “realidad no simulada”, anclada en lo que existe fuera de los noventa minutos de película, una realidad forjada en la incertidumbre y que no puede ofrecerles salidas completas a sus personajes. En *Paraíso*, la realidad fílmica se refleja en la realidad extrafílmica como un espejo negro, como dos caras de la misma moneda. Los límites entre ficción y documental se diluyen o “coparticipan”, como diría Comolli.

Esto se pone en manifiesto, por ejemplo, con las referencias constantes a sucesos reales. Desde la aparición del guitarrista ayacuchano Carlos Falconí cantando el huayno *Huérfano pajarillo* para quienes “huyeron de las garras de la violencia”, hasta en el mismo guion de la cinta, que alcanza su mayor grado de basamento real en la escena en que la mamá de Sara revela a su hija el origen violento de su embarazo. El monólogo va así, entre sollozos: “Un cachaco entraba, otro salía... Otro salía, y uno entraba, otro salía, [...] Y así toda la noche... Pensé que mi hijo iba a salir un monstruo...”. Esta cita debe su existencia al testimonio de Georgina Gamboa García, campesina ayacuchana que dio su declaración durante las Audiencias públicas de casos en Huamanga, para la realización de la CVR, la cual puede verse en el registro audiovisual subido a YouTube por el Centro de Documentación e Investigación LUM (2015): “Esa noche me violaron [...] O sea, los siete sinchis entraron violarme. Uno salía, otro entraba. Otro salía, uno entraba [...]. Cuántas... tantas personas que me han abusado. Yo pensaba que tenía mostro (sic)”. Esta recreación nos presenta situaciones que, en la realidad, resultan análogas: así como hay una Sara que reformulará su identidad con base en una nueva incertidumbre, también la

hija de Georgina Gamboa, que aparece en el video de la audiencia junto a su madre, tuvo que reconocer en su momento su origen desgarrador.

¿De qué manera, por lo tanto, constituiría el “anclaje” con cierta realidad una *fase liminal* en sí misma? Podríamos responder, de manera acaso simplificadora, que la realidad misma es liminal, que los procesos por los que pasan los personajes podrían ocurrirle a cualquier otro sujeto en circunstancias similares (como se presenta en el párrafo anterior), pues las características con las que se construye a los personajes tienen un basamento en condiciones sociales reales. También puede argüirse que dentro de la realidad histórica hay tanto por recoger y visibilizar que la película no sería sino una breve recopilación de acontecimientos sociales particulares que se congregan en un espacio que hereda su incompletud y marginalidad del propio mundo extra-fílmico. Es decir, que las derivas de los personajes ya existían antes de la realización de *Paraíso*. Como tal, el mismo visionado de la cinta constituye un umbral o limen per se, que es atravesado por nosotros, los espectadores. De esta manera, podemos considerar la postura de Comolli y Sorrel, que refieren que “es al espectador al que hay que *poner en escena*” (2016: 287). Este acto también equivale a: “Pensar que las luces, las sombras, los movimientos, las palabras proferidas, los ruidos, los cuerpos y los decorados de la escena *pasan a través de él* [el espectador]” (2016: 288).

Sin embargo, existen otras maneras, más relacionadas al análisis del objeto cinematográfico, que nos pueden ayudar a profundizar en este “tope de real” que nos ofrece la película, heredado del documental. Un elemento bastante particular y decisivo en *Paraíso* es, precisamente, el fuera de campo.

Desde el momento en que la realidad nos ofrece una de sus ruinas, las ‘huellas documentales’ de la Historia –la imposibilidad de recrear o reconstruir lo que fue–, el apego a la realidad nos invita a tomar lo que está, aunque se nos presente incompleto. De este modo, “mostrar que no se puede mostrar todo es poner al espectador en un lugar real con respecto a la ilusión de totalidad del Espectáculo” (Comolli, 2010: 127). La historia de la película, por ende, se construye a través de lo que se muestra, pero también de lo que se omite –sean las elipsis, o las escenas gobernadas por la imprecisión espacial de sus participantes–.

Asistimos a un devenir constante entre lo que está *dentro* del encuadre, visible, y lo invisible, ya sea este *dentro* de la estructura del encuadre como *fuera* del mismo.

Comolli propone luego que “ver es ver más allá del encuadre, ver que hay un fuera de campo que no está encuadrado”, y considera al fuera de campo como “todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver, al margen del lugar del espectador, lo que no constituye imagen (y por lo tanto no hace espectáculo)” (2010: 127). Podemos notar, con esto último, que el tránsito constante entre lo que se muestra y lo que no –o como también ocurre en *Paraíso*, entre lo que se sumerge en las sombras y lo que es “puesto” en la imagen por la luz– no solo responde a los caprichos de la realidad, sino que constituye una *fase liminal* que viene y va constantemente, un “estar y no estar” continuo.

En el libro *Cine, modo de empleo* (2016), Comolli y Sorrel se aproximan con mayor detenimiento a las implicancias del encuadre y el “fuera de campo”: “Todo encuadre supone un fuera del cuadro, todo campo encuadrado y por lo tanto visible necesita un fuera de campo no visible y por lo tanto no encuadrado” (2016: 202). Se reconoce, además, la “operación narrativa” en el encuadre. Encuadrar resulta, entonces, adaptar la realidad exterior a los límites del cuadro, recortar una porción del campo visible y obligar a que lo filmado entre o salga de los límites (2016: 130-131). Así, “el cuadro es, por lo tanto, un *límite* impuesto a la efervescencia de lo viviente, a la indisciplina del cuerpo [...] Filmarlo [al cuerpo] es hacerlo entrar en un cuadro, y por lo tanto sujetarlo, disciplinarlo, regularlo” (2016: 131). Esta concepción de un papel activo de la cámara para dotar de sentido a la historia nos ofrece a su vez una nueva materialización de lo *liminal*, ubicado ahora en los márgenes del cuadro, o lo que es lo mismo, en aquel ‘límite’ que no termina de presentar o retirar un objeto de la escena. Es decir, la liminalidad se perpetúa en el devenir impreciso de las imágenes y sonidos, de las luces y las sombras – la constante *entrada y salida* del cuadro–, mediante el cual se articulan los procesos de sentido.

En resumidas cuentas, ubicarse en el “fuera de campo” es permanecer en un espacio liminal, en tanto el sujeto filmado está al mismo tiempo “dentro y fuera” de la construcción de sentido. Es decir, se evocan eventos o personas que no aparecen en pantalla (Rueda, 2020), se escuchan ruidos, voces de los actores, pero provienen fuera del campo visual (Bustamante, 2010), o se transita entre espacios visibles e invisibles dentro del cuadro. *Paraíso* nos presenta un “fuera de campo” que no se reserva únicamente al exterior de las dimensiones estructurales del encuadre, sino que, incluso dentro de este, no nos permite distinguir lo que contiene. Nuestra experiencia sensorial, entonces, se torna parcial: apenas atendemos al sonido, que es lo único perceptible en medio de la oscuridad del encuadre. Este sonido, etéreo, hace que percibamos al objeto

sonoro “en el límite del campo entrante, en el borde del campo saliente” (Comolli y Sorrel, 2016: 203). Como espectadores, nos posicionamos, acaso, en el mismo plano incierto y transitorio de los personajes: nos anclamos en su oscuridad, en ese estar y no estar, que es estar en todas partes y en ninguna. Dentro o fuera del encuadre, o dentro y fuera, de manera intermitente, no importa. Estaríamos así, pues, “en la contigüidad entre lo visible y lo no visible”, en encuadres ambiguos, tanto por su imprecisión espacial como por la imprevisibilidad de lo que ocurrirá después. Escuchamos antes de ver, se nos adelanta (o no) un suceso que, en palabras del autor, “todavía no ha terminado completamente de advenir”.

No obstante, con “operación narrativa”, Comolli y Sorrel le otorgan al (fuera de) campo delimitado por el encuadre, una dimensión temporal.

Entonces es una simplificación pensar el fuera de campo como *espacial*: lo que está alrededor del campo, esa oscuridad de la sala que rodea la luz de la pantalla. Hay una dimensión *temporal* del fuera de campo: *antes* de la entrada en el campo (en lo visible), *durante* el pasaje al campo, *después* de la salida del campo (retorno a lo no visible). Antes, durante, después, son los tres tiempos de toda temporalidad narrativa. Esta inflexión temporal es también una *dramaturgia* (lo que la definición espacial del fuera de campo no ofrece): lo que va a suceder (guerra o paz), lo que está sucediendo, lo que se desvanece. La relación campo/fuera de campo es narrativa (2016; p. 204-205).

Esta narratividad nos conduce indefectiblemente a una liminalidad en el “durante el pasaje al campo”. Precisamente, en aquellas escenas de *Paraíso* en las que el interior del campo se muestra más bien como un fuera de campo, a oscuras, la narratividad temporal queda suspendida, el “durante” se prolonga indefinidamente, pues la definición de un campo/fuera de campo no queda del todo clara. No obstante, estas “ausencias” son parte de las mismas derivas impuestas por lo real, lo que refuerza la noción de que en *Paraíso* el espacio está incompleto, inabarcable, al igual que el destino narrativo de los protagonistas. Estos hechos que parecen “no terminar de advenir” son los que, a gran escala, hacen que la obra siempre esté abierta.

Es necesario precisar a qué escenas y situaciones específicamos hacemos referencia cuando se menciona la preponderancia del fuera de campo y su efecto en la permanencia de la liminalidad. A continuación, una breve numeración y descripción de escenas en las que esto cobra particular sentido.

1. Pandillas que no se ven. En una de las primeras escenas, Joaquín y Mario están en un bar con dos chicas. Pasadas las horas, Joaquín está dormido sobre los asientos y Mario sale para ir al baño. De pronto, se oyen pasos y gritos, vidrios rotos, el sonido atraviesa el encuadre, pero los objetos sonoros (los pandilleros) nunca se muestran. Nos quedamos con la promesa de una pelea que habrá de ocurrir. Mario se va con ellos y sale también del encuadre. ¿A dónde van y por qué? Hasta el momento, la información es imprecisa, una promesa. La irrupción de esta porción de realidad nos sugiere la presencia de las pandillas como un elemento “oscuro” de *Paraíso*, perteneciente al fuera de campo y por lo tanto no cuantificable. Sin embargo, sabemos que están ahí y que merodean los rincones del asentamiento humano.
2. Joaquín y Mario a punto de asaltar a un sujeto. En la escena del robo, el fruto mismo del acto no se muestra sino hasta la escena siguiente, con un juego de humor que recalca la “novedad” de las zapatillas de Joaquín y del reloj dorado de Mario. El robo como acto no se muestra, tampoco la víctima: está dentro de la “oscuridad”, en una porción imprecisa entre el fuera de cuadro y lo que la noche no permite ver. Esto ocurre porque *Paraíso* no prioriza tanto mostrarlo todo sino abordar a los sujetos que están alrededor de la acción. La víctima, por lo tanto, permanece fuera de campo, y no es sino hasta el final que adivinamos que aquella conversación de amigos era el momento “previo” a un asalto. Mostrar la consumación del acto, pues, resulta innecesario, porque la delincuencia es tan cotidiana que la cámara no requiere enfatizarla.
3. Llantos de la madre de Sara. Observamos a Sara echada en su cama. Su madre llora en la otra habitación, pero por el momento, la presencia del llanto es inaccesible a Sara. Ella solo puede escucharla. Al desconocimiento de la identidad de su padre –y, por ende, de su propia identidad– se suma no solo la poca fiabilidad del relato oficial de la madre, sino un llanto constante e inexplicable. El llanto nos prepara para la revelación final. El fuera de campo ronda también en la oscuridad del relato identitario de Sara, quien no encuentra explicaciones ni respuestas materiales (la supuesta foto de su padre), sino una versión reiterada que luego es contradicha en el mundo onírico de su madre.

4. Joaquín en su habitación, durmiendo con Mario. El hueco del techo ilumina a Mario. Esta porción de luz reafirma la presencia del personaje en el cuadro, y rellena parcialmente el espacio entre la oscuridad de la noche. Sin embargo, dentro del sentido de la película, esta luz resulta ser una intrusa, una filtración que arruina el deseo de Mario de conciliar el sueño en la oscuridad, y que, a su vez, refuerza el sentido de “incompletud” Por lo tanto, si extrapolamos el ejemplo, el acto de “introducir” un sujeto al encuadre mediante la luz es también un acto de “sacarlo” de su sentido de durmiente. Una función doble que en *Paraíso* se repetirá en la siguiente escena a mencionar.
5. Pelea “final” de las pandillas. Hasta el momento, el “lugar” de las pandillas es la oscuridad, sea para robar o para pelear. Y, sin embargo, en esta escena –decisiva en cuanto al estado final de Joaquín– la pelea se ve y no se ve. El discurrir narrativo del campo/fuera de campo adquiere su mayor manifestación. Cuando la escena se ve, no es por voluntad de sus actantes. Son los destellos de los fuegos artificiales los que alumbran y nos sugieren las acciones de la escena, los que “introducen” a los sujetos al encuadre pero que a la vez los “sacan” de su espacio-oscuridad, que a final de cuentas es su único espacio estable pese a la imprecisión e imprevisibilidad que implica la oscuridad (características propias, no casualmente, de los sujetos liminales). En la escena mencionada, lo primordial es Joaquín, que aun dentro de “su espacio” (las pandillas) se deja llevar por la irrupción de los fuegos artificiales, que lo detiene y lo conmina a observar el cielo. Este detenimiento impropio de la acción de pelea que se está llevando a cabo, esta ‘descolocación’, funciona para advertirnos que, a partir de ahora, el juego de Joaquín es otro. Como el fuego artificial que estalla y se separa en incontables ramificaciones hacia todos lados, el destino de Joaquín también se dirige hacia un vuelo que puede llevarlo a todas partes: la vida del circo. Curioso es, en conclusión, que esta decisión se haya llevado a cabo en una escena de permanente liminalidad, en la que el “durante” del tránsito al campo/fuera de campo ocurre de manera intermitente, agregando y desagregando a los personajes entre luz y oscuridad, como una transición dentro de la transición. Es entonces que Joaquín, entre la luz y la oscuridad, se decanta por la luz, aunque esta luz sea fugaz.
6. Sara y Mario besándose en la oscuridad. Casi toda la escena se desarrolla a oscuras. El acto íntimo se reserva a las sombras, a una espacialidad y un campo también

imprecisos, aclarados solo a través de las luces de una combi que pasa por ahí y cuyo chofer les grita: “¡Llévala a un telo, misio!”. La noche en Jardines del Paraíso es propicia para situaciones de esta índole. La conversación que la pareja tiene durante la escena no deja de ser cotidiana, pero al ambientarse en el dentro-fuera de campo nos hace dar cuenta de la versatilidad de los personajes, acostumbrados a la noche como un estado más en el que conversan con una intimidad mayor, aunque relativa, ya que “la calle” está a merced de las personas que la recorren e iluminan la oscuridad. En este caso, la repentina iluminación de Mario y Sara por parte del chofer de la combi sería su “entrada al campo”, pues solo así podemos establecerlos visual y espacialmente. Sin embargo, en el momento en que esto ocurre, la luz los “saca” de su intimidad, de un nuevo sentido que los habría conducido hacia un encuentro más sexual.

7. La ciudad como fuera de campo perpetuo. Lima es la gran “fuera de campo” de la película. Su ausencia –que de cierto modo marca una presencia perpetua del asentamiento humano– dictamina el carácter marginal de los espacios de la película. A Lima se le visita, se le menta la madre desde las alturas, se le echa un ojo en la calle de una pollería, pero no actúa directamente en escena. “Lima se mantiene ausente porque no gobierna ni administra el lugar y porque llegar hasta ella resulta una tarea difícil y costosa”, sostiene Ricardo Bedoya (2015b: 100). La gran ciudad, entonces, es también un constructo liminal para los personajes de *Paraíso*. Termina siendo, a su modo, un “lugar de tránsito”, ya que Lima los expulsa fuera de sus espacios y dinámicas económicas. Es un lugar más nombrado que recorrido, donde los sentidos comunes se contraponen al de la realidad inmediata de Jardines del Paraíso. La ciudad se personifica con el dueño de la pollería que despide a Joaquín, con los jóvenes estudiantes que suben al bus y ven desde el otro lado a Sara y Antuanet, incapaces de ‘escapar’ del asentamiento humano pese a sus férreas aspiraciones. La mirada de la capital, aun siendo mestiza, no deja de ser opresiva. Lima, más imaginada que confrontada, representa también una estabilidad inalcanzable para los protagonistas del filme, una normalidad que para ellos no es normal, un espacio misterioso e incierto que les tiene impedida la verdadera estabilización de sus vidas.
8. Padres fuera de campo. Junto con la ciudad, los padres (o la paternidad) son los grandes ausentes de la película. En ningún momento forman parte de la realidad

visible. Y, aun así, existen e intervienen (por acción u omisión) en la vida de sus hijos. Dos padres, no obstante, son los más remarcables en tanto el efecto que tienen sobre los personajes. Por un lado, se encuentra el padre de Mario, figura que lo echa de casa y, por lo tanto, lo impulsa hacia su nueva búsqueda de estabilidad. A pesar de que nunca ingresa al cuadro, su hostilidad llega a ser notoria. Actúa desde un impreciso no-lugar, obliga a Mario a ingresar dentro del campo, a adquirir entonces un sentido y una narrativa. Por otro lado, tenemos al “padre” de Sara, que durante casi toda la película funciona como una figura incierta y suspendida, un relato sin vestigios, una idea sin mayores detalles que no logran mantener a Sara calmada. Pero incluso esta incertidumbre parecía en un momento tener salida. Cuando Sara descubre la verdad sobre su concepción, la figura paterna se disipa una vez más, se vuelve aún más etérea e infranqueable, abandona el posible límite del cuadro, desde donde parecía que iba a ingresar y esclarecerse. El padre de Sara –y con este, la solución al problema de la identidad– se dirige hacia el más eterno fuera de campo. La realidad es tan fuerte que no le permite a Sara poner objeciones. Esto y la personificación de su “padre” en Mario vestido de militar son las posibilidades que se le ofrecen, ni una más.

9. Estados finales de los protagonistas. Las elipsis y los diálogos parcos que denotan los cambios de estado principales de los personajes marcan la fortísima importancia del fuera de campo, de aquel espacio incognoscible desde el cual la realidad actúa y condiciona las derivas de los protagonistas. Lalo, que simplemente desaparece del campo visual y del que solo nos enteramos por lo que otros dicen de él, no deja de ser menos real, menos propenso a seguir haciendo de las suyas en otro espacio, aunque este nunca se nos muestre. Antuanet, de quien no sabemos por qué exactamente empezará a trabajar en el mercado, no requiere mayores explicaciones, tan solo acepta su suerte y se mantiene a la expectativa. La realidad se encuentra ahí, suspendida e inabarcable, toma el ritmo de la ficción y le estampa sus trazas ineludibles, especialmente en la realidad liminal por la que deambulan los personajes de *Paraíso*, dentro y fuera del encuadre.

5. “PURA BASURA DEBE QUEDAR”: LA LIMINALIDAD PERMANENTE Y EL FRACASO DE LA ESTRUCTURA

Habiendo visto el final del acápite anterior, podemos notar que las figuras del “fuera de campo” reclaman tanto sentido como los elementos dispuestos visualmente dentro de la

escena. Por consiguiente, la liminalidad presente en la transición de un espacio a otro ya no se ajusta necesariamente a las dimensiones estructurales del encuadre. Es decir, se “descentra”. Y este descentramiento da pistas sobre su pertinencia para analizar un contexto como el Perú en el siglo XXI, que fue desestructurado durante la violencia política y que no parece haber sido capaz de hallar un nuevo ‘centro’ que repare las heridas, que conduzca a una verdadera reconciliación o que integre a los distintos actores de la sociedad, especialmente a los más excluidos.

Todo lo contrario, la película evidencia que, en un contexto de liberalización económica y apertura a las dinámicas comerciales globalizadas, algunos sectores de la sociedad no se están beneficiando del progreso prometido por el libre mercado (Rivas, 2020), y se configuran, más bien, sujetos y espacios subalternizados, a la vez conectados y desconectados del sistema (Vich, C., 2013: 199).

Encontramos, por lo tanto, en la naturaleza incierta de los personajes de *Paraíso*, una voluntad que busca subsanar una falta estructural, la cual, de una forma u otra, se antepone a sus anhelos y los retiene en la inconclusión y la búsqueda constante. En medio de la deriva por la que transitan para hallar una cierta estabilidad, ocurre lo que sostiene Jacques Derrida (1989):

“ese movimiento del juego, permitido por la falta, por la ausencia de centro o de origen, es el movimiento de la suplementariedad. No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza al centro, que lo suple, que ocupa su lugar en su ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura, como suplemento.” (1989: 397)

Siguiendo esa línea, se evidencia que los personajes de *Paraíso* adoptan distintos “suplementos”. Es decir, emprenden distintos procesos y ritos –construir una casa, limpiarse los zapatos, conseguir una beca, develar la identidad paterna– con el fin de reemplazar la ausencia de un centro totalizador –como lo fue la narrativa de la autoridad mítica incaica para sus padres, por ejemplo– que los mantiene marginalizados. De este modo, quizás, puedan acceder al tan esquivo “progreso”. Sin embargo, la falta inicial, estructural, de los personajes –su origen liminal– se hace presente, y los suplementos que adoptan nunca conducen a la tan anhelada estabilidad. Ante la falta de certezas, los personajes retoman la deriva en un nuevo juego de posibilidades.

Si en el acápite anterior mencionamos que Che Loco podría configurar una idea de nuevo “padre” fundador que congrega los anhelos de estabilidad de los jóvenes de

Paraíso, Joaquín, por su parte, sería fundador de lo contrario. Marcado por el desarraigo (“pura basura debe quedar”, dice sobre las huacas que rodean Jardines del Paraíso), Joaquín no busca suplementar la ausencia de un padre, ni escapar de su marginalidad mediante el mito del progreso. Solo *anhela* volar. Con su partida final, se sumerge en un tránsito que no admite puntos de llegada ni sitios estables.

Si la historia se ha escrito siempre “desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario de Estado” y no ha concebido “una Nomadología, justo lo contrario de una historia” (Deleuze, 1980: 27), entonces Joaquín opta por el nomadismo circense, funda su propia anti-historia desde los márgenes, la única que le permite hallar estabilidad en lo inestable. Esta voluntad nomadista que adopta su personaje dota a su falta de centro –a su deseo perpetuo de “volar”– un carácter rizomático. Al igual que el concepto deleuziano de rizoma, el nuevo tránsito de Joaquín “es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo (...), definido únicamente por una circulación de estado” (1980, p. 26). Es decir, se perpetúa el carácter estructurante de lo *liminal*, ya que esta fase propuesta por Victor Turner puede ser considerada “como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación” (2007: 107). La liminalidad permanente, por lo tanto, se adscribe a un juego constante que permuta sus posibilidades en un contexto donde los principales centros estructurales –los “padres” ausentes– han fracasado.

6. CONCLUSIONES

El campo de análisis de la *liminalidad permanente* responde a una actualización de la llamada “fase liminal”, propuesta por Arnold Van Gennep y desarrollada por Victor Turner. Corresponde a un análisis narrativo y figurativo mediante el cual, determinados elementos de sentido dentro (o fuera) de un producto fílmico se instalan en una situación problemática de suspensión, incertidumbre y marginalidad. La permanencia de la “fase liminal” altera las características del sujeto, quien se halla en un estado constante de duda e incompletud, sin lograr –aun cuando “consigue” sus objetivos iniciales– ubicarse en un estado firme que supere la incertidumbre anterior y cierre el proceso mayor. Una característica de la liminalidad permanente es la imposibilidad de abarcar el proceso de cambio de estado desde un origen y hacia un fin plenamente delimitados. Esto se debe a que el comienzo del rito de paso se da contra la voluntad del sujeto, o sin su voluntad, o incluso previo a su voluntad, como se observa en el hecho de vivir en un espacio liminal, provenir de una migración iniciada por la generación anterior, o verse empujado a

conseguir una nueva estabilidad futura, aun si no se está preparado para asumir un rito de paso mayor. En estos casos, la conclusión de las fases liminales escapa de la agencia de los sujetos mismos como individuos.

La *liminalidad permanente*, a su vez, nos refiere a “estados” inestables basados en la suspensión y la transición. La suspensión se basa en el sentimiento de pérdida y detenimiento por la que está sometido un personaje, en medio de un proceso cuyas condiciones no le permiten culminar y que lo aíslan siempre en los márgenes de algo –de la sociedad, del campo visual, de su objeto de valor, por ejemplo–, a la espera o la inacción, de modo que no tiene una agencia determinante en la resolución de sus conflictos. La transición nos remite a la transformación como búsqueda de una estabilidad, lo que motiva a una movilidad constante, que no conoce un rumbo fijo, y que solo puede conducir a una mayor incertidumbre: una vida a la deriva. La *liminalidad permanente* concibe la suspensión y la transición, la inestabilidad y el margen, no solo como “umbrales” entre un estado y otro, sino también como estados con carácter propio, duración perdurable y transformación constante.

En el caso de *Paraíso*, la liminalidad permanente se halla principalmente en el recorrido de los personajes, y se origina, a su vez, en la misma concepción de los mismos. Es decir, los recorridos nacen, se desarrollan y finalizan en medio de lo liminal precisamente porque han nacido en un espacio incierto, liminal de antemano por el desplazamiento forzado de sus progenitores. Cada protagonista, por tanto, cumple un programa narrativo de base que no se traduce necesariamente en un “estado” final, dado que las situaciones causales y resultantes no son ni tan fijas ni estables. Aun así, se puede concluir que en un contexto donde la liminalidad acapara la vida de los sujetos, se crean “estados finales liminales”, que, si bien no son “relativamente estables y fijos”, como propuso Turner, sí deviene en una “estabilidad dentro de la inestabilidad”, propia de personajes desarrollados y sentenciados a una vida de interminables fases liminales: una ruptura del *passage* estructuralista “de un mundo antiguo a un mundo nuevo”.

Finalmente, consideramos que la liminalidad permanente como medida de análisis narrativo funciona para esclarecer distintos puntos de una película, que pueden ir desde la matriz sociocultural hasta el análisis puramente fílmico, en tanto haya procesos y personajes estancados o ubicados en espacios incompletos e inciertos. Por ejemplo, pese a que una película peruana reciente como *Todos somos marineros* (2018) no

comparte tantos elementos con *Paraíso*, el recorrido y la construcción de sus personajes, sobre todo de los protagonistas, nos permitirían analizar su condición de aislados, de suspendidos en una embarcación y en una sociedad a la que intentan habituarse, pero de la que desean escapar. A su vez, la multiplicidad de estudios referidos a la liminalidad permanente y su vinculación con los factores que propician la inestabilidad –pobreza, marginalidad, violencia, migración– permitiría profundizar en las implicancias de este término, ya no solo como herramienta de análisis, sino como eje prospectivo a la hora de concebir un filme. Acaso, podría servir como un modelo narrativo mediante el cual sea posible tratar una pluralidad de temas y problemáticas concernientes a un presente sociocultural cada vez más líquido, etéreo y de intercambios sociales violentos, cambiantes y confusos.



REFERENCIAS

- Bedoya, R. (2013). *Paraíso. El orden desde los márgenes*. En: El derecho va al cine. Lima: Universidad del Pacífico.
- Bedoya, R. (2015a). La ciudad de las derivas: Lima vista por el cine peruano del nuevo siglo. *Contratexto*, 23, 127-147.
- Bedoya, R. (2015b). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2018). *Festival de cine de Lima 2018: Los muertos y los otros. Páginas del diario de Satán*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20180809091848/http://www.paginasdeldiariodesatan.com/pdds/?p=5181>.
- Bernedo, K. (2017). *Posmemoria y disidencia: dos experiencias del cine documental realizadas por parientes de militantes de Sendero Luminoso y el MRTA*. En: El Perú desde el cine: plano contra plano. Lima: Universidad del Pacífico.
- Blanco, D. (1987). *IMAGEN POR IMAGEN. Teoría y crítica cinematográfica*. Lima: Universidad de Lima.
- Bustamante, E. (2010). *PARAÍSO / Asentamiento y exclusión. Páginas del diario de Satán*. Recuperado de <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2010/06/paraiso-asentamiento-y-exclusion.html>.
- Castro, R. (2003). Para que no se te pegue el mote. Etnicidad, estatus y competencia social en jóvenes contemporáneos (Reflexiones en torno a la obra de teatro Santiago del grupo cultural Yuyachkani). *Anthropologica*, 21(21), 118-143. Recuperado a partir de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/765>
- Centro de Documentación e Investigación LUM. (2015, mayo 18). Georgina Gamboa García [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/4czj3-5bheQ>
- Ciancio, B. (2015). ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria. *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, 7, 503-515.
- Comisión de Entrega de la CVR (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. Lima: Navarrete S. A.
- Comolli, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología: 1971-1972*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, pp. 124-127.
- Comolli, J.-L., Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, pp. 130-131, 202-205.

- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- Courtés, J. & Greimas, A. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- De Cárdenas, F. (2010). *Paraíso, película nacional. La República*. Recuperado de <http://larepublica.pe/archivo/460197-paraíso-pelicula-nacional>.
- Degregori, C. I. (2013). Del mito de Inkarrí al mito del progreso. *Dimensión cultural de la experiencia migratoria*. 1st ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 295-306.
- Deleuze, G. (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima.
- García Contto, J. (2011). *Manual de Semiótica*. Lima: Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima.
- Golte, J. (2012). *Migraciones o movilidad social desterritorializada*. En: No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 247-288.
- Gutiérrez, M. (2018). *Cine, mujer y posmemoria: identidad y posmemoria en La teta asustada y Paraíso*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Lima]. Repositorio Institucional Ulima.
[https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/6039/Guti%
 %c3%a9rrez_%20Riega_Mar%
 %c3%ada_%20Claudia.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/6039/Guti%c3%a9rrez_%20Riega_Mar%c3%ada_%20Claudia.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics today*, 29(1), 103-128.
<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- León, C. (2005). *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Matos Mar, J. (1988 [1984]). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: CONCYTEC.
- Portocarrero, G. (2005). El imaginario peruano. *lamula.pe*. Recuperado de <https://gonzaloportocarrero.lamula.pe/2005/09/12/el-imaginario-peruano/gonzaloportocarrero/>
- Protzel, J. (2017). *La ciudad invisibilizada. Cinco largometrajes sobre lo marginal en Lima*. En: El Perú desde el cine: plano contra plano. Lima: Universidad del Pacífico.
- Quijano, A. (1980). *Dominación y cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú* (1st ed., pp. 63-77). Lima: Mosca Azul Editores.

- Rivas, B. (2020). Cine de autor peruano en tiempos de globalización: entre la transgresión y la marginación. *Revista de Comunicación*, 19(2), 215-230. <https://doi.org/10.26441/RC19.2-2020-A12>.
- Rojas, L. (2010). *Las películas peruanas del 2010*. Cinencuentro. Recuperado de <https://www.cinencuentro.com/2010/12/06/peliculas-peruanas-2010/>.
- Rueda, M. H. (2020). *Local Grounding, Transnational Reach: The Films of Héctor Gálvez*. En: *Peruvian Cinema of the Twenty-First Century. Dynamic and Unstable Grounds*. Suiza: Palgrave Macmillan.
- Salinas, P. (2013). *La representación de la migración en cuatro películas peruanas de los ochenta* [Tesis doctoral, University of Ottawa]. uO Research. https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/24054/1/Salinas_Martinez_Pablo_Manuel_2013_thesis.pdf
- Salinas, P. (2018). Migración y relaciones de género en el cine peruano: entre milagros y violaciones desde *Natacha* a *Magallanes*. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 14(1), 225-238. <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:a2c15615-5e85-4f7b-bbd1-17f938747b55/2018-12-18%20Salinas.pdf>
- Turner, V. (2007 [1967]). *La selva de los símbolos* (1st ed., pp. 103-123). Madrid: Siglo XXI.
- Van Gennep, A. (2008 [1909]). *Los ritos de paso* (pp. 16-24; 36-43). Madrid: Alianza Editorial.
- Vich, C. (2013). Geografía de la precariedad: una lectura de *Paraíso* de Héctor Gálvez. *Nuevo Texto Crítico*, XXVI-XXVII(49/50), 195-206.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (1st ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ANEXO 1

Manipulación y contrato

En la película *Paraíso*, como veremos en este acápite, todos los contratos se dan unilateralmente, es decir, de manera que solo uno de los actantes busca la voluntad del otro para implantar la prescripción o la prohibición.

Inicialmente, tenemos a Joaquín, cuyo cambio principal (PNB) es el “volar”, que no es sino una forma de escapar de su lugar a la vez que se despreocupa de todo lo que implica un trabajo precario y corriente. En un momento de la película, ve su sueño materializado en el trabajo de trapecista en un circo de mala muerte. Se siente fuertemente atraído hacia ello y decide pedir aprender. Sin embargo, convencer al trapecista para que le enseñe no resultó del todo difícil, puesto que bastó con que Joaquín dijera que aceptaría correr los riesgos del trapecio para que le dejaran aprender. No obstante, es este aprendizaje el que, al final del relato, permite que Joaquín se vaya junto a los cirqueros. Por lo tanto, esta acción precisa convencer al cirquero a que este le enseñe a montar trapecio, resulta ser la manipulación (en la que Joaquín busca generar una voluntad) que deviene en un contrato unilateral (aprender a usar el trapecio). En tal caso, ¿sería una provocación o una seducción? El factor decisivo se da cuando, como ya se mencionó, Joaquín expresa que, si se cae, él lo tomaría “como si las huevas”, lo cual nos permite suponer que el cirquero logra percibir la falta de miedo de Joaquín, factor indispensable para quien realiza una actividad tan riesgosa como el trapecio. En conclusión, se llega a dar una “seducción” (saber-querer). De tal modo, el contrato se daría de la forma siguiente:

Destinador: Joaquín

Destinatario: Trapecista

Proposición: “enseñarle a Joaquín a montar el trapecio”.

Tipo: unilateral, querer-hacer

Decisión ante la prescripción: Aceptación.

Tenemos ahora el caso de Mario, cuyo cambio principal es haber sentado las bases para “enderezar” su vida, luego de que lo hayan echado de su casa y haya tenido que lidiar con los problemas con Sara, su enamorada, por su vida como pandillero, y decidir

alistarse en el Ejército. En este caso, las manipulaciones se dieron de tal modo que Mario se ve obligado a reaccionar contra su voluntad (deber-hacer) frente a circunstancias que escapan de sus manos y que considera totalmente arbitrarias (poder-hacer). En tal caso, se da una intimidación. Es esta intimidación (poder-deber) la que lo induce a “estabilizar su vida”. Las circunstancias lo privan de muchas cosas (dinero, hogar, amor), casi todas representadas por personas (su padre lo echa del hogar, la mamá de Sara no quiere que ella esté con él, y el dinero escapa de sus propias manos, por lo que debe ir al Ejército, que, según él, lo proveerá de un buen sueldo). Por lo tanto, el contrato que se establece aquí es el siguiente:

Destinadores: padre de Mario, Mamá de Sara, Sara

Destinatario: Mario

Proposición (de manera figurada): “no puedes vivir aquí” / “no puedes estar con mi hija” / “no seas tan vago”

Tipo: Unilateral, deber-no hacer

Decisión ante la prohibición: Aceptación (puesto que cambia para recuperar sus objetos de valor)

El caso de Antuanet, el personaje más responsable del grupo, resulta peculiar, puesto que, entre todas las manipulaciones que recibe, ninguna resulta determinante para el cambio de estado del personaje (PNB: Antuanet no logra estudiar Periodismo). Por un lado, su madre intentó persuadirla para que no postulase, arguyendo que era una carrera para “gente con plata”. La madre tenía un conocimiento (saber) que utilizó para que su hija decidiera no estudiar esa carrera (deber-no-hacer), por lo que utilizó la provocación (saber-deber). Sin embargo, el factor determinante fue que, independientemente a si ingresa o no (esto no se muestra), el dinero resulta insuficiente y primero debe salir a trabajar con su madre al mercado para conseguirlo, lo que puede retrasar la consecución de este objeto de valor. Esto puede significar que las necesidades materiales del entorno acaban siendo más fuertes que los anhelos que pudiera tener el personaje. En tal caso, el contrato se da luego de la provocación inicial de la madre de Antuanet, cuando cambia su estado de estudiosa a trabajadora.

Destinador: Madre de Antuanet

Destinatario: Antuanet

Proposición: “Tanto si estudias Periodismo como si no, primero hay que trabajar en el mercado para conseguir dinero”

Tipo: Unilateral, deber-hacer

Decisión ante la prescripción: Aceptación (Antuanet posterga todo y trabaja)

Lalo, el más joven e inexperto, en un momento del relato, deja toda su potencial vagancia para ser enviado a casa de su hermano mayor, en San Juan de Lurigancho, para concentrarse en sus estudios, producto de sus bajísimas notas en la escuela. La persona que cumple el rol de decidir sobre Lalo, no es otra que su madre. Ella, usando su poder automático de madre, prohíbe a Lalo salir a vagar con sus amigos, ante lo que Lalo debe acatar religiosamente, puesto que el carácter de la madre la hace ver como alguien que hacer respetar su palabra como si fuera la ley, como se ve durante la escena en que lo busca en el colegio y lo golpea. En este caso, se ha utilizado el mecanismo de intimidación, puesto que, dado el carácter de la madre, Lalo se ve obligado a dejar la vida relajada y “ponerse las pilas” para estudiar, es decir, termina acatando las órdenes de su madre (poder-deber), aunque sea de forma disfórica. De este modo, vemos que el contrato se realiza de la siguiente manera:

Destinador: Madre de Lalo

Destinatario: Lalo

Proposición: “Enviar a Lalo donde su hermano para que se concentre en sus estudios”

Tipo: Unilateral, deber-hacer

Decisión ante la prescripción: Aceptación

Finalmente, otro caso particular es el de Sara, para quien no existe una manipulación motivada en su programa narrativo de base (enterarse quién es su padre y bajo qué circunstancias fue procreada, es decir, la violación de su madre por parte de soldados que combatían a los subversivos en vez de la idea anterior de que el padre de Sara fue un líder campesino). En este caso, Sara se entera de casualidad, luego de que su madre lo revelara entre sueños, bajo los efectos del alcohol. Este cambio de estado en Sara, mucho más interno que factual, no tiene contratos de por medio, ni manipulaciones, puesto que nunca se solicitó su voluntad de escuchar la verdad, pese a que ella había insistido muchas veces conocerla, frente a la constante negativa de su madre. De este modo, no habría destinador ni destinatario, puesto que no hay contrato.

ANEXO 2

Figurativización y tematización

Ahora bien, las figuras percibidas a partir de la imagen y el sonido de la película *Paraíso* aportan en sumo grado a su interpretación temática, sobre todo en los casos en los que el diálogo es escaso. A su vez, nos permiten comprender el código que rige las principales historias y sus razones de ser, con un fuerte matiz social. Se analizará, pues, el caso de cada personaje, por lo que presentará cada programa narrativo básico previamente detallado.

- Joaquín:

PNB: S1=> (S1 ∪ Ov1) -> (S1 ∩ Ov1)

S1: Joaquín

Ov1: Volar

Estructura temático-narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 /Sujeto de hacer/ /Sujeto de estado/	/Liberador/	/Volador/ /Soñador/	/Mirada contemplativa/ /Salto por el techo/ /Montar el trapecio/
Ov1 /Objeto de valor/	/Liberado/ /Realización/ /Desarraigo/	/Vuelo/ /Sueño/ /Escape/	/Trapecio/ /Camión/ /Panorama del A.A.H.H./ /Mirada fija/

Ante la necesidad de “volar” que expresa Joaquín, incluso en sueños, se le añade el rol figurativo de /volador/ y /soñador/, a partir del cual guía sus acciones y que, temáticamente, representan el rol de /liberador/. Entre las figuras, notamos su /mirada contemplativa/, que observa su realidad con desencanto. En una escena, vemos que /salta por el techo/, esperando así volar. Sin embargo, lo que acerca más a Joaquín a su anhelo, dentro de lo terrenal, es el momento en el que aprende a /montar el trapecio/, así como su

posterior retirada como uno más de los miembros del circo. Este objeto de valor lo ayuda a resistir la cruda realidad y materializa el sueño que siempre quiso tener. Además, la figura misma del /trapecio/ supone un rol figurativo de /vuelo/, debido a la naturaleza del espectáculo y al nombre que obtiene quien lo ejerce: “Araña voladora”. Hacia el final, cuando Joaquín se aleja de su lugar de origen, se representa el /escape/, que cumple el rol temático de /desarraigo/. Esto se hace patente en las figuras del /camión marchándose/ con los elementos del circo, mientras deja atrás el /panorama de Jardines del Paraíso/, el cual se va alejando. Joaquín, por su parte, lanza una última /mirada fija/ hacia el espacio del que ahora se separa.

- Mario:

PNB: S1=> (S1 ∪ Ov1) -> (S1 ∩ Ov1)

S1: Mario

Ov1: Enderezar su vida

Estructura temático-narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 /Sujeto de hacer/ /Sujeto de estado/	/Dominator/	/Estabilizador/	/Construcción de la casa/ /Semblante disconforme/ /Sonrisa pícaro/ /Preocupación/
Ov1 /Objeto de valor/	/Dominado/ /Asentamiento/ /Seguridad/	/Estabilizado/ /Realización/	/Uniforme militar/ /Bautizo de la casa de esteras/ /Abrazo con Sara/

Por su parte, Mario toma acción para estabilizar su vida, aunque lo hace entre borracheras, robos e infidelidades. Se tiene a sí mismo como medida de todas las cosas, cumpliendo el rol temático de /dominador/ de su entorno. Esto se manifiesta

figurativamente con la /construcción de su casa propia/, o cuando se presenta en casa de Joaquín, con el /semblante disconforme/ por haber sido desalojado por su padre. También contribuye a su rol de /dominador/ la /sonrisa pícaro/, puesto que le otorga un control de la situación en momentos de desenfreno carnal. El objeto de valor que cumple el rol de lo /estabilizado/, de la /realización/, apela a figuras como el /uniforme militar/, que representa que está listo para ir en busca de un mejor futuro. El ritual del /bautizo/ de la casa de esteras es una figura que remarca un rol temático de /asentamiento/, fuerte y marginal. Simboliza el anhelo por adherirse a un espacio por más que este se encuentre en los linderos de una comunidad que de por sí ya está en los linderos de la ciudad. Este /bautizo/ se representa cuando los personajes compran un licor barato, lo cuelgan en la entrada y lo revientan con una piedra.

El /abrazo con Sara/ al final del relato, por último, reafirma el rol de /seguridad/, dado que su novia confía en él y lo quiere, aun en los momentos difíciles. Esto, claro, desde su visión, pues aún no presenciamos la posible confrontación entre su nuevo estilo de vida en el Ejército y la revelación de Sara sobre los militares, a pesar de la supuesta aceptación inicial.

- Antuanet:

PNB: S1: (S1 U Ov1) → (S1 U Ov1)

S1: Antuanet

Ov1: Estudiar Periodismo

Estructura temático-narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 /Sujeto de hacer/ /Sujeto de estado/	/Anheladora/	/Esforzadora/	/Lazo de brigadier/ /Estudiar en el recreo/ /Mirada recelosa/ /Gestos disciplinados/ /Pomo de agua/ /Zapatos sucios/
Ov1 /Objeto de valor/	/Anhelado/ /Superación/ /Desarraigo/	/Esforzado/ /Profesionalidad/	/Folletos de la beca/ /Cuadernos/ /Bus/

	/Progreso/		/Pasajeros con mochila/ /Limpieza de zapatos/
--	------------	--	--

¿Cómo se representa el esfuerzo de Antuanet por salir adelante? Este personaje, en sí mismo, es un símbolo pesimista. Antuanet da cuenta de figuras que constantemente le otorgan el rol de Esforzadora: /aprovecha el recreo para estudiar/, lleva un /lazo de brigadier/ sobre el uniforme escolar, /mira con recelo/ las actitudes que rechaza de su entorno. Sin embargo, la realidad se impone y no logra obtener el objeto anhelado, que representa el rol temático de la /superación/ y el /progreso/.

De igual modo, es reveladora la escena del viaje en el bus, camino a buscar información sobre la beca a la que desea postular. Vemos cómo saca un /pomo de agua/ de su bolso y limpia sus /zapatos sucios/, empolvados por la aridez del asentamiento humano. Este sencillo proceso de /limpieza/ tiene un rol temático de /desarraigo/ de su entorno. Antuanet quiere incluirse al mundo exterior, que la mira, la juzga y le exige su mejor rostro (o su mejor pie). El /bus/ mismo, mientras “se va” de la comunidad, representa el rol temático de lo /anhelado/, el escalamiento social que Antuanet aspira. Es un indicio de la ciudad, en oposición al asentamiento humano. Los /folletos de la beca/ y los /cuadernos/ son vestigios de ese posible progreso, de la superación deseable frente a su realidad hostil. El rol temático del /progreso/ ya lo representan otras figuras presentes en el bus, los /pasajeros/ jóvenes que tienen una /mochila/ detrás, indicio de que son estudiantes y ya poseen el objeto de valor.

- Lalo:

PNB: S2=> (S1 ∪ Ov1) -> (S1 ∩ Ov1)

S1: Lalo S2: Mamá de Lalo Ov1: Enfocarse en sus estudios

Estructura temático-narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras

S2 /Sujeto de hacer/	/Dominadora/	/Castigadora/	/Voz firme/ /Gesto molesto/ /Corpulencia/ /Piedras/
S1 /Sujeto de estado/	/Dominado/ /Relajado/	/Castigado/ /Procrastinador/	/Mirada pícaro/ /Mirada de preocupación/ /No presencia/
Ov1 /Objeto de valor/	/No Relajador/	/Empeño/ /No vagancia/	/No Mario y Joaquín/ /No Piscina/

Lalo es un joven ‘ladilla’. Rechaza las responsabilidades académicas y disfruta de la vida, pasarla bien con sus amigos. Con su constante /mirada pícaro/, evade el estudio y reafirma su rol figurativo como /procrastinador/. En cuanto a su cambio de estado, su madre le ha prohibido /salir con Joaquín y Mario/, malas influencias por su vida vagabunda y delincuencia, para que estudie y mejore sus calificaciones. Lo sustrae de figuras del relajo como la quimérica /piscina/ que construye en el colegio, símbolo del sinsentido y la vagancia. Las figuras que dotan de autoridad a la madre de Lalo recaen en su /corpulencia/, su /gesto molesto/ y /voz firme/, los cuales revelan su carácter violento. Este rol de /castigadora/, capaz hasta de arrojar /piedras/ a Mario y Joaquín para que se marchen, se opone a las figuras que representan la vagancia y el /relajo/ que tanto atraen a Lalo. Como sujeto de estado, temáticamente, este personaje termina como /dominado/ por su madre, la /dominadora/. En cuanto rol figurativo, si bien ella es la /castigadora/ y Lalo el /castigado/, a él nunca se le ve en ese estado, ya que desaparece de la película, de modo que lo asumimos de manera implícita a partir del relato que otros personajes hacen.

- Sara:

PNB: S2=> (S1 ∪ Ov1) -> (S1 ∩ Ov1)

S1: Sara

S2: Mamá de Sara

Ov1: Saber quién fue su padre

Estructura temático-narrativa	Estructura figurativa
--------------------------------------	------------------------------

Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S2 /Sujeto de hacer/	/Identificadora/	/Reveladora/	/Llanto/ /Gritos/ /Gesto de ebriedad/ /Voz cortada/
S1 /Sujeto de estado/	/Identificada/ /Esperadora/	/Revelada/	/Rostro preocupado/ /Llanto/ /Mirada sorprendida/
Ov1 /Objeto de valor/	/Esperado/	/Dicho/	/Sonido de la voz de la madre/

Luego de que la madre de Sara mostrara evidentes /gestos de ebriedad/ en la fiesta de aniversario de Paraíso, la hija, con /rostro preocupado/, la lleva a casa. Ya en cama, escuchamos a la madre /llorar/ y /gritar/, por lo que es atendida por Sara. En un estado de inconsciencia pesadillesca, revela con /voz cortada/ que, uno a uno, varios soldados iban y abusaban sexualmente de ella. En ese preciso momento, y casi sin querer, la madre se convierte en la /reveladora/ del secreto, y Sara en la /revelada/, en tanto destinataria de la revelación. Temáticamente, la madre de Sara cumple el rol de /identificadora/, es decir, la persona que le otorga a Sara –la /identificada/ y /esperadora/ al mismo tiempo– el objeto de valor /esperado/, y que le ayudará a descubrir quién es realmente. Cuando esto ocurre, identificamos que las figuras de Sara pasan de un /rostro preocupado/ al /llanto/. La madre ha revelado a su hija la información sobre su origen, y el objeto de valor se torna ahora negativo, representado por el /sonido de la voz de la madre/.

Por último, otra figura representativa simbólicamente, y que podría congrega los cinco cuadros aquí colocados, es la que muestra un /árbol/, todo flaco y rodeado del /terreno árido/, pero vivo a pesar de ello, que ha crecido en un espacio en el que parecería imposible sobrevivir. Esta figura de /resistencia/ al entorno representa a cada uno de los personajes, que subsisten en una realidad que los envuelve y los determina, pero que les permite seguir existiendo, contra todo pronóstico.