



Las representaciones de Lima en la novela y el cine peruanos



GIOVANNA POLLAROLO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

El cine peruano de las dos primeras décadas del siglo XXI dialoga con las novelas realistas escritas a partir de la segunda mitad del siglo XX que dieron cuenta de la “explosión urbana” de los años 40 que transformó Lima. Los mundos que construyeron y representaron estas novelas sobre Lima

—ciudad donde la marginalidad y pobreza de los “invasores” y sus gestas heroicas se contrasta con el malestar de los “invadidos”, ciudad dividida por muros visibles e invisibles— continúan elaborándose en buena parte de las películas filmadas en el siglo XXI. En el presente trabajo me referiré a *Paraíso* (2009), filme de Héctor Gálvez y su relación con *Yawar Fiesta*

(1941), de José María Arguedas y dos cuentos de Enrique Congrains incluidos en el conjunto de relatos *Lima, hora cero* (1954).

UNO

En el “Prólogo” que escribe para la nueva edición de *Los muros invisibles* (2015), su ya clásico estudio sobre Lima y la novela, Peter

Elmore señala que, tras constatar, en los años 90, que las novelas más importantes del canon literario peruano escritas en los años 50 y 60 eran “realistas”, se propuso “reflexionar sobre el modo en que la novela, a lo largo de la mayor parte del siglo XX, había contribuido a perfilar, definir y formular tanto la imagen de Lima como la experiencia urbana en tiempos de modernización y cambio” (2015: 34). Se trataba de responder a la pregunta sobre la manera cómo había sido representada Lima en la novela del siglo XX, entendiendo, con Auerbach, que “[l]a mimesis literaria no es, ni pretende ser calco; un artefacto verbal no puede, por su propia naturaleza, duplicar lo que existe fuera de él. Más bien, lo que la representación hace es poner en primer plano aquello que en una época determinada se percibe y valora como ‘real’”; y por “realistas” a aquellos textos que se inscriben en el ámbito de lo social tal como los definió George Lukács (Elmore 2015: 16).

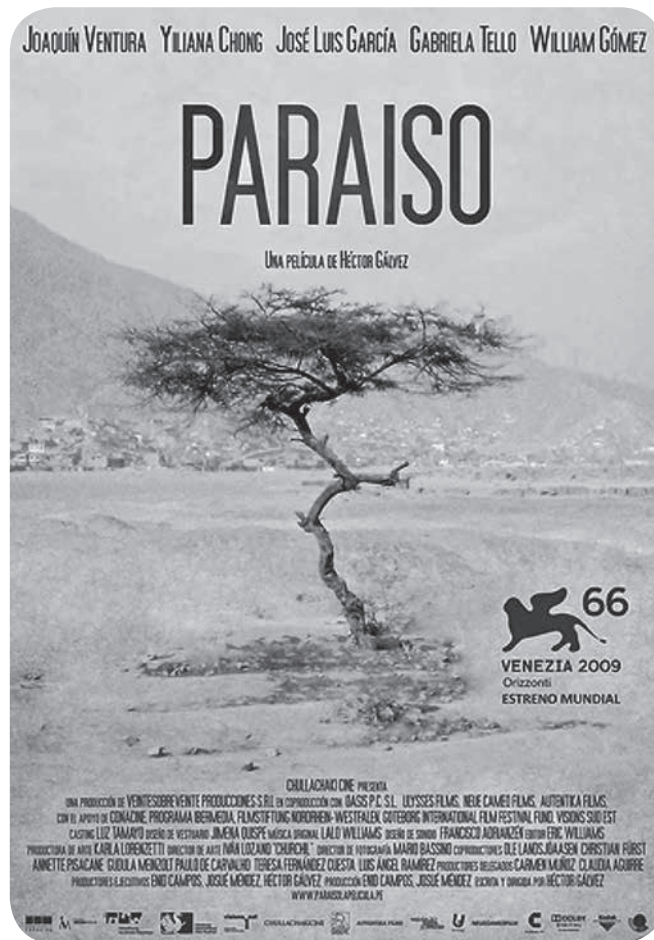
El estudio de Elmore parte de la premisa de que, en todas las novelas del corpus seleccionado, Lima no es solo un telón de fondo, un lugar que podría ser intercambiable como escenario para el desarrollo de la trama, sino un escenario cuya realidad es determinante para la existencia y desarrollo de los protagonistas. Así, comienza dando cuenta de la urbe representada en *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán y *Duque* (1934), de José Diez Canseco,

escritores que experimentan la primera modernización de Lima en las décadas del 20 y 30. Luego, en el segundo capítulo, “Lima y los Andes; caminos y desencuentros” estudia, entre otras novelas, *Yawar Fiesta* de José María Arguedas, primer texto peruano, afirma Elmore en el cual el flujo andino hacia Lima aparece “como un fenómeno

mundo para Julius (1970), de Alfredo Bryce Echenique.

Entre la primera novela que estudia Elmore, *La casa de cartón* y la última, *Un mundo para Julius* median algo más de 40 años. Entre 1970, año de publicación de *Julius*, y 2015, año de la reedición de *Los muros invisibles*: 45. Más de cuatro décadas marcadas por conflictos sociales, crisis económicas, violencia política, conflicto armado, dictadura y corrupción además de los cambios tecnológicos, nuevas formas de consumo, etcétera, han dado lugar sin duda alguna a nuevas generaciones de escritores y narrativas. De manera que resulta válido preguntarse sobre la manera cómo ha sido representada Lima por estas nuevas generaciones de narradores: ¿se puede seguir afirmando, se pregunta Elmore, que la novela peruana continúa siendo una novela sobre Lima y la experiencia urbana como lo fue en el siglo XX de acuerdo con los planteamientos de su estudio? Su respuesta es que aun cuando no faltan novelas “cuya acción transcurre en la capital”, en

la mayoría de los casos “la ciudad no aparece en ellas como un problema: está presente, pero no es una presencia” (Elmore 2015: 33). En la novelística peruana de las últimas décadas, sostiene, “[l]a experiencia urbana y la vida política se presentan como datos obvios y no como cuestiones que requieren elaboración artística o conceptual” (2015: 21), incluso aquellas que toman como asunto



Afiche de *Paraíso*.

cultural trascendente” (2015: 171). Para el tercer capítulo “Tránsitos entre ruinas”, considera tres novelas que representan la Lima desbordada y caótica tras las sucesivas olas migratorias y cuyos personajes protagonistas tienen una “relación tensa y conflictiva con el medio urbano” (2015: 32): *Los geniecillos dominicales* (1965) de Julio Ramón Ribeyro; *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, y *Un*

la violencia y el terror de los 80. Concluye que es en el cine donde “Lima ha tenido más fortuna” y consigna títulos de películas de ficción que proponen “desde poéticas y estilos distintos, versiones de la existencia de Lima contemporánea y desbordada” (2015: 33).

La afirmación de Elmore sugiere la posibilidad de plantear que así como las novelas realistas escritas en el período que abarca su estudio se empeñaron en representar una “Lima desbordada y escindida”, un buen número de películas filmadas en las dos últimas décadas del siglo XXI dan cuenta de esa Lima 40 años después y la representan como una ciudad escindida y fragmentada; una ciudad marcada por la “explosión urbana” de los años 80 y 90 con características similares en tanto remiten, de uno u otro modo, a dos universos: de un lado, el del centro, la modernidad y el desarrollo; y de otro, el de la periferia, la marginalidad, la pobreza. Frente a esta constatación, resulta válido indagar, en el diálogo que entablan las películas recientes con la novela realista de los años 40 y 50 revelando o denunciado la fragmentación, la marginalidad y pobreza de los “invasores”, sus gestas heroicas, los muros que dividen, el malestar de los “invadidos”, el caos, etcétera.

Ya en “La ciudad indese(ch)able: relectura de la novela urbana en la narrativa y el cine peruanos” (2005), Iliana Pagán Teitelbaun hacía dialogar el relato *Montaceros* (1981) de Cronwell Jara con la película *Gregorio* (1984) del Grupo Chaski, cuyas propuestas narrativas, a partir del objetivo de “simbolizar o representar —desde adentro— la realidad violenta de la exclusión de la ciudadanía” mostraban, según la autora, la manera como “los aspectos visibles de la violencia urbana (violencia

directa) se relacionan con aspectos invisibles de la violencia (violencia estructural) en Lima (2005: 311). Años después, en “Geografía de la precariedad: una lectura de *Paraíso* de Héctor Gálvez”, Cynthia Vich, se refería a la novela *Patíbulo para un caballo* (1989), también de Cronwell Jara, que describe como “una suerte de gran relato sobre la lucha del migrante y su reclamo de inclusión en la modernidad urbana peruana” (2013/2014: 195) para vincularla con *Paraíso* (2009) de Héctor Gálvez. Vich sostiene que “más allá del enfoque mitificador” de *Patíbulo...* y de la “idealización del asentamiento humano como espacio nacional alternativo”, se advierte “una creciente intuición de fracaso que se empieza a vislumbrar hacia el final de la novela” (2013/2014: 195) y que *Paraíso* corrobora en su construcción de un espacio marginal “estancado” y ajeno a toda posibilidad de progreso (2013/2014: 196).

Me interesa indagar en el diálogo entre esa narrativa y el cine a la luz de las migraciones, el desplazamiento de los pobladores y su ubicación en el centro o en la periferia a partir de dos modos, bastante esquemáticos, de vinculación que se manifiesta ya sea desde la separación radical e irreconciliable entre dos mundos; o desde el intento, de quienes pertenecen al centro o a la periferia, de romper el muro. Consideraré *Paraíso* como ejemplo de separación radical estableciendo un diálogo entre este filme con *Yawar Fiesta*, de José María Arguedas y dos cuentos de Enrique Congrains incluidos en el conjunto de relatos *Lima, hora cero*, ambos autores pertenecientes a la generación del 50, que justamente proponen lo contrario: la posibilidad, aun cuando termine en fracaso, de acceder al centro desde la periferia¹.

DOS

En 1964, Sebastián Salazar Bondy en su difundido ensayo *Lima la horrible*, presentaba casi gráficamente la distribución de la urbe tras la explosión demográfica que se había iniciado en los años 40 con la crisis del régimen latifundista y el aumento demográfico de la población andina:

Las 117 manzanas se han multiplicado y el casco urbano ha alcanzado las orillas del mar de Norte a Sur (...) desde La Punta en el Callao, hasta el Morro del Solar, en Chorrillos, y cuya base parece ser el Cerro San Cristóbal. La City se ha erguido con pobres imitaciones de rascacielos, pero rumbo al Pacífico han surgido barrios populosos (La Victoria, Breña, Lince) y, más cerca del mar, barrios residenciales (San Isidro, Miraflores, Monterrico), todos de caótica arquitectura (...). Clase media y burguesía grande se sitúan en estas dos clases de barrios fronterizos. La masa popular se hacina, en cambio, en tres especies de horror: el callejón, largo pasadizo flanqueado de tugurios misérrimos; la barriada, urbanización clandestina y espontánea de chozas de esteras que excepcionalmente deriva en casita de adobe o ladrillo, y el corralón, conjunto de habitaciones rústicas de baldíos cercados. Son núcleos éstos en los que se refugia más de medio millón de limeños (40).

Como señala Elmore, “ningún fenómeno social, económico y cultural ha cambiado tanto el rostro del país como el proceso de urbanización” (2015: 27). Basta anotar que hasta la década de 1940, el 65% de la población peruana

vivía en el campo, pero en apenas medio siglo se produjo un vuelco drástico, al punto que, en 1990, el 70% de los peruanos se había arraigado en ciudades” (2015: 27). Solo para tener una idea de este desmesurado crecimiento poblacional citaré la siguiente tabla elaborada por INEI (1996): 1940: 661, 508 pobladores; 1961: 1’901, 922; 1972: 3’ 418, 452; 1981: 4’ 835, 793; y 1993: 6’ 434, 323.

“Se quejaron los ciudadanos tildándolos de invasores, acusándolos de desfigurar las ciudades, de hacer de ellas ‘unos monstruos sociales’”, escribió Romero en su ya clásico estudio *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* (1999: 398). Con manifiesta irritación, Salazar Bondy se queja del caos de la ciudad como consecuencia de la explosión urbana: “Se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas, para pervivir. Dos millones de seres que se desplazan abriéndose paso (...) entre las fieras que de los hombres hace el subdesarrollo aglomerante” (1964: 16). Del colapso de los servicios públicos: agua, desagüe, recolección de basura; de la insuficiencia de escuelas y hospitales y hasta de cementerios son responsabilizados los invasores que se instalaron en barrios abandonados por las clases medias y altas que construían urbanizaciones en las que “funcionarían reglas tácitas para preservar la intromisión de gente de condición social inferior” (Romero 1999: 428).

En 1998, Raúl Bueno en “Heterogeneidad migrante y crisis del modelo radial de cultura” se propone mostrar que “el modelo civilizador que había prevalecido en el Perú y en el resto de América Latina desde la instalación de la colonia, en el que la ciudad proyecta orden y cultura en el campo, ha sido puesto en abierto entredi-



Enrique Congrains y Héctor Gálvez.

cho por un modelo inverso, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el que el campo y el interior de las naciones vuelcan su compleja heterogeneidad en las ciudades y las redefinen en términos de cultura y aun de organización social y política” (Bueno 1998: 253). Bueno enfatiza en la condición plural del

“sujeto migrante”, noción acuñada por Antonio Cornejo Polar (1994) que realiza “sistemática y ritualmente una serie de acciones de trascendencia grupal, revestidas de símbolos religiosos, clánicos y patrióticos, como migrar, desbordar, invadir, fundar, urbanizar y repoblar” (Bueno 1998: 255). La Lima “criolla y señorial” (1998: 259) empieza a ser tomada por la “ciudad oral”, una ciudad “hecha de acuerdos verbales y de transgresiones a la norma impresa” (1998: 259). Desde los años cuarenta en adelante, esta “ciudad oral” crecerá “hasta saturar y desbordar los límites habitables de la tradicional ciudad escrituraria” (1998: 259) y Bueno ve en esta “toma”, la “reconquista del centro”. Los invasores de los “rancheríos” de Lima, como llama Romero a los lugares donde construían sus precarias viviendas, fueron los más organizados desde la planificación de la invasión: para hacerla, se trasladaban “desde sus pueblos de la sierra a la capital comunidades enteras (...). Todos juntos constituyen la ‘otra sociedad’ cuyo espectáculo entristece y deprime a los limeños de las clases acomodadas” (Romero 1999: 437).

TRES

Los protagonistas de las narraciones de Arguedas y Congrains, indios y mestizos llegados en mayor número de las zonas andinas pero también del interior de la costa y de la selva, no son presentados como “invasores”, responsables de haber trastornado una ciudad que

hasta entonces se había imaginado blanca, criolla, moderna, nostálgica de un boato virreinal. Tampoco son los “indios ignorantes” culpables del atraso del país.

Por el contrario, Arguedas los presenta en *Yáwar Fiesta* como mestizos que han aprendido a leer y a escribir, van a la universidad, cuestionan el orden latifundista de Puquio, de donde han migrado a Lima. “Orgullosos de sus raíces andinas, identificados con la utopía revolucionaria, los mestizos en Lima representan un nuevo tipo humano, una sensibilidad que en el contexto puquiano hubiera sido sofocada” (Elmore 2015: 122). “Hablan en voz alta, reclaman por sus derechos, negocian con la autoridad, ¿De dónde habían sacado ese aire de orgullo? ¿No estaban todavía vivos sus padres, andando rotos en los barrios?” (Arguedas 1980: 160). La respuesta es evidente: aprendieron la rebeldía en Lima. Han leído a Mariátegui, se han adueñado de un saber gracias al cual han dejado de ser sumisos.

Hay en *Yáwar Fiesta* una suerte de épica que en el cuento “Lima, hora cero” de Congrains es aún más explícita. El narrador plural que se hace cargo del relato comienza contando la llegada a Esperanza, el arenal invadido: “Somos más de trescientos entre hombres, mujeres y niños y provenimos de todas las regiones del Perú” (1955: 5). “Lima, hora cero” es la gesta heroica de esos provincianos venidos de todas partes del Perú a Lima para reclamarles a “los otros”, ese millón de seres, aquello que no poseen: “Ellos tienen inmensos edificios grises; espléndidas casas, rodeadas de espléndidos jardines; tiendas lujosas provistas de todo; grandes hospitales y clínicas; estuendos autos” (1955: 5). Nosotros, la voz narrativa, “estamos en su mismo borde” (1955: 10).

Han llegado a Lima esperando encontrar el paraíso en la gran ciudad. Pero el desengaño llega pronto. “Uno logra surgir, cien se han hundido” (1955: 10). El fracaso en la ciudad no supone sin embargo la vuelta al lugar de origen. Aunque “Esperanza”, nombre con el que han bautizado la tierra tomada, es descrita como un:

hacinamiento de chozas construidas irregularmente en torno de un claro (...) Chozas destaraladas, criaturas desnudas, pordioseros, provincianos que han terminado por encallar en Esperanza, hombres varados por la vida, mujeres escualidas, una que otra prostituta, (...) más chozas, más miseria” (Congrains 1955: 9)

lucharán sin tregua por permanecer allí. Es su nueva tierra. Y se organizan, entablan diálogo con las empresas inmobiliarias que quiere arrebatársela para construir una urbanización y ganar dinero; proponen acuerdos, negocian. Solo cuando comprenden que el diálogo con “ellos”, los poderosos, no conduce a ninguna solución, buscan apoyo en otros grupos de invasores, protestan y exigen que se respeten sus derechos. En este relato, Congrains dio cuenta de una de las tantas tomas de tierras, arenales y cerros, que fueron consolidándose como “barriadas” primero, “pueblos jóvenes”, “asentamientos humanos” después; los hoy llamados “conos”: Lima Norte, Lima Sur.

Los migrantes provincianos que construyen Arguedas y Congrains se enfrentan a “los otros”, a los señores limeños, de allí, en mi opinión, la épica que estos relatos trasuntan. Marginados y víctimas de prejuicios racistas, se empeñan en sobrevivir y hacerse un lugar en

la ciudad; tienen agencia, luchan; confían en que finalmente lograrán vencer a esa “bestia con un millón de cabezas”, como reflexiona Esteban, el niño del relato “El niño de junto al cielo” que baja del cerro invadido para conocer y aprender a hacer negocios: “¿Eso era Lima, Lima, Lima? (...) Y ahí iba él, con cada paso que daba, iba internándose dentro de la bestia” (Congrains 1955: 100). Y aunque fracasa en su primera incursión a Lima y es víctima del robo a causa de su ingenuidad, Esteban aprenderá a vivir en la ciudad moderna.

Una gran distancia no solo temporal separa “Esperanza” de “Jardines del Paraíso”, el asentamiento humano escenario en el que transcurre la película *Paraíso* (2009), fundado en los años 90 por ayacuchanos desplazados por la violencia del estado y la violencia senderista. El filme narra la historia de cinco muchachos desorientados, hijos de los migrantes fundadores, que se encuentran en un momento crucial de sus vidas, cuando deben decidir su futuro que se presenta incierto desde un presente de pobreza y marginalidad. Años antes, el director del filme, Héctor Gálvez, había tenido a su cargo un taller de video dirigido a jóvenes en el asentamiento humano “Jardines del Paraíso” y trabajando con ellos surgió la idea del filme. Se trata de la primera película peruana que tiene como protagonistas a jóvenes pertenecientes a la generación que no vivió los años del conflicto armado y que narra su presente cotidiano tras el cual se asoman los traumas de sus padres, víctimas de la violencia². Fue estrenada en el Festival de Venecia en 2009 en la Sección Horizontes. Obtuvo el premio al Mejor Guion en el Festival de Cine de Huelva en 2009 y fue seleccionada para participar en BAFICI 2010.

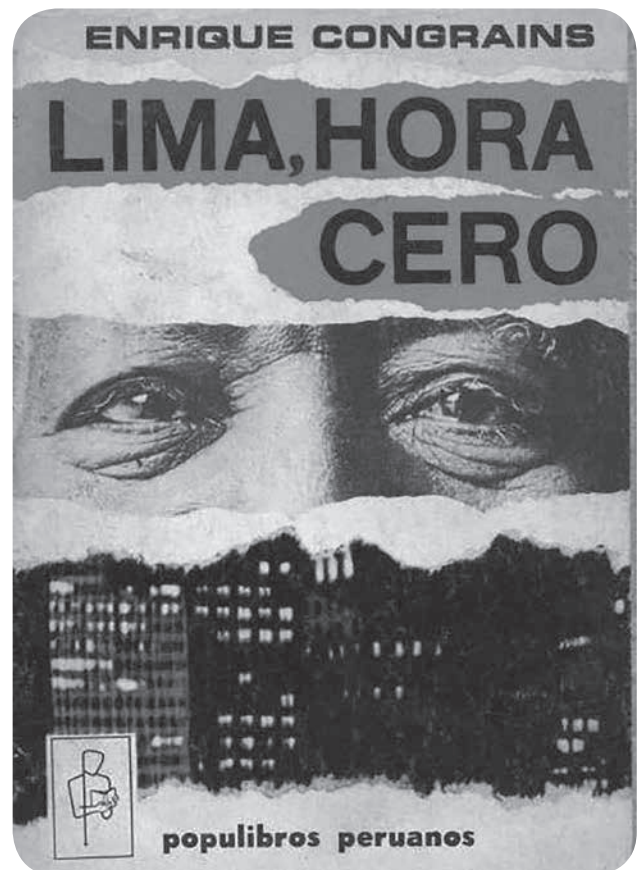
A Gálvez le interesó explorar el presente precario, entre el documental y la ficción, de los cinco protagonistas. A lo largo del filme, conocemos sus vidas mediante pequeños apuntes trazados con una economía narrativa empeñada en revelar solo lo necesario. Así, de Joaquín, tal vez el más protagónico de la historia, sabemos que necesita un trabajo y consigue uno eventual como “jalador” de una pollería: bajo un pesado disfraz de pollo, debe bailar y gestualizar con sus alas y patas para atraer a posibles clientes que transitan por la calle. Es despedido a los pocos días y a lo largo de la película lo vemos en actividades grupales con sus cuatro amigos o en su casa donde vive con su familia: la madre quechua hablante, dos hermanas y un pequeño hermano. Frecuentará con asiduidad las instalaciones del pequeño circo que llega al “asentamiento

humano” para ofrecer funciones durante las fiestas del asentamiento. Para Joaquín, asistir a las funciones del circo “es el único goce permitido en un mundo que no conoce la alegría”, señala Bedoya (2015: 101). Los otros cuatro jóvenes son Mario, a quien su padre expulsa permanentemente de la casa por no tener trabajo. Sara, novia de Mario, vive con su madre a quien ayuda en el trabajo de vendedora de verduras en el mercado, razón por la cual ha debido abandonar la escuela. La madre es quechua hablante y oculta un pasado marcado por la violencia vivida que solo aparece cuando se emborracha. Antuanet cursa el último año de colegio y es la más enfocada en trazar su futuro. Confía en que el estudio es el camino para salir del arrenal. Y Lalo, el más joven, carece de cualquier plan; aún no ha terminado el colegio.

En “Jardines del Paraíso”, nombre que da cuenta de la esperanza en el futuro, no hay esperanzas ni jardines; y alude más bien, irónicamente, a la aridez del arrenal que contrasta con el apelativo de “ciudad jardín” que se le adjudica a la ciudad de Lima ubicada tan cerca y, a la vez, tan lejos. No hay esperanza no solo porque el espacio urbano es “un lugar estancado y sin futuro” en términos de Cynthia Vich (2013/2014: 196), sino porque esa Lima urbana que representa la modernidad, el confort, además de inaccesible, es invisible. Está a años luz de distancia, que ciertamente no es geográfica pues “Jardines del Paraíso”, el arrenal que invadieron los padres de los protagonistas se ubica en Lima y desde el cerro, en cuyas faldas se extiende el asentamiento, podría verse la gran ciudad. Pero una densa neblina lo impide cual metáfora de esa distancia. Vich indica:



Portada de *Yawar Fiesta* de José María Arguedas.



Portada de *Lima, hora cero* de Enrique Congrains.



Fotograma de *Paraíso*.

Metafóricamente, no es difícil ver cómo esta neblina funciona como una suerte de barrera que circunscribe a los jóvenes y encarcela su visión permitiéndoles ver solamente el asentamiento humano en el que viven (198).

A diferencia del universo representado en los relatos de los años 50 donde los protagonistas se enfrentan a quienes quieren expulsarlos y transitan por esa Lima aun cuando esta les sea esquiva, el de *Paraíso* es el del espacio periférico que revela su extrema marginalidad: los protagonistas no solo no la transitan; tampoco pueden verla.

Los cinco jóvenes solo ansían salir de ese lugar configurado, señala Vich, “como una celda o nicho” (2013/2014: 197); desean acceder a un buen trabajo que les permita vivir de otra manera, lejos de la escasez y de las limitaciones. Habitar en la Lima moderna. Pero lo más lejos que llegan cuando salen del arenal es a otros márgenes: la

pollería donde Joaquín consigue el trabajo de “jalador” o el viaje en micro de Antuanet y Sara al centro de Lima para averiguar sobre una beca que le permitirá estudiar periodismo. El gesto avergonzado con el que las dos amigas limpian la tierra de sus zapatos, evidencia su anhelo de salir de la periferia; esa tierra que en la Lima moderna de cemento delatará lo que anhelan ocultar: su origen marginal. Finalmente, tendrán que conformarse con trabajar en un puesto en el mercado de “Paraíso”. Mario, el joven novio de Sara, postulará para ingresar al Ejército y Joaquín seguirá al circo que llegó por las fiestas de aniversario del asentamiento y que seguramente continuará instalándose en lugares tan precarios y marginales como ese.

La representación de Lima cuando se iniciaba la “explosión urbana”, difiere radicalmente de la construida por Gálvez en el siglo XXI. La gesta heroica de los primeros migrantes animada por la esperanza de una vida mejor, ha devenido en un lugar desolado, seco y polvoriento donde solo un árbol se

mantiene en pie, nadie sabe cómo. Y de donde nadie parece poder salir. Lo que no ha cambiado es la representación cada vez más dramática de una ciudad dividida, escindida. Muros invisibles, pero también visibles, separan radicalmente estos dos universos que tematizó la novela realista y el cine contemporáneo ha retomado, como se ha visto en *Paraíso*, y que refiere inevitablemente a la posibilidad o imposibilidad del tránsito entre un mundo y otro; saltar o no saltar los muros que separan, marginan, marcan fronteras. Dos mundos que no se miran y cuya expresión emblemática en la Lima actual es el llamado “muro de la vergüenza” levantado por los vecinos de Las Casuarinas, barrio de clase alta, para separarse de Pamplona, asentamiento humano donde sus pobladores viven en condiciones precarias. Dos mundos que coexisten en medio de tensiones y conflictos soterrados que eventualmente se manifiestan en acusaciones de robos de un lado, de discriminación étnica y social de otro.



Notas

1 Por razones de extensión no incluiré las secciones siguientes que completan el corpus de este estudio: *Dioses* (2008) de Josué Méndez que representa el fracaso del tránsito tanto del centro a la periferia como el inverso, explicitando el diálogo con novelas como *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa y *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique entre, sin duda, muchas otras, pero que he elegido por considerarlas las más representativas. Y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa que propone, me arriesgo a afirmar, una vinculación entre ambos mundos (la representación de una Lima escindida continúa vigente), que aunque conflictiva y

difícil, culmina con el triunfo de la Lima periférica sobre la central, presentada como decadente y sin recursos para sobrevivir. Su propuesta, a mi juicio, no dialoga con las representaciones de la novela peruana canónica que constituye el corpus de este estudio; está más cerca, e intentaré demostrarlo, de *Lima Norte*, de Giovanni Anticono, una novela más reciente (2009) que da cuenta de esa “Lima emergente”, aunque aquí condenada al fracaso, que puebla los “asentamientos humanos” y que también dialoga con *Días de Santiago* (2004), en una suerte de influencia inversa en la que las películas funcionan como sus hipotextos, lo que confirmaría la afirmación de Elmore.

2 Ver Pollarolo (2019). En este artículo indago en la representación de ese pasado que asoma en las vidas de estos jóvenes limeños hijos de migrantes y en su incipiente proceso de recordar. En mi análisis sostengo que la memoria de estos jóvenes está más cerca de la negación que de la necesidad de revisar el pasado, de exigir justicia y reparación para quienes fueron las víctimas, la generación de sus padres. Es decir, su presente parece dominado, indirectamente, por los recuerdos de un pasado que no parecen muy interesados en indagar pero que, a su pesar, de una manera u otra, los persigue y afecta su presente marcado por las expectativas de un futuro mejor, distinto del de sus padres, que parece no llegar.

Bibliografía

- Arguedas, José María
1980 *Yawar Fiesta*. Lima: Editorial Horizonte.
- Bedoya, Ricardo
2015 *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- Bueno, Raúl
1998 “Heterogeneidad migrante y crisis del modelo radial de cultura”, en *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Mabel Moraña (ed.). Pittsburgh: Biblioteca de América, pp. 253-268.
- Congrains, Enrique
1955 *Lima, hora cero*. Lima: Círculo de novelistas peruanos.
- Cornejo Polar, Antonio
1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: editorial Horizonte.
- Elmore, Peter
2015 “Prólogo”. *Los muros invisibles*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Gálvez, Héctor (director)
2009 *Paraíso*. Protagonistas: Joaquín Ventura, Yiliana Chong, José Luis García, Gabriela Tello, William Gómez. Perú: Chullachaki Producciones.
- INEI
1996: Lima Metropolitana, perfil sociodemográfico.
- Pagán Teitelbaum, Iliana
2005 “La ciudad indese(ch)able: relectura de la novela urbana en la narrativa y el cine peruanos”, en *BIRA* 32, pp. 311–328.
- Pollarolo, Giovanna
2019 «Transmission of Memory in Héctor Gálvez’s *Paraíso*», en *Politics of Children in Latin American Cinema*. María Soledad Paz-Mackay y Omar Rodríguez (eds.). Nueva York: Lexington Books, pp. 18–196. <https://rowman.com/ISBN/9781498597418/Politics-of-Children-in-Latin-American-Cinema>
- Romero, José Luis
1999 [1976] *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Salazar Bondy, Sebastián
1964 *Lima la horrible*. México, D.F.: Era.
- Vich, Cynthia
2013/2014 “Geografía de la precariedad: una lectura de *Paraíso* de Héctor Gálvez”, en *Nuevo texto crítico*. Vol. 26–27, Núm. 49–50, pp. 195-206.