

MAURICIO GODOY  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ (PERÚ)  
mauricio.godoy@pucp.edu.pe

**ALIAS ALEJANDRO Y SIBILA, RETRATO FAMILIAR DEL CONFLICTO ARMADO  
INTERNO EN EL PERÚ**  
**ALIAS ALEJANDRO AND SIBILA, FAMILY PORTRAIT OF THE INTERNAL  
CONFLICT IN PERU**

**PALABRAS CLAVE**

Documental peruano / Violencia política / Memoria / Películas autobiográficas

**KEYWORDS**

Peruvian documentary / Political violence / Memory / Autobiographical movies

**SUMILLA**

Dentro de la producción de cine documental político latinoamericano, los documentales sobre el conflicto armado interno han sido los más representativos en el Perú los últimos quince años. Esta temática ha sido investigada y abordada por diferentes autores en textos y publicaciones; sin embargo, el giro subjetivo no ha sido tomado en cuenta como elemento distintivo en tales análisis. El presente artículo pone el acento en la subjetividad inherente en los films *Alias Alejandro* (Alejandro Cárdenas, 2005) y *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012), en los que la aproximación autobiográfica de sus realizadores genera un producto final complejo, diferenciado de la supuesta “verdad” que busca retratar el documental clásico.

**ABSTRACT**

Among the political documentary cinema in Latin America, Peru documentary has been focused in its internal conflict since the last fifteen years. This subject has been on the core of different analysis and publications. However, the subjective turn has not been taking importance along these works. In this article the author discusses about the importance on the subjectivity through the analysis of the films *Alias Alejandro* (Cárdenas, 2005) and *Sibila* (Arredondo, 2012), in which ones with an autobiographical approach results in a complex final product, taking distance of the apparent “truth” representations mainly boarded by classical documentaries films.

## MAURICIO GODOY

Docente y realizador documental. Director del TransLAB, Laboratorio de No Ficción. Su investigación está vinculada con la realización documental y las metodologías etnográficas visuales. Se encuentra estudiando el doctorado en Antropología en la PUCP. Recientemente ha estrenado su segundo largometraje documental, *El nudo de la corbata*.

## **ALIAS ALEJANDRO Y SIBILA, RETRATO FAMILIAR DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ**

Las dos décadas de violencia política (1980-2000) que se vivieron en el Perú dejaron una herida abierta que al parecer se quiere tapar, pero no curar. Nuestra memoria colectiva desconoce en gran medida los pormenores que nos llevaron a vivir una guerra interna de tal magnitud, llena de muertos, desaparecidos y mucho dolor.

En este contexto, y ante el escaso interés del Estado y la sociedad civil de afrontar la problemática y curar dicha herida, nos encontramos con un nutrido grupo de directores de cine documental que revisan la memoria sociopolítica del país. Más de sesenta documentales realizados en los últimos quince años critican a nuestros exgobernantes, denuncian la extrema violencia de los grupos armados, hacen reflexionar al espectador sobre el dolor de nuestros compatriotas o los acompañan en un viaje introspectivo en busca de respuestas que posiblemente no hallarán (Malek, 2015). Y es que, al final, el documental es la memoria visual de un país, de una ciudad, de una familia.

Los intereses y formas de producción de estos materiales fílmicos son muy diversos. Surgen de



asociaciones, casas productoras y hasta se trata de trabajos estudiantiles o proyectos independientes. Entre estos últimos encontramos documentales en los que la figura del director adquiere protagonismo dentro del film, y que, por ser familiar directo de los partícipes en los actos de violencia política, el punto de vista difiere del que encontramos en la mayoría de films; y en los que es el conflicto interno del realizador el detonante para acabar representando el conflicto interno de un país.

### EL GIRO SUBJETIVO

Los intereses políticos, maquillados de una aparente objetividad, eran —y aún lo son— un arma muy poderosa del documental clásico. Por eso, a este se le cuestiona su contenido ético, político e ideológico. Debido a su estructura y forma de dirigirse al espectador, este tipo de documental es el más difundido y el que se identifica, en primera instancia, como cine documental.

En respuesta a esta supuesta objetividad, los documentalistas comienzan a explorar la subjetividad dentro de sus propuestas. Aparecen así documentales que mezclan sin pudor el punto de vista del realizador con “elementos narrativos, la reflexión argumentativa e incluso el modo asociativo con fines retóricos” (Cock, 2006). Se vuelve a la voz en *off* expositiva, pero esta vez se encuentra claramente subjetivizada; se abandona la pretensión de establecer una relación directa, no mediada, pasando de “la mosca en la pared” a “la mosca en la sopa” (Di Tella, 2006; Weinrichter, 1998). La presencia del realizador como responsable de lo que acontece en el film es directa, como cuando Michael Moore, en *Roger and me* (1989), persigue al director de la General Motors para que explique frente a la cámara por qué cerró la fábrica, o cuando Dennis O’Rourke paga a una prostituta para que cuente su vida de igual modo en *The good woman of Bangkok* (1991).

Como previamente he escrito, en el Perú encontramos propuestas subjetivas desde mediados de la década de 1980. Los cortometrajes de Gianfranco Annichini como *Una novia en New York* (1986) y *Radio Belén* (1983) o *Del verbo amar* de Mary Jiménez (1984) son prueba de ello (Godoy, 2013). Pero es en los últimos quince años que dicha producción se ha incrementado en forma considerable, en la que nuevamente los avances tecnológicos van de la mano

con la democratización de la producción documental. Dentro de este *boom* de producción, encontramos propuestas muy interesantes de abordaje del tema de la violencia política vivida entre 1980 y el 2000, como *Camino Barbarie* de Javier Becerra (2004), *Raccaya-Umasi* de Vicente Cueto (2011), *La huella* de Tatiana Fuentes (2013), *Alias Alejandro* de Alejandro Cárdenas (2005), *Sibila* de Teresa Arredondo (2012), *Una memoria incómoda* de Cecilia Cadenillas (2017), entre otras.

Me centro en el análisis de los dos films que parten de una historia contada en primera persona. El documental autobiográfico *Alias Alejandro* es la búsqueda de la identidad, es el viaje que hace un hijo-director de regreso al Perú para entender a su padre, las cosas que hizo como miembro de Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), y reconciliarse con sus raíces luego de vivir casi toda su vida autoexiliado en Alemania. Mientras *Sibila* es la búsqueda de la memoria y el querer entender. La directora, nacida en el Perú pero criada en Chile, investiga y pregunta sobre su tía Sybila, miembro del Partido Comunista Peruano – Sendero Luminoso (PCP- SL), quien estuvo encarcelada durante quince años, con el deseo de retomar una relación que se vio interrumpida durante los años que Sybila estuvo en prisión.

### LO AUTOBIOGRÁFICO

Cuando hablo de una producción autobiográfica, me refiero a que la historia gira alrededor del director del film o su familia y hay una clara presencia del “yo”, que se puede manifestar de diferentes maneras (ausencia o presencia del cuerpo, siendo sujeto u objeto de filmación, o la combinación de ambas). Pero también encontramos otras características dentro de las propuestas autobiográficas, las cuales delimité en una publicación previa: (a) los realizadores comparten historias personales muy íntimas, de dolor, enfermedad y muerte, que Andrés Di Tella (2006) compara con la *salida del clóset gay*; (b) en el film se narra “nuestra versión” de la historia, la familiar, la personal, comparándola con la historia oficial de la nación; hay un rescate de la memoria; (c) en muchos casos, para tocar temas delicados, se incluye el humor y la ironía en la estructura argumental; a esta opción narrativa se le conoce como “la estética del fracaso”; y finalmente, (d) encontramos una nueva sensibilidad en la aproximación documental, en gran medida producto de la presencia de realizadoras mujeres (Godoy, 2013, p. 68)

Por otro lado, también delimito cinco tipos de propuestas autobiográficas que compaginan las características antes mencionadas (Godoy, 2013): (a) *el diario filmico*: se basa en el rodaje diario de acontecimientos durante un período determinado de tiempo y en su posterior montaje, siguiendo una estructura cronológica y narrativa; (b) *el (auto)retrato familiar*: el realizador es quien forma parte del objeto de investigación; se formulan preguntas de carácter autobiográfico cuyas respuestas están en las raíces familiares; su estructura no cronológica la diferencia del diario; (c) *historia oficial versus memoria familiar*: se da cuando el retrato familiar surge como un intento de examinar acontecimientos históricos de carácter público que son relevantes en la vida familiar del cineasta, y lo importante no es la reconstrucción fiel de los acontecimientos sino, más bien, su repercusión y consecuencias en la vida familiar; (d) *la carta filmada*: es una puesta en escena de imágenes y sonidos muy específica; en su mayoría son cartas abiertas que el cineasta dirige a una persona para intermediar entre el mundo y el espectador; y, finalmente, (e) *el film-ensayo*: cuya estructura “[...] es híbrida, una estructura que va de lo personal-biográfico (dividido en experiencias personales, sueños, opiniones) a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tiene por lo menos dos niveles, por tanto: uno a través del cual se persigue un objeto, un tema (o varios) y otro por el que este tema se expresa estéticamente; el entramado, el carácter híbrido está expresándose a la vez que se expresa el propio tema” (Catalá, 2005, p. 145).

### **ALIAS ALEJANDRO DE ALEJANDRO CÁRDENAS (2005)**

Peter Cárdenas era uno de los líderes del MRTA durante la toma de la Embajada de Japón (1996). Alejandro Cárdenas, el director del documental, es su hijo. *Alias Alejandro* es un viaje en busca de su identidad. Es una *road movie* con forma de diario de viaje.

Al inicio, el film nos muestra imágenes de archivo de la toma de la Embajada del Japón. La voz en *off* del director, que habla en alemán, las relaciona con su vida cuando menciona que uno de los responsables de dicho atentado, el número dos del MRTA, es su padre. Luego de ver imágenes de noticieros en las que aparece su padre, el director se cuestiona qué lo vincula con este hombre que recién a sus veintidós años le escribe una carta llamándolo “hijo”, cuando la última vez que se vieron él tenía cinco años. El archivo, al igual que en el film *History and memory* (Rea Tajiri, 1991), se trabaja de forma comparativa. Alejandro nos muestra la

historia oficial del país y la contrasta con la historia familiar. El uso del material de archivo extraído de noticieros televisivos nos contextualiza dentro de lo que se afirma fue el MRTA, y en especial Peter Cárdenas dentro de su cúpula dirigente. Pero también tenemos la oportunidad de escuchar el otro lado de la historia, la memoria familiar, por la cual nos enteramos cómo surge el interés social de Peter en Argentina, militando como montonero, y al regresar a su país y ver una situación similar a la argentina, decide ingresar al partido político que terminaría conformando el MRTA. Es importante resaltar que, al igual que en *History and memory*, es la madre del realizador quien nos cuenta su historia. Se trata de la relevancia de la oralidad y la memoria familiar frente a lo masculino y la historia oficial, característicos del documental clásico.

Alejandro dejó de ver a su padre biológico a los cinco años, viajó con su madre a Europa y no quiso saber nada de él, hasta que la llegada de una carta hizo que se comenzará a cuestionar si ya era tiempo de conocer a “este extraño que dice llamarse mi padre” (Cárdenas, 2005). La carta es el detonante para realizar un viaje introspectivo:

[Empecé a] sentir que tenía un hueco en el alma, algo que tenía que terminar, estuve unos cuatro años para decidir que tenía que conocer esa parte de la familia, tengo que ir y conocer a mi padre, a mi hermana, a mi hermano, a mis abuelos, a mis tíos, y conocerlo a él. [...] Yo quise hacer esta película para saber bien de dónde vienen mis raíces. (Portales, 2006)

El recorrido empieza en Suecia, país donde viven la segunda esposa del padre, Victoria, y sus dos hermanos como asilados políticos. El primer contacto se establece con Victoria, quien parece necesitar encontrar un nexo entre padre e hijo: ve a Peter reflejado en la imagen de Alejandro y constantemente le habla del parecido entre ambos. Pero también busca hacerle entender la actuación del padre, el porqué Peter hizo lo que hizo. En un momento le muestra un video de archivo, filmado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), en el que el padre se deslinda del MRTA y pide perdón a todos por lo que hizo, especialmente a sus hijos. En ese momento la esposa de Peter se emociona hasta las lágrimas, mientras Alejandro, frío, lo ve distante, no reconoce en Peter a su padre.

Alejandro también conversa con sus dos hermanos, Grete y Gabo. En ambas secuencias se aprecia mucha empatía entre ellos. A través de ellos, el director refleja muchas de sus ideas y contradicciones. Por ejemplo, la hermana no comprende el abandono del padre, mientras el hermano lo admira por haber seguido sus ideales a pesar de todo. Otro punto destacable es el cuestionamiento ético que vive el director al filmar ese primer encuentro con los hermanos, frente a lo cual decide preguntarles qué piensan acerca de que él esté haciendo una película sobre ese tema, a lo que Gabo responde que él haría lo mismo.

La siguiente escala es el Perú. Alejandro viaja con su madre, Cuini, nacida en Argentina. Ella irá conduciendo a nuestro personaje, novel director, por un territorio complicado y pantanoso: el reencuentro con la familia del padre, las entrevistas con los miembros de la CVR, la visita a un pueblo joven, el viaje a la sierra peruana, hasta finalmente ir a la prisión a conocer a Peter. Cuini es clave como guía durante su estadía, bien frente a cámara o cuando conversan sobre lo que significaba militar en los años setenta, bien detrás de cámara o en la posproducción; ella es quien edita el film.

Son diversas las conversaciones que el hijo mantiene con Cuini, entre ellas, su cuestionamiento de la experiencia de la militancia en Latinoamérica en los años sesenta y setenta, la represión que se vivió en Argentina y la frustración que puede sentir cualquier militante de esa época frente a lo que pasó. Creo que ese es uno de los momentos más complejos del film, ya que nos abre una puerta a la reflexión sobre el nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, los cambios que se han vivido en las últimas décadas frente a la frustración y el fracaso que esos años generaron. Solanas nos dice al respecto:

Nosotros, los de la generación de los sesenta, los que desafiamos el sistema neo-colonial y fuimos leales al proyecto de liberación de Perón, los que vivimos la primavera del 73, las persecuciones y el terror, el exilio de adentro o de afuera, el regreso, los que en todo momento luchamos por la soberanía popular y la democracia y tuvimos éxitos y fracasos, hemos actuado siempre por una ética y por principios que aún viven en nosotros para ser realizados. Hoy se ha consolidado el proceso democrático, aunque lamentablemente una buena parte de los problemas denunciados en el film siguen vigentes o se han agravado tanto que aquellos son un pálido reflejo. Ellos están presentes como



un espejo de la desigualdad y la injusticia de una Argentina ajena y sometida que aún espera realizar su proyecto. (Solanas, 1989)

Los padres de Alejandro huyen de la Argentina por la persecución y muerte desatadas por la dictadura de aquel país. Al llegar al Perú, Peter continúa militando y entra a formar parte del MRTA. Surgen aquí varias preguntas: ¿Qué hubiera pasado si Peter se quedaba en Buenos Aires militando durante la dictadura de Videla? ¿Qué sucedió durante esos años? ¿Es posible que ahora el documental lo estuviera realizando el hijo de un desaparecido en vez del hijo del “terrorista” peruano?

Alejandro, al igual que Albertina Carri, son hijos de una generación de militantes de izquierda de los años setenta en Latinoamérica que, debido a la situación política de sus respectivos países, acabaron su vida de maneras diferentes. Unos desaparecidos durante la dictadura y el otro en la cárcel acusado de terrorismo. Se aprecia aquí una característica importante del documental autobiográfico latinoamericano: el desencanto de la nueva generación que no piensa que con una película (o con la militancia) se puede cambiar el mundo, como sus padres creían, sino que va a lo personal y cuenta su historia, su experiencia, y deja constancia de lo que no se dice en los medios oficiales, ya que la historia la escriben los vencedores: “[...] es una película sobre un aspecto que todavía no se muestra que es el punto de vista de mi generación que vivió, digamos, el desarraigo de la generación de los padres que se tuvieron que ir al exilio. Y nosotros, y mi generación, lo vivimos de otra manera” (Solanas, 1989).

Para cubrir este vacío generacional, la madre lo lleva a recorrer y comprender la realidad latinoamericana. El contexto social le permite a Alejandro entender qué hizo que su padre comenzará a militar y se alejará de su familia, de sus hermanos y de él. Estas reflexiones de abandono se van construyendo a partir del material de archivo familiar, desde sus primeros films de animación.

Cuini también será el nexo entre Alejandro y su familia paterna. Conoce a dos de sus tíos y a su abuelo Luchín. Reunirse con este último le ayuda a comenzar a encontrarse, a ver sus orígenes, su vínculo con el Perú, con su padre. Durante el film vemos a Alejandro buscar esos vínculos. Por ejemplo, en los primeros



minutos del documental, se pregunta de quién ha heredado su nariz aguileña, pues no conoce a nadie en su familia que la tenga igual, y obtiene la respuesta cuando conoce a su abuelo. Luego del encuentro, Alejandro, feliz, de perfil frente a la cámara, nos comenta “se dieron cuenta, la misma nariz” (Cárdenas, 2005). Otro elemento que utiliza es la pintura, el lado artístico que une al abuelo, al padre y al hijo; pero probablemente es el título del film, *Alias Alejandro*, el pseudónimo del padre como miembro del MRTA, el que le ayuda a saber que su padre lo tenía presente.

Finalmente, Alejandro irá a la cárcel a conocer al padre. Como el ingreso de la cámara está prohibido, recurre a la animación para mostrar la secuencia. Al fondo de un corredor, divisa a un hombre tras las rejas, que, al verlo, inclina la cabeza hacia un costado, el mismo movimiento que él suele hacer. El vínculo existe, a pesar de la distancia y la falta de comunicación; son padre e hijo, ha encontrado sus raíces. La estética del dibujo y el uso del color refuerzan los sentimientos encontrados del realizador. Pero el recurso de la animación se aprecia a lo largo del film; hay una propuesta detrás. Ya desde el inicio, vemos a un hombre que nos abre su pecho para mostrar dentro de él a otro hombre, él mismo. La búsqueda de él mismo a través del padre es clara.

Este documental presenta varios elementos autobiográficos. Por un lado, el empleo de herramientas creativas permite ejemplificar y transmitir de manera muy personal la visión del realizador. El uso de la animación como subjetivización de la experiencia del padre en la cárcel y del encuentro entre ambos, es un ejemplo de ello. El tema social es enfocado desde otra perspectiva, la del hijo que se ha visto afectado por la militancia de los padres, y también se pone de manifiesto el desencanto generacional de los jóvenes como él. La búsqueda de la identidad, frecuente en gran parte de los documentales autobiográficos, en este caso se hace palpable al contrastar la voz en *off* del director, en alemán, con su presencia física cuando se comunica con sus familiares en un castellano con acento argentino. Finalmente, la importancia de la memoria que se enfrenta a lo oficial, a lo establecido, recurriendo en muchos casos a personas ajenas a la familia, como los miembros de la CVR, para unir fuerzas y cuestionar la visión que se tiene de su padre y del MRTA durante los años de violencia.

*Alias Alejandro* es un documental completo que toca varias aristas y temas, llevándonos por un pasado histórico reciente, pero por una ruta alterna, en busca de una memoria propia, una identidad, un vínculo con nuestros padres, a la par que una aproximación estética creativa e innovadora dentro del documental latinoamericano.

### **SIBILA DE TERESA ARREDONDO (2012)**

Después del golpe de Estado de Pinochet, Marcial Arredondo, el padre de la directora, se refugia en el Perú, en donde lo recibe su hermana Sybila, residente en el país desde hacía unos años. A raíz de este exilio, Marcial conoce a Teresa Lugón, con quien tuvo una hija, Teresa, directora del film. Durante siete años, Teresa y su tía Sybila fueron muy cercanas, pero en un momento esta desapareció de su vida. Sus padres decidieron alejarla. Décadas después, Teresa emprende la búsqueda de aquellos años perdidos y, valiéndose de entrevistas a familiares y a la propia Sybila, busca responder varias preguntas que antes no se atrevió a plantear.

Sybila Arredondo conoce a José María Arguedas en Chile, mientras trabajaba en la Librería Universitaria, pero será el encuentro en casa de Neruda y escucharlo cantar en quechua, el detonante que la llevó a venirse al Perú con sus hijos Carolina y Sebastián. Fueron pocos años los que vivieron juntos. Sybila decide quedarse en el Perú después de la muerte de Arguedas “porque quería quedarme con él” (Vergara, 2012). En 1990 es detenida por tercera vez, acusada por los tribunales sin rostro que instituyó el gobierno de Fujimori, y sentenciada a quince años de prisión por el cargo de apología al terrorismo. En el 2003, Sybila es liberada y viaja inmediatamente a Chile, donde su sobrina Teresa la recibe en el aeropuerto.

La estructura del film se lee con facilidad: es un díptico en cuya primera parte apreciamos la búsqueda de la directora, una sobrina llena de dudas e interrogantes que decide recurrir a sus familiares más cercanos para preguntarles por Sybila, su detención, su estadía en la cárcel, su vínculo con el PCP-SL y cómo todo esto les afecta hasta la actualidad. En la segunda parte conocemos a Sybila por intermedio de su sobrina: nos prepara un té y sentados a la mesa junto a ella nos deja que le preguntemos todo lo que siempre le quisimos preguntar. Preguntas complejas y densas que retratan dos posiciones en conflicto.

Mientras la tensión en la segunda parte se da en el encuentro entre tía y sobrina, en la primera se da entre el lado materno de la directora, peruano, y el paterno, chileno. Por el lado materno, Teresa cuenta con dos cómplices que nos permiten conocer a Sybila en diferentes momentos y espacios: su hermano Marcial (padre de Teresa) y la hija de Sybila, Carolina. Mientras sus hijos Sebastián e Inti regresan a vivir a Chile, Carolina es el único familiar que se queda en el Perú mientras Sybila está detenida y, por consiguiente, será la que sufra los acosos, persecuciones y presiones por ser la hija de una senderista. La experiencia que vivió Carolina fue muy dura, pero cuando Teresa le pregunta a Sybila sobre el rol que cumplió su hija durante su detención, Sybila le responde: "(...) es mejor que haya tenido que vivir eso, y que no haya tenido que estar los cincuenta años en una casa, haciendo tortas y llevando a los niños al colegio (...) vivió intensamente la vida del país y la vida de su familia (...)" (Arredondo, 2012).

Marcial regresa con su familia a Chile y, desde allá, vive de manera distante la situación de su hermana. En general, sus intervenciones en el film tienen ese matiz, pero en un momento Teresa le pregunta a su padre si cree que Sybila es culpable o no, y este responde lo siguiente:

No es el mismo contexto, en el que un señor le da un balazo a una señora para robarle la cartera (...) Es un contexto ideológico (...) es un contexto en el cual tienes que llamar culpable a una persona que está convencida de ciertas cosas, como que la guerra es necesaria para conseguir ciertas cosas (...) es un tema bien complejo (...) Yo no sé cómo entra la justicia ahí, pero cuando entra normalmente desde un régimen no muy democrático como ocurrió en Perú con Fujimori, como ocurrió en Chile con Pinochet, a juzgar gente que ha desarrollado una lucha social (...) y se descontextualiza todo, y aparece como un simple criminal, todo lo demás, el hecho que se haya suscrito a una lucha social, no cuenta nada. Entonces no es tan simple. No es solo decir si es o no culpable. (Arredondo, 2012)

Una respuesta que hace que nos cuestionemos la situación de Sybila, nuestra visión de inocencia o culpabilidad. También recordar que las historias las escriben los triunfadores y que los culpables siempre serán los vencidos. Marcial nos muestra un punto de partida para el cuestionamiento, para iniciar una reflexión, un debate, tomar una posición y comenzar a hablar de un tema que es necesario

discutir si queremos sanar heridas, entendernos y conocernos como país y sociedad.

Del lado peruano del documental, la familia de la madre de Teresa nos brinda un panorama muy preciso de cómo se vivía el terrorismo en las zonas acomodadas de Lima. Tanto la madre como el abuelo no entienden cómo la tía Sybila pudo estar vinculada al PCP-SL, nexa que causó estragos en los negocios de la familia, motivo que hizo que el silencio sobre el tema se instaurara en las reuniones familiares. Un silencio peligroso que hasta el presente prima en la sociedad peruana.

De esta primera parte, el momento más logrado es el uso del retablo, cuando, sin recurrir al lenguaje escrito o verbal, “se hace memoria” (Ulfe, 2012, p. 125) y se reta la configuración “del mundo social, de la diferencia y del poder” (Canepa, 2012, p. 113). Los retablos, hechos por Edilberto Jiménez a partir del ajusticiamiento senderista en Yerbabuena y la fosa utilizada por el ejército para enterrar a los detenidos en Chungui, son filmados desde muy cerca, permitiéndonos apreciar la dureza de las acciones, a la par que la complejidad del mundo retratado. Así como para la cultura andina el retablo es su medio de expresión, el documental lo es para la realizadora. Esta secuencia representa la voz de Teresa, una voz que siente y que quiere comprender.

Así llegamos a la segunda parte del díptico, el encuentro entre tía y sobrina, entre documentalista y personaje, entre Teresa Arredondo y Sybila Arredondo de Arguedas. Son varias las conversaciones entre ambas, las que van *in crescendo* en el film. En ellas le plantea desde preguntas sobre Arguedas y la relación entre ambas, hasta su vinculación con Sendero Luminoso o si se arrepiente de las cosas que hizo.

Una de las herramientas que utiliza la directora para generar el diálogo es la video-elicitación. Teresa le entrega a Sybila un DVD con material de archivo que recopiló de noticieros peruanos, donde Alan García y Alberto Fujimori la mencionan al responder las preguntas de la prensa. Sybila, sin que Teresa le pregunte nada, responde al video, habla sobre García y sobre la huida de Fujimori al Japón. Ella tiene la última palabra. Escuchamos su voz respondiéndole

a los que tienen el poder y lo controlan. Teresa enfrenta a la memoria familiar con la historia oficial.

La conversación avanza poco a poco. Teresa quiere abrir el diálogo, pero parece que no tuviera las palabras adecuadas para hacerlo. Por momentos, Sybila no puede responderle, ya que Teresa no sabe muchas cosas de la realidad nacional. Es una entrevista trunca, poco profunda, llena de vacíos y dudas, pero no por ello menos reveladora e interesante. En una ocasión, Sybila defiende las acciones del PCP-SL, argumentando que todo partido político tiene una razón política y, por eso, no son acciones terroristas. La realizadora trata de alegar que tales acciones se pueden “entender como terroristas”. Sybila reacciona: “¡Hablas con la boca de Bush!” (Arredondo, 2012), palabras que son seguidas de un prolongado silencio.

La directora dice que decidió darle el protagonismo a Sybila en esta segunda parte. Tan es así, que el uso de la voz en *off*, recurrente en la primera mitad para realizar una reflexión posterior al testimonio, se descarta. “Esto implicaba no tener la posibilidad de hablar posteriormente, y de generar así un relato que no se dio en ese momento” (Koza, 2012). Lo que sí se mantiene durante todo el film es que la directora está fuera de campo visual. La sentimos presente y nos hace partícipes de su proceso, aunque no la veamos frente al lente, a través de sus preguntas y del hecho de que ella llevara la cámara.

Pero, al final, ¿qué sucedió? ¿Las dudas e inseguridades de Teresa se resolvieron? ¿Qué es Sendero Luminoso (o el PCP-SL)? ¿Qué diferencia hay si se le llama de una u otra manera?, ¿Cómo surge? ¿Qué contexto se vivía (vive) en el Perú para que aparezca? ¿Esta es una historia de violencia reciente o es algo que va más allá? Todas estas dudas, nosotros, como peruanos, ¿las podemos responder? ¿Cuánto sabemos de este período histórico y qué tanto nos interesa saberlo?

*Sibila* nos permite adentrarnos, desde lo más íntimo de una historia familiar, en la vida de un importante personaje político de la realidad nacional, a través del cual podemos reflexionar y cuestionar sobre una etapa histórica de la cual no se habla, se esconde, se acusa, se oculta. La memoria familiar posibilita ver nuestra historia oficial desde otra perspectiva, discutirla y comenzar a preguntarnos. Nunca es tarde para empezar.

## REFLEXIONES FINALES

El documental *Los rubios* (Carri, 2003) abrió una brecha importante en la producción latinoamericana contemporánea (Rufinelli, 2005, p. 335) y también en la conformación de un subgénero dentro del documental: “Los hij@s de”, en donde se enfrenta el yo militante de padres revolucionarios, idealista, con una visión social de la vida, al yo realizador, de jóvenes individualistas, egocéntricos, que hacen un documental a partir de ellos y sus preocupaciones para hablar de la sociedad. Este tipo de films se producen en Chile, Argentina, Ecuador, Perú, Paraguay, Brasil, y en general en toda Latinoamérica.

Teresa y Alejandro representan a una nueva generación que no entiende qué puede haber llevado a sus familiares a emprender estas luchas, qué ideología los hizo alejarse de casa, vivir en la clandestinidad y ser perseguidos y finalmente encarcelados. Pero Teresa, a diferencia de Alejandro, nos muestra la entrevista a su tía, a través de la cual representa a la gran mayoría de jóvenes de su generación. Teresa no es una periodista que ha investigado el tema y quiere ahondar en los pormenores de la vida de Sybila. Teresa es su sobrina y, como tal, le hace preguntas con inocencia, sin un conocimiento profundo del PCP-SL, la violencia política en el país y la complejidad de la situación social que vive el Perú históricamente.

Aunque nacieron en el Perú, ambos realizadores han vivido la mayor parte de su vida fuera, lejos de lo que significó afrontar día a día los años de violencia política, las matanzas, los atentados, las persecuciones, la casa de brujas; dentro de una burbuja familiar que se atrevieron a cruzar cuando tuvieron la suficiente madurez para afrontar y responder sus dudas, sabiendo sobre todo que una parte de la familia estaría en desacuerdo con el proyecto y que podían ganarse su enemistad.

Creo que esta lejanía es la que permitió la concreción de ambos proyectos. La autocensura que nos imponemos en el país nos impide afrontar proyectos como estos, en donde el familiar del terrorista le da la palabra al “otro”, al sanguinario, al psicópata, términos que se usan para definirlos. Por supuesto, esta autocensura no es gratuita, pues sabemos de propuestas menos íntimas, personales y cercanas “a la verdad”, como entendemos al documental, que han sido censuradas por la sociedad civil, por el Estado.

Al respecto, cabe mencionar que ambos films han tenido problemas para estrenarse en el Perú. *Alias Alejandro* se presentó al Festival de Lima el 2005, pero recién se pudo proyectar, en una única función, en la edición del 2006. Actualmente se encuentra en una plataforma *on line* de libre acceso. El caso de *Sibila* es de autocensura. La realizadora lo presentó el 2011 al Festival de Lima, pero decidió retirarlo.

En suma, se trata de dos documentales que podrían abrir el camino al diálogo, al intercambio de ideas, a la multiplicidad de puntos de vista sobre nuestro reciente pasado y a (re)conocerlo en sus diferentes matices y complejidades. Lamentablemente, estos films casi no se han visto en el Perú y muy pocas personas saben de su existencia. Por eso, no debe sorprendernos que seamos un país sin memoria, sin documental y condenado a repetir los errores del pasado.

## REFERENCIAS

- Arredondo, T. (2012). *Sibila*. Largometraje documental. Chile-España-Perú.
- Cánepa, G. (2012). Los retablos de Edilberto Jiménez. Visualidad, oralidad y escritura. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.), *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política* (113-114). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cárdenas, A. (2005). *Alias Alejandro*. Largometraje documental. Alemania-Perú.
- Catalá, J.M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (109-158). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cock, A. (2006). Retórica en el documental: propuesta para análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción. Tesina doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/59089255/3-3-Tipologas-y-modos-documentales>
- Di Tella, A. (2006). El documental y yo. En P. Firbas y P. Meira Monteiro (Eds.), *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton* (143-164). Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana.



- Godoy, M. (2013). *180° grados gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Departamento Académico de Comunicaciones.
- Koza, R. (2012). *Una inquietud generacional. Un diálogo con Teresa Arredondo, directora de Sibila*. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/una-inquietud-generacional/>
- Malek, P. (2015). *Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú (2005-2015)*. Lima: Grupo Editorial Gato Viejo.
- Portales, R. (2006). *Entrevista con Alejandro Cárdenas-Amelio*. Recuperado de <http://www.cinencuentro.com/entrevista-alejandro-cardenas>
- Rufinelli, J. (2005). Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI). En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (285-347). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Solanas, F. (1989). *La hora de los hornos (1968). Carta a los espectadores en ocasión al reestreno en mayo de 1989*. Recuperado de [http://www.pinosolanas.com/la\\_hora\\_info.htm](http://www.pinosolanas.com/la_hora_info.htm)
- Ulfe, M. E. (2012). “Hacer retablos” es “hacer memoria”. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.), *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política* (125-128). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vergara, D. (2012). *Sybila Arredondo: 14 años en prisión*. Recuperado de <http://www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/entrevistas/sybila-arredondo-14-anos-en-prision/>
- Weinrichter, A. (1998). Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre imagen*, 30, 109-123. Valencia: Paidós.