



# Biografía, moral, política Sobre Sibila, de Teresa Arredondo

Laura Arese y Francisco Sánchez

## I

Sybila de Arguedas, quien da nombre al film, es una ex militante de Sendero Luminoso, condenada en 1990 por un tribunal sin rostro por apoyo al terrorismo. Tras catorce años y medio de cárcel, recupera su libertad y, luego de un breve paso por Chile, establece su residencia en Francia<sup>1</sup>. Su sobrina, Teresa Arredondo, comienza en-

1 Sybila fue detenida por primera vez en 1985, acusada de llevar a cabo actividades terroristas (incluyendo tenencia y traslados de explosivos). Fue absuelta y liberada luego de dos juicios cuyas sentencias se pronunciaron en agosto de 1986 y noviembre 1987. El 1º de junio de 1990 fue arrestada nuevamente con un conjunto de personas relacionadas con la organización Sendero Luminoso. En esta ocasión la acusación fue ser participante activa de “Socorro Popular”, una organización que funcionaba, presuntamente, como unidad de apoyo de Sendero. Esta vez fue sentenciada a 12 años de prisión en el Establecimiento Penitenciario de Régimen Cerrado Especial de Mujeres Chorrillos. Mientras se encontraba detenida, en 1992 se abrió un tercer caso en su contra: se la acusa de participar en los sucesos de violencia ocurridos durante la intervención policial en el Penal Miguel Castro Castro. El pedido de cadena perpetua que el fiscal a cargo lleva adelante valiéndose de la nueva legislación antiterrorista promovida por Fujimori, no prosperó y Sybila fue absuelta en 1995 por un tribunal “sin rostro”. A fines del mismo año, se reabrió el primer caso, de 1985, también ante un tribunal “sin rostro”, y el 21 de Julio de 1997 Sybila es sentenciada a 15 años de prisión. Por los distintos recursos presentados en defensa de Sybila en relación a violaciones de pactos internacionales de derechos humanos civiles y políticos cometidas durante su proceso y su estadía en prisión, el Estado de Perú decidió otorgarle la libertad reduciendo la sentencia del tercer caso abierto, e indemnizarla. En 2002 fue puesta en libertad y tras un corto paso por Chile, emigró a Francia, donde hoy vive. Este breve resumen del intrincado paso de Sybila por los tribunales peruanos en el marco de la muy criticada legislación peruana antiterrorista, se basa el libro: AAVV, *Selección de decisiones del Comité de Derechos Humanos adoptadas con arreglo al Protocolo Facultativo. Pacto internacional de derechos humanos, civiles y políticos*, vol. 7, Naciones Unidas, Nueva York-Ginebra, 2006, pp. 42-45.

tonces un proceso de indagación acerca de esa figura muy presente durante su infancia, pero sobre la que en el círculo cercano se guarda silencio desde el momento del arresto. La indagación empieza con entrevistas a allegados y familiares y finaliza con el encuentro de Sybila y Teresa en Francia. La película, estrenada en 2012, se propone registrar este proceso<sup>2</sup>.

El interrogante con que inicia y se articula la trama del relato, se formula desde una perspectiva subjetiva: ¿quién fue *mi tía Sybila*? Tal como esta formulación sugiere, lo que está en el foco, en primer lugar, no es el personaje público de Sybila, sino la figura de la pariente, sus perfiles emotivos, los vínculos afectivos, los olvidos y memorias íntimas que la rodearon y la rodean en el entorno de la vida familiar. Esta opción narrativa invita a interpretar el film situándolo en proximidad de una serie de documentales de la década del 2000 que pertenecen a lo que se conoce como “cine de los hijos”: *M* (Prividera, 2007), *Los Rubios* (Carri, 2003), *Papá Iván* (Roqué, 2000), *Encontrando a Víctor* (Bruchstein, 2005) son algunos de ellos. Al igual que *Sibila*, estas películas nacen de una ruptura con el discurso político de los años 60 y 70: los directores-protagonistas de estos films exponen, rodean o desafían la dificultad de comprender desde un presente post-dictatorial una subjetividad militante que asumía la lucha armada orientada por un horizonte de sentido político, cuyas coordenadas parecen ser inconmensurables con los marcos actuales de referencia. El punto de partida es la no llegada de un legado revolucionario pre-dictatorial, que, sin embargo, se presenta a esta segunda generación como una ausencia que es necesario interrogar. El camino elegido es autobiográfico y testimonial: en todos los casos, se trata de documentales que registran en primera persona una indagación del director vinculada a integrantes de su círculo familiar que tuvieron una participación protagónica en los procesos de radicalización política del pasado reciente.

---

2 La película cuenta con la importante participación de los cordobeses Martín Sappia en calidad de co-guionista y montajista, César Boretti como director de fotografía y Pablo Baur como asesor de guión. Este vínculo con la producción cordobesa y la afinidad de su temática con el resto del *corpus*, motivaron la inclusión de *Sibila* en la edición 2013 del Seminario *Cine, Política y Derechos Humanos*.

Un eje posible para el análisis de este corpus es el modo en que la perspectiva personal –de la que parte cada film– finalmente logra o no interrogar el pasado desde un abordaje social y político. ¿Hasta qué punto o de qué manera es la historia individual promovida a memoria ejemplar? ¿Bajo qué condiciones y con qué efectos puede ser realizado este traspaso de una experiencia única y privada hacia la esfera pública? ¿Responde esta opción por la perspectiva autobiográfica a una sobrevaloración posmoderna de la subjetividad, refractaria a todo posicionamiento en torno a lo común? ¿O debemos interpretarla como un repliegue necesario y fructífero en el marco de la caída de los grandes relatos, en tanto nuevo punto de partida desde donde volver a articular una noción de lo político? ¿Pueden estos films, a pesar de su impronta íntima, decir algo acerca de la historia política compartida? Tales interrogantes resultaron centrales para la recepción del cine de los hijos. Podríamos decir incluso que buena parte de las distintas posiciones en el debate en torno a su interpretación crítica, podrían ordenarse según el modo en que se les da respuesta<sup>3</sup>.

En lo que sigue, nos proponemos recoger el eje básico que orienta estos interrogantes para aplicarlo a la lectura de *Sibila*: nos abocaremos a dar cuenta de la singularidad que adquiere en el film la articulación entre la perspectiva autobiográfica, testimonial y familiar, por una parte, y el punto de vista político y sociohistórico, por otra, atendiendo tanto a su trama narrativa como a las particularidades de su contexto de producción. Si bien se trata de un film cuyo objeto de representación y escenario son muy diferentes a los del contexto argentino, su puesta en diálogo con las perspectivas de

---

3 Algunos de los textos para recorrer este debate en su largo devenir desde fines de los noventa: Vezzetti, H., “Activismos de la memoria: el escrache”, *Punto de vista*, nro. 62, Buenos Aires, 12/1998; Kohan, M., “La imagen celebrada”, *Punto de Vista*, nro. 78, Buenos Aires, 04/2004; Sarlo, B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, cap. 5; Amado, A., *La Imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires, 2009, cap. 7; Scelso, G., “Duelo en vídeo. La dictadura argentina bajo el prisma de los hijos”, *Blogs&docs. Revista online dedicada a la no ficción*, 2011, disponible en <http://www.blogsandocs.com/?p=662#sthash.dujSBZOz.dpuf>, última visita el 11/12/15; Aprea, G., *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 2012.

análisis que atraviesan estas producciones locales, tal vez contribuya al reconocimiento de importantes matices entre distintos ejercicios de memoria que se hallan hermanados por una experiencia política latinoamericana compartida.

## II

Desde la noche en que llamaron para avisar que mi tía estaba presa, en mi casa no se habló más de ella. Para mí fue como si hubiera desaparecido. De a poco los recuerdos de ella se fueron borrando. Y me quedé con las imágenes que publicaban en la prensa. Pero en esas imágenes no podía reconocerla... (Voz en off de Teresa Arredondo, a los pocos minutos de comenzar el film).

El film comienza con imágenes de Sybila extraídas de noticieros: las primeras registran el momento de su liberación en 2002, las segundas, acompañadas por el texto en *off* citado, la muestran siendo llevada a declarar luego de su arresto en 1990. La leyenda que el informativo superpone a estas últimas son claves: en mayúsculas se lee “PRESENTACIÓN DE LOS TERRORISTAS”. Terrorista, subversiva, no peruana, son los sintagmas que recubren la figura de Sybila y que signan su “desaparición” para Teresa; desaparición paulatina pero implacable que la realizadora se propone ahora deshilvanar. Así, las imágenes de prensa aparecen una y otra vez en el film, pero con un significado distinto al que podría esperarse que adquieran en el contexto de un documental. A ellas Teresa contrapone fotos y filmaciones familiares, evocaciones narradas en *off* de recuerdos vagos, borroneados, de su memoria infantil y de la de sus allegados. Con este contrapunto, las imágenes periodísticas aparecen ya no como registros históricos, documentos de lo acaecido, sino como signos de una desaparición, el sustituto distorsivo de un recuerdo perdido: el espectador es invitado a dudar de su pretensión de veracidad.

De esta manera, el documental parece anunciar la operación que lo orientará en tanto ejercicio de memoria. De lo que se trata, se sugiere, es de explorar detrás de lo que el discurso público y mediático (y el silencio privado, familiar, que lo acompañó) presenta insondable bajo el epíteto de “terrorista”. Esta intención situaría al film a distancia de un pregnante conjunto de documentales perua-

nos sobre Sendero Luminoso y lo que en Perú se conoce como “el conflicto armado interno”, que tuvo a esta organización, el MRTA y las fuerzas armadas como principales protagonistas. En este conjunto<sup>4</sup> encontramos dos posiciones recurrentes<sup>5</sup>. Por una parte, algunas producciones<sup>6</sup> suponen de manera más o menos explícita el aparato categorial que la dictadura de Fujimori puso en marcha para legitimar la represión de ambas organizaciones con recetas que nos son conocidas por ser consonantes con las llevadas a cabo en varios países de Latinoamérica en el último cuarto del siglo XX. Desde esta perspectiva, los militantes senderistas y del MRTA son presentados como grandes criminales, cuyo poder de organización y sed de poder, los convierten en verdaderas amenazas para la nación. Otro grupo de películas<sup>7</sup>, que ostentan la marca histórica del trabajo llevado a cabo por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación<sup>8</sup>, contrar-

---

4 El *corpus* al que nos referimos alude a un conjunto de producciones con relativa repercusión mediática que detallamos en las notas sucesivas. El recorte es fruto de una primera exploración del contexto de producción de *Sibila*, exploración que debería ser profundizada y complementada con un análisis de la producción ficcional, con la que, intuimos, los documentales presentan una notable afinidad discursiva. Debido a la escasa distribución de las copias en Argentina, no nos ha sido posible acceder a los siguientes documentales: *Senderos de Violencia* (s/d, Julio Vizcarra), *Las Huellas del Sendero* (2013, Luis Cintora) y *La Cantuta en la boca del diablo* (2011, de Amanda Gonzalez).

5 Escapa a esta recurrencia *Aquí vamos a morir todos* (Mego, 2012), un documental que al igual que *Sibila*, pone su foco de atención en un ex militante de Sendero Luminoso, Julio Yovera (aunque sin incluir la perspectiva biográfica del director en la construcción narrativa).

6 Aquí ubicamos los populares documentales: *1509 Operación Victoria* (también conocida como *Operación Victoria: La caída de Sendero Luminoso*) dirigido por Judith Velez y estrenado en 2010; y el documental televisivo *La captura del siglo*. 20 años después, de 2012, dirigido por Clara Elvira Ospina, producido por América TV, que se presenta en continuidad con una popular producción ficcional (pero con pretensiones de veracidad documental) de este mismo canal: *La Captura del siglo*, de 1996, dirigido por Cusi Barrio.

7 Aludimos aquí a *Estado de miedo*, de 2005, dirigido por Pamela Yates, y a *Lucanamarca*, de 2008, dirigido por Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez. Este último señala la indiferencia y el abandono del Estado para con la comunidad de Lucanamarca, incluso luego de las investigaciones realizadas por la Comisión por la Verdad y la Reconciliación en la localidad.

8 La Comisión por la Verdad y la Reconciliación (CVR) es un órgano estatal

resta la demonización de la posición revolucionaria denunciando la también nefasta actuación del Estado en el conflicto interno. La tendencia aquí es presentar una sociedad peruana amenazada por dos frentes igualmente violentos: el estatal y el de las organizaciones revolucionarias armadas.

La estrechez de estas dos alternativas no empuja a Arredondo a una revisión de archivos y registros, a una detectivesca reconstrucción de los hechos, en otros términos. No son tanto los hechos, como el individuo; no la Historia, sino *una* historia lo que le preocupa. Para explorar detrás o más allá de los silencios y las imágenes mediáticas, la opción de Arredondo consiste en indagar qué tiene para decir ese contexto familiar, que en un primer momento albergó a su tía y, luego de su arresto, la confinó a un cerco de olvido. Durante la primera larga parte del film, Sybila es recuperada a través de la voz de los allegados entrevistados. En la composición que se ofrece de estas voces, se cifra el singular intento de Arredondo por responder a la pregunta sobre quién fue Sybila.

### III

¿Qué revela un testimonio? Si en relación con la Historia su valor es relativo y anejo a los requerimientos metodológicos de rigor, en relación con la reconstrucción de una historia individual, resulta insustituible, y su poder revelador dependerá menos de rigurosos procedimientos que de la capacidad del narrador para componerlo como relato. En *Sibila* los testimonios revelan por este segundo camino. A medida que las entrevistas se suceden, comienza a perfilarse

---

peruano creado en 2001 por el presidente provisional Paniagua. Sus objetivos principales son: “esclarecer el proceso, los hechos y responsabilidades de la violencia terrorista y de la violación a los derechos humanos producidos desde mayo de 1980 hasta noviembre de 2000, imputables tanto a las organizaciones terroristas como a los agentes del Estado, así como proponer iniciativas destinadas a afirmar la paz y la concordia entre los peruanos”. Cf. Decreto Supremo N° 065-2001-PCM. En agosto de 2003 la CVR hizo público un informe final con los resultados de sus investigaciones. Tanto el decreto de creación como el informe están disponibles en: <http://www.cverdad.org.pe/>, última visita el 11/12/2015.

una historia singular entretendida en un conjunto de experiencias y afectividades. Cada entrevistado ofrece recuerdos, gestos, pequeñas anécdotas, que permiten imaginar el trayecto de vida de la ex senderista en su precariedad y contingencia, en su unicidad, en su calidad de inintercambiable con ningún otro. La cámara se detiene en objetos y lugares: una carta escrita en papel higiénico, fotos atesoradas, demasiado escasas, una celda estrecha en cuyas paredes adivinamos la vida de sus habitantes; la cámara se demora en rostros, con sus silencios, sonrisas y miradas evocadoras. Cerca del desenlace del film, cuando finalmente se encuentra con su tía, Arredondo detrás de cámara, subraya esta perspectiva. Se privilegian tomas que parecen dirigidas a captar cómo esa supuesta gran criminal también recoge una flor, se pinta, es coqueta, es alegre, medita, envejece, se ríe con amargura, con ironía. Y en esa singularización de su vida y de su historia, Sybila es presentada en lo que tiene de común con cualquier ser humano capaz de suscitar en nosotros empatía: se hace inteligible como individuo, se nos aproxima. En otras palabras, a través de los testimonios y del modo que Arredondo los dispone frente a la cámara, la imagen de Sybila se humaniza<sup>9</sup>.

Pero en algún momento del discurrir del film, el espectador puede sentir que esta humanización que los testimonios van entretendiendo, no alcanza a despejar puntos oscuros de la historia –precisamente aquellos puntos en los que la historia se anuda con la Historia: ¿cómo entró Sybila a Sendero y cuál era su jerarquía dentro de la organización?, ¿en cuáles acciones armadas podemos presumir que efectivamente estuvo involucrada y de qué manera las apoyó o apoyó?, ¿cómo entiende Sybila esta participación?, ¿cómo se desarrolló el proceso y la sentencia en su contra? Estas son preguntas a las que el film no dedica demasiada atención y que Arredondo pudo proponerse deliberadamente no abordar por el modo en que ello podría comprometer la situación de su tía y su familia<sup>10</sup>. Esta razón, sin

---

9 Para otra perspectiva sobre el “humanismo” presente en ciertos tratamientos de la voz testimonial, cf. el texto de Carlos Balzi “¿Un humanismo político? Sobre *La sensibilidad*, de Germán Scelso”, en este mismo volumen.

10 En la entrevista que publicamos en este volumen, Arredondo señala que aún no ha estrenado la película en Perú para proteger a su familia. En

duda atendible, no impide, con todo, interrogarnos por la medida en que la vía elegida por Arredondo –como dijimos: testimonial, familiar, íntima– permite alcanzar el objetivo que ella misma se había propuesto en relación con su tía: “saber lo que vivió y *acercarme a sus razones*” (cita de la voz en *off* del film, bastardillas son nuestras). No es descabellado intuir que es precisamente una mayor definición de aquellos puntos nodales que permanecen tan opacos, lo que permitiría que el sentido profundo de “sus razones” se nos hiciera más inteligible. La intuición se hace pregunta: ¿no es, después de todo, la humanización de Sybila por vía de una exploración de su ámbito íntimo una variación de la despolitización de su subjetividad militante? Pues hasta los más grandes criminales pueden ser buenos padres, buenos tíos o esposas; también de ellos o ellas puede narrarse una muy humana historia.

En todo caso, aunque sea de modo preliminar, podríamos decir que la indagación de Arredondo tiene, en la medida en que se restringe a llevar adelante una singular “humanización”, un resultado modesto, pero no por ello trivial. Modesto, porque no alcanza a construir un horizonte de comprensión en el que la figura “desaparecida” de Sybila pueda volver a “aparecer” no sólo *qua* humana sino también *qua* sujeto político. No trivial, porque la indagación nos ayuda a explorar las condiciones de posibilidad de la construcción de ese horizonte. La necesidad de humanizar a Sybila señala (si no por el modo en el que en el film se satisface, sí quizás por la vía negativa de hacerse presente como necesidad) una de esas condiciones: el desmontaje de la subjetivización demonizante que intenta dar una respuesta inmediata, simplificadora y distorsiva a cualquier pregunta por el sentido de lo acontecido. La humanización, a pesar de ser insuficiente para la comprensión de aquella singular experiencia y “sus razones”, acusa la necesidad de combatir un discurso deshumanizante<sup>11</sup> que obtura de manera decisiva cualquier intento

---

el año 2013 se discutió en el congreso un proyecto conocido como “Ley de negacionismo”, finalmente no aprobado. Este proyecto abría la posibilidad de criminalizar expresiones de opinión crítica mediante su interpretación como apología al terrorismo (cf. proyecto de ley nro. 1464/2012PE, disponible en <http://elcomercio.e3.pe/66/doc/0/0/5/0/7/507443.pdf>, última visita el 11/12/2015).

11 El historiador Nelson Manrique advierte sobre la fuerte presencia de



de emprender aquella otra narración; narración que los solos testimonios familiares no alcanzan a ofrecer, y cuya apuesta central es interrogar la suerte de aquel individuo desde el punto de vista de su identidad política y su responsabilidad histórica. Volveremos hacia el final sobre este vínculo entre el relato del film y las condiciones de posibilidad de otra narración, que la propia película no ofrece, pero hacia la cual nos indica.

Ahora bien, podría señalarse que, en muchos de los testimonios, aunque con diferentes aristas, grados de explicitud y dureza, se hace presente un posicionamiento que matiza el relato como mera humanización: un juicio de condena en torno a Sendero. Sobre todo, interesa la presencia que esa condena tiene en la mirada de la propia directora. En efecto, encontramos en ella una dualidad: la vocación de búsqueda e indagación de la “historia singular”, se conjuga con una mirada “juzgante” de firme condena hacia la colaboración de su tía con lo que ella describe como terrorismo. Esta mirada condenatoria domina especialmente el encuentro de ambas al final de la película, en donde al hacerse explícita, suscita tal reacción de parte de Sybila, que se pone al descubierto lo lejos que se encuentra la ex senderista de una necesaria reflexión autocrítica sobre lo sucedido<sup>12</sup>.

---

este discurso en Perú: “Quienes trabajan en organismos de defensa de los derechos humanos enfrentan serios problemas para convencer a importantes sectores de la población de que los senderistas, al igual que cualquier otra persona, tienen derechos inalienables por el sólo hecho de ser humanos, independientemente de las atrocidades que pudieran haber cometido”, *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2002, p. 35.

12 Esta prevalencia de la perspectiva moral se hace especialmente explícita cuando, en los últimos minutos del film, la directora le pregunta a su tía qué piensa del pedido de perdón y expresión de arrepentimiento de uno de los dirigentes del MRTA, quién en un reciente libro, según parafrasea Arredondo, afirma además que deberían pedir perdón todos aquellos que han apoyado de alguna manera las acciones de esa organización, independientemente de que hubieran o no empuñado un fusil. En relación a esto, Teresa le pregunta a Sybila si “no siente ninguna (...)” ... ¿culpa?, no sabemos cómo continuaría la frase. Sybila la interrumpe para objetar los términos del planteo, que entiende demasiado cristianos: ella no “siente” ningún “pecado”, no hay lugar para el pedido de “perdón” ni “arrepentimiento” (en el sentido de compunción), porque no se trató de “pecados”, sino de “errores” (nos vemos tentados a completar la expresión, adivinando el pensamiento de Sybila, con un calificativo: ¿“errores estratégicos”?). El planteo moral de Arredondo es

Pero la interrupción del diálogo que se produce en este punto, permite también al espectador, sin necesidad de empatizar con el enojo de Sybila frente a la acusación, interrogarse sobre la pertinencia y el alcance de esta condena moral prevaleciente en la perspectiva de Arredondo. ¿Qué efectos produce esta prevalencia en el proceso de indagación que se lleva adelante en torno a Sybila? ¿Cómo vertebra esta condena moral la vocación de comprensión que podemos presumir como el motor del film? Incluso: ¿resulta la condena moral, aunque legítima, finalmente un límite para la indagación de lo sucedido?, ¿explica su prevalencia la resolución de la indagación en una operación de “humanización”?

#### IV

Hannah Arendt sostenía que ningún historiador podría pretender abocarse a analizar ciertas experiencias políticas cruciales del pasado observando el principio de “*sine ira et studio*”, es decir, prescindiendo de un juicio pre-comprensivo que asegura que aquello que estudiamos nunca debiera haber sucedido. La presunta neutralidad que pregona esta vieja máxima, no sólo sería una falencia moral, argumenta la autora, sino que atentaría contra la comprensión histórica misma de los hechos y las acciones. Sin pretender en absoluto parangonar la experiencia de Sendero y los acontecimientos que ocupaban a Arendt (el totalitarismo), podemos afirmar, siguiendo el espíritu arendtiano, que difícilmente podría comprenderse el accionar de Sendero Luminoso prescindiendo de la condena moral a la violencia extrema que adoptó como metodología. ¿Podemos acaso comenzar a pensar en Sendero prescindiendo del juicio de que algo como la masacre de Lucanamarca nunca debiera haber ocurrido? Desde este punto de vista preciso, puede entenderse que la condena moral no sólo es legítima, sino que es un necesario punto de partida. Y, sin embargo, también con Arendt, podemos decir que la comprensión histórica no puede reducirse a sentar a los protagonistas en el banquillo moral de los acusados. La reducción de la comprensión histórica a tal actitud querellante, nos sugiere la autora, resulta incompatible con la exploración de la profunda complejidad

---

ásperamente rechazado por Sybila.

de la praxis humana. sión histórica no puede reducirse a sentar a los protagonistas en el banquillo moral de los acusados. La reducción de la comprensión histórica a tal actitud querellante, nos sugiere la autora, resulta incompatible con la exploración de la profunda complejidad de la *praxis* humana.

En el “caso” de Sendero, aquello que la mera condena deja sin resolver es por qué y de qué modo determinado uso de la violencia (por su grado, por su forma, por sus resultados) dejó de ser justificable y, con todo, una organización que se reconocía de izquierda sostuvo tal opción hasta sus últimas y terribles consecuencias. La difícil tarea de responder estas preguntas es la que requiere la construcción de un marco más amplio de categorías, interrogantes y dimensiones de análisis que hagan posible lo que Arendt llamaba “comprensión”. En este sentido, comprender no es de ninguna manera justificar ni explicar – y por eso no es incompatible con condenar: se comprende a los actores *qua* actores, y esto implica no legarles su calidad de agentes, y, por tanto, su responsabilidad. Lo que nos interesa destacar aquí es que la construcción de ese marco requiere de algo más que la certeza moral que, en términos absolutos, confiere el aferrarse al apodíctico “no matarás”. Precisemos un poco esta idea en el contexto que nos ocupa

En términos generales, podemos decir que en el contexto latinoamericano la condena moral de la violencia revolucionaria que es posible desde un pensamiento de izquierda, resulta insuficiente si no es acompañada de un análisis político y social capaz de desbaratar los supuestos que acompañan la condena moral, *prima facie* idéntica y en sí misma inobjetable, que se expresa en el discurso mediático de derecha. Si son lo suficientemente hábiles, a los sectores reaccionarios no les cuesta demasiado extender la simpatía y adherencia emotiva que en distintos sectores suscita esta legítima condena sostenida en el “no matar”, a un conjunto de posturas de mayor alcance relativas a los orígenes, causas y consecuencias políticas y sociales del terrorismo revolucionario; posturas dirigidas a abonar un proyecto político antidemocrático. La condena moral del terrorismo revolucionario por parte de la derecha se formula normalmente desde un horizonte de interpretación que asocia de manera directa e indiscriminada el terrorismo con las tradiciones

políticas de izquierda, mediante la operación de escarbar hasta en los mejores elementos de estas tradiciones para descubrir allí, con dedo acusador, *in nuce* la deriva terrorista posterior. Esta peligrosa desacreditación culmina a menudo, o tiende a culminar, con una criminalización del pensamiento crítico en general, y con la legitimación de prácticas violentas de persecución ideológica. Pensando en un contexto distinto, pero afín a este, Albrecht Wellmer señala que, frente a estas peligrosas derivas, algunas tomas de posición contrapuestas deben ser evitadas. En primer lugar, un distanciamiento frío frente al accionar terrorista que omita analizar con seriedad la autocomprensión de sus protagonistas como representantes de ideas revolucionarias de izquierda; en segundo lugar, una solidaridad, si no política, sí emocional, aunque igualmente carente de reflexión, con estos protagonistas. Una tercera alternativa es también recurrente, quizás especialmente recurrente en el sector medio en el que se desenvuelve el film: lo que el autor llama “una indignación carente de todo concepto”. En el marco de un *status quo* en el que el campo popular y el pensamiento de izquierda se encuentran en franca debilidad y con serios problemas de legitimación y reconstrucción crítica, como es el caso peruano, este planteo que nos invita a sumar nuestra voz al unísono de una condena social generalizada, sin disonancias de fondo con el estridente coro de la derecha hegemónica, resulta al menos insuficiente, sino ingenuo. En contextos como estos, es plausible una suspicacia similar a la de Wellmer en relación con la ubicua condena moral al terrorismo de la RAF en Alemania a fines de los '70:

Las condenas morales directas del terrorismo ofrecen por lo general no menos rasgos de racionalización y de autoengaño interesado que la justificación de la violencia por los terroristas. El lenguaje de la moral es también un lenguaje de dominación<sup>13</sup>.

Una idea parecida a esta, creemos, aviva el malestar que muchos espectadores sienten frente a la prevalencia de la perspectiva de la condena moral en indagaciones como la que lleva adelante Arredondo, cuando de lo que se trata es de volver a pensar la experiencia de la violencia revolucionaria. Lo que posiblemente intuyen estos

---

13 A. Wellmer, *Finales de partida. La modernidad irreconciliable*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 303.

espectadores es que, aun cuando se admita que no es incorrecta, esta condena moral produce un efecto peligroso si no se la inserta en una matriz de comprensión más amplia, que permita aportar otras respuestas, no distorsionadas por una ideología reaccionaria, en torno a los orígenes, causas y consecuencias teóricas y prácticas del fenómeno senderista, sus contradicciones internas y las condiciones de una sociedad en el cual su emergencia y desarrollo fue posible. Este ejercicio comprensivo quizás no conmueva finalmente en lo sustancial nuestra condena moral a las atrocidades cometidas, pero -se presume, con razón- su reinscripción en un nuevo marco, más acorde a la complejidad de lo acontecido, será una invaluable ganancia, no sólo epistémica, sino también política.

*Sibila* no se posiciona desde un frío distanciamiento frente al accionar terrorista -más bien abunda en emotividad y afectación respecto de los hechos-; ni se resume en un gesto de solidaridad emocional con su protagonista -aunque presente, este se encuentra lo suficientemente limitado por la condena moral, explícita y firme-. Pero tampoco es una “indignación carente de conceptos”. No lo es porque no se contenta con la distancia, la empatía o la indignación, sino que, como dijimos, se propone y monta un proceso de indagación, una búsqueda. Y esto es una ocasión para el pensamiento, aun cuando su resultado no exceda los límites modestos de un relato humanizante.

Sin embargo, cabe preguntarse, como dijimos, por el vínculo entre el proceso de indagación “humanizante” que propone el film y la condena moral que constantemente se hace presente. La humanización, sea que se la conciba como método o como resultado de la indagación, quizás pueda iluminarse por el modo en que se articula con esta prevalencia notable de la perspectiva moral. Las aristas que permiten humanizar la figura de Sybila son, de hecho, más morales y personales que políticas, sociológicas o históricas. Como dijimos, se humaniza a Sybila mostrando su coraje, su decisión, su afectuosidad, su papel de madre o tía, su precariedad, su vejez, la singularidad de su experiencia -no su pertenencia a una historia compartida, su particular posición en un campo de lucha, la naturaleza de las razones que la empujaron a la acción-. En otras palabras, la condena, formulada desde una perspectiva moral, articula un modo de indagación

abocado al ámbito de lo personal, que no logra traspasar los límites impuestos por esta perspectiva. De este modo, es posible volver a pensar las dificultades que enfrenta la valiente apuesta por la deconstrucción del discurso mediático reaccionario en torno al *quién* de la militante senderista que, presumimos, es el primer motor del film. Esta apuesta, expuesta al comienzo del relato de manera contundente, a lo largo del desarrollo de la película se ve envuelta en una tensión de difícil resolución: la indagación que, necesariamente debe exceder la condena moral, se ve limitada por la perspectiva moral de esa condena que, con todo, las particularidades del caso hacen necesaria. Algún espectador podría entonces sentir la incomodidad de enfrentarse, no a una condena moral “sin más”, pero sí a una condena moral acompañada de un intento de humanización de una protagonista de la violencia política; intento honesto y quizás no trivial, pero al fin y al cabo insuficiente por limitarse al ámbito de lo moral y lo personal.

## V

Ahora bien, el film finalmente no cae víctima de esta difícil tensión. En los últimos minutos, un gesto de la directora reconfigura de manera inesperada el relato, de suerte que logra retrucar la incomodidad de nuestro presunto espectador de izquierda. El gesto al que nos referimos se encuentra en los últimos minutos del film, cuando la continuidad discursiva de la perspectiva moralmente condenatoria se suspende por un momento para dar lugar a nuevos interrogantes. Detengámonos en la escena que consideramos central de este último tramo.

Se trata del encuentro final entre Teresa Arredondo y Sybila en Francia. En esta instancia la forma en que aparece Teresa cambia con respecto al resto del film. No aparece ya sólo como interrogadora de aquellos a los que les pide testimonio, o como una voz *en off* sobreimpresa a la imagen. Vemos a la directora convertirse en interlocutora de Sybila, en un intento de exponerse como un personaje más de la escena. La discusión gira en torno al significado que tiene para cada una el accionar de Sybila en el marco de la lucha armada; en particular, la cuestión del uso de la violencia.

Desde el comienzo vemos perfilarse dos posiciones antagónicas y definidas. Desde el punto de vista de Teresa, la lucha armada no es cuestionada como estrategia general de un movimiento político, sino como opción moral de un individuo en el marco de su adherencia a ese proyecto. Sybila, por su parte, no realiza una lectura distinta a la que, podemos colegir, sostuvo en su tiempo de militante activa del movimiento: las muertes se justifican desde un enfoque estratégico macro-político, como instancia necesaria del curso histórico por cuya prosecución se lucha. Secamente sentencia: “en todo proceso de cambio histórico se realizan enfrentamientos con contenido militar”. Nada dice del singular “contenido” de esos “enfrentamientos”, en los que presumiblemente incluye la masacre de Lucanamarca. Menos aún puede o quiere adoptar el punto de vista moral que Teresa le exige. En cierto momento, la discusión se centra en torno a la categoría de “terrorismo”. Teresa insiste en que Sybila acepte que esta categoría es adecuada para definir el accionar de Sendero. Sybila se rebela a esta definición señalando que no da cuenta de los hechos. La conversación culmina cuando, molesta por la tenacidad de Teresa en el uso del término, Sybila retruca: “¡Hablas por boca de Bush!”. Se termina allí la escena.

En esta conversación, llaman la atención la repetición imperturbable de Sybila de viejas consignas generales, la insistencia de Teresa con la categoría “terrorismo” en el contexto de una condena de impronta moral, la rebelión exasperada de Sybila contra ese término, y el silencio que sigue a esa rebelión final. El diálogo nos deja con una sensación de impotencia, de quiebre. La repetición, la exasperación y el silencio apuntan a que lo que faltan son las palabras adecuadas para volver a pensar esa violencia política, que se convierte así en un objeto inasible.

En este punto, la escena se enlaza con el testimonio del padre de Teresa, que aparece al promediar el film. Marcial Arredondo, hermano de Sybila, militante en Chile y exiliado político por la dictadura de Pinochet, ilumina con su testimonio el sentido de este desencuentro entre tía y sobrina.

Hay que tener cuidado con los términos inocente y culpable en ese contexto. No es el mismo contexto que el de un señor que le da un

balazo a una señora en la calle para robarle la cartera. Es otro contexto... [Teresa: -¿Cuál es ese contexto?-) Es un contexto ideológico. Es un contexto en el que tú tienes que llamar culpable a una persona que está ideológicamente convencida de ciertas cosas. Como, por ejemplo, que la guerra es necesaria para llegar a una sociedad más justa. Entonces uno podría llegar finalmente a un acuerdo de que se trata de cierta culpabilidad, pero de una manera que no es como la culpabilidad de la que hablamos en términos de la justicia criminal. Es bien distinto... como yo digo, desde un punto de vista de la justicia, yo no sé cómo entra la justicia ahí. Pero cuando entra... entra de un régimen no muy democrático a juzgar a quienes han tenido una lucha social, que han desarrollado una lucha social, y encuentra que esa gente es culpable. Y entonces uno dice: ¿culpable de qué? Y entonces ahí se especifica que esta persona mató a esta otra y se descontextualiza todo y aparece como un simple criminal. Todo lo demás, el hecho de que yo haya suscrito por una justicia social, eso no cuenta nada... Entonces es muy complicada la cosa, no es tan simple.... Para mí Sybila no es culpable, simplemente.<sup>14</sup>

---

14 Roger Koza ha leído este desencuentro final como un desencuentro entre subjetividades o conciencias inconmensurables: la de Sybila y la de Arredondo. "...el gran momento de *Sibila*, el gran atractor hacia donde todo se dirige desde un inicio, es su desenlace. Allí se da un choque de conciencias: la subjetividad extremada se expone completamente... es un instante relámpago en el que la brecha entre dos tiempos deviene visible", Koza, R., "La subjetividad extremada: el Retrato del militante en algunas películas recientes", *Con los ojos abiertos. Críticas, crónicas de festivales y apuntes sobre cine* [blog], 13/08/2012, disponible en <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-subjetividad-extremada-el-retrato-del-militante-en-algunas-peliculas-recientes/>, última visita el 11/12/2015. La historia del nombre de la película abona esta interesante lectura. Al ser interrogada sobre la modificación ortográfica del nombre de su tía en el título de la película en el marco del Seminario "Cine, Política y Derechos Humanos", edición 2013, Arredondo contó que esta modificación fue fruto de una negociación que mantuvo con Sybila, quien no quería que se llamara así, porque la incomodaba que se hiciera un documental sobre su persona. No por un exceso de humildad, sino por razones políticas: los individuos no son lo que cuenta en la Historia. Por eso insistió que la película al menos se llamara "Sibila", porque de esta manera su propia voz se convertía, como la del personaje mítico, en un medio de expresión de algo distinto de ella misma. Un año después, en la entrevista que publicamos en este volumen, Teresa reflexiona retrospectivamente sobre la necesidad de personalizar aún más el título. Si tuviera que cambiarle algo a la película, afirma, sería precisamente eso: debería haberse llamado *Mi tía Sybila* o *Sybila* y yo (p. 165). Teresa concibe su propia voz (expresada en el film) con modestas pretensiones: sólo aspira a contar una historia de *dos individuos*.



Al final de la película, tenemos la sensación de que Marcial puso una clave de lectura de esa imposibilidad de diálogo con la que la escena final nos confronta. De lo que se trata, según se puede extraer de su testimonio, es de señalar una precondition del juicio: realizar una “demarcación semántica”, esto es trazar nuevas coordenadas que permitan pensar la violencia, más allá de las categorías preconcebidas: culpable (en el sentido penal), criminal, terrorista<sup>15</sup>. Con la impugnación incontestada de la noción de “terrorista”, la película deja al descubierto esta falta de una matriz comprensiva adecuada. La película abre así la interrogación: ¿qué categorías existen para dar cuenta de la violencia revolucionaria?, ¿son suficientes?, ¿permiten dialogar?, ¿por qué?, ¿permiten juzgar?, ¿de qué manera nos permiten (¿u obligan?) a juzgar? De esta manera, se expone esa falta o ausencia en el pensamiento y la necesidad de encontrar las formas que hagan posible no sólo recordar, sino pensar ese recuerdo con palabras que hagan justicia a lo acontecido.

Es una decisión importante de parte de la realizadora, para que estos interrogantes emerjan, que, en la confrontación con su tía,

---

15 “Víctima” es otra categoría “inestable”, que se encuentra en disputa en distintos momentos del film. Su importancia central para la articulación de los distintos discursos políticos sobre el conflicto armado, hace necesario un análisis más detenido que no podemos ofrecer aquí. Basten entonces unas breves anotaciones. Los distintos discursos que se reflejan en la filmografía existente sobre Sendero parten de una representación de quién es la víctima: en la lectura que realiza la CVR la víctima es la población que fue presa del fuego cruzado entre las FFAA y las organizaciones guerrilleras; en el discurso que ofrecen los documentales que consideran a las organizaciones como único causante del conflicto, por lo general, la víctima es nacional: está asociada al “pueblo peruano”. Estas dos formas de adjudicar la categoría de víctima a un grupo o sector de la sociedad está también presente en los testimonios de los familiares de Arredondo: las declaraciones de la madre y el abuelo de Arredondo esquematizan estos dos discursos. En la última parte del film, Teresa interpela a Sybilla con una pregunta: “¿Quiénes crees tú que fueron las víctimas en este proceso del Perú [el conflicto armado]?” Teresa, podemos suponer, quiere que Sybilla reconozca que hubo víctimas inocentes de la violencia senderista (así como, aclara, las hubo del ejército); que finalmente, la víctima fue también aquel pueblo en cuyo nombre se luchaba. La respuesta de Sybilla es que no llamaría víctimas a los que murieron; las víctimas son los que quedaron vivos y sufren las injusticias del sistema. En todo caso, se busca un sujeto pasivo e inocente sobre el que descansa la legitimidad de la acusación o la defensa de la actuación de Sendero.

Teresa no “salga ilesa”, es decir, no se arrogue una última palabra y prescinda de un texto en *off* que afirme su postura. De este modo, su perspectiva subjetiva, inclinada a juzgar la violencia desde el punto de vista del mandato moral “no matar”, no se impone como el sentido último del relato. La película expone los límites de esa perspectiva y, por ello, no permite que opere como el implícito que articula la narración. Al finalizar el film, se extrema el desdoblamiento reflexivo que caracteriza los documentales autobiográficos del llamado “cine de los hijos”<sup>16</sup>. Arredondo, la directora, deja expuesto el cuestionamiento de la suficiencia del lenguaje moral de Teresa, la protagonista. En este punto el film trasciende, *aunque sin negarla* (porque, insistimos, no es posible prescindir de ella), la perspectiva moral de la condena.

Retomemos la pregunta con que iniciamos este escrito: el punto de vista personal de la que parte el film, centrada en el ámbito de lo privado, lo autobiográfico, lo íntimo, ¿logra y de qué modo interrogar el pasado desde un abordaje social y político? Es precisamente este quiebre reflexivo que destacamos aquí, el que produce un giro decisivo en la pregunta con la que el film comienza: ¿quién fue?, ¿quién es *mi tía*? Es la perplejidad de Arredondo ante los límites del diálogo al que fue conducida orientada por esta pregunta, lo que despierta un interrogante que recién despunta, en otros términos, términos políticos: ¿quién fue, quién es un/a militante de Sendero Luminoso? Nada indica que esta pregunta sea más fácil de responder que la anterior o que el diálogo en torno a ella encuentre sujetos más predispuestos que los que encuentra el diálogo trunco de nuestras protagonistas. Lo que sí queda claro es que es una pregunta que hasta entonces no había sido formulada en la película (ni en la producción cinematográfica peruana sobre Sendero que conocemos) y que concierne con urgencia al debate público.

De esta manera, entendemos, la película apunta a permanecer abierta a la necesidad de comprensión, más allá (aunque no en contra) de la necesidad perentoria del juicio, que goza del privilegio de ser emitido en el momento “después de la batalla”. Más bien, permite explorar la enorme complejidad del diálogo que caracteriza a aquel

---

16 Sobre las distintas formas que asume el desdoblamiento del yo y la reflexividad en el “Cine de los hijos” cf. los textos referidos en la nota 3.

“después de la batalla”, en el que desde hace tanto tiempo todavía (nosotros también) nos encontramos. *Sibila* no es una “indignación carente de conceptos”, es una indignación que se transforma en búsqueda; búsqueda que, aunque no encuentre los conceptos, sí tiene la inestimable virtud de exponer su carencia. En este sentido, creemos que la película no termina donde debería comenzar, como podría quizás pensarse; por el contrario, ostenta el nada desdeñable mérito de conducirnos a un punto de partida que está todavía en construcción y que sería ingenuo dar por sentado.

