



Entrevista a Teresa Arredondo

Laura Arese y Francisco Sánchez

Para empezar, quisiéramos conocer tu lectura de la producción cinematográfica que se ha desarrollado en los últimos años en torno al conflicto armado que protagonizó Sendero Luminoso. ¿Qué ha dicho el cine sobre Sendero en particular, y sobre el conflicto en general?

Cuando empecé a pensar la película, de lo que más me nutrí fue de otras películas relacionadas con la política, con las historias de los hijos de desaparecidos, por ejemplo. Pero no específicamente de películas sobre el tema de Sendero Luminoso. Bueno, había visto películas de ficción peruana, pero no iban en una línea que me interesara. Creo que el tema de Sendero se venía tratando en esas películas desde un lugar bastante, ¿cómo te podría decir?, “clásico”: los buenos, los malos. Sobre todo, las ficciones peruanas que yo había visto, caían en lugares comunes y en ese sentido a mí personalmente no me servían a la hora de pensar mi película. No sé si vieron ustedes un documental que se llama *Alias Alejandro*. Ese documental lo hizo un hijo de uno de los emerretistas que estaban en la cárcel de alta seguridad; él ahora vive en Berlín, y habla en la película desde el lugar de hijo. De entre las películas sobre temáticas relacionadas a Perú, a la temática local, esa fue una de las pocas que me sirvió como punto de partida para pensar mi película, más allá de las películas de Chile y Argentina que venía viendo.

¿A qué te referís con lugares comunes?

Me viene a la mente una cosa bastante caricaturesca. Eso sí, estoy hablando de las ficciones, porque documentales, a mí me pasó que no encontré mucho. En la etapa en que empecé a ver muchas películas para pensar la mía, encontré que era poco lo que había. De hecho, eso es algo que atrajo de mi película. Más allá de la calidad

de la producción del documental, en la que todo es, por decirlo así, bastante pequeño, lo que atrajo fue que trataba de algo que no estaba tan trabajado en el cine. Y, como te decía, respecto de la ficción, “caricaturesca” es la palabra exacta. Lo que se ve es: vienen los malos a matar, vienen los buenos a salvar.

El ejército es bueno, Sendero es malo...

Sí, aunque dejaban ver algunas amenazas del ejército, pero como una cosa bastante más secundaria. Y eso tiene que ver con la situación que se está viviendo en el Perú. En alguna parte leí que a esta película que te menciono de *Alias Alejandro*, por ejemplo, la quisieron acusar de apología del terrorismo; no llegó a mayores, pero la quisieron acusar. En el fondo, lo que se podía hacer en el cine, creo yo, tenía que ver con esa censura que había a nivel político y que sigue habiendo. Es decir, las películas hoy se pueden ver y hay mucha más libertad, pero el tema de Sendero se sigue utilizando políticamente. Entonces, en ese sentido, cuando hablo de lugares comunes me refiero a eso, que uno también escucha en la calle: se habla de los “terrucos”, los terroristas, y nadie va un poco más allá. Eso es lo que me parecía bastante poco interesante del cine: como reproducía esta postura. No porque yo estuviera de acuerdo con lo que decía Sendero Luminoso, pero sí porque me parecía interesante generar una mirada distinta, o por lo menos profundizar un poco más en lo que se veía. Y te repito, hablo mucho de la ficción, porque documentales fue muy poco lo que yo vi.

Y desde las primeras películas que se han hecho sobre Sendero Luminoso a esta parte, ¿vos notaste que ha cambiado un poco el discurso en el cine?

Yo creo que sí. No he visto ni de cerca todas las películas que han salido sobre el tema. Pero sí, de partida, puedo decir que hay una apertura, por lo menos, a cuestionarse un poco el tema, a poder mostrar una película como *Sibila*, en donde no todo es blanco o negro, sino que hay matices. Esta mirada antes no existía. Y no existía porque era muy difícil que existiera en Perú.

Por otra parte, yo no he mostrado la película en Perú. Ahora me enteré por unos primos que ya está pirateada y todo. Pero yo nunca la mostré públicamente porque mi familia me pidió que no lo hiciera, ya que justo en el momento del estreno, se estaba a punto de aprobar una ley en Perú por la que podrían volver a juzgar a mi tía por lo que decía en la película.

¿Lo que se conoció como Ley Antinegacionismo¹?

Exactamente. Entonces, podía pasar lo mismo que pasaba en la época de Sendero: podían juzgarlos por lo que pensaban y no por lo que hacían, enjuiciarlos ideológicamente. Por eso mi familia me pidió que no la mostrara en Perú. Así que me parece que lo que le tiene que haber pasado a él [Mego, director de *Alias Alejandro*] es que la película debe haber sido interpretada en ese marco. Esto me hace acordar a algo que me comentaron que apareció en la prensa peruana. Un periodista que vio *Sibila* en un festival y que dijo que mi tía era un monstruo. Esto muestra de cierta manera que tan sólo darle lugar a las personas que estuvieron en Sendero Luminoso para que hablen, es mal visto. En ese sentido, pienso que a lo mejor no han cambiado tanto las cosas como te decía recién. Sigue habiendo una censura, menor pero todavía presente.

Recién nos nombraste una película que fue importante para vos en el marco del cine relativo al pasado reciente de Perú: *Alias Alejandro*. Ahora bien, fuera del cine peruano y de la producción sobre Sendero, en el corpus de películas vinculadas a los conflictos armados de los setenta en Latinoamérica, ¿cuáles fueron referentes importantes para pensar *Sibila*?

Hay películas, pero no sólo películas en relación a los conflictos armados, sino también en relación a lo autobiográfico. Esos fueron dos ejes importantes de mi búsqueda: por un lado, lo político, y por otro lado lo familiar y autobiográfico. Entonces, ¿referentes que me sirvieron a la hora de pensar mi película? Andrés Di Tella. Además, él

1 Cf. nota 9 del texto de Laura Arese y Francisco Sánchez en el presente volumen.

fue tutor mío y me ayudó en el guión. Él me marcó bastante. Su última película, *Fotografías*, fue importante. Vi muchas películas pensando en el off, tratando de encontrar el tono del off. Hay una película brasilera que se llama *Santiago* que fue muy importante también. Después, vi películas como *Los Rubios*, después otras que ya son como casi clásicos para estos temas: *Papá Iván*. Chilenas también vi. Me acuerdo ahora de la película de Lorena Giachino *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*. Otra película chilena que me gusta mucho y que vi en esa época es *Kawase-san* del director Cristián Leighton. Fueron muchas las películas que fueron parte importante del proceso. Ahora no me vienen todas a la cabeza, hay muchas que no son latinoamericanas. Se trató de buscar películas referentes para, desde ellas, encontrar mi propia forma. Porque, como les digo, por un lado estaba el lado político, pero por el otro estaba lo familiar, y para eso necesitaba una búsqueda también. En el caso de *Santiago* me quedé maravillada con el off que tiene, y con toda la película por supuesto.

En relación a esta afinidad con las películas argentinas que acá algunos engloban como “el cine de los hijos” te queríamos hacer una pregunta. Hemos notado que cuando se habla de Sibila acá en Argentina, se la analiza muy a la luz de esas películas. De hecho, es evidente que tienen muchos rasgos en común: se trata de películas autobiográficas, realizadas desde la perspectiva de una generación que interroga a una generación pasada, que pretenden repensar una experiencia política del pasado reciente, etc. Nosotros nos preguntábamos si vos tenés algún reparo en relación a esa vinculación por afinidad que es tan recurrente, atendiendo a las diferencias que hay entre los contextos, las maneras que las películas intervienen en ellos, etc.

Sí creo que hay temas centrales, ejes que las hacen comparables. Pero también hay cosas bastantes distintas: el contexto histórico es distinto. En Perú el pasado es mucho más cercano, es un tema al día de hoy. La principal diferencia, entonces, es la distancia. Mi película está más cerca de lo que pasó. No sé si eso es mejor o peor. Me acuerdo que en un momento del rodaje hablamos con mi papá de que se necesita de más tiempo para poder analizar mejor los pro-

cesos históricos; que lo de Sendero todavía es demasiado reciente y que por eso en Perú todavía es difícil hablar del tema. En ese sentido, creo que las películas llegan en distintos momentos a cada país. Acá había un proceso social anterior que permitió llegar a este tipo de películas y en Perú el contexto es otro, otra relación de lejanía y cercanía a esos eventos que hace que la película tenga otras repercusiones. Tiene que ver con lo que veníamos hablando: con la censura, con que todavía no se haya podido ver la película en Perú, con que haya gente que opine que mi tía es un monstruo. Pensemos que todavía hay gente que está presa por haber participado en Sendero Luminoso. También hay gente que ha salido de la cárcel y no la han dejado vivir en ciertos barrios, porque los vecinos no quieren tener senderistas cerca. La idea que tienen es que si fuiste senderista ya no puedes ser ninguna otra cosa en la vida, es un rechazo absoluto. Y eso me parece que enmarca a la película en otro lugar.

Amén del hecho de que la película no se haya podido estrenar todavía, seguramente vos al momento en que la hiciste tenías pensado quién era tu público ideal. ¿Quién era?

Para mí el público ideal, o el público del que me interesaba ver qué le pasaba con la película, estaba en Perú. Absolutamente. Lo primero que pensé fue en hablar de esto con gente de mi generación en Perú. Eso es algo que no he podido hacer en realidad. Es cierto, mis primos han visto la película y he hablado con ellos, pero en un sentido más amplio, más general, no lo he podido hacer. A nivel social, me hubiera gustado mucho ver qué pasaba en el debate público, la prensa. En ese proceso que es tan reciente, quería ver qué tipo de análisis podía despertar la película. Eso me interesaba y nunca lo pude hacer.

En las conversaciones que has tenido con otros cineastas y con el público, en el marco de festivales u otras proyecciones, ¿qué posiciones y debates encontraste que surgían a partir de la película?

Pasó algo que me sorprendió mucho, y que fue lo más bonito de todo. Sin exagerar, te diría que en casi todas las proyecciones en las

que estuve de la película la gente se quedaba después a preguntar, mucho. Muchas veces nos tenían que sacar de la sala. Se generaba un debate súper interesante. Muchas veces para mí fue difícil, porque me cuestionaron duro personas que no estaban de acuerdo con mi posición. Que encontraban que las cosas que yo decía... bueno, de todo. Por otro lado, hubo gente que me decía que yo estaba haciendo un homenaje a mi tía, que cómo le podía hacer un homenaje a una senderista, que por qué no puse imágenes de prensa, de televisión de las bombas que ponía Sendero, de los muertos. Eso en términos de “acusaciones”, si se quiere, más simples. Pero también a mucha gente le pasaba esto: “entré a ver la película con muchos prejuicios y salí de alguna manera identificándome un poquito con Sybila”; gente que entraba odiando a Sybila (suena muy fuerte, pero así me lo decían) y que en la película encontraban algo más, que les hacía reflexionar. En fin, se generaba un debate súper interesante en torno a lo mismo que presenta la película: esto de ir un poco más allá, contextualizar un poco, por qué surge un movimiento. En ese sentido también me sorprendió que gente muy joven se enganchaba también con esa discusión, yo no pensé que eso iba a pasar. Incluso en clases con chicos de secundaria.

También pasó otra cosa que me sorprendió. Yo pensé que el público que se iba a interesar, iba a ser un público interesado en temas políticos. Y pasó que mucha gente se enganchaba desde lo familiar. No se enganchaba mucho en lo político, sino en la historia familiar. Y sobre eso había muchas preguntas al final de la película, en relación a la familia: cómo se vivió ese conflicto, me preguntaban “cómo está tu familia ahora”, “qué está haciendo Sybila hoy en día”, si sigue viviendo en Francia, etc. Eso me sorprendió bastante porque yo pensaba que el mío iba a ser un tipo de público y al final fue otro, bastante más abierto. Se interesó gente que yo no pensé que se iba a interesar.

¿Y vos creés que la gente se interesaba por la temática familiar, autobiográfica, de la película?, ¿porque se sentía identificada?, ¿porque se sentía cercana a esa experiencia familiar conflictiva vinculada a Sendero?

Te diría que se sentían identificados con el tema de lo no dicho, el tema del secreto, con este tema de que en todas las familias hay un secreto. Había mucha gente que se enganchaba desde ahí, desde esa línea de la película. Preguntaban cómo había sido vivir en la familia con esto que no se había dicho, cómo había sido para los hijos, qué pensaba Sybila de esto, si le había costado o no hablar ahora, cómo había seguido la historia después de la película, si teníamos contacto o no; muchas preguntas que son más sobre relaciones familiares. Que por otro lado está bueno, porque, sinceramente, lo que a mí me movilizó a hacer la película fue una cosa así, personal, desde la familia. De ahí nació. Obviamente, hay un interés por tratar un tema político, lógicamente, pero por algo la película tiene el punto de vista que tiene, familiar.

Entremos al tema político. Debés haber escuchado muchas veces lo que acá llamamos “la teoría de los dos demonios”. En buena parte de los documentales relacionados a Sendero Luminoso notamos que se presenta el conflicto armado en Perú con un discurso en donde resuena esa teoría: se presenta, por un lado, un ejército destructor, del lado del Estado otro ejército que lo enfrentó de manera excesiva o violenta, y en el medio una sociedad que sufrió esa tenaza. Una sociedad víctima o inocente que parece quedar al margen de esos focos de violencia. Ese mismo discurso fue el que se instaló en los inicios de la democracia argentina, y costó mucho desarmarlo y pensar que en la sociedad había responsabilidad, que la violencia se sostiene por una trama social más compleja. Entonces, cuando desde Argentina vemos que estos documentales peruanos reproducen este esquema, nos pasa que reconocemos ese discurso, que nos ha costado superar y criticar, y nos genera un cierto rechazo. ¿Cómo pensás vos que está ese discurso operando allá? ¿Cómo pensás que tu película interviene en ese esquema?

Bueno, yo creo que es y sigue siendo totalmente así. En la sociedad peruana esa es la estructura que hay. Te diría incluso que algunos teóricos que analizan el tema hablan desde allí. Incluso mi abuelo lo dice en la película: “Venía la gente de sendero y atacaban al pueblo; venía la gente del ejército, y lo mismo. Entre medio la sociedad

no podía hacer nada”. Algo de razón tiene, porque está hablando de pueblos indígenas, alejados. Digo: eso hasta el día de hoy es así, esa es mi sensación. Desde lo que yo leo, desde lo que yo veo, me parece que sigue siendo imperante esa visión: fueron como dos demonios que llegaron, se apoderaron de la sociedad, y la sociedad no tuvo cómo escapar. Esa es la sensación, quedaron apresados y realmente no tenían cómo salir de ahí. La sociedad sigue siendo visualizada como víctima absoluta, y no hay ningún tipo de responsabilidad en ella. Yo creo, lo veníamos hablando, que tiene que pasar más tiempo para poder empezar a pensar desde otro lugar esas figuras, que ya están como impuestas y que, por otro lado... ¿cómo decirlo para que no quede algo simple?... Sí, en un plano social sería políticamente incorrecto plantear que la sociedad tenía ciertas responsabilidades sobre lo que venía pasando.

Y a tu película, ¿cómo la pensaste en relación con ese discurso?

Respecto a mi película, yo en un momento estuve metida en ese mismo pensamiento. Creo que, en un principio, cuando empecé a hacer esta película, tenía esa visión: estos dos polos que estuvieron tensionando la sociedad. Mientras estaba haciendo la película e investigué más sobre Sendero y empecé a adentrarme en el tema, comencé a tener otra posición. En ese sentido, la película para mí no es sobre Sendero Luminoso. Hubo un momento en el montaje en el que tenía muchísimo material de prensa de televisión sobre Sendero, mucho material de charlas en que buscaba entender qué fue Sendero Luminoso, cómo se vivió, etc. Y en un momento la decisión fue: “no tiene sentido intentar explicar en esta película qué fue Sendero, porque es demasiado ambicioso. No cabría dentro de la película, es otra película”. Mi posición, mi manera de trasladar eso a la película fue a través de las elecciones narrativas y estéticas. El no mostrar, por ejemplo, imágenes de los atentados de Sendero o las masacres del ejército, era justamente para no mostrar esta polarización, estos demonios de ambos lados. Lo que se nos ocurrió con Martín Sappia (editor y guionista de la película), tratando de tener una visión un poco más amplia, fue preguntarnos: ¿cómo mostramos igualmente la

violencia -que sí me interesaba mostrar- sin ese tipo de imágenes? Mi pensamiento fue: “quiero que la gente de Perú refleje cómo se vivió esa violencia”. Y pensando en las artesanías, que son algo clásico de Perú, vi que allí había, durante la época del conflicto armado, trabajos sobre lo que estaba pasando. Empecé a buscar y encontré unos retablos que daban cuenta de esa violencia. Ahí están reflejados dos momentos: uno refleja la violencia de Sendero Luminoso; el otro refleja la violencia del ejército. Fue mi manera de no seguir con esta polarización. No quería mostrar ese discurso poderoso de la prensa. Me pareció que la mejor manera de mostrar esa violencia era mostrar lo que estaba haciendo la gente que vivía ahí, en ese momento. Eso tiene que ver con no seguir perpetuando esa otra imagen. Lo otro, si no, era poner la imagen de una bomba y de los muertos.... Me parecía que no tenía que ver con lo que yo quería reflejar en la película.

Siguiendo por esta misma línea. La creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú significa que el Estado toma posición en el asunto y saca un documento público que tiene cierta fuerza, cierto peso específico, por el mismo hecho de que es el Estado el que lo elabora. En ese sentido, es parecido a lo que sucedió acá con el informe de la CONADEP. En el cine peruano, como en la literatura o el arte en general (relacionados al tema), ¿significó un antes y un después la elaboración de ese documento?, ¿qué valoración se hace sobre eso?, ¿de qué forma está presente en tu película?, ¿crees que podrías haber hecho la misma película antes de ese informe?

Yo no soy peruana, ni vivo allá, ni estudio estos temas de allá. Lo que hablo es a partir de lo que hablé con la gente, mientras hacía la película, en relación a esto. Lamentablemente yo creo que ese informe, el peso que tuvo, fue mayormente simbólico, que es súper importante también, obviamente. Pero a nivel de la sociedad las críticas fueron por todos lados. El informe se criticó porque supuestamente defendía los senderistas; y se criticó también porque supuestamente defendía al ejército. O sea, fue criticado por toda la sociedad, salvo por la gente que había participado, los que habían dado su testimo-

nio. Para mí es tremendamente valioso, se hicieron miles de cosas después de ese informe. Hay una exposición permanente en un museo allá, con los testimonios de la gente. Es un tema muy delicado, y en ese sentido un trabajo súper bien hecho, pero no tuvo la repercusión que capaz hubiese sido bueno que tuviera. Esa es mi sensación después de hablar con la gente de allá. ¿Si hubiera hecho la misma película antes y después?... no sé. Es difícil la pregunta, porque me pongo en el lugar de no tener la información que tuve... y no, creo que no hubiera hecho la misma película. Para mí sí fue importante la lectura de ese informe, de los testimonios. Para mí fue muy valiosa la lectura y poder hablar sobre eso.

Si bien, como vos decís, el informe no encontró un apoyo unánime de la opinión pública, si veíamos que la mayoría de los discursos sobre Sendero después del informe, de alguna manera están obligados a pronunciarse, de alguna manera “marcó la cancha”. Cualquiera que habla de Sendero dice: o “yo hablo a partir del informe” como la película Estado del Miedo; o si no “tomo distancia y hablo críticamente sobre el informe”. Es algo que nadie puede pasar lo alto.

Sí, eso es cierto. En ese sentido, sí. Se me había olvidado esa parte de la pregunta: a nivel del arte, del cine, creo que sí tiene un antes y un después. Es una lástima que no lo tenga a nivel más masivo, pero creo que es como tú dices, para gente que específicamente está hablando del tema, marca un corte.

¿Cómo pensás tu trabajo con lo testimonial? Sobre todo, nos interesa preguntarte por los testimonios de los familiares, los allegados a Sybila, que son centrales en tu película. En general cuando uno ve películas de carácter testimonial acerca de acontecimientos políticos, esos testimonios suelen tener un efecto, por así decirlo, “ejemplar”, en el sentido de que son leídos como representativos de cierto sector social al que esa persona, ese testimonio, pertenece. Aparecen como una mirada subjetiva que puede echar luz sobre algo que excede a su subjetividad, y habilitan así, por ejemplo, a que se reflexione sobre el lugar que ocupó ese sector

social en el conflicto. ¿Pensás que esos testimonios en tu película juegan un papel parecido?

Sí, yo creo que sí. Absolutamente. Me parece inocente pensar que no.

¿Y en qué aspecto?

Las preguntas no estaban dirigidas a inducir a las personas a que me digan ciertas cosas que reflejaran su postura. Pero sí hubo una intención en incluir a ciertos personajes de mi familia. Claramente yo crecí, por ejemplo, entre dos mundos: la familia de mi mamá representaba un lugar en la sociedad contrapuesto al de mi papá. Ahí hay como distintos lugares que me interesaba reflejar, porque eran un reflejo de lo que socialmente venía pasando. El discurso de mi papá era importante en la película; especialmente cuando habla sobre el tema de la contextualización, sobre si juzgar o no juzgar, si Sybila es o no culpable. Yo sabía que eso lo podía decir sólo mi papá. Y me interesaba en términos de reflejar lo que tú dices: lo que sí piensa cierto sector. Mi papá reflejaba para mí a todos los que habían participado de la lucha armada en otros lugares. Mi papá también venía de la misma época política en donde tomar las armas era la opción. Él podía contextualizar.

Sabía también que mi mamá iba a mostrar ese otro lado desde su lugar de peruana, su lugar por haber vivido en Perú, por haber escuchado lo que su familia hablaba sobre Sendero Luminoso. Ella reflejaba ese otro lugar que juzga mucho más negativamente todo lo que fue Sendero. Mi abuelo, por ejemplo, yo sabía que reflejaba un lugar en la sociedad peruana, por supuesto. Pero me encontré, mientras hablaba con él, con cosas que no sabía, como que le había pagado a Sendero. Sí sabía que Sendero había entrado a una fábrica que tenía mi abuelo, eso sí. Pero hablando con él ese día mientras estaba haciendo el desayuno, salió eso. Lo que quiero explicar es que intuía que los testimonios podían ser ejemplificadores en algunos puntos, pero también me fui encontrando con otras cosas. Sí creo que hay que tener cuidado con ese “ser ejemplificador”, para que no se transforme en eso que veníamos hablando antes: una caricatura de lo que era y lo que es la sociedad. En ese sentido, confío mucho

en el testimonio familiar, porque me parece que te aleja un poco de eso. A lo mejor se podrían presentar así: “mi abuelo, el empresario peruano con fábricas, es de derecha y está contra Sendero Lumino-so. Mi papá, que es...” Pero, de alguna manera, el ámbito familiar te deja ver otras vetas que son más complejas y que te alejan de esos posicionamientos. Creo que eso es lo interesante y lo que permite después un debate.

Te queríamos preguntar también justamente sobre esto que mencionás: el cruce entre lo familiar, lo personal y lo político. En muchas de las películas que nombramos como el “cine de los hijos” está esta estrategia que vos también utilizás, de partir de un ámbito familiar, personal, privado, para hablar de un tema político. Acá en Argentina hubo muchas discusiones sobre esta opción narrativa, sobre cuáles son sus alcances, límites y riesgos. Una de las visiones críticas señala que partir de lo privado para llegar a lo político, en algunas películas resulta un paso fallido, porque termina aplicando a lo político categorías y modos de pensar del ámbito de lo privado. Esas películas limitarían un poco el debate. En vez de abrir horizontes, perspectivas de análisis o preguntas, resultan reductivas o limitantes. ¿Qué pensás sobre esto? ¿Crees que tu película corre este riesgo? ¿De qué manera creés que te podés sustraer a esa crítica o pensar este tema de otra manera?

Yo creo que las películas son reducidas y son limitadas. En ese sentido, me parece que la estrategia de hablar de lo político desde lo familiar puede ser tan válida como cualquier otra. Si es fallida o no, me imagino que depende de la lectura de quién lo diga.

Aclaramos. La crítica no pasa por el hecho de que la película sea “parcial”. Todas las películas son parciales y en un punto no pueden pretender ser más que, a lo sumo, una pincelada o una foto pequeña de un cuadro mucho mayor. Aceptando eso, lo que señala la crítica que traemos a colación, es: ¿podemos pensar lo político partiendo del problema personal, del camino familiar, del lugar íntimo? Eso es lo que se cuestiona.

Ahora entiendo. Confío cien por ciento en que lo privado refleja lo social. Dentro de las limitaciones -ahora entiendo mejor lo que me dices-, me cuesta pensar en “lo fallido” porque siempre va a ser un aporte para la discusión. Quizás no va a tener la profundidad de un texto que hable desde lo político, pero creo que, para mí, partir de esa subjetividad es lo que hace que esas películas tengan fuerza. Sí me parece que “lo fallido” de esas películas tiene que ver con lo fallido de cómo la sociedad piensa los temas políticos. Es un reflejo de eso. Pero creo que siempre abren la discusión. Quizás no es un análisis que lleve aportes desde un lugar más teórico, pero sí creo que son un aporte... Ustedes, ¿tienen un ejemplo en mente cuando hacen esta pregunta?

Un ejemplo de lo que decimos sería el siguiente. Cuando se trata el problema de la violencia, por ejemplo, un desafío importante es comprender cómo entendían los guerrilleros, los militantes de esa época el uso de la violencia. Pero en ciertos planteos que parten de una perspectiva más íntima y autobiográfica, esa pregunta es una pregunta formulada desde un punto de vista ético: si es bueno o malo matar. ¿Por qué matar?, cuando la pregunta desde un punto de vista político debería tener otro encuadre...

Claro, pero si es un punto de vista familiar, no es un punto de vista político, tal como lo están planteando.

Claro, películas que empiezan preguntándose: “Papá, ¿cómo fuiste capaz de matar?” o “¿por qué me abandonaste?” y terminan pretendiendo hablar sobre el problema de la violencia con ese mismo tipo de preguntas. Es difícil entender la violencia si partimos de esa pregunta.

Igual creo que, aun así, sí aporta a comprender la violencia partir desde ahí. Son miradas quizás distintas. Pero yo creo que sí, que siempre aportan. Justamente creo que la fuerza de estas películas tiene que ver con esa posición, y con explicitar eso. Estoy pensando en el ejemplo que tú me diste, un hijo que le dice al padre “¿por qué me abandonaste por hacer política?”. La posición de ese cineasta es

un aporte, porque la posición de ese cineasta es una posición política también. Uno puede estar o no estar de acuerdo. Uno puede querer preguntarle, quizás, desde otro lugar a esa persona, pero sí creo que la respuesta de esa persona nos está hablando de la violencia. Lógicamente no va a alcanzar para explicarnos toda la violencia. Y a mí personalmente me parece interesante que esté explicitada esa posición ética, y no querer hacerla pasar por una neutralidad, que en realidad no existe. En ese sentido, sí creo que esos testimonios son igualmente interesantes. Y entiendo la crítica y creo que podría ser válida, quizás. Pero no es una crítica que le haría a estas películas yo, como realizadora. No creo que ninguna tenga la intención de hablar de “la violencia”. Justamente por algo son autobiográficas. Están explicitando desde donde parte ese yo y cuáles son sus limitaciones, que tienen que ver con una posición política también, que queda reflejada en las preguntas que ese yo está haciendo. Me parece que lo válido y lo interesante de estas películas es precisamente que esa posición esté explícita.

Es cierto eso que decís, que en todas esas películas siempre hay un trabajo relativo a exponerse a sí mismo, como protagonista personal y como realizador. Un trabajo muy fuerte con la propia voz, la propia imagen y el lugar que ese “yo personal” del realizador ocupa.

Otra pregunta. En algún momento comentaste, cuando diste una charla en el Seminario de Cine y Derechos Humanos de la FFyH, que había quinientas horas de filmación y mucho trabajo de selección. ¿Con qué criterio manejaste esa selección y el recorte de esa cantidad tan grande de material?

Al principio, a la hora de comenzar a investigar, la búsqueda estaba totalmente abierta a todo lo que se pudiera encontrar: archivos de prensa escrita, archivos de televisión - que fue también una locura porque implicaba ir en Lima a los canales de televisión, donde te traían cajas y cajas que no se sabía lo que tenían, ni lo que no tenían. Fue un trabajo súper interesante porque implicó también empezar a encontrarme con estas imágenes que yo alguna vez había visto y nunca más había vuelto a retomar. Entonces, se fue dando una acu-

mulación de muchísimo material. O sea, filmé muchas cosas más de las que luego utilicé.

El criterio de selección fue un poco lo que les contaba cuando hablábamos de los archivos televisivos sobre Sendero. Lo que hice hasta que finalmente decidí que aparecieran sólo familiares, fue tratar de ir limpiando y quedarme con lo que realmente fuera necesario para la película. Con este criterio, en algún momento descartamos todo lo que fuera material de prensa (a excepción de lo relativo a los juicios de mi tía) porque nos parecía que ese material hablaba desde un lugar de poder al que no me interesaba darle espacio en la película. Otra cosa que marcó mucho la decisión de qué archivos iban y cuáles no, tuvo que ver con preguntarme “¿hasta dónde puedo explicar en la película qué es Sendero Luminoso?”. No me interesaba explicar qué fue Sendero, eso era otra película. Y eso hizo también que quedara afuera muchísimo material.

En relación al archivo personal, también fue un trabajo bien largo hasta ir acercándome a lo que realmente quería. Pasaron muchas cosas como, por ejemplo, que filmé los encuentros con mis papás al principio, cuando estaba yo sola con la cámara. Cuando tuve más dinero para hacer la película, con un camarógrafo intenté hacer de nuevo esas tomas, para que estén bien filmadas, tengan buena luz, etc., pero nunca usé nada de eso. Las tomas filmadas con el camarógrafo estaban más bonitas, pero no transmitían para nada esa tensión de ese primer momento en que yo estoy hablando con las personas sobre esos temas. Eso fue una decisión: “todo este material no va, porque no calza”.

Esos fueron un poco los criterios para ir llegando a lo que es la película.

Llama la atención que Sybila aparece al final. El tiempo en que aparece es relativamente breve en relación con el resto de la película. Comentábamos esto con otros compañeros y algunos incluso se molestaban y decían: “bueno, pero si es una película sobre Sybila... ¿por qué dejarle a esa parte tan poco tiempo?” ¿Cómo tomaste vos esa decisión?

Un poco de lo mismo. Cuando estábamos en el montaje, intentamos poner a Sybila antes en la película. Hicimos muchas pruebas. Pero la idea que yo tenía era ilustrar cómo había sido mi búsqueda real para hacer el documental: es decir, primero hablar con mis papás, luego viajar al Perú y hablar con mi familia allá, etc. Ese había sido el recorrido real para llegar a hablar con mi tía al final en Francia. Mi idea era hablar con ella cuando ya tuviera el material en término familiar y político. Fue una decisión cuestionada por mucha gente que ella saliera sólo al final. A mucha gente le parecía riesgoso. Muchos decían que iba a crear mucha tensión que pasara demasiado tiempo hasta que aparezca. A nosotros lo que nos emocionaba era eso, que se creaba como una tensión. Incluso entre los espectadores, algunos dudaban si Sybila estaba muerta, estaba viva, si iba a aparecer o no. Nos parecía que eso calzaba bien y que tenía que ver con el proceso que había vivido yo al hacer esto. Lo que desaparece al final, en el momento que ella aparece, es el off mío. Sólo está presente la conversación entre las dos, sin ninguna voz en off. Eso es porque para mí era importante que la conversación apareciera lo más parecida a lo que fue. Por eso están muchas de mis preguntas que me dejan mal, como cuando me responde “hablas por la boca de Bush...”. Pero me parecía importante que apareciera reflejada esa charla lo más parecido a cómo realmente había sido. Darme la oportunidad de hacer un off, era darme la oportunidad de reflexionar sobre lo que estaba diciendo Sybila, pero fuera de la escena. Y me parecía que el encuentro final tenía que ser de igual a igual, que las dos teníamos que tener el mismo espacio.

En el último viaje que hice a Francia, que era el último que tenía para hablar con Sybila, tomamos la decisión con Martín Sappia (el editor y guionista de la película), de que él me dejara a la mañana con el equipo instalado y yo me quedara sola con mi tía. Y así fue realmente que yo me animé a preguntar lo que quería preguntar y ella me contestó. En nuestros encuentros anteriores, muchas veces ella se iba por las ramas, le encanta hablar, y eran horas en que se iba por las ramas. Esos últimos encuentros, eran los últimos días para hablar, así que me senté frente de ella y comenzamos a hablar. Y lo que está en la película son esos últimos días, no hubo mucho más que eso que se ve. Yo quería mostrar esas conversaciones tal como habían sido.

Por eso se escucha mi voz haciéndole las preguntas. En ese sentido estoy más presente en el presente y no en la reflexión en off.

Última pregunta: si tuvieses que hacer la película de nuevo ¿le cambiarías algo?

El título. Le pondría... no me gusta cómo suena, pero para acercarme más a la película, le pondría *Sybila* y yo o *Mi tía Sybila*... algo así. Porque me lo dijeron varias veces. En algún momento se llamó así, pero después lo cambié. Pero ese título refleja más el contenido de la película, porque la película es sobre Sybila, tanto como sobre mí. Entonces yo la tendría que acompañar también en el título. De lo demás no cambiaría nada, lo volvería a hacer igual.



