

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**Mirar al familiar abyecto: recuerdo, intimidad y reconocimiento
en tres documentales de la descendencia subversiva**

Tesis para optar el grado académico de Magíster en Estudios Culturales

Autor:

Oswaldo Moisés Bolo Varela

Asesora:

Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco

Miembros del jurado:

Víctor Miguel Vich Florez
Gonzalo Javier Enrique Portocarrero Maisch

Lima, agosto de 2017

DIFÍCIL mirar a los ojos
a quien lleva en el rostro escrita la condena

Difícil acariciar el dorso de su mano
o echar unguento en las heridas

Difícil mirar a los ojos
a quien lleva en el rostro escrita la condena
y ver de cerca las muecas de la muerte

Difícil tocar tu cara reventada a culatazos
la carne calcinada
pellejo hinchado o carcomido

*Muerte por enfermedad
muerte por disparos
o muerte por el fuego que arde en la cocina
y en los huesos*

Muerte que se pega al cuerpo y no lo suelta

Difícil oír tu risa enloquecida
atabales que golpean
hasta hacerse rugido insoportable

Difícil besar tu hediente cercanía
Si llevas sobre el rostro
la condena

Difícil decir tu nombre en alta voz y repetirlo

Difícil dar un paso en esta tierra hueca

Luis Fernando Chueca,
Contemplación de los cuerpos (2005)

RESUMEN

En este escrito analizo las representaciones que, desde la memoria generacional, los documentales *Sibila* (Arredondo, 2012), *Alias Alejandro* (Cárdenas, 2004) y *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014) retratan sobre los subversivos, sujetos constituidos como lo abyecto por el discurso hegemónico de la violencia política. Me ha interesado conocer los significados que, desde su intimidad, los directores/protagonistas de estos proyectos audiovisuales otorgan a sus familiares ausentes, los “terroristas”, y cómo estas memorias personales contraponen, legitiman, acoplan o subvierten lo establecido por la memoria oficial. Lo que pretendo es describir y analizar, en estos filmes, los modos en que se manifiesta la memoria heredada. Así, en constante discusión con el discurso de los derechos humanos y la lógica rememorante e identitaria que esta ideología propone para el sujeto contemporáneo (Badiou, 2000, 2003; Rancière, 2004; Žižek, 2009, 2011), encuentro que estos documentales constituyen breves, pero necesarios, artefactos que agrietan el sólido sentido común –ese recuerdo hegemónico y oficial– que se ha difundido sobre los subversivos: son dispositivos que, aún con limitaciones tangibles, ofrecen una mirada alterna –más humana y más íntima– sobre estos sujetos abyectos, familiares ausentes, partícipes de la guerra interna.

AGRADECIMIENTOS

Escribir estas páginas ha resultado una labor mucho más inspiradora, cómoda e interpeladora gracias al apoyo de un conjunto de personas. Quisiera en estas líneas hacerles llegar mi más sincera gratitud. En primer lugar, el financiamiento brindando por el Vicerrectorado de Investigación, a través de su programa PAIP, me permitió y motivó a seguir trabajando este proyecto con holgura y cierta tranquilidad. Asimismo, la Beca Aristóteles, otorgada por la Escuela de Posgrado, posibilitó que dedicara todo un semestre a cursar las materias elegidas sin la constante preocupación económica. Estoy agradecido con ambos organismos por el apoyo y reconocimiento brindados, pero sobre todo por la apertura y el interés en fomentar con seriedad la investigación académica.

Alexandra Hibbett, mi asesora, ha sido una lectora fundamental de este escrito. Desde que le comenté las primeras ideas, ella se mostró entusiasmada y siempre dispuesta a apoyarme. Además, me ha motivado constantemente a pensar las ideas de este trabajo más allá de su condición de tesis. Debo agradecerle su lectura minuciosa y exigente, su trato siempre cordial, sus reflexiones honestas y perspicaces: todo ello ha contribuido a que depure, retome y enriquezca la escritura de este trabajo.

Víctor Vich, director de la Maestría en Estudios Culturales, siempre ha sido un interlocutor inspirador. Le agradezco las clases y conversaciones en las que, con pasión, me enseñó un montón de cosas sobre la teoría y la vida, pero también sus diversos escritos, en los que siempre he hallado un buen puerto, un frente seguro. En las clases de Juan Carlos Ubilluz comprendí lo potente que puede resultar analizar el cine —«la imagen movimiento»—, le agradezco haberme introducido en muchas de las interpretaciones y teorizaciones que aquí desarrollo. A Virginia Zavala le agradezco la confianza

depositada, el aprendizaje continuo y exigente, su apoyo y aprecio. Mi permanencia en esta maestría, en esta universidad, ha sido más feliz y enriquecedora gracias a ella.

Arturo Sulca, Carolina Arrunátegui, Jorge Zagal y Gildo Valero han sido amigos y compañeros en esta travesía. Me he divertido con ellos en clases y fuera de ellas. Leyendo y discutiendo, bebiendo y caminando, armando seminarios, grupos de investigación, próximos talleres: pensando en el futuro... no la hemos pasado nada mal. Gracias por su venturosa amistad.

También quiero agradecer a mi familia. A mis padres, Lorena y Oswaldo, por sus lecciones diarias de lucha, pero también por el respeto, la paciencia, el cuidado y el amor con que se aproximan a mí. A mi hermana, Lorena, le agradezco su amistad, sus palabras de aliento y consuelo, las dudas que siempre me genera.

Finalmente, quiero dejar testimonio de mi absoluta gratitud a Carolina Rodríguez Alzza, mi compañera. No solo porque fueron sus palabras –siempre decisivas, siempre acogedoras– las que terminaron por convencerme de estudiar esta maestría, sino también porque ha impulsado con ímpetu (y no sin cierta valentía) mi abandono de la duda. Ella escuchó los rudimentarios bosquejos de las ideas que aquí escribo, se entusiasmó mucho más que yo con mis hallazgos y logros, me contuvo las ganas de dejarlo todo y largarse. Quiero agradecerle las oportunidades y las experiencias, la vida. También el amor. Carolina, mi *kayabo*: gracias por seguir aquí, estremeciéndome la vida; gracias por el pasado común –inesperadamente hermoso– y por el futuro complejo y difícil, pero nuestro. Siempre nuestro.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN. Documentalizar al abyecto familiar ausente	7
1.1. Representando al subversivo: silencio, repudio y deshumanización	18
1.2. Ideología de los derechos humanos: despolitización, condición victimista y nihilismo	23
1.3. Sobre los documentales elegidos: road movies, (auto)biografía e intimidad ..	34
II. CAPÍTULO PRIMERO. El desencuentro como una posibilidad (fallida) de reconocimiento. Sibila, de Teresa Arredondo	45
2.1. ‘Sibila’ y no ‘Sybila’: narrar(se) la vida ajena.....	48
2.2. Narrar el desacuerdo, develar la falla	66
2.3. Ética del desencuentro: acero y paloma a la vez.....	76
III. CAPÍTULO SEGUNDO. Aproximarse desde la incertidumbre, reconocer desde la duda. Alias Alejandro, de Alejandro Cárdenas	80
3.1. «Qué tengo en común con esta persona»: duda e incredulidad	84
3.2. Enfatizar las diferencias, ¿querer la nada?: duda y encuentro	97
3.3. Ética de la indeterminación: reconocer la intimidad compartida.....	112
IV. CAPÍTULO TERCERO. Complejidad negada, reconocimiento reconciliador. Tempestad en los Andes, de Mikael Wiström	115
4.1. Desengaño familiar, retrato compasivo, rechazo de la complejidad	119
4.2. Legitimando la reconciliación: ‘buen recordar’ y (sobre)identificación	128
4.3. Ética de una verdad falsaria: despolitización y breves reconocimientos	140
V. CONCLUSIONES. Ética y reconocimiento desde la memoria generacional: mirar al familiar abyecto	148
VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

I. INTRODUCCIÓN. Documentalizar al abyecto familiar ausente

«El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar»

(Agamben, 2000, pág. 26)

«...todo auto-retrato descansa en una *elección de signos* que impone una reconstitución del pasado, en la que entran en juego *retrospectivo* las grandes opciones posteriores de la vida tanto como la clara *previsión* de las futuras exégesis.»

(Fell, 1996, pág. XXIII)

Mis padres no fueron “terroristas”¹. Preocupados por la supervivencia cotidiana en los extramuros de la capital –la ausencia de trabajo, el aumento de los precios, el advenimiento de un hijo–, ella y él existieron en la guerra interna como espectadores marginales y aparentemente indiferentes de las vidas y las muertes ajenas. No militaron en algún partido político, pues contemplaron con escepticismo y sospecha la organización colectiva; siempre les atemorizó la presencia policial-militar: las posibilidades del abuso,

¹ Utilizo el término ‘terrorista’ para designar a los militantes del PCP-SL y del MRTA porque este revela, mejor que ningún otro, la constitución más abyecta y patológica que se ha hecho sobre estos sujetos. ‘Terrorista’ –el o la individuo que practica el terror– fue usado inicialmente por los medios de comunicación y las instancias gubernamentales durante la guerra interna, hasta posicionarse hoy en día, durante la posguerra, en una expresión unánime y masiva, común. Esta palabra, como explica parcialmente la CVR en su Informe Final (2003), en relación al uso que le dio la prensa, contiene una «poco disimulada intención peyorativa hacia el PCP-SL y el MRTA. La palabra terrorista, que objetivamente alude a las acciones por las que dichos movimientos se convierten en noticia, tiene esa doble intención moral» (Tomo III, pág. 506). Es decir, al hacer uso de este término en los juicios y las expresiones cotidianas, se enfatiza «directamente el carácter violento» de la subversión y «se ahorran consideraciones ideológicas en el análisis del PCP-SL [y del MRTA]» (CVR, Tomo III, pág. 501). Como lo explica Gálvez Olaechea (2015), con el uso explícito de esta denominación, el análisis de la guerra «se convierte en un asunto más clínico que sociológico» (pág. 30). O, siguiendo a Žižek (2009), el uso de esta palabra expresa una preocupación por la violencia subjetiva, explícita, antes que por sus manifestaciones simbólicas o estructurales: una significación del terror impartido, antes que de las causas que lo originaron. De modo que si utilizo este término es porque me interesa dar cuenta de lo parcializada de esta significación que repudia y patologiza; un significado que o bien surge «de una simplificación o incompreensión del tema» o bien «de una voluntad expresa de no darle legitimidad ideológica o política a las agrupaciones subversivas». (CVR, Tomo III, pág. 492). De allí que su uso en este trabajo esté siempre resaltado entre comillas, como una marca de que este significante (del que no es fácil prescindirse) conlleva un significado ideológicamente cargado por la representación hegemónica: aquella que, como explicaré en estas páginas, invalida y deshumaniza *a priori* la voz, razones y existencias de los militantes subversivos.

la falsa inculpación y las coimas; no conocieron algún senderista o emerretista al que pudieran preguntarle su accionar o reprocharle los crímenes (solo muchos años después entendieron que eran grupos distintos). Ubicados en sus prototípicos roles de género –ella en casa y cuidando al hijo recién nacido, él en la calle y buscando trabajo para mantener el hogar–, mis padres habrían vivido de espaldas a la desaforada violencia nacional. No tuvieron amigos o familiares desaparecidos, evitaron siempre el trato –los problemas– con la autoridad estatal o subversiva, ambos aprendieron del conflicto y de los muertos por la información sostenida en los medios de comunicación, por la sangre y los cuerpos allí expuestos. «La guerra no nos afectó directamente», me han dicho más de una vez. Creo que tuvimos mucha suerte.

No fueron “terroristas”, tampoco militares o policías, mucho menos se sienten víctimas. Y esto los enorgullece, les resulta digno: una declaración de la autosuficiencia con la que vivieron en esa época, de las posibilidades que encontraron en su marginalidad apolítica para no simpatizar con alguno de los bandos. El ‘no haberse metido con nadie’ y, quizá por ello, haber sobrevivido. Sin embargo, como no podía ser de otro modo, porque no es fácil escapar de lo que esta representa y convoca, la violencia también los alcanzó. Las imprecisas escenas que componen sus recuerdos sobre esta época así lo muestran: una boda iluminada solo con velas y amenizada por una radio a pilas, apagones mientras ella enciende el lamparín y me hace jugar, vidrios rotos sobre los que él camina al día siguiente de una explosión de cochebomba, una comisaría casi quemada que ella y mi abuela presencian, la persecución y balacera que ambos oyen desde lejos, intermitente, aproximándose hasta la puerta de nuestra casa, y que los constriñe a apagar la luz, a quedarse en silencio y esconderse, a sentir la dimensión real del miedo. Mis padres también fueron tocados por la violencia que remeció al país: la que explotó en su

específica manifestación subversiva y estatal, y aquella otra violencia estructural – histórica y excluyente– en la que existieron durante esos años.

Si inicio este escrito explicando la participación de mis padres en el conflicto es porque parto de una intuición (aunque quizá, también, sea un intento por mostrarme justo): para entrometerme en las vidas ajenas, y escarbar e iluminar las representaciones del pasado que estas existencias han elaborado –los testimonios audiovisuales que comentaré en estas páginas– es necesario que yo también exponga las representaciones de las que parto. Narrar la participación de mis padres en la guerra me permite contextualizar y evidenciar el lugar desde donde intento analizar otras participaciones, otros recuerdos e historias de madres y padres (y, en consecuencia, también de hijos e hijas) que, a diferencia de los míos, sí estuvieron directa y violentamente involucrados en el conflicto armado interno. Sé que no basta, no es suficiente, y que no se compara con los amplios y detallados ejercicios autobiográficos que ellas y ellos desarrollan. Pero creo que este gesto de aproximada horizontalidad busca evidenciar, mínimamente, la posición –ética, política– desde la cual yo pretendo hablar de estas vidas: porque «el conocimiento es algo menos parcial que el individuo que lo produce (con sus circunstancias vitales que le enredan y confunden); por tanto, este conocimiento no puede ser no político.» (Said, 2002 [1997], pág. 31).

Dicho esto, es preciso explicar que lo aquí escrito es el desarrollo parcial de una inquietud constante: reflexionar la existencia del “terrorista” –lo abyecto por excelencia– desde una posibilidad alterna a la significación oficial que de ellos y ellas se ha enunciado públicamente. Una de estas alternativas se evidencia en la representación que su entorno más íntimo (familia y amigos) manifiesta sobre estas personas; más específicamente, en la relación rememorante que existe entre los subversivos y sus descendientes, aquellos que sobrevivieron al conflicto armado. De esta manera, lo que me interesa analizar en

este trabajo es el recuerdo generacional y el reconocimiento –esa posibilidad de un *mirar* distinto– que este recuerdo posibilita u obstaculiza entre el sujeto abyecto y sus descendientes: el complejo modo en que se articula la memoria heredada. Para ello, los documentales elegidos –*Sibila* (2012), *Alias Alejandro* (2004) y *Tempestad en los Andes* (2014); tres proyectos introspectivos vinculados no solo por la temática que abordan, sino también por la propuesta ética que intentan sostener–, proporcionan desde la intimidad un panorama inédito (aunque no sin limitaciones) en el acercamiento empático hacia sus familiares ausentes, los “terroristas”. Es la subjetividad de estos descendientes, el conjunto de saberes que descubren y sostienen, y que muchas veces se contraponen o se alinea con la memoria cultural hegemónica, lo que exploraré en estas páginas.

De esta manera, la pregunta que articula este escrito gira en torno al significado que los documentales seleccionados² proponen para los retratados, sujetos partícipes de la violencia política peruana desde el bando subversivo. Es decir, me ha interesado conocer cuáles son las representaciones que –partiendo de la memoria íntima que ya poseían pero que también encuentran en su exploración– los directores/protagonistas de *Sibila* (Arredondo, 2012), *Alias Alejandro* (Cárdenas, 2004) y *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014) expresan sobre sus familiares ausentes, los abyectos “terroristas”. Esta interrogante en torno al significado ofrecido por estas películas se sostiene, complementa y detalla en tres zonas interrogativas. La primera se pregunta por aquello que caracteriza, unifica y diferencia a los documentales: ¿bajo qué modos y generando qué reacciones estos descendientes se aproximan a sus familiares ausentes para confrontar el mínimo o nulo recuerdo previo que poseían sobre ellos con lo recién descubierto?, ¿qué posibilidades, qué fracasos, qué distorsiones se generan con este acercamiento? El

² En la tercera parte de esta Introducción se detallan los criterios de elección de los documentales, así como otras características importantes y comunes entre ellos.

segundo lugar de interrogación aborda la memoria generacional expuesta en los filmes y su relación con la significación hegemónica que la oficialidad otorga a los subversivos (un imaginario explicado líneas abajo): ¿los tres objetos analizados se contraponen, socavan, logran subvertir, la imagen patológica –sanguinarios e irracionales– con que pública y oficialmente se ha venido representando a los “terroristas”? ¿o, por el contrario, resultan esfuerzos que terminan aceptando acríticamente este imaginario?, ¿son estos documentales una grieta –breve, pero fundadora– en el saber hegemónico sobre estos sujetos, proponen algún saber inédito para la oficialidad? El tercer conjunto de preguntas desde las cuales se analizan los documentales elegidos vincula lo expuesto en sus imágenes con lo propuesto por el discurso de los derechos humanos (un concepto – una práctica– también explicado líneas abajo): ¿estos tres artefactos culturales movilizan de forma eficaz el discurso de los derechos humanos?; es decir, ¿lo legitiman, lo reformulan, visibilizan alguna de las contradicciones de este discurso?, ¿o es que se ubican en la construcción victimista o la pretensión nihilista que este discurso propone?, en ese sentido, ¿cómo expresan la ética contemporánea que propone a los derechos humanos? Estas tres zonas de interrogación permiten analizar el recuerdo que los descendientes investigan, testimonian y documentalizan sobre sus familiares subversivos.

Ahora bien, esta subjetividad rememorante ha sido denominada –por Hirsch (1993, 1997, 2008) y otros– como ‘posmemoria’: aquella singular manera de recordar que el descendiente posee sobre los eventos que él no vivió directamente pero su familiar sí. Es «la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la “memoria” de los hijos sobre la memoria de sus padres)» (Sarlo, 2005, pág. 126). Esta recordación generacional

caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por las narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por

las historias de la generación anterior en forma de eventos traumáticos que no pueden ser entendidos ni tampoco recreados³ (Hirsch, 1997, pág. 22)

Así, la posmemoria, la memoria generacional, «describe la relación de la segunda generación con experiencias poderosas, a menudo traumáticas, que antecedieron a sus nacimientos, pero que sin embargo se les transmitieron tan profundamente que parecen constituir recuerdos por derecho propio»⁴ (Hirsch, invierno de 2008, pág. 103). La singularidad de este modo de recuerdo radicaría en la *fragmentación*, la *mediación* y la *autorreferencia* que presentan los artefactos que testimonian esta posibilidad. Por un lado, esta es «una memoria indirecta e hipermediada del pasado [...] [debido a que] esta generación no puede presentar, porque no los ha vivido, los hechos de manera inmediata» (Quílez Esteve, 2014, pág. 63). El resultado de esto será que los artefactos culturales que evidencian este recuerdo resultan obras fragmentarias en continua transformación, es decir, «son un proceso inacabado, efímero, no un medio hacia respuestas definitivas a preguntas imposibles»⁵ (Young, 2002; citado en Quílez 2014, pág. 63). Por otro lado, en la posmemoria hay una «obligada mediación que existe entre el hecho histórico en sí mismo y la re-presentación que de este lleva a cabo el descendiente a través del relato de quien pudo sobrevivirlo» (pág. 63). Es decir, «por un lado, tiene como recipiente a la generación siguiente (posterior) a la que fue testigo directo del acontecimiento histórico en cuestión y, por el otro, la transmisión entre la una y la otra no tiene lugar de modo ‘profesional’ y objetivo, sino, contrariamente, íntimo y personal.» (Quílez Esteve, 2014, pág. 64). De allí que, por último, «los trabajos de posmemoria son profundamente

³ Traducción propia de: «Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated».

⁴ Traducción propia de: «Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right».

⁵ Traducción propia de: «remains an unfinished, ephemeral process, not a means toward definitive answers to impossible questions».

subjetivos y autorreferenciales: esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores» (pág. 63). Esta última, la autorreferencialidad, es quizá la singularidad más destacable en los objetos culturales de este tipo.

Todas estas características son visibles en los proyectos audiovisuales que se analizan en este trabajo: la narración fragmentaria y el carácter mediado, así como la referencia del propio autor, son rasgos comunes en los documentales de memoria generacional que aquí se analizan (y que detallaré hacia el final de esta Introducción). No obstante, es oportuno señalar que la etiqueta con que se referencia las memorias de segunda generación –‘posmemoria’– es criticada. Sarlo (2005) cuestiona el carácter inacabado que este concepto pretende para sí, puesto que «la fragmentariedad de toda memoria es evidente [...] se está adosando a la posmemoria aquello que se acepta muy universalmente desde el momento en que entraron en crisis las grandes síntesis y las grandes totalizaciones: todo es fragmentario desde mediados del siglo XX» (pág. 136). Además, Sarlo critica el carácter mediado que la posmemoria asegura como una cualidad específicamente suya: por una parte, los discursos mediados son una característica siempre presente e *ineliminables* de la sociedad de masas en la que existimos, argumenta, no una exclusividad de este término; por otra parte, la mediación «es una modalidad de la historia, no una estrategia original de la memoria» (pág. 130). En suma, ni mediación ni fragmentariedad serían una singularidad de la posmemoria. De modo que la autora encuentra esta designación como un «gesto teórico [que] parece entonces más amplio que necesario» (pág. 132), se trataría de una definición totalizante en la cual «lo que se atribuye como particular de la posmemoria pertenece a un generalizado universo» (pág. 142). Sin embargo, si hay algo de singular en esta definición, Sarlo lo ubica en «el grado de implicación subjetiva del sujeto que, desde su presente de hijo, nieto o sobrino, invoca un pasado que, pese a no haberlo vivido –y sufrido– en su propia piel, de algún modo le

pertenece y le constituye» (Quílez Esteve, 2014, pág. 65). Es decir, la memoria generacional puede ser tan fragmentada o mediada como cualquier otro tipo de reconstrucción memorial (histórica, judicial, periodística, etc.), pero «es la intensidad de la dimensión subjetiva la que diferencia la búsqueda de los restos de un padre o una madre desaparecidos por sus hijos, de la práctica de un equipo de arqueólogos forenses [o cualquier otro profesional] en dirección al esclarecimiento y la justicia en términos generales» (Sarlo, 2005, pág. 130). Es «la implicación del sujeto en su dimensión psicológica más personal y el carácter no “profesional” de su actividad» (pág. 130) lo que tendría de singular aquella historia que el descendiente reconstruye sobre su antecesor ya muerto o desaparecido. Por ello, de acuerdo a Sarlo (2005), la posmemoria

no es en principio necesariamente ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales [...] por la trama biográfica y moral de la transmisión, por la dimensión subjetiva y moral (pág. 131).

Así, tal cual lo explicita el primer epígrafe de esta sección, «el superviviente tiene la vocación de la memoria». Hay un deber en ella o él que lo impele a comprometerse con la historia de sus antepasados: «no puede no recordar» (Agamben, 2000, pág. 26). No obstante, como lo señala el segundo epígrafe, este deber de «reconstitución del pasado» no deja de ser también «un autorretrato» que ofrece «las grandes opciones posteriores de la vida tanto como la clara *previsión* de las futuras exégesis» (Fell, 1996, pág. XXIII). Este documentar la implicación subjetiva revela a rememorante y rememorada/o.

Es precisamente esta implicación subjetiva –el compromiso personal de quien narra lo que le sucedió a un tercero, familiar suyo– lo que permite destacar la importancia y singularidad de estos artefactos de memoria generacional. Es desde esta subjetividad expresada en término personales que estos objetos culturales dan cuenta de una excepción

que no es fácil de recuperar, significar, testimoniar: los vacíos y silencios que la memoria oficial y hegemónica posee, olvida, perenniza. Esta excepcionalidad encuentra en el formato visual –por su carácter probatorio, mediático– una herramienta idónea para expresarse, «un poderoso instrumento para las redistribuciones sucesivas de la memoria colectiva» (Pollak, 2006, pág. 28): los medios visuales constituyen «los únicos rastros materiales de un pasado irrecuperable»⁶ (Hirsch, 1997, pág. 5). Como lo explica Quílez (2014):

Consumidores naturales y asiduos de televisión, cómics y cine, no es extraño que la mayor parte de estos jóvenes recurra a las imágenes como instrumentos para vehicular no sólo su voluntad de conocer el pasado y vincularse a él en tanto que raíz y origen, sino también para proyectar sus afectos, miedos, necesidades y deseos de su presente. (pág. 67)

Así, en el caso de los documentales aquí analizados –*Sibila* (2012), *Alias Alejandro* (2004) y *Tempestad en los Andes* (2014)–, el relato audiovisual de esta excepcionalidad se consolida en importantes narraciones personales –íntimas– que dan cuenta de una significación inédita para los sujetos subversivos. Estas narraciones, porque lo expresado en sus imágenes «invoca e interpela a lo humano, el apóstrofe al que el hombre no puede sustraerse» (Agamben, 2000, pág. 55), constituyen importantes testimonios: relatos que dan cuenta de esa imposibilidad literal y figurativa que representan los sujetos retratados. Es decir, estos documentales logran ser la «voz de algo o alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar» (Agamben, 2000, pág. 39). Por ello, precisamente, se constituyen en testimonios, ese «espacio privilegiado para la toma de conciencia de la relación sintomática entre la violencia y la misma configuración de lo social» (Denegri & Hibbett, 2016, pág. 35). Es decir, son testimonios porque dan cuenta –desde la implicación subjetiva, moral, que les otorga su vínculo con el familiar retratado– de algo

⁶ Traducción propia de: «the only material traces of an irrecoverable past».

que era imposible de significar en la estructura social: la experiencia subversiva desde la voz de los mismos subversivos y su entorno más íntimo; una posibilidad para aproximarse y reconocer a estos hombres y mujeres –tradicionalmente repudiados– desde la intimidad singular que ofrecen.

Dar cuenta de estas existencias desde una significación alterna a la oficial se opone directamente al discurso hegemónico que sobre estos cuerpos se ha venido narrando con eficacia y constancia. Debido a ello, los testimonios audiovisuales que aquí analizo se inscriben bajo el concepto de «memorias subterráneas»: aquellas que, «como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la “memoria oficial”» (Pollak, 2006, pág. 18). Es decir, frente a esta validada y difundida ‘memoria salvadora’ (Degregori, 2009) que refuerza un discurso de cohesión social en torno a la heroica victoria del Estado peruano (y de sus representantes armados) contra el sanguinario terrorismo del MRTA y del PCP-SL; frente a este discurso hegemónico, que no prescinde del «carácter destructor, uniformizante y opresor de la memoria colectiva nacional» (Pollak, 2006, pág. 18), las memorias de los descendientes senderistas o emerretistas se erigen como memorias prohibidas y, por tanto, clandestinas: el desautorizado recuerdo de los vencidos. Así, son lo inaudible, lo no dicho públicamente: «recuerdos [que] son transmitidos en el marco familiar, en asociaciones, en redes de sociabilidad afectiva y/o política» (Pollak, 2006, pág. 24). Son recuerdos ceñidos a breves espacios y a voces individuales que, a diferencia de la memoria colectiva que el Estado transmite e impone –y que, entre otras cosas, como explicaré más abajo, establece una significación abyecta para los “terroristas”– posibilitan representaciones no atestiguadas por la oficialidad.

Por ello, estos documentales –que son parte de un conjunto de objetos culturales que desde hace un tiempo vienen afirmando lo que significa ser descendientes de los

subversivos⁷– pueden caracterizarse como formaciones emergentes (Williams, 1988). Es decir, estos proyectos, si bien no logran desafiar o alterar el complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales que conforman el panorama de posguerra peruano, sí logran establecer (o mínimamente atisbar) «nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente» (Williams, 1988, pág. 145). Son, como demostraré en el análisis, formaciones que posicionan una alternativa o se contraponen directamente a ese «cuerpo de prácticas y expectativas» (Williams, 1988, pág. 131) que es la hegemonía: esa forma de dominación activa, pero nunca total o exclusiva, que «debe ser constantemente renovada, recreada, defendida y modificada» (pág. 134). Y aunque estas formaciones emergentes no logren consolidarse como propuestas contrahegemónicas que critiquen y se contrapongan al conjunto de valores, significados y prácticas que constituyen la tradición en torno a la violencia política, como propone Williams (1988):

lo que realmente importa en relación con la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante, así como de lo residual, es que nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma. Una y otra vez, lo que debemos observar es en efecto una *preemergencia* activa e influyente, aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor (pág. 149).

⁷ Son diversas las producciones culturales que abordan el tema de la memoria generacional, esa pregunta en torno a qué significa ser descendientes de “terroristas”. Entre estos diversos objetos culturales, por su visibilidad mediática, pero también por ser el que esboza una propuesta ética más sólida, destaca el ensayo/testimonio *Los rendidos* (2015), de José Carlos Agüero. Este mismo autor ha publicado un par de poemarios que exploran el mismo tema: *El nacimiento de los monstruos* (2009) y *Enemigo* (2016). Pero no es el único. Existen también otras manifestaciones culturales como el grupo político Hijxs de Perú, una agrupación conformada en enero de 2007 por los hijos/as y las sobrinas/os de algunos encarcelados o fallecidos miembros del MRTA. Esta agrupación se constituye como una plataforma que busca visibilizar y denunciar –a través de debates en redes sociales, eventos culturales y pronunciamientos– el terrorismo de Estado y la violación a los derechos humanos que se cometieron contra sus familiares. Otras producciones audiovisuales que abordan el tema, aunque de un modo indirecto, no intimista, son los documentales “*Aquí vamos a morir todos*” (2012), de Andrés Mego; *Caminantes de la memoria* (2014), de Heeder Soto; y *Dibujando Memorias* (2016), de Marianne Eyde. Si bien estos tres trabajos no constituyen una exploración directa del descendiente hacia la ausencia del familiar subversivo, sí son objetos en los que la memoria generacional es expresada a través de los participantes retratados. Estos son solo algunos de los trabajos que exploran la memoria generacional, los cuales serán motivo de una futura investigación.

Es ese efecto de preemergencia activa e influyente –aún no completamente articulada, pero ya evidenciando nuevas formas, nuevas miradas para el sujeto “terrorista”– lo que hallo en estos documentales, lo que me interesa explorar y detallar. No obstante, antes de dar cuenta de lo hallado, es oportuno explicar tres elementos importantes que sostienen este escrito: por un lado, detallar cuál es y cómo se manifiesta la representación oficial que se ha hecho de los subversivos; por otro lado, explicar el fundamento ideológico que establece y legitima esta representación: el discurso de los derechos humanos; por último, señalar las características que –desde el registro íntimo y autorreferencial– aúnan a los documentales elegidos. Detallar esto permite comprender en qué contexto se insertan los tres proyectos, así como las posibilidades que proponen en relación al contexto actual.

1.1. Representando al subversivo: silencio, repudio y deshumanización

La voz de los “terroristas” permanece silenciada, su ubicación es la marginalidad. A pesar de haberse investigado cuantiosamente en torno a estos grupos, sus miembros y su accionar político, es poco lo que se conoce –lo que hoy sabemos– sobre el PCP-SL o el MRTA desde sus propias razones de justificación o arrepentimiento, desde la voz de sus militantes: esta solo aparece, mayoritariamente, cuando se confirma la violencia, el terror y los crímenes que protagonizaron⁸. Las y los militantes de ambas agrupaciones

⁸ Pese a ello, pueden enumerarse algunos trabajos que intentan revertir esta situación y narrar la guerra interna desde el bando vencido o, al menos, comprender sus razones. En un recuento rápido, el boletín del IFEA *Los claroscuros del conflicto armado y sus representaciones* (Caro & Robin, Los claroscuros del conflicto armado y sus representaciones, 2014) resulta una propuesta interesante que, través de sus diversos artículos, discute «las ambigüedades y complejidades de los procesos de violencia [...] los autores se alejan de las dicotomías (víctima/perpetrador; culpable/inocente) dominantes en el discurso normativo de la justicia transicional» (pág. 204). Los textos *Ser mujer, joven y senderista: género y pánico moral en las percepciones de Sendero Luminoso* (Caro, 2005), *Family Ties: The Political Genealogy of Shining Path's Comrade Norah* (Heilman, 2010) o *Encrucijada de guerra en mujeres peruanas: Augusta La Torre y el Movimiento Femenino Popular* (Guiné, 2016) desarrollan también este interés por mostrar un análisis interno del conflicto armado interno desde una perspectiva de género. Finalmente, el reciente texto *La ciudad acorralada. Jóvenes y Sendero Luminoso en Lima de los 80 y 90* (Asencios, 2016) muestra el testimonio de treinta entrevistados (16 hombres, 14 mujeres) condenados y encarcelados por terrorismo: una oportunidad para escuchar *directamente* su voz.

políticas han contado con ínfimos y escasos espacios desde los cuales narrar/explicar con claridad sus propias existencias, su participación en el conflicto. Por el contrario, estos sujetos han sido narrados/explicados bajo una caracterización similar y constante por el discurso oficial sobre la violencia política –aquella hegemonía que, constituida en tradición, ofrece «una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social» (Williams, 1988, pág. 137). Así –haciendo que «ciertos significados y prácticas sean seleccionados y acentuados, y otros significados y prácticas sean rechazados o excluidos» (pág. 138)–, la identificación sociocultural que este discurso establece para las y los subversivos consiste en una representación abyecta, repudiable. El sujeto “terrorista” ha sido configurado como un ser irracional y sanguinario, como alguien ingenuo y fanatizado: son significados como seres «que perdieron la razón, o mejor, que deliraron a causa de ella, [lo cual] le sirve al discurso oficial para esquivar la responsabilidad histórica de examinar los antagonismos sociales que condujeron al estallido de la subversión» (Ubilluz & Vich, 2009, pág. 266).

Afianzado y masificado mediante aparatos estatales como la educación (Fernández Bravo, 2015) o los medios de comunicación (Bolo Varela, 2016), esta hegemonía discursiva significa al subversivo como merecedor del desprecio más categórico y de las sentencias más inflexibles. Debido a que atentó contra el estado de derecho es un sujeto carente de prestigio y poder en la escala de las jerarquías sociales, es la representación de lo repudiable e infame⁹. Además, constituye la antípoda del otro actor armado, el defensor de la nación: los heroicos agentes estatales que merecen elogios incondicionales y cuyo

⁹ No obstante, es oportuno señalar que dicho repudio y abyección no solo se fundamenta en el desprecio por su pasado “terrorista”; es un repudio más complejo en el que convergen diversas dinámicas de poder (heteronormatividad, patriarcado, clases sociales, discursos nacionales, racismo, etc.). Es la articulación de estas dinámicas lo que establece –y esto ya no solo para el sujeto senderista– quiénes son ubicados en la escala social más baja o alta, cuáles son materializados o invisibilizados: qué cuerpos importan y cuáles no (Butler, 2002).

accionar es incuestionable o, en todo caso, justificado. Así, la transgresión a sus derechos humanos (torturas, violaciones, asesinatos y desapariciones) es ubicada, si es que aparece, en la valoración más baja de daños padecidos: por encima de él o ella se encuentra cualquier otro que se haya visto afectado por la violencia política (comunidades indígenas, policías y militares, funcionarios estatales, pobladores urbanos, extranjeros, etc.). Hay una negación y un rechazo total a la validación de la vulnerabilidad que también padecieron los miembros subversivos. El o la “terrorista” solo puede ser victimario(a), perpetrador(a) y, como tal, «no es definido en términos positivos, sino en oposición a una víctima» (Uffe & Málaga, 2015, pág. 174). Por ello, como la condición de ‘víctima’ es solo para el afectado, para el inocente que sufrió la violencia de Sendero o el MRTA, es imposible, inimaginable, que los subversivos sean considerados como tales¹⁰. De allí que

¹⁰ Tres casos nos permiten ejemplificar cómo se manifiesta la imposibilidad de imaginar como víctimas a los senderistas cuyos derechos humanos fueron vulnerados: el transcurso que ha seguido la constitución del Registro Único de Víctimas (RUV), los reclamos en torno al monumento El Ojo que llora y la declaración en el conteo de víctimas que ofrece el Lugar por la Memoria (LUM). En primer lugar, en las recomendaciones que brinda en su Informe Final para la constitución de un programa de reparaciones, la CVR (2003, tomo IX) estipula que la «víctima de violación no depende de la conducta previa de la persona perjudicada [...] toda persona que sufre una violación de sus derechos humanos puede ser reparada sin tomar en cuenta la legalidad o la moralidad de sus acciones personales» (pág. 149); por lo que podrían considerarse en este grupo a los subversivos, no obstante, en el párrafo siguiente especifica: «aquellas personas que hayan resultado heridas, lesionadas y muertas en enfrenamientos armados y que pertenecían en ese momento a una organización subversiva terrorista no pueden ser consideradas víctimas» (pág. 150). Una clara contradicción en torno a las posibilidades de ser considerados o no como víctimas. Esto es algo que no se permite la Ley 28592, la cual oficializa la creación del Plan Integral de Reparaciones y designa de modo tajante –en su *Artículo 4: Exclusiones*– que: «no son consideradas víctimas, y por ende no son beneficiarios de los programas a que se refiere la presente Ley, los miembros de organizaciones subversivas». En segundo lugar, el monumento El ojo que llora de Lika Mutal durante mucho tiempo ha sido cuestionado por albergar el nombre de “terroristas” entre las piedras que lo componen: destrucciones, desmantelamientos, pintados son algunos de los daños que ha recibido el memorial, acusado de ser un monumento proterrorista. Al respecto, resulta bastante revelador –porque muestra la exclusión y repudio hacia los subversivos desde las instituciones estatales– las recientes declaraciones de la ministra de Justicia, Marisol Pérez Tello: «en El ojo que llora no hay piedras con nombres de terroristas, como dicen. La ley que crea el registro único de víctimas en su artículo cuarto [citado líneas arriba] expresa claramente que para ser considerada como tal no se debe tener una sentencia y menos un proceso (...) Hubo un tema con los nombres de las personas asesinadas en el penal Castro Castro (1992), pero ya se retiró» (Pérez Tello, 2016). En tercer lugar, la frase colocada al inicio de la exposición permanente del LUM, aquella que da cuenta del número de víctimas producidas durante el conflicto, expresa de modo evidente la ausencia de los subversivos en el conteo de víctimas: «el Registro Único de Víctimas [...] ha contabilizado hasta en 2015, 31972 casos con nombre y apellido. Esta cifra, sin embargo, no incluye a los subversivos muertos». Esta declaración final podría entenderse como una remarcación de la falta –lo que permanece aún sin contar/representar–, un reconocimiento de que esa cifra supuestamente final de víctimas aún permanece incompleta porque no incorpora a los otros cuerpos también vulnerados, el de los subversivos: los victimarios-víctimas.

se obstaculice o niegue el reconocimiento de alguna violación a sus derechos, que parezca un absurdo alguna reparación civil o algún trato justo para ellos, que se cataloguen sus reclamos y exigencias como caprichos o pretextos, que cualquier intento de nombrarlos como testigos directos de la violencia o como víctimas –y esto sin desconocer o negar su accionar también victimario– sea catalogado como un sinsentido. Su vulnerabilidad es un impensable para gran parte de nuestro grupo social, es un «no-evento» (Trouillot, 2011).

Por ello, pensarlos como sujetos que pueden inscribirse a la vez como víctimas y victimarios desafía el marco conceptual en el que, desde el discurso oficial, se ha venido caracterizando a estos sujetos (una posibilidad que los documentales aquí analizados divisarán). Porque, para esta hegemonía discursiva, la presencia del “terrorista” se consolida como un referente constitutivo para consensuar el colectivo social a partir de una abominación común: «una sutura, un repudio fundador que destierra ciertos seres al campo de lo abyecto» (McCullough, 2016, pág. 121). Así, porque su voz no importa, porque permanece silenciada, casi oculta, solo relegada a breves escenas íntimas, el cuerpo del “terrorista” es uno deshumanizado: son seres que, en el marco de la guerra y como resultado de esta, «se encuentran en circunstancias de abandono o violencia o hambre; son cuerpos entregados a la nada, o a la brutalidad o a la falta de sostén» (Butler, 2004, pág. 44). Cuerpos poseedores de una vulnerabilidad social y excluidos de la posibilidad de relatar su visión del pasado, aquellas motivaciones que –sin rechazar, minimizar o justificar su responsabilidad en la violencia política– los y las llevaron a asumir la decisión radical de usar la violencia armada para imponer el cambio. Es precisamente este el principal obstáculo que posiciona la invalidación abyecta del sujeto “terrorista”: la imposibilidad de alejarse de las representaciones estereotipadas, victimistas e intransigentes, y pensar –desde su complejidad y polivalencia, dando espacio a las representaciones alternas– en las causas históricamente estructurales que

condujeron al estallido de la subversión. Porque lo enunciado desde la oficialidad persiste en evocar «la irracionalidad senderista» como la gran y única causante del conflicto, un desvarío enfrentado a «una mayoría de peruanos racionales [que] consienten las condiciones en las que el Perú continúa su inserción en la globalización capitalista» (Ubilluz & Vich, 2009, pág. 266). Por ello, desde la narración que hegemoniza la comprensión del pasado, los “terroristas” no importan, su versión de la historia no merece ser escuchada, sus testimonios sobre la violencia de la que formaron parte deben quedar relegados, en el olvido.

Es contra esta visión hegemónica del pasado que se oponen los documentales analizados en este escrito. Desde los límites de la narrativa oficial, estos proyectos audiovisuales expresan el interés –pretendidamente emancipado de la visión dominante– de acercarse a los subversivos y darles voz. Y aunque no consoliden una independencia total y repitan, manifiesta o subrepticamente, algunas de las características, subjetividades y comprensiones más constitutivas que la hegemonía memorial atribuye a los “terroristas”, estos documentales son tentativas que atisban nuevas miradas para estas personas. Es decir, estas exploraciones, como se demostrará, posibilitan una difusión y un mayor conocimiento sobre estas existencias silenciadas, pero no están libres de acoplarse fácil y acríticamente a los significados expuestos por la hegemonía discursiva: es, después de todo, la evidencia de lo difícil que resulta escapar a las representaciones y prácticas imperantes. No obstante, lo visibilizado no deja de ser importante y estas limitaciones no restan méritos a las singularidades que estas producciones culturales inauguran –desde las condiciones que les permiten sus contextos de producción– en la memoria cultural del país. Porque estos artefactos de memoria generacional –*Sibila* (2010), *Alias Alejandro* (2004) y *Tempestad en los Andes* (2014)– contienen y desatan el deseo de buscar explicaciones individuales y sociales en las vidas de los personajes

retratados. Estos descendientes directores/protagonistas se preguntan inicialmente por la identidad, por el recuerdo personal intermitente: ¿quién soy –quién he sido– en relación a ese otro que ha sido –que aún es– una incógnita en mi vida y en la de mi familia? Pero trascienden esta elemental duda íntima y se expanden hasta interrogantes que involucran a toda la colectividad, pues muchas veces lo que revelan estas vidas resultan ser recuerdos incómodos para la sociedad del presente: ¿qué dice este otro que nadie ha querido escuchar?, ¿qué explicaciones ofrece, qué versiones hasta ahora inéditas posibilita? Por ello, los tres documentales comentados en este trabajo constituyen un intento de reconocimiento.

1.2. Ideología de los derechos humanos: despolitización, condición victimista y nihilismo

La radical invalidación moral que senderistas y emerretistas reciben, esa significación abyecta con que la narrativa hegemónica sobre la violencia política los ha representado, encuentra sostén y justificación en el discurso de los derechos humanos: esa *universalidad ideológica falsa* que tendría como finalidad –de acuerdo a Badiou (1999, 2000, 2003), Žižek (2011) y otros– establecer y legitimar una actitud despolitizadora, una significación victimista o nihilista para los sujetos que representa. Enunciado desde la filosofía mediática contemporánea que promociona el capitalismo globalizado, los derechos del hombre se erigen como una norma consensuada e insubordinable que garantizaría la dignidad humana: «exigencias, formalmente representables, que no han de ser subordinadas a consideraciones empíricas o a exámenes de la situación» (Badiou, 2000, pág. 32); un discurso humanitarista apolítico que, aunque estipulado para todos y todas, defendería principalmente al inocente e impotente –a la

víctima– del poder cruel y despótico; una prevención del sufrimiento¹¹. Este discurso se basa en una comprensión pseudokantiana de la ética como sinónimo de moralidad; es decir, en la regulación de las existencias de los sujetos (sean individuales o colectivos) a partir de un principio universal que juzgue sus prácticas (Badiou, 2003)¹². No obstante, pese a su institucionalizada difusión desde el Estado y el capital corporativo transnacional, y de su negociación, reapropiación y amplia aceptación entre los ciudadanos, esta ética constituiría «un verdadero nihilismo y una amenazante denegación de todo pensamiento» (Badiou, 2003, pág. 25). Se trataría –al menos en su producción y enunciación discursiva– de la consolidación de un extendido conservadurismo¹³. Es decir,

¹¹ Entre los más comunes destacan: libertad de opinión y expresión; necesidad de igualdad, integridad y justicia; capacidad de elegir a los gobernantes, de acceder a la información, de poseer salud, educación, seguridad social, etc.

¹² Como «un vasto retorno a Kant» (pág. 31) describe Badiou (2003) la ética contemporánea, aquella que respalda al homogeneizante discurso de los derechos humanos: «Lo que esencialmente se retiene de Kant (o de una imagen de Kant, o mejor aún, de los teóricos del “derecho natural”) es que existen exigencias, formalmente representables, que no han de ser subordinadas a consideraciones empíricas o a exámenes de la situación; [...] que, por consiguiente, los gobiernos están obligados a hacer figurar en su legislación estos imperativos y a darles toda la realidad que ellos exigen; que, de no ser así, está fundado obligarlos a ello» (Badiou, 2003, pág. 32). Es una reelaboración del *imperativo categórico* kantiano lo que propugna la ética contemporánea, una reinterpretación de «ese mandato con carácter universal y necesario [que] [p]rescribe una acción como buena de forma incondicionada, que manda algo por la propia bondad de la acción, independientemente de lo que con ella se pueda conseguir. [El imperativo categórico] declara la acción objetivamente necesaria en sí, sin referencia a ningún propósito extrínseco. Para Kant solo este tipo de imperativo es propiamente un imperativo de la moralidad» (Echegoyen, 1996). Así, es el imperativo moral “debes hacer X” o “no debes hacer X” la forma general, la aplicación práctica, en que se expresan las exigencias incuestionables de la ética actual: una capacidad *a priori* para identificar el Mal, un principio consensual desde donde juzgar aquello que todos los individuos no deben hacer/ser. Así, esta doctrina ética se edificaría a partir del reconocimiento universal del Mal. Los derechos del hombre, en consecuencia, son los derechos al no-Mal: la definición de los sujetos desde lo no permitido –porque «siempre les fue más fácil indicar lo que no se debía hacer; incluso contentarse con esas abstinencias, que desenmarañar lo que es necesario hacer» (Badiou, 2003, pág. 34). Por ello la ética que ampara los derechos humanos es una que regula el juicio en lugar de convocar una decisión (Badiou, 2003). Sin embargo, la construcción ética de un consenso en torno a lo que es el Mal (desde la regulación general), en lugar de partir del Bien (desde la decisión singular), resulta inconsistente, problemática. Esta es una propuesta que precariza o desaparece la posibilidad de desarrollar auténticas políticas de emancipación y, por el contrario, como se explicará en estas páginas, posiciona al hombre como una víctima, como un ser sufriente, como un sujeto carente de singularidad.

¹³ No obstante, como se detallará más adelante (y como se evidenciará en el análisis), el absoluto control y el pesimismo resignado que Žižek y Badiou inicialmente señalan para el discurso de los derechos humanos no sucede tal cual cuando este se materializa en el conjunto social. Es decir, si bien la producción y enunciación de este discurso por las élites socioeconómicamente dominantes implica una universalización y naturalización ideológica cuyo fin sería la legitimación de sus intereses y la regulación, expulsión o despolitización de los sujetos –una mantención conservadora de los valores dominantes–, esta situación cambia al momento en que este discurso es recepcionado por ellos y ellas: hay también una agencia de su parte al momento en que aceptan este discurso, una negociación y reapropiación a partir de sus propios intereses, de sus necesidades cotidianas. Por ello, el discurso de los derechos humanos no posee una omnipotencia infalible, sino que su real eficacia está mediada por los sujetos o artefactos que lo reproducen

el significado práctico que asume la ética contemporánea establece y sostiene, de modo constante y forzoso, la constitución de un conjunto de características humanas pretendidamente inherentes y universales: los derechos fundamentales¹⁴. Estos “naturales” derechos –aunque más exacto sería decir ‘naturalizados’– son constituidos como una ley universal, una «legislación consensual concerniente a los hombres en general, a sus necesidades, su vida y su muerte» (Badiou, 2003, pág. 30). Es precisamente este discurso universalizador el que está presente –porque pretenden socavarlo o porque terminan legitimándolo– en los documentales de memoria generacional que este trabajo analiza. Pero antes de pasar a comentar cómo se expresa este discurso en los objetos comentados, es preciso detallar las inconsistencias que posee su pretendida universalidad.

El “hombre” como sujeto universal no existe: este es, por el contrario, producto de una construcción histórica, particular, determinado por materialidades y regímenes discursivos específicos (Badiou, 2003). No existe ‘el’ hombre, sino ‘los’ hombres: situados en su singularidad. En consecuencia, el “hombre” que proclaman los derechos humanos conlleva la exclusión de aquellos otros que no cumplen (o que se les impide cumplir) con las caracterizaciones propuestas por este discurso: frente a los varones y mujeres con derechos, existirán las y los individuos que no son incorporados a –que permanecen invisibles o abyectos en– esta hegemonía discursiva. Así, los derechos humanos –una propuesta ética que propugna valores universales y naturales para el “hombre”– solo legitimaría la mantención del *status quo* y las subjetividades que lo

sin cuestionamientos, pero también por aquellos otros que lo aceptan, modifican, lo hacen suyo (aun cuando estén repitiendo muchas lógicas del discurso imperante) e, incluso, que lo critican. En esta segunda posibilidad se inscriben, pese a sus contradicciones y limitaciones, los documentales aquí analizados.

¹⁴ La pretendida inherencia con que se asumen los derechos humanos se refleja de modo cabal en la definición con que los significa el diccionario de la RAE. La institución oficial que hegemoniza la explicación de sentido para las expresiones de la lengua española dice sobre los derechos fundamentales del individuo: «por ser inherentes a la dignidad humana y por resultar necesarios para el libre desarrollo de la personalidad, son normalmente recogidos por las constituciones modernas asignándoles un valor jurídico superior» (RAE, 2016).

amparan: se trataría de «un gesto violento de despolitización que priva al otro discriminado [aquel que no está dentro de los derechos humanos] de cualquier subjetivización política» (Žižek, 2011, pág. 124)¹⁵. De modo que el accionar aparentemente despolitizado de los derechos humanos debe ser problematizado: no solo porque «se intenta hacernos creer que todo el mundo está de acuerdo con esta expresión, cuando en realidad hay un desacuerdo profundo» (Badiou 2011, pág 1), sino también porque, bajo su aparente motivación inofensiva, este discurso humanitarista que dice solo defender al inocente –a la víctima– de los fundamentalismos o el exceso de poder, conlleva «una prohibición implícita de elaborar un proyecto colectivo positivo de transformación sociopolítica» (Žižek, 2011, pág. 123). En ese sentido, como indica Rancière (2004), esta situación justifica «el “derecho a la interferencia humanitaria”, el derecho que asumen algunas naciones [y también los grupos sociales ubicados a la cabeza de la escala social] para el supuesto beneficio de poblaciones victimizadas» (pág. 307). El intervencionismo humanitario, esa política filantrópica enunciada y legitimada por quienes detentan el poder con el fin de universalizar sus intereses particulares y perpetuar así la maquinaria social que propone el capitalismo contemporáneo: o sujetos funcionales resignados a lo necesario, dignos de compasión (victimizados); o sujetos poseedores de una voluntad de nada, incapaces de desarrollar auténticas políticas de emancipación (nihilismo). Este discurso está expresado en gran parte de las narraciones sobre el

¹⁵ Pero no es solo esto, Žižek (2011) demuestra otras falacias recurrentes en torno a esta normalizada y tan poco cuestionada noción: los derechos humanos no constituyen una auténtica oposición a las propuestas fundamentalistas, por el contrario, al igual que los fanatismos a los que supuestamente se oponen, resultan una propuesta que se presenta a sí misma como ahistórica y naturalizante. Por otra parte, los derechos humanos tampoco son una defensa contra el exceso de poder, contra la violencia: estos se erigen, más bien, como una nueva forma de poder excesivo. Asimismo, los valores predominantes que sostienen los derechos humanos no son garantía de su omnipotencia: por ejemplo, la supuesta libertad de elección irrestricta no existe como tal (pues está fuertemente condicionada) y la persecución del placer conduce a una resolución individualista intolerante. Todas estas explicaciones afianzan la necesidad de criticar este discurso tan extendido en la academia, en la justicia transicional o en las prácticas artísticas y políticas sobre el conflicto.

conflicto armado, situando en el campo de lo repudiable y abyecto al “terrorista”, el sujeto sin derechos humanos por antonomasia.

Sin embargo, reducir esta universalidad discursiva a una pura ilusión que encubre una realidad diferente no es suficiente para describir todo el panorama en el que suceden los derechos humanos. Porque si bien estos constituyen una ideología que sostiene una política concreta del sistema socioeconómico actual, son también una ficción simbólica que posee materialidades concretas (reapropiaciones y negociaciones), una eficiencia real propia, en el complejo entramado social en que se desarrollan (Rancière, 2004). Es decir, asumir la falsedad absoluta o la incapacidad que enuncia este discurso no logra explicar cómo esta universalidad abstracta se convierte en un hecho de la vida social: «¿en qué condiciones se sienten los individuos sujetos de los derechos humanos universales?» (Žižek, 2011, pág. 125). Por ello, es necesario pensar en esta estructura ideológica no como absoluta, sino, por ejemplo, como originalmente producida e impuesta por los grupos dominantes, pero luego, en muchos casos, bajo el control de los grupos dominados, convertida en un medio para articular sus legítimos y auténticos reclamos. Piénsese, si no, en las demandas y prácticas políticas del feminismo y del asociacionismo obrero que fueron impulsadas por “la libertad formal” burguesa (Žižek, 2011). Piénsese, también, en muchas de las exigencias socioeconómicas que los sobrevivientes de la violencia política peruana demandaron al Programa Integral de Reparaciones: formas de apropiación, negociación y rearticulación de los ofrecimientos neoliberales-estatales (Ulfe M. E., 2013). Esta es una situación que también sucede en cada uno de los documentales analizados, donde, por ejemplo, el retrato presentado se apropia y reformula la condición victimista proporcionada desde la oficialidad. De este modo, el discurso de los derechos humanos «no es “mera apariencia” sino una ficción simbólica que, como tal, posee una eficacia propia que le permite movilizar la rearticulación de

relaciones socioeconómicas reales a través de su “politización” gradual» (Žižek, 2011, pág. 126). Son una ficción simbólica que, como tal, posee una eficiencia real propia: no solo son un discurso universalizante que promueve una despolitización radical; sino que también poseen materialidades reales y concretas: apropiaciones y negociaciones entre quienes materializan este discurso; entre estos, los propios directores/protagonistas de los filmes.

Ahora bien –de acuerdo a Badiou (2000, 2003)–, a pesar de la agencia manifestada por quienes receptionan el discurso de los derechos del hombre, este no deja de proponerse, desde la ética contemporánea que lo ampara, como una propuesta que precariza o desaparece la posibilidad de desarrollar auténticas políticas de emancipación. Se trata de una lógica incapacitada para nombrar y querer el Bien, y, por el contrario, capaz de reconocer universalmente el Mal (lo que no se debe ser/hacer). Los derechos del hombre, por tanto, son los derechos al no-Mal: la definición de los sujetos desde lo no permitido, una restricción generalista de los individuos a su esencia sufriente, una negación de su singularidad. Se trata de un discurso que, en su enunciación y más allá de cómo es receptionado, promueve una victimización (resignación a lo necesario) y un nihilismo (voluntad de nada) en los sujetos, dos caracterizaciones importantes para comprender la presencia y eficacia de este discurso en la narrativa hegemónica sobre la guerra interna. Expliquémoslos brevemente para luego, en el análisis de los documentales, identificar su legitimación o cuestionamiento.

En primer lugar, la ética contemporánea expresada en el discurso de los derechos humanos construye un rol victimizante para los sujetos de nuestra época: el *hombre/víctima* es el paradigma y su identificación como un ser sufriente –resignado a su mortalidad– es la norma general. Al ser definido desde ese moralismo que regula/prohíbe sus opiniones y existencias (aquello que no debe ser/hacer), al ser constituido a partir de

un rechazo al Bien, el sujeto que proponen los derechos humanos es uno doblegado y sumiso al imperativo universal del Mal: un sujeto desprovisto de agencia, limitado a una estructura en la que padece reiterada y excesivamente, alguien que debe despertar piedad y, por tanto, necesita de ese humanitarismo filantrópico-intervencionista explicado líneas arriba. El rol que este discurso otorga al hombre es el «estado de víctima, de bestia sufriente, de moribundo descarnado, asimila al hombre a su sustancia animal, a su pura y simple identidad de ser viviente» (Badiou, 2003, pág. 35). Es decir, esta victimización circunscribe al individuo a su mortalidad, sin tomar en cuenta la posibilidad trascendental –inmortal– que ofrece su singularidad viviente. Por ello, esta configuración compasiva del hombre es el discurso de la resignación mortal, normalizante. Pero no solo eso, esta unificación de los hombres a partir del reconocimiento del Mal genera que toda tentativa contraria, es decir, todo esfuerzo por reunir a los hombres en torno a una idea positiva del Bien, sea considerado como «*la verdadera fuente del mismo mal*» (Badiou, 2003, pág. 38). En otros términos: todo intento colectivo de hacer el Bien, todo proyecto político emancipatorio, es descartado como utópico, totalitario. Así, esto evidencia el profundo conservadurismo que expelle la ética contemporánea y su condición victimizante, la cual «impide toda visión positiva de los posibles» (Badiou, 2003, pág. 39). Es decir, obstruye la posibilidad de tratar lo factible de una situación, de «hacer advenir, en la medida de lo posible, lo que esta situación contiene de humanidad afirmativa, o sea: intentar ser el inmortal de esta situación» (Badiou, 2003, pág. 41). Se trata de una victimización que impide pensar la singularidad de las situaciones; específicamente, las interpretaciones alternas en el periodo de violencia política¹⁶.

¹⁶ Dicho de manera más específica: es esta caracterización victimista la que ha direccionado de forma preferencial –desde la oficialidad estatal/empresarial– un masivo abordaje por los apolíticos cuerpos sufrientes que no discuten o problematizan el poder económico que los articulan y significan. Piénsese en la *víctima pura*, ajena a algún bando armado, o en los *heroicos militares*, elogiados y justificados en sus “excesos”. Ambos se erigen como seres victimizados frente a los *sanguinarios terroristas* cuyas acciones patológicas e irracionales merecen un desprecio absoluto, un rechazo intransigente, fundamentalista. No

Esta condición victimizante encuentra un correlato en el concepto de *acting-out* con que LaCapra (2005) aborda la representación y el recuerdo transferencial del pasado. Entendido como la compulsión por la repetición –esa insistencia por regresar al origen del conflicto y quedarse atrapado en él, sin poder superarlo–, el *acting-out* es una de las posibilidades en que se manifiesta el testimonio/recuerdo de quien presencié una experiencia traumática (sea una víctima directa o un heredero indirecto de los sucesos). Debido a que el pasado se vuelve a vivir indistintamente en el presente –como si se tratase de un fantasma que acosa al sujeto rememorante–, este proceso no permite ninguna distancia crítica con el suceso doloroso: se está poseído por el recuerdo (y probablemente el deseo de venganza) que este ha generado. La aceptación crítica del trauma no es una posibilidad en esta forma del recuerdo y, debido a ello, el sujeto en *acting-out* no logra posicionarse como un agente ético y político (como sí se lograría desde el *proceso de elaboración*). Así, esta rememoración compulsiva por el pasado carece de una agencia interruptora que posibilite nuevas construcciones identitarias: no solo a nivel individual, sino también en los procesos colectivos. LaCapra (2005) señala que quienes observan o analizan los procesos sociohistóricos también se involucran transferencialmente en ellos y responden muchas veces desde el *acting-out*, es decir, desde la identificación plena del espectador/oyente con las experiencias de quienes sí participaron del hecho traumático:

Hay algo en la experiencia de la víctima que tiene **un poder compulsivo** y debe despertar nuestra empatía, pero **la empatía puede llegar al punto de la fascinación** o la identificación, en la cual uno se transforma en una especie de víctima sustituta y **asume la voz de la víctima** (pág. 159, sombreado añadido).

interesa complejizar este sólido y masivo (y estereotipado) discurso victimizante; por el contrario, lo que realmente importa es la reconciliación efectista, sin cuestionamientos. Lo que prima es un «imperativo a reconciliarse a cualquier precio, incluso al precio de la verdad, [el cual] está ligado a la prisa por subirse al tren de la globalización capitalista» (Ubilluz, Hibbett, & Vich, 2009, pág. 10). Así, el conservadurismo promovido y la ausencia de una visión singular compleja se hacen patentes, pues, por ejemplo, muchos otros aspectos quedan desentendidos en este acercamiento hegemónico: las causas estructurales que originaron la subversión, la inicial aceptación masiva de Sendero Luminoso, la posibilidad de pensar la existencia de victimarios-víctimas, entre tantas otras posibilidades aún inexploradas e inauditas para este discurso.

Es precisamente esta fascinación por la víctima la que conecta este modo de procesar el trauma y la condición victimizante otorgada por la ética contemporánea y su modalidad universalizante de los derechos humanos. Al igual que la enunciación de estos, la sobreidentificación deviene en estériles propuestas de cambios: «una política de esperanza utópica que adopta la forma de una postergación indefinida de los cambios institucionales y las recomendaciones de fondo» (pág. 158). Es decir, la representación en *acting-out* y el discurso victimizante de los derechos humanos guardan similitudes en cuanto a sus (im)posibilidades: el condicionamiento del sujeto al sufrimiento y la limitación de cualquier proyecto que le permita emanciparse, distanciarse críticamente, de las subjetividades y materialidades propuestas por el orden socioeconómico actual.

Este ideológico rol victimizante de la ética contemporánea, esta interpretación en *acting-out* de lo vivido, está presente –fiel y heterodoxamente– en las representaciones ofrecidas por las producciones audiovisuales que analizo en estas páginas. Si bien esta configuración victimista, tal cual ha sido descrita en los párrafos anteriores, se hace patente en varios momentos de los documentales (pues se reproducen caracterizaciones limitantes para los sujetos retratados), también es notable el modo cómo los directores/protagonistas se valen de esta posibilidad para retratar a sus familiares. Es decir, contra lo sostenido por el discurso hegemónico –que solo concibe como víctimas a militares, policías y a quienes quedaron “entre los dos fuegos”–, ¿y acaso intentando socavar este discurso?, estos documentales significan como víctima al “terrorista”. Partiendo de las herramientas otorgadas por los derechos humanos, muestran una construcción heroica-victimista para sus familiares: un retrato que sin caer en la apología los rememora, un intento por aproximarse a los subversivos y resignificarlos. Y aunque estos intentos no resulten proposiciones coherentes con la realidad, ni absolutamente

cuestionadoras de la hegemonía interpretativa, o aun cuando devengan en dóciles acoplamientos a esta narrativa, lo posicionado no deja de ser revelador. Esto, porque, como se detallará en el análisis, son propuestas que agrietan el consolidado sentido común sobre los “terroristas”, porque contravienen la radical invalidación moral que la ética contemporánea –esa «definición negativa y victimaria del hombre» (Badiou, 2003, pág. 42)–, a través de la oficialidad “reconciliadora”, otorga a estos sujetos abyectos.

En segundo lugar, de manera similar a la condición victimizante, el discurso de los derechos humanos propone la construcción de una figura nihilista para los sujetos contemporáneos. Entendido como «voluntad de nada», este nihilismo se origina a partir de «una singular combinación de resignación a lo necesario y de voluntad puramente negativa, incluso destructiva» (Badiou, 2003, pág. 57). Para comprender esta situación, es preciso tener en cuenta cómo la ética actual se subordina a las necesidades e intereses económicos. En otras palabras, el discurso moralizante que se enuncia desde la ética, a través de potentes dispositivos como la política parlamentaria o los medios de comunicación, avala el espectáculo de la economía sin cuestionarlo: crea un consenso en torno a la lógica del capital, estableciéndola como el «fundamento objetivo de todos los juicios de valor» (Badiou, 2003, pág. 59). Esta ética, por tanto, se constituye como una propuesta de resignación frente a las necesidades económicas “siempre” existentes, un consenso conservador del *statu quo*, legitimador de la internalización del referente económico externo. Por ello, bajo el pretendido argumento filantrópico-humanitarista de “preocuparse por el otro”, «la ética desempeña un papel de comparsa, puesto que avala de entrada la ausencia de todo proyecto, de toda política de emancipación, de toda causa colectiva verdadera» (pág. 59). Es, por tanto, una ideología que esteriliza toda crítica al modelo económico productor de mercancías y de subjetividades contemporáneas. De allí que el sujeto universal que propone esta ética sea el sujeto del capital: aquel cuyo espíritu

público es la resignación a las necesidades económicas. Esta resignación, una manera de negar todo principio que no sea el impuesto por la lógica del capital, esta voluntad de nada, un escepticismo generalizado, es la posibilidad limitante que, junto a la imagen victimista, ofrecen los derechos humanos afianzados desde la ética contemporánea. Se trata de un horizonte fatalista para la humanidad, donde el nihilismo, ese ‘*querer la nada*’ nietzscheano, convoca la subjetividad cotidiana. En los tres documentales analizados, esta caracterización, a diferencia del rol victimizante, aparece en menor medida; no obstante, es en *Alias Alejandro* (Cárdenas, 2004) donde esta configuración aparece como una incredulidad radicalizada: una situación paralizante que amenaza la búsqueda emprendida por el director/protagonista, una incompatibilidad pesimista que, aunque pareciera desubicar el trayecto llevado a cabo, no logra desestabilizar lo hallado: un *mirar* distinto.

De modo que este es el discurso de los derechos humanos y la ética que lo sostiene: una «legislación consensual concerniente a los hombres en general, a sus necesidades, su vida y su muerte. O aun: [una] delimitación evidente y universal de lo que es el mal, de lo que no conviene a la esencia humana.» (Badiou, 2003, pág. 30). Y esta es su programática: una «definición negativa y victimaria del hombre», un «dispositivo [que] identifica al hombre con un simple animal mortal, es el síntoma de un inquietante conservadurismo y, por su generalidad abstracta y estadística, impide pensar la singularidad de las situaciones» (Badiou, 2003, pág. 42). Es desde este discurso que se articula y sostiene la oficializada memoria hegemónica sobre la violencia política peruana: aquella que establece y legitima lo que merece ser recordado y honrado, pero también (y sobre todo) lo que debe ser olvidado y repudiado. Una universal invalidación moral para el y la “terrorista”, quienes no poseen derechos humanos, más aún, quienes no poseen humanidad. Precisamente, intentando contravenir la generalización abstracta que convoca esta *ética de las opiniones*, Badiou propone una *ética de las verdades*: pensar en

la singularidad de los hombres y las situaciones, en su existencia ligada al destino de los procesos de verdad que se aperturan con los acontecimientos. De este modo, sostiene que «no hay ética en general. Hay solo –eventualmente– ética de procesos en los que se tratan los posibles de una situación» (Badiou, 2003, pág. 42). Una ética de la singularidad, una singularidad universalizable (Badiou, 1999), un intento por subvertir la tan extendida estructura victimizante y nihilista: «es el derecho que tiene la humanidad de crearse a sí misma y no estar siempre sometida a poderes exteriores. [...] es la capacidad en el tiempo y en el espacio de crear posibilidades y de decir que lo imposible es posible» (Badiou, 2000). Su propuesta, por ello, es una ética que se fundamente en el *acontecimiento*, ese suplemento de la situación –lo no sabido– que se origina con la irrupción de una verdad: «el exceso de lo presentado sobre lo representado, es decir, el exceso de uno o varios elementos que pertenecen a la situación, pero que no están representados en ella» (Ubilluz J. C., 2010). Me parece que, sin llegar a ser un acontecimiento (por las limitaciones y sesgos que se explicarán en los siguientes capítulos), los documentales que en este trabajo se comentan dan cuenta –de manera marginal, breve y precaria, aún incipiente– de aquello que permanece sin representar (o representado tendenciosamente) para el discurso hegemónico de la violencia política: la voz de los “terroristas”. Lo que enuncian no socava, pero sí fisura. En otros términos, una representación alterna a la oficial es lo que muestran estos proyectos audiovisuales, una tentativa por comprender de modo más dinámico y complejo el fenómeno de la guerra interna, es decir, una posibilidad –fallida, pero finalmente un intento– de esbozar una ética de procesos singulares.

1.3. Sobre los documentales elegidos: *road movies*, (auto)biografía e intimidad

«Que nadie puede reprocharle a nadie el modo de sobrevivir el espanto» (pág. 104). Así concluye Agüero (2015) –en su ensayo/testimonio *Los rendidos*– la historia de aquel exmilitante senderista que, habiendo delatado a varios miembros de su agrupación

política durante el conflicto, hoy se muestra con vergüenza, esquivando miradas y posibles confrontaciones. Es una vergüenza compleja e inesperada, puesto que la turbación no se debe –explica Agüero– a su participación en Sendero Luminoso (como podría pensarse desde la oficialidad legalizante), sino a que durante su detención traicionó los lineamientos del Partido al delatar a sus compañeros. Esta vergüenza culposa, cuya procedencia pasa inadvertida para el discurso hegemónico, es lo que precisamente el enunciado rescata: el modo singular en que este exsenderista sobrelleva su pasado y la limitación moral en nosotros –los que no hemos sobrevivido al espanto– para juzgarlo. Es una frase que presenta a este sujeto (y a los semejantes a él) sin reproches, en su particular forma de sobrevivencia. Una posibilidad para visibilizarlos: no justificar o defender; sino percibir, entrever, reconocer. Creo que esta posibilidad –inédita y poco frecuente en estos años– se apertura desde el ámbito íntimo y familiar en los tres documentales que se comentan en este trabajo: *Sibila* (2012), de Teresa Arredondo; *Alias Alejandro* (2004), de Alejandro Cárdenas; y *Tempestad en los Andes* (2014), de Mikael Wiström.

La elección de estos tres documentales responde a los modos y contenidos que los vinculan entre sí: los tres proyectos –además de coincidir en la singularidad estética que ofrecen al registrar sus historias en la plataforma cinematográfica– son testimonios audiovisuales que exploran, a modo de un viaje iniciático, la búsqueda del familiar ausente; además, son filmes que –intentando contraponerse o evitar las representaciones hechas desde la oficialidad estatal o desde los propios bandos subversivos– coinciden en el carácter indirecto, mediado que su narración ofrece: intentando ser la biografía de aquel explorado, terminan dando cuenta (también) de aquel que explora; asimismo, y sobre todo, la subjetividad relatada es exhibida en los tres filmes bajo un tono intimista que expresa posibilidades no registradas por otros documentales u objetos culturales que

desarrollan una temática similar, una subjetividad que permite otras posiciones éticas en el abordaje –en el modo de mirar– al sujeto abyecto. Describiré cada una de estas características a continuación.

¿Qué reconocen en el personaje retratado? es la pregunta central y común con que, desde estas páginas, se interroga a estos documentales. Es decir: ¿qué elementos forman parte del reconocimiento que estos testimonios audiovisuales posibilitan en torno a estos sujetos, significados como lo abyecto e insano para el discurso público, pero elogiados y defendidos por su círculo más íntimo?, ¿bajo qué modos y generando qué reacciones estos directores y/o protagonistas se aproximan a sus familiares ausentes para confrontar el mínimo o nulo recuerdo previo que poseían sobre ellos con lo recién descubierto?, ¿qué posibilidades, qué fracasos, qué distorsiones se generan con este acercamiento? La compleja respuesta a estas interrogantes halla un primer fundamento en la intención constante (aunque no uniforme) que expresan estos proyectos: invocar y apostar por una narración alterna a la oficial, por un relato exento de increpaciones –pero no de críticas, ni tampoco de limitaciones– que destaque la singularidad de quien se retrata. Así, estas narrativas explicitan una exigencia de reconocimiento y no desacreditación hacia las variadas y muchas veces contrapuestas memorias que relatan el pasado, siempre en conflicto. No obstante, tampoco resultan panegíricos de las experiencias subversivas. Son, por el contrario, propuestas éticas –entendiendo ‘ética’ como una evaluación de los procesos singulares (Badiou, 2003)– que, pretendiendo visibilizar y consolidar aquella verdad marginal que agrieta los saberes establecidos, intentan representar sin reproches o elogios moralizantes estas otras vidas de quienes (también) participaron en el periodo de violencia política: las hegemónicamente repudiadas existencias de senderistas y emerretistas.

Esta intención constante por situar la narración lejos de las significaciones dominantes sobre la violencia política peruana, pero también de aquellas que alaban o significan como heroicas las gestas subversivas, es un primer rasgo similar y perceptible en los tres documentales. Aun cuando –como se mostrará más adelante– no logren sostener este propósito y terminen reproduciendo parte de la lógica que precisamente buscan cuestionar o evadir, estos proyectos pretenden ser (y hasta cierta instancia lo son) intentos por conocer del modo menos desprejuiciado o sobredimensionado posible a las personas retratadas. Estas, que todavía cumplen condena, que acaban de ser liberadas o que ya han muerto, son personajes de quienes los directores y/o protagonistas (familiares directos de ellos) conocían poco o casi nada: apenas un recuerdo íntimo de su infancia, apenas la significación pública imperante. Frente a este desconocimiento, lo relatado sobre estas vidas –viajes exploratorios que complejizarán la monolítica representación del ‘terrorista sanguinario’ o del ‘heroico revolucionario’– constituye una oportunidad para (re)conocer a estos hombres y mujeres desde un aspecto más íntimo (y quizá por ello más auténtico) de sus existencias. No obstante, dichos viajes no solo resultan descubrimientos sobre las vidas de los parientes desconocidos: también develan algo –incluso, en mayor proporción– sobre aquel que, a través de su cámara, explora en el pasado familiar. Por ello, este singular intento de comprensión (ni condenatorio ni elogioso) no solo se extiende hacia ese otro desconocido, sino también hacia sí mismo. En otras palabras, estos tres filmes son proyectos que –con distintas finalidades, posiciones y resultados– además de documentar la relación entre quien busca y quien es buscado, ofrecen luces sobre el protagonista explícito del filme, el familiar ausente, pero también sobre el protagonista implícito: el sujeto que indaga, moviliza e invoca la memoria generacional. Como explicaré líneas abajo, se trata de filmes (auto)biográficos.

Una segunda semejanza en estos documentales está relacionada con la plataforma audiovisual en que evidentemente son relatados. Comentaré tres características sobre ello. Por un lado, siendo uno de los medios de comunicación con mayor difusión y alcance en la actualidad, la cinematografía representa la subjetividad de estos individuos bajo una singularidad inconseguible con cualquier otra plataforma. A diferencia de los textos escritos, orales o digitales en que también se manifiesta la memoria generacional subversiva, el cine ofrece una posibilidad de repetición infinita, activa y colectiva para estos proyectos. Por ejemplo, las tres películas han sido exhibidas y premiadas en distintos circuitos audiovisuales, nacionales e internacionales, han participado de festivales, se encuentran disponibles (y descargables) en la web. Es decir, estas películas han sido visualizadas por una cantidad de público que, si bien está lejos de las grandes cifras que recoge la cartelera comercial, es mayor que el esperado para estos filmes, clasificados como “independientes”: son, finalmente, proyectos no tan desconocidos. Súmese a esto que, desde los circuitos donde sí han sido difundidos, se ha generado un conjunto de reflexiones en relación con las temáticas que estos documentales relatan¹⁷. Así, «es desde las películas que algunas preguntas o temas tabú [sobre la violencia política] logran un mayor espacio para expresarse» (Agüero, 2015, pág. 21). Y es que estos documentales, junto a otros dispositivos culturales de similar representación simbólica, «van abriendo significativos espacios de conciencia ciudadana y de memoria política [...] gracias a la densidad de sus símbolos, están abriendo diversos espacios de interpelación política en la sociedad» (Vich, 2015, pág. 14).

Por otro lado, el género documental en que están construidas las experiencias que estos directores y/o protagonistas narran potencia aún más el valor de la plataforma

¹⁷ Pueden consultarse, por ejemplo, los textos de Godoy (2013) y Malek (2016), quienes analizan y discuten los documentales revisados en este trabajo y otros más.

audiovisual. «Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva», sostiene Nichols (1997, pág.13); «el estatus del cine documental como *prueba* del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento [...] Este tipo de películas y sus derivados [...] tienen un impacto poderoso y omnipresente» (pág. 14). Esta ‘prueba del mundo’ en que se constituyen los documentales debe mucho al modo cómo se maneja el tiempo en este género, distinto al de otras narraciones cinematográficas, el cual genera la sensación de una temporalidad impercedera de lo narrado. Es decir, en el documental, sobre todo en los de corte más clásico, lo que se registra con la cámara –lo visualizado por el espectador– es “el presente”: recién descubierto, aún intacto del paso del tiempo y, sobre todo, para efectos de lo que testimonia la cámara, jamás caduco. Lo que venga después, aquello que posiblemente refute o reafirme lo narrado en estas “imágenes verdaderas” importa poco, ya que ese presente (por más pasado en que se haya convertido) estará siempre volviéndose a descubrir y a legitimar en cada visualización. Por ello, este género, presentado como un discurso (actual) sobre el mundo –es decir, como una representación fidedigna e inmediata de la realidad–, es pocas veces cuestionado por su estructura y estilo, los cuales permanecen desapercibidos. Sin embargo, es precisamente este punto uno de los modos en que aquí se interroga a *Sibila*, *Alias Alejandro* y *Tempestad en los Andes*: una pregunta por las propias costuras y pliegues que componen su narración fílmica de aparente objetividad. Lo hallado, como se demostrará, se inscribe en la reflexión que Malek (2016) sintetiza sobre el rol histórico-político del documental:

el objeto documental puede convertirse en una herramienta para visibilizar las distintas realidades humanas que fomenta el trabajo de construcción y aceptación de una memoria compartida [...] este mismo producto puede pasar a ser el vocero de una determinada percepción de la realidad hasta convertirse en instrumento de reivindicación social o de propaganda y de reescritura histórica. (pág. 10)

Por último, otra característica cinematográfica común a los tres documentales aquí analizados es que todos son proyectos catalogables como ‘*road movies*’, aquel que «tiene como eje central un relato de búsqueda que es también un relato de carretera» (Correa, 2006, pág. 272). En este tipo de películas –herederas audiovisuales de la tradición literaria del ‘viaje iniciático’– «el héroe que toma la carretera intenta [...] encontrar algo que le hace falta» (pág. 291). Con la ruptura de la unidad familiar y la desestabilización de su subjetividad, el personaje de estas ‘películas de carretera’ enrumba hacia una búsqueda que genera un cambio trascendental. Este cambio, un intento por encontrar lo que les hace falta –el o la familiar ausente– es lo que Teresa, Alejandro y Josefín (directores y/o protagonistas de las películas aquí comentadas) muestran en sus historias. Así, en estas *road movies* se demostrará que, con la exploración de estas vidas desconocidas y el hallazgo de un saber que les era negado, ninguno de ellos volverá a ser la misma persona. Se trata de movilizaciones subjetivas generadas en el viaje iniciático y registradas en el documento audiovisual: Teresa conocerá a su tía Sibila y la desilusión frente a lo hallado –el desencuentro– suspenderá su acercamiento; Alejandro conocerá a su padre Peter y su incredulidad absoluta dará paso a un convencimiento revelador; Josefín conocerá la historia de su tía Augusta y quebrará la ficción paterna en busca de un gesto reconciliador. De este modo, la plataforma audiovisual en la que son expuestas estas tres subjetividades resulta un primer aspecto importante para comprender lo propuesto por estos artefactos culturales de memoria generacional. Revisemos otros aspectos comunes que mantienen estos filmes entre sí.

Un tercer rasgo similar en los documentales (originado por su identificación como artefacto de memoria generacional) es el carácter indirecto y mediado que su narración presenta: para posicionarse como la (auto)biografía que son, estos proyectos recurren a la

biografía de un/a otro. Podría decirse, en una primera y rápida apreciación, que los tres largometrajes narran la historia de alguien más (de su tía, en el documental de Teresa Arredondo; de su padre, en la producción de Alejandro Cárdenas; de la tía de su protagonista Josefin Ekermann, en el caso de Mikael Wiström). Sin embargo, estas historias son un medio (incluso podría señalárselas como un pretexto) para narrar la historia personal de quien indaga en su generación inmediatamente anterior. Esto permite que sean tres historias/memorias en las que el recuerdo

a diferencia del acto conmemorativo común o literal –también mediado y fragmentario, en tanto que siempre abre un vacío entre el acontecimiento propiamente dicho y el momento en que este se convierte en recuerdo–, cuestiona el pasado, inscribiéndolo en provocadores artefactos culturales que se presentan como obras en continua transformación. (Quílez Esteve, 2014, pág. 63)

Este cuestionamiento del pasado (propio y ajeno) es lo que se relata desde estas experiencias filmicas. Se trata, por ello, de exploraciones personales desde la vida de un otro desconocido, pero nebulosamente cercano: indagaciones inacabadas, procesos efímeros que, a pesar de no ofrecer respuestas definitivas a las complejas preguntas que subsisten tras estos relatos, constituyen una búsqueda reveladora sobre ese sujeto que se investiga a sí mismo a partir del familiar investigado. Son, en suma, (auto)biografías: un presunto retrato que, de manera parcial y velada, va explicitando al propio retratista. O también: (auto)reconocimientos, un modo de reconocerse desde y en ese otro. Así, el pasado de una recientemente liberada militante senderista, imagen modélica infantil y familiar querida, es explorada por una sobrina ansiosa e ilusionada con el hallazgo de lo que no es; la visita a un padre ausente, líder emerretista encarcelado por terrorismo, pero querido y vanagloriado por los suyos, sirve para desmontar la incredulidad mantenida por su primogénito; el descubrimiento de una tía ya muerta y desaparecida, segunda en la cúpula senderista, resulta la entrada al desengaño de su sobrina, una apertura

reconciliadora hacia aquella historia que le negaron: son tres documentales que, intentando narrar la vida de alguien más, terminan dando cuenta de sí mismos.

Una cuarta característica que aúna estos proyectos audiovisuales, vinculada con la resolución del tema que tratan, es el tono intimista en que se expresa la subjetividad relatada y las posibilidades que encarna: esa implicación subjetiva que Sarlo (2005) destaca como lo singular en la memoria generacional. Los documentales se originan desde el deseo personal por saber quién es ese Otro (un par de tías y un padre), pero el transcurso de la historia demostrará que más importante que este Otro explorado es quien explora. Por ello, en estos documentales el desarrollo del deseo se moviliza en el plano personal, íntimo, en la búsqueda de un autoreconocimiento –de un saber sobre sí mismos– a partir de esa tía muerta, de ese padre ausente, de esa otra tía recientemente liberada. De allí que los tres proyectos narren un viaje de autodescubrimiento en el que la solitaria voz de los protagonistas se contrapone a un variado coro de personajes entrevistados (aquellos que sí saben/conocen sobre sus familiares). Es a partir de estas entrevistas que se explorará la ausencia, como si dentro de esta maraña de voces, que ofrecen un retrato público, Teresa, Alejandro y Josefín intentaran consolidar *su* retrato íntimo. O también: como si, a partir del conjunto de voces disímiles entre sí, este y estas descendientes pudieran reconstruir lo que no sabían (o no querían saber) no solo sobre estas tías y este padre ausentes, sino, más importante aún, sobre ellos mismos. A partir del encuentro con ese Otro, la subjetividad se transforma: una desilusión frente al personaje infantil añorado (Teresa), el desmontaje del escepticismo mantenido hacia esa figura ausente (Alejandro), el desengaño de la ficción familiar y la asunción de un relato curativo (Josefín). Esta forma de mirar a los subversivos –una en la que él o ella no se ubica frente al autor, sino consigo, a su lado– desafía las grandes discusiones históricas que incriminan o alaban al PCP-SL o al MRTA, puesto que señalan una vía alterna desde la cual (re)conocerlos: un espacio

donde se intenta que lo político, la vida pública, sea colocado al mismo plano que la vida privada, familiar –manteniendo ambos la misma importancia y complementariedad.

De este modo, este recuerdo movilizado en un entorno íntimo ofrece, con cada documental, una manera (pretendidamente alterna a la oficial, pero dentro de sí heterogénea) de aproximarse al sujeto subversivo, de humanizarlo y despolitizarlo. La mirada intimista común que se explora en estos proyectos posiciona tres propuestas éticas distintas –tres resoluciones frente al/a subversivo/a disímiles entre sí– para comprender las memorias personales, propias y ajenas: una decisión frente al desencuentro y sus posibilidades (*Sibila*), otra sobre la incredulidad como un movimiento que limita y apertura (*Alias Alejandro*), y una más en torno al forzamiento de una verdad falsaria (*Tempestad en los Andes*). Estas tres maneras de ser frente al abyecto “terrorista” serán detalladas en cada sección, donde se mostrará cómo estas manifestaciones éticas son el sostén discursivo sobre el que funciona cada proyecto fílmico: aquel que se aleja de la oficialidad limitante, pero que no deja de poseer limitaciones (aquellas implicancias ideológicas del enfoque intimista que cada filme presenta y que serán explicadas más adelante). Baste, por ahora, incidir en los diversos puntos de arriba que alcanzan estos viajes de (auto)reconocimiento: en *Sibila*, lo hallado durante el trayecto es un desencuentro (una aproximación fallida) que, al ser mostrada, atisbará una significación más compleja, una comprensión más crítica sobre su propio abordaje; en *Alias Alejandro*, el viaje (pero sobre todo el encuentro) desestabilizará esa incredulidad conservadora –de tonos nihilistas– largamente sostenida, una posibilidad para comprender bajo modos inéditos; en *Tempestad en los Andes*, la búsqueda conducirá hacia la legitimación de una verdad falsaria, una tentativa forzosa de encaminar lo encontrado hacia una comprensión compasiva: una reconciliación impuesta.

En resumen, este es el carácter ético que, desde una memoria intimista, convocan estos tres artefactos cinematográficos: una posibilidad para resignificar/reconocer desde el recuerdo íntimo, personal, a estos cuerpos radicalmente despreciados o encomiados. Revisaré estos documentales y demostraré cómo y bajo qué modos se está recordando y reconociendo a los sujetos (auto)retratados; y, precisamente por ello, qué se está proponiendo desde estos documentales, en estos años de posguerra, para recordar la violencia política peruana. Así, las páginas siguientes están divididas en tres capítulos, cada uno dedicado a un documental: primero se analiza *Sibila* (Arredondo, 2012), en el que una añoranza infantil por su tía Sybila Arredondo conduce a la directora a explorar su vida y la de sus familiares; luego, el documental *Alias Alejandro* (Cárdenas, 2005): una búsqueda incrédula de su padre preso, Peter Cárdenas, y de la familia que no conoce; finalmente, *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014), donde el viaje de Josefín a Perú y su vinculación con las víctimas del conflicto armado desmontarán la ficción familiar sobre su tía Augusta La Torre a cambio de otra ficción. Cada capítulo, a su vez, posee tres segmentos: uno que describe las características generales del documental, así como la posición del director/protagonista al iniciar el viaje de exploración familiar; otro que narra la problematización principal del audiovisual (la incompatibilidad hallada en *Sibila*, la duda que amenaza en *Alias Alejandro*, el intento forzado de cerrar la herida abierta en *Tempestad en los Andes*); uno más que detalla la resolución ética que los objetos analizados ofrecen: cómo y bajo qué modos se está recordando a los sujetos retratados; y, precisamente por ello, qué se está proponiendo como forma de abordar la violencia política peruana. Por último, a modo de conclusión, se sintetizan los hallazgos que los tres documentales proporcionan a partir de la rememoración generacional que llevan a cabo: tres maneras de mirar de un modo alterno al abyecto familiar ausente.

II. CAPÍTULO PRIMERO. El desencuentro como una posibilidad (fallida) de reconocimiento. *Sibila*, de Teresa Arredondo

En sus últimos segundos, de forma casi imperceptible, el documental *Sibila* (2012) exhibe una marca delatante, un rastro breve pero significativo que sintetiza el posicionamiento afectivo que se desarrolla en este filme. La película ya casi ha finalizado y solo se ve un fondo negro con los habituales créditos recorriendo la pantalla y, acompañándolos, se escucha la voz de Sybila Arredondo, que canta de forma precaria y conmovedora el arguediano *Carnaval de Tambobamba*. Apenas finalizada la canción, mientras las líneas de agradecimientos continúan, se escucha a Sybila reír y –como reprochándola falsa y juguetonamente– decirle a Teresa, su sobrina y directora del documental: «Ahí'tá tu capricho». Luego vuelve a carcajear; unos segundos después, el largometraje acaba.

No es una frase que deba pasar desapercibida, no es una declaración infundada. Por el contrario, revela con precisión la situación más recurrente en el documental: una búsqueda insistente y desmedida por conocer una vida que, aunque ajena y distinta, es declarada como propia y similar. La frase de Sybila trasciende la simple respuesta al presumible pedido de su sobrina –cantar la célebre canción recopilada por Arguedas– y, más bien, se extiende y simboliza todo el proyecto filmico, toda la experiencia desiderativa que moviliza la narración. Así, la historia que cuenta el documental *Sibila* es un capricho, es decir, un deseo impulsivo y vehemente de algo que presumiblemente es innecesario o arbitrario. Dicho de otro modo, este documental es el desarrollo de una determinación inspirada por un deseo, el deseo –a la postre insatisfecho– de querer

conocer(se) a (través de) su tía, de buscarse la singularidad en una vida ajena. Se trata, como argumentaré en estas páginas, de un capricho irresuelto.

El deseo de Teresa por conocer las razones de Sybila es la mejor excusa para hurgar, preguntar, compararse y reconocerse –de modo infructuoso– en ella: esta declaración resume, en una primera aproximación preliminar, el argumento de este documental. Pero no es suficiente, no capta toda la complejidad que entre tía y sobrina se desarrolla. Es cierto que la directora se introduce en el *biopic* que elabora, una situación que aparentemente forzaría o banalizaría la narración, y que, como interpreta Agüero (2015), propondría a la película como «un ajuste personal y casi egoísta de cuentas con los mitos de su niñez» (pág. 35). No obstante, es necesario tomar en cuenta cómo la intimidad se exhibe (preguntándose qué parcialidades, enfatizaciones o silencios la sustentan) y, sobre todo, cómo se sostiene el intento de reconocimiento hasta sus últimas consecuencias (esto es, desarrollando y, sobre todo, exhibiendo los límites de un inconseguible acuerdo), para valorar al filme en toda su complejidad. Por ello, teniéndose en cuenta estas características, considero que el documental resulta un elemento de reveladora singularidad por la propuesta ética que sostiene. El filme es honesto en sus imposibilidades: contraviniendo su proyecto inicial, muestra el desvío de sus propósitos iniciales –aproximarse empáticamente a Sybila y reconocerla– y la incompreensión ante lo hallado, el desencuentro. Y es precisamente esto lo que posiciona a este proyecto audiovisual como un elemento importante para –aun con limitaciones evidentes– develar a la sujeto senderista más allá de construcciones radicales o estereotipadas que se han edificado desde otros discursos imperantes.

Porque no se trata de un documental donde, finalmente, las contradicciones y miserias del discurso senderista sean totalmente ocultadas, mitigadas, tratadas con complacencia o, menos aún, justificadas. Pero tampoco este es un documento que

caracteriza el discurso senderista como absoluta y ahistóricamente irracional, sanguinario, indefectiblemente perverso, como se ha venido haciendo desde otras instancias¹⁸. Es, más bien, un proyecto en el que inicialmente no se ubican las coordenadas que muestran el hallazgo de cierta singularidad senderista y, por ello, se retrata a Sybila desde una óptica parcial intimista (lo que, si bien exhibe ámbitos inéditos, resulta problemático). Pero, una vez divisado el desencuentro (es decir, la imposibilidad de seguir presentándola solo de modo unilateral), la narración se encaminará hacia esa grieta que ha irrumpido sobre lo ya descubierto. Y aunque la resolución frente a esta posibilidad devenga en una comprensión conservadora –pues mantendrá algunas semejanzas con las interpretaciones más oficializadas sobre las y los senderistas– lo revelado no dejará de ser importante: por un lado, el descubrimiento (a través de sus familiares) de una vida íntima que Teresa ignoraba y que admirará; pero por otro lado, la dificultad de concertar con el discurso sostenido por Sybila, una demostración de los límites e imposibilidades del (auto)reconocimiento propuesto.

Es por esta razón que, cuando por fin se muestra el encuentro entre sobrina y tía, luego de una prolongada representación unilateral de esta última, Sybila será retratada (también) con sus contradicciones, cinismos y miserias. Teresa la admira, su vida le resulta atractiva y hasta heroica, pero tiene que “delatarla” en su terquedad y rigidez ideológica, en su negativa a nombrar como crímenes o actos “terroristas” lo hecho por Sendero, en su molestia y furia cuando discute con ella, en su explícita declaración de no rectificación o arrepentimiento. Y es esta delación lo fundamental y aleccionador en el filme, ya que desbarata ese acercamiento personal (y la función ideológica que lo sostiene) al demostrar sus limitaciones y los forzamientos que pretende. Así, la elección

¹⁸ Esta es una construcción que sí sucede, por ejemplo, en el discurso enunciado desde los medios de comunicación escritos (Bolo Varela, 2016) o desde las instituciones educativas (Fernández Bravo, 2015).

de mostrar el desencuentro, la aceptación claudicante de no haber encontrado aquello que esperaba, es lo que posibilita no solo visibilizar de un modo alterno al oficial al sujeto senderista, sino, sobre todo, evidencia la insuficiencia de la forma intimista que este documental pretendió desarrollar al inicio: los inconvenientes de un enfoque que o intenta mostrar (de modo sobredimensionado) solo las virtudes de una mujer admirada y querida por gran parte de amigos y familiares, o que busca (desviándose de su propósito inicial) inculparla y reprocharle su participación en una organización subversiva de accionar terrorista. En cualquiera de las dos opciones, no se logra representarla de manera integral. Demostraré esto, a continuación, en tres momentos: los intentos de Teresa por reconocerse en la vida de su tía; la exhibición y el sostenimiento del desencuentro; y una reflexión en torno a las posibilidades y limitaciones éticas que este documental inaugura.

2.1. ‘Sibila’ y no ‘Sybila’: narrar(se) la vida ajena

Estrenada en el 2012, participante de varios festivales internacionales, ganadora de financiamientos y premios, y con una mayoritaria crítica elogiosa, *Sibila* (98 minutos) es la ópera prima de Teresa Arredondo. De acuerdo a la sinopsis, este documental es «un viaje que construye el presente mirando el pasado. Es también el encuentro entre dos generaciones que buscan dialogar» (Arredondo, 2012). La historia, a primera vista, narra la vida de Sybila Arredondo, la recordada escritora chilena que fuera esposa de Arguedas, hace algunos años liberada de su condena por ser miembro del PCP-SL y tía paterna de la directora del filme. Sin embargo, los propósitos de este relato audiovisual son mucho más complejos, pues además del explícito interés por «acercarme a ella, escucharla, entender» (Arredondo, *Sibila*, 2012), es decir, de reconocerla, la película exhibe una voluntad implícita: una constante comparación y cercanía, un intento de aproximarse de modo empático: la personalísima forma en que Teresa recuerda/retrata a Sybila, su *Sibila*.

La descripción de algunas de las características más resaltantes en la estructura de la narración me permitirá pormenorizar estos asuntos.

El acercamiento a la vida de Sybila Arredondo se establece desde dos enfoques claramente diferenciados. La película se estructura como un relato que se moviliza desde la periferia del personaje –lo que tantos otros, cercanos y ajenos, comentan sobre ella– hasta la entrevista central con Sybila –cuando el espectador por fin la ve y escucha. Estos dos segmentos organizan la estructura narrativa del documental. En los primeros sesenta minutos se intercalan las declaraciones de familiares y amigos con grabaciones de archivo, titulares de periódicos, fotografías y visitas al Poder Judicial. Esta primera parte posee un ritmo narrativo ágil, las escenas resultan breves, los entrevistados casi siempre aparecen en plano medio, con sus declaraciones editadas de acuerdo a la finalidad temática que se narra (la relación de Sybila con Arguedas, las impresiones de la familia y amigos, una breve mención a su participación en Sendero Luminoso, su encarcelamiento, etc.). En estas escenas aparecen también varias tomas de exteriores urbanos, como calles y pórticos, que conjugan con el tono más prosaico y ligero de la narración. Por el contrario, la última media hora, a partir de una imagen detonante –la directora grabándose a sí misma en la celda de Sybila–, el documental se torna aún más intimista (hasta agotar sus límites). Las tomas se desarrollan en espacios interiores, con la cámara estática y con una duración más extensa. Las demás presencias (a excepción de Teresa como interlocutora de su tía) desaparecen, el silencio aumenta, solo Sybila protagoniza, solo ella habla, ríe, grita. Los pocos exteriores que se muestran corresponden a la interacción de ella con la naturaleza, junto a las plantas, en unos extraños primerísimo planos y bajo una tonalidad de alto contraste que le otorga una atmósfera de ensoñación a lo mostrado. De esta manera, ambas secciones permiten consolidar este acercamiento a la vida de Sybila: una travesía desde ese pasado íntimo que otros narran (y que la directora

hace suyo), hasta la actualidad mucho más íntima que la propia Sybila presenta (y que la directora, Teresa, rechazará). Tal es el modo como la narración se desarrolla.

Sibila es también, como toda inventiva memorial, un relato mediado, fragmentado, aproximativo, incompleto; pero la singularidad de este proyecto radica en que, aquí, la sutura no se esconde. Aunque la propia directora no lo acepte de forma explícita, las pretensiones oficiales expuestas en el documental –«me gustaría conocer lo que vivió y acercarme a sus razones» (min. 8:52)– no son resueltas al finalizar el relato audiovisual. Por el contrario, la búsqueda otorga resultados distintos a los inicialmente esperados, desviaciones hacia otros aspectos que complejizan el punto de partida, que exceden la búsqueda de respuestas. Sarlo (2005) explica con solvencia esta situación:

Reconstruir el pasado de un sujeto o reconstruir el propio pasado, a través de testimonios de fuerte inflexión autobiográfica, implica que el sujeto que narra (*porque* narra) se aproxima a una verdad que, hasta el momento mismo de la narración, no conocía totalmente o solo conocía en fragmentos escamoteados. (Sarlo, 2005, pág. 76)

Narrar el pasado autobiográfico implica descubrir aquello que se narra. Esto es lo que precisamente hace Teresa: narrar(se) –e intentar descubrir(se)– en la vida de su tía¹⁹. Este es uno de los aspectos que, desde el principio, se hace constante en los primeros sesenta minutos de la cinta: el deseo de la directora por acercarse a Sybila Arredondo y, así, conocer más sobre sí misma y sobre su propio pasado familiar. Por ello, el documental, que es presentado como la búsqueda de una existencia ajena, es también (y sobre todo) una búsqueda personal, un querer reconocerse en esta alteridad. De allí que el acercamiento a Sybila sea incompleto, fragmentado, porque el documental no trata sobre ella en sí misma, sino sobre el recuerdo que tiene Teresa de Sybila, su ‘Sibila’ personal.

¹⁹ Y es lo que también se desarrolla, cada uno a su manera, en los otros dos documentales que en estas páginas se comentan.



Imagen 1: Primer y último fotograma de la presentación del logotipo de *Sibila* (2007)

Esta situación se hace patente desde aún antes de iniciado el documental, en un rasgo no exclusivamente fílmico: el título del proyecto audiovisual. La breve pero significativa distinción de grafías entre un nombre y otro –esto es, el cambio de la ‘y’ original de ‘Sybila’ por la ‘i’ modificada en ‘Sibila’– podría ser en apariencia intrascendente y pasar inadvertido, pero puede interpretárselo también como una marca de la apropiación que la directora hace del personaje que narra. Estos cambios de grafías trascienden su propósito inicial (¿acaso facilitar la homogeneización de los caracteres tipográficos?) y, más bien, explicitan que la representación de esta persona es distinta de la persona misma. Una diferencia que respondería a las resignificaciones que Teresa enfatiza en su tía. Esto también se ve expresado en el proceso que da lugar al logotipo del documental²⁰. Aquí, una ‘Y’ solitaria es fracturada, despojada de una de sus extremos superiores, hasta quedar en una ‘I’ quebrada, la cual es automáticamente acompañada por las demás letras que componen el nombre del documental (Imagen 1). Una transición de la Sybila ‘real’ a la Sibila ‘representada’. Como indica Orosz (2012): «quizá desde el título, que altera la escritura del nombre, se ofrece ya un indicio de que *Sibila* es y al mismo tiempo no logra ser completamente la historia de Sybila» (pág. 4). No obstante su función sintomática, esta marca gráfica es solo un ejemplo conciso de los intentos de aproximarse a y compararse con esta vida ajena. Son varias las escenas donde esta situación es patente y se presentan en gestos mínimos (como breves locuciones en *off*), pero también en largas intervenciones que, aunque parecerían banalizar o desviar la

²⁰ Este proceso cambiante en el logotipo del proyecto puede visualizarse en el minuto 2:13 del documental y en la introducción a su página web: <http://sibiladocumental.com>.

narración, exhiben y condensan propósitos diferentes a los inicialmente señalados. En los próximos párrafos comentaré algunos de los momentos más destacables, ubicados en los primeros sesenta minutos del documental y motivadores del quiebre narrativo.



Imagen 2: Sibila saliendo de prisión



Imagen 3: Teresa, de bebé, junto a sus padres

Las primeras imágenes, por ejemplo, son fundamentales porque, a modo de introducción del filme, instauran aquello que se desarrollará después. El documental inicia con imágenes de archivo televisivo que muestran a Sibila Arredondo, acompañada de su hija mayor, Carolina Teillier, saliendo de la cárcel y siendo asediadas por la prensa (Imagen 2). Las voces de los periodistas preguntándole cómo se siente se mezclan con la locución de una presentadora de noticias que informa la reciente liberación y los motivos de su encarcelamiento: haber mantenido vínculos con Sendero Luminoso²¹. Este archivo público es contrapuesto rápidamente por un archivo de carácter más privado. Una fugaz pantalla negra da lugar a una grabación familiar en la que se visualiza un columpio rojo meciéndose, un par de niños jugando sobre este artefacto y, después, en otra toma, a los padres de la directora del documental, cargándola y mimándola (Imagen 3). Mientras estas imágenes públicas y privadas transcurren, la voz de la directora, Teresa, cuenta:

²¹ A propósito de esta escena, Orosz (2012) comenta, de modo perspicaz, una metáfora sobre el trayecto emprendido que congenia bastante bien con lo argumentado en estas páginas: «La escena dura un suspiro. Antes del fundido en negro, se ve el parabrisas trasero del auto que se la lleva, metáfora visual mínima pero con la fuerza suficiente para insinuar que en ese instante se inicia la persecución de algo que no se dejará atrapar con facilidad.» (pág. 4)

«Lima me resulta una ciudad extraña, a pesar de que aquí está una parte de mi historia, no me termino de encontrar en ella» (Arredondo, 2012, min. 1:30). Junto a esta primera frase –mientras las imágenes de archivo siguen– añade que nació en Perú, pero que luego se crio en Chile, que se siente peruana y chilena, que su papá vivió exiliado en Lima debido a la dictadura de Pinochet y que aquí conoció a su mamá, donde finalmente Teresa nació. Finaliza diciendo: «Perú fue un buen lugar para vivir su exilio [el de su padre], porque aquí estaba su única hermana, mi tía Sybila» (min. 2:12). Luego, la película inicia.

Esta introducción podría ser entendida como un conjunto de imágenes e información que resultan insignificantes para la presentación del personaje central. No obstante, estas aparentes desviaciones responden al propósito de la directora: presentarse y mostrarse junto a Sybila desde el principio del documental, pero también desde el principio de su vida. Esta primera escena, por tanto, aquella en la que confluyen el recuerdo público y el privado, anticipa el acercamiento identificatorio que Teresa Arredondo pretenderá llevar a cabo en su documental: **la búsqueda de sí misma a partir de la vida de su tía, el intento de narrarse en una vida ajena, queriendo entender la existencia de Sybila como la suya misma.** Por ello, la película muestra cómo la protagonista rememorante explora la vida de esta familiar desconocida para reconocerla más allá de sus propios recuerdos nebulosos (y de las significaciones públicas) y así, desde la intimidad descubierta, aproximarse empáticamente a ella. Sin embargo, esta búsqueda de (auto)reconocimiento intimista se extravía y distorsiona –como demostraré más adelante– al intentar comprenderla solo desde este aspecto íntimo/familiar y no tomar en cuenta su rol público/político: una situación que alimentará la imposibilidad de querer alcanzar una total empatía con Sybila. De allí la importancia de estas primeras imágenes, pues anuncian ese afán de Teresa por ‘ponerse en el lugar del otro’, una posición que –al menos con Sybila y bajos los modos que el filme propone– resultará inconseguible. Es

por esta razón que interpreto el documental *Sibila* (2012) como la constatación del recuerdo íntimo que apertura una posibilidad de reconocimiento finalmente fallida.

Pero sigamos ejemplificando y fundamentando algunos de los varios momentos del documental en que se evidencia esta búsqueda empática de (auto)reconocimiento y, sobre todo, identifiquemos las distorsiones y extravíos que esta búsqueda conlleva. Hacia los quince minutos del filme, cuando se narra la relación entre Arguedas y Sybila, y se detalla cómo ella quedó «atada al Perú», Teresa compara su edad con la de su tía (una situación recurrente en el documental). Se evidencia como un momento que podría parecer forzado o abrupto, pues se acaba de leer la conmovedora carta de despedida que José María escribe a Sybila –en la que, entre otras cosas, le dice: «quédate en el Perú, el porvenir a largo plazo está aquí, creo, amor mío, para ti» (min. 14:05). El comentario inmediato de Teresa, sobre este episodio, es una comparación entre la similitud de sus edades. «Sybila tenía mi edad cuando Arguedas le dejó esta carta» (min. 14:45), dice la sobrina, introduciéndose en un momento clave de la vida de su tía. Inmediatamente después, la locución regresa a la vida de Sybila al reflexionar, con brevedad, sobre qué pudo significar este imperativo de Arguedas en su vida. Pero la comparación y vinculación de ambas existencias ya ha sido hecha, esta apelación a destacarse, a no desaprovechar la opción de mencionarse allí, en uno de los primeros momentos emotivos e íntimos del filme, es explícita.

¿A qué responde esta necesidad de “insertarse” en una historia que supuestamente no es propia? A que el proyecto audiovisual, como he venido argumentando, además de ser un relato sobre Sybila, resulta, sobre todo, un ejercicio personal donde la historia ajena es un medio para emprender una búsqueda de sí. Esto también se repite en la primera parte de la sinopsis del documental. Allí la directora indica:

Recuerdo la noche en que la historia de mi familia cambió. Llamaron desde Perú para avisar que mi tía, Sibila, estaba presa acusada de ser miembro de Sendero Luminoso. Yo tenía 7 años y el silencio protector de mis padres ayudó a que su figura se convirtiera en un gran misterio en mi vida. Su encierro duró 15 años. Hoy está libre y quiero acercarme a ella, escucharla, entender. (Arredondo, 2012)

Nuevamente, el propósito se repite: la historia de su tía es solo la base sobre la que se desarrolla la otra historia del documental: la pregunta por ese «gran misterio en mi vida». De este modo, el texto que presenta y resume el filme exhibe más del sujeto que recuerda que del sujeto recordado. Y esto porque lo que en realidad importa no es el misterio en sí mismo, tampoco la persona que lo desata, sino cómo este misterio es conocido por aquella persona que lo siente, es decir, Teresa, la propia directora del documental. Como ella misma lo declara: «Primero pensé hacer una película sobre Sybila y me fui dando cuenta de que en realidad se trataba más del “nosotras” que del “ella” [...] confiaba en que la transparencia de ese discurso autobiográfico permitiría que la película contara una historia colectiva.» (Arredondo, 2012, pág. 7). Un nosotros que descubre más de ella que de su tía.

Esta personalización de quien relata, una aproximación empática que deviene en una comparación explícita con la vida ajena, puede ser entendida dentro del *modo realista-romántico* que Sarlo (2005) señala, como más recurrente, en los testimonios contemporáneos. Por un lado, describe la frecuente intención de los relatos autobiográficos por «mantener un control sobre el detalle», puesto que «la proliferación del detalle individual cierra ilusoriamente las grietas de la intriga», representando un todo consistente y completo, y logrando «fortalece[r] el tono de verdad íntima del relato» (pág. 70). Así, mucho de lo dicho/mostrado mediante esta abundancia realista es «verosimilizante pero no necesariamente verdadero» (pág. 71); por ello, muchas veces deviene en una vana «repetición de lo insignificante» (pág. 72). Lo insignificante, en ese sentido, es entendido como lo intrascendente para la narración: aquellas escenas e

imágenes que no aportan directamente al desarrollo de la trama, pero que, a pesar de ello, revelan algo de la historia en su conjunto: atributos que, presentándose como accesorios, son complementos imprescindibles –verosimilizantes– para comprender la narración. En el proyecto audiovisual de Arredondo, aquellas “repeticiones insignificantes” son las que precisamente muestran cómo ella también está presente en la trama, cómo esta es también ‘su’ historia.



Imagen 4: Una toma “prescindible”, gato durmiendo

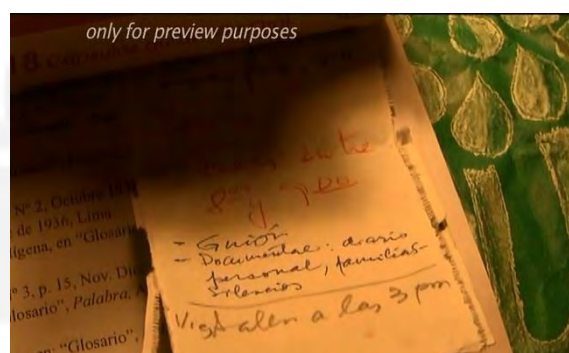


Imagen 5: Lista de pendientes, otra toma personal

Sibila posee varios momentos en donde se destaca lo supuestamente insignificante e intrascendente. Piénsese en una de las primeras escenas, cuando antes de entrevistar a su papá, la directora muestra durante varios segundos a su gato durmiendo (Imagen 4). O también aquel otro segmento, casi al final, en donde Teresa exhibe algunos de los papeles regados en casa de Sybila y, entre ellos, una anotación sobre su película, una suerte de recordatorio en el que la cámara se detiene durante varios segundos, invitando al espectador a que lea lo que allí se distingue (Imagen 5). Estas tomas son tiempos muertos, grabaciones en apariencia prescindibles, pues no contribuirían al relato propuesto, pero son claras muestras de quien relata: la manifestación de señales íntimas –una forma personalísima– de aproximarse a ese otro (solo cognoscible a medias, como se verá en seguida). Precisamente, «el centramiento en la primera persona, o en una tercera persona presentada a través del discurso indirecto libre que entrega al narrador la perspectiva de una primera persona» (Sarlo, 2005, pág. 75), constituye otra característica resaltante del

modo realista-romántico. Es decir, en la personalización del relato, quien narra «confía en la representación de una subjetividad y, con frecuencia, en su expresión efusiva y sentimental» (pág. 75). Así, las constantes comparaciones e identificaciones de Teresa, descritas en los párrafos anteriores, corresponderían con este centramiento de la primera persona, con estos intentos de *aproximarse-a* y *compararse-con* el sujeto recordado: una personalización que interrumpe en lo ajeno, mostrándolo a su gusto y haciéndolo suyo.

Sin embargo, esta mirada intimista es problemática. No porque este ajuste de cuentas con su pasado –como sostiene Agüero (2015)– sea egoísta y desconsiderado con su familia: escarbar en el pasado propio siempre resultará un ejercicio incómodo. Considero que lo problemático en este abordaje radica en la representación descontextualizada, humanitarista y apolítica que –en el intento por reconocerla y hacerla suya– se ofrece de la sujeto retratada. Como se explicó líneas arriba, los primeros sesenta minutos del documental describen a Sybila desde su ausencia, se sabe de ella por lo que otros cuentan. Solo aparece bajo transitorias imágenes de archivo. Son las declaraciones de familiares y amigos (ensambladas por Teresa) las que personifican a una mujer valiente, amorosa, activamente comprometida con las causas sociales. En esta primera parte de la película, Sybila es narrada bajo un rol heroico, como una persona digna de admiración. Se enfatizan sus rasgos positivos y, por el contrario, su participación en Sendero Luminoso apenas es mencionada en breves escenas donde se muestran los titulares de unos diarios y las declaraciones de algunos familiares que desaprueban someramente este vínculo (alguno llega a calificarla como una “mala imagen”, alguien más dice que “estaba equivocada”, pero no más). Lo que prima en esta parte del documental es el misterio que ella representa (que intentará develarse a partir de lo narrado por otros), no su pasado o presente político.

Esta situación se explicita bastante bien en el diálogo que la directora mantiene con su madre, cuñada de Sybila. Allí, recordando algunas escenas de su infancia, su madre le pregunta qué opina sobre su tía, Teresa responde:

Tuve como sentimientos encontrados todo el tiempo, o sea como que, por un lado... claro, era como que una mujer súper valiente, súper consecuente, súper íntegra; pero, por otro lado, **también me parecía bastante cuestionable haber estado en Sendero, tampoco entendía por qué había llegado ahí**, me parecía como todo misterioso, así, como que la figura de la Sybila para mí era como un misterio» (Arredondo, 2012, min. 22:52, sombreado añadido)

Esta declaración sintetiza con eficiencia lo que se muestra en la primera parte del documental. Por un lado, la representación heroica queda claramente establecida (los calificativos ‘valiente’, ‘consecuente’, ‘íntegra’ lo demuestran bien); pero, por otro lado, también se establece un intento endeble –una crítica que no llega a ser del todo clara ni completa– de cuestionar su participación en Sendero Luminoso. En la respuesta citada, la laxitud de esta crítica se exterioriza a través de la cláusula «tampoco entendía por qué había llegado ahí» que es una repuesta inmediata, encabalgada, al cuestionamiento anterior («me parecía bastante cuestionable haber estado en Sendero»), al cual limita y corrige. Es decir, la intención de esta frase contigua, que busca extender la declaración anterior, podría interpretarse como un intento de corrección de lo inicialmente argumentado. El adverbio ‘tampoco’ introduciría una relativización de la consideración «bastante cuestionable», argumentando que se necesitarían conocer las razones de «por qué había llegado ahí» para realmente ser declarada como «cuestionable»²². De allí que

²² Esta explicación se refuerza aún más si se toman en cuenta las características sonoras de la intervención, las cuales permiten afianzar el análisis. Esta cláusula –«tampoco entendía por qué había llegado ahí»– es argumentada apenas unos microsegundos después del primer cuestionamiento, como un intento de corregir lo antes dicho. No tomo en cuenta las características técnicas que sí proporciona el análisis de la conversación y, a partir de las cuales, puede analizarse con mayor solvencia las participaciones, interrupciones o autocorrecciones de los hablantes. Desde esta disciplina, por ejemplo, este encabalgamiento sonoro habría podido marcarse con algún símbolo que indicara la mención sin pausas de una idea apenas finalizada otra (en la cita, esta mención inmediata ha sido marcada con una tímida coma). Invito a revisar el documental y verificar esta autocorrección en el minuto 22.

luego se consolide a Sybila como un ‘misterio’: no puede juzgársele si no se conocen sus porqués, y como no se los conoce (porque ella no es mostrada –aún– para contarlos), su vida resulta algo incognoscible que no permite juicios verdaderamente fundamentados, solo aproximativos (aproximaciones que, hasta este momento del filme, la posicionan bajo un rol heroico). Esta cavilación limita el abordaje de Sybila, puesto que la focaliza solo desde una posición humanitarista.

La construcción de Sybila como un misterio total, o solo parcialmente cognoscible a partir de lo que otros dicen sobre ella, repercute en la consideración de su aspecto político. Como se indicó líneas arriba, su vínculo con el PCP-SL no es abordado de forma integral: son intentos endebles que o se desvían al pretender conocer las razones de su participación o no llegan a ser lo suficientemente contundentes. Por ejemplo, cuando se pretende ahondar en su proceso judicial y en las razones por las cuales fue encarcelada, estas no resultan del todo claras: la exhibición de su expediente se orienta a demostrar más el proceso judicial injusto que vivió (jueces sin rostro, legislación fujimorista postautogolpe, juicios sumarios) que las posibles razones de su culpabilidad. Más aún, la directora finaliza esta escena de la búsqueda de los viejos expedientes de Sybila con unas imágenes de archivo del momento en que ella recibe su condena. Allí, la sentenciada declara:

Este es un proceso de índole política. No se analizan los hechos, sino que se pretende difamar a quien está como acusado. Por lo tanto, pueden sentenciar como mejor les parezca, ya tienen todos los antecedentes, todos los expedientes, y... no hay más en este momento que yo pueda contestar (Arredondo, 2012, min. 43).

Luego se aprecia una pantalla negra y el cambio de escena sucede. No se introduce algo que contradiga, equipare o discuta lo sostenido por Sybila, solo un silencio que podría entenderse como un intento de neutralidad complaciente, legitimador.

Sintetizando, este es el retrato intimista que se construye de Sybila Arredondo durante la primera hora del documental: una mujer cuya vida es, en su mayoría, un misterio. Alguien que es solo parcialmente inteligible a través de los relatos que los más cercanos narran sobre ella: narraciones que refieren sobre todo su lado más íntimo (su carácter, sus pasiones, su relación familiar y amical). Y aunque esta representación intimista se contrapone a lo típicamente enunciado sobre los senderistas (lo que resulta destacable), es insuficiente, pues dice muy poco sobre su lado más público: el vínculo con Sendero Luminoso, las razones de su encarcelamiento, su posición en la guerra interna. Estas narraciones destacan a una Sybila no solo ausente, sino victimizada –es decir, alguien que ha padecido daños por culpa de alguien más–, una mujer digna de compasión comprensiva. El retrato que Teresa Arredondo construye sobre su tía durante la primera hora de su documental es uno que solo enfoca una parte “positiva” de Sybila, diciendo muy poco o no representando también su lado “negativo”. En otras palabras, en *Sibila*, **lo que prevalece es una construcción contemplativa en el plano íntimo-personal, pero una figuración misteriosa en el plano político-público.** Es precisamente esta significación la que Teresa admira y a la cual, como ha venido demostrándose, ella (y, por tanto, el relato que construye) se aproxima empáticamente. Es un retrato complaciente y parcial en el que la directora intenta narrar(se). Pero este es un retrato falso o, al menos, insuficiente: es uno incompleto y, como tal, ideológico.

En su ya clásico ensayo sobre ‘el problema de la ideología’, Hall (2010) reflexiona en torno a la tradicional concepción de esta como ‘falsa conciencia’. Plantea que la falsedad no debe ser entendida como una distorsión absoluta de la realidad, como un conjunto de prácticas y creencias totalizantes, sino que también puede ser concebida como una explicación insuficiente, parcial, de la realidad:

Las explicaciones unilaterales siempre son una distorsión. No en el sentido de que son una mentira sobre el sistema, sino en el sentido de que una “verdad a medias” no puede ser la verdad completa sobre nada. Con esas ideas, siempre será representada solo una parte de la totalidad. Así, se producirá una explicación que es sólo parcialmente adecuada y, en ese sentido, “falsa”. (Hall, 2010, pág. 144)

Lo ideológico, en ese sentido, radicaría en el intento de sostener explicaciones unilaterales como si fuesen la explicación general, en la tentativa de sustituir una parte por el todo, en el proceso metonímico, fetichista, de absolutizar una descripción parcial y no exponer con suficiencia la totalidad de los procesos. Es precisamente esta construcción ideológica la que, durante la primera hora del documental, Arredondo desarrolla y sostiene. Este propósito de significar la vida de su tía bajo una figuración virtuosa (relatando solo la parte más humana de su vida y diciendo muy poco sobre su participación política en el conflicto armado) y, por ello, queriendo aproximarse empáticamente solo a esta significación, constituye una práctica ideológica específica. Dicha práctica se inscribiría como una apropiación de los regímenes discursivos que hegemonizan la comprensión sobre el periodo de violencia política, una de las modalidades del discurso de los derechos humanos.

Como se explicó en la introducción de esta investigación, una de las características en que se expresa el discurso de los derechos humanos –esa «universalidad ideológica falsa que enmascara y legitima una política concreta» (Žižek, 2011, pág. 125)– es en el establecimiento y el sostenimiento de una significación victimizante para las y los sujetos. Constituidos desde una moralidad que regula sus opiniones, definidos a partir de aquello que no se debe ser o hacer, las y los sujetos son desprovistos de agencia, limitados a un «estado de víctima, de bestia sufriente, de moribundo descarnado» (Badiou, 2003, pág. 35). El sujeto es significado como alguien que padece reiterada y excesivamente, alguien que debe despertar piedad. No se toma en cuenta la posibilidad trascendental –

acontecimental– que ofrece la singularidad viviente de cada individuo (su especial situación particular), sino solo su posibilidad compasiva²³. Es esta caracterización compasiva la que durante la primera parte de *Sibila* (2012) se desarrolla con claridad. El documental se apropia de esta categoría –tradicionalmente atribuida a los individuos declarados como inocentes (los que quedaron “entre los dos fuegos”) o a los agentes estatales (defensores incuestionables de la nación frente al enemigo)– y se lo otorga a su personaje retratada, una “terrorista”. Pero si bien resulta una apropiación desafiante (pues apertura la categoría a otros sujetos), al asumir de manera total el rol victimista propuesto por el discurso de los derechos humanos, se repite la universalización problemática que esta categoría encarna. Es decir, la victimización de Sibila resulta una significación no falaz, pero sí incompleta. Al construir una imagen pasiva y heroica de Sybila, al describirla solo de modo parcial e intentar reconocer solo esta unilateralidad sufriente y virtuosa, en suma, al constituir la como un ser digno de admiración compasiva (por “todo lo que le ha pasado”), se construye una caracterización victimista de esta mujer, que, por resultar incompleta, y repitiendo el patrón generalista en que cae el discurso de los derechos humanos, consolida una comprensión complaciente y acrítica de su vida. Así, esta es una primera representación que, enunciada durante la primera parte de la película, no ilumina todas las zonas que permitirían vislumbrarla en otros matices más allá de esta figuración humanitarista.

²³ Es partiendo de esta posibilidad compasiva que el discurso de los derechos humanos, en el contexto peruano, contribuye a la significación radical de los miembros senderistas o emerretistas como sujetos abyectos. Es decir, como se ha explicado en la introducción, esta significación fomenta la idea de que son los únicos generadores de víctimas, los referentes más absolutos de las prohibiciones morales: el sujeto victimario, quien no merece compasión y quien tampoco la tuvo. En consecuencia, se los ubica en lo más bajo de la escala social, excluyéndolos de algún tipo de reconocimiento o reparación (por ejemplo, su inscripción en el RUV). Sin embargo, estos sujetos poseen una complejidad que excede esta invalidación moral. Entenderlos como victimarios-víctimas, por ejemplo, desafía los marcos actuales de comprensión.



Imagen 6: Teresa filmándose a sí misma en la celda de Sybila

De esta manera, el modo realista-romántico que manifiesta el testimonio audiovisual de Arredondo constituye un intento por aproximarse a una vida ajena caracterizada parcialmente como admirable. Esta significación intimista e incompleta (que resultará insostenible) muestra a Sybila bajo una constitución compasiva, heroica: es una representación ideológica que encuentra su punto climático en la escena que precisamente reformula la narración. Como se comentó líneas arriba, el documental se divide en dos grandes estructuras a partir de la escena en que Teresa se graba a sí misma en la celda de Sybila. Esta es una escena importante. No hay locución, solo el sonido ambiental de algunas voces que llegan desde muy lejos. Se muestra la entrada del pabellón carcelario, luego el pasillo que conduce a la presunta celda de Sybila. No hay más personas, solo Teresa grabando, el pasillo silencioso y la habitación vacía. Una vez dentro, la cámara da una vuelta completa, registrando el lugar. Así, se muestran el precario baño, las camas tendidas, una fotografía de Arguedas y varios libros sobre un mueble, las paredes medio pintadas, bateas y, entre todos estos objetos, un espejo; un espejo en el que Teresa no duda en reflejarse (Imagen 6). Se detiene y, por un instante, mira al espejo; es decir, mira al espectador: un gesto que podría interpretarse como desafiante e interpelador para quien avista el autorretrato, pero también como un aviso,

una marca delatante, de lo artificial de esta representación. Luego, Teresa desvía su mirada hacia el lente de la cámara, ya no observando al público, sino a sí misma. La directora/protagonista quiebra la cuarta pared y, aunque cambia rápidamente la mirada fija, continúa grabándose –mostrándose por fin²⁴– con audífonos y con la cámara en mano, despeinada y apenas distinguida entre los barrotes que cortan el espejo; pues este se encuentra detrás de los fierros de la celda, de tal modo que el reflejo de Teresa da la impresión de que es ella quien está encarcelada. Ella, la sobrina, reconociéndose en su tía, fungiendo de Sybila.

«Hacer la película –declara Teresa– me obligó a enfrentarme a “fantasmas” relacionados tanto con la historia de mi tía como con la mía. [...] Uno de ellos, por ejemplo, fue la prisión donde estuvo Sybila y la celda que hasta ese momento yo no había conocido» (Arredondo, 2012, pág. 8). Una celda parcialmente reconstruida, falseada: así lo evidenciarían las formas en que se desarrolla la grabación (un único plano que, en *travelling*, registra un largo y silencioso pasillo ausente de público, solo rodeado de elementos claramente distribuidos para ser captados por la cámara). También lo demuestra el que la grabación del documental haya sucedido cuando Sybila ya estaba fuera de prisión (por lo que ella ya no habitaba esa celda y, por tanto, los objetos mostrados allí no eran probablemente suyos). Pero visitar la celda de su tía y reflejarse a sí misma dentro de esta explicita dos aspectos importantes. Por un lado, revela de modo potente el propósito de Teresa: la personalización del espacio ajeno para retratarse en él. Su inserción en la situación más importante que ha padecido Sybila –el encarcelamiento– resulta una clara aceptación del intento por reconocerse en ella. Como si recién aquí la

²⁴ Hasta el momento no lo ha hecho, ni cuando le cuenta a su mamá qué piensa sobre su tía, ni cuando conversa con su prima sobre su visita a la prisión: siempre se ha mantenido detrás de la cámara, apuntando/enfocando, escudándose en el rostro de la entrevistada y generando siempre una toma poco frecuente, pues en estos momentos suele mostrarse convencionalmente el rostro de quien habla, no de quien recepciona lo hablado. Aquí, por fin, Teresa da la cara; pero no vuelve a mostrarla más.

directora admitiera, luego de una hora de documentar, que **la vida de su tía está siendo un medio para encontrarse a sí misma, para –literalmente– reflejarse en ella, ponerse en su lugar y, solo así, poder conocerla (y admirarla) a cabalidad.** Pero no es solo esto, porque, por otro lado, esta escena desencadena un quiebre. Este instante, el primer punto climático del documental, aquel en el que Teresa está *cono-siendo* a Sybila, es un momento que modifica la narrativa, el modo en que se la ha venido retratando. Como si una vez revelado y asumido el deseo soterrado de reconocerse en el recuerdo de su tía, Teresa decidiera sostener este deseo y confrontarlo, precisamente, con el personaje retratado: pero no con la parcial ficción intimista que ha mostrado (aquella apropiación heroico-victimista que proporciona el discurso de los derechos humanos), sino con la Sybila real, esa que Teresa no soportará. Por ello, es a partir de esta escena que el documental cambia su narración y muestra a Sybila Arredondo ya no desde las voces de otros, sino desde ella misma.

Es a partir de esta escena que se inicia el desmantelamiento de este retrato parcial de ‘Sibila’, la demostración de su insostenibilidad. La directora comprende y acepta por fin –porque narrar(se) es también descubrir(se)– cuál es su real intención y decide persistir, hasta las últimas consecuencias, en este deseo de reconocimiento y aproximación a Sybila. ¿Y cuál será la consecuencia última de esta decisión? La manifestación de que esta representación victimista no basta para significarla en toda su dimensión: Sybila es mucho más que una representación virtuosa o compasiva. Se evidencia así que, cuando por fin sobrina y tía puedan conversar, entre ellas solo se impondrá el desencuentro. Un acercamiento fallido, desacuerdos y rechazos –e incluso desprecio– es lo que prevalece entre ellas, no esa íntima vinculación que la primera hora del documental sugirió. El hallarse por fin con Sybila es el descubrimiento de que es muy poco lo que une a ambas, que ese intento de aproximación posee grietas a través de las

cuales se exhiben los límites de la mirada intimista: la imposibilidad de empatizar con un retrato incompleto. Sin embargo, la visibilización de este fallido reconocimiento es, con probabilidad, la singularidad (y lo más de avanzada) que este relato audiovisual ofrece.

2.2. Narrar el desacuerdo, develar la falla

El problema del acercamiento personalista a Sybila consiste en el panorama incompleto que se muestra sobre la vida de esta militante senderista. Esta primera presentación que Teresa Arredondo hace de su tía –a partir del recuerdo de familiares y amigos– es una visibilización que no profundiza en la complejidad política de esta mujer, que mantiene velado un aspecto importante de su vida, su principal interés histórico. Por ello, cuando este acercamiento muestra su lado más álgido –Teresa mostrándose como Sybila– se evidencian, también, los límites de esta aproximación: cómo se rasga el velo de la fantasía creada, cómo el deseo inicial de empatía con su tía –ese ‘capricho’ que Sybila le reprocha– no logra darse por completo debido a la incompatibilidad entre ambas. Y una vez aquí, ante el quiebre inminente, la decisión de la directora resulta audaz: en lugar de ocultar o disimular la falla estructural que impide el reconocimiento pleno de esta mujer, decide mostrar la fisura, paso a paso, elige documentar el desencuentro. Así, este proyecto audiovisual, en su intento por lograr una aproximación empática, no solo “honra” el recuerdo de la personaje añorada al mostrarla bajo un rol heroico/victimista, sino que, además, apuesta por poner en evidencia un par de rasgos inéditos, quizás (auto)críticos, del encuentro: por un lado, cómo lo que sostiene Sybila –el radical discurso de Sendero Luminoso– no halla conexión con el limitado abordaje a través del cual Teresa pretende conocerla; pero, por otro lado, cómo ante la demostración del desacuerdo evidente, de la ilusión desbaratada, el abordaje de Teresa adquirirá modos y contenidos cercanos a las comprensiones hegemónicas sobre la guerra interna. Porque *Sibila* (2012), a pesar de ser una inventiva memorial de avanzada, no logra salir por completo de la

lógica imperante que sobre estos sujetos repudiados se enuncia: el desencuentro así lo demostrará. Por ello, esta última media hora del documental reencauza la narrativa, porque al narrar el desencuentro se devela la falla, lo que permite evidenciar otras posibilidades y limitaciones en el intento de Teresa por reconocer(se) a (través de) Sybila.



Imagen 7: Sybila contemplando la lluvia a través de su ventana

La primera escena de la segunda parte del documental es nuevamente la imagen televisiva de Sybila saliendo de prisión. Es una escena silenciosa, solo acompañada por un breve sonido de cuerdas que refleja tensión (¿acaso una premonición del desastre?). Luego, la vemos en el aeropuerto, siendo recibida por su hijo Inti y viajando en auto. La voz de Teresa explica la llegada de su tía a Santiago de Chile, su corta permanencia allí, el que en ese momento no se haya atrevido a hacerle las preguntas que quería. Dicho esto, el escenario cambia abruptamente y, esta vez, desde la ventana de un auto, se muestran las calles rurales de algún poblado francés, donde Sybila vive en ese momento. Antes de verla por fin, hay unos segundos de pantalla negra donde solo se escuchan las gotas de lluvia, las mismas que Sybila presencia a través de su ventana (Imagen 7). Es una composición hermosa, es también una escena esperada: Sybila mira la lluvia y, a través de su cámara, Teresa la mira a ella; hay silencio, unos pájaros pian, ella sonrío

escuchándolos y la toma se pierde en el verdor de ese árbol bajo la lluvia. Hasta aquí todo transcurre con tranquilidad, esta parte del encuentro aún contiene la atmósfera contemplativa que marcó la primera parte del documental, pero la confrontación está cerca. Se explicitará minutos después, cuando ambas –mediadas por la cámara (un gesto que más adelante comentaré)– se sienten a conversar sobre el pasado de Sybila, los archivos de prensa, sus acusaciones, la finalidad de y su participación en el PCP-SL. Antes, Teresa muestra a su tía recuerdos familiares, la graba caminando entre flores y árboles, explicando una fotografía junto a Arguedas, preparándole una infusión, colocándose *rouge*, enseñándole una cajita musical o pegando con minuciosidad el cartel de una exposición fotográfica... Diversas y variadas actividades que contrastan con los modos más personalistas con que se ha narrado en la primera parte; pero que también dirigen la narración hacia una exposición más directa de la actual vida de una Sybila ya anciana.

La exhibición del desencuentro se desarrolla de modo progresivo en una larga entrevista que sobrina y tía mantienen. Describiré aquí algunos de los momentos en que un nuevo punto climático –que problematiza la imagen virtuosa construida, exigente de comprensión compasiva– logra posicionarse en la narrativa. Lo primero son unas breves interrogantes sobre su temporada en la cárcel. Teresa pregunta a Sybila si piensa en todo lo que tuvo que vivir su hija Carolina durante su reclusión; ella dice que sí, pero que es mejor así, pues «es más honorífico» haber vivido «intensamente la vida de su país y de su familia» (Arredondo, 2012, min. 81:15) que una vida dedicada al hogar, a su esposo. Más adelante, cuando le muestran algunas fotos de sus expedientes, Sybila niega rotundamente las acusaciones: «me da lo mismo, ¡todo esto es una mentira, pues!» (min. 86:06), dice, enfática. La tensión aumentará más cuando se le pregunte sobre su participación en el PCP-SL (algo que no responderá del todo). Sybila rechazará el nombre

‘Sendero Luminoso’ y más aún las acciones terroristas que se les atribuyen: «es un partido que se puede llamar comunista porque tenía una ideología que tiene principios basados en Marx, Lenin y Mao Tse-Tung» (min. 87:59), explica. Niega que se trate de un grupo terrorista y, más bien, los afirma como un grupo cuyas acciones armadas fueron principalmente políticas, no terroristas. Y advierte que, si se opina lo contrario:

eso es ignorar la historia, porque objetivamente toda la historia, para los grandes cambios, han tenido enfrentamientos, digamos, que tienen contenido militar también, pero son movimientos que obedecen a ideología, a concepción del mundo, a concepción de la organización de la sociedad... por supuesto, también a lo que yo pienso, a la concepción de la lucha de clases [...] (Arredondo, 2012, min. 88:55)

La sobrina –ya esbozando la enorme grieta que se construye entre ambas– le dice: «creo que no estamos para nada de acuerdo». La tía responde: «bueno, porque si no estamos de acuerdo, tú me tienes que escuchar, porque tú me has elegido a mí, no sé por qué...» (min. 89:04). Teresa intenta conciliar, se repliega diciendo: «entiendo totalmente la motivación de llegar a apoyar lo que empezó, quizás, como una revolución en el Perú, o sea, desde dónde surge... eso yo lo entiendo y por eso te admiro mucho» (min. 89:35). Pero inmediatamente después arremete:

Lo que yo no entiendo es tu negativa a reconocer que eso se escapó de las manos en algún momento para el movimiento que lo estaba haciendo y que hubieron, efectivamente, hubo, un desborde de la violencia y hubieron [sic] acciones que se pueden denominar como terroristas. (min. 89:47)

Sybila, que es la única a quien se ve en esta conversación (la cámara está direccionada solo hacia ella), no oculta su incomodidad con esta declaración. La interrumpe, insiste en que «no se les puede llamar terroristas porque nadie ha hecho terrorismo», en que «hay gente que no analiza, que no estudia, que no va a fondo, que se deja llevar por los comentarios de la prensa» (min. 90:15). Frunce el ceño, parpadea rápidamente, sus labios empiezan a temblar, alza las manos tensas para explicarse mejor. Entonces Teresa acusa

de criminales los actos senderistas, los vuelve a significar como ‘terroristas’. Pero ya no se le entiende bien, porque ambas han empezado a hablar a la vez, confrontándose. Se escucha a Sybila decir «no son criminales... criminales sería excesivo» y –apenas su sobrina los renombra insistentemente como ‘terroristas’– casi gritar: «¡no terroristas, no terroristas!, ¡hablas con la boca de Bush!» (min. 90:29). Luego, un silencio incómodo invade la escena (Imagen 8).



Imagen 8: Sybila, enfurecida, increpa a su sobrina: “hablas con la boca de Bush”

Este es otro momento clave del documental, no solo por lo tensa y reveladora que resulta, sino también porque lo exhibido aquí, en este segundo punto climático, se impone sobre la parcial representación anterior. Así, por una parte, el espectador asiste a la reproducción de uno de los argumentos más frecuentes con el que miembros senderistas interpretan el periodo de violencia política: una apelación a repensar “objetivamente” las causas históricas de la violencia, y así, diluir sus responsabilidades en generalizaciones justificadoras y “decisiones” políticas en favor de la mayoría; como lo dice Sybila:

yo no lo he hecho [su participación en el PCP-SL] a favor de mi persona, lo he hecho a favor de la mayor cantidad de gente posible, porque cuando uno tiene que defender cosas que son en beneficios de núcleos más grandes, tiene que renunciar a defender un núcleo 4 personas o 7 personas o 20 personas (min. 77:55)

Una apelación al supuesto sacrificio que toda revolución implica. Pero, además, esta escena hace patente el rechazo despectivo que Sybila muestra por las opiniones de su sobrina, negándose a aceptar responsabilidades o arrepentimientos, dudando de la categoría de ‘víctima’ que ella le propone o subestimándola al decirle que comprenderá mejor cuando tenga más edad: «no importa, Teresita, algún día, algún día...» (Arredondo, 2012, min. 95:11). Estas situaciones exponen la insuficiencia (la colisión) del retrato heroico/victimista que intentaba incorporar a Sybila en su significación: diciendo eso, justificándose así, ella deja de ser la heroína y la víctima contemplada en la primera parte del documental. Por ello, esta escena también visualiza el modo como la directora, ante la confrontación surgida, responde a Sybila: ya no desde esa comprensión compasiva en la que su tía era una persona virtuosa digna de admiración, sino desde un distanciamiento juzgador (moralizante) que incrimina e invalida las explicaciones que su tía proporciona.

En otras palabras, el desacuerdo explícito revelará la incapacidad del modo intimista para entender a Sybila más allá de la significación de víctima virtuosa. Porque al encontrarla, se evidenciará que ella no se concibe como una víctima, tampoco reclama para sí una comprensión compasiva o tolerante. Por el contrario, Sybila confronta, rechaza rotundamente, alza la voz, mantiene su convencimiento de no estar equivocada, de no aceptar la posición autocrítica e inculpatoria que Teresa le propone: «¿y tú te has preguntado alguna vez –interroga la sobrina– cuál es la razón, por qué yo hago este documental?», «porque seguro me quieres convencer –responde la tía– de la necesidad de que yo pida perdón o algo así» (min. 72:18). La obstinación de Sybila, su firme creencia en Sendero Luminoso, será el quiebre del abordaje humanitarista con que Teresa intentaba reconocerla, acercarse a ella y entenderla. Porque frente a lo que su tía sostiene, la directora/protagonista agotará los recursos de su aproximación empática y recurrirá a

los propuestos por el abordaje más común sobre estos sujetos: aquel que los patologiza y los invalida moralmente, aquel que les exige culpa y los excluye del perdón. De esta manera, podría decirse que, en esta última media hora de la película, Teresa Arredondo, en relación a su tía Sybila, pasará de intentar *ponerse en su lugar* y comprenderla (por más sobredimensionada que haya resultado esta comprensión) a *ponerse frente a ella*, cara a cara, para juzgarla y deslindar acerca de la corrección e incorrección de sus posturas. Prueba de ello son los diálogos de la escena anteriormente comentada, donde Teresa insiste en significar (y enfatizar) como ‘actos terroristas’ lo que Sybila concibe como acciones armadas de fundamento político. Imponer la criminalización de los actos senderistas, sin escuchar del todo sus razones y solo reprochándole el desborde de la violencia, es una actitud que se alinea –fácil y peligrosamente– con las interpretaciones más conservadoras de la guerra, aquellas que la explican como «un asunto más clínico que político» (Galvéz Olaechea, 2015, pág. 30)²⁵. Muchas de estas explicaciones, en las que se inserta Teresa, enfocan su reflexión solo hacia la violencia subjetiva desatada y no hacia la violencia estructural existente, aquella que condujo al estallido de la subversión y «que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político» (Žižek, 2009, pág. 10).

Esto, por supuesto, no significa que la explicación de Sybila resulte la correcta: no pretendo defender su argumento (como explico líneas arriba, si la escena de confrontación resulta interesante es porque también evidencia la clásica justificación y relativización senderista de repensar las “reales” causas históricas de la guerra y así eludir sus responsabilidades). Lo que sí pretendo es explicitar la discordancia entre ambos puntos

²⁵ A propósito de esta referencia de Galvéz Olaechea, líder del MRTA, y de la renuencia de Sybila a declararse como culpable o arrepentida, resulta oportuno comentar que, cuando Teresa le describe a su tía las disculpas públicas que Galvéz Olaechea manifestó por su participación en el conflicto armado, Sybila le responde, desafiante: «es que ellos son cristianos [...] yo no siento ningún pecado, yo puedo sentir errores como creo que tú estás usando, ¿no?» (min. 93:15)

de vista y, sobre todo, la ya notoria imposibilidad de Teresa para querer entender y/o empatizar con lo que sostiene su tía. Esta es una situación que también se visibiliza en la manera como se registra la grabación: los planos en que se narra esta parte del filme revelan la distancia que (ahora) las separa. Sybila permanecerá frente a la cámara, declarando, y Teresa detrás de esta, enfocando/apuntando, forzando una autoinculpación que no llegará: «yo no siento ningún pecado» (min. 93:10), menciona Sybila. Teresa no se volverá a mostrar como su tía, no intentará aproximarse a ella, esta vez serán entrevistadora y entrevistada mediadas por el registro audiovisual: ya no a su lado, en su lugar, sino frente a ella, escudada por la cámara, reprochándole el terror de Sendero, exigiendo culpabilidad. Este cambio en el modo como se presenta a Sybila contrasta notoriamente con lo desarrollado en la primera parte de la película, puesto que la narración se ha movilizado de un intentar comprenderla empáticamente a partir de lo que otros narraron sobre ella (una apertura singular), a un afirmar su invalidación moral como consecuencia de su defensa acérrima del accionar senderista (un rechazo ya recurrente). En suma, con la empatía cancelada –«hemos conversado, hemos hablado y yo sigo sin entender tu posición» (min. 95:04), le dice a Sybila–, Teresa reorientará su aproximación en reclamar a su tía la violencia desatada.

Žižek (2009) propone reflexionar la violencia más allá de las connotaciones subjetivas de su ejercicio, puesto que bajo este modo –el más visible, inmediato y por ello fascinante– «el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar». Hace falta, por ello, «un análisis conceptual desapasionado de la tipología de la violencia» que ignore «su impacto traumático» (pág. 12), que permita comprender de manera más profunda los otros

tipos de violencia: objetiva y sistémica²⁶. Es precisamente esto en lo que, en esta parte final del documental, cae *Sibila* (2012). La directora y protagonista pretenderá demostrarle a su tía que está equivocada, que su postura es errada, que Sendero Luminoso representa “lo malo” y que, por tanto, lo esperable de ella es un arrepentimiento: «yo pensé que tu evaluación iba a ser más negativa hacia el proceso de la guerra popular, como tú la llamas, en el Perú» (min 94:02), le dice a Sybila. Y este querer demostrar resulta un gesto fútil, no porque Sendero no esté equivocado –lo está–, sino porque su intento inicial de «acercarme a sus razones» (min. 8:50) y comprender es dejado de lado por «el falso sentido de urgencia que domina el discurso humanitario liberal-progresista sobre la violencia» (Žižek, 2009, pág. 15). Es decir, la directora, el proyecto audiovisual, no «resiste la tentación de implicarse y ‘esperar y ver’ para hacer un análisis paciente y crítico» (pág. 16), sino que se introduce para juzgar y demostrar –con la prisa de la indignación– el «desborde de la violencia» (Arredondo, 2012, min. 89:25)²⁷. Teresa intenta demostrarle a su tía que –por sus acciones terroristas equivocadas y violentas– Sendero Luminoso está condicionado a permanecer fuera del colectivo social: solo para ser criticado, repudiado, ya no comprendido. Por todo esto, la directora demostrará que su intento inicial de reconocimiento, finalmente, falla.

De esta manera, los propósitos expuestos en los primeros minutos de la película – querer aproximarse y entender las razones de Sybila– son cuestionados desde lo visto en su último segmento. Como sostiene Orosz (2012), Teresa pasa de ser «protagonista

²⁶ Žižek (2009) tres tipos de violencia: subjetiva, simbólica y sistémica. La *violencia subjetiva* –aquella que resulta más evidente y que usualmente es la única que se toma en cuenta– es la que encarnan sujetos que alteran el orden político, social, familiar. La *violencia simbólica* se ejerce a través del lenguaje; es más difícil de advertir, pero no por ello menos efectiva que la anterior. Finalmente, la *violencia sistémica* es aquella que es inherente al modelo económico y político. Es el tipo menos perceptible, porque construye el estado de cosas que se considera normal (Santiago, 2009).

²⁷ Esto es algo que la propia Sybila –desde su posición e intereses, por supuesto– le reclama a Teresa al denominarla como ‘ingenua’ por «pensar que un proceso de guerra popular se puede enjuiciar así como “esa es una cosa que ha sido mala” ¿por qué ha sido mala? al contrario, ha sido un intento de cambiar algo que está mal» (min.94:18), le reclama.

invisible a convertirse hacia el final en verdadera antagonista» (pág. 5). Una antagonista que rechaza lo sostenido por Sybila y que ya no está dispuesta a mostrarse comprensiva con ella y, menos aún –sostiene– con un discurso que evade responsabilidades políticas y que legitima las muertes y la destrucción como medios para alcanzar una causa²⁸. Pero también es esta actitud de incomprensión y desacuerdo con la que Teresa revela los límites de su aproximación: no solo de la insuficiencia del retrato heroico/victimizante construido, sino sobre todo de la apropiación y el uso de algunas significaciones hegemónicas para interpretar a Sybila y a su férrea posición como merecedoras –por el daño cometido– de su ubicación inherentemente marginal. Así, el desmantelamiento del retrato virtuoso-compasivo y la incertidumbre ante el abandono de los modos iniciales de aproximación hallan una lograda síntesis en los últimos minutos del filme. Allí, con su voz cantando precariamente el *Carnaval de Tambobamba*, se muestra a Sybila alejada: se la presenta entre árboles y flores, divisada por la cámara desde una distancia no tan próxima, bajo una sombra claroscuro que le otorga a la imagen un matiz ciertamente melancólico (Imagen 9). Esto es lo que queda luego de explicitado el desencuentro, sus límites e imposibilidades, su falla estructural: una mujer que, alejada, mira seria y sonrientemente a la directora. Ya no esa distancia próxima, íntima que enunciaba una representación falaz, sino una mirada tímida e incierta –desconcertada, pero intuitiva– frente a lo que resulta inabordable o complejo de comprender bajo lógicas reduccionistas. Una mirada, quizá, más honesta, puesto que exhibe –aunque en un tiempo demasiado breve– los desastres de la colisión: por un lado, las dimensiones más reales de ese sujeto que se anhelaba, pero se desconocía (“la Sybila” y no la Sibila de Teresa); por otro lado,

²⁸ A propósito de esto, en una entrevista sobre la película, la directora comenta sobre el desacuerdo con su tía: «Al escucharla, me pasa que me cuestiono constantemente el lugar en el que estoy o las prioridades que tengo. Entiendo su convicción y desde dónde nace, sin embargo, no comparto el “cómo” llevar adelante esa convicción, es ahí donde no nos entendemos o, más bien, donde no podemos ponernos de acuerdo ni antes ni después de la película.» (Arredondo, 2012)



Imagen 9: Fotogramas finales del documental en que Sybila es retratada desde una lejanía

las limitaciones en el reconocimiento planteado hacia esta anciana dulce, enérgica y simpática, pero también terca, fría y defensora partidaria del PCP-SL. Sin embargo, esta es una mirada que no se consolida: segundos después de ser presentada, la película acaba. ¿Es esta una posibilidad que debe seguirse –tomando en cuenta sus desvíos y hallazgos– para vislumbrar de modo alterno, complejo y justo –lejos de lo criminalizante o lo sobredimensionado– a quienes participaron en el PCP-SL?

2.3. Ética del desencuentro: acero y paloma a la vez

Como «acero y paloma» define Arguedas (1996, pág. 251) a Sybila Arredondo en el epílogo (que también es su carta de despedida) de *El zorro de Arriba y el zorro de abajo*. Teresa le comenta este epíteto a su tía durante la entrevista, pero es un elemento que, si bien le permite a Sybila explicarse como cariñosa y a la vez con «fama de porfiada» (min. 74:44), pasa desapercibido, pues se comenta brevemente en la narración. Ulfe e Ilizarbe (2013), por el contrario, toman la frase como sustento de lo que ambas hallan en el documental. Sybila es ‘paloma’, un emblema de paz y ternura que en ella simboliza –de acuerdo a lo referido por sus hijos y amigos– la «sensibilidad y [el] compromiso social en un país de profundas y persistentes injusticias», además de la tristeza y «el dolor de la separación». Pero también es ‘acero’, el duro metal inquebrantable y peligroso que puede

matar, y que, en Sybila, representa esa «ideología [...] que no permite mirar críticamente el pasado y tampoco el presente. No permite reconocer el impacto de las propias acciones en los demás, no permite asumir responsabilidad individualizada [...] no admite errores ni cuentas pendientes con nadie». Así, Sybila habita en esta contradicción, ya que «no es solo acero, es también humana, sensible, tierna, paloma» (Ulfe & Ilizarbe, 2013). Humanidad y violencia componen (y se contraponen en) el retrato que se elabora sobre esta familiar ausente.

Ambos aspectos importan en esta situación dilemática, ya que cada uno otorga atributos que complejizan la vida de Sybila. Como ya se ha mostrado, la significación heroico-victimista no basta para representar a esta mujer, pero aquella que solo remarca los errores y la violencia cometida (como se ha pretendido desde determinadas instancias público-oficiales y que la directora repite) tampoco es suficiente. La visibilización de ambas significaciones –la confirmación de que Sybila es más compleja que una humanización complaciente o que el difundido estereotipo sobre los “terroristas”– es el principal logro de este documental. Es decir, el poder reconocer a Sybila (aun con sus limitaciones) como paloma y como acero, en su humanidad y violencia, y mostrar estas características en constante confrontación y contradicción, sin ocultar la sutura, es la singularidad ética que este proyecto proporciona.

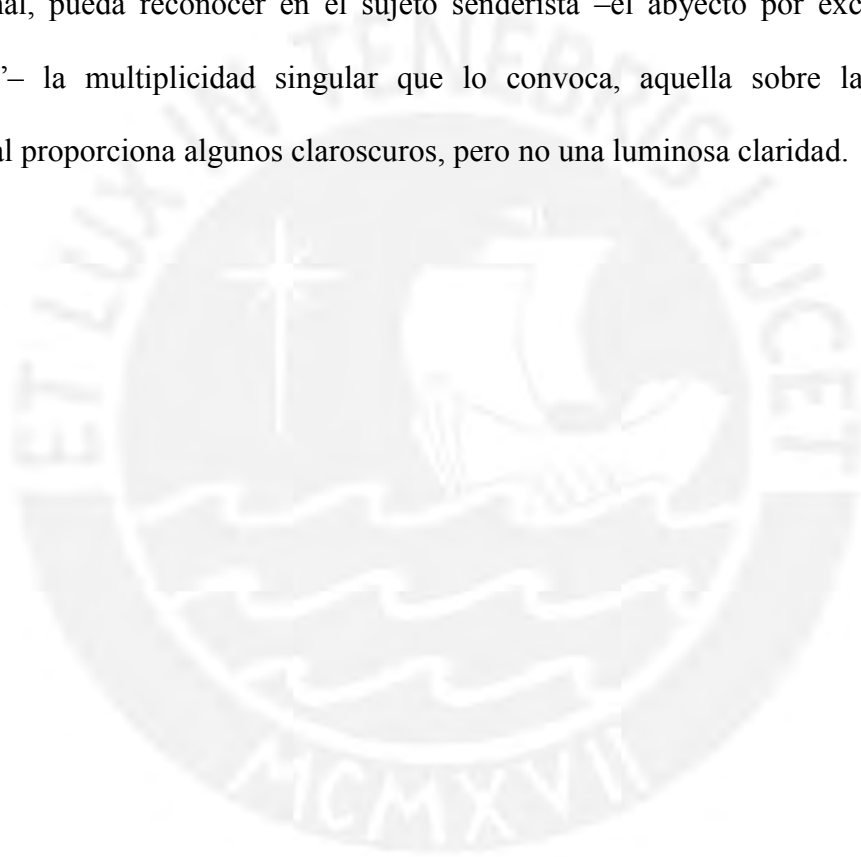
Pero si evidenciar la existencia de estos posicionamientos es el mayor hallazgo de esta búsqueda, su principal extravío radica en la imposibilidad de posicionar una conjunción entre ambos, de confluir lo virtuoso y lo repudiable en una sola vida y, por el contrario, solo mantenerse en uno u otro lado. Por ello, este documental desarrolla un reconocimiento fallido: una situación inédita de la que se da cuenta a medias debido a la opacidad generada por las sobredimensiones virtuosas o las interpretaciones conservadoras. Así, mostrar los desvíos en que incurre esta búsqueda –evidenciar el

desencuentro— es la oportunidad para exponer aquello que *Sibila* (2012) intuye, pero no resuelve: el reconocimiento de esta senderista desde una posición no dicotómica, explicitándola en sus luchas y contradicciones, junto a quienes la quieren y respetan, pero también defendiendo de modo imperturbable sus opciones radicales. En suma, lo que no sucede aquí es la vislumbración de una posición intermedia, liminal, que conjugue y complemente la violencia y humanidad retratadas, y desde la cual pueda presenciarse la ambivalencia de Sybila y los sujetos como ella.

¿Pero cuál es esta posición intermedia que la narración esboza, pero en la que finalmente no se ubica? Es una en la cual «los binarios morales habituales (“lo bueno”, “lo malo”, “los justos”, “los pecadores”, “los amigos”, “los enemigos”) no funcionan claramente, y por lo tanto es imposible condenar al villano o celebrar al héroe» (Denegri & Hibbett, 2016, pág. 31). Es la *zona gris*, una posición intermedia que Levi evoca como un espacio/situación «de contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los dos bandos de patronos y de siervos», cuya «estructura interna es extremadamente complicada y no le hace falta ningún elemento para dificultar el juicio que es menester hacer» (Levi, 2005, pág. 503). La zona gris consigue generar un nuevo elemento ético, puesto que es «una gris e incesante alquimia en la que el bien y el mal y, junto a ellos, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión» (Agamben, 2000, pág. 20). Es esta ética la que el filme *Sibila* (2012) logra vislumbrar, pero no consolidar: una ética del desencuentro. Señala la existencia de ambas dimensiones discordantes, pero sin poder comprenderlas como rasgos contradictorios, ambivalentes, complementarios.

Así, lo que aquí parece sugerirse (en esa breve escena final de aproximación intermedia), pero no desarrollarse, es una representación simultánea que no impida reconocer al senderista desde el retrato íntimo que de él o ella se elabora, pero que tampoco totalice este retrato hasta mitigar, obviar o negar su participación política. Una

significación que contemple su rol público, histórico, sin caer en generalizaciones reduccionistas o estereotipadas, sin que desconozca la humanidad representada desde la intimidad de estos militantes. Que no se le considere únicamente víctima o exclusivamente victimario, sino ambos a la vez: un victimario-víctima. Una memoria que pueda «reivindicar la apertura a la incompreensión, insistir en aquello que desestabiliza en cuanto puede llamar al cambio productivo del presente» (Denegri & Hibbett, 2016, pág. 31). Lo que aquí no se expresa, pero solo se intuye, es una memoria que, desde la mirada generacional, pueda reconocer en el sujeto senderista –el abyecto por excelencia, el “terrorista”– la multiplicidad singular que lo convoca, aquella sobre la que este documental proporciona algunos clarososcuros, pero no una luminosa claridad.



III. CAPÍTULO SEGUNDO. Aproximarse desde la incertidumbre, reconocer desde la duda. *Alias Alejandro*, de Alejandro Cárdenas

Deleuze (1984) ha descrito que una imagen que ofrece una lectura afectiva de todo el filme –un plano que es a la vez «un tipo de imagen y un componente de todas las imágenes» (pág. 131)– puede ser formulada a partir de la pregunta «¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas?» (pág. 133). Este tipo de representación, que hace «surgir el afecto puro en tanto que expresado» (pág. 143) y al cual él nombra como ‘imagen-afección’, está presente en la primera escena de *Alias Alejandro* (Cárdenas, 2004). Los primeros segundos de este documental sintetizan el posicionamiento afectivo que la trama desarrolla en torno al vínculo que el director y protagonista explora sobre su padre. En esta efímera primera toma –una animación bajo técnicas clásicas de apenas cinco segundos– se presenta a un humanoide oscurecido intentando mirar dentro de sí; para ello, abre su pecho (como si se tratase de una puerta a franquear) y muestra, dentro de sí, a otro humanoide oscurecido que, también con el pecho abierto, repite la misma acción: mirarse a sí mismo (Imagen 10).

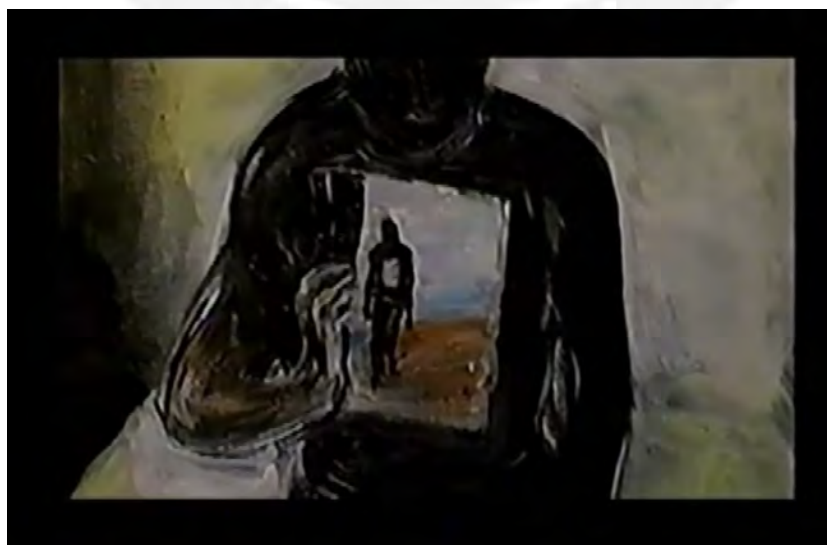


Imagen 10: Fotograma de los primeros segundos de *Alias Alejandro*

Es esta una construcción cíclica que –acompañada por una música estruendosa y una tonalidad claroscuro– condensa esa *búsqueda sin fin* que el documental inicialmente convoca. Esta imagen-afección remarca lo que en gran parte de la trama se ostenta: una travesía irresuelta cuya solución incompleta radica no en la imposibilidad del hallazgo, sino en la constante incertidumbre frente a lo hallado, en esa duda estática del director y protagonista para reconocer-a / reconocerse-en su padre. Se trata, pues, de un viaje que no se acaba debido a que, durante varios momentos del trayecto, el viajante no se siente satisfecho ni convencido con lo arribado, con lo descubierto, y no se siente ni se sentirá así porque desde el principio (que antecede largamente a la producción de este filme) el hijo ya ha establecido una firme posición frente a su padre: una incredulidad permanente que ancla parte de la travesía e impide que esta se movilice mucho más allá del punto de partida. Por ello, en *Alias Alejandro* (2004), el *querer-saber* que motiva la búsqueda del hijo es limitado por la duda que él mismo manifiesta: no saber si creer o no en su padre, si reconocerse o no en él. Sin embargo, con el encuentro –final y mínimo, pero determinante–, esta incredulidad largamente mantenida, esta duda que inmoviliza, cederá.

Producida durante el 2004 como tesis de grado para la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín (DFFB), financiada por la televisión pública alemana, y exhibida en el Cine Arte de San Marcos y en el 10º Festival de Cine de Lima durante el 2006, *Alias Alejandro* (93 minutos) relata –a la manera de una *roadmovie*– la búsqueda que Alejandro Cárdenas Amelio emprende sobre su padre, Peter Cárdenas Schulte, uno de los principales ex dirigentes del MRTA y, hasta ese entonces, encarcelado por delitos de terrorismo en la Base Naval del Callao²⁹. «Yo quise hacer esta película para saber bien de dónde vienen mis raíces», declara Alejandro, «empecé a sentir que tenía un hueco en

²⁹ Peter Cárdenas Schulte salió en libertad el 22 de setiembre de 2015 luego de cumplir una condena de 25 años de prisión por terrorismo, terrorismo agravado y contra la fe pública (El Comercio, 2015).

el alma, algo que tenía que terminar» (Cárdenas, 2006). Por ello, la película documenta sus viajes a Suecia y a Lima, donde conoce a su otra familia (sus medios hermanos, sus tíos, su abuelo) y, sobre todo, a Peter, a quien visita directamente en prisión, pero sin registrarlo con la cámara. Explorar la vida desconocida de su padre permitirá profundizar en la existencia de este sujeto ausente (y así conocer una parte importante de su propia historia personal); además, le posibilitará un acceso privilegiado a otras voces, vidas y versiones sobre los años de violencia política: un relato alejado de la narrativa oficial.

De este modo, el documental (uno de los objetos culturales que más tempranamente reflexionó desde y sobre la memoria generacional subversiva³⁰), de acuerdo a Hinojosa (2004), se formaría a partir de dos preguntas: *¿quién es y qué hizo Peter Cárdenas?* y *¿por qué dejó a su familia?* Ambas son interrogantes que se centran en ese otro incognoscible que es su padre. Sin embargo, no bastan para describir el ejercicio autobiográfico que aquí se despliega, es decir, cómo estos dos cuestionamientos se sostienen desde una duda mucho más íntima, mucho más elemental. La pregunta que estructura y moviliza todo el proyecto de búsqueda y que, desde el primer minuto de la película, el propio autor esclarece es: «¿qué tengo en común con esta persona?» (Cárdenas, 2004, min. 0:52). Es decir: **¿quién soy yo en relación a mi padre?** Es esta duda fundacional la que intentará ser resuelta en el largometraje. Pero será una resolución compleja, difícil de lograr, atisbada solo al final del documental (por momentos, incluso, parecerá infructuosa): porque para (re)conocer quién es su papá –más específicamente: para entenderlo–, Alejandro deberá desterrar el incrédulo y desconfiado distanciamiento que durante años ha construido sobre su recuerdo. Y aunque hacer esto –imponerse a la duda, derribar la distancia y acercarse al padre– no le será sencillo, en los minutos finales,

³⁰ Malek (2016) señala sobre la originalidad que el filme posee en relación a otras producciones: «[En Alias Alejandro] esta narrativa del “yo”, asumida por el director/protagonista, confiere a este documental un valor cinematográfico en medio de una producción de rasgo más bien didáctico entre 2000 y 2005» (pág. 47)

en gestos mínimos pero decisivos, el filme mostrará cómo esa incredulidad nihilista sólidamente construida es desmontada con el fin de reconocer a Peter más allá de las representaciones dominantes que sobre él se han divulgado.

En ese sentido, a diferencia de *Sibila* (2012) o *Tempestad en los Andes* (2014), *Alias Alejandro* (2004) desarrolla, en relación al recuerdo del familiar ausente, un reconocimiento originado (y por momentos limitado) por la duda: **una aproximación al sujeto abyecto desde la incertidumbre**. En el documental de Arredondo, el reconocimiento parcial (una representación sobredimensionada) deviene en un proceso de desencuentro y desilusión que atisba una posibilidad de aproximación intermedia, pero que no la desarrolla. En el proyecto de Wiström, como se verá, si bien se otorgan posibilidades inéditas de representación, la búsqueda de reconocimiento, con la desmitificación del discurso familiar, se orientará hacia una aceptación total (y peligrosa) de los discursos hegemónicos. En el caso de Cárdenas, el reconocimiento sucederá desde la duda (aquella que se manifiesta tan bien en esa sombra humanoide de los primeros segundos: una búsqueda inacabada, repetitiva). Es decir, el filme se compone de momentos en los que el director/protagonista descrea o niega la imagen paterna que los demás están construyendo para él; pero también presenta situaciones en las que Alejandro pareciera creer y aceptar los significados encontrados sobre su padre. No obstante, la oscilación entre ambas posiciones (en la que prima el rechazo sobre la aceptación) será resuelta con el encuentro entre padre e hijo, aquel instante en que Alejandro por fin puede aproximarse a Peter de manera directa, ya no a través de lo que otros han dicho sobre él. Así, solo el (re)conocerlo –el verlo «directamente a los ojos»– permitirá contrarrestar la duda y describir una aproximación menos ensombrecida y más singular sobre su padre.

Lo siguiente se divide en tres partes. La primera desarrolla una breve explicación de algunas de las características formales del filme; además, comenta cómo la búsqueda

del padre se inicia en la representación parcial que familiares y amigos describen sobre él, una significación que genera dudas en Alejandro y en la que no cree. La segunda da cuenta, por un lado, de los momentos en que el director/protagonista muestra su incredulidad más radical: una situación paralizante que amenaza la búsqueda emprendida y que podría ser interpretada como un gesto nihilista. Por otro lado, esta segunda sección también se ocupa del encuentro entre Peter y Alejandro: ese verse cara a cara que terminará por quebrar la escéptica posición del hijo y que reencauzará los propósitos del filme hasta esbozar una resolución de reconocimiento complejo hacia el padre. Finalmente, el último segmento reflexiona sobre las posibilidades éticas que este documental ofrece: cuáles son las posibilidades alcanzadas desde la *mirada diferente* que este documental propone en sus minutos finales; qué permite decir sobre el sujeto “terrorista” esta ética de la indeterminación.

3.1. «Qué tengo en común con esta persona»: duda e incredulidad

La travesía que *Alias Alejandro* (2004) relata puede ser inicialmente organizada en torno a cuatro espacios geográficos en los cuales el autor busca la historia de su padre, el pasado común que ambos tuvieron alguna vez: Alemania, Suecia, Perú y otra vez Alemania. Cada uno de estos espacios muestra secuencias que permiten al espectador conocer de manera más profunda la figura paterna y, sobre todo, cómo el director/protagonista va relacionándose con ella a lo largo del trayecto emprendido. La primera Alemania sucede solo como un recuerdo que se ha abandonado, pero que reaparece con frecuencia en videos personales de su pasado; Suecia es el lugar donde conoce a la segunda esposa de su padre y a sus medios hermanos; en Perú, el lugar central de la trama, se encuentra con la familia nuclear de su papá, con su vida juvenil antes del MRTA, con un Peter encarcelado que visitará y (por fin) conocerá; la segunda Alemania es el reencuentro con su padrastro, el “verdadero” padre para Alejandro.

A esta secuencialidad espacial debe añadirse la composición audiovisual híbrida, una triada de imágenes que estructuran el filme. Un primer conjunto lo componen las animaciones de estilo clásico (dibujos animados) que –acompañadas siempre por una música inquietante y una tonalidad claroscuro– aparecen en momentos estratégicos del documental, simbolizando aquello que la cámara no puede registrar: la búsqueda que emprende Alejandro motivado por ese «hueco en el alma» que dice sentir, la forma violenta en que Peter estuvo encarcelado, los ambientes de la prisión, el encuentro entre hijo y padre. Son imágenes que muestran –recrean– el aspecto más difícil de entender (y, por ello, de filmar) para el director/protagonista: lo incomprendible. Por otra parte, también se utilizan grabaciones de archivo: algunos registros periodísticos y, sobre todo, aquellas tomas que el propio Alejandro hizo durante su infancia y adolescencia. Estas últimas suelen estar acompañadas por una música juguetona, por momentos algo farsesca –un gesto revelador sobre cómo el director concibe su propio pasado–, y son utilizadas para contar (y remarcar) la existencia independiente del autor durante los años en que vivió sin su padre biológico (principalmente, su evolución en la cinematografía, como él mismo lo llama). Por último, están las tomas que durante estos viajes se han registrado, grabaciones no siempre planificadas producto del acompañamiento espontáneo que hace la cámara a los lugares y personas que visita el protagonista. Estas imágenes (entrevistas, seguimiento de caminatas y conversas, panoramas de las ciudades, monólogos de Alejandro) componen la mayor parte de la película y constituyen una mirada fresca sobre lo recién descubierto: la documentación visual de aquello que va deparando el trayecto recorrido.

Un aspecto más a destacar es que estos tres tipos de composiciones audiovisuales, junto a las cuatro segmentaciones geográficas en que el filme sucede, son acompañadas por una narración omnisciente que el mismo director y protagonista monologa en alemán.

Alejandro ha nacido en Perú en 1977, se ha criado en Argentina (de donde son su madre y su padrastro), Italia y otros países durante su infancia, solo en su adolescencia y adultez ha vivido en Alemania. Habla fluidamente el español (como se evidencia en muchos momentos del documental), pero narra su historia en alemán. Y aunque podría argumentarse que este recurso se debe al principal público destinatario (un financiamiento de la televisión pública alemana y, sobre todo, la tesis de grado para la que se ha elaborado este trabajo), considero que esta elección –porque siempre podría haberse elegido algo distinto; por ejemplo, locutar en español y subtítular en alemán– da indicios sobre la distancia e incertidumbre que el director exhibe, sobre el desarraigo y la duda que, como argumentaré en estas páginas, mantiene con su padre y con todo aquello que a este le rodea (su familia, el compromiso político, el país de origen o el propio idioma). Ahondemos en esta idea.



Imagen 11: Alejandro muestra a su padre, Peter

El deseo de aproximarse al padre y saber de él, pero también el rechazo a conocerlo en su complejidad es la encrucijada medular del relato que Alejandro narra: una duda constante que indetermina una toma de posición respecto a reconocer o no a Peter. Desde los primeros minutos se expone esta ambivalencia (en la que el rechazo tendrá una

presencia duradera, pero no concluyente). Luego de la imagen del humanoide mirándose dentro de sí, el largometraje presenta al padre capturado y enmarcado ante la prensa. Es una imagen de archivo más o menos conocida, en la que Peter Cárdenas, furioso, grita y proclama algo que no se escucha, pues la edición ha suprimido el sonido de esa grabación (Imagen 11). En su lugar, se oye la voz de Alejandro que presenta a su padre, la organización en la que militó y los detalles de su encarcelamiento. La narración, siempre en alemán y subtitulada al español, continúa diciendo:

Qué tengo en común con esta persona que desde 1992 se encuentra detenido en una cárcel de alta seguridad y que me escribió por primera vez, cuando yo tenía veintidós años: «Alejandro, hijo querido: tú te preguntarás y con mucho de razón quién es este que tiene la osadía de llamarme hijo, y peor aún, querido». Desde que recibí esa carta, me dije varias veces que había llegado la hora de conocer a ese señor que se dice mi padre (Cárdenas, 2004, min. 1:32)

Esta es una declaración reveladora por la interrogante directa –sin aspavientos o eufemismos– que insta: querer conocer al padre para saber qué semejanzas hay entre ambos, para poder reconocerse (o no) en él³¹. Es reveladora también porque manifiesta ese acercamiento escéptico que Alejandro muestra durante gran parte del documental y que, aquí, se evidencia en la imposibilidad para nombrarlo directamente como su padre: «esta persona» o «ese señor que se dice mi padre». Estas denominaciones se ven refrendadas en la frase con que, minutos después, inicia la búsqueda: «me pongo en marcha y voy al encuentro de un fantasma que dice ser mi padre» (min. 2:17). La metáfora no puede ser más idónea: su padre como un espectro que asedia su vida, un recuerdo borroso e incompleto que, pese a la indagación desplegada, no logra concretarse en algún convencimiento.

³¹ Nótese la diferencia con el documental analizado en el apartado anterior, *Sibila* (2012), donde la directora acepta que quiere parecerse a su tía –saber qué de común hay entre ambas– luego de la primera hora y después de varios preámbulos y rodeos. Aquí, por el contrario, la pregunta por la similitud es directa, se establece rápidamente en los primeros minutos y es algo confrontacional –aunque no en el mismo grado que *Tempestad en los Andes* (2014), como se verá más adelante.



Imagen 12: Fotogramas de algunos familiares conocidos por Alejandro: Victoria, actual esposa de Peter; Grete y Gabo, sus hermanastros; Luchín, el abuelo paterno.

No obstante, pese a esta ausencia de convencimiento, el filme propone, a través de la presentación de los familiares de Peter Cárdenas, un conjunto de características que se ofrecen como una posibilidad para creer y así contrastar esta incredulidad. Es decir, la presentación de aquello que la familia de Peter relata sobre él será precisamente la contraparte de la postura escéptica que Alejandro posee al iniciar su relato. La primera media hora del documental, por ello, está dedicada a la visita que el director y protagonista hace, en Suecia, a sus hermanastros menores (Grete y Gabo), a la segunda esposa de su padre (Victoria) y a la madre de Victoria (Estela, suegra de Peter). Ya en Lima, se sumarán a esta presentación su abuelo Luchín, y sus tíos Lalo y Eduardo, además de otros amigos (Imagen 12). Todos ellos (a excepción de Grete) construyen una imagen heroica del padre, donde destacan cualidades como su valentía, compromiso social, audacia, solidaridad con los suyos: características admirables que, como señala con ironía Alejandro –aseverando lo que sostienen los demás, pero a la vez cuestionándolo–,

parecieran describir a un «Robin Hood que ayudaba a los pobres, pero que se olvidó del resto» (Cárdenas, 2005, min. 29:22). Revisemos algunos de estos momentos para entender cómo se establece la contraposición: por un lado, los intentos de vinculación que estos familiares llevan a cabo entre Alejandro y su padre; pero, por otro lado, los intentos del protagonista por, con cada nueva tentativa de sus parientes, zafarse de la posibilidad de consolidar algún vínculo entre él y Peter.

La construcción heroica/victimizante –similar a la que Arredondo (2012) edifica sobre su tía en la primera parte de su documental *Sibila*, pero diferente en su resolución– está presente a lo largo del filme. La significación de Peter como alguien que debe despertar piedad y contemplación es constante entre los familiares visitados. En Suecia, Victoria insiste constantemente en que, a pesar de su ausencia, Peter siempre pensó en sus hijos. También destaca el que no se haya quedado en «su Miraflores» (min. 14:50), con las comodidades que poseía. Esto último es algo que también remarca Estela, su suegra, quien señala: «a él lo quiero con un cariño de pueblo [...] con ese cariño que tiene la pobreza» (min. 20:42). Ambas narran las condiciones, muchas veces inhumanas, que Peter afrontó en la cárcel (aislamiento total, supervisión extrema de las visitas, mala alimentación, castigos, etc.). Un cuadro similar se aprecia en el relato de los hermanastros de Alejandro. Grete, la familiar menos convencida, si bien critica el abandono paterno y la decisión de tener hijos cuando estaba involucrado en un proyecto revolucionario, no increpa duramente a Peter, por el contrario, considera que «nunca se olvidó de nosotros» (min. 13:32). Gabo es más categórico, le cuenta a Alejandro que admira a su padre porque tuvo una visión, un propósito más grande que todo y todos (incluida su familia), pero que, pese a ello, él nunca sintió que le faltara un papá, ya que «a su propia manera él ha estado ahí» (min. 27:33). Como se aprecia, todas estas características se orientan a representar a Peter como un buen padre (a pesar de todo), como un tipo preocupado por su familia.

Esto es algo que remarcan los tíos y el abuelo de Alejandro, incluso los hermanos de Victoria (a quienes también visita). Todos ellos ofrecen una versión aún más humanitaria sobre Peter: lo describen como un tipo bondadoso, amigable, solidario, algo tímido en su infancia y adolescencia, queriendo durante un tiempo ser cura, pero luego disfrutando de las fiestas y las salidas con sus pares; más tarde, ya involucrado con el MRTA, enfatizan lo difícil que era vivir en la clandestinidad, lo doloroso que fue para Victoria y sus hijos, y para él mismo, estar escapando siempre. Incluso la mamá de Alejandro, Cuini, exesposa de Peter, refuerza esta descripción, aunque de un modo menos contundente. Ella lo describe como una persona consecuente, una mala pareja (más adelante dirá que era muy necio y machista), pero una de las personas más valiosas que ha conocido.

Estas representaciones buscarían cuestionar la significación de Peter como un terrorista cruel, violento y sanguinario que se ha difundido con severidad y constancia desde, por ejemplo, la prensa o el aparato militar³². Por ello, personifican a Peter como una buena persona, un luchador social, un idealista comprometido con el cambio (un cambio cuyos medios para alcanzarlo, pese a la violencia implicada, serían justificables).

Luchín, el abuelo, lo expresa con claridad:

No, ¡qué va a ser terrorista ni nada por el estilo!, él no lo es. El MRTA era, por lo pronto, simplemente una, digamos, digamos, entidad política, pero tipo Robin Hood: asaltamos un camión de víveres para darle a los pobres (min. 38:05).

³² La gran polémica que se generó con la noticia de su pronta liberación permite ejemplificar este punto. El episodio muestra cómo los medios y las fuerzas militares-policiales coinciden en la representación que hacen de Peter Cárdenas como un sujeto peligroso, sanguinario, incorregible por las instituciones estatales. Por ejemplo, en una de las noticias publicadas por esos días, además del uso reiterado del ya clásico calificativo ‘terrorista’, se citan las declaraciones de especialistas como el jefe del INPE de esa época, Julio Magán, quien menciona que la posible reinserción social de Cárdenas (y muchos de sus compañeros presos) es mucho más difícil de alcanzar, puesto que se trata de personas condenadas por terrorismo que «cuestionan la labor del Estado». También se entrevista –es decir, se da voz– a Héctor John Caro, exjefe de la Dircote; él señala que «Cárdenas no ha cambiado, sino que se ha perfeccionado en la cárcel» (Miró Quesada, 2015). Se trata de representaciones unilaterales que, además de obviar la propia voz del inculcado, inciden en su perenne peligrosidad y, por ende, culpabilidad.

Esta representación es ofrecida a Alejandro no solo como un intento de mostrar al padre más allá del perfil victimario –públicamente difundido– que de él se ha hecho, sino también como una posibilidad para que el hijo se vea reflejado en esta narración paterna. No obstante, Alejandro no cree del todo en este discurso. Duda de esta imagen humanitaria tan promocionada, no solo por la distancia emocional que lo separa de su padre (no lo conoce, no sabe cómo es), sino también porque este perfil heroico que ofrecen familiares y amigos resulta incompleto.

Como se explicó en el capítulo anterior, al asumir en su totalidad la categoría victimizante propuesta por el discurso de los derechos humanos, se repite el problema de pretender universalizar una representación parcial. Es cierto que la imagen humanitaria que familiares y amigos enuncian sobre Peter respondería a un intento por desestabilizar el estereotipo que sobre él se ha establecido. Pero es cierto también que esta imagen íntima de un padre bondadoso, solidario y sufriente es incompleta, ya que omite muchos de los eventos en los que Peter participó como líder del MRTA. Este es un rol público (e histórico) sobre el que familiares y amigos dicen muy poco, casi nada. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003) ha establecido que, si bien el MRTA es responsable solo del 1.5% de las víctimas fatales del conflicto armado, este movimiento

incurrió también en acciones criminales, recurrió a asesinatos, [...] a la toma de rehenes y a la práctica sistemática del secuestro, crímenes que violan no solo la libertad de las personas sino el derecho internacional humanitario que el MRTA afirmaba respetar. [...] también se asesinó a disidentes de sus propias filas. [...] el discurso y las acciones del MRTA contribuyeron a crear un clima en el cual el uso de la violencia pretendía aparecer como un recurso político legítimo³³. (pág. 439)

³³ A esta lista de crímenes hay que añadirle los intentos de “limpieza social” que muchos miembros del MRTA realizaron contra la población LGTB en varias ciudades de la Amazonía peruana; allí, hostigaron, expulsaron y finalmente castigaron con el asesinato a un conjunto de personas con sexualidades disidentes. Véase el importante artículo de Rachel McCullough (2016) al respecto.

Estas son un conjunto de acciones con las que Peter estuvo relacionado y a las cuales sus familiares y amigos no hacen referencia. Por el contrario, recuerdan su arrepentimiento, su separación del MRTA, las disculpas públicas que expresó, el largo tiempo que ya lleva encarcelado: una construcción victimizante que si bien es válida y necesaria, resulta insuficiente, ya que circunscribe al sujeto a una narración monovalente de su vida privada, careciendo de la profundidad que posibilitaría mirarlo también desde su vida pública. Y aunque la posibilidad de un retrato polivalente –que permita pensar la complejidad de estos sujetos– menos aún halla asidero en el estereotipo de “terrorista sanguinario” que la prensa y otros aparatos ideológicos han difundido aplicadamente, el retrato ofrecido por familiares y amigos tampoco basta para significar lo que Peter, y los sujetos como él – “los repudiables terroristas”– representan.

De modo que la significación heroica/victimista y su intento por universalizarse, del mismo modo que el modelo del cual parte, la «definición negativa y victimaria del hombre» que Badiou (2003) describe, debe ser rechazada, pues «es el síntoma de un inquietante conservadurismo y, por su generalidad abstracta y estadística, impide pensar la singularidad de las situaciones» (pág. 42). Considero que en esta crítica se inscribe el filme, pues además de ya descreer del afianzado estereotipo público sobre Peter, se muestra cómo Alejandro también descreer del incompleto y generalizador perfil paterno que inicialmente su familia le ofrece. Es cierto que su duda no sigue explícitamente las mismas razones éticas que Badiou (1999, 2000, 2003) sostiene: crear posibilidades espacio-temporales para que los sujetos sean capaces de inventarse a sí mismos, para que se posibilite la singularidad de cada individuo, para que su existencia esté ligada al destino de los procesos de verdad. Pero los resultados de su incredulidad, como veremos, conducirán hacia una representación inédita de su padre. Así, la indeterminación de Alejandro proviene desde una posición mucho más íntima, desde esa duda que le impide

concertar con el retrato humanitario del ámbito familiar-amical (el héroe), pero también con la construcción patológica difundida desde la esfera pública (el asesino). Es una duda que se expresa, por ejemplo, en la insistencia del director/protagonista por querer saber qué hay de común entre ambos, pero vacilar frente a lo presentado como común entre él y su padre. Una duda evidenciada también en el interés que manifiesta por formular un retrato paterno íntimo –«para mí era muy importante que el documental sea muy familiar, que la gente de su familia me cuente qué persona era él» (Cárdenas, 2006)–, pero sin dejar de lado alguna sospecha sobre lo retratado –aquellos constantes ‘no sé’ del protagonista. Hay en él una incertidumbre sobre el reconocimiento que merece (o no) su padre, un saber/entender inseguro que, como se explicará en el siguiente apartado, pareciera asumir por momentos rasgos nihilistas. Comentemos algunas situaciones del documental donde esta duda reflexiva –limitante, pero a la vez promotora de una aproximación distinta al sujeto subversivo– se hace evidente.

Hay, inicialmente, un convencimiento de la disparidad entre ambos; por ejemplo, con sus rasgos físicos. Cuando Victoria y Estela le dicen que se parece mucho a su padre, Alejandro, en la locución, mientras muestra varias fotografías suyas de niño y adolescente, se pregunta: «¿me parezco a él?, ¿es verdad eso? Yo no veo ningún parecido. Busco en mi memoria alguna imagen que me acerque a la suya sin encontrar ninguna» (min. 6:54). Y aunque el parecido físico es evidente, él no lo aprecia como tal, se niega a hacerlo (algo distinto sucede con su abuelo, a quien rápidamente se iguala a partir de la similitud de sus narices). Otro momento decisivo se evidencia en la valoración que se ofrece sobre el modo en que Grete y Gabo hablan de Peter. Alejandro percibe que, a diferencia de su hermano, Grete no admira las acciones de su padre, las critica; por esta razón, identificándose con lo que ella sostiene, dice: «yo creo que Grete no la pasó bien por la falta del padre» (min. 29:30), un juicio que desacredita la figura de ‘buen papá’ que

sus familiares le vienen contando. Más adelante, cuando junto a Victoria mira el video que Peter grabó para la CVR, en el cual pide disculpas públicas a quienes hizo daño, pero especialmente a sus hijos, «por haberlos dejado sin padre», la actitud de Alejandro resulta ambigua. Victoria llora y se conmueve, pero él permanece en silencio, sin comentar nada, solo exhibiendo un gesto breve de desconcierto –como si no supiera qué hacer o decir frente a estas declaraciones– que será rápidamente desplazado por un cambio abrupto de escena y tema. Esta situación se repite de modo más explícito cuando, hacia la primera hora del documental, esta vez junto a su madre, en Lima, miran un reportaje en el que Peter se ejercita dentro de la cárcel y es tratado de «asesino por naturaleza». Cuini llora y dice que le apena mucho cómo es presentado ante la prensa; Alejandro, por su parte, revela nuevamente su sorpresa e indecisión:

...está bien, pero para mí es mucho más difícil... o sea, **no tengo nada de contacto, yo no lo conozco a Peter, yo no sé quién es.** Yo no, no... no sé qué, cómo... cómo fue... no le conocí en persona. A vos, por ejemplo, pienso que te *shockea* mucho más ver esto que a mí (min. 60:33, sombreado añadido)

No sabe qué sentir: si ratificarse en el desapego o admitir algún vínculo con su padre. Se conmueve e impresiona con lo visualizado, pero aun así la duda persiste (una duda que, hasta este instante de la trama, permanece inalterable; solo más adelante perderá presencia). De esta manera, cuando la narrativa pareciera cerrarse hacia una comprensión –aunque sea compasiva– de su padre (Victoria y Cuini llorando la suerte de Peter), la incredulidad persistente de Alejandro se encargará de mostrar las grietas que trae consigo ese intento de clausura: Peter no es esa imagen heroica que le están relatando. Y aunque es capaz de enunciar qué no es su padre, aún no sabe qué otras posibilidades sí podría ser. Escindido en su ‘no sé’, en la reafirmación de que no lo conoce y, por tanto, no sabe qué sentir, Alejandro se muestra confundido ante la decisión de aproximarse-a / reconocerse-en Peter.

No obstante, a pesar de mostrar una duda que niega las primeras posibilidades propuestas, no es una que conlleve algún rechazo violento o radical. Por el contrario, es una duda que apertura y a partir de la cual la película posibilita un vínculo entre padre e hijo. Alejandro se compadece de lo vivido por su padre, le resulta penoso el trato que ha recibido y la manera cómo lo han representado públicamente. Y, aunque no cree del todo en ella, respeta la imagen heroica que sus tíos, hermanastros, abuelo y demás sostienen sobre Peter. Es decir, este es un imaginario que, si bien no convence del todo al personaje, a nivel del proyecto audiovisual, no se pretende confrontar o desestabilizar, sino que se lo deja existir como una posibilidad. Incluso, en su afán por seguir buscando, el filme recurre a la «gente que investigó el horror» (min. 65:38) –algunos comisionados de la CVR: Iván Hinojosa, Sofia Macher y Nelson Manrique–, cuyas declaraciones, al desmentir la consolidación mediática de Peter como un sujeto malvado *per se*, otorgan mayor veracidad al retrato familiar. De modo que *Alias Alejandro* (2004), más allá de lo mostrado por su personaje, no repudia o invalida esta imagen íntima que relatan sobre Peter; por el contrario, la suma a su búsqueda, encontrando en ella varios vínculos memorables. Uno de ellos, por ejemplo, es la anécdota que se relata sobre cómo, en las difíciles condiciones carcelarias que vivía, Peter se comunicaba con los otros presos a través de gritos, y que, de esta manera, alguna vez, durante toda la noche, solo habló extasiado de Van Gogh: el mismo pintor que fascinaba al joven Alejandro. Tal anécdota constituye una de las escenas más potentes (y hermosas) del documental: por medio de una animación, se ve a Peter, en abandono y soledad, relatando los trazos del pintor (Imagen 13). Esta secuencia, además, constituye una de las primeras aproximaciones entre padre e hijo, un primer rasgo en común que el propio protagonista reconoce. Es una escena donde se esboza el inicial abandono de la duda, un preámbulo al encuentro con el padre.



Imagen 13: Fotogramas de la animación de Peter relatando a Van Gogh

Si bien la duda expresada en el documental conducirá a un reconocimiento de la singularidad del padre, el largo trayecto hacia este desenlace abunda en esa contradicción que el hijo mantiene durante gran parte del proyecto (y que aquí se ha venido presentando). Una duda limitante y posibilitadora, cuya estela podría resumirse en un querer saber, pero no ceder; querer ceder, pero finalmente no aceptar eso que se sabe; y cuando por fin se acepte ese vínculo común e íntimo con el padre, hacerlo solo en los minutos finales del documental. Un vínculo apenas visualizado dentro del filme, pero sí comentado vastamente en un ámbito ajeno a este, una entrevista. Allí, Alejandro declara:

[Con la realización del documental] me di cuenta de dónde vienen muchas cosas de mi personalidad, son cosas que uno dice que no existen, pero había dos sillas y nos sentamos al mismo tiempo de la misma manera, con el mismo *timing*, así que nos miramos y era como si me hubiera visto en un espejo solo 20 años más grande, y nos cagamos de risa. O te das cuenta así, como de cosas de carácter. Él es muy cabeza dura, yo soy también muy cabeza dura en las cosas que son muy importantes. Por ejemplo, para él es muy importante cuando dice que da su palabra, entonces una cosa es una ley. Y para mí también, cuando doy mi palabra es porque tiene un valor grande, uno no tiene otra cosa en su vida que su palabra, no tienes plata, no tienes materia, lo que te queda es tu palabra. (Cárdenas, 2006)

Algunas de las similitudes aquí señaladas son sugeridas en los minutos finales de la película (como se comentará en el siguiente apartado). No obstante, es interesante notar cómo en esta intervención –una respuesta a la pregunta sobre si ha tenido contacto con su padre luego del documental– se muestra una aproximación a Peter completamente distinta, ausente de dudas, a lo demostrado en varios momentos del filme. ¿A qué se debe

esta situación? Pienso en tres posibilidades: en principio, podría deberse al par de años transcurridos entre la producción del filme (2004) y su exhibición (2006): un cambio de parecer; también, podría ser que esta declaración se enmarque en el ámbito de lo público y lo externo, donde la identificación con su padre se desarrolla dentro de cierta normalidad esperada, pero en el filme –un retrato privado e íntimo sobre su papá– la desidentificación y la confusión predominan; una tercera posibilidad: la diferencia de posiciones radicaría en la no aceptación consciente del abordaje paterno indeciso, el documental revelaría algo de lo que él mismo no se da cuenta. Pero quizá no importe aquí cuál de estas aproximaciones resulte más idónea, pues lo que permite entrever –y consolidar– esta respuesta, que se contrapone a lo argumentado en casi toda la película, es precisamente eso que en el filme se atisba (breve, pero decisivamente): **cómo el encuentro con el padre cambiará la perspectiva indecisa e insegura sostenida a lo largo del documental**. Una perspectiva que podría resumirse en la manera como el propio Alejandro lo explica en un monólogo del filme: todo el mundo le dice que Peter es bueno, que lo quiere, que debe sentirse afortunado por tener un padre así, pero «¿qué hago con todo eso? –se pregunta– No lo sé» (Cárdenas, 2004, min. 11:35). Es este *no saber* lo que es preciso examinar ahora, esa pregunta abierta que conducirá al encuentro con el padre, pero también una confusión indeterminante que enfatizará las diferencias con él (hasta acercarse a una inmovilizante *voluntad de nada*).

3.2. Enfatizar las diferencias, ¿querer la nada?: duda y encuentro

El reconocimiento desde la duda que *Alias Alejandro* (2004) propone para el sujeto retratado –tal cual explicaré en esta sección– debe ser entendido como el hallazgo de una representación inédita motivada por una indeterminación permanente: **el hijo encuentra (o, mínimamente, vislumbra) la complejidad singular del padre luego de un trayecto regido por la duda**. No obstante, antes de comentar la resolución de esta búsqueda

rememorante, es preciso mencionar algunos peligros y limitaciones que este régimen de indeterminación insta en el documental; desvíos que por momentos parecieran inmovilizar o desubicar el trayecto emprendido, y a partir de los cuales es posible reconsiderar una crítica política al filme. Como se ha señalado, el principal obstáculo que el documental se impone es la superación del distanciamiento escéptico que el personaje sostiene hacia su padre. Y aunque este impedimento es finalmente superado, la incrédula posición inicial de Alejandro permite entrever ciertos desplazamientos que podrían interpretarse como conservadores. El sobreenfatizar la diferencia –es decir, el acentuar constante y forzosamente aquello que distingue a él y a su padre– es el modo en que se expresa esta situación. Son diversos los momentos en que el filme, a través de su protagonista, referencia las incompatibilidades existentes, sobre todo a partir del uso de un conjunto de archivos audiovisuales que este ha filmado desde su niñez. Estas imágenes –una muestra sucinta del pasado– dan cuenta de los primeros años de Alejandro, su vida personal, sus inicios en el cine, su existencia sin Peter: ¿son acaso un intento por demostrar que este nunca le hizo falta? Revisemos algunos de los momentos en que esta y otras diferenciaciones se hacen patentes.



Imagen 14: Alejandro despidiéndose de Héctor, a quien considera como su verdadero padre

Un primer momento en que se aprecia esta voluntad de enfatizar las diferencias es en el convencimiento de que su padre real es Héctor y no Peter. Alejandro lo conoce desde hace mucho tiempo: «recuerdo perfectamente cuando Héctor entró en nuestras vidas» (min 10:22); en la estación de Berlín, antes de partir a Suecia, lamenta despedirse de él: «al dejarlo sentí que abandonaba mi vida conocida para dar un salto al vacío» (min. 30:23) (Imagen 14); los videos de archivo lo muestran llevando a Alejandro niño de la mano, atendiéndolo, cumpliendo las habituales funciones paternas; se graba llamándolo para contarle cómo va el viaje, para pedirle que haga las animaciones que el filme contiene; una de las escenas finales de la película es el reencuentro con Héctor, el regreso de Alejandro a su vida conocida. Con Peter no hay nada de esto: ninguna familiaridad o recuerdo en común, ningún hecho que pueda evidenciar la relación paternal-filial. Por el contrario, solo se asevera con constancia su histórica indiferencia; algo que se muestra claramente en declaraciones como esta:

Recuerdo exactamente el día en que Cuini [su mamá] me contó que Peter había caído preso. Yo regresaba del colegio, estaba en la décima clase y perdidamente enamorado. También recuerdo exactamente mi respuesta: “esa es tu historia, yo no tengo nada que ver, ¡déjame a mí en paz!” (Cárdenas, 2004, min. 73:06)

Es un claro rechazo, una indiferencia ante la vida paterna que –si bien con la filmación ha perdido radicalidad (precisamente porque desiste en esta indiferencia es que la búsqueda filmica inicia)– aún evidencia algunos rezagos. Uno de estos, la prevalencia de la paternidad retratada de Héctor sobre la de Peter. Otro rezago (ya anticipado líneas arriba): aquella constante imposibilidad para denominar a Peter específicamente como su “padre” –«ese señor que se dice mi padre», «el que dice ser mi padre», «el señor que me propongo conocer», «este señor», entre otras más. Por tanto, una primera diferenciación que el documental remarca es la ausencia de una relación paternal-filial entre Alejandro y Peter (un vínculo que sí sucede con Héctor).

El desarraigo (geográfico, existencial), que conduce hacia un gesto apolítico, es otro de los aspectos desde el cual la película resalta las diferencias entre Alejandro y su padre. Junto a Cuini, su mamá, recorren las calles y ciudades donde vivieron con Peter durante su infancia. Comenta que le resulta increíble haber nacido aquí, que esta ciudad le parece surrealista, que no se lo puede imaginar. Minutos antes ha dicho: «yo nací en Perú, pero no conozco ese país». Esta sensación de no pertenecer, de no sentirse a gusto en el país de su papá, también se muestra en el viaje que hacen hacia una comunidad serrana. Allí, la cámara lo graba incómodo, sin saber muy bien qué contestar a las preguntas de los comuneros, solo siguiendo en silencio a Cuini. Antes de finalizar la escena, comenta: «Mi madre intentaba por todos los medios demostrarme una realidad que quedaba demasiado lejos de mi vida. ¿Y yo...? yo me sentía en el sitio equivocado» (min. 78:43). Sentirse en el *sitio equivocado* es una de las impresiones que le permite tomar una clara distancia de su padre, puesto que el desarraigo no es solo territorial, sino también existencial: él no siente lo mismo que Peter habría sentido por esos sujetos pobres y excluidos que junto a su madre visita. Esa necesidad de reclamo y reivindicación, el compromiso social que marcó a las generaciones pasadas, creyentes de la utopía revolucionaria, está ausente en él. De allí que en su recorrido por esos lugares parezca distante, como si le importara poco lo visto o como si no entendiera bien lo que ve. Esto es algo que se hace explícito en la conversación telefónica que mantiene con Héctor, su padrastro, a quien le cuenta –entre quejumbroso y conmovido– sobre «todas las miserias peruanas» (min. 71:55) que Cuini lo ha llevado a conocer. Esta conmoción e indiferencia conducen precisamente al gesto apolítico que lo separa radicalmente de Peter. Es un gesto que el director y protagonista remarca bien al mostrar la conversa donde su madre, luego de contarle su experiencia como militante, lo interpela. «¿A vos te parece que el mundo está en orden, que está todo bien?» (min. 75:54), le dice, a lo que Alejandro no responde nada,

simplemente camina en silencio junto a ella, como si esa fuera una pregunta que no quiere responder (porque no le interesa o, quizá, porque lo enfrenta a sus límites). Así, el remarcar la diferencia con su padre implica también una desconexión histórica, generacional, con los propósitos y creencias políticas paternas.



Imagen 15: Algunos fotogramas de las imágenes de archivo introducidas por Alejandro.

Pero la diferenciación más clara se establece a partir del uso de las imágenes de archivo que remarcan la ausencia paterna y presentan la vida distinta, más o menos autosuficiente, sin necesidad de Peter, que Alejandro ha tenido hasta ese momento. Introducidas en distintas partes del documental, estas imágenes de archivo –comentadas siempre por el monólogo del personaje– resultan breves nexos que conducen la historia de un punto narrativo a otro (Imagen 15). En estas grabaciones se muestra a Alejandro de niño y adolescente: imágenes que él mismo ha registrado, cintas caseras y animaciones que son acompañadas por una música lúdica. Estas melodías juguetonas, de tono farsesco,

pueden ser entendidas como un indicio de lo que con estas intervenciones se significa: grabaciones de aparente comicidad que revelan el carácter autosuficiente de lo presentado, pero que a la vez refieren fingimiento –artificialidad– en lo declarado. Es decir, estas son escenas en las que Alejandro aparece jugando, haciendo muecas, junto a Cuini y Héctor, caminando por los lugares donde vivió: situaciones en las que él presenta sus recuerdos graciosamente e intenta demostrar que su vida consciente se inició sin su padre biológico, más aún: que nunca lo necesitó, que su ausencia no lo afectó. Por ejemplo, en la primera intervención de este tipo, el protagonista señala, mientras se aprecian sus fotografías y grabaciones infantiles: «No tengo recuerdos de esa época. Mis recuerdos comienzan cuando Peter ya no estaba en mi vida. ¿Habré sentido su ausencia cuando nos separamos?» (min. 10:15). Más adelante, también mostrando algunas tomas antiguas, comenta que Peter lo visitó en Sicilia, cuando tenía siete años: Alejandro no recuerda esta visita, pero sí sabe que, en veinticinco años, esa fue la única vez que se vieron: solo cuatro días. A esto, añade (¿acaso para que no se piense que la ausencia remarcada es un reproche?, ¿acaso para que la indiferencia sea explícita?): «yo seguía jugando y seguía siendo feliz. En tanto en mis filmes se producía una evolución contundente: aparecían los animales vertebrados» (min. 25:39). En otro momento del relato audiovisual, también dice:

Peter había cavado exitosamente un túnel de fuga y su rostro aparecía en todos los medios como uno de los hombres más buscados del Perú [...] ¿Y yo? Yo estaba en plena pubertad. Perú quedaba infinitamente lejos de mi vida. Yo intentaba en esos años de combatir miedos y dudas con mis fantasías usando un nuevo y maravilloso invento llamado video. Mis filmes evolucionaban aún, yo era el héroe tragicómico de mis historias (min. 58:24)

Ese intento por remarcar la distancia –la lejanía territorial devenida en indiferencia– se explicita otra vez en esta cita. Sin embargo, esta y las anteriores declaraciones sobre no necesitar al padre revelan también un aspecto importante: el carácter artificial de esta

afirmación, la manera como el tan publicitado olvido del hijo no es inherente, sino que se ha ido construyendo y afianzando poco a poco, amparado por la afición cinematográfica que él ha fortalecido en el mismo tiempo de la ausencia paterna.

Dicho de otro modo, estas grabaciones de autorretratos pasados introducen la cinematografía como un elemento que suple la no presencia del padre (una manera de mostrar cómo, a través de estas formas, él se ha bastado a sí mismo), pero también revelan el carácter no perenne de la autosuficiencia declarada. Así, Alejandro muestra con sus imágenes de archivos que está interesado en el cine desde pequeño, que siempre jugó a componer y grabar, que el desarrollo de su lenguaje audiovisual lo viene acompañando durante mucho tiempo atrás: con probabilidad, el mismo tiempo que Peter no ha estado en su vida –un vacío en forma de interrogante que, aun negándolo, se mantiene presente, constante. De modo que la práctica cinematográfica es exhibida como un largo y sólido refugio frente a lo que no quería saber, aquello que estaba «infinitamente lejos»: un elemento mediante el cual busca enunciarse con agencia y autonomía, que lo muestra no como un hijo que extraña, lamenta o desea al padre lejano, sino como un sujeto capaz de hacer una vida alterna y distinta, sin pensar en él. No obstante, a pesar de lo dicho, siempre está pensando en él: cada uno de estos momentos están narrados en relación a su padre, preguntándose qué hacía o vivía el hijo cuando su papá no estaba con él. Por tanto, aunque manifiesta y parcialmente cierta, tal autosuficiencia no resulta completa (de allí la importancia de esa música farsesca: un indicio de cierta falsedad en lo anunciado con tanta presunción). Sin embargo, a pesar de sus contradicciones, esta declaración de autosuficiencia no deja de ser un nuevo intento de Alejandro por diferenciarse de su padre.

De esta manera, el remarcar la ausencia de una relación paternal-filial –como sí se da con su padrastro–, la imposibilidad para nombrarlo como su padre, la desconexión histórica y generacional –el desarraigo– que siente respecto de las ideas política paternas,

o las imágenes y grabaciones de archivo que lo presentan de modo autosuficiente –no necesitando de su padre– son situaciones que obstaculizan el proceso de reconocimiento que *Alias Alejandro* pretende desarrollar. Estos son los momentos en que la duda se fortifica en su lado más escéptico, por lo que la búsqueda corre el riesgo de inmovilizarse no muy lejos del punto de partida, y los hallazgos son amenazados con limitarse bajo un régimen de indeterminación que fuerza una diferenciación radical con el padre, esto es, una incompatibilidad pesimista que desubicaría el trayecto emprendido. Considero que, si bien esta situación es superada hacia el final del documental, en los momentos en que se hace presente esta incredulidad radical –una condición de incertidumbre extrema que amenaza la búsqueda hecha– pueden hallarse algunos de los gestos del nihilismo contemporáneo: una conservadora posición (y aún más: una pulsión de muerte) que, como explicaré a continuación, es alimentada por la ética neoliberal y su universalizante discurso de los derechos humanos (Badiou, 2003).

Es sabido que Nietzsche, a finales del siglo XIX, reflexionó en torno al nihilismo – esa falta de finalidad, la ausencia de respuesta al ‘¿para qué?’ – como uno de los síntomas de su época, el signo del declive de las mentalidades y los comportamientos. Más de un siglo después, con el encumbramiento del capitalismo contemporáneo mundial y la consolidación de una subjetividad funcional a este sistema sociocultural, la reflexión de Nietzsche permanece vigente: «la pregunta de si es mejor *no-ser* que *ser* es ella misma una enfermedad, una decadencia» (1992, pág. 74). También denominado como ‘pesimismo’, ‘degeneración vital’, ‘muerte de Dios’ o ‘voluntad de nada’ (dependiendo las categorías o autores seguidos), el nihilismo es una perspectiva que

consiste en negar ya de antemano cualquier posible sentido a la existencia. Ya la misma pregunta, pero de un modo definitivo toda respuesta en torno al sentido de la existencia, son desechadas como sin sentido, incoherentes e imposibles. (Fries, 1967, pág. 32)

Se trata de una negación fatalista, pesimista de todo principio; más específicamente, es «el pensamiento obsesionado por la nada» (Volpi, 2012, pág. 14). De acuerdo a las categorías³⁴ que Gonçal Mayos (2006) describe en Nietzsche, si se trata del *nihilismo explícito pasivo*, esta actitud se establece como «la “creencia en la incredulidad” hasta el martirio» (pág. 28), es decir, el vivir «entronizando la incredulidad como una especie de nueva fe dogmática e intocable, y manteniendo su voluntad de creencia, aunque ahora ya solo la puedan aplicar a la nada» (pág. 29). De manera más radical, si se sigue la también nietzscheana categoría de *nihilismo implícito*, la posición asumida consistiría en una voluntad de nada, una búsqueda compulsiva de muerte:

El persistente intento de sustraer al hombre todo instinto, impulso, deseo y pasión ha provocado que el anhelo consubstancial al ser humano, no encontrando ningún cauce por dónde manifestarse, se revuelva contra sí mismo. Pues como dice Nietzsche al final de *La genealogía de la moral*: «el hombre prefiere querer *la nada* a no *querer*». El resultado de todo ello es el autoodio del hombre, la propia negación y autodestrucción. (Mayos, 2006, pág. 32)

Es ese ‘*querer la nada*’ –la incredulidad expresada de manera radical– lo que pareciera vislumbrarse en el escepticismo que exhiben las escenas anteriormente comentadas de *Alias Alejandro* (2004). Estos intentos de diferenciación, sumados a la duda frente a la figura paterna que familiares y amigos ensalzan, constituirían una evidencia del «desencanto y [la] fragmentación de nuestra imagen del mundo [...], la corrosión de las

³⁴ ‘Nihilismo’ en la obra de Nietzsche es algo profundo y polivalente, sostiene Gonçal Mayos (2006) en la *Presentación* de los escritos póstumos que recoge del filósofo alemán: «un análisis realmente fructífero y profundo exige que se hable de nihilismos en plural y con diversos adjetivos, en vez de nihilismo en singular». Así, siguiendo clasificaciones anteriores, propone distinguir entre el nihilismo explícito (el cual se divide en activo y pasivo) y el nihilismo implícito. Para Mayos (y otros) se trataría de un proceso evolutivo, gradual: una apertura secuencial desde la desvalorización de los valores supremos hasta la transvaloración activa que Nietzsche proponía. Así, el *nihilismo implícito* es una inconsciente negación total (y por ello mucho más peligrosa) de la realidad, una reivindicación de los viejos valores que bloquea cualquier alternativa de superación. Por otra parte, el *nihilismo explícito pasivo* es consiente del nihilismo existente, pero limitante y sin capacidad de quebrar la angustia, el desencanto, la negación pesimista que conduce a una destrucción. No obstante, el *nihilismo explícito activo* resulta un gesto transvalorador (porque transita de los viejos hacia los nuevos valores) y reafirmador de la potencia al servicio de la vida: una proyección creativa sobre el vacío de la existencia, una posibilidad para instaurar singularidad.

creencias y la difusión del relativismo y el escepticismo. [...] un punto neurálgico de la conciencia crítica y la auto-representación cultural de nuestro tiempo» (Volpi, 2012, pág. 187).

El relativismo y escepticismo que el documental propone con estos momentos de diferenciación –vacilaciones que la trama visibiliza hasta antes del encuentro con el padre– pueden ser leídos también (y, sobre todo) desde lo sostenido por Badiou (2003), quien afirma que «el reino de la ética [contemporánea] es sintomático de un universo en el que domina una singular combinación de *resignación a lo necesario* y de *voluntad puramente negativa*, incluso destructiva» (pág. 57). Esta combinación, señala, presente en el discurso de los derechos humanos, esta «voluntad de nada», debe designarse como ‘nihilismo’, puesto que se trataría de una ética que legitima, por un lado, un extendido conservadurismo (al valorizar la ‘lógica del capital’ –y, por ende, la subjetividad que promueve– como una neutralidad económica, consensuada y objetiva) y, por otro lado, un deseo mortífero de nada (puesto que, con su lógica fatalista, intenta controlar integralmente la vida, universalizando la negación –la muerte– y restringiendo la singularidad Inmortal de una resistencia). Ambas características son identificables en las escenas del proyecto audiovisual que se vienen comentando, específicamente, en ese constante *no querer* (que es, finalmente, un *querer la nada*): no aceptar el vínculo paternal, evitar nominarlo como su padre, enfatizar la desconexión generacional, afianzar una pretendida autosuficiencia. Formas nihilistas que promueven una indeterminación radical: una manera de «mantenerse pusilánime ante el debilitamiento de las certezas [y n]o aventurarse a la reinención de sí mismo» (Hopenhayn, 1997, pág. 9). ¿No hay acaso algo de esta pusilanimidad en el discurso dialogante, tolerable, que la propuesta democrático-representativa de los derechos humanos exhibe al reconocer (y legitimar) solo a las víctimas químicamente puras, inmaculadas, y excluir de su ‘lista de

reparaciones' a quienes llevan alguna mácula moral? Retornaré a esta idea más adelante; mientras tanto, baste señalar que con estas escenas de tendencia nihilista *Alias Alejandro* exhibe su lado más conservador. Ahora bien, esta no es una tendencia que concluya o determine el proyecto, puesto que con el encuentro entre padre e hijo la incredulidad largamente sostenida se quebrará hasta ceder y proponer otras aproximaciones para el sujeto retratado en esta historia. Comentemos esto.

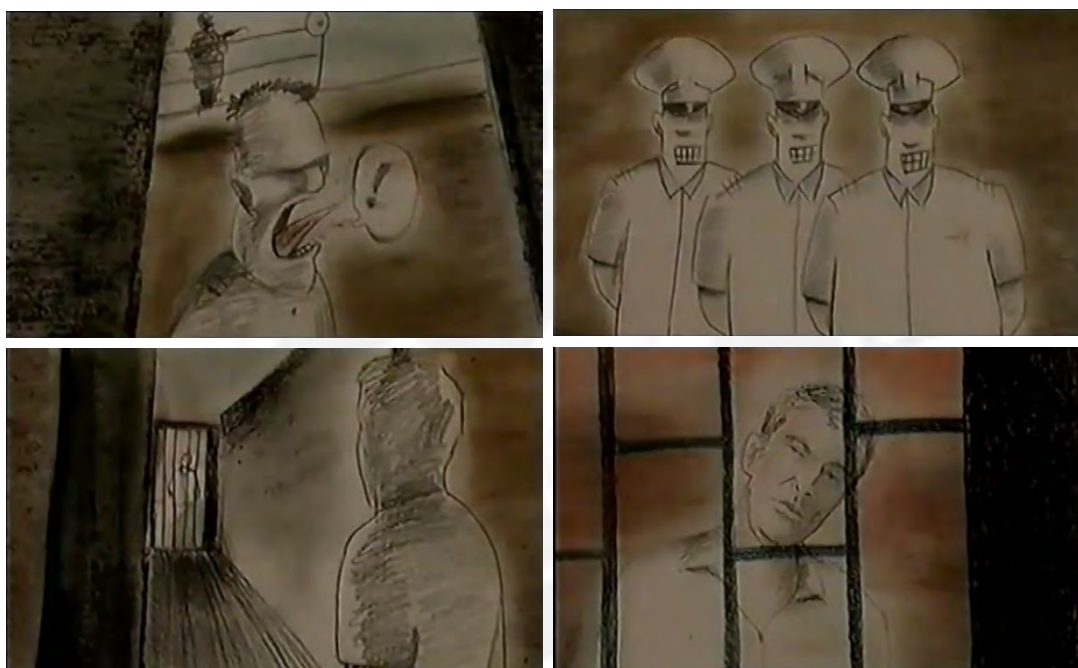


Imagen 16: Fotogramas de la animación del encuentro entre Alejandro y Peter.

Lo primero a destacar es que el encuentro se visualiza a través de unas animaciones (la cámara, por prohibición de la policía, no ha podido grabar dentro de la cárcel). No podría ser más sintomático: la dificultad –y la trascendencia– del encuentro solo son simbolizables indirectamente a través de una herramienta que recrea la situación, pero que (a diferencia de toda la búsqueda emprendida) no la testimonia directamente. Son dibujos que muestran a Alejandro ingresando al penal, topándose con la hostilidad de los guardias, caminando por un pasillo ensombrecido y reconociendo al fondo, tras una reja, a su padre (Imagen 16). Son diseños que dan cuenta de aquello que la cámara no puede registrar (literal y alegóricamente), lo que resulta incomprensible para el

director/protagonista: hallar, por fin, a su padre y reconocerse en él. Así, este instante del documental reconfigurará la indeterminación –por momentos nihilista, como se ha comentado– de Alejandro, hasta posicionar la duda en un segundo plano y orientar la narración hacia un conjunto de posibilidades que permitirán intimar, (re)conocer, a Peter Cárdenas.

Otro aspecto a destacar es que el encuentro, y los efectos que este produce, generan un cambio gradual y creciente en Alejandro: a medida que vaya acercándose e interactuando con el padre, su indeterminación dará paso a un convencimiento sobre la paternidad ausente. Son tres momentos, claramente diferenciables, en los que sucede esta gradación. El primer estadio contiene aquellas escenas, comentadas líneas arriba, en las que el hijo enfatiza las diferencias percibidas con su padre, una incredulidad por instantes radicalizada que se acopla bastante bien con ese primer intento fallido de visitar a Peter: el hijo no consigue ver al padre encarcelado y, por tanto, la duda –la incertidumbre– se mantiene perenne. Esto es algo que se modifica parcialmente cuando logra verlo por primera vez. Este es un segundo momento en el que la duda se quiebra un poco, pero aún mantiene cierta vigencia. Es decir: Alejandro se muestra conmovido por la situación en que vive su padre –«mi primera visita a la cárcel. Viajé once mil kilómetros. ¡Es durísimo!» (min. 83:21)–; se identifica con algunos gestos de Peter que encuentra similares a los suyos (por ejemplo, inclinar la cabeza para reconocerlo); cuenta cómo este se mostró muy emocionado –casi llorando– cuando lo vio; cómo se abrazaron y conversaron sobre muchas cosas; pero a pesar de esta empatía y comprensión manifiestas, pareciera que el hijo aún mantiene reservas y dudas sobre su padre. Quizá por ello, cuando Cuini le dice, luego de la visita, «qué súper bien fue el encuentro, ¿no?», él le responde no tan convencido, riéndose: «sí... el encuentro fue... loco». La duda sobre cómo aproximarse a su padre aún está allí, acechándolo, haciéndolo enfatizar algunos hechos

que desvirtuarían la posible conexión encontrada: Peter no le dejó preguntar mucho y habló demasiado, se empeñó en contarle cómo y por qué su mamá y él se separaron; gestos que no terminan de convencer (y gustar) a Alejandro. No obstante, en este segundo momento de reconocimiento parcial, se exhibe ya la comprensión compasiva que el hijo siente por lo que ha vivido su papá, un sentimiento que lo aproxima al él e invoca cierta intimidad común que, aunque aún no se consolida y se muestra todavía incipiente, ya está allí, recién hallada, comenzando a construirse. Estos momentos podrían calificarse como grietas en esa sólida incredulidad –en esa actitud de tendencia nihilista– que no logran resquebrajar el escepticismo y el rechazo que él ha mostrado a lo largo del documental, pero que están allí, como una evidencia de que la estructura escéptica no es absoluta en este proyecto.

Solo con la realización de otras visitas (al parecer, un par más) se sabrá que Alejandro ha logrado modificar su percepción sobre Peter (algo que ya se terminará de cotejar en elementos extra cinematográficos, como la entrevista comentada líneas arriba). Nuevamente, esta escena no ha sido registrada por la cámara, solo sabemos de ella porque el hijo, conmocionado, relata lo vivido, sus impresiones. Así, en este tercer momento de aproximación al padre, el documental exhibe el convencimiento –ya consolidado y vehemente– que Alejandro muestra por Peter: una aceptación de lo encontrado, un abandono de la duda, una toma de posición luego de tanta indeterminación. Aquella pregunta abierta sobre su padre, sostenida a lo largo de toda su búsqueda, es finalmente respondida a través de lo hallado en el encuentro. Pero ¿qué halla?, ¿qué convoca en el hijo ver a su padre? Un vínculo. Con el encuentro, surge una sensación de conexión entre el sujeto que busca y el buscado, el establecimiento de un vínculo de similitud e intimidad que Alejandro significará tan bien al declarar:

él me miró directamente a los ojos. A los ojos, directo a los ojos. Él me miraba directo a los ojos y pudo hablar de todo conmigo, entendió todo lo que le dije, escuchó mis dudas y mis preguntas, todo lo asumió... (min. 88:33).

Es ese verse directamente a los ojos –que repite con insistencia– lo que Alejandro encuentra: una mirada que instituye un vínculo de unión y, sobre todo, reconciliación con el padre; un modo de reconocerlo y de reconocerse en él. No es gratuito, por ello, que anuncie esta declaración luego de mostrar los objetos que Peter tenía guardados para él; mucho menos, que diga esto en los minutos finales de la película: es la clausura de su búsqueda, la contestación a sus interrogantes hallada en esa mirada, un posicionamiento que coloca al hijo –ya sin recelos o incredulidades– muy cerca, al lado, de la vida paterna.

Debido a ello, ya ubicado en esta íntima aproximación hacia su padre, en su monólogo final, frente a la cámara, Alejandro –conmocionado, aún estremecido– relata:

Acabo de ver por última vez a Peter. Nos quedamos más tiempo de lo habitual, estuvimos con él hasta las tres y media. Dijo que estaba enormemente feliz, que las últimas dos semanas le habían cambiado la vida, que nuevamente tenía ganas de pintar y de escribir, que él cree que ya no tendrá que pensar en el pasado o en nuestra falta de relación y que espera que yo no le guarde rencor. Yo le dije que había venido a verlo sin ningún rencor y sin cuestionamientos. Creo que eso lo alivió bastante. Lo único que me dijo luego es que confíe en él. Y luego me despedí de él. Me abrazó y le costaba desprenderse de mí. Me susurró en el oído que me quería mucho... Es terrible dar ese paso, irse sabiendo que el otro queda allí prisionero, en esa cárcel tremenda, en ese agujero... (min. 91:19).

Cuando comenzó esta travesía documental, el director y protagonista se mostraba indiferente e incrédulo ante lo que representaba su padre. Luego de encontrarlo, lamenta dejarlo ahí: una reconstitución del vínculo paternal/filial. Hay todo un cambio en este gesto, una movilización de la subjetividad del protagonista que se simboliza bastante bien en esa referencia final al «agujero» en el que permanece Peter. **Al empezar el viaje, Alejandro poseía «un hueco en el alma», con el fin del trayecto, y con todo lo descubierto en él, este hueco ha pasado de estar dentro de sí a ubicarse fuera de él,**

en esa celda en la que se queda Peter: el problema ya no es –ahora– el padre ausente, desconocido, sino ese lugar que lo aprisiona y que, reprimiendo, no les permite sostener el encuentro. De este modo, esta última declaración reafirma que, con el hallazgo del padre, en Alejandro se vislumbra una reconsideración de sus propósitos y apreciaciones, un cambio en la manera como se relaciona con él, la manifestación de una comprensión hacia Peter y el cúmulo de emociones que este le ofrece: amor, confianza, entrega, alivio. Y aunque todo esto sucede en los dos últimos minutos de la narración, este breve pero contundente intervalo sirve para desmontar aquella incredulidad nihilista que por momentos sostenía (y amenazaba) el proyecto audiovisual: una demostración de que esta no es para nada absoluta, sino que puede estremecerse, quebrarse, ser reformulada.



Imagen 17: Niño juega consigo mismo ¿metáfora del ensimismamiento de Alejandro?

Por ello, *Alias Alejandro* (2004) desarrolla un reconocimiento desde la duda: aquella indeterminación que motiva el trayecto y que –sobreponiéndose a la amenaza de una incredulidad nihilista que convoque una impasible *voluntad de nada*– moviliza al personaje (y a quienes contemplamos su viaje) hacia el encuentro con el padre, es decir, hacia una posibilidad de reconocimiento y de empatía desde la intimidad y las semejanzas halladas, compartidas. Quizá, por esta razón, segundos antes de que aparezcan los créditos

(y se muestre allí el regreso a Alemania y el reencuentro con Héctor), en la escena final de la película, el documental presente la imagen de un niño ensimismado haciendo malabares con unos palos parecidos a un diábolo (Imagen 17): ¿acaso una metáfora de sí mismo?, ¿Alejandro reconociéndose en ese niño peruano y, sobre todo, en ese frágil tambaleo –un equilibrio riesgoso– que ha sido su propio trayecto marcado por un acercamiento desde la duda? Es decir, esta imagen final podría interpretarse como una alegoría de la condición asumida durante la búsqueda hecha: un trayecto oscilante que, a pesar de ubicarse por momentos en una actitud indiferente y descreída, logra posicionar –mantener en equilibrio– una reinención de sí mismo: el poder *reconocer-a* y *reconocerse-en* su padre.

3.3. Ética de la indeterminación: reconocer la intimidad compartida

El reconocimiento de la intimidad compartida, el restablecimiento del vínculo entre padre e hijo, esa posibilidad, es el principal alcance que *Alias Alejandro* (2004) ofrece a quienes esperamos el trayecto recorrido por el director y protagonista. Este trayecto – que, como se ha explicado, es amenazado por gestos nihilistas que promocionan una paralizante incredulidad, pero que logra reencauzarse a partir del encuentro con el padre– consiste en el desarrollo de una movilización subjetiva: **el paso de una incredulidad sostenida a una convicción naciente**, es decir, de preguntarse si Peter es «un Bin Laden latinoamericano» (min. 1:46) a sostener que su aproximación a él es «sin ningún rencor y sin cuestionamientos» (min. 90:17). Así, representar desde la indeterminación, es decir, dudar de las significaciones fijas que se le otorgan a este sujeto abyecto (aquella que lo estereotipa como terrorista sanguinario, o aquella otra que lo ensalza heroicamente, por

ejemplo), posibilita una contemplación distinta, hasta ese entonces inédita³⁵, en la memoria cultural del país: una mirada compleja para el despreciado líder emerretista.

Una ética de la indeterminación es lo que *Alias Alejandro* esboza: un modo en que el hijo –motivado por la duda, conducido por esa pregunta sin resolver en torno a quién es él en relación a su padre– se aproxima a y existe con el personaje repudiado, un gesto singular que permite establecer un retrato complejo. De allí que Peter Cárdenas sea presentado, en principio, desde un aspecto poco conocido de su existencia, el íntimo entorno familiar: un padre preocupado por sus hijos, socialmente comprometido, pero también un sujeto machista, necio; características íntimas que, frente a la totalizante significación hegemónica que se ha enunciado sobre él, intentan humanizarlo, contraponer un saber distinto al ofrecido por la representación estereotipante. Pero esta narración humanizante es insuficiente, no basta lo que su familia y sus amigos dicen –una lógica heroica/victimizante– para saber quién es él. Por ello, narrar una alteridad inscrita en el orden de lo íntimo, si bien es uno de los alcances que debe destacarse en este proyecto audiovisual, resulta limitante si no se toma en cuenta la existencia histórica del personaje o la existencia que él mismo, desde su propia voz, relata.

Y este es precisamente el otro gran alcance de *Alias Alejandro*: dar cuenta de la voz del padre que, aunque nunca aparezca, está allí, a través de esa *mirada* que el hijo halla y que –recreándola– nos relata conmovido. Así, visibilizar su existencia –aunque sea de modo indirecto–, enunciarlo mínimamente desde sus propios términos, es el reconocimiento que este documental establece. Un reconocimiento que se simboliza en la evocación del vínculo hallado –«él me miraba directo a los ojos y pudo hablar de todo conmigo» (min. 88:30)– y que no es otra cosa que la confluencia entre la significación

³⁵ Al día de hoy, son diversas los objetos culturales que dan cuenta de una significación humanizante similar a la que *Alias Alejandro* (2004) arriba.

pública y privada, propia y ajena, una mirada compleja que muestra al sujeto desde una representación polivalente. Y aunque este mirar distinto no logra desarrollarse como un sólido espacio o una situación estructurada desde donde dar cabida a la existencia, versión y memorias de Peter, es decir, aunque lo aquí mostrado solo resulte un atisbo de lo que podría ser, este es un gesto que posibilita (re)conocerlo más allá de lo que otros (ajenos o cercanos, desde lo público o lo privado) han dicho sobre él. Por tanto, este documental es el hallazgo (el vislumbre) de una singularidad compleja a partir de la búsqueda rememorante que la duda moviliza.



IV. CAPÍTULO TERCERO. Complejidad negada, reconocimiento reconciliador. *Tempestad en los Andes*, de Mikael Wiström

«¡Dar la vida por el Partido y la revolución!» arengan los hombres desde unas grabaciones de archivo que Josefin visualiza mientras camina lentamente entre las imágenes que legó la violencia política. Está en la muestra fotográfica *Yuyanapaq: para recordar* y permanece en silencio, solo acompañada por la cámara que enfoca, en primer plano, su rostro circunspecto. La siguiente toma la presenta acercándose hacia las telas semitransparentes que dividen las secciones de la muestra, detrás de las cuales está ubicada la cámara, de modo que, al acercarse a ver una fotografía, solo se percibe su difusa figura en claroscuro (Imagen 18). Detenida allí, observando esta imagen representativa —el retrato de Edmundo Camana hecho por Oscar Medrano—, se la escucha monologar: «tuvieron un sueño para este país, era un sueño de derechos iguales para todos, pero el sueño se convirtió en la pesadilla más terrible» (min. 9:10). Es una escena que encuentro doblemente sintetizadora.



Imagen 18: Josefin frente a una de las imágenes más representativas de la violencia política

Por un lado, esta toma traslúcida funciona como una metáfora de ese velo que inicialmente recubre a la protagonista –la ficción familiar–, y que ella destapará al conocer las representaciones del conflicto armado que le ocultaban. Así, el trayecto subjetivo descrito en el documental (el desengaño) es la evidencia del quiebre de este velo, un intento por ver «esa pesadilla más terrible» de la que habla. Pero, por otro lado, esta escena es también una grabación claramente ensayada, un gesto ya pactado con antelación, reconocible en cómo la cámara se anticipa al movimiento de Josefin entre las telas o en cómo ella, para contemplar la fotografía, se posiciona en el mejor encuadre. Este acuerdo previo entre director y protagonista permite entrever el carácter falsario (pero no falso) de este filme, los intentos por amoldar y uniformizar lo descubierto a una narración unilateral y universalista que fuerza una comprensión empática con las víctimas. De este modo, esta escena que sintetiza la búsqueda desvelada de Josefin, pero que a su vez resulta una circunstancia ya coordinada –no espontánea o intuita– es la demostración de cómo *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014a) es un ejercicio que, inscribiéndose en el discurso de los derechos humanos, se construye dentro de la lógica del ‘buen recordar’ (Denegri & Hibbett, 2016). Es decir, este abordaje filmico pretende redimir, purificar y sobre todo reconciliar en torno a una verdad victimista, aun cuando – como se demostrará en estas páginas– esto no suceda o solo suceda a medias: se trata, en suma, de una ética que propugna una verdad falsaria.

Rodada desde el 2010, estrenada para los campesinos de Cangallo, Apurímac, pero difundida oficialmente en el 2014, durante el XVIII Festival de Cine de Lima, *Tempestad en los Andes* (101 minutos), del sueco Mikael Wiström, constituye uno de los proyectos audiovisuales más recientes que abordan la violencia política peruana desde una óptica intergeneracional. Narra la búsqueda que Josefin Augusta La Torre Ekermann y Flor Gonzales Barbarán desarrollan en torno a sus familiares desaparecidos: Augusta La Torre

(una de los principales mandos del PCP-SL, casada con Abimael Guzmán, muerta en 1988 y tía de Josefin) y Claudio Gonzales (estudiante de La Cantuta, muerto en la cárcel El Frontón durante la matanza de los penales en 1986, y hermano de Flor). Presentado como un relato con pretensiones biunívocas, pero finalmente más enfocado en la historia de Josefin que en la de Flor, en este documental, quien dirige no es quien protagoniza. Wiström –a pesar de la fuerte identificación que desarrollará con lo narrado– no es familiar de los personajes retratados; y aunque conoce a algunos desde que fotografió la toma de tierras de los campesinos apurimeños durante la reforma agraria, en 1974, la historia que cuenta no es su historia. Esto constituye una diferencia respecto de los otros dos filmes comentados anteriormente (donde quien dirigía era a la vez quien protagonizaba). El reconocimiento propuesto que *Tempestad en los Andes* (2014) lleva a cabo en relación con el recuerdo del familiar ausente se distingue de lo enunciado en *Sibila* (2012) o *Alias Alejandro* (2004), porque, entre otras cosas, en estos proyectos de rememoración íntima el discurso oficial era sólidamente rechazado. Aquí, por el contrario, la oficialidad hegemónica –aunque por momentos refutada– termina siendo una alternativa para, por un lado, desmentir con tenacidad la concepción heroica que se ha construido desde el lado paterno y, por otro lado, suturar la complejidad interpeladora que Augusta (y otros personajes marginalizados) representa.

Tomando la forma de una epístola confrontacional con el padre, el viaje que documenta *Tempestad en los Andes* (2014) es una transición entre un saber que se ignora (pero se presume) y un saber descubierto. Es esta grieta hallada lo que precisamente horada las enseñanzas previas que Josefin poseía sobre la subversión. Educada por su padre bajo «una perspectiva partidaria» (Malek, 2016, pág. 78) –la idea de que las acciones senderistas fueron una gesta en favor de los pobres–, la sobrina de la camarada Norah consolidará su descreimiento hacia esta versión a raíz de lo que investigue en Perú

y del viaje que emprenda hacia Apurímac. Allí, acompañada de Flor, conocerá más sobre los años de guerra interna y qué rol cumplió su tía en todo ello (un rol que se negará a aceptar). No obstante, con el rechazo y el desplome de la ficción paterna, con la irrupción de una verdad que interpela y avergüenza, y conducida por una narrativa que exige una salida reconciliatoria, el filme (a través de su protagonista) dará lugar a la asunción de algunas características limitantes sobre la violencia política peruana: intentos constantes por ubicar neutralmente –entre los dos fuegos– a las víctimas del conflicto, representaciones idílicas del mundo andino, evocaciones insuperables de los eventos traumáticos, una negativa a, entre otras cosas, comprender la complejidad que posibilita concebir a Augusta como una victimaria-víctima. Es decir, el discurso falsario de la heroicidad senderista es reemplazado por el también falsario discurso de los derechos humanos (el cual, aunque logra algunos reconocimientos específicos en el contexto peruano –como se comentará hacia el final de este capítulo– posee muchas más limitaciones históricas y estructurales). En síntesis: lo que aquí argumento es cómo *Tempestad en los Andes*, de Mikael Wiström, si bien ilumina zonas inéditas de la guerra y sus participantes, constituye también una legitimación de la interpretación hegemónica sobre la violencia política, un ejercicio del ‘buen recordar’.

Lo siguiente se divide en tres momentos. El primero describe la exploración que el documental –desmontando las versiones heroica y abyecta enunciadas desde el lado paterno y la oficialidad– lleva a cabo sobre la vida de Augusta. Una exploración que la significa con predominancia virtuosa y que Josefín asumirá en un primer momento, pero que prontamente será confrontada –a través de la participación de Flor– con la historia de Claudio: Augusta no solo es bondadosa, sino también responsable de los crímenes cometidos; una representación ambivalente que a Josefín le costará aceptar. En un segundo momento, se comenta el posicionamiento reconciliador que el documental

propone: una narrativa que no es exclusiva del modo como Josefin se posiciona ante lo hallado, sino que también se articula con otras representaciones del filme (la búsqueda de una víctima neutral, el anhelo por reconstituir un mundo andino devastado por la guerra o el énfasis en mostrar el sufrimiento de sus personajes). La sobreidentificación –es decir, el *acting-out* (LaCapra, 2005)– con fines reconciliatorios que Wiström lleva a cabo es un propósito que –incluso contraviniendo lo mostrado por algunos personajes– socava las complejidades surgidas, aquellas dimensiones del fenómeno subversivo que escapan a lo sostenido por los modos hegemónicos del recuerdo y que, a pesar de evidenciarse de modo marginal, no logran consolidarse en este proyecto. Por último, el tercer momento ofrece una doble reflexión: por un lado, se resumen las imposibilidades que este abordaje contiene al pretender “cerrar las heridas” en torno a una verdad muchas veces insuficiente para significar los disímiles matices que presenta el escenario de posguerra; pero, por otro lado, se mencionan también los reconocimientos que suceden desde este abordaje, qué renegociaciones y apropiaciones son posibles desde los resquicios de esta postura.

4.1. Desengaño familiar, retrato compasivo, rechazo de la complejidad

«Llegué a Perú con ojos frescos, no sé mucho de la realidad que ustedes tenían, pero yo estoy aquí para entender» (min. 17:38), les dice Josefin, sollozando, a la familia de Claudio. ‘Entender’ es su consigna: qué sucedió durante el conflicto armado interno, qué era Sendero Luminoso y, principalmente, quién era su tía Augusta La Torre. Por supuesto, lo hallado es distinto a lo narrado por su familia durante su infancia: para la gran mayoría de peruanos y para el discurso oficial-estatal, Augusta no es una heroína, ni Sendero Luminoso un partido dirigido desde el pueblo, menos aún su lucha fue «una revolución a favor de los pobres en Perú» (min. 1:42). Esta refutación –ya prevista por ella: por eso decide buscar a Wiström y viajar con él a Perú, porque ya intuía la falsedad familiar– es un punto saldado con rapidez en el documental. La gran responsabilidad de

Sendero Luminoso y sus miembros en el conflicto es casi un punto de partida común en Josefin y Flor, por lo que esto no será comentado de manera extensa aquí, pues no resulta determinante para lo que se intenta demostrar. Sí lo es, por el contrario, la manera en que la narración explora y propone una nueva representación para Augusta: un intento por resignificar a la camarada Norah a partir de una variedad de voces entrevistadas y un modo de apreciar cómo Josefin acepta o rechaza esta resignificación.



Imagen 19: Fotogramas de las personas entrevistadas por Josefin. Ellos ofrecen un retrato pasivo de Augusta

¿Cuál es esta nueva representación que se introduce para Augusta? Es una que, en un primer momento, podría resumirse bajo la cláusula “pudiendo ser algo más..., se convirtió en...”. A lo largo del filme, son distintos los momentos en que la camarada

Norah es significada no como un ser despiadado o asesino *a priori* (como desde los sectores más conservadores se ha venido enunciando al sujeto senderista), mucho menos como una «probada comunista, gran dirigente, ejemplo imperecedero de dar la vida por el Partido [...] La más grande heroína del pueblo» (Comité Central del PCP, 1989), sino como una persona que no llegó a ser aquello que los demás esperaban, pues truncó esta posibilidad al relacionarse con Abimael Guzmán y Sendero Luminoso. Wiström articula esta significación a partir de las declaraciones que los entrevistados brindan (Imagen 19), las mismas que dan cuenta de una mujer pasiva y juvenil –incluso ingenua e inexperta– cuya vida fue frustrada. Una pareja de esposos, fotógrafos de Augusta, la definen como una persona con una «sensibilidad social muy grande» que pudo «haber sido una mujer que logre estatus, prestigio y muchas cosas» (min. 22:10), pero que a raíz de su relación con Abimael Guzmán tuvo un fuerte cambio y eligió «el camino de la violencia, querer cambiar el Perú a partir de las armas, la destrucción de este Estado» (min. 22:34). Una amiga de la familia La Torre recuerda a Augusta como una mujer alegre que la ayudó a valorar sus raíces, otro amigo indica que fue Abimael quien encendió las ideas de cambio y justicia social que ella tenía. Carlos Tapia, compañero de sus hermanos, la describe como alguien con capacidad de discusión y liderazgo que quedó subyugada por Guzmán. El periodista Gustavo Gorriti enfatiza su inocencia, le dice a Josefín:

Acuérdate, ella era muy joven. Lo único que podía escuchar era esta idea de la gran patria soviética por parte de su padre, y los grandes triunfos de Mao, por parte del marido mucho mayor, Abimael. Ella recién había terminado el colegio religioso [...] Pienso que se equivocó, pero no hizo nada por motivos bajos (min. 25:41)

Augusta es representada bajo un rol pasivo: ella pudo ser algo más (de hecho, lo era), hasta que Abimael Guzmán la condujo (bajo la anuencia familiar) en el camino de la violencia. Se trata de una exculpación, un reposicionamiento de su agencia: no es una

heroína o una sanguinaria asesina (como se la venía representando), es una víctima de Abimael. Alguien que –¿acaso como tantos otros?– se sometió al pensamiento Gonzalo.

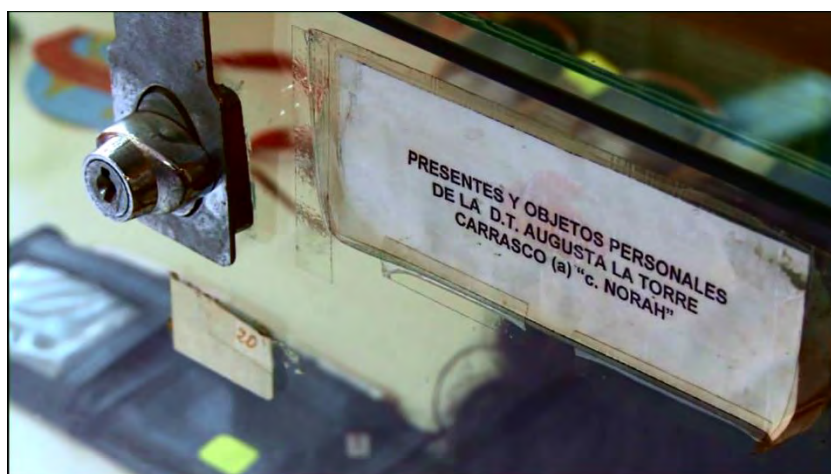


Imagen 20: Inscripción en la urna que conserva los objetos de Augusta La Torre

Josefín, inicialmente, intenta asumir este discurso. En diversos momentos de la película acusa al líder del PCP-SL de poseer un control total sobre Augusta: no solo cambió su vida, aun muerta su poder sigue ejerciéndose sobre ella (solo él y la cúpula senderista saben de qué y cómo murió, dónde enterraron su cuerpo). En una parte de la conversación que mantiene con la familia de Claudio deja clara esta posición, Flor le pregunta «¿tú qué sientes por Abimael?», Josefín, llorando, le responde: «a veces yo odio a él, seguramente sabe qué pasó con Augusta» (min. 91:41). En otro momento incide en que «Augusta también era una hija, era una hermana.» (28:59), de cuyo final su familia también quiere y merece saber. Esto es algo que Wiström registra bien al mostrar los restos incautados por la DINCOTE y colocar la voz en off de Josefín expresando el dolor familiar por la desaparición de su tía muerta, por la ausencia de objetos que les permitan recordarla (Imagen 20). También lo expresa al proponer una traslación comparativa en la que una pintura con el perfil de Augusta es reemplazada por su fotografía (Imagen 21): un intento por demostrar que, con lo investigado y escuchado por Josefín, se está pasando de ese retrato público senderista (cómo la ven) a uno más íntimo (cómo realmente es), el

real retrato de Augusta que solo su sobrina y unos pocos poseen. De esta manera, el proyecto audiovisual exhibe cómo, en varios momentos de la narración, Josefín intenta ubicar bajo este rol pasivo/victimista a su tía: un rol que la exculparía de su responsabilidad política, puesto que se la representaría bajo la connotación hegemónica de ‘víctima’ (aquella que –como se explicó en la introducción– enfatiza el aspecto compasivo de la o el sujeto afectado, prescindiéndose de las contradicciones que complejizan su aparente neutralidad sufriente). Es decir, bajo esta postura, Augusta es concebida como una mujer que sucumbió –por inexperiencia, por ingenuidad, por amor³⁶– ante el poder de Abimael Guzmán. Casi no hay menciones a su activa participación durante la guerra, a su liderazgo político, a sus incursiones armadas³⁷. Es tal y como Josefín misma lo expresa durante otra parte de la conversa con la familia de Claudio: se acaba de inculpar a Abimael y a su entorno (es decir, también a Augusta) de ser los responsables directos de la guerra interna y, frente a esta inculpación, Josefín responde con una mitigación: «bueno, algo» (min. 16:56) dice, luego guarda silencio. No hay imputación para Augusta (o, en todo caso, la hay solo limitadamente), lo que se evidencia es una mirada compasiva.

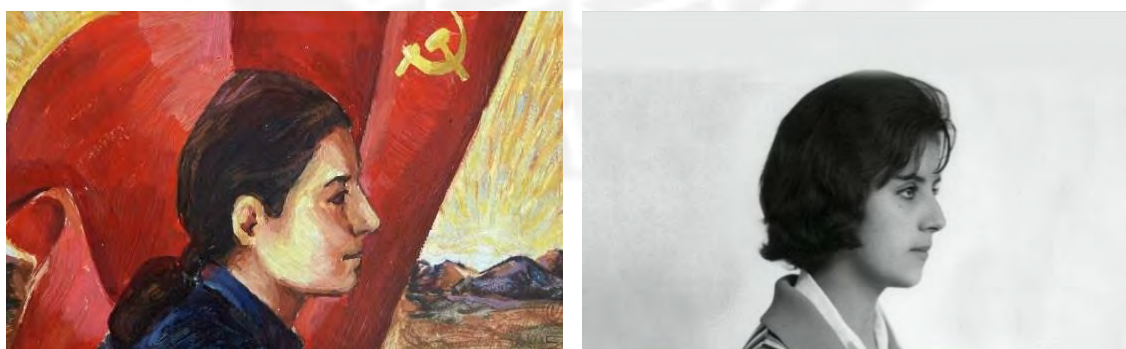


Imagen 21: Fotogramas de la traslación comparativa entre el retrato público y privado de Augusta

³⁶ Inevitable no mencionar, aunque sea de soslayo, la carga de género que posee esta significación: más fácil es representar a la camarada Norah como mujer enamorada que como mujer política. Sugerir que el amor marital motiva su participación política es una forma de invalidarla y desacreditarla, puesto que la inferioriza en relación a los presumiblemente desapasionados, racionales y masculinos revolucionarios.

³⁷ Véase, al respecto, los trabajos de Jaymie P. Heilman (2010) y Anouk Guiné (2016), los cuales exploran la participación política de Augusta La Torre –como miembro dirigente del PCP-SL– desde sus vínculos familiares y desde su participación en la consolidación de un feminismo proletario, respectivamente.

Significarla compasivamente como víctima (apropiándose, al igual que en los otros filmes comentados, de la categoría propuesta por el discurso de los derechos humanos) no es solo un intento por contrarrestar –mostrándola bondadosa, juvenil, solidaria y mayoritariamente virtuosa– la caracterización malvada o insana con que se la ha significado. Esta inclusión es también **un modo de despolitizarla, es decir, de enfatizar su rol humanitario antes que sus acciones políticas**. Es, finalmente, un modo de sintetizar las razones por las cuales ella –una ‘víctima’, un ser sufriente– merecería ser perdonada. Así, la construcción compasiva de Augusta tendría como finalidad una propuesta reconciliatoria: ella debe ser perdonada porque también es una víctima, y lo es porque fue una buena persona, alguien inocente. Por supuesto, el problema de esta significación no radica en el merecimiento o no del perdón (de hecho, pensar en la ambivalencia de ‘merecerlo y a la vez no’ es una lógica que vale la pena ser explicada más adelante). Lo problemático aquí radica en la unilateralidad totalizante con que es sostenida esta significación. Es decir, en el afán de resignificarla, Josefin omite la participación política de su tía y reproduce la parcialidad que precisamente rechaza de la representación oficial o de la versión paterna. Su retrato compasivo –aquel que alberga el filme– es un intento tan polarizado como aquel que solo la significa como malvada o como heroína. Y esto porque Augusta (y los sujetos como ella; piénsese en Sybila Arredondo o en Peter Cárdenas) es mucho más compleja que solo una representación épica, infame o victimista: es todos estos significados a la vez. Y esto es algo que Josefin, y el proyecto audiovisual que la ampara, no logran comprender.

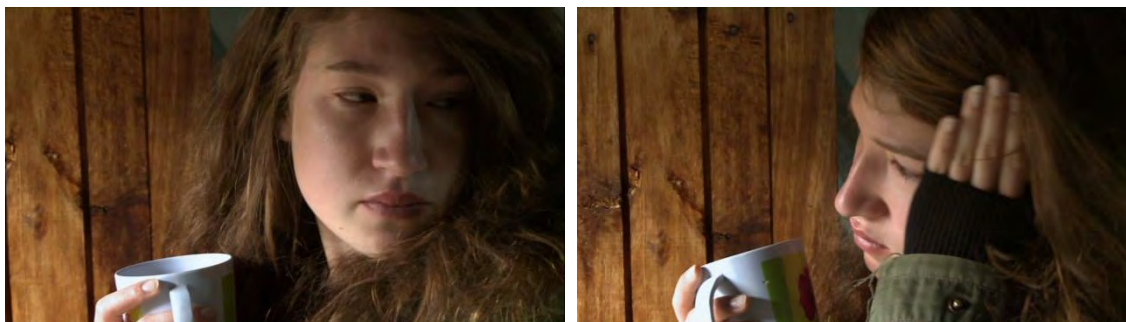


Imagen 22: Fotogramas del llanto de Josefina ante la interpelación de Flor

Pero esta primera representación compasiva que Josefina enuncia –basada en el rol pasivo que los entrevistados declaran– no logrará consolidarse en el documental. Flor y su familia serán quienes muestren la insuficiencia de esta posibilidad. Ellos recordarán (a Josefina y a los espectadores) que, a pesar de esta inocencia declarada, Augusta también estuvo involucrada de manera directa en la subversión, aquella que motivó el encarcelamiento y posterior asesinato de Claudio y tantos otros. Escenas como la anteriormente descrita, donde le reconviene el accionar de su tía, aparecen como contraparte del retrato compasivo: «fue la segunda, fue la segunda cabeza, después de Abimael estaba ella» (min. 28:21), le dice Flor a Josefina en otro momento. Una situación similar se aprecia en el deslinde que, durante el viaje a Apurímac, Flor expresa otra vez de forma contundente:

yo tengo miedo de que se me vincule con la familia de Josefina. Lamentablemente, nosotras estamos en posiciones distintas, muy, pero muy distintas. Y como en una conversación anterior le dije: la guerra no fue emprendida por mi hermano, fue emprendida, prácticamente, por su familia (min. 70:21).

Mientras estas palabras son dichas, Josefina escucha y llora en silencio, gestos de impotencia y desconsuelo se expresan en su rostro (Imagen 22). ¿Qué provoca su llanto, qué le duele de lo dicho por Flor?, ¿acaso la acusación directa que se enuncia? Sí. Lo evocado por Flor es lo que precisamente remuerde a Josefina: la responsabilidad de su tía en el inicio del conflicto, en la violencia desplegada, en los muertos provocados por su

organización política. Estas frases son el rostro de la culpa que Josefin está intentando esquivar: la acusación del por qué Augusta no merecería ser contemplada únicamente bajo este cariz compasivo a partir del cual se intenta construir un perdón reconciliatorio.

Derrida (2003) ha señalado los riesgos de concebir al perdón como un medio de reconciliación universalista: propicia una normalización, es decir, un intento de reconstituir la supuesta salud del cuerpo social (ahora dañado) en torno a un todo unificado y, muchas veces, incuestionable. Un proceso de reconciliación a través del perdón es un intento por cerrar –muchas veces de manera forzosa– las contradicciones surgidas con la irrupción del trauma, de las heridas, del dolor. Por ello, como se explicará en detalle más adelante, «el perdón no es, *no debería ser*, ni normal, ni normativo, ni normalizante [como se pretende con la representación compasiva de Augusta]. *Debería* permanecer excepcional y extraordinario, sometido a la prueba de lo imposible: como si interrumpiese el curso ordinario de la temporalidad histórica» (pág. 12). Y esto porque «un perdón “finalizado” no es un perdón, es solo una estrategia política o una economía psicoterapéutica» (pág. 29). Es contra este intento de clausura –contra esta estrategia política– que se alza la voz de Flor: contra el perdón normalizante que intenta sostener Josefin, uno que –siguiendo la lógica propuesta por la victimización de los derechos humanos– universaliza determinadas características y omite otras, un perdón que pretende dar por terminado lo que debe permanecer sin fin. El recuerdo de la muerte de Claudio y, de manera más específica, el señalamiento de la culpabilidad de Augusta, consolidan el rechazo a reconciliarse bajo los términos propuestos por el filme de Wiström (a través de Josefin): el establecimiento de la representación compasiva como la única posible para la líder de Sendero Luminoso.

Como respuesta a esta denuncia, a esta confrontación radical, Josefin modificará su primera representación: la cuestionará parcialmente. Esto, si bien no modifica del todo el

perfil compasivo que enuncia, apertura algunos resquicios que le permiten dudar del rol ejercido por Augusta en el conflicto. Por ejemplo, cuando conoce la antigua casa de la familia La Torre, le dice a su padre: «Papá, abajo en el valle está el fundo Iribamba. Allí creciste junto con Augusta. Todos lo describen como un paraíso. Ahora está abandonado y destruido por la guerra que inició Abimael y Augusta» (min. 29:47). Esta es una de las pocas declaraciones donde la protagonista señala una responsabilidad equitativa. No obstante, este cuestionamiento no pasará a más y solo se mantendrá en una sorpresa inicial ante lo descubierto, un desconcierto preliminar y superficial. A Josefin le será difícil comprender cómo su tía posee, además de las virtudes descritas, la responsabilidad por los crímenes cometidos. Le resultará imposible entender que la camarada Norah incorpora –como declara el director, aunque él mismo no logre evidenciar esta complejidad– «un profundo sentimiento de vida adentro de todo el sufrimiento» (Wiström, 2014). Dicho de otro modo, el cuestionamiento de Flor hace que Josefin dude de la imagen compasiva otorgada su tía, pero no logra convencerla de una significación ambivalente para ella. Esto se refleja en una de las escenas climáticas, cuando Josefin, otra vez llorando, declara:

«Es tan difícil, porque yo llegué a Perú para entender a Augusta, pero también para entender a este país, lo que pasó y todo. Pero cada vez que me saca una piedra, hay una misteriosa más. Y hay una cosa que yo no entiendo: toda la gente dice que **Augusta era una persona muy sencilla, muy lógica, inteligente, bonita... pero ella salió con esta organización que han [co]metido unos errores muy grandes. Y eso yo no entiendo, porque es como [que] ella era un personaje con dos personalidades: una persona que era muy suave y una persona muy fuerte, con la política y todo**» (Wiström, 2014a, min. 69:13), sombreado añadido.

Este no comprender la dualidad en Augusta, aparentemente contradictoria, es algo que Josefin reitera en otras ocasiones. Hacia el final del filme, por ejemplo, dice: «Yo he descubierto [sic] mucho de Perú: la guerra, lo que pasó en el campo, con los campesinos... y es difícil comprender que Augusta era parte de eso también» (min. 95:56). Estas declaraciones revelan el nuevo posicionamiento subjetivo que la protagonista del filme

desarrolla: una sorpresa estática por la ambivalencia presente en Augusta, un desconcierto que no permite entenderla en su contradicción. La nueva significación que Josefin enuncia para Augusta es solo un asombro ante esta doble posibilidad, no un intento por explicarla. Pero ¿por qué no se explora esta posibilidad ambivalente? ¿Por qué ante la irrupción de esta verdad que confronta y avergüenza, es decir, ante este gesto interpelador, Josefin (y el proyecto que la acoge) se mantiene en ese asombro inmóvil y no asume la discordancia como un camino por el cual movilizarse? ¿Qué impide y obstaculiza la generación de este movimiento comprensor en torno a esa aparente incompatibilidad entre suavidad y dureza que ella logra nominar pero no escrutar? El propio documental. La trama en la que se inscribe y se relata la experiencia desmitificadora de Josefin no permite una apertura a la complejidad surgida. El proyecto audiovisual de Wiström, la propuesta ética en la que se sostiene, limita una comprensión polivalente sobre la época y los cuerpos retratados; por el contrario, como explicaré enseguida, frecuentemente se propone como una búsqueda forzosa de reconciliación monovalente: un ejercicio del ‘buen recordar’.

4.2. Legitimando la reconciliación: ‘buen recordar’ y (sobre)identificación

El intento de Josefin por configurar un retrato compasivo de su tía no es un rasgo aislado en el documental; es parte, más bien, del engranaje general que articula toda la propuesta audiovisual. El planteamiento de una salida reconciliatoria es una referencia constante en *Tempestad en los Andes*. Dicha propuesta se hace patente en algunos de los elementos más característicos que presenta el documental (los que serán detallados más adelante). Y se ratifica, además, en las declaraciones que el director del filme brinda a distintos medios de comunicación: «la reconciliación sí se puede dar», expresa Wiström (2014) en una de estas entrevistas. No obstante, esta es una propuesta problemática, pues al exponer de modo limitado lo descubierto por Josefin y lo expresado por Flor consolida una interpretación restrictiva de la violencia política. Es decir, la propuesta reconciliatoria

que *Tempestad en los Andes* posiciona es una que considero fallida. Para demostrar esto, resulta oportuno recurrir a lo que Denegri y Hibbett (2016) describen en torno al «rol ético que tendría el recordar los años de violencia» (pág. 24): el ‘buen recordar’ (esbozado sobre todo en los productos de la CVR y, hoy en día, constituido en uno de los modos oficiales del recuerdo) y el ‘recordar sucio’ (una propuesta de las autoras, también detectable en el discurso y el trabajo de la CVR, pero de forma menos visible). De esta contraposición, lo propuesto desde el ‘buen recordar’ posibilita una interpretación al planteamiento ético que este documental sostiene.

Sintetizado en el gesto de cicatrizar la herida abierta en el cuerpo social, el ‘buen recordar’ –sostienen Denegri y Hibbett (2016)– plantea la necesidad de alcanzar una verdad consensuada en torno al pasado, una narrativa hegemónica que pueda identificar y curar (de modo individual y colectivo) a las personas afectadas. La obtención de esta verdad común se lograría mediante una ‘empatía con la víctima’, a través del enaltecimiento del sujeto que rememora su dolor ante los demás. El público, hasta entonces renuente, necesita escuchar el testimonio de los sujetos sufrientes para que así, ambos, testigos y escuchas, «queden unidos en el proceso terapéutico de reconocimiento colectivo de una herida común, es decir, en su cicatrización» (pág. 28). Solo de este modo –abriendo/enunciando/identificando una herida que permanecía oculta para la gran mayoría; cerrándola/reconociéndola/curándola a través de su comprensión colectiva; y pudiéndose recién aquí, con el cuerpo social ya encostrado, plantearse un nuevo proyecto de país–, solo así, se lograría una reconciliación nacional. Sin embargo, el ‘buen recordar’ resulta problemático:

por un lado, por lo que implica acerca de la restitución de un supuesto pasado armonioso perdido, y por el otro, porque parece aludir a un posible desplazamiento de la difícil pero necesaria transformación estructural, por un acuerdo alcanzado entre los actores del conflicto. (Denegri & Hibbett, 2016, pág. 26)

Es decir, la lógica de esta propuesta reconciliatoria posee un «razonamiento de temporalidad lineal» (pág. 28) que –confiando en el progreso político y social, y amparado en esta verdad revelada– propone dejar atrás el pasado y comenzar un nuevo presente: transformar el cuerpo social a la luz de esta supuesta verdad descubierta. Se busca «develar la verdad para exponer el mal y purificar el cuerpo social» (pág. 28). Y este intento de purificación –una salvación secular, una redención que inauguraría una promesa de futuro– es «el eslabón implícito entre verdad y reconciliación que este “buen recordar” da por hecho [...] una salvación que no es el cielo de los evangelios, sino el ideal de democracia a la que una nación moderna como el Perú aspira» (pág. 29).

El ‘buen recordar’, por tanto, se presenta como una teleología que –amparada en la empatía como forma de enaltecimiento y en la visión de progreso a partir de una verdad única– propone una cura normalizadora, una reconciliación que legitima cierto olvido para seguir existiendo como conjunto social: una lógica similar a la propuesta ideológica despolitizadora que conlleva el discurso de los derechos humanos. Sin embargo, la propuesta de restablecer el paradigma democratizador que modernizará el país (un paradigma cooptado por la lógica neoliberal) dice muy poco, casi nada, sobre la violencia estructural –el «síntoma de una configuración social que atraviesa las periodizaciones de la historiografía»– originada (y aún persistente) en «la constante marginalización de gran parte de la población con respecto al derecho y la ciudadanía» (Denegri & Hibbett, 2016, pág. 29). Es decir, en el intento por restituir lo fracturado del colectivo social, la memoria expresada como un ‘buen recordar’ desarrollaría una forzosa tentativa de cierre: se deja de lado la reflexión en torno a las causas estructurales de la violencia (la polivalente y contradictoria construcción del pasado), y se asimila el monovalente discurso del futuro desarrollo económico de la nación (muchas veces negacionista de lo acaecido). Se trataría

–como señalan Ubilluz, Vich y Hibbett (2009) en torno al silencio impuesto sobre el pasado, esa persistencia por ‘no querer saber’– de un «imperativo a reconciliarse a cualquier precio, incluso al precio de la verdad, [el cual] está ligado a la prisa por subirse al tren de la globalización capitalista» (pág. 10). Por ello, esta es una interpretación limitada del pasado. Aquella en la que, precisamente, Wiström inscribe su documental. Es una propuesta forzosamente reconciliatoria que, en su relato, se visibiliza a través de características frecuentes como la identificación y consolidación de una víctima neutral, la manifestación idílica del mundo andino, o la repetición compulsiva de lo sufrido. Demostremos estos aspectos.

Enunciar una víctima neutral, libre de culpas (es decir, de vinculaciones con uno u otro bando armado), es un propósito constante en el filme. Se busca identificar a ‘los que estuvieron en el medio’, aquellos que permanecieron entre los dos fuegos, no colaborando, solo relacionándose con estos grupos a través del sufrimiento que les provocaron. «El terror de los paramilitares del gobierno y Sendero Luminoso llevaron al Perú cada día más cerca del abismo» (min. 87:04), se explica. Son varios minutos en los que se aprecia –a través de las reflexiones de Josefin, pero también mediante el testimonio de otras personas– cómo, con las Fuerzas Armadas, se llevaron a cabo diversos abusos y ataques injustificados, cómo se vivía en constante miedo, puesto que «para ellos [para los militares] no había inocentes» (min. 23:18). Asimismo, hay varias escenas que relatan cómo «Sendero contestaba también con brutalidad, matando muchos inocentes» (min 23:42): asesinatos, violencia vengativa, resentimiento justiciero que atemorizaba a la población. El intento por configurar a un sujeto inocente –ajeno a las acciones de los actores armados pero afectadas por estas– se advierte también cuando Josefin reflexiona sobre el sufrimiento de estos individuos, siempre presente y solo actualizado con la guerra interna: «parecía que nada había cambiado desde que Huamán Poma escribió su libro:

todos son contra los pobres, no hay remedio» (min. 58:59). De la misma manera que con Augusta, lo que el documental está generando con estas caracterizaciones es la construcción de una víctima despolitizada. Hombres y mujeres inocentes, pobres, sufrientes: esas son las víctimas. Todos afectados por una guerra que no es la suya, en la que supuestamente no participaron, con la que no se habrían comprometido. Como le dice un traductor quechua a Josefin (y que el documental posiciona como respuesta al testimonio desgarrador de una mujer violentada): «al final los que hemos sufrido son los inocentes» (min. 66:28). Esta es una construcción idealizada. Es cierto que desde esta posición puede establecerse esa reconciliación curativa enunciada desde el ‘buen recordar’: se las presenta como personas no culpables, moralmente limpias, a quienes se debe escuchar y –a partir de su dolor, que es el de todos– perdonar para (re)constituir. Pero es una representación limitada de la agencia de estos sujetos, pues ellas y ellos no son absoluta y puramente inocentes, sino también activos partícipes del conflicto armado. Como lo ha explicado Theidon (2004): «la idea de “estar entre dos fuegos” no nos ayuda a entender la violencia brutal que involucró a pueblos enteros ni que había un tercer fuego, compuesto por los mismos campesinos» (pág. 20).

Esta significación neutral y aséptica se ve refutada desde estudios recientes que complejizan este rol parcial al señalar que, durante la guerra, muchas de las ahora consideradas víctimas formaron parte de, o colaboraron con, uno u otro bando (Ulfe, 2013; Ulfe & Málaga, 2015; Theidon, 2004). Sin embargo, son los propios personajes del relato quienes impugnan esta posición. Aunque mostrado en escenas breves y a través de diálogos marginales, Flor y su familia no se presentan a sí mismos como víctimas neutrales, como sujetos sufrientes. No se declaran ajenos a las luchas políticas: el patriarca de la familia relata parte de las huelgas campesinas, los cuentos de Claudio narraban estos mismos eventos. No reproducen la estereotipada versión del «movimiento terrorista más

sanguinario que ha conocido el Perú» (El Comercio, 2012), sino que le dan crédito a lo inicialmente realizado por esta agrupación política, pero señalando que desviaron sus propósitos, que confundieron las realidades de distintos procesos revolucionarios y que, por tanto, son culpables de la violencia desatada. La propia historia de Claudio es presentada lejos de esta búsqueda de neutralidad: se cuenta que él comulgaba con ideas de justicia social (de las que Flor declara sentirse orgullosa) que empataban con las de Sendero, pero que nunca participó completamente en esta agrupación porque no estaba dispuesto a abandonarlo todo por el Partido. Es cierto que hay una búsqueda y una afirmación de inocencia para Claudio, pero esta –como se explicará en el siguiente apartado– posee orígenes disímiles a los sostenidos por Wiström: es una propuesta jurídica (por su asesinato mientras cumplía una condena que no le correspondía) antes que una posición ética. De modo que la familia Gonzales Barbarán, con Flor a la cabeza, así como rechaza el intento de Josefín por retratar a Augusta solo desde una significación compasiva, rechaza también los intentos de Wiström por ubicarlos dentro del paradigma de ‘víctima neutral’ que conlleva el ‘buen recordar’.

Esto es algo que el director parece no percibir: gran parte del relato, prescindiendo de lo planteado por Flor y los suyos, o solo mostrándolo de manera aislada, se encamina hacia la edificación del sujeto sufriente (como se ha mostrado párrafos arriba), el cual debe ser reparado, con el cual hace falta reconciliarse. Esta situación se ve reforzada con otra característica frecuente en el documental: el intento por reconstituir ese mundo andino devastado por la guerra. La referencia a un tiempo de autonomía justa y de convivencia armónica entre campesinos, ya perdido, se evidencia en varias escenas. Ejemplos de ello son la visita de Josefín a la antigua casa de su tía Augusta (descrita como un antiguo paraíso que hoy luce desierto), la narración de las luchas campesinas de los años setenta (donde se glorifican las reivindicaciones campesinas sucedidas antes de la

violencia) o incluso la narración que se hace del mundo andino al hojear el libro de Huamán Poma (leído como un ensalzamiento al reino de los incas y un lamento de su perdición a mano de los españoles). Pero es la escena final –la última que se muestra al espectador, aquella que cierra lo sostenido en el filme– la que mejor describe el deseo por posicionar el retorno a un pasado supuestamente armonioso. El documental acaba con un conjunto de imágenes campestres, comunales: cerros lejanos rodeados por las nubes, una olla sobre el fogón a tierra, animales correteando por el descampado, riachuelos, plantas silvestres, alguien cantando, mujeres ensogando corderos y cerdos, muchas personas yendo a trabajar la tierra, arreando mulas (Imagen 23). Y en medio de esta estampa, participando de ella, la familia del desaparecido Claudio: caminando, riendo, siendo mostrados como parte de la comunidad. Mientras estas imágenes idílicas suceden, un



Imagen 23: Algunas de las imágenes que componen la escena final de *Tempestad en los Andes*

conjunto de arpas, entonando nostalgia, acompaña la escena. Sumándose a la composición, se escucha la voz de Flor que recita un texto (presumiblemente de su hermano): «Mirando al cielo sonreía, recordando cómo se despidió llorando, como nunca lo había hecho. Hace varios años, seis, cinco años, había dejado su querencia, su terruño. Ahora volvía, regresaba, según él, para siempre.» (min. 98:33). Es un texto que celebra el retorno. Junto a las imágenes descritas, la música acompañada y al modo hierático en que se lee el texto, esta escena constituye una apología a la reconstrucción de este mundo andino perdido, devastado por la guerra. Wiström elige cerrar de este modo su proyecto: proponiendo la restauración de un pasado calmo e intentando demostrarlo al colocar a sus personajes regresando a las actividades “normales” del lugar (trabajar, cantar, vivir en ese paisaje sereno). Se trata de un intento por representar una reconciliación –el cierre de la herida– a nivel comunitario.

Pero esta búsqueda reconciliatoria no solo se evidencia en los intentos por consolidar una víctima neutral o por reconstituir un armonioso pasado perdido. También se visibiliza en el modo como el director se involucra transferencialmente con lo que muestra su cámara. En el intento por explicar la relación que entabla el observador de determinados procesos sociohistóricos con los recuerdos de experiencias traumáticas, LaCapra (2005) señala que una de las posibilidades existentes para esta relación es la identificación plena del observador con el proceso rememorado por la víctima:

Hay algo en la experiencia de la víctima que tiene un poder compulsivo y debe despertar nuestra empatía, pero la empatía puede llegar al punto de la fascinación o la identificación, en la cual uno se transforma en una especie de víctima sustituta y asume la voz de la víctima. (pág. 159)

Como se explicó en la introducción, esta sobreidentificación con la persona que rememora es referida como *acting-out* e «implica la intención de vivir la experiencia del otro o

hallarse viviéndola sin haber tenido la intención de hacerlo» (pág. 160). Es decir, debido a que el entrevistador, investigador o analista de la víctima se relaciona empáticamente con ella (y con lo que esta ha sufrido), la repetición compulsiva de lo narrado se establece como una prioridad. Así, se desarrolla «la tan mentada contagiosidad del trauma, el modo en que este se propaga e invade incluso al entrevistador y al comentarista» (pág. 156). El proceso que establece el *acting-out* –esa tendencia a valorizar el trauma, guardar una suerte de fidelidad a la experiencia sufrida y resistirse a pensar críticamente lo padecido– es comprensible en el caso de las víctimas, «para quienes romper un lazo inquietante con el pasado puede sentirse como algo equivalente a traicionar a los íntimos que murieron o quedaron destruidos» (pág. 158). Pero para quien no ha vivido el trauma y está «en situación de soportar otras demandas, especialmente en lo que respecta a formas de pensamiento vinculadas a la acción y la política» (pág. 159) asumir este proceso resulta peligroso, puesto que «uno se transforma en víctima sustituta y en sobreviviente, justificando un enfoque de la vida y de la política injustificable para alguien que no ha sufrido experiencias arrasadoras» (pág. 159). De esta manera, el *acting-out* no posibilita la aceptación crítica del trauma –el pasado no logra diferenciarse del presente– y, debido a ello, el sujeto que recuerda de este modo y aquel que repite su modo de recordar no logran posicionarse como agentes éticos y políticos. Dicho de otro modo, esta rememoración compulsiva por el pasado carece de una agencia interruptora que posibilite nuevas construcciones identitarias a nivel individual o social. LaCapra (2005) es claro al respecto. Señala que dentro de un marco tan estrecho como el que proporciona el *acting-out*:

la política a menudo se transforma en una vacua esperanza en el futuro, un estado de disposición para una utopía vacía acerca de la cual nada se puede decir. Tal concepción a menudo está acompañada por una política de esperanza utópica que adopta la forma de una postergación indefinida de los cambios institucionales y las recomendaciones de fondo (pág. 158)

Así, el estancamiento resultante –unas estériles propuestas de cambio, unas ausentes políticas de emancipación– es el camino para quien recuerda/interpreta el pasado solo desde el *acting-out*.



Imagen 24: Algunas de las víctimas que relatan en el documental los sufrimientos vividos durante el conflicto

Esta posibilidad estéril y utópica, como ya se ha anticipado en la introducción, halla un correlato en la condición victimizante que se promueve desde el discurso de los derechos humanos (Badiou, 2003). Ambos abordajes guardan similitudes en cuanto al condicionamiento del sujeto al sufrimiento y la limitación de cualquier proyecto que le permita emanciparse o distanciarse críticamente de las subjetividades y materialidades propuestas por el orden actual. Además, este abordaje se alinea bien con la crítica que Žižek (2009) hace de la violencia subjetiva, es decir, de esa preocupación por analizar la violencia solo desde el impacto traumático que ha generado en sus víctimas y no abocarse hacia una comprensión de las causas estructurales y simbólicas que motivaron su existencia. Volveré a esta vinculación en el final del capítulo. Por ahora, basta señalar que esta situación victimista es la que Wiström hace explícita con *Tempestad en los Andes*:

una sobreidentificación con el sufrimiento allí expuesto. Es decir, el documental expone, durante varios minutos y en distintas escenas, el relato doloroso de quienes perdieron a algún familiar con la violencia política, los diversos sufrimientos que las constituidas víctimas neutrales han padecido: una mujer cuyo esposo fue desaparecido, otra a quien mataron a su madre, un anciano que cuenta de su hermano asesinado y otros más a quienes el documental da voz, permitiéndoles testimoniar su dolor (Imagen 24). Pero no es solo esto: el propio director comenta su identificación con uno de sus personajes sufrientes, Josefin; específicamente con el hallazgo que ella desarrolla en este viaje. Ambos son suecos, ajenos al Perú; ella tiene la misma edad que él tuvo cuando viajó por primera vez a este país; ella lo buscó para contarle su historia; él la invitó a viajar y la sumó a su proyecto cuando este ya iba por la mitad; hay una afinidad entre ambos que el filme constata y que él declara en las entrevistas. Es por ello que, a pesar de señalar que son dos las protagonistas, es finalmente Josefin quien protagoniza, de quien se cuenta más, la persona cuya historia moviliza la trama, quien narra con su voz el documental. Wiström focaliza en Josefin su visión del conflicto, como si se tratase de su propio álter ego, ella dice lo que él también diría. Esta declaración explicita aquello:

Josefin encuentra lo mismo que yo encontraba, que una profunda ternura, una profunda... un profundo sentimiento de vida adentro de todo el sufrimiento también. Eso va juntos, todo. Y siempre para mí ha caminando junto el dolor y la belleza de la vida. (Wiström, 2014)

La identificación es visible; más aún si se tiene en cuenta que Wiström refiere aquella ambivalencia que Josefin también describe en su tía. De allí que la sorpresa estática de Josefin, ese desconcierto inmóvil ante la complejidad hallada en Augusta que no permite comprenderla o aceptarla en su suavidad y dureza, en su vivacidad y sufrimiento, encuentre resonancia en las otras maneras como Wiström representa a los otros personajes de su documental. Es decir, el retrato compasivo que ella intenta consolidar sobre Augusta

persigue la misma lógica que Wiström desarrolla en relación con la constitución de una víctima neutral, el regreso a un pasado armonioso perdido o el énfasis en el trauma de sus personajes: se trata del mismo intento por reconciliar, es decir, por exhibir la herida para luego cerrarla, y solo así –incluso contraviniendo las objeciones de Flor y los suyos– poder suturar el pasado complejamente incómodo.

De esta manera, el documental *Tempestad en los Andes* (2014) en su intento por establecer una reconciliación que permita superar el pasado, propone representaciones que no posibilitan complejizar a los sujetos retratados: ni a Augusta en su ambivalente bondad/maldad, ni a Flor y su familia en su rechazo de una neutralidad victimista. Estos solo son mostrados bajo un aspecto conservador, que los encasilla de manera incompleta y forzosa en un rol pasivo, pretendidamente inocente. Así, la identificación que el director manifiesta con estos sujetos y su historia resulta una limitación para comprenderlos: no toma en cuenta su disidencia, la ignora, o no ofrece más que una sorpresa estática ante lo descubierto. Esto no significa, por supuesto, que la identificación en sí misma sea un error, menos aún que el camino correcto para narrar estas vidas sea la posibilidad de despersonalizarse hasta lograr una supuesta objetividad: la identificación también genera posibilidades de reconocimiento (como se mostrará a continuación); por su parte, la objetivización es también una salida que, negando la transferencia, impide posibilidades críticas (LaCapra, 2005). Por el contrario, lo que aquí se intenta discutir es cómo, proponiendo este modo de recordar, *Tempestad en los Andes* (2014) de Mikael Wiström se inscribe dentro de la lógica que Hibbett y Denegri acusan en el buen recordar: la imposibilidad para posicionar

una memoria que recuerde no un pasado dejado atrás sino un pasado que habitamos ahora y en el que, sin la certeza de una verdad ilustrada, debemos trabajar atentos a la infinidad de matices con los que las catástrofes de la historia se hacen presentes. (Denegri & Hibbett, 2016, pág. 31)

Es esa “infinitud de matices” la que se niega desde este documental, puesto que lo enunciado intenta –forzosamente– consolidar una verdad ilustrada, reconciliadora: una enunciación que promueve el olvido. Sin embargo, frente al intento de curar la herida abierta que Josefin y Wiström enuncian, contraponiéndose a esta resolución del conflicto, Flor comenta, intuyendo su rol en esta historia: «estamos escarbando en la herida más profunda del Perú, en lo que se quiere tapar... tapar-tapar... en una herida... o sea, tapar, cuando realmente eso no está sanado, no está curado» (min. 28:42).

4.3. Ética de una verdad falsaria: despolitización y breves reconocimientos

Sentadas juntas, frente al mar: una locación que evoca tranquilidad y paz (Imagen 25). Esta es una de las composiciones que mejor expresa, apenas unos minutos antes del final, las pretensiones reconciliatorias en la propuesta que Wiström desarrolla. Ya no se trata de un momento tenso, donde el desencuentro se evidencia a través del rechazo brusco, radical; pero tampoco es un momento afable, donde ambas mujeres se relacionan con absoluta confianza o amistad. Se visualiza, más bien, un trato distante pero respetuoso, una cordialidad forzada por la circunstancia de estar juntas, intentando conversar³⁸. Luego de relacionar sus historias –sus pérdidas familiares– y de haber viajado juntas a “conocer el horror”, Wiström genera un momento para que la identificación entre ambas suceda. Así como él ha intentado hacerlo con cada una (pero lográndolo más con Josefin que con Flor), lo que en esta escena se propone es una

³⁸ En ese sentido, discrepo con la interpretación que Malek (2016) encuentra en esta escena. Él sostiene: «El documental concluye con una última confrontación de discursos entre los protagonistas que cobra forma de conclusión y permite medir el avance del proceso de búsqueda y confrontación emprendido por ellas. Cada una admite sus errores iniciales o su discurso parcializado y acepta finalmente el dolor y la percepción de su interlocutora» (pág. 83). Es cierto que esta última escena de confrontación permite evaluar el trayecto recorrido, pero no concuerda con la resolución conciliadora que describe. Lo que encuentro es un gesto forzado de aceptación y/o acuerdo con el otro, una situación incómoda, difícil de sobrellevar, no una simple aceptación curativa de lo acaecido.

reconciliación entre ambas. Pero esto no sucede. La conversación que sostienen no convence (ni a ellas ni al espectador), y aunque cada una dice cosas importantes, no logra articularse esa fusión comprensiva que el director estaría buscando. Por ejemplo, Flor le dice: «es bueno que tú conozcas todo esto, es bueno... ¿tú no te sientes, de repente, más libre?, ¿de saber... de verdaderamente, de no estar con los ojos vendados y saber la verdad?, ¿no te sientes tú más libre?» (min. 96:17), a lo que Josefin contesta, poco convencida, «sí, claro». Esta parquedad en su afirmación es la marca de cómo este nuevo intento de sutura fracasa: en lugar de sostener una armoniosa comprensión, lo que prevalece es un desencuentro explícito. No obstante, este fracaso se circunscribe específicamente a esta escena y a otras que permanecen de modo marginal en la narración, puesto que la película, tal cual se ha argumentado, se inclina más hacia una mayoritaria búsqueda reconciliatoria que hacia una demostración explícita de sus límites y fracasos.

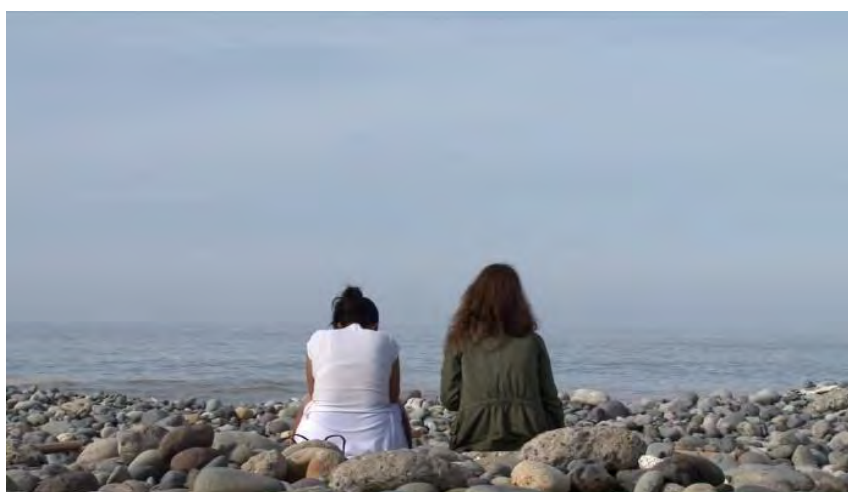


Imagen 25: Josefin y Flor, frente al mar, conversando

Por ello, *Tempestad en los Andes* es un objeto cultural que se inscribe con facilidad en la ética que sustenta el discurso de los derechos humanos (Badiou, 2000, 2003; Žižek, 2011). Esta ética –como se ha venido comentando– otorga un rol victimizante a los y las individuos de nuestra época. El paradigma que ofrece esta ideología es la del hombre/víctima: la mortalidad como norma general, la identificación en un ser sufriente

(y por tanto despolitizado) al cual se le debe compasión, con el cual hace falta reconciliarse. Así, las y los sujetos son desprovistos de agencia y limitados a una estructura victimizante: alguien que padece reiterada y excesivamente, alguien que debe despertar piedad, alguien con el/la que debemos reconciliarnos. Como ironiza Badiou (2000): «Tenemos que verlo sufrir y morir en televisión y entonces se dirá que va a tener derecho a recibir la ayuda humanitaria de Occidente rico». El sujeto de los derechos humanos es un ser que necesita de ese retrato humanitarista y compasivo que precisamente Wiström evidencia en sus personajes, en su documental. Esto resulta una clara limitación, puesto que circunscribe a los individuos a su mortalidad, sin tomar en cuenta la posibilidad trascendental –inmortal– y compleja que ofrece su singularidad viviente.

Ahora bien, como se ha explicado, no basta pensar este discurso como una forma pura, abstracta, sino que es necesario tener en cuenta la materialidad concreta que posee en la vida social (Rancière, 2004). Ello también se aplica para el documental: no basta con señalar los propósitos de Wiström, puesto que, como se ha venido demostrando, en algunas ocasiones, estos van en direcciones opuestas a lo que algunos personajes sostienen. Por ello, es necesario pensar en esta estructura ideológica como originalmente reproducida por el realizador, pero luego, así como cala en Josefin –proporcionándole una suerte de refugio desde el cual narrar (y mitigar) el horror de lo descubierto–, se convierte para personajes como Flor y su familia en un medio a través del cual articular sus legítimos y auténticos reclamos. Y es que el discurso de los derechos humanos, además de ser reproducido y legitimado como una estructura ideológica universalizante que promueve una despolitización radical, posee una eficiencia simbólica con materialidades reales y concretas: apropiaciones y negociaciones entre quienes materializan este discurso (Žižek, 2011). Piénsese, por ejemplo, en muchas de las

exigencias socioeconómicas que los sobrevivientes de la violencia política peruana demandaron al Programa Integral de Reparaciones: formas de apropiación, negociación y rearticulación de los ofrecimientos neoliberales-estatales (Uffe M. E., 2013). Piénsese, también, en los modos en que los documentales comentados anteriormente utilizan la significación victimizante para dar cuenta de sujetos que originalmente no están incluidos en esta categoría por el discurso oficial. Y aquí, en este filme, piénsese en los rechazos por ubicarse en una neutralidad victimista que sostiene Flor; o en la imposibilidad de lograr una relación comprensiva, piadosa entre ella y Josefín al final de la película: son formas que escapan a los designios reconciliatorios del director.

En ese sentido, el movimiento más audaz que se logra desde los resquicios de esta ideología despolitizadora que promueve el documental es el reconocimiento para Claudio –el hijo y hermano desaparecido– y para quienes lo buscan. Esta situación se resume bien en el monólogo que Flor, llorando, dirige a Wiström y a quien mira la escena:

Yo cuando acepté todo esto dije **va a ser una forma de que conozcan a Claudio**, de que conoo... porque muchas veces, en los genocidios, hay... sí pues tuvieron mm... este... eh... **“esos terroristas murieron”, cuando muchos de ellos no lo eran. Uno de ellos es mi hermano...** al margen de las ideas, porque él tuvo sus ideales... y estoy orgullosa de ello, pero uno de sus grandes ideales también fue que sus... sacar adelante a su familia. (min. 71:05), sombreado añadido.

Ella expone los propósitos que finalmente *Tempestad en los Andes*, aunque de modo secundario, muestra: la inocencia jurídica de Claudio, su encarcelamiento arbitrario, su asesinato injustificado. Una parte de la película reivindica a este sujeto, mostrándolo – porque su familia lo retrata así– como alguien que, si bien comulgó con las ideas de justicia y cambio social que aparentemente enarbolaba Sendero, no formó parte de esta agrupación ni de sus acciones terroristas. Claudio es reconocido como un joven preocupado por su familia, que quería narrar las gestas campesinas, el primero de su

comunidad en ingresar a la universidad, escritor de poemas, buen hijo: un retrato que busca dignificarlo, evidenciar su inocencia, liberarlo del presunto estigma de ‘terrorista encarcelado’.



Imagen 26: Breve reconocimiento para Claudio en la Isla de El Frontón

Un rasgo importante de esta representación es que, a diferencia de la que inicialmente Josefin pretendía con Augusta, no busca universalizar la inocencia de Claudio y ocultar/mitigar aquello que podría resultar criticable o censurable en él: su afinidad con Sendero Luminoso o el hecho de que, como explica Flor, en la universidad «le hayan metido ideología». Con Augusta no sucede esto, Josefin busca presentarla como una víctima de Abimael, despolitizándola (y, por ello, no pudiendo comprender la ambivalencia que esta mujer presenta). Pero en el retrato de Claudio, la agencia política es algo que sí permanece. Hay en él una evidencia de su participación activa en los sucesos de su época, la cual incluso podría ser señalada como contradictoria (el poema en el que elogia la lucha armada y por el cual fue detenido, pareciera ubicarlo más allá de una simple simpatía con la revolución senderista, por ejemplo). Pero este retrato contradictorio, que muestra lo elogioso y que no calla lo posiblemente perjudicial, es uno más honesto, pues apuesta por la complejidad. De allí que, en una hermosa composición, se le rinda una ofrenda en el lugar donde murió, trasladando los objetos (su foto, flores y

velas) que permanecían en un ámbito privado (un estante en casa) a uno público: la isla de El Frontón (Imagen 26). No obstante, este perfil que ofrece posibilidades inéditas, al igual que los otros deslindes comentados, permanece en la marginalidad de la narración, es visible solo de modo pasajero. Wiström posiciona su narración desde el lado de Josefín (que finalmente es el suyo) y, aunque dedica el documental a la memoria de Claudio, el proyecto se aleja de este tipo de representaciones, proponiendo más bien la consolidación de una víctima pasiva, sufriente, despolitizada.

A pesar de ello, resistiendo en su marginalidad, en los minutos que el filme les dedica, estos personajes periféricos se muestran algo reivindicados en su pérdida, son portadores de un reconocimiento parcial. La familia de Claudio, su búsqueda constante, simboliza con su persistente *querer saber* el proceso que tantas otras personas han llevado a cabo: preguntar, tratar de investigar, buscar a quienes conocieron a su desaparecido, encontrar culpables. La escena donde esta familia recibe una constancia del Consejo de Reparaciones que certifica la inocencia de Claudio y que, por tanto, lo suma al Registro Único de Víctimas, es una muestra de cómo, aunque de una manera limitada, estas personas se sienten dignificadas. Como lo resume Malek (2016): «La familia [...] acaba por obtener la confirmación de su inocencia y la dignificación de su familiar a través de la oficialización de la verdad» (pág. 82). Es, además, una escena triste: las lágrimas de la madre, el silencio del padre, la hoja de papel sintetizando la reparación... este gesto no basta para calmar el dolor por la ausencia, pero es un aliciente que ellos aceptan. Simeona Barbarán, la madre, llorando de impotencia, lo expresa muy bien:

la única... consuelo es... mi hijo es inocente... ha sido inocente, lo mataron, ¡maldita sea!, ¡mil veces malditos!, el que ha hecho esto. Sería mucho mejor la justicia que lo... que lo pagara, y pagarían los que han hecho... quién lo ha hecho, quién ha sido... aquellos momentos, jefe supremo de la fuerza armada, todos saben,

pero no pueden decir, no pueden condenar a esa persona... solamente me confío la justicia divina, tarde o temprano esa persona pagará, lo peor tal vez... (min. 94:44)

«Sería mucho mejor la justicia» o la condena para los culpables, pero como no hay esto, como no hay nada más que esta constancia, al menos el reconocimiento de inocencia es un consuelo. Así, este aliciente es la demostración de la posibilidad que podría contener, con la apropiación y renegociación de los sujetos receptores, el limitante discurso de los derechos humanos: porque la reparación limitada siempre será mejor que la marginación total. Esto es algo que no sucede con Augusta: porque la duda estática que Josefín muestra ante la ternura y a la vez dureza de su tía no posibilita, ni siquiera mínimamente, este reconocimiento parcial; pero también porque ella hace suyo el discurso de Wiström, sin mostrar un resquicio de singularidad y, más bien, desarrollando una identificación con la propuesta del director (y viceversa). Josefín parecería advertir esta situación, pues en algún momento remarca la diferencia en el modo de recordar a ambos desaparecidos: «Claudio dejó sus palabras, Augusta solo silencio y unas pocas fotografías» (min. 21:06); sin embargo, es una duda breve, a la que no vuelve.

De esta manera, *Tempestad en los Andes* constituye la expresión de una ética que propugna una verdad falsaria. No absolutamente falsa, sino forzada en la consolidación de “una” verdad (reconciliadora, curativa del cuerpo social)³⁹. Es decir, este documental ofrece una interpretación que falsifica, altera, la composición original de la situación y las existencias descritas con la finalidad de establecer una verdad anticipada, previamente concebida, solo probada de modo parcial, pero forzosamente impuesta. Esta verdad es el discurso de la reconciliación efectista, de la apoliticidad, de la sobreidentificación (LaCapra, 2005): un discurso en el que, de modo eficiente, Josefín (y el filme con ella)

³⁹ O, en términos de lo que Sarlo (2005) caracteriza como uno de los modos de testimoniar, se trata de un relato «verosimilizante pero no necesariamente verdadero» (pág. 71).

inscribe su recuerdo sobre Augusta. Esta es una ética, como señala Agamben (2000), que exige a toda costa, la adecuación a una norma, a una dignidad, la promoción de «un modelo interior o una imagen externa a la que debe adecuarse y que debe ser conservada a cualquier precio» (pág. 71). El modelo exigido por el proyecto de Wiström es la propuesta reconciliatoria del ‘buen recordar’, aquella que se sustenta en la reconstitución de un pasado andino perdido y en la consolidación de una víctima neutral, de un sujeto sufriente. El precio que se paga por conservar esta imagen es, por una parte, el relego de los familiares de Claudio (su rechazo ante los intentos de despolitización, su limitado reconocimiento), pero, por otra parte, la imposibilidad para representar a Augusta desde esta complejidad ambivalente que Josefin atisba, pero que no logra comprender. Así, *Tempestad en los Andes* sostiene una ética falsaria que, aunque ofrece pequeños momentos reivindicatorios para los sujetos narrados, se decanta por defender y legitimar –adulterando lo explorado– algunas de las características del recordar hegemónico: una victimización compasiva de los apolíticos cuerpos sufrientes que no discuten o problematizan el poder que los articula y significa; un interés por desarrollar una reconciliación efectista y sin cuestionamientos (conservadora) que carece de una visión compleja; una interpretación normalizante que anula la singularidad y lo factible de lo explorado, esa «humanidad afirmativa, o sea: intentar ser el inmortal de esta situación» (Badiou, 2003, pág. 41).

V. CONCLUSIONES. Ética y reconocimiento desde la memoria generacional: mirar al familiar abyecto

«Difícil mirar a los ojos / a quien lleva en el rostro escrita la condena» escribe Chueca en *Contemplación de los cuerpos* (2005). Creo que es un verso idóneo para describir la aproximación –complicada, confusa, frágil e imperfecta– que exhiben los documentales aquí analizados: un intento de mirar a los ojos al condenado, es decir, la búsqueda (jamás vana) de acercarse al sujeto abyecto y pretender reconocerlo; identificarse con ella o él; aproximarse y ponerse a su lado; querer ver a Sybila, Alejandro y Augusta –los culpables e invalidados moralmente– desde otra mirada. Así, lo que el verso evoca, y lo que estos tres filmes explicitan, es el desafío de afrontar y conocer a estos sujetos en la dimensión que ellos mismos muestran, sin detenerse en ese desprecio público y oficializado que llevan inscrito. Para ello, para contrarrestar eso que el poema simboliza como ‘difícil’, los documentales coinciden en explorar ese retrato íntimo que su cercanía familiar con la o el personaje ausente les posibilita: una intimidad que muestra otro rostro de los retratados y de quienes retratan. Es este gesto inédito de exploración (auto)biográfica en el escenario peruano de posguerra lo que estos documentales avizoran: las posibilidades y limitaciones que la memoria generacional propone en estos documentales.

Son representaciones íntimas que visibilizan una mirada/comprensión distinta para quienes eran tradicionalmente mirados/comprendidos desde la culpa y la condena. Un rostro no conocido, su espacio familiar y amical más privado, la humanización que les era negada, su vulnerabilidad: eso lo que se devela con estos filmes. Y si bien este es un rostro que no basta para encarnar su complejidad, sí posibilita una representación alterna

a la oficial, una breve pero reveladora contraposición a la significación estereotipada y patológica que se ha difundido públicamente sobre los “terroristas”. Es decir: estos documentales desmontan la connotación abyecta sólidamente afianzada para estos sujetos al proponer una aproximación empática –un reconocimiento– hacia su humanidad. Pero Sybila, Peter y Augusta no son solo esa figuración humanitaria –un retrato heroico/victimista– que familiares y amigos posicionan, esa representación compasiva que despierta piedad por el sujeto repudiado. Constituyen una complejidad en la que confluyen este lado más familiar e íntimo, pero también su rol histórico y público como actores armados (una complejidad que estos documentales logran advertir, pero no desarrollar). Por ello, pretender asumir como válido solo un aspecto de esta ambivalencia es un gesto parcializado que descontextualiza y promueve una comprensión apolítica, compasiva o estereotipada del rol íntimo e histórico de los retratados. Así, esta representación íntima –porque se opone al retrato repudiable que la oficialidad hegemónica sostiene y aunque devenga en una resolución unilateral, totalizante, sobredimensionada– resulta un primer intento endeble por establecer, desde la exploración de los descendientes, una mirada singular que ensanche la limitada representación que se posee sobre estos sujetos.

Esta mirada íntima, a pesar de ser un gesto común en los tres documentales, sucede de manera desigual en cada uno. Como se ha explicado en detalle, cada proyecto desarrolla formas distintas de acercarse al familiar ausente y dar cuenta de lo que su exploración promueve: el reconocimiento que, de acuerdo a sus límites y posibilidades, los documentales convocan para cada protagonista. En *Sibila*, el evidente desencuentro entre Teresa y Sybila devela la falla epistémica en el modo como la sobrina pretendía aproximarse a su tía: la imposibilidad, en principio, de ser ella; luego, de estar a su lado; finalmente, de comprender y comulgar con esa complejidad contradictoria que Sybila

significa (ser acero y paloma a la vez: ser esa anciana dulce y memorable, y también la defensora acérrima del PCP-SL). Y aunque exhibir el desencuentro resulta meritorio, el reconocimiento de la personaje retratada solo será atisbado, intuido: apenas unos segundos finales parecieran dar cuenta de la distancia física y subjetiva necesarias para entender lo que Sybila representa. Por su parte, *Alias Alejandro* logra testimoniar, al menos de modo indirecto, una aproximación menos prejuiciosa o sobredimensionada hacia el padre ausente. Es a partir del encuentro con Peter que la incertidumbre e incredulidad nihilista que amenazaba el viaje de Alejandro se transforma en un convencimiento motivador: una voluntad para creer y entender a Peter, no desde lo que sus familiares, amigos o la oficialidad han enunciado, sino desde lo que él mismo encuentra en su padre. No obstante, esta voluntad es solo un gesto que se cuenta, pero que no se evidencia en la trama: por ello, aquí el reconocimiento es solo un anuncio que se vislumbra, pero no una situación tangible. Finalmente, *Tempestad en los Andes* resulta una aproximación conservadora. El retrato compasivo sirve como un medio para consolidar una propuesta de reconciliación en la que, si bien se iluminan zonas poco conocidas sobre Augusta La Torre, se pretende incluir forzosamente a los demás personajes. Así, el desengaño familiar de Josefín motivará la asunción de algunas características del discurso oficial sobre el conflicto (y sobre su tía), lo cual marginará las voces de Flor y su familia –cuestionadoras de la propia narración–, y motivará que Augusta sea concebida limitadamente, sin comprender la contradicción que la constituye. Por tanto, el reconocimiento posible, marginalmente visible, es obstaculizado.

De esta manera, pese a los límites ideológicos y a los embrionarios gestos que encarnan sus propuestas, estos testimonios audiovisuales proponen nuevas posibilidades de representación para los sujetos subversivos, a la vez que agrietan los unilaterales y oficializados sedimentos de la memoria cultural sobre la violencia política, ese «sentido

común hegemónico que estigmatiza de patológico todo lo que irrumpe con violencia desde fuera de su dominio social» (Ubilluz, Hibbett, & Vich, 2009, pág. 11). Ese es el mayor mérito de estos documentales: proponer y agrietar; asentar una posibilidad de recuerdo y representación inéditos para estos sujetos y para la guerra sobrevivida. En otras palabras, estos proyectos constituyen formaciones emergentes (Williams, 1988) que –desde su incipiente propuesta, desde su limitada pero significativa apertura– establecen una ruptura con la tradición ética que hegemoniza la comprensión y socialización de la historia reciente. Son elementos que, desde su marginalidad creciente y a pesar de su limitado espacio de acción, desafían el discurso de los derechos humanos y su intento por consolidar la «afirmación de una cultura» (Lerner, 2007): ese posicionamiento ético que conlleva «un gesto violento de despolitización que priva al otro discriminado de cualquier subjetivización política» (Žižek, 2011, pág. 124). Considero que este desafío se expresa, principalmente, en las resoluciones que los documentales muestran a partir de los desvíos, obstáculos o cambios que presenta su búsqueda rememorante: *lo fallido* en *Sibila* (o, más bien, la decisión ética de mostrar sin tapujos el desacuerdo), *lo incomprensible* en *Alias Alejandro* (esa imposibilidad literal y figurativa para registrar el encuentro con el padre: una ética de la indeterminación), y *lo marginal* en *Tempestad en los Andes* (esas voces que, aunque silenciadas, se niegan a callar y aceptar la reconciliación impuesta, esa ética de una verdad falsaria). Es desde estos espacios de no comprender, de falla estructural o de marginalización que los documentales proponen una (aún incipiente) mirada distinta para el subversivo, una oportunidad para mirarlos a los ojos e intentar ver más allá de lo que exhibe su visible abyección.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Agüero, J. C. (2009). *El nacimiento de los monstruos*. (C. Landeo, Ed.) Lima, Perú. Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/34679805/El-Nacimiento-de-Los-Monstruos>
- Agüero, J. C. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Agüero, J. C. (2016). *Enemigo*. Lima: Intermezzo Tropical.
- Arguedas, J. M. (1996). *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Segunda ed.). (E.-M. Fell, Ed.) Madrid, España: ALLCA XX - Colección Archivos.
- Arredondo, T. (2012). Entrevista con Teresa Arredondo, por Celina López Seco. En C. cine, *Sibila, un documental de Teresa Arredondo* (págs. 7-8). Santiago de Chile.
- Arredondo, T. (Dirección). (2012). *Sibila* [Película]. Santiago de Chile. Obtenido de <http://www.sibiladocumental.com/>
- Asencios, D. (2016). *La ciudad acorralada. Jóvenes y Sendero Luminoso en Lima de los 80 y 90*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Badiou, A. (1999). *San Pablo: la fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.
- Badiou, A. (2000). La ética y la cuestión de los derechos humanos. *Acontecimiento*(19-20).
- Badiou, A. (2003). *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. México D.F.: Herder.
- Bolo Varela, O. (2016). *Análisis de las representaciones ideológicas que el diario El Comercio difundió, en su discurso editorial, sobre los principales actores del conflicto armado interno durante la década posterior a la presentación del Informe Final de la CVR*. Tesis para optar el grado de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Cárdenas, A. (Dirección). (2004). *Alias Alejandro* [Película]. Alemania. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jACKju-MTYI>

- Cárdenas, A. (5 de agosto de 2006). Entrevista con Alejandro Cárdenas Amelio. *Cinencuentro*. (R. Portales, Entrevistador, & L. Ramos, Editor) Lima, Perú. Recuperado el 9 de setiembre de 2016, de <http://www.cinencuentro.com/entrevista-alejandro-cardenas/>
- Caro, R. (2005). Ser mujer, joven y senderista: género y pánico moral en las percepciones de Sendero Luminoso. *IV Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología*. Lima: s/e. Recuperado el 18 de abril de 2017, de <https://es.scribd.com/doc/84526693/Ricardo-Caro-Cardenas-Ser-mujer-joven-y-senderista-Panico-moral-en-las-percepciones-de-Sendero-Luminoso>
- Caro, R., & Robin, V. (Edits.). (2014). *Los claroscuros del conflicto armado y sus representaciones* (Vols. 2, Tomo 43). Lima, Perú: Bulletin de l'Institut français d'études andines - IFEA.
- Chueca, L. (2005). *Contemplación de los cuerpos*. Lima: Estruendomudo ediciones.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final*. Lima.
- Comité Central del PCP. (29 de junio de 1989). *¡Honor y gloria a la camarada Norah! En su 60º Aniversario*. Recuperado el 30 de octubre de 2016, de Bandera Roja: <http://www.bandera-roja.com/norah.html>
- Correa, J. (Abril-setiembre de 2006). El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 2(2), 270-301.
- Degregori, C. I. (2009). Espacios de memoria, batallas por la memoria. *Argumentos. Revista de Análisis y Crítica*.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Denegri, F., & Hibbett, A. (2016). El recordar sucio: estudio introductorio. En F. Denegri, & A. Hibbett, *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (págs. 21-63). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Derrida, J. (2003). El siglo y el perdón (entrevista con Michel Wieviorka). En J. Derrida, *El siglo y el perdón seguida de Fe y saber* (págs. 7-39). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Echegoyen, J. (1996). *Imperativo categórico*. Recuperado el 06 de junio de 2016, de Torre de Babel: <http://www.e-torredbabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiamedievalymoderna/Kant/Kant-ImperativoCategorico.htm>
- El Comercio. (5 de noviembre de 2012). ¿La casa de Sendero? *El Comercio*, pág. A8.

- El Comercio. (22 de setiembre de 2015). Peter Cárdenas: ¿quién es el terrorista del MRTA liberado? *El Comercio*. Recuperado el 29 de setiembre de 2016, de <http://elcomercio.pe/politica/justicia/peter-cardenas-quien-terrorista-mrta-liberado-hoy-noticia-1843028>
- Fell, E.-M. (1996). Introducción de la coordinadora. En J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (págs. XXI-XXVIII). Lima: Colección Archivos. ALLCA XX.
- Fernández Bravo, L. (2015). *La memoria en (re)construcción : las representaciones de la violencia política en el proceso educativo peruano*. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado, Lima.
- Fries, H. (1967). *El nihilismo*. Barcelona: Editorial Herder.
- Galvéz Olaechea, A. (2015). *Con la palabra desarmada. Ensayos sobre el (pos)conflicto*. Lima: Ediciones Fauno.
- Godoy, M. (2013). *180° gira mi cámara: lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima: Departamento Académico de Comunicaciones PUCP.
- Guiné, A. (2016). Encrucijada de guerra en mujeres peruanas: Augusta La Torre y el Movimiento Femenino Popular. *Millars: Espai i història*, 41(2), 97-128.
- Hall, S. (2010). El problema de la ideología: el marxismo sin garantías. En S. Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (págs. 133-153). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Heilman, J. P. (2010). Family Ties: The Political Genealogy of Shining Path's Comrade Norah. *Bulletin of Latin American Research*, 29(2), 155-169.
- Hinojosa, I. (25 de marzo de 2004). En el Nombre del Padre. *Caretas*(1816). Obtenido de <http://www.caretas.com.pe/2004/1816/articulos/cardenas.html>
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (invierno de 2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Hopenhayn, M. (1997). *Después del nihilismo*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lerner, S. (2007). Derechos humanos, la afirmación de una cultura. En M. Giusti, & F. Tubino, *Debates de la ética contemporánea* (págs. 177-183). Lima: PUCP.

- Levi, P. (2005). Los hundidos y los salvados. En P. Levi, *Trilogía de Auschwitz* (págs. 471-652). Barcelona: Editorial Océano.
- Malek, P. (2016). *Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Grupo Editorial Gato Viejo.
- Mayos, G. (2006). Presentación. En F. Nietzsche, *Nihilismo: escritos póstumos* (págs. 5-35). España: Editorial Península.
- McCullough, R. (2016). ¿Puede ser travesti el pueblo?: testimonio subalterno y agencia marica en la memoria del conflicto armado. En F. Denegri, & A. Hibbett (Edits.), *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (págs. 119-153). Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Miró Quesada, J. (1 de 10 de 2015). Peter Cárdenas Schulte: ¿Qué hacer frente a liberación de condenados por terrorismo? *Perú 21*, pág. 5.
- Nichols, B. (1997 [1991]). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. (J. Cerdán, & E. Iriarte, Trads.) Barcelona: Paidós.
- Nietzsche, F. (1992). *Fragmentos póstumos*. (G. Meléndez, Trad.) Santafé de Bogotá, Colombia: Editorial Norma S.A.
- Orosz, D. (2012). Entre dos fuegos. En Casimúsicos cine, *Sibila, un documental de Teresa Arredondo. Dossier de prensa* (págs. 4-5). Santiago de Chile.
- Pérez Tello, M. (4 de setiembre de 2016). Marisol Pérez Tello: “¿En ‘El ojo que llora’ no hay piedras con nombres de terroristas?”. (J. Chávez M., Entrevistador) Lima: Exitosa noticias. Recuperado el 19 de abril de 2017, de <http://exitosanoticias.pe/marisol-perez-tello-en-el-ojo-que-llora-no-hay-piedras-con-nombres-de-terroristas/>
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Quílez Esteve, L. (julio - diciembre de 2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, 57 - 75.
- RAE. (2016). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <http://dle.rae.es>
- Rancière, J. (2004). ¿Quién es el sujeto de los derechos del Hombre? *The South Atlantic Quarterly*, 103(2-3).
- Said, E. W. (2002 [1997]). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori S.A.

- Santiago, G. (2 de agosto de 2009). Un ensayo provocativo. *La Nación*. Recuperado el 2 de mayo de 2017, de <http://www.lanacion.com.ar/1158587-un-ensayo-provocativo>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Trouillot, M.-R. (2011). Una historia impensable: la revolución haitiana como un no-evento. En M. Cañedo Rodríguez, & A. Marquina Espinosa (Edits.), *Antropología política. Temas contemporáneos* (M. Talens, Trad., págs. 351 - 396). Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Ubilluz, J. C. (2010). La política del síntoma. De la democracia radical al populismo (y devuelta a la lucha de clases). En G. Portocarrero, J. C. Ubilluz, & V. Vich (Edits.), *Cultura política en el Perú* (págs. 291 - 317). Lima: RED.
- Ubilluz, J. C., Hibbett, A., & Vich, V. (2009). *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ubilluz, J., & Vich, V. (2009). Juicio sumario de Ángel Valdez. En V. Vich, J. C. Ubilluz, & A. Hibbett, *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (págs. 261 - 268). Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Ulfe, M. E. (2013). *¿Y después de la violencia qué queda? Víctimas, ciudadanos y reparaciones en el contexto post-CVR en el Perú*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ulfe, M. E., & Ilizarbe, C. (19 de junio de 2013). *Paloma y acero: Sibila*. Recuperado el 15 de agosto de 2016, de Noticias SER: <http://www.noticiasser.pe/19/06/2013/grupo-memoria/paloma-y-acero-sibila>
- Ulfe, M., & Málaga, X. (2015). Los nuevos suplicantes del Estado peruano. En L. Huber, & P. Del Pino (Edits.), *Políticas en justicia transicional* (págs. 169 - 189). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Volpi, F. (2012). *El nihilismo*. Madrid: Siruela.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Wiström, M. (10 de setiembre de 2014). Tempestad en los Andes. Entrevista a Mikael Wiström. *El placer de los ojos*. (R. Bedoya, Entrevistador) TV Perú, Lima. Recuperado el 9 de noviembre de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=FgRWFvQ3ckg>

Wiström, M. (Dirección). (2014a). *Tempestad en los Andes* [Película].

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Žižek, S. (diciembre de 2011). En contra de los Derechos Humanos. *Suma de Negocios*, 2(2), 115 - 127.

