

Recordar lo que fuimos, pensar lo que somos: una aproximación al documental *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

Remember What We Were, Think What We Are: An Approach to the Documentary *Pinochet's Children* (Rodríguez Sickert, 2002)

Lembre-se do que éramos, pense no que somos: uma abordagem ao documentário *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

MARÍA AIMARETTI

María Aimaretti es doctora en Historia y Teoría de las Artes, y cuenta con un posdoctorado en Humanidades por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora adjunta del CONICET y docente de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino. Ha brindado clases especiales y seminarios en universidades nacionales, el Instituto Mora de México y la Universidad Jaume I (España). Participa en el grupo de estudios «Arte, cultura y política en la Argentina reciente», coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik. Es autora del libro *Video boliviano de los 80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (2020). Es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Ha reflexionado sobre las relaciones entre cine documental, memoria y política en Latinoamérica.

Recordar lo que fuimos, pensar lo que somos: una aproximación al documental *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

Remember What We Were, Think What We Are: An Approach to the Documentary *Pinochet's Children* (Rodríguez Sickert, 2002)

Lembre-se do que éramos, pense no que somos: uma abordagem ao documentário *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

María Aimaretti

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

m.aimaretti@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0002-5586-5269>)

Recibido: 02-11-2024 / Aceptado: 17-03-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.001>

RESUMEN

Articulando las herramientas teórico-metodológicas de los estudios de memoria y de cine documental, este artículo analiza el largometraje *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez Sickert (2002), a fin de pensar las formas de representación de los encuentros intra- e intergeneracionales en el documental político chileno del siglo XXI. El caso resulta original, pues se desmarca de la tendencia que irá siendo dominante en la década del 2000, centrada en la indagación de la acción represiva-desaparecedora del terrorismo de Estado, a través de relatos en primera persona. Aquí, en cambio, se prioriza el fresco testimonial y la reconstrucción de la experiencia de aquellxs jóvenes que protagonizaron la lucha contra la dictadura en la década de los ochenta —un proceso histórico clave y una generación «intermedia» no del todo recuperados por el audiovisual local—.

Nos interesa problematizar el modo en que se ponen en escena sus voces y memorias, observando procedimientos narrativos, iconografías y paisajes sonoros.

ABSTRACT

From the theoretical-methodological tools of memory studies and documentary film, this article analyzes the film *Pinochet's Children*, by Paula Rodríguez Sickert (2002), in order to think about the forms of representation of intra- and intergenerational encounters in the political Chilean documentary of the 21st century. The case is original because it distances itself from the trend that will become dominant in the 2000s, focused on the investigation of the repressive-disappearance action of State terrorism, through first-person accounts. Here, however, priority is given to the testimonial fresco and the reconstruction of the experience of those young peo-

ple who led the fight against the dictatorship in the 1980s—a key historical process and an “intermediate” generation not fully recovered by local audiovisual media. We are interested in problematizing the way in which their voices and memories are staged, observing narrative procedures, iconography and soundscapes.

RESUMO

Articulando as ferramentas teórico-metodológicas dos estudos da memória e do filme documentário, este artigo analisa o longa-metragem *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez Sickert (2002), a fim de pensar as formas de representação dos encontros intra- e intergeracionais no documentário político chileno do século XXI. O caso é original porque se distancia da tendência que se tornará dominante na década de 2000, focada na investigação da ação repressiva-desaparecimento do terrorismo de Estado, através de relatos em primeira pessoa. Aqui, porém, é dada prioridade ao afresco testemunhal e à reconstrução da experiência dos jovens que lideraram a luta contra a ditadura nos anos 80 — um processo histórico fundamental e uma geração “intermediária” não totalmente recuperada pelos meios audiovisuais locais. Interessa-nos problematizar a forma como são encenadas as suas vozes e memórias, observando procedimentos narrativos, iconográficos e paisagens sonoras.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS / PALAVRAS-CHAVE

Cine documental, historia chilena, memorias, dictadura, generaciones, *Volver a vernos* / documentary cinema, Chilean history, memory, dictatorship, generations, *Pinochet's Children* / cinema documental, história chilena, memorias, ditadura, gerações, *Volver a vernos*

Desde el campo de los estudios de la memoria, Elizabeth Jelin (2002), Susana Kaufman (2006, 2007), Alejandra Oberti (2004, 2016) y Oberti y Roberto Pittaluga (2012), entre otros¹, explican que preguntarse por la sucesión, por la continuidad entre generaciones cuando la violencia y la muerte masivas han provocado alternaciones en el diálogo o, más brutalmente, fracturas en la cadena de transmisión vital y simbólica, resulta fundamental. Entonces, los trabajos de la memoria se vuelven imprescindibles para, intencionadamente, reponer experiencias, imágenes y sentidos enterrados, obturados y desmantelados, y reparar la ligadura social. Como bien advierte Kaufman, lo fundamental es observar cómo se despliegan esas relaciones, es decir, con qué matices y paradojas se produce el intercambio:

Entre lo nuevo y lo viejo, entre lo recibido y lo apropiado, lo singular de una generación al ser dado a otra re-

¹Utilizamos el lenguaje inclusivo como una herramienta crítica para poner en cuestión los androcentrismos y hetero-cis sexismos que por largo tiempo han permeado las escrituras en el campo científico.

vertirá versiones y creará otras en la que segmentos de la historia y nuevos sentidos se combinan. Y esto desafía voluntades perpetuadoras y viejas determinaciones que estallan en narrativas sujetas a un presente marcado por la realidad vigente y por los imaginarios de actualidad. Reinscripciones y transformaciones constantes en que cada generación construye sus referentes de identidad y sus relatos inscribiéndose en la continuidad generacional. Desde esta perspectiva, en la transmisión hay reproducción experiencial e histórica, resignificación y creatividad (2007, p. 215).

Pero, si, aunque sean inacabados, los trabajos de la memoria intergeneracional son necesarios para configurar formas de la identidad social y personal, igualmente relevantes, aunque tal vez con menor atención analítica, son aquellas tareas intrageneracionales. Es decir, el retorno al pasado entre personas que comparten la vivencia de cierta ubicación en el tiempo histórico, que ha implicado la actuación de formas del pensamiento y la sensibilidad semejantes. Ese movimiento de memoria intrageneracional comportaría la interpelación, interlocución y re-conocimiento mutuo entre pares que revisan un ayer más o menos «en común», marcado por ciertas oportunidades y limitaciones epocales que moldearon su experiencia, a la vez que habilitaron determinados posicionamientos —en plural—. Así pues, los agenciamientos, las identificaciones y

los proyectos para el presente y el porvenir, la reproducción social y cultural, se construyen en una dinámica multidimensional que articula tanto las transmisiones del pasado de una generación a otra como la mirada reflexiva que sobre el pasado cada cohorte configura alrededor de su vivencia y de los sentidos que la articularon, haciendo un balance de potencias, alcances y limitaciones desde un sentido de «nosotrxs» no uniforme ni exento de conflictos.

A partir de esta caracterización general, podemos preguntarnos lo siguiente: ¿qué contratiempos, demoras, sobreentendidos y malentendidos aparecen en los encuentros inter- e intrageneracionales cuando la memoria política del pasado reciente se encuentra en disputa? Y, si re-cortamos la atención sobre los procesos de transición democrática latinoamericanos, cabe pensar en esto: ¿cómo recordar los días de resistencia y de lucha contra las dictaduras distanciándose de la mirada adultocéntrica? ¿De qué maneras, por ejemplo, somos capaces de traer al presente y escuchar las memorias juveniles de la década de los ochenta en sus apasionamientos y desencantos, en sus clamores y silencios? Anclando estos interrogantes en el campo de la producción cultural reciente, en este trabajo vamos a examinar el largometraje chileno *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez Sickert (2002), desde la perspectiva de la crítica cultural y articulando las herramientas teórico-metodológicas de los estudios de

memoria y de cine documental, el análisis filmico y los estudios visuales (Bossy y Vergara, 2010; Ortega, 2010; Ramírez, 2010; entre otros).

La película reúne el testimonio de Carolina Tohá, Enrique París y Alejandro Goic, tres militantes estudiantiles que, durante la década de los ochenta, resistieron y se opusieron activamente a la dictadura de Augusto Pinochet. Compartiendo la misma generación, Rodríguez Sickert propone un diálogo con cada uno en el que la memoria de lo actuado no está exenta de balance y autocrítica. Se trata de un caso de interés que, pese a ser realizado por una joven cineasta, temáticamente se desplaza y, a la vez, matiza la tendencia que en pocos años se volverá dominante en los cines del Cono Sur del siglo XXI dedicados al pasado reciente: esto es, aquella centrada en la indagación de la acción represiva-desaparecedora del terrorismo de Estado, con foco en los vínculos entre padres e hijos. Aquí, en cambio, se prioriza la conversación entre integrantes de la misma generación en pos de la re-construcción de experiencias, lazos y diálogos entre aquellxs jóvenes que, sabiéndose ligadxs a «sus padres» de la Unidad Popular (UP), fueron protagonistas absolutxs de la transición de los años ochenta grabando su impronta en un proceso histórico cardinal.

En lo que sigue, vamos a examinar algunas claves contextuales para pensar con qué debates resuena la película en su es-

cenario de inscripción y, a partir de una entrevista original con la realizadora, daremos cuenta de las motivaciones y condiciones de posibilidad del audiovisual. Luego, ya de lleno en el análisis temático y estético de la película —formas narrativas, procedimientos, representaciones sonoras e iconográficas—, prestaremos atención a los sentidos sobre el pasado y el presente que organizan los discursos que los sujetos ofrecen ante la cámara. Queremos observar cómo se procesa la conexión entre el presente neoliberal del Chile del 2000 y la dictadura en esta producción protagonizada y dirigida por jóvenes que han crecido a caballo entre el terrorismo de Estado y una democracia fallida, y que se interrogan sobre la solidez y la debilidad de los lazos políticos, familiares y de amistad; las transmisiones exitosas, interrumpidas y fallidas; y la legitimidad de las deudas y los legados.

Una película en su(s) coyuntura(s): entre los años ochenta y el siglo XXI

Norbert Lechner y Pedro Güell (2006) sostienen que, en Chile, la dictadura y el proceso de transición democrática comparten rasgos comunes que, ya desde los planos legal, económico y político, señalan problemáticas continuidades entre uno y otro momento; y que, justamente, el principio de gobernabilidad que prevaleció desde el primer Gobierno democrático fue la contención de conflictos. Tal como lo advierte lúcidamente Nelly Richard, desde comienzos de la década de los noventa:

La búsqueda de reconciliación de una comunidad dividida fue agenciada por una transición que reguló todo el sistema discursivo de las referencias al pasado dictatorial, amortiguando el uso del lenguaje, evitando las palabras descompuestas que traen el recuerdo lastimado de un pasado de ofensas y maltratos, rebajando el tono y la intensidad de las voces cargadas de furia e indignación que rechazaban el formulismo institucional de los vocabularios del acuerdo. Es así como, durante largos años, el molde uniformador del consenso dejó sin curso de expresión a los arrebatos de la memoria violentada por el golpe militar, hasta que ocurrió el sorpresivo arresto del ex Comandante en Jefe de la junta Militar en octubre de 1998 en Londres (2010, p. 32).

En efecto, la detención de Pinochet, el aniversario redondo del golpe de Estado en Chile en 2003 y el trabajo de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, más conocida como «Comisión Valech», removieron el debate público, y las revisiones del pasado reciente tuvieron un espacio destacado en la producción cultural y el cine documental. Allí, nuevas voces y visiones —las de lxs hijxs de la generación sesentista/setentista (militantes o no)— encontraron un espacio idóneo de intervención y se sumaron a la

controversia social². Sin embargo, la peculiaridad del caso que nos ocupa es que, si bien retorna al pasado político como quien tiene una cuenta pendiente con él, no se dispone a iluminar a la «generación dorada de los setenta» —protagonista de la UP y las agrupaciones revolucionarias; luego, masacrada— bajo la identidad de «hijx de...». El foco de atención está puesto, más bien, en aquellxs jóvenes que, impugnando a la dictadura, lucharon vigorosamente por el retorno democrático, siendo luego «desplazadxs» del mundo de la política por el retorno de antiguxs referentes de partidos tradicionales que, como señalamos anteriormente, estaban afirmadxs en una visión de concertación y pacto con los militares.

Nacida en Santiago de Chile, Paula Rodríguez Sickert estudió arquitectura primero en su país y luego en Alemania en la Escuela de Artes, a donde viajó a fines de los años ochenta, antes de que terminara la dictadura pinochetista. Durante la década de los noventa, continuó su formación como cineasta en la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín (DFFB), como lo menciona en una entrevista en el marco del 25º Festival Internacional de Cine Recobrado de Valparaíso:

Me fui con un sentimiento superextraño, porque, cuando volvía y viví como toda la transición a la demo-

² Recuperando las investigaciones del Centro de Salud Mental y Derechos Humanos (CINTRAS-CHILE), Milena Gallardo y Alicia Salomone (2018) señalan que el daño sufrido en Chile fue multigeneracional, intergeneracional y también transgeneracional, en tanto que se heredó a las generaciones posteriores a las víctimas directas.

cracia y todo eso, siempre con una mirada externa, porque yo no estaba acá [en Chile] [...], me surgían muchas preguntas de ese proceso posdictadura [...]. De alguna manera, había un silencio y una no reflexión, como que los chilenos quisieron dejar atrás la dictadura [...]. Y, cuando toman preso a Pinochet en Londres, como que hay un replanteamiento [...]. Por primera vez yo sentí que hubo atisbos de preguntarnos qué había pasado (cinerecobrado, 2021, 4:45-5:35).

Justamente, esa coyuntura de remoción del pasado en la que empezaron a reaparecer voces que discutían los relatos establecidos coincidió con la finalización de sus estudios como realizadora audiovisual. Entonces, cuando Rodríguez Sickert advirtió que su generación no estaba siendo oída porque la de los padres era la que mayor espacio público concentraba, tomó la decisión de que su primer trabajo profesional fuese alrededor de la experiencia de aquella juventud rebelde: la suya. En efecto, en la cinta, la reivindicación de cierto lugar específico en la historia reciente de Chile se realiza desde un posicionamiento situado y reflexivo: la cineasta formó parte de esa generación y

es su voz narradora la que puntúa el relato oscilando entre la primera persona del plural inclusivo; la tercera, para referirse a cada uno de sus protagonistas; y una discreta primera persona. Así, tal como señalaron Catalina Donoso Pinto y Valeria de los Ríos sobre los documentales chilenos autobiográficos del siglo XXI, se reivindica una voz que, siendo íntima, «construye y resignifica el espacio de lo público y de la historia escrita con mayúsculas [...]. [Instala] la importancia de pensar lo colectivo como un tejido inseparable de la experiencia personal» (2016, p. 215).

Gracias a los fondos económicos que recibió en Alemania —no contó con productor chileno—³, tuvo una buena base financiera que le permitió hacer un viaje de investigación, un periodo de entrevistas extensas a más de treinta personas de su generación —muchas de ellas, vinculadas con las artes y la cultura en general— y, luego, la elaboración de un guion⁴. Considerando que no vivía en Chile, que había tiempos limitados para el rodaje —alrededor de seis semanas— y que era necesario trabajar con la mayor precisión posible, a partir de las entrevistas, la pesquisa bibliográfica, la revisión de archivos y la comprensión de las personalidades de

³ La versión en 35 mm dura 82 min; y la televisiva, 59 min. La producción fue de Maja.de y el Deutsche Film und Fernsehakademie Berlín, con el apoyo del Filmboard Berlin Brandenburg y el Kuratorium Jungerdeutscher Film.

⁴ Sobre la elección de sus protagonistas, ella, en entrevista realizada por la autora de este artículo, recuerda lo siguiente: «Cuando [en las entrevistas] yo escuché a los dirigentes políticos [Goic, Poli y Carolina], sentí que ellos podían articular lo que había pasado y decidí que ellos iban a ser los protagonistas» (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024). De los encuentros y charlas con artistas —músicos, fotógrafos, videastas— a quienes también entrevistó, Rodríguez Sickert retuvo fotografías, obras y registros, que forman parte del montaje (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024): es decir, su mirada y su voz también están recogidas, aunque no de forma lingüística.

sus tres protagonistas, Rodríguez Sickert preparó un guion detallado cuya estructura se mantuvo sin cambios (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024). Sintetizando su película, explica:

Son 30 años de la historia de Chile contados a través de estos tres personajes y, a la vez, también es mi biografía sentimental. [...] Hay una implicancia muy profunda con toda la película [...]. [Pude lograr] un retrato donde otros también se ven reflejados [...]. Fue bien catártico [...]. Fue mi reencuentro con Chile: [...] yo lo hice para Chile; [...] era un abrazo a Chile (cinerecobrada, 2021, 18:00-47:50)⁵.

En efecto, en *Volver a vernos*, se intenta re establecer una conversación intrageneracional inactiva, suspendida, disgregada por la violencia sistémica del neoliberalismo impuesto durante la transición chilena. Un tema original, sin duda, que toma forma a través de un tipo de relato testimonial coral que Fernando Seliprandy (2018) identifica a comienzos del 2000 como «residual», frente a la emergencia innovadora de la primera persona como principio constructivo central de las películas. En sintonía semántica con su título —*Volver a vernos*—, las preguntas que dan lugar al

documental podrían ser estas: ¿qué fue de nosotrxs?, ¿qué nos pasó —como generación— en el retorno de la democracia en Chile?, ¿cómo nos vinculamos con la generación de nuerstrxs antecesorxs para afirmar nuestra identidad?

La cinta no tuvo estreno comercial, pero circuló por festivales internacionales como el de San Sebastián en 2002 —en su 50 edición— y el de Mar del Plata en 2003. Cosechó distinciones y nominaciones: en Chile, ganó el Primer Premio en la Competencia Nacional en el 6º FIDOCs (Festival Internacional de Documentales de Santiago) de 2002, el primer premio en el 9º Festival Internacional de Cine de Valdivia de 2002 y el primer premio a Mejor Documental y Mejor Posproducción en el Festival de Valparaíso de 2003; en Latinoamérica, obtuvo el Premio Coral de Largometraje Documental —otorgado al mejor film documental— en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana de 2003. Su circulación internacional, que se extendió por más de tres años, coincidió con la coyuntura conmemorativa de los 30 años del golpe de Estado en Chile, y también involucró a canales de TV. Rodríguez Sickert señala:

La película respondió las preguntas que yo tenía [...]. Fue un viaje para

⁵ Rodríguez Sickert también señala: «La historia es muy cercana: no la podría haber contado si no hubiera estado ahí [...]. [A Poli, a Carolina y a Goic] los conocía de cruzarnos en las fiestas, con amigos en común [...]. Pablo Salas [asistente y colaborador en la película, y amigo personal] y yo vivimos esa época juntos; habíamos estado fuera y habíamos vuelto también: somos de la misma generación y teníamos esa mirada [...] con distancia de lo que había sucedido: porque la gente que se quedó acá había perdido la visión [de conjunto]» (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024).

encontrar las respuestas [...]. [Tras el estreno,] mucha gente se me acercaba y me decía: «¡Muchas gracias! Yo no sabía que era [parte de] una generación; no me entendía como generación». O sea, [la película] le dio una lectura [de sí] [...]. Es una generación sin mucha pena ni gloria [...], sin grandes héroes [...] [o] con héroes anónimos [...], una generación menor [...]. [Pero] cuando yo la mostré afuera permitió que mucha gente entendiera la transición [...] y otros procesos dictatoriales semejantes (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024).

Como veremos en el próximo apartado, Rodríguez Sickert re-une a una generación dispersa –la suya–, construye un espacio de intimidad e interlocución horizontal, y abre a un ejercicio de memoria compartida, no solamente para darle nuevos sentidos al pasado reciente, sino también para problematizar las deudas y pendientes de la democracia constitucional. Siguiendo a Lechner y Güell, intuimos que la película pone en discusión «la doble expectativa frustrada» por esa democracia de los acuerdos, esto es, «el horizonte abierto por la *promesa* del plebiscito de 1988 [...] [y] las *expectativas de justicia*»⁶ (2006, p. 36). Justamente, sospechamos que, en el contexto «caliente» de comienzos del nuevo siglo, *Volver a vernos* configura una doble convocato-

ria, tanto a la generación de los ochenta como a la sociedad toda, a la vez reivindicativa por el coraje de haber luchado contra la dictadura y también (auto) crítica respecto de las transformaciones democráticas que, aunque deseadas, no se sustanciaron. Y así, en vez de seguir apostando por una lógica de estabilidad y prudencia de la opinión pública y el debate político, la cinta abre interesantes aristas de discusión sobre un periodo prontamente olvidado y una generación marginada y que se automarginó, restableciendo el espesor del conflicto social y de la historia. De esta forma, tiene la audacia de reponer, de recordar, a través de testimonios y archivos, «la imagen de “lo que pudo haber sido” [que] sigue presente soterradamente como sueño de “lo que podrá ser”» (Lechner y Güell, 2006, p. 37).

Voces y cuerpos testimoniales: entre lo generacional y lo subjetivo

Volver a vernos comienza y termina a las orillas del océano Pacífico. Frente a él, que simboliza a la vez el futuro y el pasado donde yacen los cuerpos de miles de detenidxs desaparecidxs, comparecen lxs protagonistas, Goic, Carolina y Poli, reunidxs por Rodríguez Sickert, quien encuentra en ellxs un eco y un espejo de sí misma. Como señala en *off*: «Me veo como éramos. Los veo a ellos [...]. A toda una generación: la nuestra» (Rodríguez

Sickert, 2002, 00:00:50-00:00:58). Recuperando la taxonomía con la que Pablo Piedras (2014) estudia el cine documental en primera persona argentino, podríamos pensar que la cinta corresponde a la modalidad de «experiencia y alteridad»: es decir, aquella en la que un sujeto habla *con lxs otrxs*. Tomando en cuenta el modo en que la intervención del/la realizador/a en primera persona se inscribe en el film, esta variante se caracteriza por

una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percibiéndose una contaminación entre ambos niveles. Así la experiencia y la percepción del cineasta resultan visiblemente conmovidas, y el objeto del relato resignificado, al estar atravesado por una mirada personal y subjetiva (p. 78).

Como bien ha explicado el autor, esta modalidad no necesariamente implica la apertura a la intimidad del/la realizador/a y el cuestionamiento de su propia identidad; y, de hecho, de las tres estrategias de inscripción del yo que Piedras advierte —escritura en el plano, voz en *off* y figuración del cuerpo—, el documental que examinamos solo utiliza la segunda, y de modo discreto e intermitente. Sin embargo, aunque la intimidad de la realizadora no se exponga, lejos de la assertividad y la certeza, es su voz la que, en clave afectiva y evocadora, hil-

vana el relato: lo hace, además, sin centralizar la autoridad epistémica, ya que la comparte con sus interlocutorxs. Más que al énfasis declamatorio, esa voz tiene de al medio tono y la neutralidad: una voz sombría y algo desvitalizada —gris: como los paisajes santiaguinos descritos en las escenas observacionales—, que nunca cambia a lo largo del metraje y que, de modo sutil, expresa el posicionamiento de la narradora, entre el cansancio, la desilusión, la distancia reflexiva y cierta expectativa de futuro —un posicionamiento herido—. En sus acotadas intervenciones —descriptivas y exploratorias, más que explicativas—, esa voz, de ritmo constante y tono monocorde, plantea una aproximación interrogativa y parcial respecto de los temas que se van desgranando en el documental, y nunca se une al cuerpo de la realizadora. La posición de interlocución de Rodríguez Sickert es la llave para hacer funcionar el relato: su rostro y corporalidad sustraídos de la imagen para el público, pero visibles y próximos para lxs protagonistas, es aquello que hace posible la (re) creación de la intimidad interpersonal. De hecho, sin verticalidad jerárquica, existe cierta reciprocidad implícita entre ella y lxs otrxs: y es que el diálogo con lxs protagonistas es indispensable para que ella misma pueda *volverse a ver*.

Estructurada por capítulos que, cronológicamente, siguen el devenir de los

procesos dictatorial y transicional⁷, la cinta construye una conversación entre tres adultxs a propósito de determinadas experiencias vividas en su juventud, núcleos temáticos e incluso apreciaciones de unxs sobre otrxs: cada figura ofrece su testimonio singular, mientras resuena con las otras dos, pese a que prácticamente no coinciden en plano durante el metraje y, cuando lo hacen, no median las palabras. Son tres historias, tres trayectorias que entran en consonancia con las de muchas otras personas gracias a una mirada que las reúne para volver: volver a verse, a re-conocerse, pero también volver a un apasionado tiempo juvenil —ese que tan agudamente sintetizó la poeta Violeta Parra en su canción «Volver a los 17»—. Por eso la película es, también, un viaje: un desplazamiento en el tiempo y a través del tiempo para conectar con sucesos «extraviados» del relato común del pasado reciente. Un viaje que, desde las primeras imágenes, se expone como demandando atención y cautela: de ahí los planos nubosos de la autopista, el vidrio frontal de un vehículo en movimiento con

el limpiaparabrisas encendido, la niebla del camino a través de la que se divisa un cartel que da la bienvenida a la ciudad de Santiago de Chile —y a la propia cinta—. No se trata solo de «ir llegando» poco a poco a la(s) historia(s), sino de reconocer en ella(s) las incertezas, los conos de sombra; despejar la mirada para poder ver con mayor claridad la experiencia vivida.

Rodríguez Sickert retrata tres subjetividades y, a la vez, construye tres personajes para su película que van teniendo, gracias al trabajo conjunto con el montajista Octavio Iturbe, desarrollos dramáticos y climas afectivos diversos⁸. Alejandro Goic es el mayor en edad, el más expresivo y verborrágico, el más físico y performático ante la cámara, y su semblante es semejante al de Ernesto «Che» Guevara: si durante toda la cinta ese *gestus* parecería indicar una adhesión vital y política al imaginario sesentista, en el final comprobaremos que responde —además de a esa motivación— a las exigencias de un personaje que encarna como actor de teatro⁹. Las escenas que protagoniza poseen una

⁷ Los capítulos se titulan «Día del golpe», «Los años oscuros», «La rebelión de los '80», «No +» y «Búsquedas». Los momentos históricos narrados por la película coinciden con las secuencias de roturas, desconexiones y re-enlaces entre historia y memoria que Nelly Richard encuentra en el escenario pos-1973: «Primero, el violento recuerdo de la toma de poder de 1973, cuyo quiebre histórico seccionó y mutiló el pasado anterior al corte que el régimen militar impone como fundacional. Segundo, las luchas antidictatoriales por la recuperación del sentido de la historia que le tocó librar a la cultura de oposición en medio de la fragmentación de los símbolos de pertenencia comunitaria. Tercero, el desafío de reunificar a una sociedad traumáticamente dividida por el odio suturando los bordes de la herida que separan el castigar del perdonar» (2007, p. 110).

⁸ De origen mexicano, Iturbe vivía en España y esta fue la única película que hizo para cineastas de Chile: había estudiado *ballet*, por lo que contaba con un refinado sentido del ritmo y la musicalidad (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024). Como se analizará más adelante, su contribución al film resultó meritaria.

⁹ Intérprete en cine, teatro y televisión, y docente de actuación, Goic es actualmente agregado cultural en la Embajada de Chile en Argentina, como parte de la gestión de Gabriel Boric.

carga dramática intensa, tanto por los temas del discurso enunciado como por el modo en que los expone. Además, se construye para él un ritmo dinámico, un montaje acelerado lleno de cortes y planos breves, alternando su voz, su cuerpo y *performance* recorriendo las calles con imágenes de archivo que van ilustrando su memoria. Cuando Goic recuerda momentos difíciles, como su detención y tortura clandestina, o cuando reflexiona con lucidez y profundidad sobre sus convicciones, el relato se vuelve más pausado y la cámara permanece fija, atenta a sus gestos y, sobre todo, a su mirada vivaz, risueña y por momentos «fuera de sí». Poli, en cambio, es el personaje reposado, ordenado, moderado en la intensidad de sus afectos y expresiones: es la figura sedente, a la que se retrata, generalmente, en lo que parece ser la mesa del comedor de su casa, con una fotografía en clave baja. A diferencia de los planos inestables con cámara en mano que aparecen en el retrato de Goic, a Poli se lo ve siempre en planos medios fijos y de mediana duración —evitando los cortes—: esa modulación en el lenguaje audiovisual se corresponde formalmente con su distancia de los acontecimientos, su estabilidad afectiva y capacidad racional de interpretación de los procesos históricos. Incluso cuando el montaje incorpore archivos para iluminar su testimonio, la estrategia será hacerlos aparecer en *slow*

motion, en contraste expresivo con la aceleración que se veía durante el segmento de Goic. Carolina/Carola¹⁰, por su parte, es con quien el relato parece establecer la mayor proximidad física e intimidad: en un comienzo, se la retrata en primerísimos primeros planos cerrados sobre su rostro, en una posición corporal yacente, en lo que a todas luces denota confianza con su interlocutora, más que conciencia del público que habrá de ver la cinta, como quizás resuma en la extroversión o contención de los otros dos personajes. Sostenidxs por el bajo continuo de la voz y la mirada de Rodríguez Sickert, entre lxs tres se construye un trenzado de recuerdos en el que cada hilo convoca al otro, lo recupera y resuena con él, en una suerte de *continuum* y relevo.

Ahora bien, ¿qué forma de diálogo intergeneracional establecen lxs protagonistas con sus antecesores? En los tres casos, la figura paterna es la que concentra la fuerza de atracción en términos de interlocución e identificación: la insistencia en la filiación coincide, como mito de origen, con el momento del golpe, en el que los tres padres mueren o desaparecen a causa de la acción militar, con lo cual muy pronto lxs protagonistas se transforman en huérfanos. Para Goic, Salvador Allende funge como padre simbólico y espiritual, figura de referencia y protección ética para «lo que vino después»: si

¹⁰ Tras una carrera política importante durante las primeras dos décadas del siglo XXI, Carolina Tohá es la actual ministra del Interior y Seguridad Pública del Gobierno de Gabriel Boric. En varios momentos del documental, afectuosamente se refieren a ella como Carola.

no hubiera resistido como lo hizo, «ahí nos habrían aplastado el alma. El Chicho sostuvo nuestro corazón», dice frente a la cámara, conmovido (Rodríguez Sickert, 2002, 00:10:15-00:10:20). Poli es hijo de Enrique París, psiquiatra y colaborador de Allende, quien fuera detenido en La Moneda y cuyo cuerpo permaneció largos años desaparecido. Cuando el joven recuerda la coherencia de su padre y la fuerza de su decisión a permanecer junto a Allende hasta el final, señala que haber hecho otra cosa hubiera sido traicionarse y traicionar a sus hijos. José Tohá, ministro del Interior de la UP, fue deportado a la isla Dawson y murió seis meses después: Carola perdió a su padre cuando tenía 8 años. Tras recordar la unión que tenía con él, la joven evoca la honda de aquella falta que significó su muerte: no solo fue su presencia física y afectiva, sino todo «su mundo», pues salió rápidamente de Chile rumbo al exilio en México. Con ese mundo, Carola señala haber extraviado para siempre una ligereza, una alegría ante y con la vida.

Como vemos, introduciendo la narración en el clivaje histórico del derrocamiento de la UP, entendido —en parte— como punto de origen identitario, la primera macrosecuencia —«El día del golpe»—

está dedicada a iluminar la filiación de base: Allende, París y Tohá son ejemplo de coherencia a seguir, respaldo ético donde descansar y referencia orientadora hacia el futuro. Aunque luego la atención del largometraje pase a la reflexión sobre la propia generación, esta secuencia deja en claro que las conversaciones con el padre pasan de un estado de expresión pública a otro íntimo: no desaparecen, no hay renuncia a ellos, pero tampoco se suscita una fijación melancólica, sino, más bien, una in-corporación¹¹. En efecto, a medida que avance el relato, cada protagonista irá narrando los modos de procesamiento del legado de compromiso social que transmitieron con su vida los antecesores, poniendo en tensión ese ser *hijxs de...* padres valientes y, a la vez, ser *hijxs de...* la dictadura, contradicción que organiza la cinta. Esto es: ser hijxs de Allende, herederxs de la revolución; y ser hijxs de Pinochet, herederxs del miedo¹².

Para lxs tres, los setenta fueron «los años oscuros». Alternando sus testimonios, se irán mostrando registros directos de la ciudad de Santiago «vaciada», es decir, sin pueblo, sin vida ni proyectos colectivos, con las calles desiertas. En esos años, Goic se convirtió en referente político en escuelas secundarias, y fue dete-

¹¹ Cabe destacar que José Rodríguez, padre de Paula, fue coguionista de la película; por tanto, incluso en la misma forma de concebir la cinta, en su propio proceso de trabajo creativo, la base original la constituye el diálogo entre generaciones, y entre una hija y su papá. Rodríguez Sickert evocó el sentido de su proyecto en estos términos: «Es [también] una conversación, un diálogo con la otra generación: nosotros heredamos, en parte, el espíritu de ellos, y qué hacíamos con eso [era un asunto importante]» (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024).

¹² El título en inglés del largometraje es *Pinochet's Children*.

nido y torturado en un centro clandestino —al que retorna, en el presente, junto con el equipo de la película, para recorrer sus habitaciones abandonadas—; Poli se exilió con su familia en Francia; y Carola vivió el desarraigo. Sin embargo, la directora se encarga de señalar cómo, pese al terror, las tres trayectorias estuvieron signadas por la resiliencia, para lo cual resultó esencial seguir sosteniendo ya no solo ese diálogo interno con el padre —sanguíneo o simbólico—, sino un vínculo de continuidad con lxs pares que también comenzaron a desaparecer, producto de la violencia.

Si, prontamente, Poli retornó en soledad a Chile, menos para buscar a su padre y más para re-encontrar su pulsión vital, la huella de su conducta y valores —esto es: un encuentro a través de los actos y la ética política—; Goic, en una escena conmovedora, reflexiona sobre la «presencia» dentro de sí tanto de sus amigxs como de sus verdugos. El relato complejiza este testimonio al incorporar en banda imagen las típicas fotos carnet de desaparecidxs, amarillentas, percutidas por el paso del tiempo, que se superponen unas a otras en un palimpsesto de rostros ausentados, por lo que la frase «Me van a acompañar con más intensidad en mis recuerdos que la gente que amo. Van a estar conmigo, dentro de mí hasta que yo muera» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:14:40-00:14:58), enunciada por

Goic relatando su tortura, se carga de una potente ambigüedad semántica, ya que termina aludiendo no solo al recuerdo de lxs compañerxs asesinadxs, sino también al de las fuerzas de seguridad¹³. Para Carola, por su parte, el encuentro con sus pares se dio cuando pudo «salir de la burbuja de las víctimas» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:19:40-00:19:58), vivida como sufrimiento pasivo, humillación, encierro en el sometimiento. Rodríguez Sickert utiliza el testimonio de la joven, justamente, para dar cuenta de cómo la sociedad chilena a fines de la década de los setenta fue capaz, también, de romper ese círculo de sometimiento pleno y comenzar a buscar incidir en el curso de su historia: «Uno pudo encontrar de qué agarrarse para cambiar cosas, ganar espacios, responder: eso te transforma en otro personaje de esta historia. Te vuelve una energía», dice Carola (Rodríguez Sickert, 2002, 00:20:50-00:21:10). En efecto, para señalar este desplazamiento identitario tan significativo, el montaje empalma el primer plano de la joven en el presente y el plano detalle de una foto suya a comienzos de los años ochenta en una manifestación, y, en un rápido *zoom out*, el plano se abre para capturar el contexto en el que se encuentra: acompañada por sus pares y ocupando juntxs las calles. Ese movimiento de cámara y el uso de un material de archivo televisivo en color en el que se registra una acción relámpago de denuncia contra la dictadura constituyen

¹³ A su vez, ese momento de encuentro con los rostros desaparecidos introduce el testimonio de Poli, pues el último retrato que se divisa es el de su padre, y se ve al propio París visitando el memorial.

la transición narrativa hacia la secuencia principal de la cinta, en la que se narra «La rebelión de los ‘80»¹⁴.

Este cambio social y el crecimiento exponencial del protagonismo de las juventudes en la lucha por la democracia quedan enfatizados, y se corresponden a nivel formal, con un cambio de registro audiovisual: no solo encontraremos un montaje más dinámico y expresivo que recupera materiales documentales variados, sino que Rodríguez Sickert e Iturbe van a trabajar especialmente la banda sonora como un recurso evocador del dinamismo y el descontento de la década de los ochenta. De ahí la utilización de uno de los principales emblemas culturales del periodo: el conjunto de música rock Los Prisioneros y sus canciones, que expresan esa energía de la que hablaba Tohá. En efecto, serán varios los pasajes en los que se articulen temas de la banda —como «El baile de los que sobran»— con material de archivo de concentraciones estudiantiles y marchas: ese diálogo y re-conocimiento mutuo de cuerpos, voces y cánticos jóvenes configura un imaginario de movilización y protesta,

pero también de afecto mutuo, fiesta y solidaridad¹⁵.

La banda sonora, por ejemplo, superpone los versos de «El baile de los que sobran»; el sonido ambiente de gases, sirenas y corridas; y un cántico popular de evocación udepista que, alterado en su escala y sonando más grave, es muy probable que sea parte de otro archivo y no necesariamente el sonido directo de los materiales que se observan en plano —se oye «¡luchando, creando, poder popular!», canto típico de comienzos de la década de los setenta—. Esta aparición anacrónica del pueblo de ayer —en el sonido— en el pueblo de hoy —la juventud en imágenes— es un gesto estético de recomposición de filiaciones entre pasado y presente, de convergencia y continuidad de luchas y actores. Al mismo tiempo, el estribillo de la canción dice «únanse al baile / de los que sobran», lo que despierta una reverberación hacia el futuro. Ese baile al que se invita ¿es la calle, la indignación, la lucha por la democracia? Esos que sobran ¿son las grandes mayorías bajo la dictadura, o ya se anuncia la marginación de estos líderes en el futuro democrático en el que

¹⁴ Reparemos en dos detalles de ese material elegido por Rodríguez Sickert e Iturbe que, luego, irán resonando en las próximas secuencias. El registro muestra una acción performática y fugaz en el umbral de un edificio: mientras un hombre lee una proclama contra la dictadura, otro lo acompaña; lo cuida, mirando con ansiedad y atención a su alrededor, calculando el tiempo justo para proteger a su compañero del contragolpe represivo, dejando que hable el máximo de tiempo posible, tras lo cual lo jala hacia adentro de la vivienda y cierra la puerta, contra la que se estrella la policía con sus armas y bastones. El primer detalle que subrayamos es el lugar donde ocurre la acción: un umbral, un espacio de tránsito, de contacto y contaminación entre el adentro y el afuera, lo individual y lo social. El otro detalle es el cuidado mutuo: la responsabilidad por la integridad del compañero.

¹⁵ Notemos, además, que hay un cambio de registro fotográfico importante: se pasa de una paleta cromática fría a otra de colores más cálidos. De hecho, en los primeros materiales de archivo que aparecen en banda imagen en esta secuencia, se ve el sol por primera vez en lo que va del metraje.

no tendrán sitio y serán un «sobrante/remanente» de la etapa anterior?

Justamente, el periodista Nibaldo Mosciatti —analista político del medio alternativo y contrahegemónico APSI - Agencia de Prensa de Servicios Internacionales— ofrece un retrato de lxs tres referentes estudiantiles. Su caracterización, así como la semblanza de la época, emerge de los fragmentos de la entrevista que le hiciera la directora, buscando una voz que, perteneciendo a la misma generación, fuese capaz de un movimiento analítico reflexivo menos implicado y expuesto en su propia subjetividad, de ahí que la suya sea una intervención, más que testimonial, informativa y descriptiva, que ofrece pistas de lectura e interpretación muy precisas. Según el caso, advierte la heterodoxia partidaria, el compromiso vital y la valentía de Poli, Carola y Goic, respectivamente¹⁶.

Los ochenta fueron años en que el funeral y la discoteca convivieron o, como sintetizara la Red de Conceptualismos del Sur a propósito de la muestra «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina», de 2014, fueron años «entre el terror y la fiesta». La cinta se hace cargo de la paradoja radical de aquel tiempo, en el que el miedo y la represión, y las movilizaciones callejeras

y la contracultura se solaparon en imaginarios, prácticas sociales y sensibilidades juveniles. De ahí que, con perspicacia, el montaje articule diversos materiales de archivo, tanto de manifestaciones callejeras como de recitales más o menos clandestinos, advirtiendo cómo los mismos cuerpos rebeldes habitaban con idéntica vitalidad ambos espacios. Este matiz es especialmente significativo, porque marca una diferencia con la generación anterior —los padres de la UP—: aquí, las sonrisas, la danza, el desparpajo y el humor conviven con los puños cerrados y el riesgo físico; no hay solemnidad ni tampoco consumos culturales excluyentes —«de izquierda»—. De hecho, la banda sonora de la película articula la elocuente canción de Los Prisioneros «La voz de los '80» con resonancias del pop-rock internacional, mientras las performatividades corporales y vestimentarias de lxs jóvenes chilenxs que se ven en plano se asemejan a las de otrxs coetánexs de distintas latitudes del mundo occidental.

En este contexto, Nibaldo va a sumar un elemento a la caracterización de lxs protagonistas: «Es una generación *de amigos*: las diferencias se aceptan y el discrepar también» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:34:15-00:34:30)¹⁷, una vivencia también muy diferente a la experiencia de los padres, en la cual la fidelidad al partido o

¹⁶ Alternando la voz de Mosciatti y las de lxs protagonistas, en banda imagen aparecen fotografías —aparecidas en la prensa gráfica como parte de las noticias diarias o de archivos personales— de cada unx de ellxs durante el periodo de lucha contra la dictadura.

¹⁷ Énfasis de la autora del artículo.

agrupación pesaba por sobre cualquier ligazón humana. En efecto, Goic, Poli y Carola enfatizan en sus testimonios la importancia del amor y el cuidado recíprocos, y la intensidad de los vínculos en ese entonces: un rasgo que, además, contrastaría fuertemente con el individualismo de la década de los noventa. Lejos de insistir en una iconografía combativa-sacrificial para representar a la juventud, pero también tomando distancia de la figura de la víctima inocente, se opta por otras imágenes que muestran, precisamente, tanto la convivencia de climas y atmósferas contrastantes —la muerte y la celebración— como la intimidad estrecha entre los cuerpos: un agenciamiento con conciencia política y frescura. Por una parte, se empalma a través de la rima de un gesto físico, un recital de música y una barricada. Primero, se ve romper botellas con furia en un momento de descarga catártica —todxs lxs asistentes dejan sitio despejado en el centro de un salón donde van estallando los vidrios—. Por corte directo, el montaje muestra el gesto de reunir maderas y alambres, arrastrando diversos objetos y armando una barricada en el centro del plano. Por otra parte, directora y montajista eligen una fotografía en blanco y negro de dos muchachxs sentadxs en el cordón de la vereda, fundidxs en un abrazo en el que se indistinguen brazos y torsos, mientras detrás de ellxs, en el rayado de una pared, se lee «LUCHA». Es decir, se lucha con amistad, con fraternidad, con con-

fianza en el otrx, sin disociar el placer del agenciamiento político: ese parece ser el legado de los años ochenta y sus juventudes, a contrapelo de la sospecha y el miedo al otrx cultivados por el poder represivo, o el egoísmo neoliberal de la década de los noventa. Esta performatividad parece ser *la voz de los '80*.

Sin embargo, el retrato de aquella generación no redunda en la romantización edulcorada ni cae en la epicidad heroizante. Tampoco implica una mirada homogeneizadora respecto de los cuerpos y las voces manifestantes: y es que las calles de Chile no solo son ocupadas por las performatividades de la indignación, sino también por aquellas de la adhesión al poder hegemónico —lo que incluye también a un sector de la juventud, por supuesto—. Esto es, los cuerpos y las voces de la complicidad civil que abrazaron con lealtad y fervor los valores de la dictadura y a la propia figura de Pinochet, un tema especialmente sensible y valioso para pensar las transiciones y las continuidades entre regímenes políticos diferentes, aunque no demasiado explorado por el cine documental de la región¹⁸. La cinta tiene la audacia de señalar cómo, atravesando la dictadura, la transición y la democracia, persiste en Chile una narrativa, una sensibilidad e imaginario de clasismo, racismo y conservadurismo, de violencia y odio sobre alteridades, en sintonía con una visión pragmática de la po-

lítica. De ahí que, en pos de su pervivencia y reproducción, lxs civiles cómplices de la dictadura —aunque también, según refirió Rodríguez Sickert en entrevista con la autora, algunas figuras que volvían del exilio y querían retornar a la política «como sea»— fuesen articulando salidas pactadas con las FF. AA. profundizando un modelo privatizador, consumista e individualista¹⁹.

Tras la campaña por el «No» en el plebiscito de 1988 —que, por cierto, tuvo por figura simbólica central a lxs jóvenes en los *spots* publicitarios y afiches, asociándoles a la vida y a la libertad— y, luego, el triunfo en las elecciones presidenciales de Patricio Aylwin, aquella militancia despidió la década con un triunfo largamente deseado. «Fue el último gran momento de sentirse parte de una cosa colectiva», dice Goic, mientras que Poli matiza aclarando: «Terminamos agotados» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:45:40-00:46:45). Y, en efecto, con el cambio de década y de régimen político, se modificaron las reglas de juego y, en algunos casos, también las prioridades personales. Si Goic abandonó la militancia y, sin orientación, cayó en la

adicción al alcohol, Carola migró hacia Europa becada para estudiar, mientras que Poli se alejó de la política... o, como él mismo dice, «me alejaron» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:50:34-00:51:20). Más allá de las búsquedas y dilemas que cada unx vivió en aquel momento, el contraste, el corte entre ambos periodos que experimentaron lxs protagonistas —esto es, el cambio entre la polaridad radical del todo o nada en la militancia con un enemigo claramente identificable versus la confusión frente a un terreno para ellxs absolutamente desconocido: la democracia— revela la sintomática predisposición del sistema político a retomar sus viejas lógicas y mecanismos de acción —la negociación y la componenda—, que no entraban en el repertorio de actuación de lxs más jóvenes. La película denuncia la reaparición de esas estrategias a partir del montaje de imágenes de la década de los noventa, entre las que se destaca la foto de Aylwin y Pinochet intercambiando sonrisas: ese momento de farsa democrática, de cinismo, de pacto, es vivido por lxs protagonistas como una desilusión, un fracaso preñado de impotencia²⁰. Y es que, como apunta Richard:

¹⁹ Nelly Richard caracteriza de este modo el comienzo de la década de los noventa: «El presente de la transición se aprovecha de esta incomodidad social del recuerdo y, también, de la autocensura con la que sus protagonistas cortan los hilos entre el "antes" y el "después", para proteger su "hoy" de toda comparación; para divorciarlo de cualquier anterioridad a partir de la cual reclamar fidelidades o sancionar incoherencias. La actualidad chilena de la transición se vale de ese "hoy" brevemente recordado, sin lazos históricos, para saturar el presente con el des compromiso de fugacidades y transitoriedades que sólo cargan de ritmo y virtudes a lo momentáneo para que la historia se vuelva olvidadiza» (2007, p. 142).

²⁰ De ahí frases como «Me alejé o me alejaron», «Cambiaron las reglas del juego que uno conocía previamente», «No supimos reciclarlos políticamente», «Volvió una política de sentarse en una mesa a negociar... y nosotros eso no lo sabíamos hacer [...]. Teníamos poco que decir», «Nuestra generación se puso y fue puesta de lado», «Aparecieron [personas] en los últimos 10 minutos de la historia y los que sabían hacer los negocios» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:51:22-00:53:29).

El modelo consensual de la «democracia de los acuerdos» que formuló el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) señaló el paso de la política como *antagonismo* —la dramatización del conflicto regida por una mecánica de confrontaciones— a la política como *transacción*: la fórmula del pacto y sus tecnicismos de la negociación. La «democracia de los acuerdos» hizo del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo (2010, p. 40).

[...] «La política ya no existe más como lucha de alternativas, como historicidad» sino como «historia de las pequeñas variaciones, ajustes, cambios en aspectos que no comprometen la dinámica global». Pequeñas variaciones, ajustes y cambios que anuncian un futuro descargado de toda expectativa (Moulian, 1997, como se citó en Richard, 2010, p. 42).

Sin embargo, como precisa Carola, nada exime de la propia responsabilidad: la potente energía juvenil sin ambición de cargos se dispersó también por obra de la propia generación, que no peleó su sitio en el nuevo tablero democrático. No obstante, Rodríguez Sickert no juzga las inercias o inacciones de su generación, sino que, más bien, evoca su desorientación y cansancio a través de un acelerado montaje de imágenes urbanas del Santiago moderno y comercial, que rematan en el

registro de un músico ambulante girando sobre sí mismo, en lo que puede leerse la metáfora de sus coetáneos.

Y, pese a todo, aún en medio de una transición negociada y temerosa, con amnistía y represores sueltos, y aun cuando una parte significativa de la sociedad solo quiso la amnesia, mientras que a otra el pasado ya ni siquiera le importó, una nueva juventud tomó la posta de la rebeldía y de la memoria activa y creativa, porque «si no hay justicia, hay funa». Precisamente, si, por lo general, en el documental latinoamericano sobre pasado reciente el escrache se asocia a la órbita familiar y a la vinculación con la generación setentista, en la película de Rodríguez Sickert sufre un original desplazamiento y re-conexión a otra genealogía: funciona, a la vez, como un punto de cruce con la generación contestataria de la década de los ochenta —una cita juvenil entre pulsiones de justicia e impulsos emancipatorios—; y como punto de fuga hacia el futuro.

Conclusiones

Aunque se refiere al cine documental del siglo XXI hecho por la nueva generación de cineastas «hijxs», la apreciación de Ana Amado nos sirve para reforzar dos ideas centrales en nuestro análisis filmico: en *Volver a vernos*, la exploración del pasado político no riñe con las atmósferas íntimas y figuraciones plásticas; y la exploración de las identidades personal y generacional está en el origen del proyecto. En efecto:

Las intervenciones estéticas de los hijos de los desaparecidos, cuyo contenido excede la materia del duelo privado y solicita ser percibida como capital histórico [...] [, c]oncebidas como homenaje y, a la vez, puesta al día del vínculo genealógico, [...] no disimulan su raíz afectiva pero dejan entrever, de modo directo o figurado, menos una adhesión incondicional con la ideología de sus padres, que una voluntad de distancia y afirmación de sus propias opciones en el presente. A partir de su relación personal con el trauma histórico, estas prácticas estéticas y críticas abren otras constelaciones de sentido para las nociones de subjetividad y experiencia (2005, p. 224).

En la última secuencia de *Volver a vernos*, que se corresponde con el presente de la enunciación, nuestrxs protagonistas retornan a la praxis política: Poli y Carola, de un modo orgánico; Goic, a través de la creación teatral. Ya convertidxs en padres —lo que no es menor, pues entraña un nuevo vínculo intergeneracional: esta vez con lxs sucesorxs²¹, reflexionan sobre su trayectoria y hacen un balance agudo de los últimos 20 años de su vida sin concesiones, pero tampoco con excesiva dureza. Tal como señala Nibaldo, son capaces de percibir su propia potencia y señalarse como la generación del «NO +», la que «botó a Pinochet» (Rodríguez Sic-

kert, 2002, 01:11:54-01:12:13); y, simultáneamente, comprender que allí no terminaba el proyecto democrático. La lúcida afirmación de Poli de que «recuperar la democracia no es un hito, sino un proceso que no se detiene. Nunca dejas de recuperar la democracia» (Rodríguez Sickert, 2002, 01:12:53-01:13:18) reverbera no solo para aquel presente del 2000, sino, proféticamente, también para este aquí y ahora del 2025 en todo el Cono Sur. Esa idea, que condensa la tesis de la cinta, es un llamado de atención y una invitación a no abandonar las conquistas en materia de derechos, ni tampoco dejar de ejercitarse una mirada histórica de largo aliento que sepa interrogar las continuidades y rupturas entre regímenes político-culturales: esto es, que sepa advertir las persistencias del orden represivo y las consecuencias del incumplimiento de aquellas promesas que fueron motor de lucha en la década de los ochenta. En efecto, como una *rara avis* en el corpus del documental latinoamericano sobre pasado reciente del siglo XXI, la película se hace cargo de esa «otra derrota» de la que nadie parece poder hablar ni a comienzos del 2000 ni ahora: no la de lxs militantes del frente de la UP, no la de lxs desaparecidxs, sino aquella que encarnó la juventud contestaria de los años ochenta —y buena parte de la sociedad con ella—, cuya fuerza de cambio, paradójicamente, terminó aplastada por el sistema que ella misma había contribuido a reinstalar. A la vez, retros-

²¹ Reparemos en la leyenda final de la película, firmada por Rodríguez Sickert: «Esta película se la dedico a la generación de nuestros padres, a nuestra generación, a mi hija Manuela» (2002, 01:19:37).

pectivamente, la cinta también se hace cargo de problematizar qué juventud y qué acciones encarnadas por ella son las que se priorizan/marginan y se recuerdan/olvidan, y cómo se incorporan sus legados y aprendizajes en los relatos sobre pasado reciente en Chile y en Latinoamérica. Sin duda, se trata de dos movimientos reflexivos y autocríticos potentes que, mirados desde 2025, tras la efervescencia del estallido social de octubre de 2019 y luego el revés del plebiscito ratificadorio de 2022 para una nueva Constitución Política, valdría la pena recuperar²².

Mas, como Poli también recuerda, «*siempre hay tiempo* para hacer algo» (Rodríguez Sickert, 2002, 01:13:22-01:13:55)²³. En la secuencia final, Rodríguez Sickert muestra la doble dimensión de la intervención política que estxs adultxs encarnan en el presente del 2000: disputando espacios de poder, pero también transformando la sensibilidad, el lenguaje con el que se nombra el mundo, los sueños colectivos y a sí mismxs. En ese «hacer algo» por otro orden democrático posible, hay quienes, como Goic, apostaron por desbaratar el lenguaje y la imaginación: «[Hay que] reponer el sentido de las palabras: *¿qué significa hoy libertad, justicia [...]?* Han perdido su sentido sagrado por el que nosotros dábamos la vida [...]. Otras palabras pelean por el dominio de

las conciencias: éxito, dinero, ego, placer» (Rodríguez Sickert, 2002, 01:10:40-01:11:46)²⁴. Una pregunta sensible que, sin duda, también podemos hacer nuestra para este presente del año 2025.

Si para Carola no hay deuda con los padres ni con la propia generación, sino un proyecto de vida digna para todxs, que se transmite y continúa, y adquiere diversas formulaciones y nuevos actores; para Goic, el diálogo con lxs ausentes de su generación es cardinal y orientador: «¿Qué hubieran querido [que hiciera]: llorar o vengar? No: seguir luchando por nuestros sueños [...]. Tenemos que volver a ver, a verlos, a conversar» (Rodríguez Sickert, 2002, 01:15:52-01:16:40). Ese es el ejercicio propuesto por Rodríguez Sickert en esta película: despertar la conciencia del colectivo, para volver a soñar que es posible: «Veo a mi generación, la nuestra. Crecimos en un país destruido. Hubo un tiempo que recuperamos la capacidad de mirarse [sic], de confiar y de vivir. Nos hicimos juntos. He vuelto a verla. A verme (Rodríguez Sickert, 2002, 01:12:18-01:12:45)».

Nacidxs como esperanza durante la utopía revolucionaria, Carolina, Goic, Poli y Paula crecieron como hijxs de Pinochet, para culminar pariendo la democracia: esa cuyos padres habían visto como un

²² La propuesta, que reconocía el carácter plurinacional y ecológico del Estado de Chile y garantizaba los derechos humanos y la autonomía de las regiones, se consensuó luego de un complejo proceso realizado por la Convención Constituyente, la cual había sido elegida democráticamente.

²³ Énfasis de la autora del artículo.

²⁴ Énfasis de la autora del artículo.

paso intermedio, una vía hacia la consecución del socialismo, y que Pinochet —y buena parte de la sociedad coetánea a sus padres— despreciaba por degenerada. Ellxs protagonizaron un cambio de paradigma: para aquella juventud, la democracia era el gran proyecto colectivo de emancipación, justicia, dignidad, respeto y paz. Frente a la dilución de su lucha histórica, la película construye un puente de contacto con aquella generación prontamente desplazada: abre un espacio de habla-en-común, ilumina su aporte a la sociedad y re-enlaza luchas de ese ayer con el aquí y ahora.

En un umbral de entre-siglos surcado por la desorientación y la pérdida de sentidos aglutinantes para la experiencia colectiva; en medio de la desmovilización y el llamado «fin de los grandes relatos» —e, incluso, las utopías—; en un contexto en el que el futuro parecía no estar disponible siquiera para ser soñado, pues lo que contaba era únicamente el presente —el tiempo del consumo—, una caracterización que también puede ser válida para el presente de varios países de América Latina; tempranamente en la serie de documentales sobre pasado reciente y a contrapelo de su época, la película de Paula Rodríguez Sickert insiste en pensar la dispersión y la desilusión, para entonces cultivar la capacidad de volver a vernos, decir «aquí estamos» —de nuevo— y seguir conquistando otra democracia posible.

REFERENCIAS

- Amado, A. (2005). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. En A. Andújar, D. D'Antonio, N. Domínguez, K. Grammático, F. Gil Lozano, V. Pita, M. I. Rodríguez y A. Vassallo (Comps.), *Historia, género y política en los '70* (pp. 221-240). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; Feminaria Editora.
- Bossy, M. y Vergara, C. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y la Artes (Chile).
- cinerecobrado. (2021, 11 de noviembre). *Simpósio Paula Rodríguez / Voces del Documental Chileno* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8RYVG7ZEzgk>
- De los Ríos, V. y Donoso Pinto, C. (2016). Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo. *Revista Nuestra América*, (10), 207-219.
- Gallardo, M. y Salomone, A. (2018). Murmullos en el silencio. Subjetividades, lenguajes y estrategias compositivas en documentales autobiográficos de hijos(as) y nietos (as) en Chile. En J. Sandoval y A. Donoso (Eds.), *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos* (pp. 217-246). Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos, Universidad de Valparaíso; LOM.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Kaufman, S. (2006). Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias. En E. Jelin y S. G. Kaufman (Comps.), *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 47-71). Siglo XXI Editores.
- Kaufman, S. (2007). Transmisiones generacionales y luchas de sentido. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (5), 214-220. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/223>
- Lechner, N. y Güell, P. (2006). Construcción social de las memorias en la transición chilena. En E. Jelin y S. Kaufman (Comps.), *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 17-46). Siglo XXI Editores.
- Oberti, A. (2004). La salud de los enfermos. O los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente. En A. Amado y N. Domínguez (Comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 125-150). Paidós.
- Oberti, A. (2006). La memoria y sus sombras. En E. Jelin y S. G. Kaufman (comps.), *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 73-110). Siglo XXI Editores.
- Oberti, A. y Pittaluga, R. (2012). *Memorias en montaje: escritura de la militancia y pensamientos sobre la historia*. María Muratore Ediciones.
- Ortega, M. L. (2010). Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación. En A. Weinrichter (Ed.), *.doc. El documental en el siglo XXI* (pp. 77-100). Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.

Ramírez, E. (2010). Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (47), 45-63. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100004>

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.

Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Universidad Diego Portales.

Rodríguez Sickert, P. (Directora). (2002). *Volver a vernos* [Película]. Ma.ja. de y el Deutsche Film und Fernsehakademie Berlín, con el apoyo del Filmboard Berlin Brandenburg y el Kuratorium Jungerdeutscher Film. <https://www.youtube.com/watch?v=NOOYGNzxaz4>

Said, M. (Directora). (2001). *I love Pinochet* [Película]. Imago Comunicaciones, Pathé Doc, Pablo Rosenblatt e Yves Jeanneau.

Seliprandy, F. (2018). El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos. *Cine Documental*, (18), 117-143. <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-papel-de-los-festivales-en-la-reconfiguracion-de-la-memoria-de-las-dictaduras-del-cono-sur-en-el-cine-documental-de-hijos1/>

Autora correspondiente: María Aimaretti
(m.aimaretti@gmail.com)

Roles de autor: Aimaretti, M.: conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión

Cómo citar este artículo: Aimaretti, M. (2025). Recordar lo que fuimos, pensar lo que somos: una aproximación al documental *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002). *Conexión*, (23), 15-40. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.001>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.