

# Narrativas de la memoria y representaciones juveniles. El caso de *Actores secundarios* en el contexto transicional chileno\*

## Memory narratives and youth representations. The case of *Secondary actors* in the Chilean transitional context

RENÉ VARAS GONZÁLEZ\*\*  
ÓSCAR AGUILERA RUIZ\*\*\*

\* Artículo de resultado parcial del proyecto FONDECYT 1201141 (2020-2024) *Jóvenes de película: genealogía de la juventud a partir de la producción cinematográfica en Chile del Siglo XX*.

\*\* Magíster en Políticas Públicas y Formación Humana. Profesor asociado, Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC). Doctorando en Estudios Transdisciplinarios Latino Americanos, UAHC, [varas.rene@gmail.com](mailto:varas.rene@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-0161-025X>

\*\*\* Doctor en Antropología, Profesor Departamento de Estudios Pedagógicos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, [oaguilera@u.uchile.cl](mailto:oaguilera@u.uchile.cl), <https://orcid.org/0000-0001-9990-666X>

### Resumen

Se analizan las representaciones juveniles que construye la narrativa de *Actores secundarios*, película sobre la experiencia del movimiento de estudiantes secundarios que luchara contra Pinochet en Chile durante la década de 1980, y que también considera el posterior devenir de sus integrantes y de la sociedad. Metodológicamente, el análisis procede a la reconstrucción genealógica de una juventud mediatizada por la representación cinematográfica, considerando las condiciones de posibilidad que tal discurso tuvo al momento de producirse. Problematicando las relaciones de poder y las disputas por la memoria y la igualdad, de las que la narrativa de la película participa en el contexto sociohistórico de la transición a la democracia, el análisis concluye que: la película relata un capítulo de la historia colectiva reciente del país, rescatando las voces de una generación marcada en su juventud por la violencia y la exclusión política. Además, advierte el carácter heterotópico de la película y sus efectos performativos en la subjetivación política de nuevas generaciones de estudiantes secundarios, indicando algunas consecuencias teóricas que esto acarrearía para las ciencias sociales.

**Palabras clave:** transición a la democracia, subjetividades políticas juveniles, movimiento estudiantil, violencia política, heterotopía cinematográfica, adultocentrismo.

### Abstract

We analyze the youth representations constructed by the narration of *Actores secundarios*, a film about the experience of the high school students' movement that fought

against Pinochet in Chile during the 1980s, and the subsequent evolution of its members and society. Methodologically, the analysis proceeds to the genealogical reconstruction of a youth mediated by cinematographic representation, considering the conditions of possibility that such discourse had at the time of its production. Problematizing power relations and disputes over memory and equality, of which the film's narrative participates in the sociohistorical context of the transition to democracy, the analysis concludes that: the film recounts a chapter of the country's recent collective history, rescuing the voices of a generation marked in its youth by violence and political exclusion. It also warns of the heterotopic character of the film and its performative effects on the political subjectivation of new generations of high school students, indicating some theoretical consequences for the social sciences.

**Key words:** democracy transition, youth political subjectivities, student movement, political violence, heterotopic cinema, adult centrism.

## 1. Introducción. El movimiento estudiantil representado

El presente artículo busca exponer el modo en que la película *Actores secundarios* (2004) construye una narrativa sobre la experiencia y la trayectoria de quienes a mediados de los años 80 del siglo pasado, siendo estudiantes secundarios, militaron en organizaciones políticas de izquierda que ensayaban estrategias insurreccionales para derrocar a la dictadura de Pinochet en Chile.

escamoteada permanentemente (Aguilera 2016). Contribuyen a ello no solamente la posición estructuralmente subordinada que han ocupado en la política nacional, sino también el propio peso simbólico del movimiento universitario en una suerte de reproducción adultocéntrica: son más importantes quienes se encuentran próximos a convertirse en adultos.

Aun así, desde su constitución en 1948 como Federación de Estudiantes Secundarios (FESES), el movimiento estudiantil secundario ha sido partícipe de importantes momentos de la historia chilena a través de protestas y revueltas sociales (Revolta de la Chaucha en 1949, Estallido Social en 2018), así como expresó la condensación de procesos sociopolíticos mayores como las elecciones de la FESES en 1972 donde se enfrentaron partidarios y opositores al gobierno de Salvador Allende, o los diseños político-institucionales que pusieran fin a la dictadura militar que gobernó Chile entre 1973-1990. Es en este último periodo que se ubica, precisamente, el documental *Actores Secundarios*.

Con la instauración de la dictadura, no solamente fueron prohibidos los partidos políticos sino también movimientos sociales. No obstante, hacia 1983 comienza un progresivo proceso de reactivación política y de oposición que fue encabezada por los trabajadores a través de la Asociación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF) y el Comando Nacional de Trabajadores (CNT). Rápidamente este proceso de movilización se extendió hacia los estudiantes universitarios y también a los secundarios.

Un momento particular del movimiento estudiantil secundario se vivió en el contexto del proceso de municipalización de la educación

chilena. Los establecimientos educacionales fueron traspasados desde la administración central del Estado hacia los municipios. Con ello, comenzaba un lento pero sistemático proceso de precarización de la educación pública. En dicho marco, la municipalización como proceso de reorganización neoliberal de la educación, los estudiantes secundarios se movilizaron activamente y construyeron un comité pro-FESES en 1985 y que expresó la unidad de los distintos agrupamientos juveniles que existían en ese momento.

En lo fundamental, el documental se detiene en ese proceso estudiantil que irá desde 1983 a 1989 cuando la FESES ya tenía una existencia a nivel de toda la zona metropolitana del gran Santiago.

El análisis sitúa a *Actores secundarios* en su contexto sociohistórico de producción, distribución y recepción –en un Chile de inicios del Siglo XXI–, atendiendo a las relaciones de poder de las que su narrativa participa y a las disputas por construir la historia, de las que su relato forma parte. Así, se asume que el sentido que adquieren las acciones juveniles narradas por la película deriva de las propias relaciones conflictivas que tanto sus personajes como sus creadoras establecen con la sociedad. Los significados que los actores y actrices le atribuyen a los acontecimientos vividos durante su juventud, interpretados al momento de rodarse la película (2000-2003), y que las cineastas relevan en su montaje (2004), se nuclean en un relato que articulan el pasado y el presente, fundiéndolos en un proceso histórico único que la narración caracteriza y en donde se proponen diálogos y puentes entre dos actores-movimientos: los pingüinos de la pro-FESES y los pingüinos que reconfiguraban al movimiento

estudiantil secundario y que el año 2006 se harían visibles en la sociedad chilena.

*Actores secundarios* condensa en 80 minutos la experiencia de esos jóvenes como también del propio equipo de realización que desde el presente dialoga con su propio pasado. La dirección estuvo a cargo de Pachi Bustos y Jorge Leiva, la producción de Marcela Betancourt y Mireya Leyton, en tanto el guion fue desarrollado por Pachi Bustos, Jorge Leiva y René Varas. Estas cinco personas así identificadas en los créditos conformaron el grupo motor de esta obra colectiva y en su mayoría fueron integrantes del movimiento estudiantil que la película narra. En este sentido, las y los realizadores utilizan el cine documental para construir un capítulo de la memoria colectiva de la sociedad chilena que rescata las voces de una generación marcada, al igual que la gran mayoría del país, por la violencia política.

En una primera aproximación, puede afirmarse que las vivencias narradas en *Actores secundarios* se vuelven significativas para sus personajes y para sus realizadoras, ante todo por el carácter fraterno del vínculo entre sus miembros y por el compromiso político que los animaba a actuar cuando eran estudiantes secundarios. Posicionamientos políticos y sentimientos de amistad que aparecen como las principales fuentes de significación de los acontecimientos rememorados. Emociones y disposiciones ideológicas que son el sustrato de la acción de los personajes y que estos expresan y el montaje reitera y releva hasta su explicitación, recurriendo a segmentos de testimonios y diálogos entre los y las integrantes del elenco, en los que explican los motivos o razones de su participación política cuando eran jóvenes.

## 2. Metodología

Aun cuando en la literatura se referencia de modo equivalente relato/historias/narrativas, queremos enfatizar que el foco de este artículo se encuentra en las representaciones del pasado que se elaboran en productos culturales como el cine documental chileno<sup>1</sup>. En ese sentido entendemos la centralidad que tienen los relatos y las historias en las agendas de los movimientos sociales, y particularmente los estudiantiles, que encuentran en esta película un caso ejemplar de análisis.

En relación con el análisis llevado a cabo sobre el documental *Actores Secundarios*, es relevante volver sobre ciertas nociones en torno a este tipo de producción cultural. Tal como Nichols (1997) ha señalado en torno al documental y la ficción, la construcción argumentativa y el montaje en ambos son similares (Nichols 1997; Pulecio 2008). De esta manera, enfatizamos la dimensión argumental en el uso del lenguaje audiovisual, pues debemos comprender el lugar que sus imágenes ocupan, unas junto a otras, en una serie de relaciones y convenciones que permiten la veracidad de un argumento/tema. Veracidad situada en un entramado discursivo de dimensiones culturales, pero también políticas y económicas (Urrutia 2010) que el cine documental tanto como el de ficción articulan y deben considerar en los análisis que ofrecen de los temas que tratan, para comprender las posibilidades de su exposición. Siguiendo a Barroso (2017), asumimos que el realizador

o realizadora documental tiene una posición jerárquica que guía el diálogo que se establece con el testigo y el relato que éste construye, pues es quien hace las preguntas, establece el encuadre y dirige el montaje (Barroso 2017: 275). De manera análoga, una vez puesta en circulación, serán las convenciones y expectativas de los receptores las que finalmente terminen otorgando sentido a la obra, durante y tras su proyección/expectación.

### 2.1. El enfoque hermenéutico interpretativo

El análisis presentado presupone que los objetos, los sujetos y los acontecimientos de la experiencia cotidiana, incluido los fílmicos, adquieren significado al entrar en relación con nuestros conocimientos previos, que a través del ejercicio de la memoria trae simbólicamente a la mano, entes y sucesos del pasado para insertarlos en la interpretación del presente, en la que cobran un renovado sentido.

En términos metodológicos, esto significa que la interpretación del sentido que estructura la narrativa de *Actores secundarios* debe seguir el principio hermenéutico del ir y venir de las partes al todo y del todo a las partes, en una permanente y progresiva aproximación a unas definiciones siempre provisorias de su significado. La interpretación del sentido de la película, del significado de cada una de sus tomas y escenas, y de la totalidad social que de ellas emerge, conecta lo situacional, lo biográfico y lo estructural de las acciones y relaciones sociales escenificadas, con las condiciones de su producción, pretendiendo responder la pregunta por las transformaciones culturales que este documental expresa. De esta forma, los contenidos de las imágenes audiovisuales se analizan en conjunto con

<sup>1</sup> Una discusión relevante sobre relato/historias/narrativas se encuentra en la obra colectiva de Zaponi (2018) así como en García López y Simancas (2016). Estas perspectivas se inscriben en el denominado giro cultural de los movimientos sociales, que pondrán atención a las dimensiones simbólicas, las estrategias narrativas y visuales de la acción colectiva.

las condiciones de posibilidad que tales representaciones y discursos tuvieron en el contexto histórico y político particular de Chile al momento de producirse y exhibirse.

Atendiendo a las implicancias culturales que la producción y exhibición de la película trajeran aparejadas, advertimos los efectos performativos que su narrativa pudiese haber tenido en los procesos de subjetivación política de nuevas generaciones de jóvenes estudiantes de enseñanza media. Simultáneamente, y de forma concatenada, se atiende a las consecuencias teóricas que para las ciencias sociales traería aparejada la reemergencia del “movimiento secundario” en el siglo XXI, relacionándola con las representaciones contextuales de la juventud prevalecientes al momento de exhibirse *Actores secundarios* y con el protagonismo social y político que posteriormente han alcanzado las y los estudiantes de enseñanza media en Chile.

Así, las explicaciones que ofrecen los personajes y las realizadoras de *Actores secundarios* sobre el sentido de la experiencia narrada, deben ser interpretadas como producciones discursivas y contextualizadas que adquieren su significación de forma situada (Vázquez 2001).

## 2.2. Lo generacional como clave de análisis

La singularidad de tal experiencia histórica, por parte de un determinado grupo humano, es lo que da forma a una unidad generacional como la que *Actores secundarios* retrata y a la que no se pertenece, en este caso, solo por cursar estudios secundarios en Chile durante la dictadura, sino también, por actuar para derrocarla. Se trata de elaborar los recuerdos de experiencias compartidas que marcaron

tanto las trayectorias biográficas de las y los integrantes de esta generación, como el cauce que siguió la sociedad de la que participan.

Estas afectaciones comunes, en medio de procesos de cambio, son el sustrato constitutivo de una generación particular, es aquello con lo que se identifica un grupo poblacional específico, forjando el sentido de pertenencia a una fracción de la sociedad. Esto no significa que se trate de un grupo homogéneo; por el contrario, la atención a estas situaciones y configuraciones específicas es la que nos permite comprender las diferencias del ser secundario mujer o de liceos populares por referir a las más significativas en este análisis.

Así, y derivado de las teorías generacionales (Mannheim 1993; Nora 2015), atenderemos analíticamente a tres dimensiones claves para una construcción generacional:

- a) las situaciones que los personajes experimentaron siendo estudiantes secundarios y secundarias, y las acciones que desplegaron para enfrentarlas, traídas a escena como recuerdos de su juventud;
- b) los derroteros biográficos de quienes fueron marcados generacionalmente en su juventud por su participación en el movimiento estudiantil relatado; y
- c) el devenir de aquellos aspectos de la sociedad que les interesa relevar; principalmente las limitaciones impuestas al ejercicio de la ciudadanía en el país bajo el modelo gubernamental de la transición a la democracia.

### **3. Análisis de los procesos de producción de Actores secundarios**

#### **3.1. El cine documental y la memoria colectiva**

En su estudio del cine documental sobre la dictadura en Chile, Barroso (2017) incluye a *Actores secundarios* dentro de las realizaciones que, producidas entre 1990 y 2005, denomina documental interactivo por la predominancia del testimonio como recurso narrativo, y que enfatizaría en la figura de la víctima de la violencia de la dictadura como sujeto colectivo protagónico. En sintonía con las acciones de memoria colectiva características de Chile y América Latina, los testimonios de los involucrados son situados por las realizadoras de esta película en espacios públicos como liceos, calles y plazas de la ciudad de Santiago, donde acontecieron los hechos y a los que viajan los personajes para reencontrarse y recordarlos.

Así, la película relata en 60 minutos la emergencia y el devenir del movimiento de estudiantes de enseñanza media que en la década de los años 80 se movilizó en la ciudad de Santiago contra la dictadura de Pinochet. La película reconstruye hitos y momentos de las organizaciones y las movilizaciones estudiantiles, desde su nacimiento en torno a 1982, hasta su declive en 1990. En los 20 minutos finales, los protagonistas y algunos personajes secundarios reflexionan sobre el significado que tuvo en su vida participar en el movimiento estudiantil secundario.

En este sentido, la película aborda las implicancias subjetivas e históricas de la violencia política. La relación entre la producción

de memorias colectivas y la violencia política se ha estudiado desde postulados socio constructivistas críticos que han cobrado gran relevancia en Iberoamérica (Piper & Fernández 2013). Los procesos de subjetivación juvenil y transformación social que la narrativa de *Actores secundarios* expresa, y los que posibilita, bien pueden ubicarse para su análisis dentro de este campo problemático, el de las relaciones entre violencia, memoria y democracia.

Las relaciones entre memoria colectiva y violencia política comienzan a afirmarse en la película cuando focaliza su mirada en una generación que ocupa al momento de su constitución, entre otros lugares, el de víctimas de la dictadura. Esta posición de sujeto es explicitada en la escena en que uno de los personajes de la película, Lilia, hija de Marcelo, militante comunista desaparecido a manos de la policía secreta el año 1976, afirma que “no pocos” integrantes del movimiento habían visto afectadas sus vidas por sufrir directamente o entre sus cercanos una o más de las múltiples formas de violencia desatada por la dictadura contra la izquierda chilena, como la tortura y el exilio (misma violencia a la que no fueron ajenas las realizadoras de la película o su entorno). En la secuencia en que aparece Lilia, Claudio, uno de sus interlocutores, ahonda en lo significativa que resultaba la violencia política en la época que es recordada, al leer en voz alta parte de un boletín noticioso del año 1986, autogestionado por el movimiento, en el que se informa del asesinato de un estudiante secundario en el contexto de una protesta antidictatorial.

Sin embargo, a diferencia de aquellas narrativas centradas en los detenidos desaparecidos, que acusan la impunidad y reclaman justicia ante los crímenes de la dictadura, este documental

ahonda en el devenir de estas víctimas, desplazando el lugar simbólico que ocupan los desaparecidos, ejecutados y torturados por agentes de la dictadura, para hacer irrumpir en escena a aquellos afectados por la represión ejercida por agentes del Estado en el periodo de transición a la democracia. En este sentido, *Actores secundarios* es una obra que no solo preserva fragmentos de la memoria colectiva sobre la dictadura, sino que la extiende hacia la post dictadura, rescatando las voces de actores hasta ese momento silenciados<sup>2</sup>.

### 3.2. La post dictadura y la legitimación del modelo gubernamental de transición a la democracia

La auto imposición de los objetivos de paz y orden por parte de los gobiernos de transición a la democracia en los años 90, aún vigentes a inicios del siglo XXI, forma parte del contexto social y político de producción de *Actores secundarios*. Esta estrategia transicional de administración de los conflictos, en relación con el uso de la violencia política en el pasado reciente, pretendía evitar que su repetición interrumpiera el trayecto hacia una sociedad democrática que no alteraba significativamente el orden económico (Reano y Garategaray 2020). Estas consideraciones históricas y teóricas son relevantes para el análisis aquí ensayado, ya que las fuerzas que lideraban el proceso político de la transición suponían que, para tener éxito, los bandos en confrontación tendrían que renunciar a establecer una explicación oficial de la violencia experimentada y resignar las

posibilidades de someter a juicio y castigo a los victimarios.

Durante los años 90, el sistema político suponía como necesaria la exclusión del debate político de las posiciones críticas al orden neoliberal y el aniquilamiento de las organizaciones que lo confrontaban a través de la lucha armada<sup>3</sup>. Se construyó un relato justificador de esta exclusión que concebía la polarización política como fenómeno negativo que antecedió y explicaba la violencia en este ámbito y sus efectos dañinos sobre las víctimas y la sociedad (Moulian 1998). Discurso desde el que la disidencia fue descalificada y se invisibilizaron los planteamientos que sustentaban críticas y propuestas políticas desde aquellas posiciones contrahegemónicas al orden neoliberal (Galaz et al. 2019). La represión y segregación de estas posiciones impactó a parte de las organizaciones políticas de izquierda en las que militaban los miembros del movimiento estudiantil secundario en los años 80, cuando implementaban estrategias insurreccionales para enfrentar a la dictadura y vincular su derrota con la instauración de una democracia popular socialista, tal como se atestigua en la película.

En este periodo, las ciencias sociales críticas vinculadas o distanciadas de los actores políticos que hegemonizaron el nuevo régimen, advirtieron sobre la crisis de legitimidad que se produciría de mantenerse esta forma de democracia en la sociedad chilena (Garretón 1999; Salazar y Pinto 1999; Muñoz y Durán 2019). Garretón (1999) señaló que los gobiernos

<sup>2</sup> Trabajos recientes (Ganter, Fuentealba y Bustos 2024; Ortiz y Gúzman 2022) van a desarrollar profundas articulaciones entre generaciones juveniles, memoria y procesos de politización, desde la perspectiva directa de protagonistas de dichos procesos en la posdictadura chilena. Desde otro lugar, las producciones culturales, esperamos contribuir a ese esfuerzo.

<sup>3</sup> Al mismo tiempo, Pinochet fungía como comandante en jefe de las fuerzas armadas y posteriormente senador designado. Esta situación de continuidad de la dictadura es uno de los argumentos que justifica la mantención de la lucha armada como estrategia política después de 1989.

estaban restringiendo sus fines al adecuado funcionamiento de la institucionalidad política diseñada en la Constitución de 1980, deudora de una concepción neoliberal de lo social, sin avanzar hacia la consolidación de una democracia receptiva de las demandas sociales, como habían supuesto las proyecciones transicionales de las fuerzas partidarias antidictatoriales durante la década de los 80. Muñoz y Durán (2019) por su parte, le atribuyen a este aparente estancamiento del proceso de democratización de la sociedad chilena, un carácter estructural y de culminación en la implementación de un modelo de democracia deudor de una concepción de la política como esfera especializada en la neutralización de la conflictividad social, que bajo el imperativo del consenso basado en fuerzas electorales mayoritarias, rechaza a quienes sustentan proyectos alternativos, obturando los esfuerzos de la sociedad civil por comunicar sus problemas a la sociedad política y proponer soluciones. Todo lo cual expresa una “politicidad caída” (Muñoz y Durán 2019: 238).

En consonancia con esta visión crítica, las realizadoras de *Actores secundarios* instauran desde el inicio de la película su cuestionamiento a la noción de una transición democrática, de extendido uso durante los años 90. Esta crítica la expresan en la primera secuencia de escenas, situando a parte del elenco, y al espectador, en el frontis del Liceo Alessandri, a finales del año 2003. Cuatro adultos, que luego sabremos eran en los años 80 estudiantes secundarios movilizados contra la dictadura de Pinochet, están reunidos con un grupo de siete jóvenes estudiantes recién expulsados del establecimiento. Tras sonar la cortina musical de un conocido programa radial de noticias, la voz en *off* de su locutor y luego los

propios estudiantes expulsados, explican que la situación se había originado en la realización de un trabajo de la asignatura de Lenguaje y Comunicación, que consistía en elaborar una pequeña obra audiovisual donde se recrease una movilización estudiantil que tuviera lugar a mediados de la década de 1980 en el mismo centro educativo. La recreación que los estudiantes realizaron tomó en cuenta registros fotográficos que el montaje de la película incorpora, publicados por la prensa el año 1985, informando de la “toma” del Liceo Alessandri.

Uno de los adultos participantes en estas escenas iniciales, Laurence, parado en el frontis del Liceo Alessandri, habla ante la prensa reunida en el lugar, como lo hiciera dieciocho años antes, se sabrá luego, en su rol de vocero de la “toma” del establecimiento; esta vez, a propósito de las expulsiones de los estudiantes que recreaban aquel pasado, denuncia que “la democracia en Chile es un simulacro”.

Las imágenes producidas por los estudiantes para su trabajo, el año 2003, se insertan en la película dentro de una secuencia que las entrelaza con otras provenientes de diversos registros gráficos y audiovisuales de las movilizaciones estudiantiles de los años 80. De esta forma, la actividad de creación de memoria que desarrollaron los estudiantes como tarea escolar, sirve a las realizadoras de *Actores secundarios* para anticipar no solo su tema principal, la lucha estudiantil contra Pinochet, sino también para anunciar su principal crítica a la sociedad postdictatorial: la exclusión política que el régimen gubernamental de la transición a la democracia le impuso a una generación marcada en su juventud por intensos procesos de subjetivación política. Segregación extendida y actualizada, alegóricamente, mediante la

expulsión de los estudiantes secundarios el año 2003.

A partir de ese presente de exclusión, la película salta al pasado y expone ante el espectador intensos procesos de politización juvenil protagonizados por estudiantes que se organizan clandestinamente en sus establecimientos, constituyendo comités democráticos o centros de alumnos, agrupándose territorialmente en distintas zonas de la ciudad de Santiago y políticamente en las orgánicas juveniles de los distintos partidos de izquierda en los que militaban.

Los personajes del elenco, recordando, aportan testimonios que en el montaje las realizadoras combinan con registros de archivos sonoros, visuales y audiovisuales que dan cuenta de las movilizaciones de estudiantes secundarios y secundarias contra la dictadura y en rechazo a su política educativa. Secuencia audiovisual que evidencia un repertorio de acción que va desde pequeños sabotajes al interior de los liceos y marchas por la principal avenida de Santiago, hasta ocupaciones estudiantiles de los establecimientos educacionales o la realización de trabajos voluntarios fuera de la ciudad de Santiago. Acciones que traen inexorablemente aparejada la violencia ejercida por civiles o fuerzas policiales, con gran protagonismo del carro lanza agua, las “lumas”, el gas lacrimógeno y las balas.

Por el bando estudiantil, aflora el uso de bombas molotov y la instalación de barricadas, acciones concebidas por quienes las enunciaban como tácticas de “autodefensa” ante la represión policial; así también, el relato incluye acciones de resistencia y enfrentamiento armado a la dictadura. Recurso a la violencia en el que

perseveraron algunas facciones de los partidos políticos en los que militaban los protagonistas de la película, incluso una vez derrotada electoralmente la dictadura. Agrupaciones milicianas originadas en la época cuyas últimas expresiones fueran disueltas por agentes del Estado a inicios de la década de 1990.

#### 4. La generación pingüina del 86

Las reflexiones que realizan los protagonistas de *Actores secundarios* vinculan las acciones colectivas que efectuaban, públicas o clandestinas, con un sentimiento común de rechazo a la dictadura que unificaba a la comunidad afectiva que conformaban los miembros del movimiento. Animadversión vivenciada como pasión o excedente emocional (Aguilera 2016) que el espectador puede percibir y que constituye el cemento principal que unifica a la generación conformada por los miembros del movimiento. Sentimiento de rechazo a la dictadura que posibilitó el estrechamiento de lazos de confianza, identidad y pertenencia, de amistad y solidaridad, que la película resalta y que vincula a los participantes y alimenta su sentido de pertenencia a una misma generación. Dago, uno de los personajes de reparto, así lo expresa: “por el hecho de ser jóvenes, nos conmovía básicamente el amor”.

La alegría que gestual y corporalmente expresan los personajes de la película en las escenas de reencuentro, en los abrazos que se reiteran, alterna con la tristeza de los rostros, la afectación de la voz o la pausa para contener el llanto, que denotan el sufrimiento emocional, las pérdidas y ausencias sufridas por la “generación”, por muerte o dispersión de sus integrantes, narradas por la película.

Estos y otros sentimientos, afectos y emociones experimentados durante la lucha antidictatorial, expresados como contenido manifiesto y latente en los diálogos de los personajes, constituye un primer,

campo semántico desde el cual los sujetos significan sus propias prácticas, así como las maneras de constitución de los vínculos intersubjetivos que desarrollan (Aguilera 2016: 237).

Esta manera de estar juntos, de convivir en la lucha antidictatorial y el modo de subjetivación política<sup>4</sup> propio de la militancia en organizaciones políticas con una matriz ideológica marxista junto a una estrategia leninista, se expresan en las frases finales de la película, enunciadas por Juan Alfaro, otro de los protagonistas, que califica la experiencia de participar en el movimiento estudiantil secundario como “la oportunidad de disfrutar de la compañía tuya, de la compañía de un hermano; [esa experiencia] era intensa... era ¡patria o muerte!”. Una pasión que en el montaje de los testimonios de sus personajes emerge entramada con la racionalidad política que orientaba su quehacer, en fórmulas como la expresada por Nathalie, cuando fundamenta su opción de no continuar estudios en la universidad para dedicarse a la militancia, “a cambiar el mundo”: “un tercio de los Estados del mundo eran socialistas y por lo tanto existía la posibilidad de construir un Chile socialista”.

Expresa así esta obra dramática el sustento emocional de una acción política racional (Aguilera 2016: 240; Pinque 2020: 9) que el lenguaje cinematográfico comunica de manera

privilegiada y que las ciencias sociales, cuando se centran en aspectos externos o visibles de los movimientos sociales antes que en su vida y organización interna, difícilmente decodifica (Pinque 2020: 8).

De manera ejemplar, la película muestra cómo esta sociabilidad se entrelaza con la violencia terrorista de la dictadura y cómo esta afectó la biografía de numerosos y numerosas integrantes del movimiento estudiantil, reforzando entre ellas y ellos una especial complicidad y sentido de pertenencia, vinculados a una historia de riesgos y lucha común. Violencia que también muchos y muchas integrantes del movimiento ejercerían como militantes de partidos que a mediados del siglo XX se habían conformado como actores principales de la institucionalidad política y del proyecto nacional desarrollista desplegado en Chile, y que en la década de 1980 ensayaban estrategias insurreccionales para poner fin a la dictadura.

Como ya hemos visto, el encuentro de parte del elenco de *Actores secundarios* con los estudiantes que fueron expulsados mientras aun la película se rodaba, es utilizado por las realizadoras en el montaje para dar un salto en el tiempo hacia un pasado (los 80) donde se concretaba la movilización estudiantil que la tarea escolar recreaba; y en semejanza con aquel pasado, su representación en el presente (2003) también era reprimida.

La película entrelaza el relato de aquellos y aquellas estudiantes de ayer, que con sus recuerdos y reflexiones explican desde el presente la experiencia de una generación que tras luchar por derrocar a la dictadura y en pos del socialismo, quedó excluida de la vida política nacional. La segregación de los sectores

<sup>4</sup> Ha sido Bonvillani (2017) quien ha sostenido que los procesos de subjetivación política se fundamentan en una red de emociones, cogniciones y acciones. Es decir, que se *aprende a militar* desde la propia práctica militante, las interacciones y afectaciones que modelan, y una forma comprensiva que se comparte (transgeneracionalmente).

ideológicos de inspiración anticapitalista, que caracterizara al proceso político de transición a la democracia (Durán 2006; Follegati 2019; Torres y Figueroa 2013) se plasma en *Actores secundarios* mediante trazos biográficos del devenir post-dictatorial de sus protagonistas y otros miembros del elenco.

Mezclando en su narrativa la temporalidad del pasado dictatorial, ya distante, con la del pasado-presente (Aróstegui 2004) transicional aun fluyendo durante el rodaje de la película, el relato da visibilidad a una generación de jóvenes marcados tanto por la lucha antidictatorial como por la derrota del proyecto socialista. Ya dispersos, sus miembros se reúnen a propósito de la realización de la película, para dar cuenta de una sociedad que, vista a través del prisma de aquel pasado, aparece carente de alternativas para una participación política sustantiva de la ciudadanía y la expresión de la disidencia. La película visibiliza actores “desplazados del pacto democrático de la transición”, “colectivos que, a pesar de su lucha contra la dictadura, no tenían en el nuevo contexto político un espacio de representación pública” (Barroso 2017: 273-274). Sujetos que coprotagonizaron la lucha antidictatorial, devienen actores secundarios en la escena política transicional.

Acusando la ausencia de espacios donde practicar y producir memorias alternativas a la de la historia oficial, *Actores secundarios* expone la “herida abierta y sangrante” de una subjetividad mutilada por la exclusión política (Barroso 2017: 280). Víctor, uno de los protagonistas, relata cómo hacia el cambio de década, en el giro de la izquierda hacia el proyecto neoliberal-transicional que antes rechazara, él es degradado al interior de la Izquierda Cristiana, donde militaba, por no abandonar sus posturas anticapitalistas.

#### 4.1. Narrativa generacional de la exclusión política en el orden transicional de la postdictadura

Si se abandona la idea de que la realidad filmada podría considerarse neutra, la comprensión crítica de la narración documental analizada permite la reconstrucción genealógica de una juventud estudiantil chilena mediatizada por los efectos de la representación (Metz 2002).

Al recordar la violencia y la exclusión política acaecidas en la dictadura, y relevar su reiteración en los gobiernos de la Concertación, la película y sus realizadores ofrecen una interpretación crítica de los gobiernos que desde el año 1990 en adelante se declararon en “transición” a la democracia. En esta crítica, se practica una memoria que va desplazando el lugar simbólico que el cine documental le daba a la víctima que sufre la violencia política ejercida por agentes del Estado. Violencia transicional que forma parte del proceso de consolidación de un orden neoliberal corregido (Garretón 2019) que se muestra triunfante como única vía posible de desarrollo, sin alternativas, segregando las posiciones ideológicas y políticas anticapitalistas que la generación retratada defendió en los años 80.

Esta exclusión cobra fuerza en el relato de *Actores secundarios*, al asociarse a ella la trayectoria biográfica de sus protagonistas, quienes dan cuenta de una vida “vívida como un flujo de obstáculos” (Scribano 2017: 1), durante y después de la dictadura. Como sostiene Scribano, “las aflicciones y adversidades se constituyen en marcas de la biografía y en contextos naturalizados de las condiciones de existencia” (Scribano 2017: 1). El carácter épico que la acción adquiere desde esta perspectiva, cuando el sujeto resiste tales infortunios,

“transforma a las penurias en horizonte de comprensión de la historia heredada, propia y colectiva” (Scribano 2017: 1). De acuerdo con este autor, desde este posicionamiento los privilegios son interpretados en función de las desventajas de posición y condición de clase, y no como producto del mérito, principios de distribución de estatus y de riquezas distintos y opuestos, que tienen como resultado la reproducción del dolor social.

#### 4.2. Desigualdad, género, edad y clase social

En relación con las desigualdades sociales imbricadas en la producción narrativa de *Actores secundarios*, además de las discriminaciones ideológicas que la propia película problematiza, las diferencias de género, de edad y la clase social emergen como distinciones relevantes a considerar en su análisis.

En este sentido habría que resaltar que, si bien las realizadoras de la película forman parte de un colectivo compuesto por mujeres y hombres, el relato que nos ofrecen está fundado básicamente en los testimonios de personajes masculinos, configurando así una narrativa androcéntrica en la que la violencia política emerge como una realidad cotidiana primordial. Los personajes reiteran testimonios de confrontación con la policía que las realizadoras refrendan exponiendo abundantes registros gráficos y audiovisuales de la época. Actividad de confrontación con las fuerzas policiales que algunos de los personajes de la película, hombres exclusivamente, extenderán incluso después de concluida la dictadura, hasta ocupar, en el relato de la película, la posición de víctimas de la violencia del Estado transicional.

El carácter androcéntrico del relato se refuerza al incluir el testimonio de Nathalie,

único perteneciente a una mujer, militante del MAPU Lautaro, quien recuerda los efectos de deslegitimación y de muerte que provocó la criminalización y la represión del activismo armado al iniciarse la transición a la democracia. Recordando la muerte de Ariel, uno de sus camaradas, Nathalie enfatiza en el dolor emocional que esto le produjera para explicar el llamado que hiciera a sus congéneres en la época, a deponer el uso de la violencia. En esta secuencia, el montaje introduce imágenes de archivo y un texto redactado por las realizadoras donde explican que Ariel Antonioletti era un ex miembro del movimiento estudiantil que murió en 1990 a manos de la policía, luego que un comando del Movimiento Juvenil Lautaro lo rescatara de su presidio. Nathalie recuerda que, tras este hecho, le dijo a uno de sus ex camaradas, aun activo en la lucha miliciana, “amigo, córtala, cuídate que yo sufro si te morí”. Queda así atrapado el significado de su práctica militante dentro de un relato que subordina su rol en la organización partidaria al imaginario patriarcal latente de un sujeto femenino emotivo y dispuesto, ante todo, para el cuidado de la vida.

De forma coincidente con el estudio reciente de las memorias sobre la violencia política en la transición a la democracia (Galaz et al. 2019), puede percibirse en el relato de *Actores secundarios* la emergencia de marcas de género en los significados que adquieren las acciones de las y los activistas que participaban de la lucha armada antidictatorial y anticapitalista, expresados en sus discursos e imaginarios, y en los recursos retóricos utilizados por las realizadoras.

La distribución de género, ya no en el reparto de la película sino en el papel que cada personaje

cumple en el relato, da cuenta de una narrativa masculinizada que a ratos adquiere un carácter hetero normado con notas homofóbicas. Así acontece en escenas como aquella donde uno de los integrantes del elenco afirma que habían experimentado juntos “el despertar sexual”, provocando las burlas y risas de sus interlocutores, que desplazando el sentido metafórico de la expresión y atribuyéndole un carácter explícito, niegan su participación para desmarcarse de una posible significación homoerótica.

Analizada desde un presente marcado por el auge de las luchas feministas, puede apreciarse en el relato de la película la representación de una generación aunada en la lucha por la concreción de un proyecto político unidimensional, que concebía a la explotación capitalista sobre el obrero como la única forma significativa de opresión en la vida social. Posicionamiento que consecuentemente entendía que la acción del obrero era también la única políticamente relevante para un cambio emancipatorio, invisibilizando otras relaciones de poder, formas de subordinación y prácticas de resistencia relevantes en la cotidianidad de las personas, como las de género.

En la dirección indicada se inscribe la escena donde Juan Alfaro, miliciano rodriguista, crítica a los miembros de la clase obrera con los que trabajaba “en la construcción”, por la violencia que ejercían contra sus esposas. No obstante, en tanto suponía que los obreros eran los únicos sujetos capaces de liberar a la humanidad del yugo del capital, se resignaba ante las injusticias que estos cometían contra las mujeres, para, a pesar de aquello, “quererlos” y poder involucrarse en sus luchas. Revela así una visión unidimensional de la dominación

que expresa una cultura militante de izquierda donde se obscurecían las desigualdades de género, remitiéndolas a un espacio secundario en relación con el principio de la lucha de clases (Galaz et al. 2019).

Finalmente, ensayando esta perspectiva interseccional encontramos en la narrativa de la película referencias a relaciones de subordinación basadas en el género que afectan a sujetos marcados además por diferencias etarias. Puede destacarse aquí la problematización de las desigualdades etarias, que realiza un grupo de personajes, todos varones, en una escena donde discuten sobre las relaciones intergeneracionales prevalecientes al interior de las orgánicas partidarias en las que militaban, cuestionando la centralidad del mundo adulto en la toma de decisiones sobre el ejercicio de la violencia por parte de los jóvenes. Si bien este tópico emerge en distintas escenas dentro del desarrollo de la película, en la secuencia analizada uno de sus personajes reivindica la capacidad de los jóvenes para aceptar o rechazar las decisiones de los adultos. No obstante, esta autonomía la ejercería quien “tiene los pantalones bien puestos a cualquier edad”.

Enunciada esta frase con un claro contenido machista, en ella se iguala en la posición dominante dentro de una relación de poder a varones jóvenes y adultos, aunándolos bajo el imaginario del hombre que libremente decide qué hacer. Así, el personaje propone no establecer a partir de la edad una diferencia de poder fundamental, afirmando la disposición y capacidad de los jóvenes para la colaboración militante sin sumisión al poder de los adultos. En este intento por borrar la huella opresiva de lo generacional, al establecer una relación

de semejanza entre la autonomía potencial de los hombres a cualquier edad, la metáfora utilizada posiciona lo femenino implícitamente en contraste con lo masculino. La referencia explícita a los “pantalones” remite implícitamente a las faldas utilizadas por las mujeres, quienes ocuparían un lugar no autónomo, subordinado a la voluntad y decisiones de los varones.

Esta significación de la autonomía afirma el androcentrismo al mismo tiempo que cuestiona el adultocentrismo (Duarte y Pezo 2021). Esta última problematización de las relaciones intergeneracionales en la experiencia narrada, es refrendada por las realizadoras en otro pasaje de la película, al incorporar el testimonio de uno de los personajes involucrados en la escena ya analizada, quien expresa, ya hacia el final de la película: “lo que yo hice [siendo joven], a mí nadie me obligó”.

### 4.3. Memoria y heterotopía

Bajo el predominio del modelo de la gubernamentalidad transicional, la historia oficial de la democracia chilena no incluyó en su imaginario cinematográfico ni científico la acción de juventudes altamente politizadas. La propia película, en la voz de Rodrigo, propone una explicación de la falta de reconocimiento de esta historia de politización juvenil, al afirmar que fue invisibilizada por la narrativa de militantes de partidos gubernamentales que disponían de recursos del Estado destinados a promover una subjetividad juvenil festiva y despolitizada. Se trataría de un intento por contener la capacidad evidenciada por el movimiento estudiantil secundario para confrontar al orden institucional, y evitar así que la utilizara para resistir el proceso de transición a la democracia.

Atendiendo al contexto histórico de la realización de la película (2000-2004) puede entonces fortalecerse la hipótesis de una subversión de los imaginarios prevalecientes sobre las juventudes y formularse otra: en *Actores secundarios* está presente una memoria narrativa (Jelin 2020) que al momento de su estreno adquirió un carácter heterotópico. En 1967, Michel Foucault (2008) propuso el concepto heterotopía para referirse a experiencias que yuxtaponen un espacio convencional con un lugar-otro. Es decir, cuando en un espacio como la sala de cine se representa una o más escenas que por no encajar sus contenidos en el régimen de veridicidad vigente, exige a los y las espectadoras imaginar órdenes diversos donde pudieran tener sentido. Se trata de espacios abiertos a temporalidades y materialidades distintas a las habituales, y a múltiples orientaciones de sentido que guiarían la acción. En nuestro caso, para las y los espectadores de *Actores secundarios*, las calles y liceos narrados cobran un significado distinto al que adquiere durante su normal funcionamiento, en la época en que se rodó la película, donde la normatividad de los comportamientos estudiantiles diverge respecto del pasado relatado, ajustándose a la distinción que Foucault realiza entre las experiencias de un “cuerpo utópico” y las de un “cuerpo dócil” (Foucault 2008).

El primer ejemplo de esta resignificación heterotópica del espacio que produciría la película en sus espectadores, lo encontramos en las escenas de apertura, relacionadas con las expulsiones en el Liceo Alessandri el año 2003. Este establecimiento educacional aparece en ese presente como un lugar donde la movilización estudiantil es apenas objeto de un ejercicio de creación audiovisual y memoria colectiva, realizado por un reducido grupo de

estudiantes. No obstante, en las secuencias posteriores aparecen imágenes y sonidos del mismo Liceo, en el pasado, cuando la norma de comportamiento de muchos de sus estudiantes era la de protestar contra el orden social, político y educacional del momento. De esta manera, la memoria diversifica los significados existenciales atribuidos a un mismo lugar, asociándolos a diferentes regímenes de normalidad y normatividad vigente en ellos. Con sus saltos y progresiones, las distintas temporalidades que la película articula, se materializan en conocimientos y relaciones de poder que estructuran las identidades y las alteridades de quienes actúan, otorgando un sentido político a sus acciones y al relato que les une. Plasmadas en los testimonios y explicaciones que sus personajes realizan de sus acciones y contextos, tales orientaciones de sentido quedan disponibles como insumos para un montaje capaz de incidir en los procesos de subjetivación de las audiencias juveniles receptoras del film.

La ausencia y la presencia de estudiantes politizados en la película, coexistiendo en la sincronía de esta como un todo, pone en relación realidades temporalmente dissociadas y opuestas en el devenir histórico del movimiento estudiantil, como realidades-otras, distanciadas en el tiempo pero espacialmente concretadas en un mismo lugar. La unión espacial de esta divergencia temporal permite narrar y contrastar los significados que adquieren aquellos lugares como los pasillos, las salas y los patios de los liceos, o las calles y las plazas de la ciudad, según las acciones que los sujetos realizasen en ellos. Lugares donde en los años 80, relata la película, jóvenes militantes de organizaciones de izquierda, encarnando agudos procesos de subjetivación

política, se organizaron clandestinamente para manifestarse en contra del orden autoritario y capitalista existente.

El despliegue del potencial heterotópico de la memoria colectiva y del cine, depende de las posibilidades que brinden las narraciones ofrecidas para percibir un “espacio otro” contenido en un “mismo espacio”, al variar el sentido habitual de la acción que en este se concreta. Se trata de “contra-espacios”, que al provenir del pasado y establecer horizontes deseables de organización o interacción, proveen “una especie de utopías efectivamente verificadas” (García 2014: 333). Si bien para el caso de *Actores secundarios*, esto debiese pensarse en la interacción de la obra con sus espectadores, podemos anticipar como hipótesis a explorar, que la experiencia heterotópica provocada por la expectación de la película podrían haberla vivenciado de forma más intensa quienes la visionaron mientras estudiaban en los establecimientos educacionales que en ella aparecen, antes del mes de mayo del año 2006.

El carácter heterotópico que adquiriera la narrativa de *Actores secundarios*, al superponer temporalidades distintas en un mismo espacio, se acrecentó gracias a la grabación *in situ* de testimonios y conversaciones de los personajes. Asimismo, al diferenciarse de los documentales interactivos basados en el modelo clásico de la Shoah, que rechaza el uso de registros del pasado (Barroso 2017: 268), el efecto heterotópico de la película se potenció gracias al fructífero archivo de imágenes y audios de la época que contribuyen a una mayor comprensión del significado de los espacios donde el movimiento desplegó sus acciones. Estas fueron reconstruidas

mediante registros fotográficos, sonoros y audiovisuales de la época, y por testimonios o conversaciones grabadas en los lugares donde ocurrieron y son recordados. Estos recursos narrativos, en el caso de *Actores secundarios*, incorporan el tiempo presente en el relato del pasado, al exhibir la práctica de la memoria e interacciones de los miembros del elenco con otros personajes ocasionales, diálogos con estudiantes que acusan variaciones en el significado atribuido por distintas generaciones a lugares como la calle, la sala de clases o el patio del liceo. La sucesión ininterrumpida de clases y recreos que se adivina acontece en los tiempos del rodaje, se opone a la temporalidad en que la principal significación del espacio escolar era ser lugar de reuniones y asambleas; o la época donde en la calle tenían lugar las marchas o se instalaban barricadas para obstruir el tránsito de vehículos, relatada desde donde se realizaran aquellas acciones mientras circulan autos y buses a gran velocidad. Tomas de liceos son rememoradas en establecimientos donde los estudiantes informan que ya no se organizan ni protestan; situación que el montaje enfatiza, al incluir en la banda sonora el canto de la banda musical Los Bunker: "... los liceos ya no están tomados...". Los testimonios se construyen en diálogos situados en espacios desde los que se evoca, en el presente, a actores y actrices que se movilizaron en ellos, adquiriendo su acción un carácter fantasmagórico, espectral, al volver por la ruta del recuerdo (Barroso 2017: 269). Representaciones del pasado y contrastes con el presente potenciados por imágenes de archivo donde, por ejemplo, estudiantes reunidos en el patio de un liceo celebran una asamblea, o que atrincherados en sus techos intercambian proyectiles con la policía, defendiendo una "toma".

El potencial heterotópico se expresa recursivamente en la película, y en consecuencia se incrementa, en uno de los diálogos intergeneracionales acaecidos durante su rodaje, en uno de los patios del Liceo de Aplicación, cuando parte del elenco egresado de ese establecimiento conversa durante un recreo con un grupo de alumnos, sobre la organización estudiantil en ese momento. Los estudiantes acusan una despolitización del alumnado y la banalización de la acción de los centros de estudiantes, constreñida a la organización de fiestas. No obstante, en el diálogo, uno de los estudiantes que participa de la conversación, da testimonio de haber participado de almuerzos familiares donde se informara sobre un tiempo en el que los alumnos del Liceo eran "revolucionarios", y de las muertes que ese posicionamiento había traído asociadas. Conocimiento fragmentado sobre la violencia política y proyectos transformadores de la sociedad, como elementos asociados a la vida del movimiento estudiantil en el pasado, ya extinto. Circulando este conocimiento a través de espacios familiares, *Actores secundarios* lo amplificara entre sus espectadoras y espectadores. Esta escena informa así del transcurso de un ciclo de vida del movimiento estudiantil secundario de Santiago, que Muñoz y Durán (2019: 142-143) denominan crisis de politización juvenil. Etapa defensiva del movimiento iniciada en la década de 1990, que se caracterizaría por el repliegue del activismo, reduciendo la acción militante y su impacto a la escala local, ya no nacional. Este repliegue contrastaría con la fase previa, en la menor relevancia que tendrían los partidos políticos en la conformación de las nuevas redes juveniles y estudiantiles, organizadas ahora bajo la forma de colectivos político-sociales autónomos, con baja visibilidad pública.

El carácter heterotópico de este documental adquiere así materialidad en un contexto socio histórico donde la investigación social, las políticas de juventudes y las producciones cinematográficas, operan en el campo de lo juvenil bajo el paradigma funcionalistas anglosajón que las ciencias sociales asumieron en el siglo XX, con un modelo narrativo que puso en circulación ciertos modos acotados de ver y decir lo joven. De acuerdo con Seibert (2010), las principales temáticas que las ciencias y el cine vincularon con la juventud fueron las de la sexualidad, la drogadicción, el consumo y la rebeldía, en torno a las cuales las personas jóvenes aparecían desarrollando sus propios códigos éticos y de comportamiento. La juventud venía asociándose así a anomalías conductuales, conflictos generacionales o problemas sociales que: “acaban relacionando lo juvenil con la violencia o caracterizándolo por un acentuado individualismo, por la apatía política y por su desinterés en relación con los asuntos públicos” (Seibert 2010: 1).

Este modelo narrativo habría contribuido a la constitución de sujetos jóvenes así marcados, que, al participar de sus categorías y sentidos, quedan sujetos a ellas, incluidas sus imposiciones identitarias. Estas narrativas tendieron y tienden a centrarse en una crisis moral del sujeto y produjeron saberes que se articularon en dispositivos de poder destinados a superarla, incluida la escuela. Bajo esta perspectiva, el conocimiento de los procesos juveniles de subjetivación quedó sepultado por consideraciones unidimensionales sobre los desajustes funcionales del comportamiento juvenil en relación con las estructurales sociales vigentes, sin acceder a los sentidos que orientaban su acción y los conflictos en los que las inscribían. Amplificada por su circulación

en los medios de comunicación masivos, esta concepción de la juventud generó sus propias heterotopías, del tipo que Foucault (2008) clasifica como “de desviación”, reservadas para individuos con crisis de integración a la sociedad neoliberal.

Si bien existieron análisis desde las ciencias sociales sobre diversos aspectos de las políticas, la asociatividad, las trayectorias y las prácticas de los jóvenes populares, que los concibieron como potencia política que constataron se desplegaba *hacia dentro* en micro asociaciones o redes locales, ejerciendo un protagonismo en poblaciones y no solo como expresión de violencia política; las políticas públicas, no obstante, mantuvieron escaso diálogo con ese tipo de investigaciones.

El imaginario hegemónico en la representación de la juventud antes descrito, sirve de contexto a la producción y a la recepción inicial de la película, por lo que es pertinente tenerlo en cuenta para comprender la constricción del derecho a la participación política de la que sería víctima la generación de *Actores secundarios*. Ampliando aquella visión sobre la vulneración de los derechos humanos anclada exclusivamente en la memoria colectiva de los crímenes de la dictadura, esta película contribuye al objetivo político y pedagógico de la construcción de una ciudadanía con convicciones democráticas y comprometida con la esfera pública (Jelin 2020: 522). El derecho a la participación adquiere así relevancia desde la perspectiva propuesta por las realizadoras, haciendo de su vulneración en el contexto de postdictadura una de las ideas fuerza que estructuran el relato fílmico, y que las ciencias sociales acusaron reducía la política a la disputa por la administración del *status quo* neoliberal, para gobernar:

un ordenamiento muy difícil de transformar, en donde la técnica y el discurso de la eficiencia desplazaban los cuestionamientos y valoraciones ideológicas que habían sido centrales en los ciclos anteriores (Muñoz y Durán 2019: 141-142).

Como sostiene Sagredo (2018), el proceso transicional chileno privilegió la gobernabilidad por sobre la democratización social, dando como resultado un escenario sociopolítico desmovilizado y limitado por enclaves autoritarios. La transición a la democracia representa así un orden que impusiera la dictadura, donde se mantiene la exclusión de ideologías contrarias al neoliberalismo, diferenciándose de aquella, paradójicamente, por la ausencia de una ciudadanía participativa con protagonismo juvenil, como la que narra *Actores secundarios*. Una heterotopía que adquiere una forma narrativa ligada al “pasaje” de un orden social a otro, a las labores de transformación y regeneración democrática de la vida social no asumidas por la educación ni la sociedad en la dictadura ni tras ella.

En este contexto es pertinente preguntarse por las potencialidades del uso del cine como herramienta de enseñanza y aprendizaje, teniendo en cuenta sus relaciones con la memoria y la subjetividad política, y que la educación, en su aspiración formativa, es un proceso de subjetivación que encierra siempre una pretensión moral y política (Cristancho 2010). Pretensiones de rectitud y justicia que interpelan explícita o implícitamente a cada sujeto, impulsándolo a actuar en un determinado sentido, a hacer algo de sí, y que en contextos como los narrados por *Actores secundarios*, la memoria colectiva juega un papel fundamental en los procesos de subjetivación política.

Para aproximarse a la comprensión del impacto cultural e intersubjetivo de la película, se debe

tener en cuenta, respecto de su distribución, que fue estrenada en diciembre de 2004, en una función exclusiva para un público integrado por miembros del movimiento retratado, y que luego fue exhibida el año 2005 en el Festival de Cine de Valdivia y durante una semana en un par de salas comerciales de Santiago. Pero en la perspectiva de visualizar sus alcances, resulta más relevante considerar la distribución que ese mismo año se hiciera de 1000 discos DVD con el registro de la película, ofertados en quioscos junto al semanario *The Clinic*. Discos originales que se multiplicaron en copias “piratas”, autogestionadas u obtenidas en circuitos de comercio informal, utilizadas para innumerablemente proyecciones, caseras o en espacios públicos. También hay que tomar en cuenta, que en diciembre del 2005 la película tuvo como espectadores a un importante grupo de estudiantes secundarios organizados de diferentes formas y con diversas orientaciones ideológicas, reunidos en el contexto de una jornada en que concluían un ciclo de trabajo en conjunto con el Ministerio de Educación, que produjo un diagnóstico compartido sobre el carácter mercantil de la educación en Chile, y un conjunto de demandas y propuestas en favor de la educación pública, que las vocerías estudiantiles reafirmarían durante la denominada “Revolución Pingüina” que estallará cinco meses después, al comenzar mayo del 2006.

## 5. Conclusiones

En la disputa por la memoria sobre la transición a la democracia, *Actores secundarios* se posiciona en contra de la historia oficial, que desde el inicio de la década de los 90 caracterizó a aquella como una gesta heroica en pos de la estabilidad democrática, que

había exigido renuncia y sacrificio en favor del orden y la paz (Sáez 2017: 1). Siguiendo a Sáez (2017), podemos inscribir el relato de este documental dentro de las narrativas de carácter subterráneo, que caracteriza la transición por políticas de castigo y control de la disidencia, operando una resignificación del periodo, que cuestiona su naturaleza democrática. Se trataría de un caso de “memorias sueltas”, que “recogen la experiencia del castigo y represión vivido en democracia”, enfrentadas a una versión institucional sustentada por la izquierda renovada en el gobierno que insiste en el perdón y el olvido como fundamento de la “reconciliación nacional” y de “la política de consensos y acuerdos” (Sáez 2017: 3).

El reconocimiento de la narrativa como la forma primaria en que la experiencia humana se vuelve significativa implica asumir que la historia nos constituye como sujeto (Schogut & Pujol 2015: 6) y que todo relato sobre el lugar que ocupamos en ella posee una temporalidad propia que ordena los hechos que selecciona, estableciendo causalidades para explicarlos y produciendo relaciones sociales para intervenirlos. Tales relaciones se constituyen en una “vía de acción para el sujeto, de carácter político y con potencial reproductor o transformador de la realidad” (Schogut & Pujol 2015: 4). Esta causalidad de la agencia no implica determinismos en la medida que no asegura ni predice el curso de acciones futuras, si no que constituye “un esfuerzo por contextualizar la construcción del significado del sujeto” (Schogut & Pujol 2015: 5-6). El sentido político de las acciones que realizan los personajes provee el significado de aquellos espacios donde actúan, como lugares de resistencia o transformación contra las desigualdades e injusticias sociales (Montenegro et al. 2015). De igual manera,

puede entenderse que los propios lugares en los que la película se proyectó se transformaron durante su exhibición y eventualmente después de caer el telón, en espacios de memoria, donde las y los espectadores involucrados construyen sus propias versiones del pasado, según sus intereses presentes, en procesos de subjetivación que son también de aprendizaje.

La representación de la situación de privilegio de quienes gobiernan (1990-2004) y de postergación política de la juventud y de la disidencia antineoliberal, con que se caracteriza a la sociedad chilena en *Actores secundarios*, es producida mediante la actividad de la memoria practicada en el rodaje de la película. La información y las valoraciones producidas por las técnicas dialógicas de la entrevista y la conversación grupal, fueron complementadas por el uso de materiales de archivo, permitiendo un montaje que ofrece una versión consistente de la historia reciente del país que en su contexto de realización asistió a la apertura de un ciclo de manifestaciones diversas del malestar subjetivo y social que el orden neoliberal originara. Los recuerdos son el insumo principal con los que las realizadoras crean una versión de la historia del país donde el ejercicio de la violencia política por los grupos privilegiados y la clausura del espacio político a la deliberación de proyectos políticos alternativos al neoliberalismo, son identificadas como las principales tensiones que la atraviesan, ambas ligadas a la desigualdad económica entre clases sociales.

No obstante, la película también representa sin problematizar, desigualdades de género que distintas vertientes del feminismo han relevado en su intersección con otras relaciones de poder jerárquico, con posiciones de privilegio o lugares de subordinación que condiciona la

experiencia de determinados sujetos (Galaz et al. 2019).

La capacidad de la investigación social para criticar la opresión de género al mismo tiempo que la de clase, etnia, generación u otra, en la aproximación a sus objetos de estudio, reafirma en este análisis sus posibilidades y requerimientos, por ejemplo, en términos del desarrollo de las herramientas conceptuales necesarias para problematizar el entramado de los sistemas de dominio de clase, sexo-generizados y generacionales, en un sentido emancipatorio. La memoria así aparece como una práctica y un concepto que delimita un campo propicio donde inscribir este tipo de investigación.

Finalmente, habría que registrar que la última semana de abril de 2006, cuando las y los estudiantes secundarios organizados aún esperaban la respuesta del nuevo ministro de educación a los planteamientos que le habían realizado por escrito un mes antes, el documental *Actores secundarios* fue exhibido por la señal abierta del canal de Televisión Nacional para todo el país. Unos días después aparecería también en la televisión abierta y en la prensa escrita la situación del entonces denominado “liceo acuático”, con una techumbre que filtraba la lluvia hasta inundar las salas. Símbolo

del abandono de la educación pública, este último acontecimiento y las manifestaciones realizadas por sus estudiantes para denunciarlo, marcan el comienzo de la Revolución Pingüina que, con sus marchas callejeras y liceos en toma, hace declinar el carácter heterotópico que brevemente adquiriera la narrativa de esta película. Como afirma Foucault: “toda sociedad puede reabsorber y hacer desaparecer una heterotopía que había constituido anteriormente, o bien organizar alguna otra que aún no existía” (Foucault 2008: 5).

La “yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas” (García 2014: 334) sobre la actuación de diversos sujetos dentro de un mismo espacio, permite imaginar a éste como de significación maleable, “producto de relaciones sociales con parámetros cambiantes y negociados de exclusión, o impuestos por los grupos sociales dominantes” (García 2014: 334). En este sentido, las realizadoras de la película cumplieron uno de los papeles asignados por García (2014) a los “gestores de memoria colectiva”, el de ofrecer, en este caso a la generación que la película retrata y a la comunidad nacional, una particular versión de la historia de la sociedad chilena que vincula dictadura y democracia, contribuyendo a deshacer las condiciones de la despolitización estudiantil.

---

## Bibliografía

Aguilera, O. 2016. “Excedente emocional y ampliación de lo político en Chile. Análisis visual del movimiento estudiantil. 2011-2014”. *Otras modernidades*. Università degli Studi di Milano, 234-253.

Aróstegui, J. 2004. *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Alianza. Madrid.

Barroso, G. 2017. *La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1973-2014*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) Programa de Doctorado en Historia e Historia del Arte y Territorio. Madrid.

Bonvillani, A. 2017. “Pensar en la intemperie. Tensiones ontológicas-epistemológicas y metodológicas en la producción de la subjetividad política”. *Quaderns de Psicologia*, (3), año 19: 229-240.

Cristancho, J. 2010. “Memoria y subjetivación política en el cine. Una introducción a la cuestión”. <https://www.researchgate.net/publication/265050958>

Duarte, K. & Pezo, H. 2021. “Adulterio en la escuela: notas para su problematización”. *Realidad Educativa*, mayo 2021, 1 (1): 7-34.

Durán, 2006. "Transición y consolidación democrática. Aspectos generales". Gerardo Caetano (comp.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. CLACSO.

Follegati, L. 2019 "¿Postdictadura o transición? Propuestas conceptuales para la historia actual". En: González, Javier; Del Valle, Nicolás; Gálvez, Damián [editores], *Golpes a la memoria. Escritos sobre la posdictadura chilena*. Madrid: Editorial TEJE.

Foucault, M. 2008. "Topologías". *Fractal XIII* (48): 39-62. <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

Galaz, C., Álvarez, C. y Piper, I. 2019. "La construcción de sujetos generizados en las memorias de las violencias políticas en la transición chilena". *Quaderns de Psicologia*, 21 (3): e1539. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1539>

Ganter-Solís, R., Fuentealba-González, S. & Bustos-Meza, C. 2024. "Subjetividad política (inter) generacional en activistas estudiantiles de la ciudad de Concepción - Chile (1990-2022)". *Revista Austral De Ciencias Sociales*, (46): 51-74. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2024.n46-03>

García, M. 2014. "Los territorios de los otros: memoria y heterotopia". En: *Cuicuilco*, (61).

García, M. & Simancas, E. 2016. "La lucha está en el relato. Movimientos sociales, narrativas transmedia y cambio social". *Revista de Estudios Culturales*. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/2159/1847>.

Garretón M., M. A. 2019. "De la transición a los problemas de calidad en la democracia chilena". *Política. Revista De Ciencia Política*, 42: 179-206. Recuperado a partir de <https://revistapolitica.uchile.cl/index.php/RP/article/view/55538>

\_\_\_\_\_. 1999: "Balance y perspectivas de la democratización política chilena", en Menéndez, A. y Joignant, A. (editores), *La caja de pandora. El retorno de la transición chilena*, Santiago: Planeta/Ariel.

Jelin, E. 2020. *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Compilado Da Silva, L., Cerrutti, M. & Pereyra, S. CLACSO, Buenos Aires.

Mannheim, K. 1993. "El problema de las generaciones". *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, (62): 193-242. Recuperado a partir de <https://reis.cis.es/index.php/reis/article/view/1980>

Metz, Christian. 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 1*. Barcelona: Ed. Paidós.

Montenegro, M., Piper, I., Fernández, R. & Sepúlveda, M. 2015. "Experiencia y materialidad en lugares de memoria colectiva en Chile". *Universitas Psychologica*, 14 (5): 1723-1734. <https://www.redalyc.org/pdf/647/64746682015.pdf>

Moulian, T. 1998. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Muñoz, V. & Durán, C. 2019. "Los jóvenes, la política y los movimientos estudiantiles en el Chile reciente. Ciclos sociopolíticos entre 1967 y 2017". *Izquierdas*, 45, febrero 2019: 129-159.

Nichols, Bills (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Nora, P. 2015. "La generación (como lugar de memoria)". En *Revista Fractal*, (75).

Ortiz, N. y Araya, C. 2022. "Memorias colectivas e identidades políticas en el movimiento estudiantil de posdictadura en el Chile de los 90". *Izquierdas* (51), Santiago.

Pinque, G. 2020. "Estructuras del sentir: revisitando una noción para estudiar las maneras en que se experimentan y encarnan las transformaciones socioculturales". *Heterotopías*, 3 (6). Córdoba.

Piper, I. & Fernández, R. 2013. "Psicología Social de la Memoria: Espacios y Políticas del Recuerdo". *PSYKHE*, 22 (2): 19-31.

Pulecio, Enrique. 2008. *El cine: análisis y estética*. Ministerio de Cultura. Colombia.

Reano, A. & Garategaray, M. 2020. "La transición democrática en debate. Una Propuesta teórico-metodológica para el análisis de las transiciones latinoamericanas". *Izquierdas*, 49, abril 2020: 706-724.

Sáez, L. 2017. "Dispositivos de gobierno social en la transición chilena: Archivos y batallas por la memoria respecto a los inicios de la Transición chilena". En: X Congreso Internacional sobre Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti, Ex - ESMA.

Sagredo, O. 2018. "A treinta años del plebiscito de 1988: contra-memorias, democratización y reconfiguración de la política post-dictatorial. ¿Es actualmente la transición a la democracia en Chile un objeto de estudio de memoria histórica?" Ponencia presentada en el XI Seminario Internacional Políticas De La Memoria. Memorias subalternas, memorias rebeldes, realizado en octubre de 2018 en Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina. La ponencia fue presentada en la mesa "Islas flotantes en la postdictadura. Memorias de la Unidad Popular y la dictadura cívico-militar en Chile", el día viernes 5 de octubre de 2018.

Salazar, G. & Pinto, J. 1999. *Historia Contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. LOM.

Schongut, N. & Pujol, J. 2015. "Relatos metodológicos: difractando experiencias narrativas de investigación". *Forum Qualitative Social Research*, 16 (2).

Scribano, A. 2017. "Presentación del monográfico: emociones, protestas y acciones colectivas en la actualidad". *Aposta*, (74): 8-14.

Seibert, Lisli. 2010. "Cinema e juventude para além da rebeldia". Ponencia presentada en 33ª Reunião Anual da Anped, Caxambu, Minas Gerais. Outubro de 2010 <http://33reuniao.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT16-6962--Int.pdf>

Torres, I. & Figueroa, C. 2013. "Sobre las posibilidades de una reconstrucción crítica de la oposición discursiva dictadura-democracia en Chile". *Revista Pléyade*, 11/ ISSN: 0718-655X / enero - junio 2013: 37-53.

Urrutia, Carolina. 2010. "Hacia una política en tránsito: Ficción en el cine chileno (2008-2010)". *Aisthesis*, (47): 33-44. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100003>

Vásquez, G., Sánchez, M., Vásquez, N. y Muñoz, C. 2018. "La transición democrática chilena ¿proceso pactado o brusca ruptura?: una mirada desde la perspectiva de los estudiantes secundarios". *Tempo e Argumento*, Florianópolis,

10 (24): 247-278, abr./jun. 2018. DOI: <https://www.redalyc.org/journal/3381/338158055012/338158055012.pdf>

Vázquez, F. 2001. *La memoria como acción social: relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.

Zaponi, L. 2018. *Social Movements, Memory and Media Narrative in Action in the Italian and Spanish Student Movements*. London: Palgrave.