laFuga

La vida que vendrá

Lo que las imágenes (no) soportan

Por Ferrán Vergara

Director: Karin Cuyul
Año: 2026
País: Chile

Tags | **Cine documental**

El movimiento central de *La vida que vendrá*, de Karin Cuyul, se oye en su propia voz en *off* cuando afirma que comenzó a pensar "en lo que soportan las imágenes". Esa expresión concentra una parte decisiva de la película y abre su zona más problemática. Una imagen soporta porque descansa sobre la materialidad, ya sea una cinta magnética, un rollo de 16 mm, una copia digital, una institución, una casa o un archivo familiar donde también se deposita la memoria de un país. También soporta porque carga con una historia que no ha terminado de resolverse, como una promesa colectiva, una derrota, una expectativa, una violencia o una forma de vida común. La película piensa desde ese doble sentido del soporte. Sin embargo, también inquieta cuando obliga a invertir la pregunta: ¿Qué no alcanzan a soportar esas imágenes? ¿Qué peso les entrega el montaje? ¿Qué reparación espera de ellas?

El documental parte de una imposibilidad declarada. La voz quería contar una historia lineal, ordenar las ideas en relación con una cronología, hasta descubrir que esa forma no alcanza. Entonces, formula su primer error: "la historia no es lineal", dice ella. La declaración define una forma de montaje. La historia chilena se revela como una materia enrevesada por acontecimientos, relatos heredados, imágenes oficiales, recuerdos familiares, registros encontrados y experiencias generacionales que no encajan en una secuencia progresiva. En ese gesto está una de sus virtudes. *La vida que vendrá* trabaja con registros de exiliados, materiales de la ex Universidad Técnica del Estado, documentos televisivos, archivos familiares, imágenes del estallido, escenas de la muerte de Pinochet y registros amateurs. Cada material trae una textura, una autoridad, una distancia y una fragilidad distinta. La película se organiza como una constelación de procedencias desiguales. Mira la historia desde una disputa entre soportes, tonos y regímenes de visibilidad. La película se enfrenta a una organización previa de la mirada. Cuando la voz señala que la memoria nacional contada por los medios estaba hecha de "un par de imágenes" repetidas hasta el cansancio, apunta hacia una administración histórica de lo visible. Ciertas imágenes fueron autorizadas para representar la dictadura, la transición, la esperanza o la derrota. Otras quedaron relegadas a circuitos laterales, familiares, universitarios, militantes y diletantes. La operación de Cuyul consiste en desajustar ese régimen escópico nacional y alterar el modo en que una comunidad aprendió a reconocer su historia a través de imágenes demasiado estabilizadas.

Ese desajuste resulta más interesante que la sola recuperación de archivos. Aquello que circulaba en los bordes disputa el centro de la memoria audiovisual. Lo amateur ya no habita en una zona menor de registro, funciona como interrupción frente a la imagen oficial. Sin embargo, ese movimiento abre también un riesgo. El riesgo de que al desmontar una mirada administrada, la película construya demasiado pronto otra confianza en las imágenes desplazadas. Porque el margen no garantiza por sí mismo una representación más profunda y la exclusión de una imagen no la vuelve automáticamente inocente. Las imágenes encontradas adquieren una nueva condición. Lo que permanecía en canales universitarios de *Youtube*, soportes magnéticos guardados, materiales institucionales desplazados o registros del exilio opera como prueba sensible de una experiencia común. Esa operación es poderosa, porque cuestiona la pobreza de una memoria nacional reducida a imágenes repetidas. Sin embargo, también es problemática, porque el archivo, al volverse prueba, puede debilitar la capacidad de

desconfiar de las imágenes.

El motivo del color participa de esa tensión. Cuando la voz pregunta "¿Por qué nos negaron el color?", formula una crítica a la manera en que la historia política chilena fue administrada visualmente. Al blanco y negro como una forma de distancia, opacidad y solemnización mortuoria se opone la decisión de hacer una película a color que mire la Unidad Popular, la dictadura, la resistencia y la vida cotidiana desde otra temperatura sensible. La historia vuelve a tener ropa, piel, calle, luz, objetos y una materialidad menor. Pero el color también puede volverse una promesa de restitución demasiado limpia. Hay momentos en que la película parece confiar en que devolver color equivale a devolver vida, como si la vitalidad sensible del archivo compensara la violencia de su interrupción histórica. El pasado aparece más cercano y corporal, pero esa cercanía no repara lo perdido. La pregunta crítica debería desplazarse hacia aquello que el archivo no puede restituir. El archivo disponible, por abundante que parezca, nunca coincide con los hechos mismos. Está hecho de lagunas, destrucciones, censuras, olvidos y azares. Desde esa perspectiva, *La vida que vendrá* cobra fuerza cuando deja ver la desigualdad material de sus fragmentos. Las imágenes sobreviven como restos que todavía arden, aunque cargan con la sombra de futuros inconclusos.

El montaje deviene aquel lugar donde esa insuficiencia puede pensarse. La película reúne materiales preexistentes, hace convivir fragmentos de distintas procedencias y los reinscribe desde una voz ensayística marcada por una pregunta generacional. Su singularidad aparece en la fricción entre soportes: 16 mm, video casero, registro televisivo, archivo institucional, imagen digital y copia subida a Internet. Cada uno produce una forma distinta de presencia y una política diferente de la evidencia. En esa diferencia se trama una de las paradojas visuales más sugerentes de la película. Ciertas imágenes del pasado parecen tener más espesor que las imágenes recientes. Las imágenes del estallido social lo muestran con claridad. El presente produce más registros que nunca, pero muchos nacen expuestos a la compresión, el recorte, el reenvío, la pérdida de contexto y la desaparición acelerada. Un archivo universitario de 16 mm puede conservar una densidad oculta durante décadas, mientras que un registro digital del estallido social parece cercano y, al mismo tiempo, frágil, como si aún no encontrara la forma material de su duración.

La voz en *off* cumple un papel ambiguo. Registra el proceso de pensamiento de la película. Duda, corrige, declara errores, toma decisiones y busca salir de una pesadumbre heredada. Esa dimensión autorreflexiva resulta valiosa cuando impide que el archivo quede como objeto distante. La imagen encontrada afecta el presente de quien la mira. Permite elaborar una desafección que parecía no tener origen claro. El problema aparece cuando esa voz orienta demasiado el sentido de la afectación. En varios momentos la película parece necesitar que el archivo produzca una salida. La frase "esta no puede ser una película triste" marca un punto decisivo. La decisión puede leerse como resistencia al duelo paralizante, pero también como una imposición tonal. Presupone que la tristeza inmoviliza y que salir de ella implica pasar hacia una aceptación activa. Queda menos explorada la posibilidad de una tristeza crítica, de un duelo sin clausura o de una negatividad que no se confunda con derrota.

Ese es quizá el límite más claro de *La vida que vendrá*. La película quiere evitar la resignación, pero a ratos parece temerle demasiado a la intemperie que sus propias imágenes abren. Los archivos muestran promesas incumplidas, resistencias parciales, esperanzas fugaces, derrotas prolongadas y gestos colectivos que no siempre desembocan en una forma clara de futuro. La voz busca convertir esa materia en una posibilidad de recomposición. A veces lo consigue. Otras veces vuelve demasiado legible aquello que las imágenes dejaban en suspensión.

La vida que vendrá tiene valor justamente por esa contradicción. Hace visible que una comunidad disputa las imágenes que conserva, pero también el régimen escópico que organiza cuáles imágenes pueden representar la historia. Su gesto más potente está en alterar esa administración de la mirada. Sus limitaciones se dejan ver cuando el deseo de futuro le pide al archivo algo que el archivo no puede entregar por completo, ya sea una salida afectiva, una comunidad reencontrada o una garantía de que todavía es posible imaginar juntos. Las imágenes sobreviven, pero no redimen. Permiten mirar de nuevo, incomodar la memoria oficial y abrir una pregunta sobre la historia y sus soportes. Entre soporte y promesa, evidencia y laguna, régimen escópico y contraarchivo, se juega su verdadera potencia.

Como citar: Vergara, F. (2026). La vida que vendrá, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-21] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-vida-que-vendra/1301