

La articulación cinematográfica de la memoria en *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló.

Natalia Ruiz-Rubio
Eastern Washington University
nruizrubio@ewu.edu

“Y lo omitido ronda, tan grande como los espectros del futuro”
—Paul Celan, *Amapola y memoria*

Abstract

In the documentary film *El edificio de los chilenos* (2010), Macarena Aguiló proposes a sentimental approach to research work that allows her to reflect on the mechanisms of memory and forgetfulness through the fragmented experiences of children participating in the Hogares project. Created by members of the MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria) in exile, the Hogares project was conceived as a utopian space to raise sixty children while their parents were fighting clandestinely against the dictatorship of Augusto Pinochet. This article analyzes the cinematographic articulation

of the memories of two generations, that of parents and children, and the contradictions when articulating a collective memory as a reconstruction of the past. Through the cartography of different memories, the documentary questions our access to the institutionalized past through a national memory policy that marginalizes the experiences of the so-called “post-dictatorship” generation. However, Aguiló does not conceive her documentary as a collective generational vision of the past, but rather *El edificio de los chilenos* poses a painful search for identity through the eyes of the child and the fiction of the experiences of its protagonists. In this sense, *El edificio de los chilenos* shares with other documentaries *Mi vida con Carlos* (2009) by Germán Berger, *El eco de las canciones* (2010) by Antonia Rossi, the articulation of forgetfulness within a child's autobiographical story. Through these memories, these documentaries claim a social and ethical participation that articulates the political sphere within the intimate family environment.

Keywords: child's perspective; dialogue; social memory; subjectivity

Resumen

En el documental *El edificio de los chilenos* (2010), Macarena Aguiló plantea un trabajo de investigación emocional que le permita una reflexión sobre los mecanismos de la memoria y el olvido a través de las experiencias fragmentadas de los niños participantes en el proyecto Hogares. Creado por miembros del MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria) en el exilio, el proyecto Hogares fue concebido como un espacio utópico para criar a 60 niños mientras sus padres luchaban clandestinamente contra la dictadura de Augusto Pinochet. Este artículo analiza la articulación cinematográfica de las memorias de dos generaciones, la de padres e hijos, y las contradicciones a la hora de articular una memoria colectiva como reconstrucción del pasado. A través de las cartografía de diferentes memorias, el documental cuestiona el acceso al pasado institucionalizado por una política nacional de la memoria que marginaliza las experiencias de la llamada generación de la “post-dictadura”. Sin embargo, Aguiló no concibe su documental como una mirada colectiva y generacional al pasado sino que *El edificio de los chilenos* nos plantea

una dolorosa búsqueda de la identidad a través de la mirada infantil y de la ficcionización de las experiencias de sus protagonistas. En este sentido, *El edificio de los chilenos* comparte con otros documentales *Mi vida con Carlos* (2009) de Germán Berger, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi la articulación del olvido desde un relato autobiográfico infantil. A través de estas memorias estos documentales reivindican la participación social y ética que articule tanto el ámbito de lo político como el ámbito familiar e íntimo.

Palabras clave: perspectiva infantil; diálogo; memoria social; subjetividad

Existen diferentes nombres, generación de la post-dictadura (Roos), generación de la post-memoria (Hirsch) o generación de los hijos (Jeftanovic), para denominar a una generación heterogénea que, o vivió durante su infancia los efectos de las dictaduras en el Cono Sur, o que, además, nunca conoció a sus padres desaparecidos o asesinados durante las mismas. Ya se use “Hijos de la dictadura”, “o hijos de la filiación” o simplemente los “Hijos” hay que tener en mente de que no se trata de un movimiento organizado, excepto en aquellas ocasiones como en Argentina donde los H.I.J.O.S, Hijos por la Identidad y la Justicia contra el olvido y el silencio, se han organizado políticamente. Por otra parte, su posición hacia el proyecto de sus padres difiere radicalmente. En algunos casos, entre los que se incluye el proyecto de Macarena Aguiló vemos una simpatía hacia ese proyecto. Otros documentales argentinos como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roque o *M* (2007) de Nicolás Prividera también parecen adherirse al proyecto político de sus padres. Sin embargo, otros hijos han optado por un distanciamiento y cuestionamiento de la memoria de sus padres como es el caso de Albertina Carri en su documental *Los Rubios* (2003). Con el tiempo, el término “hijos”, que inicialmente señalaba los lazos biológicos con desaparecidos y militantes, ha adquirido un uso simbólico para incluir a todas aquellas personas cuya infancia o adolescencia

estuvo marcada por las experiencias de las dictaduras en el Cono Sur. De ahí que su experiencia esté más cercana a la formulación de Susan Rubin Suleiman de “generación 1.5” para incluir a los niños que experimentaron de primera mano los acontecimientos, pero cuya memoria difiere de la de sus padres y está marcada por la imposibilidad de representarla. Otra posible denominación es la de “generación de los huérfanos” planteada por Rodrigo Canóvas, quien en 1997 se preguntaba “¿Quién nos habla en la nueva novela chilena?” y aseguraba que el sujeto enunciador es un huérfano: “De modo inconfundible un huérfano. Es como si el sujeto se hubiera vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por el acontecimiento histórico, el de 1973”. (39) De igual modo, el cine, y en particular el género del documental, ha permitido la intervención de estos huérfanos que no solamente entablan un diálogo intergeneracional con sus padres, sino que buscan participar activamente en los procesos de construcción de una memoria social. Según Ignacio Álvarez las obras surgidas en la postdictadura chilena tienen elementos comunes en torno a la figura del huérfano como metáfora de unos protagonistas que, por un lado, fueron abandonados por los padres y, por otro, no conocen su propia historia (1). En el documental *El edificio de los chilenos* (2010), Macarena Aguiló plantea un trabajo de investigación emocional que le permite una reflexión sobre los mecanismos de la memoria a través de las experiencias fragmentadas de los niños participantes en el proyecto Hogares. Creado por miembros del MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria) en el exilio, el proyecto Hogares fue concebido como un espacio utópico para criar a sesenta niños, entre los que se encontraba la directora Macarena Aguiló, mientras sus padres luchaban clandestinamente contra la dictadura de Augusto Pinochet. Macarena tenía cuatro años cuando fue enviada a vivir con su madre, exiliada en Francia y no regresó a Chile hasta cumplir los diecinueve años después de vivir en Francia, Bélgica, Cuba, y Uruguay. Si bien el proyecto Hogares fue concebido como una respuesta pragmática para reclutar militantes que volvieran a Chile, también

se convirtió en un proyecto utópico que quería reformular el concepto de familia. Fue visto con mucho recelo desde la cúpula del movimiento del MIR ya que iba más allá del proyecto político al formular la reestructuración de las relaciones de pareja, del concepto de familia y de la educación de los hijos con unos valores revolucionarios.

En las siguientes páginas se analiza la articulación cinematográfica de las memorias de algunos de estos niños a partir de la estructura fragmentada del documental, la resignificación de los objetos y de los testimonios de los entrevistados y la perspectiva infantil como dispositivo de distanciamiento. A través de la cartografía de diferentes memorias, el documental cuestiona el acceso al pasado que institucionaliza el recuerdo de los padres pero que marginaliza las experiencias de sus hijos. Al contrario, al incluir las contradicciones y disidencias de los adultos a la hora de dotar de significado sus experiencias como niños y los efectos de dichas experiencias en el presente, el documental comparte el llamado “giro subjetivo” de la producción postdictatorial para situar la memoria política en el ámbito familiar. Así *El edificio de los chilenos* plantea una búsqueda de identidad a través de la mirada infantil de sus protagonistas que es también una construcción de su memoria política para reclamar una participación social en el presente.

En el período postdictatorial chileno, precedido por el golpe de estado de 1973 y la dictadura de Pinochet hasta 1989, el cine se ha constituido en un espacio donde confluyen diversas memorias e imaginarios colectivos y ha contribuido a la articulación de los procesos de memoria y olvido. En un primer lugar se produjeron grandes relatos fundacionales, de los que sirve de exponente la trilogía de Patricio Gúzman *La Batalla de Chile* (1975, 1976, 1979), centrados en una macrohistoria de lo político y desarrollados en los espacios públicos. Sin embargo, las más recientes producciones han optado por un acceso al pasado desde la intimidad y mediante un relato con elementos autobiográficos como es el caso de *Machuca* (2004) de Andrés Wood.¹ Dentro

de esta producción destacan documentales que buscan incluir la perspectiva infantil de una generación, la de los hijos, que recuerda un vacío. Cabe mencionar documentales como *Mi vida con Carlos* (2010) de Germán Berger, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi y *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló. Son documentales que se centran en la microhistoria, en los aspectos cotidianos y en las experiencias personales a través de una enunciación autobiográfica. Como ha señalado Ilse Logie, la producción de los hijos se caracteriza por acceso al pasado a través de posturas enunciativas nuevas (4). Entre ellas se encuentran el uso de la perspectiva infantil y la autoficción como manera de insertar lo político en el ámbito familiar a través de los detalles cotidianos, los juegos infantiles, los sueños y los juguetes y dibujos.

Como rama de la historia social, la microhistoria permite profundizar en los cambios socio-políticos a través de los hechos cotidianos. Sin embargo, el relato de la microhistoria, a diferencia de la macrohistoria, no busca la creación de una teoría uniforme y totalizadora, sino que cuestiona aquellas áreas que la macrohistoria no ha abordado. Como ha señalado Beatriz Sarlo el debate sobre la memoria se ha desplazado en los últimos años desde el discurso histórico de los eventos políticos hacia las subjetividades con la intención de defender la existencia de múltiples memorias frente a la patrimonialización por parte de las instituciones estatales de la memoria pública, que es “esa forma de la historia transformada en relato o monumento que no designamos simplemente con la palabra historia porque queremos subrayar su dimensión afectiva y moral, en suma, identitaria” (216). Dentro de esta corriente, comienza a prestarse atención a la historia de los niños y sus memorias de la dictadura. Es el caso del proyecto de investigación de Patricia Eliniana Castillo-Gallardo y Alejandra González-Celis y su documentación de las tácticas de resistencia y de las prácticas cotidianas de los hijos de la izquierda chilena. Estas autoras tienen como objetivo una reconstrucción historiográfica de la infancia “considerando

a los niños como activos productores de significados y significaciones” (909).²

El edificio de los chilenos comienza en una mise en abyme cuando Macarena se ve en la televisión, como en un espejo asincrónico, en un programa que relata su secuestro durante 20 días por la DINA, las fuerzas de seguridad chilenas, para obligar a su padre a salir de la clandestinidad. Sin embargo, contrasta la información oficial del noticiario, que la convierte casi en heroína, con sus recuerdos de las voces de los niños del centro de acogida donde estuvo y la reflexión sobre la falta de memorias sobre esos días, de los que solo conserva la molestia que le produce la luz otoñal como elemento sintomático de ese vacío. Al final de esta secuencia, Macarena recibe una llamada telefónica que le pregunta: “¿Te viste? Sí, me ví” (*Edificio*, 1:47), reponde Macarena adulta, produciéndose una identificación momentánea de tres memorias: la niña del evento histórico narrado en televisión, la niña de sus recuerdos y su yo adulto. Después de su secuestro, Macarena, con 4 años, fue enviada a vivir con su madre, exiliada en Francia y no regresó a Chile hasta cumplir los 19 años. En su viaje por Francia, Bélgica, Cuba, y Uruguay, fue recopilando y guardando las cartas y dibujos de su infancia, quizás pensando que estos documentos serían en el futuro una manera de entender su presente como niña y su pasado como adulta. Tras un barrido en negro en el que aparece el título, vemos a Macarena abrir un baúl lleno de cartas, dibujos y objetos de su infancia. Mientras observa los dibujos y cartas desorganizados en el bál, escuchamos una voz infantil en *off* que relata un sueño repetido de una serpiente que se enrolla. Aunque a veces Macarena pueda atrapar a la serpiente, ésta sigue enrollándose y creando un túnel que simboliza su memoria. Tanto el sueño como el cajón se combinan para representar metafóricamente la dificultad de acceder a este pasado, constituido en un archivo cerrado.

El archivo como metáfora de la memoria nos plantea una serie de relaciones entre lo dicho y lo no dicho, lo que se recuerda y lo que se olvida, marcadas por la mediación en la que destaca “su función de participar en

un proceso de traslado, traducción y transmisión de datos e imágenes y textos, entre sujetos y cultura” (Bongers 68). Esta noción del archivo como mediación, como acceso oblicuo al pasado, ha sido planteada por Marianne Hirsch en su concepto de postmemoria. Según Hirsch, la postmemoria es un instrumento de transmisión intergeneracional por el cual los hijos de los supervivientes del Holocausto tienen un vínculo mediado, principalmente a través de las fotos y rituales familiares, con la fuente de la memoria. Si bien este acceso mediatizado, oblicuo y fragmentado al pasado es un elemento compartido por las experiencias de la generación de los hijos en el Cono Sur, la estructura de transmisión propuesta por Hirsch es mucho más compleja en el contexto de las dictaduras conosureñas ya que no se puede hacer una separación entre testigos directos e indirectos. En muchos casos estos hijos fueron testigos y protagonistas de la violencia política y los proyectos de sus padres, aunque tengan dificultad para articular las experiencias vividas. La figura del sobreviviente se ha instaurado como la posición privilegiada para relatar el horror de la experiencia traumática (Lattanzi 103). Así la ética del testigo ha valorado el testimonio como método enunciativo y organizativo de la memoria. Sin embargo, muchas de las producciones recientes, entre las que se encuentra *El edificio de los chilenos* cuestionan esta fe ciega en el testimonio al mostrar las diferentes versiones y contradicciones que dichos testimonios plantean.

Estas fotos, dibujos, y espacios vacíos como el edificio de apartamentos en Cuba o el patio de recreo de su infancia, se convertirán a lo largo del documental en una búsqueda de anclajes para los recuerdos porque cada imagen de estos artefactos es una experiencia del pasado con varias capas de significación. En esta resignificación de los objetos del archivo de Macarena, son especialmente importantes las cartas que intercambió con su madre, en la clandestinidad en Chile, ya que van a articular la estructura temporal del documental para organizar la memoria de Macarena y su diálogo con las memorias de su madre.

Así, se intenta dotar de sentido al pasado desde el presente en una mirada retrospectiva que permite insertar la subjetividad infantil como proceso de indagación del sujeto enunciador.

En un principio Macarena Aguiló no sabía que la primera persona sería la perspectiva elegida: “Eso lo empezó a dar el desarrollo del proyecto y la mirada externa también, el espejo de que este proyecto como película era posible realizarse siempre y cuando me hiciera cargo de que lo que estaba contando lo había vivido yo” (Estevez). El relato autobiográfico permite dotar al pasado de significaciones que se proyectan en el futuro. Como se repite en el documental, estos procesos de memoria son dolorosos y están dominados por la figura del testigo y su voluntad de recordar fielmente, a pesar de las contradicciones. La presencia de Macarena Aguiló en el documental es significativa ya que decide contar en primera persona el documental, incluyéndose con un testimonio por una cuestión ética, como ella misma ha confesado en una entrevista. Macarena Aguiló no creía posible poder pedir a sus compañeros de infancia enfrentarse a un pasado doloroso sin hacerlo ella misma. Y por otro lado, con su presencia en el documental, está señalando a la perspectiva subjetiva del mismo, para no permitir la colectivización del testimonio y de las experiencias. Sin duda, la realizadora es consciente de la posibilidad de que el documental sea visto como una experiencia colectiva de los niños del Proyecto Hogares en lugar de múltiples experiencias fragmentadas y a veces contradictorias. En este sentido, Andreas Huyssen ha señalado el peligro de una hipertrofia de la memoria ya que ante la excesiva demanda y circulación de memorias éstas se convierten en objetos de consumo perdiendo su dimensión crítica y ética (10). Por eso Alberto Giordano plantea que en los textos autobiográficos el autor debe asumir un riesgo y “dejarse conmover por la experiencia transformadora de lo íntimo” (26). De esta manera esta experiencia transformadora es un ejercicio ético que va más allá de la rememoración del pasado para plantear una transformación del presente.

El documental es un collage de memorias con testimonios de los padres biológicos, los padres y hermanos sociales de la directora Macarena Aguiló, así como de testimonios de otros participantes en el proyecto Hogares. Sin embargo, no encontramos testimonios coherentes y organizados de los niños, sino que se superponen los silencios y las reacciones ante los testimonios de los entrevistados. De esta manera se problematiza la memoria y su reconstrucción a través de una representación fragmentada que refuerza la tesis principal acerca de la imposibilidad de recordar. En otros momentos asistimos a la dificultad de verbalizar la sensación de abandono y la exigencia emocional que provoca el desarrollo de la historia al enfrentarse a las expectativas de cómo recordar y cómo olvidar. En estos momentos, la cámara opta por centrarse en Macarena y su relación con este dolor en lugar de continuar con el primer plano de los protagonistas para evitar la espectacularización del dolor del testigo.

Para evitar acabar convertidos en víctimas, aunque los protagonistas señalan el vacío existente ante el abandono y la falta de memorias, también defienden su agencia infantil. Por ejemplo, Macarena le explica a Pablo, su padre social, que fue ella la encargada de tomar muchas de las fotos de su estancia en Cuba en parte por tener conciencia de ser la responsable de transmitir la memoria de las experiencias en el proyecto. En otros momentos, son importantes los testimonios de la falta de memoria por parte de los participantes en el Proyecto Hogares, tanto de los padres como de los hijos. Por una parte, la falta de memoria de los padres que nunca han admitido hasta ahora que abandonaron a sus hijos por una causa política en aras de un futuro mejor para ellos. Por otro lado, el dolor de los hijos, que, si bien no entendían el motivo de sus padres tuvieron que callar sus sentimientos y formar parte del proyecto social utópico de sus padres. El proyecto, fraguado en Francia e iniciado gracias al apoyo del gobierno belga, se trasladó a Cuba a principios de los años ochenta en donde se desarrolló y acabó desintegrándose

unos años más tarde. En el documental, aparece también la perspectiva de los vecinos cubanos que presentan sus memorias positivas de este proyecto: la libertad de los niños, la inversión de los papeles de género ya que son los hombres los encargados del cuidado de varios hijos sociales y las tareas domésticas, y la presencia de un edificio lleno de chilenos, imagen que da título al documental. Pero también se observan ciertas críticas como el hecho de que los niños chilenos se apropiaran de la calle para sus juegos o de la abundancia material de juguetes y recursos en contraste con las carencias de la sociedad cubana.

Como hemos ido analizando, *El edificio de los chilenos* utiliza diferentes estrategias para articular estas memorias y para crear un espacio de creación activa para todos sus participantes. En primer lugar, con el manejo de la cámara al hombro, se nos señala que se trata de una argumentación más que una narración coherente a la que se añade la presencia de la realizadora en el documental para romper con la ilusión de la representación de los testimonios como forma de acceder al pasado. Si bien pudiera parecer que Macarena Aguiló plantea en la primera parte de su documental un reencuentro nostálgico con su pasado a través de su experiencia en el proyecto Hogares, la autoficción se utiliza con un mecanismo de distanciamiento. Por ejemplo, la *voz en off*, tanto de Macarena Aguiló como adulta y la ficcionalización de su voz de niña, que fue superpuesta después del montaje de las imágenes, crea una segunda lectura del pasado a través de la mirada de la infancia, es decir, los objetos son representados a través de la violencia de la experiencia vista desde la infancia. Además, esta falta de sincronía entre imagen y narración en *off* nos señala la ruptura temporal entre pasado y presente, y la dificultad que los niños, ahora adultos, encuentran para incluirse en esta reconstrucción de su participación en la historia chilena. Por lo tanto, a través del montaje, es decir, de la yuxtaposición de materiales y de la autoficción, se provoca un efecto de realidad, es decir, una memoria. Se trata por lo tanto de una

producción activa del acontecimiento y de un proceso de creación de las memorias, en la que el documental se convierte, según Juan Carlos Arias, en un tipo particular de ficción que presenta los elementos que la componen desde un doble mecanismo (52). Por un lado, las imágenes, las cartas, los artefactos, es decir, la investigación de archivo, remiten a un mundo histórico, son elementos referenciales. Pero por otro, la articulación cinematográfica permite que estos materiales se revelen como memorias. Este proceso se lleva a cabo principalmente a través de la falta de un hilo narrativo aparente, la superposición de significados, y la ficcionalización, elementos que facilitan la inclusión de la perspectiva infantil y que apuntan a los diferentes mecanismos de la memoria.

En particular, son importantes las cartas ya que son la columna vertebral organizadora del documental. Macarena conserva las cartas que le escribió a su padre en su infancia pero que nunca le envió y todas las cartas de su madre, enviadas desde la clandestinidad. A través de las cartas se hace referencia a una serie de mediaciones que separan el objeto de su realidad histórica. En principio, las cartas eran fotografiadas y convertidas en negativos para poder ser enviadas clandestinamente al extranjero. Por lo tanto, no hay una presencia del original, sino una reproducción que se hace pasar por real. Además, las cartas enviadas a Macarena utilizan una variedad de nombres como Dorotea o Andrea para ocultar la identidad del destinatario y una posible indentificación del emisor. Por esta razón, Macarena encuentra en ocasiones dificultades para indentificarse como protagonista y receptora de las cartas enfatizando el vacío y la desconexión que sentía como niña. Además, en estas cartas podemos adentrarnos en la percepción infantil de la realidad y observar nociones emergentes de compromiso ético y político de los niños. Por ejemplo, Andrea, la hermana social de Marcarena, comenta el hecho de que sus padres nunca utilizaran su nombre real en las cartas y de que tuviera diferentes “nombres políticos” señalando que los niños eran concientes de

estar participando activamente en el proyecto de sus padres. Por otro lado, existe un cuestionamiento de la visión de los adultos. Por ejemplo, Macarena menciona en sus cartas su educación en el sistema cubano siguiendo el modelo del nuevo hombre del Che Guevara para cuestionar a su padre social, Pablo, cuando éste no se muestra coherente con sus propias órdenes. Por ejemplo, cuando reta a Macarena por lavar la ropa en el fregadero, ella le señala que él hace lo mismo y reflexiona sobre su papel como niña: “a los adultos no se les puede dar consejo, pareciera que uno no tiene mentalidad para saber lo que está correcto y lo que no lo está.” (*Edificio*, 47:56). En estas yuxtaposiciones de testimonios desde el presente y las cartas, podemos ver las tensiones intergeneracionales al recordar la vida en Cuba, pero también el posicionamiento político y ético desde una perspectiva infantil.

El regalo de las cartas a su madre es un artificio narrativo que superpone pasado y presente en un mismo espacio a través de dos protagonistas y que plantea las contradicciones de la memoria de dos generaciones. Hacia el final del documental, Macarena decide organizar todas las cartas de forma cronológica empezando en el año 1975. Además, reescribe electrónicamente estas cartas, a modo de reescritura activa del pasado. Al entregárselas a su madre, este regalo obliga a su madre a reencontrarse con el pasado a través del montaje y la memoria de su hija. Esta intervención constituye una lectura incómoda que abre el diálogo entre madre e hija y obliga a su madre a una reflexión sobre la aceptación del abandono de su hija, la justificación repetida de la decisión de volver a Chile que existe en las cartas y la imposición a su hija de la responsabilidad de tomar decisiones que le correspondían a ella como madre. Por ejemplo, la decisión de quedarse con su padre social en lugar de ir a La Beca, internado chileno en Cuba, o la falta de poder de decisión para acompañar a su padre social una vez que este decide dejar el proyecto e irse de Cuba. Además, este intercambio subraya la violencia de una memoria histórica de los padres que borra la vivencia de estos niños y

que pone de manifiesto las heridas sin cicatrizar. Según Macarena Aguiló, este artificio narrativo que la obliga a mirarse en su madre a través de las cartas, es también una reflexión sobre su propia maternidad, que permite una revisión del pasado como articulación presente del futuro para repensar nuevas formas de participación social.

En la articulación cinematográfica de la memoria en *El edificio de los chilenos* resalta la importancia de la creación activa de memorias a través de la autoficción a la que se recurre para presentar los testimonios desde una perspectiva infantil sobre el pasado al mismo tiempo que se insertan las actitudes y consecuencias de estas experiencias marchadas por el silencio. Es el caso del hermano social de Macarena Aguiló, Gerardo, que se niega a ofrecer su testimonio, “no tengo nada que decir, no me interesa” (*Edificio*, 20:12), pero que, a través historia animada, en comic y después trasladada a imágenes en movimiento, cuenta su testimonio mediante el uso de una perspectiva infantil y la ficcionalización de su experiencia. A través de diferentes cortos animados nos presenta el abandono y las relaciones filiales con otros de sus hermanos sociales ya que Macarena estuvo en una familia con otros tres hermanos sociales, Gerardo, Andrea y Manuela, la menor y que no recuerda nada de su llegada al proyecto. En esta ficción, el edificio, como símbolo del proyecto, aparece aislado en medio del mar, al cual van cayendo niños que son arrojados por unas manos. Se representa en estas imágenes la incertidumbre y el dolor de la separación de los padres. Al final, el edificio se deshace inundado por el llanto de los niños, que van abandonando el mismo. La autoficción de Gerardo no solo le permite insertar su mirada infantil de forma simbólica, sino que busca cuestionar un discurso de la memoria oficial: como hijo debe estar agradecido a sus padres por el sacrificio por un mundo mejor para sus hijos lo cual no le permite incluir su propia experiencia silenciada del pasado. Estas autoficciones sirven para señalar la falta de diálogo entre padres e hijos. Como indica la hermana de Macarena “son gente que afectivamente no están preparados para

hablar. Yo creo que es gente que no ha hablado, nada. Gente que no habla de lo que vivió, de cuanto le dolió” (*Edificio*, 1:27:07). Ella cuestiona el silencio de los padres que nunca le contaron la historia de Macarena, del proyecto y de su participación política. Otros de los participantes del proyecto también señalan esta falta de diálogo. En una conversación con Macarena, Rodrigo defiende su activa participación política desde la niñez y afirma: “Ella me preguntó y yo dije que sí” (*Edificio*, 24:52) cuando relata que su madre le preguntó si quería participar en el proyecto Hogares mientras ella se iba clandestina a Chile y él le respondió afirmativamente. Sin embargo, Rodrigo adopta la fórmula del distanciamiento para ocultar el dolor de la separación. Cuando Macarena le pregunta si ha hablado con su madre sobre esta separación, Rodrigo la interpela preguntándole: “No recuerdo nunca haberle dicho nada, aunque he tenido miles de veces la oportunidad. Tengo la oportunidad, lo puedo hacer ahora por teléfono, si quieres” (*Edificio*, 1:17:05). Vemos que los participantes oscilan entre una afiliación al proyecto político de los padres como manera de enfrentarse al vacío y al hecho traumático del desarraigo o una negación del mismo ya que se trata de una autoridad que impone una memoria.

Quizás el mayor logro del documental es la recuperación de las memorias infantiles como apertura de un diálogo con los padres sin que estos dominen el discurso. En buena parte de la narrativa chilena los padres organizan la historia: “Es como si una parte de nuestra narrativa quisiera protegerse del olvido, pero también de los problemas que entaña la construcción presente de la historia, y por eso recurriera a la autoridad de los mayores” (Álvarez 7).

Así pues, el documental se vuelve un instrumento de creación de memorias que permite la apertura del archivo mediante diferentes estrategias como los cortos de animación o los dibujos para subrayar los vínculos emocionales con los eventos políticos y aborda los procesos que intervienen en las políticas de la memoria y del olvido. Es una interacción con el pasado para señalar la imposibilidad de reconstruir dicho periodo y una ruptura con ciertas

narrativas ontológicas, que equiparan imagen a realidad, y que normativizan las modalidades para recordar y olvidar como forma de participación cívica en el espacio nacional. Por eso, como nos plantea el Macarena Aguiló en *El edificio de los chilenos* la memoria histórica en América Latina, y en concreto en Chile, debe ayudar a conceptualizar el acceso al pasado insertando múltiples memorias, incluyendo las invisibles, como las memorias infantiles. Además, el documental de Macarena Aguiló reflexiona sobre el fracaso político de una utopía colectiva e intenta generar un puente entre este pasado utópico y el presente de una sociedad apática, reivindicando un espacio de enunciación propio. En *El edificio de los chilenos* se presenta el reto de representar el vacío que sienten estos adultos en lugar de una investigación documentada de la participación política de sus padres. “Vacío es solo un camino que se llena al recorrerlo” (*Edificio*, 1:31:13) es la reflexión con la que se cierra el documental y que busca rescatar el pasado de la violencia política desde la mirada infantil. La articulación cinematográfica de la memoria permite el acceso y creación de un archivo que se reorganiza en diferentes memorias individuales como parte de un proyecto político del pasado con la intención entablar un diálogo intergeneracional para imaginar nuevos proyectos sociales en el presente.

Notas

- 1 Hay que señalar que, si bien el género del documental ha tenido un papel protagonista en el debate sobre la construcción de la memoria en Chile, el relato ficcional ha sido clave para acceder al pasado y reconstruir la historia reciente del golpe y la dictadura. Además de la película *Machuca*, convertida en ejemplo paradigmático, surgen también las series televisivas *Los 80* (2008), *Los archivos del cardenal* (2011), y la más conocida *No* (2012) de Pablo Larraín.
- 2 El proyecto analiza las producciones simbólicas y los registros de la vida cotidiana como dibujos, cartas y entrevistas de la época. Las autoras en una primera aproximación analizan las perspectivas infantiles sobre el proyecto de sus padres y la violencia que les rodea y concluyen que los niños no solo aceptan la realidad, sino que la organizan y cuestionan mostrando incredulidad e incluso rechazo hacia las versiones adultas de los hechos. También en Chile el PIDEE (Fondo Fundación

para la Fundación de la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia), fundado en 1979, se constituyó en un modelo institucional de asistencia a las familias y a los niños víctimas de la dictadura, creándose un archivo de materiales que se encuentra depositado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

- 3 El documental ha recibido críticas por la falta de testimonios de los cubanos y su participación en el proyecto. No sólo se ofreció alojamiento y educación gratuita sino que muchos cubanos, vecinos, contribuyeron de forma individual con el proyecto.

Obras citadas

- Álvarez, Ignacio. "Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente". Ponencia leída en las jornadas *En el país de nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Estética. Santiago de Chile, 2 y 3 de octubre de 2013. https://www.academia.edu/6931028/Vuelven_los_padres_nin_os_historia_y_autoridad_en_la_narrativa_chilena_reciente?source=swp_share. Acceso 25 de septiembre 2018.
- Arias, Juan Carlos. "Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente". *Aistheis*, vol. 48, 2010, pp. 48-65.
- Bello, María José. "Documentales sobre la memoria chilena: aproximaciones desde lo íntimo". *Cinémas d'Amérique Latine*, vol. 19, 2011, pp. 77-83.
- Bongers, Wolfgang. "Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos". *Aisthesis*, vol. 48, 2010, pp. 66-89.
- Bracamonte, Jorge. "Nieblas en la razón. Culturas, regimenes y procedimientos políticos. Usos de la memoria y políticas en la narrativa postdictatorial". *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, no. 202, 2003, pp. 155-64.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena: nuevas generaciones. Del abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Castillo-Gallardo, P. E. y González-Celis, A. "Infancia, dictadura y resistencia: hijos e hijas de la izquierda chilena (1973-1989)". *Revista latinoamericana de ciencias sociales, niñez y juventud*, vol. 13, no. 2, 2015, pp. 907-92.
- El edificio de los chilenos*. Dirigido por Macarena Aguiló. Canal 13 UCTV e IKON TV (Holanda), 2010. DVD
- Estevez, Antonella. "Entrevista a Macarena Aguiló". www.cinechile.cl. 26 de julio de 2010.

- Giordano, A. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- Jeftanovic, A. *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- Hirsch, Marianne. *The generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia UP, 2012.
- Huyssen, Andreas. *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003.
- Logie, Ilse. "Más allá del paradigma de la memoria: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina: El caso de 76 (Félix Bruzzone)" *Pasavento: Revista de estudios hispánicos*, vol. 3, no. 1, 2015, pp. 75-89.
- Lattanzi, María Laura. "Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino". *Aisthesis*, vol. 49, 2011, pp. 101-12.
- Richard, Nelly (ed). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000.
- Roos, Sarah. "Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos." *Aisthesis*, vol. 54, 2013, pp. 335-51.
- Ruffinelli, Jorge. "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XX)". Torreiro, Casimiro, y Josetxo Cerdán (eds.). Madrid: Cátedra, 2005.
- Rubin Suleiman, Susan. "The 1.5 Generation: Thinking about the child survivors and the Holocaust" *American Imago*, vol. 59, no. 3, 2002, pp. 277-95.
- Sarlo, Beatriz. "Postmemoria, reconstrucciones" *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, pp. 125-57.
- Sonderéguer, María. "Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: Una política de la memoria". *Iberoamericana*, vol. 1, no. 1, 2001, pp. 99-112.