

ARCHIVO FAMILIAR Y MEMORIA EN EL EDIFICIO DE LOS CHILENOS (MACARENA AGUILÓ 2010)

FAMILY ARCHIVE AND MEMORY IN EL EDIFICIO DE LOS CHILENOS (MACARENA AGUILÓ 2010)

Resumen

Este trabajo es parte de una investigación en curso que revisa la presencia de cartas familiares en textos fílmicos que, desde la perspectiva generacional de “los/as hijos/as”, intentan reconstruir trayectorias vitales y políticas de militantes detenidos, desaparecidos o exiliados cuando las últimas dictaduras latinoamericanas. Aquí se aborda el caso de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) para problematizar la condición inestable que adquieren las misivas —archivo familiar vuelto público— en tanto que principio constructivo del film.

Palabras clave

Cine documental, Exilio, Memoria, Violencia política.

María Aimaretti

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Integrante del grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” en el Instituto Gino Germani (UBA). Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual y de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano. Ganadora del primer premio en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino “Domingo Di Núbila” (2016). Distinguida con diploma y medalla a la Excelencia Académica.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/VI/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 08/XI/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

This work is part of an ongoing research that reviews the presence of family letters in filmic texts that, from the generational perspective of “the children”, try to reconstruct the vital and political trajectories of arrested, disappeared or exiled activists when the last Latin American dictatorships. The case of *El Edificio de los Chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) is discussed here to problematize the unstable condition acquired by the missives —a family file that has become public— as a narrative axis of the film.

Key words

Documentary cinema, Exile, Memory, Political violence.

ARCHIVO FAMILIAR Y MEMORIA EN EL EDIFICIO DE LOS CHILENOS (MACARENA AGUILÓ 2010)

1. MEMORIAS Y ENCUENTROS...

El pasado reciente no cesa de moverse frente a nosotros: ¿es su propia capacidad de interpelar, o la inquietud del presente aquello que lo pone en movimiento? ¿Son los sinsentidos de la actualidad, o las pugnas por y las lealtades con el ayer aquellas que lo actualizan? ¿Con qué palabras/imágenes se recuerda, se narra ese pasado y se nombra el sí mismo: con las propias, las heredadas, las archivadas o las impuestas? Desde estas preguntas, a modo de motor reflexivo, el presente ensayo examina, dentro del campo audiovisual, un fenómeno creciente a partir del año 2000 en el Cono Sur: la presencia de narrativas de “hijos/as” de la generación del ’70 que convocan y provocan la reunión, el cruce y, en algunos casos, el careo de memorias que expresan visiones de época, y matrices de sentido y afecto diferentes¹. Específicamente, aquí nos proponemos revisar la apelación a las cartas familiares en textos fílmicos que, desde la perspectiva de los/as hijos/as intentan reconstruir las trayectorias vitales y políticas de sus padres militantes detenidos, desaparecidos o exiliados, sospechando que en las esquelas se

cifra no sólo un procedimiento narrativo y un dispositivo de transmisión, sino una figura que simboliza y tramita el encuentro intergeneracional.

Para ello se abordará el documental *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) el cual narra en primera persona la historia de los/as “exiliados hijos”² en el “Proyecto Hogares” (PH): un espacio de vida comunitaria del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) Chileno que, establecido en La Habana (Cuba), reunió cerca de sesenta niños que fueron cuidados por veinte adultos del partido llamados “padres sociales” durante varios años³. Nos interesa problematizar la condición inestable que adquieren las misivas como principio constructivo del film pues allí se anudan de forma contendiente la contundencia documental propia del archivo y la textura vacilante del pulso subjetivo, las dimensiones públicas y privadas de los trabajos de la memoria.

2. ... ENTRE GENERACIONES...

Aún sin haberlo buscado deliberadamente, combinando los géneros epistolar, la auto/biografía, el diario y el testimonial, la ópera prima

de Aguiló viene a “contestar” a una serie de audiovisuales del exilio que habían hablado *de y por* la infancia chilena del destierro y que José Miguel Palacios y Catalina Donoso han estudiado en profundidad. El caso trasandino resulta ser el único en la región en el que pueden rastrearse “antecedentes” a la tendencia del cine de los hijos: en efecto, se trata de documentales hechos durante la diáspora de los ‘70 y ‘80 en los cuales la representación de los niños exiliados resulta central sea como sujeto político a futuro, o como figura de la nostalgia —el tiempo perdido de la niñez como equivalente de la patria irrecuperable. Aunque los investigadores señalan la perspectiva adultocéntrica que suele acompañar buena parte de los trabajos, también advierten rasgos que “(...) *contrastan la experiencia de asimilación y desarraigo de sus padres, complican nociones de trauma y nostalgia, y anticipan los problemas de la generación de la posmemoria*”⁴.

Como otros documentales en primera persona chilenos contemporáneos, la cinta se presenta como un viaje, una búsqueda por llevar a cabo un proceso de reparación identitaria respecto de las relaciones entre pasado y presente a propósito del duelo y la filiación, lidiando con el silencio y el olvido. No hay aquí, ni en el resto de los films de esta tendencia, pretensión de totalidad al poner en relato la propia vida —autoreflexivamente—; aunque es frecuente la investigación en archivos públicos —hemerográficos y audiovisuales (especialmente noticiarios)—, la apelación a la entrevista y el uso y exploración plástica del archivo familiar como contrapunto problematizador del oficial —en el que se incluyen fotos, objetos, dibujos, diapositivas, cintas de audio y de películas caseras y, por supuesto, cartas⁵.

En un contexto transnacional de espectacularización de la intimidad y sobreexposición de las historias personales, el film funcionó, a escala local, como una suerte respuesta frente al vacío,

en el Chile neoliberal de la posdictadura, de referentes y referencias inspiradoras de cara a la participación social. Así, las motivaciones subjetivas de Aguiló para hacer la película tenían, además, una resonancia colectiva: “*Había un compromiso vital también, de que alguien algún día tenía que contar esta historia. Era una historia desconocida de la que nadie había hablado, que estaba absolutamente archivada en el submundo de quienes la vivimos y que me parecía grandiosa para pensar otras cosas que eran contingentes al hoy (...) pero era complejo porque ese presente estaba muy cargado de dolores no resueltos con respecto a gran parte de las historias, con miradas muy diversas*”, como señaló la directora⁶.

El objetivo fue aproximar al espectador la intensidad de una época y sus dilemas del modo en que fue vivida por los entonces niños a través del recuerdo de los hoy adultos reunidos en una suerte de tapiz de miradas hilvanadas por la de Aguiló que, aunque autoral, es hospitalaria con cada una al recurrir a formatos y materialidades heterogéneas para sus trabajos de memoria y la comunicación de experiencias, utilizando desde los archivos familiares audiovisuales y sonoros al uso de diapositivas de dibujos infantiles; del testimonio a cámara a las recreaciones sensoriales; desde los registros *in situ* de lugares de memoria hasta animaciones⁷. El film crea entonces un espacio heteroglósico e intersubjetivo donde la identidad se expone inesencial, encarnada y fragmentaria: en él las narrativas en primera persona despliegan posicionamientos, perspectivas y temporalidades diversas, y arman entre sí contrapuntos, polos de imantación y campos en pugna que ponen en jaque matrices disociativas entre lo público y lo privado.

Para el hilado de dichos relatos Aguiló apeló narrativa y estéticamente al género epistolar: ese diálogo privado entre voces a la vez próximas y distantes que se alternan “(...) *en el tono menor de la domesticidad o en el de la polémica*

(...) desarrollo de una relación amorosa o de un pensamiento (...) vibración existencial de alguien a quien se conoce en lejanía”⁸. La directora se valió de un “tesoro”: su archivo de cartas familiares. Cartas que pudieron ser botín de guerra y hoy son herencia y, gracias al film, *don* para Otros/as —sus padres y los espectadores—:

“(...) yo había guardado como una especie de... herencia... Y me encontré con que nadie más lo tenía... Yo tenía un baúl lleno de cosas que podía ir dando pie a contar la historia (...) me había trasladado de país en país con todas esas cosas... (...) esos materiales fueron una “guía de vuelta” a contar esa historia, y fue la forma que intenté darle en el montaje”⁹.

Así, ese acervo personal de cartas familiares puede entenderse como archivo en una doble dimensión. Es un *conjunto de materiales* más o menos estable, previa y externamente realizado respecto de quien lo utiliza, y bajo cierta intencionalidad. Y es, también, un proceso, un *trabajo*, un lugar de uso y producción de sentido. O, en términos de Hal Foster, un “impulso” o pulsión, caracterizado por el movimiento intencional hacia lo desplazado y/o disimulado en procura del reestablecimiento de su presencia y, con ella, la de cierto tiempo pretérito que, a su vez, instala un punto de partida: esto es, un *proceso-portal* entre un pasado incompleto y un futuro reabierto¹⁰.

3. ...VIENE UNA CARTA...

Desde que se separaron, Aguiló y su madre mantuvieron contacto por correspondencia, y aunque pasaron muchos años la cineasta conservó cada uno de esos papeles de intercambio. Cuando ella y Susana Foxley comenzaron a trabajar en el guión de la película las relejeron y transcribieron: al hacerlo surgió en la directora la sensación de que las cartas no sólo podían funcionar como un dispositivo narrativo para la película, sino que ese era:

“(...) el mecanismo para poder hablar del presente con mi madre y con mi padre (...) volver también a esa infancia que yo estaba proponiendo (...) las cartas eran la posibilidad de que alguien la pudiera entender a ella también, y por extensión ‘a ellos’”¹¹.

La primera de las cartas que aparece a poco de comenzar el film es la del padre biológico de Aguiló: tras escuchar el testimonio entrecortado del hombre narrando su desesperación cuando la niña fue raptada y desaparecida como extorsión para que él se entregase, un plano detalle deja ver la misiva rubricada con su firma donde pide al abuelo mandarla al exterior con la madre exiliada. Tanto en este momento inicial, como en el final de la película cuando la cineasta conversa en intimidad con su madre biológica, las cartas motivan la exposición y reflexión retrospectiva de las dudas, convicciones, acciones y omisiones de los padres: son un modo de instaurar un lugar posible de escucha a palabras, balbuceos y silencios; de asumir lo enunciado y actuado contrarrestando el excesivo dolor que implicó el movimiento de separación y por largo tiempo impidió su expresión. Conmovedora es también la respuesta de la niña: una carta en formato de dibujo, llena de diminutivos, expresando su cariño y el extrañarlo, al encontrarse ya en Francia. Significativamente, ésta es la única contestación de Macarena que vemos en todo el relato y también el único intercambio con el padre que muestra la película: podría pensarse que, por un lado, su inclusión en un modo de aludir a la dolorosa distancia y el silencio que marcó en adelante la relación entre ambos; y, por otro, narrativamente, que funciona como umbral de la serie con su madre.

En *El edificio...* las cartas traen fragmentos, huellas, esquirlas del pasado activando memoria y afecto, de ahí su doble y compleja condición: aseverativa-documental (repositorio real, sobreviviente) y sensorio-sentimental. Pero, fundamentalmente, la importancia de las

cartas —maternas— como vertebradoras del relato, sea en su contenido o como espacio de interlocución, radica en que exponen el propio dispositivo de configuración identitaria de la protagonista y, por reverberación, de sus compañeros. Un dispositivo que materializaba un deseo: hacer de la carta territorio “tangible” de encuentro y catarsis, vía de acceso al conocimiento de sí y del otro y, simultáneamente, sitio de formación moral y de pedagogía política.

La primera de las cartas de la madre se ofrece dentro de una postal que muestra el melancólico dibujo de una joven mujer con los ojos cerrados, el pecho encendido y las manos en actitud de entrega. Ella es el prolegómeno de un extenso segmento en el que se aborda el diseño y puesta en marcha del PH —sus actores y diversas percepciones, y los distintos momentos que lo constituyeron (en Bélgica y luego en La Habana). Con ternura y firmeza, la madre explica por qué se separan —su justificación: para luchar en Chile y ganar—; para quiénes está destinada la Revolución —su horizonte utópico: una infancia libre— y cómo debe la niña seguir viviendo —su mandato: coherencia e intensidad. Se lee:

“Si algo he querido darte y aprender contigo es vivir intensamente (...) y estar siempre avanzando un poquito más: realizando lo que hablamos con lo que hacemos. Y si hoy día yo me alejo de ti es porque ese poquito de consecuencia que yo te entregué hace que muchos, quizás miles, vayan a luchar junto a nuestros compañeros que están en Chile (...) Y ese triunfo será para ustedes: para todos los niños de Chile. Nos tomaremos de la mano y haremos una ronda de la cordillera al mar y construiremos todos juntos una larga sonrisa: de esa larga y angosta franja de tierra”.

La letra/lengua materna es leída por la hija en *off*, y también por el espectador al mostrar la misiva en un plano detalle; modalidad que se reiterará con el resto de las cartas que irán abriendo, una a una, nodos-problema y preguntas en cada secuencia. Asociado en banda

imagen a recreaciones sensoriales del mundo infantil (caminatas por bosques, playas y pasillos, juegos, quehaceres en la casa, etc.), fotos de la niña y un suave leiv-motiv instrumental, en este procedimiento de “(re)lectura” se despliega un juego de temporalidades y posicionamientos duplicados que es por demás sugerente.

Las imágenes muestran documentos en cuyo papel se inscribió el peso y el pulso del cuerpo de la madre, de un cuerpo que soportaba esa escritura dirigida a sostener una niña quien, a su vez, experimentó aquella materialidad como presencia vicaria, apegándose a la letra como a un cuerpo. Ahora, el relato no sólo deja entrever esa reunión diferida y mediatizada entre corporalidades, sino el “re-encuentro” de la narradora-directora Aguiló con aquella madre y aquella hija (ella misma): de ahí la delicadeza en la manipulación física y táctil de cada misiva, con-tacto sensible, afectado. Pero además se añade la “lectura en voz alta” de la correspondencia: allí donde re-leer es, performáticamente, no sólo recordar sino, al incluirse en el relato mayor de la película, re-escribir cada carta en su recorte —selección—, asociación visual—montaje— y vocalización —pronunciación, acentuación y tono. Allí donde la grafía ligaba con una encarnadura, aquí es la voz la que remite al cuerpo, y en ese solapamiento/superposición de una voz que lee otro-cuerpo-escritura, se desdobl原因 y confunden la voz propia y la ajena gracias al archivo familiar.

La siguiente carta —que prelude la descripción del viaje de los niños a la isla y la reconstrucción del PH en Cuba— afirma el sentido mismo y la relevancia de las misivas y deja traslucir el modo en que prácticas y lenguajes adultos se van introduciendo en los hijos:

“(...) ya nos vamos a nuestra tierra: para que la hagamos libre. Yo quiero que estos papelitos sean entre tú y yo la continuación de las conversaciones

*que teníamos... cierro los ojos y juego contigo...
 (...) Nosotros te escribiremos desde el camino.
 Ustedes tendrán que hacerlo: bien seguido. Las
 cartas deben ser hechas con lápiz tinta negra, no
 lápiz mina, porque no sirve para sacarle foto”.*

El tono amoroso y la enseñanza se combinan con la recomendación práctica para la escritura de las cartas, lo que por elevación da cuenta del clima de amenaza que se cierne alrededor de la madre. Por normas de seguridad cada correspondencia debía escribirse en tinta pues del original se sacaba una fotografía, se enviaban los negativos y en el lugar de recepción se realizaban copias. Así pues, vemos el sofisticado engranaje de dispositivos y mediaciones que tácticamente hacían posible esta relación epistolar amparada no sólo en las palabras entonces, sino también en las imágenes. De este modo la cinta expone cómo en la propia materialidad y proceso de escritura de la carta está impresa (también) la violencia imperante. Notemos, además, que la correspondencia re-leída/visualizada desbarata dos veces el cerco de silencio y seguridad que le dio marca de origen: rompe su carácter clandestino de base, y quebranta el perfil privado, al decidir su destinataria desplazarse del lugar exclusivo de la interlocución.

Pero además la película exhibe que, como sucesión de alineamientos precarios entre sujetos/presencias, en su continuidad y regularidad, discontinuidad, destiempo y contratiempo, las cartas configuraron paradójicas “relaciones epistolares”: una forma de permanencia intermitente. Relaciones cuya espacialidad y temporalidad eran de carácter heterotópico y heterocrónico. Al *tempo* de la experiencia, se sumaba el de su registro, a éstos el de su adaptación para que circule por salvoconductos encubiertos; luego la pausa del viaje de la misiva; más tarde el tiempo de impresión y el que demoraba en llegar a las manos del/la destinatario/a, para “culminar” con el *tempo* de lectura, no necesariamente continuo, no nece-

sariamente único —hay lecturas interrumpidas, vacilantes, repetitivas.

La tercera esquela —que preludia la descripción de las tareas y juegos de los chilenos en Cuba— habla sobre el nuevo país de residencia, casi podríamos decir dibujando un “mapa” político-afectivo de la isla para que la niña se oriente en ese nuevo territorio desde las palabras-brújula de la madre, que señala:

“Cuba es linda Maca. Todo es bastante diferente a lo que nosotros conocimos en Francia. Quizás es un país con menos cosas bonitas de objetos y ropa, que al final no es lo mas importante; porque tiene una belleza incomparable (...) Todo lo que los cubanos trabajan es para todos: no hay ricos y pobres: todos son iguales”.

La inclusión de esta carta deja advertir el modo en que gracias a ella se rodea, se roza, se alcanza el país de residencia de la hija y de algún modo se lo pone en relación con el de origen, donde está la madre luchando: Cuba (la Revolución triunfante) es el horizonte hacia el que los padres quieren redirigir Chile. Asimismo, la esquela permite visualizar el desdoblamiento y especularidad entre países y padres: de origen y biológicos, por un lado; y de residencia/adopción y sociales. La carta en sí misma: ¿no es también una isla de afectos y un vehículo de afectaciones?

En la siguiente correspondencia la madre refuerza el sentido de responsabilidad y pertenencia al PH en su hija alertándola sobre sus capacidades y los riesgos adultocéntricos, de modo tal que el relato abre un tema que se desarrolla en las próximas secuencias: las paradojas y contradicciones internas en el MIR respecto del proyecto que, tras los primeros años de funcionamiento y al decaer la fuerza de los militantes en Chile, fue mirado con cierto recelo quitándole apoyo debido a la nueva coyuntura, amén de las debilidades y tropiezos en su misma ejecución en la isla. Según el testimonio de Pablo,

el padre social de Macarena, la ruptura con el modelo tradicional de familia consanguínea, su colectivización y extensión, la intrascendencia que tenía la pareja (heterosexual) en el plan, fueron patrones difíciles de procesar en aquel contexto. El PH no suspendía la vida familiar sino que la recreaba: se trataba menos de anteponer la Revolución/la política a la familia, y más de refundar *ambas* instituciones¹².

La quinta carta revela más signos de crisis en el proyecto dejándose sentir el eco de las tensiones desplegadas entre padres sociales y educadores cubanos de cara a la escolarización de los niños. Y es gracias al diálogo que el montaje genera entre la esquila y los diversos testimonios de los hoy adultos, que el espectador aprehende la diversidad de experiencias “dentro de la Experiencia” del PH en La Habana. A diferencia de Macarena, otros niños prefirieron quedarse en un internado cubano a seguir con sus padres sociales, e incluso algunos vivenciaron una gran lejanía con sus padres biológicos sin sentir apego con las cartas que con frecuencia, por seguridad, estaban semi-cifradas. Y es que si, habitualmente, en la correspondencia se pueden aunar el registro íntimo, la minucia cotidiana y la profundidad reflexiva¹³, en nuestras esquelas todo aquello está inmerso en un clima de amenaza y tamizado por una particularidad inquietante: la posibilidad de la desaparición forzada y el asesinato —la ausencia definitiva, el silencio. Se trata de cartas que pulsán: pulsán una época, y también un pulso que falta, que se ausentó porque un deseo mayor —la Revolución— ganó la pulseada.

Casi como un preanuncio, recién en la última misiva se deslizan noticias de Chile. La alternancia entre recreaciones y registros directos de una escuela cubana del presente que acompañan la lectura, problematizan la pregnancy ayer y hoy de las narrativas revolucionarias. Mientras en *off* se oye la carta, la banda imagen muestra un aula primaria donde en la pizarra la maestra solicita copiar “Obtener la libertad” con la disyuntiva,

huir a los montes—rebeliones. La esperanza, y también el cansancio y la frustración que la madre destila en su relato se correlacionan con la descripción del desvanecimiento del proyecto en paralelo al decaimiento del MIR en Chile. El relato recupera entonces, en sus diversas facetas, no sólo el recuerdo del retorno que para los niños fue un nuevo desarraigo, sino el balance autocrítico de los adultos, la evaluación de lo actuado y sus consecuencias.

Y si ya no hay más cartas leídas es porque ellas “vuelven” a las manos que le dieron origen: también retornan. Dice Aguiló:

“El Proyecto Hogares y mi infancia se quedaron en un baúl al que cada cierto tiempo entraba buscando las huellas de algo como si se tratase de un tesoro escondido (...) Por años el mayor afecto que haya sentido estuvo ligado a esas páginas escritas. A esa inmensa invitación. Al juego trunco del cual tuve, acaso, lo que hoy puedo dar. El vacío es un camino que solo se llena al recorrerlo”.

En efecto, ese tesoro escondido, conservado con esmero, es el que la realizadora decide obsequiar a sus padres, especialmente a su madre: la serie completa de correspondencias que se enviaron durante el exilio a lo largo aproximadamente diez años. Un tesoro vuelto archivo que se ordena, se duplica y se entrega como un legado-pregunta parpadeante. En esa primera persona (re)escrita, la madre lee su propia herida y también su propio deseo: la recurrencia de autojustificaciones, el trasladar a su hija decisiones que debió tomar ella y, finalmente, reconocer el anhelo de haber sido parte del proyecto en Cuba. Transferir la palabra de la madre a la madre: ese legado que ayer fue forzado al desplazamiento por la violencia, hoy se mueve hacia a ella para hablarle. Su lectura hace que la madre repiense su vida y se sincere con ella misma y con la hija. Extraña peripecia de un género transformado en su uso/acto de lectura: correspondencia conversa en autobiografía.

4. ...PARA RETORNAR

“No tengo descendientes. Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros la tatuaron. Mi heredad son algunas posesiones subterráneas que desembocan en las nubes.

Círculo por ellas en berlina con algún abuelo enmascarado entre manadas de caballos blancos y paisajes giratorios como biombos.

Algunas veces un tren atraviesa mi cuarto y debo levantarme a deshoras para dejarlo pasar.

En la última ventanilla está mi madre y me arroja un ramito de nomeolvides.

Olga Orozco, “Anotaciones para una autobiografía”.

Gracias al archivo, *El edificio de los chilenos* configura un sitio de anudamientos y resonancias, sedimentos, residuos y tesoros de una época traídos al presente. Un sitio polifónico donde las auto/biografías exiliares hablan y se hablan entre sí: un sitio “entre memorias” —de padres/madres a hijos, de hijos a padres, y entre hijos. Allí las cartas juegan un papel esencial: figura de mediación intergeneracional, vector de movilización y flujo de *afectación* entre cuerpos, miradas y narrativas, donde afecto es apego, y también implicación, compromiso.

Ayer —en su escritura original— y hoy —en su lectura y re-escritura duplicada— pueden pensarse como una *figura del encuentro*: un modo de tramitación de la brecha sensible, ideológica y epistemológica entre dos generaciones atravesadas por el terrorismo de Estado. Un medio que, tanto en los ‘70 como en la actualidad, contribuyó a saldar una ausencia, una deuda, a restaurar un tiempo y una trama social desencajadas por la violencia y la distancia. Frente al trasfondo cruel de una generación desaparecida y una herencia política despedazada, las cartas serían una forma de sutura que abonaría a un sentido de pertenencia a una familia y a una historia colectiva: a una filiación biológica, un parentesco ideológico y, asociado a ello, a una forma compleja y heterogénea de identificación.

Al utilizar las cartas como nodos vertebradores, el film pone en evidencia y aprovecha la potencia afectiva, estética y política original de las esquelas probándolas como un modo de cultivar el lazo filial, afirmar una existencia a la distancia y fortalecer una voz de autoridad. Entre los y las niños/as del exilio y estas “maternidades y paternidades fuera de lo común”¹⁴ la carta materializó la necesidad de asegurar cierta continuidad entre el ayer y el hoy. Más aún, materializó el deseo de sucesión: pervivir en ese Otro, existir para ese Otro y, también, hacerlo existir como interlocutor.

En el trazo de la madre ahora recuperado por la mirada de la hija se preserva un presente huidizo: la esquila es una presencia precaria que soporta no sólo la conservación de aquel presente de clandestinidad sino la voz y el cuerpo que animaban el trazo. Así, las misivas también permiten entrar en contacto con los sueños, las derrotas, la fuerza y los fracasos de aquel tiempo y de los seres que lo vivieron intensamente. Seres que en las cartas aman, educan, se confiesan, se justifican, arman y desarman su propia biografía y, además, legan herencias —¿será que amén de todo lo descrito las cartas funcionan cual “testamentos”: ordenamientos de vida para cuando la muerte?

Como hemos visto, la riqueza del audiovisual de Macarena Aguiló está en la posibilidad que ofrece para pensar *sensiblemente* —por mediación estética— y gracias a esas cartas que “van y vienen”, la dimensión político-ideológica de los afectos y el hogar; las porosidades entre el orden público y el privado, y las cualidades heterogéneas del archivo familiar. Esos textos son la forma de presencia que adquiere cierto pasado en procura de una interpelación vital: son vehículo de la voz de un Otro que retorna, o que “se hace retornar”, para pensar el presente, la identidad y el porvenir.

NOTAS

¹Véanse entre otros: AMADO, Ana. *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue, 2009; BELLO, María José. “Documentales sobre la memoria chilena aproximaciones desde lo íntimo”. *Revista Cinemas d’Amerique Latine* (Toulouse), 19 (2011), págs. 77-83; PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

²La nominación de “exiliados hijos” visibiliza el que esos niños/as fueron víctimas directas de la represión y sus derechos fueron vulnerados experimentando una forma de trauma particular. Remitimos a: ALBERIONE, Eva. “Lo tembloroso del recuerdo. Narrativas contemporáneas de cuatro *exiliadas hijas*”. *Estudios* (Córdoba), 39 (2018), págs. 91-110.

³Aunque el “Proyecto Hogares” había sido pensado con anterioridad por el líder Miguel Enriquez, se motorizó al momento del retorno clandestino del exilio cuando las mujeres reclamaron ser parte del proceso. No obstante, el programa rebasaba la táctica política coyuntural y fue imaginado como una ruptura con el modelo familiar consanguíneo doméstico nuclear. En línea: <https://imagenesparamemorar.com/2013/09/04/proyecto-h-los-padres-sociales-de-los-hijos-del-mir-en-cuba/>. [Fecha de acceso: 01/02/2019].

⁴PALACIOS, José Miguel y DONOSO, Catalina. “Infancia y exilio en el cine chileno”. *Revista Iberoamericana* 65, (Berlín), (2017), pág. 63.

⁵BOSSY, Michelle y VERGARA, Constanza. *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de Cultura y las Artes, 2010, págs. 46-48. Aunque se refiere a films argentinos vinculados a memoria y pasado reciente, bien la vale la observación de Verzero para el caso que nos ocupa: “La autorreflexión (...) aparece (...) como parte de un proceso en el que lo político tiene que ver con una actitud de presencia de individualidades en reflexión. Reflexión en ambos sentidos: como acción del pensamiento y como reflejo mutuo”. VERZERO, Lorena. “Estrategias para crear un mundo: la década del setenta en el cine de los dos mil”. En: FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica, *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pág. 195.

⁶El subrayado es nuestro. AIMARETTI, María. “De las memorias infantiles en primera persona- Entrevista a Macarena Aguiló”. *Revista Cine Documental* (Buenos Aires), 9 (2014), pág. 137. En línea: <http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/index.php/component/content/article/12-numero-9/68-de-las-memorias-infantiles-en-primera-persona>. [Fecha de acceso: 01/02/2019].

⁷Remitimos a la lectura del ensayo de Catalina Donoso donde se revisa la interacción de las recreaciones y los archivos sonoros del pasado y el presente: DONOSO, Catalina. “Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental”. *Revista Comunicación y Medios* (Santiago de Chile), 26 (2012), págs. 26-27. Otros análisis sobre el film corresponden a: GALLARDO VILLEGAS, Milena. “Posmemoria y cine documental. Imágenes poéticas en *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló”. En: SALOMONE, Alicia (Ed.). *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur (1960-2010)*. Buenos Aires: Corregidor, 2015, págs. 197-218. VIDAURRÁZAGA, Tamara. “Los niños (as) de la revolución en *El edificio de los chilenos*”. *Revista Sociedad y equidad* (Santiago de Chile), 4 (2012), págs. 153-164.

⁸ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 113.

⁹Aguiló en AIMARETTI, María. “De las memorias infantiles en primera persona...”. Op. cit., pág. 140. En ese gesto de resguardo *pese a todo*, se develan también los efectos del destierro: frente al despojo que provocó el exilio, el apego a los objetos sirvió como estrategia de continuidad identitaria, memoria y enclave de arraigo.

¹⁰FOSTER, Hal. “Impulso de archivo”. *Revista Nimio* (Buenos Aires), 3 (2016), págs. 102-125. Ver también: RUSSO, Eduardo. “La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine”. En: RODRÍGUEZ, Alejandra (Ed.). *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, págs. 57-76; GUARINI, Carmen. “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”. En: FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica. *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós, 2009, págs. 255-277.

¹¹Aguiló en AIMARETTI, María. “De las memorias infantiles en primera persona...”. Op. cit., págs. 140-141.

¹²A la tríada de Dios-Patria-Familia, se oponía Socialismo-Latinoamericanismo-Familia Social.

¹³ARFUCH, Leonor. *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim, 2018, pág. 124.

¹⁴Ibidem, pág. 91.