

Memorias del espacio: Un estudio geocrítico sobre *El edificio de los chilenos* de Macarena

***Aguiló y La dimensión desconocida* de Nona Fernández**

Adriana Rojas

A thesis

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2024

Committee:

Elizabeth Hochberg

Leigh Mercer

Program Authorized to Offer Degree:

Department of Spanish and Portuguese

© Copyright 2024

Adriana Rojas

University of Washington

Abstract

Memorias del espacio: Un estudio geocrítico sobre *El edificio de los chilenos* de Macarena

Aguiló y *La dimensión desconocida* de Nona Fernández

Adriana Rojas

Chair of the Supervisory Committee:
Elizabeth Hochberg
Department of Spanish and Portuguese

By imagining the future in Latin America, it becomes essential to recognize and highlight the past. This is done by acknowledging the power of memory. Recent Chilean works show how second-generation Chileans express their collective resistance to the crimes that were provoked by the Augusto Pinochet regime. The futures that Macarena Aguiló and Nona Fernández envisage are a form of resistance because they conceptualize the past and their memories, and how these memories illuminate the present and the future.

Previous investigations focusing on the novel *La dimensión desconocida* or the documentary, *El edificio de los chilenos*, have emphasized the use of narrative, as well as the historical and memory contexts. By applying a geocritical method to analyze spatial metamorphosis and importance in both works, I aim to highlight unique interpretations in both works.

In employing the geocritical method, I will explain the role of the representations of space and its importance and the metamorphosis of space to place within both works. This study will pose the following question: what new forms of meaning can be achieved with the use of geocriticism in memory studies? The ideas in this essay, specifically how spaces and places are affected by memory, have the potential to bridge the gaps in the post-dictatorial works of Aguiló

and Fernández. Moreover, this examination will renew both the understanding and the interest in how geocriticism can be applied to future research in literary and cinematic studies generated in dictatorial regimes.

Índice

Introducción.	1
Capítulo II. Reimaginando el trabajo de la memoria	20
Capítulo III. Una narrativa espacial de Chile a Cuba	44
Conclusión. Reflexión y resiliencia: Viajando desde un espacio a un lugar	77
Obras citadas	86

Introducción

“Every narrative is a journey narrative...” - *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau

Al iniciar este proyecto, estaba leyendo *La dimensión desconocida* de Nona Fernández, y me cautivó el uso de lo real en la ficción. Dudé si el libro era ficción o no y esta ambigüedad me hizo considerar la siguiente pregunta: ¿Por qué la autora nos hace dudar si lo que ocurre son hechos históricos o no? Adicionalmente, me interesó el uso de la memoria y cómo la trama de la obra está intrínsecamente ligada a la ubicación geográfica en toda la obra. Nunca he estado en Santiago de Chile pero la descripción de la ciudad en el libro, de diferentes calles y casas, me ayudaron a imaginar cómo se veían. Me cautivó la idea de un proyecto comparativo entre una novela y algo más visual y me acordé del documental *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló.

Con estas dos obras en mente, quería desarrollar un proyecto que comparara temas relacionados con la geocrítica y lo espacial en *La dimensión desconocida* y *El edificio de los chilenos*, explorando cómo los individuos dentro ambas obras estaban permanentemente afectados por la dictadura de Augusto Pinochet. Este trabajo mostrará nuevas comprensiones del impacto de la dictadura a través del estudio de dos conceptos: el espacio y el lugar, que contribuyen a una memoria colectiva chilena de la dictadura. Mostraré cómo un enfoque geocrítico, específicamente la relación y el desarrollo del espacio a lugar, crea una fuente adicional de reflexión como parte de esa memoria colectiva chilena.

Las dos obras tratan de las experiencias de individuos que crecieron durante la dictadura de Pinochet, “hijos e hijas de la izquierda chilena” (Castillo-Galardo, González-Celis 2014) y las obras son parte de un canon conocida como “la literatura de los hijos” (*El País* 2023). Esta

clasificación es cómo se denomina a la segunda generación afectada por Pinochet. Aguiló y Fernández crean estas obras con el punto de vista de mirar del presente hacia el pasado. Ambos trabajos exponen detalles sobre las masacres, las desapariciones, la zozobra y el miedo constante durante la dictadura. Al expresar la sensación de desamparo que fue cotidiano durante todo el período de la dictadura ellas generaron las memorias y sentimientos de los que vivieron durante esa época. La literatura de los hijos demuestra la herencia de la generación posterior al tener sus propios traumas, emociones y recuerdos negativos. Tanto Fernández como Aguiló crean formas de verbalizar lo que ocurrió en ese momento histórico.

Durante la dictadura, los chilenos, afectados por emociones negativas, desarrollaron un temor constante a expresar libremente sus ideas y adoptaron el silencio como mecanismo de defensa. Aunque el reporte de Rettig destacó los nombres de las personas asesinadas durante la etapa de Pinochet, el proceso de sanación tuvo dificultades en extenderse fuera de las experiencias del individuo y quedó algo privado (Friedman 2014). En vez de tener un proceso de sanación colectivo o en comunidad, para sobrevivir las personas se quedaron calladas frente a situaciones en las que algo malo estaba ocurriendo. Lindsey Kent,¹ en su artículo, “Listening to silence – trauma and recovery in post-*golpe* Chile”, explica las dos perspectivas que existían en este momento: el primer grupo creía que Pinochet era un general que podía “salvar” a Chile del comunismo, y el segundo grupo pensaba que él era un líder extremista que silenciaba a la gente a través de la tortura, el asesinato y las desapariciones. Estas dos perspectivas estaban en contra o en oposición y dividieron la sociedad chilena. A pesar de sus convicciones respecto a lo sucedido

¹ Lindsey Kent, es psicóloga, vivió en Santiago, Chile el año 2003, volvió en 2016 para realizar un estudio con la Universidad de Valparaíso para “examinar testimonios de sobrevivientes de abusos contra los derechos humanos y colegas de esos individuos que trabajaron con los entrevistados en los años después del ascenso al poder de Pinochet”.

con el fin de la presidencia de Allende y el ascenso de Pinochet al poder es importante reconocer el sufrimiento de los chilenos en esos años.

Según Kent, el silencio sobre lo que ocurría en la dictadura se explica como “self-censorship” (47) debido a una falta de narrativa unificada sobre el sufrimiento de los chilenos. Lo que resulta es una serie de consecuencias de este dolor como: la mala salud mental y física, el aislamiento social y la privación de derechos económicos (Kent 47). Con base en las afirmaciones de Kent acerca del *self-censorship*, el acto de trabajar en contra de un silencio previo demuestra un poder no solamente para los individuos quienes están contando la historia sino también como un acto de rebelión.

En vez de mantener el silencio de los años de la dictadura, Aguiló y Fernández crean obras que establecen lo opuesto: una novela y un documental que reimaginan o vuelven a visitar las memorias de esta época, que nos permiten reimaginar lo que ocurrió en esos años, acercarnos a las emociones de los chilenos y, con esa información, generar nuevas conclusiones.

A partir del método geocrítico de Bertrand Westphal, que explica las representaciones del espacio y su importancia, se identificará la metamorfosis del espacio al lugar en ambas obras. En ambas obras los espacios se transforman en lugares a través de nuevos significados físicos y emocionales que se adjuntan a las descripciones.² Por medio de esta nueva forma de investigación se renovarán tanto la comprensión como el interés en la manera de aproximarse a la literatura y al cine que se generan como consecuencia de las dictaduras, que podría aplicarse en futuras investigaciones.

Basado en temáticas similares, se tiene que considerar otras obras por autores que son parte del término de la “generación de los hijos”. En este trabajo esta terminación se aplica

² En la página seis, las definiciones y la teoría sobre la geocrítica será profundizada, la que se presenta en esta página es una breve explicación para el propósito de este capítulo.

específicamente al Cono Sur. Un ejemplo conocido sería *Los rubios* de Albertina Carri, una directora argentina. La película trata de las perspectivas de la hija, Albertina, y las experiencias de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, y sus memorias acerca de la dictadura en Argentina. Carri es parte de la segunda generación afectada por las desapariciones que ocurrieron durante la dictadura en Argentina entre 1976 y 1983 (Nouzeilles 264). Sus padres fueron afectados y la película se basa en descubrir qué ocurrió. Se ven las complejidades del pasado y lo olvidado, y cómo eso afecta al presente momento. En su artículo, “Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri’s *Los Rubios*”, Gabriella Nouzeilles resume una idea central relacionada con la generación de los hijos: la dualidad que llevan en sus experiencias. Los hijos tienen una capacidad de estar presentes pero aun separados de las atrocidades que ocurrieron: “Whether as innocent victims or as involuntary witnesses and heirs to their parents' tragic fate, the children of the disappeared were from the beginning essential figures in the fictional narratives with which Argentine cinema has contributed to the work of memory” (265). Esto muestra la tercera fase del estudio de la memoria según Lazzara, una verdadera necesidad de los hijos como narradores de historias o proveedores de memoria. Como se ha visto en *Los rubios*, *El edificio de los chilenos* y *La dimensión desconocida*, el equilibrio entre el reconocimiento del pasado y el ajuste de cuentas con la memoria también debe dar paso al momento presente.

Al empezar este trabajo y hasta ahora, sigo preguntándome, ¿Cómo puedo investigar y analizar estas obras con respeto y reconocimiento por el pasado y los eventos que ocurrieron? Recordando y accediendo a la memoria individual y colectiva de los acontecimientos destacados tanto en la novela de Fernández como en el documental de Aguiló nos puede mostrar las complejas motivaciones y prioridades sociales y políticas de los desaparecidos y cómo los sobrevivientes y sus familias siguen procesando lo ocurrido durante esos años. Este proyecto se

extiende más allá del período oficial de la dictadura, 1973-1990, viendo cómo el impacto de este tiempo sigue afectando y tocando las vidas de los que están vivos hoy.³

Cómo se relacionan las obras

Ya con las obras elegidas, empecé a considerar las siguientes preguntas: ¿cómo una dictadura puede provocar violencia en personas con posiciones de poder y otras que aparentemente parecen no tener poder? Otra pregunta, que es un hilo que se encuentra a lo largo de este trabajo, es ¿cómo Aguiló y Fernández muestran la violencia durante la dictadura y luego de ella, desde la perspectiva de los hijos de la dictadura? Ambas obras han sido producidas en medios diferentes, por lo que me interesa ver las similitudes, así como las diferencias en la forma en que se cuentan las historias. También hay que considerar la posicionalidad de Fernández y de Aguiló al analizar ambas obras.

Sánchez-Prado explica los elementos que componen la literatura de los hijos: “the inability to grasp the present, the trauma of recognizing events post-factum, the unexpected ways in which the past catches up with the characters” (*Words Without Borders*). Estas ideas se relacionan con la novela y el documental, ya que ofrecen una mirada al pasado desde el presente y también se vinculan con temas espaciales. Es decir, este reconocimiento puede traspasar el paso del tiempo, así como el lugar donde ocurrieron los hechos. La atracción del momento presente hacia el pasado muestra que la memoria y la reflexión no se limitan a los marcadores del tiempo. En estas dos obras, también se verá cómo las autoras, quienes son parte de la misma generación en Chile, tocan temas similares pero de distintas maneras.

³ En “Against despoliticization: Prison-museums, escape memories, and the place of rights”, Susana Draper forja la conexión entre espacios de reclusión, o cárceles, y los abusos cometidos por las dictaduras en Argentina y Uruguay. Ella argumenta que la norma es analizar las brechas contra los derechos humanos en un contexto de las dictaduras del pasado. Sin embargo, se evita la posibilidad de evaluar esas mismas brechas, pero en un contexto presente y en las cárceles de estos mismos países. Específicamente, una violación de los derechos humanos puede ser interpretada más fácilmente cuando ha existido en el pasado. Menciono esto porque pienso que es relevante al embarcar en estudios sobre los derechos humanos que surgen al considerar la memoria en las dictaduras del Cono Sur.

Además, hay otros temas que son esenciales para este trabajo y he destacado dos de ellos: el primero es el uso de la memoria como una herramienta para reconocer y destacar el pasado y el segundo es cómo *La dimensión desconocida* y *El edificio de los chilenos* ayudan a los hijos de la dictadura a expresar su resistencia colectiva contra los crímenes que fueron provocados por el régimen de Augusto Pinochet. Analizando ambas obras, que son basadas en las memorias –en el caso de Fernández su propia memoria y las memorias de individuos desaparecidos y sus familias, y en el caso de Aguiló, su propia experiencia y las experiencias de otros niños que tuvieron que separarse de sus padres–, se puede ver la evolución del espacio al lugar a partir de la metodología de *tránsito*, que será explicada más adelante en este trabajo.

Fernández y Aguiló imaginan un futuro (que es una forma de resistencia) porque verbalizan el pasado y sus memorias y cómo afectan al presente y al futuro. Esto es significativo porque las voces del documental y la novela son parte de una memoria colectiva acerca de la dictadura. Además, las partes emocionales de ambas obras se pueden ver conectadas a la posición política de las autoras, reforzando que la memoria, la base de la novela y del documental, puede ser usada como una forma de reclamar o reivindicar la historia chilena. Los dictadores instigan y mantienen el miedo reforzando el silencio y los hijos de la dictadura rompen el silencio al expresar sus emociones respecto de la represión de los años más intensos del proceso. Este desafío a las normas anteriores es, de hecho, una resistencia colectiva al ejercicio del poder.

Definir la geocrítica

Entender la geocrítica en cuanto se refiere a la distinción de espacio y lugar, es una herramienta necesaria para ver cómo funcionan estas ideas dentro de las narrativas tanto de *La dimensión desconocida* como de *El edificio de los chilenos*.

Michel de Certeau hace la conexión entre estructuras narrativas y trayectorias espaciales en su libro, *The Practice of Everyday Life* (1988). En el capítulo 9 de su libro, comienza con la creencia de que para proceder a través de una historia, debe haber el desarrollo tanto del espacio como del lugar (115). Él define un lugar como “estable”, y se puede definir a través de la ubicación y, a su vez, la ubicación puede definir el lugar también. Mientras tanto, el espacio “exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables” (117). Mientras que el lugar se considera en el contexto de la ubicación, el espacio se ve fuertemente conectado con el movimiento o la movilidad. Al considerar cómo se representa el espacio y el lugar en las obras, se verá lo que afirma de Certeau: “Stories thus carry out a labor that constantly transforms places into spaces or spaces into places” (118). De Certeau nos ofrece ideas iniciales acerca de estos términos espaciales, a la vez que hay que considerar a otros investigadores.

En el prefacio del libro *Geocriticism: Real and Imagined Places*, el traductor,⁴ Robert T. Tally Jr. explica que un espacio es un espacio por las formas en que nosotros, colectiva e individualmente, establecemos qué es “especial”. En la introducción del libro de Westphal, Tally Jr. también refiere a Yi-fu Tuan, autor de *Space and place: the perspective of experience*: “For Tuan, space turns into place when it gains definition and becomes meaningful: ‘All people undertake to transform amorphous space into articulated geography’ (Tally Jr. 5). Además, podemos reconsiderar qué son el espacio y el lugar a partir de nuestras propias interacciones con estos conceptos.

En su libro, Tuan plantea las preguntas “What is a place? What gives a place its identity, its aura?” (Tuan 4), y con dos experiencias similares, se puede comenzar a buscar respuestas a

⁴ Es importante señalar aquí que el libro de Westphal fue escrito originalmente en francés en 2007, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, y después fue traducido en el 2011 por Robert T. Tally Jr.

estas dos preguntas. Primero, hay la visita que hicieron los físicos Niels Bohr y Werner Heisenber al castillo Kronberg,⁵ donde supuestamente vivió Hamlet. Los científicos afirmaron que el sitio cambió completamente al saber que Hamlet pudiera haber estado allí. Esta revelación es una significancia especial, o una “aura” (Tuan 4).

Para la segunda experiencia me permitiré describir una vivencia que tuve durante mis estudios literarios posgraduales en DePauw University, cuando tuve la oportunidad de leer dos novelas de Virginia Woolf; *Mrs. Dalloway* y *To the Lighthouse*. Después de mi graduación, viajé a Londres y después a Rodmell, Inglaterra, con la intención de visitar Monk’s House, la casita de campo de Virginia Woolf. La experiencia fue única no solo por mi admiración por la autora, sino también porque estar en el sitio que ella habitó durante su vida me hizo resignificar esta casita de campo rodeada de granjas y de difícil acceso. La casa pasó de ser un espacio a ser un lugar con el aura de la autora. Fue allí que, al caminar por el jardín, no podía parar de pensar que ahí estuvo Virginia Woolf experimentando escenas parecidas, pensando en la cita de su novela *Mrs. Dalloway* “Life stand still here”.

No se puede definir el concepto de espacio sin definir el de lugar y viceversa. Tuan explica que el espacio es más abstracto que el lugar. Al considerar el espacio, se ve que está relacionado con el movimiento mientras que un lugar está conectado a una “pausa”. Específicamente dice: “...if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place” (6). Aunque Tuan no menciona el uso del tiempo aquí, está implícitamente presente ya que está conectando el lugar con una pausa o una pausa en un paso del tiempo. Ambas obras que serán analizadas conectan con el espacio, el lugar y el tiempo inadvertidamente debido al énfasis en la memoria; lo que encapsula la idea de mirar hacia atrás al pasado desde el momento presente.

⁵ Niels Bohr y Werner Heisenber eran físicos prominentes que sentaron lo que hoy se conoce como física cuántica.

Bachelard también considera diferentes lugares con importancia espacial, específicamente lugares que se consideran hogar. En *The Poetics of Space* (1994), él describe al hogar como el cuerpo y el alma porque es “the human being’s first world” (29). El énfasis de Bachelard en los sentimientos que los seres humanos asocian con sus hogares muestra el profundo significado que las emociones pueden jugar con la idea del hogar. Adicionalmente, nos hace considerar cómo las personas pueden evocar recuerdos del hogar a pesar del paso del tiempo. La importancia del hogar se verá en el capítulo tres al analizar el documental *El edificio de los chilenos*.

Existe un cierto nivel de objetividad al definir la idea de espacialidad, aunque también puede volverse algo personal. Con esto en mente, diferentes autores definirán lo que son espacios o lugares pero, más importante, nos toca a nosotros analizar cómo nos han demostrado que ocurre en un espacio para que se convierta en un lugar, o algo más especial. En este proyecto, las interacciones y luego los recuerdos en ubicaciones específicas muestran que estos espacios más tarde se convierten en lugares cargados de emociones. En última instancia, mostraré cómo los espacios con cierta importancia se convierten en lugares con importancia significativa. Estas ideas se relacionan con teorías geocríticas.

La geocrítica como forma de análisis en la literatura ha sido empleada durante mucho tiempo. De forma más amplia, este método se puede relacionar con la mimesis, que según la Real Academia Española, es “en la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte”. Bertrand Westphal establece que “Geocriticism probes the human spaces that the mimetic arts arrange through, and in, texts, the image, and cultural interactions related to them” (6). Esta imitación, como definición inicial, se puede ver como la imitación de lo real y la creación de lo ficticio. Autores de diferentes medios pueden duplicar o tomar inspiración del

mundo real para que sus ficciones se basen en una forma de realidad. Con esas ideas, el lector creerá más fácilmente que estos eventos existieron o tuvieron el potencial de existir porque imitan la realidad.

Al emplear la geocrítica como lente para este trabajo, se podrá utilizar metodologías adicionales como la posicionalidad de las autoras para un mejor entendimiento de las obras. Como dice Tally, “Drawing on interdisciplinary methods and a diverse range of sources, geocriticism attempts to understand the real and fictional spaces that we inhabit, cross through, imagine, survey, modify, celebrate, disparage, and on and on in an infinite variety” (Tally x). Al considerar la posicionalidad de Aguiló y Fernández como mujeres y que forman parte de la misma generación de escritores y creadores chilenos, podemos ver su trabajo conjuntamente a pesar de los diferentes medios, novela versus documental. Ambas crean narrativas en su cuerpo de trabajo que pueden tocar la geocrítica, la memoria y contribuir con sus propias voces al legado más amplio de la memoria colectiva chilena relacionada con la dictadura. Al considerar su posicionalidad y sus identidades podemos inferir lo que viene después para la intersección de la memoria y la geocrítica.

Argumentaré que a través de la interpretación que hacen las autoras de ciertos acontecimientos históricos, momentos que están cargados de violencia y por lo tanto provocan emociones y crean recuerdos, los *espacios* que ambas autoras presentan pasan por un tránsito⁶ o una metamorfosis para convertirse en "articulated geography" (Tuan 83) o *lugares*.

Westphal explica que hay tres pasos a considerar cuando usamos la geocrítica: tenemos “spatiotemporality” (marcado por tiempo y espacio), “transgressivity” (el movimiento del

⁶ En su libro *Non-places*, Marc Augé explica las diferentes facetas de los lugares, espacios y no-lugares con un marco antropológico en mente. Un punto importante que hace es que el tránsito y el individuo deben ser considerados al analizar el espacio, el lugar y el no lugar (98). Al ignorar el tránsito, renunciamos a una comprensión más profunda de lo que el espacio y el lugar pueden representar y sostener.

espacio) y “referentiality” (la relación entre la ficción y la realidad). Es importante notar que en los estudios sobre Chile,⁷ o de otros países en América Latina⁸ que también tuvieron dictadores, hay bastante desarrollo sobre los sitios de memoria y que consideran diferentes temas como lo espaciotemporal y lo territorial (Andermann 3,6). La idea de lo espaciotemporal se refiere a las diferentes formas de asignar significados a un espacio a lo largo del tiempo. Andermann explica qué, “...questions of locality and emplacement have been most intensely on the agenda, they are studying the role that places have played in recent Latin American memory practices” (4). Andermann se enfoca mayormente en los monumentos y sitios históricos (previamente asociados con la tortura y el gobierno de Pinochet). Este trabajo tocará esos mismos temas pero más atención será en el énfasis en la memoria como una herramienta de cambio.

Analizar a Chile en este trabajo es relevante porque los sitios de memoria se ven de forma concreta en ambas obras. La memoria es fundamental en las obras de los hijos de la dictadura, quienes reflexionan sobre lo ocurrido para crear y desarrollar sus trabajos. Así, la memoria actúa tanto como tema como herramienta esencial en la construcción de la trama. Partiendo de esta premisa, podemos analizar la relación entre la memoria en las obras de Aguiló y Fernández y el cambio de espacio a lugar, demostrando cómo ciertos objetos y ubicaciones cambian de importancia.

Estudios de memoria

Lazzara, en su capítulo "The Memory Turn", explica que los estudios de memoria son más efectivos cuando se abordan como un estudio transdisciplinario. Aproximarse a esta área de forma literal sería descontar el campo de “estudios de memoria o estudios sobre memoria(s)”

⁷ En los estudios chilenos es esencial mencionar a Macarena Gómez-Barris y su enfoque en la temporalidad y la política asociada con la memoria Mapuche más allá de la dictadura de Pinochet, con un enfoque en lo poscolonial.

⁸ Jens Andermann menciona a Argentina, Brasil, Chile y Uruguay cuando habla de los sitios “icónicos” de la memoria.

(15). Lazzara continúa describiendo los posibles conectores de los estudios de memoria, como los “derechos humanos, la cultura activista y la policía de izquierdas”, por nombrar solo algunos. Además, anima a los investigadores a reconsiderar la mirada de la memoria y cómo se puede relacionar con otras partes del norte y el sur global. Volveré a esta idea, de un enfoque transatlántico, en el capítulo 4 al explorar los caminos futuros para este trabajo.

A partir de las explicaciones previas de la geocrítica como lente para abordar este proyecto, el objetivo es embarcarse en este proyecto con un enfoque transdisciplinario. En *The Poetics of Space*, Bachelard declara que, “Memories are motionless, and the more securely they are fixed in space, the sounder they are” (9). Con base en la idea de Bachelard, se puede ver la dinámica entre los estudios geocríticos y la memoria, y cómo se sitúan las memorias en el contexto de espacios y lugares. Para comprender mejor las similitudes temáticas y cómo la memoria y la geocrítica se pueden ver en conjunto, es necesario que haya una visión histórica de los estudios de la memoria.

Según Lazzara, hay tres fases en el estudio de la memoria. La primera fase, que tuvo lugar entre los años 1980 y 1990, se centró principalmente en las víctimas, o la primera generación, afectada por los regímenes dictatoriales (Lazzara). El segundo escenario se enfocó en los “momentos pre dictatoriales” e incluye los años 60 y 70. Y la tercera fase tiene que ver con los últimos 20 años, en el cual, se ha investigado las experiencias de los hijos de la dictadura, los niños o jóvenes que crecieron durante la dictadura pero “had no direct blood ties to the dead” (21). Ciertamente hay una cantidad considerable de tiempo cubierto desde la década de 1960 (pre dictadura) hasta ahora, o lo que se considera la tercera fase, y esto muestra que la memoria colectiva puede evolucionar a pesar del paso del tiempo.

Un ejemplo de la primera fase, se ve en el trabajo de Katrien Klep y su artículo “Tracing collective memory: Chilean truth commissions and memorial sites”. Klep considerara lo que ocurría dentro de la dictadura de Pinochet, en las comunidades afectadas por la dictadura y las implicaciones de ese trauma. En el artículo, ella describe la necesidad del saneamiento en los individuos para poder avanzar a reconciliar la nación (260). Esto muestra que antes de la posibilidad de aceptación y reconciliación de lo que sucedió, sus necesidades deben ser la curación individual primero. Este énfasis en el 'yo' conecta de nuevo con las ideas anteriores de Lazzara de lo que fueron las primeras etapas de los estudios de memoria. Las complejidades de la sociedad chilena también tienen que ser entendidas, y esto no es posible sin reconocer la naturaleza política que vino después de 1990. Hasta las etiquetas de “transición” o “posdictadura” pueden ser asociadas con diferentes facciones políticas (Andermann 2015). En el presente análisis de los estudios de la memoria es importante notar que tiene que haber un ajuste de cuentas de las transgresiones históricas.

Cuando se estudia los años de la dictadura en Chile y lo que ocurre después hay una desconexión entre la narrativa de lo que ocurrió en ambos lados, los chilenos que eran contra Pinochet y los chilenos que le apoyaban. Klep se enfoca en el proceso de impugnación y negociación de Villa Grimaldi: un sitio que fue un edificio de detención y tortura. En su artículo explica las complicaciones acerca de los sitios de memoria por la falta de reconocimiento de las desapariciones y torturas. Lo que emerge son dos preguntas, ¿Qué se debe conmemorar? y ¿Cómo se puede conmemorar un sitio marcado por una historia de tortura y asesinato? (265).

Estas cuestionantes generan un debate de posturas opuestas. Según Klep, la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación o el “Rettig Commission”⁹ creó un reporte acerca de las

⁹ Este detalle es reforzado con información del sitio web de United States Institute of Peace, “Truth Commission 90”.

violaciones de los derechos humanos cometidos por el gobierno militar. El reporte insinúa la posibilidad de aceptar las distintas opiniones acerca del golpe de estado que ocurrió el 11 de septiembre. Una parte de la sociedad chilena vio el golpe como una forma de evitar a un gobierno marxista, mientras que el otro bando vio el fin de la democracia. El reporte fue publicado en 1990, y aunque confirmaba las desapariciones, de parte del gobierno faltaba una respuesta a la pregunta más importante de las familias de los desaparecidos: “¿dónde están?” (262). La transformación de Villa Grimaldi, previamente un sitio marcado por tortura y destrucción que se encontraba en ruinas y abandonado, a un parque que representa las “reparaciones simbólicas” (262) fue llevado a cabo por diferentes organizaciones, con el apoyo de la municipalidad y el Ministerio de Vivienda y Urbanismo.

Klep refuerza que la creación del “Parque por la paz” tiene que ser entendida en su contexto histórico, pero también debería considerar la falta de un cierre histórico para las familias y las víctimas de la dictadura y ello conecta con las ideas de Teresa Phelps, que propone que las comisiones de verdad tienen que mantenerse abiertas. Las afirmaciones de Phelps apoyan el trabajo de las comisiones de la verdad, pero también sugieren que sean renovadas o reabiertas con el paso del tiempo: “To capitalize on the justice-producing potential of truth reports, we must be brave enough to trust stories to be tools of disruption. We must allow reports to be incomplete, multivalent, heteroglossic” (128). La memoria colectiva como concepto significa que estará en constante evolución a medida que se le agreguen nuevas voces. Al mantener una comprensión y expresión del pasado en constante evolución a través de la memoria individual y colectiva, puede haber la esperanza de una sanación continua. Sin embargo, si el cierre histórico no puede lograrse debido al misterio en torno a la ubicación de los desaparecidos, esta esperanza puede ser difícil de alcanzar.

Al final, Klep explica que los procesos de reconciliación pueden ayudar a diferentes sociedades. En última instancia, con la comisión hubo cierta resolución y reconocimiento de atrocidades que cometió el gobierno de la dictadura después de 17 años de negación. Queda la esperanza de que haya un reconocimiento continuo a medida que pase más tiempo.

Susana Draper¹⁰ nos hace considerar si la memoria puede pertenecer a ciertos individuos o quien puede contribuir a una memoria individual y colectiva: “We can say, memory belongs to the family of the disappeared. Memory relates to the victims. However, the creation and transformation of a social memory must pass from the individual and his or her family to the (socio-political) community in which the memory is activated” (63). Estas ideas pueden fortalecer la noción de una memoria colectiva. Aunque alguien no experimente directamente las consecuencias de una dictadura todavía tiene una conexión a esa memoria porque hay una pertenencia más amplia. Al analizar *La dimensión desconocida* y *El edificio de los chilenos* vemos la idea de la memoria colectiva de nuevo porque Fernández y Aguiló presentan memorias o eventos históricos que, a veces, no les influyen personalmente o ni siquiera de segunda mano, pero presentan esas narrativas socio-políticas para una audiencia chilena con la que comparten una memoria colectiva.

Ahora, desarrollaré una nueva metodología que permita identificar los momentos de tránsito y cómo los espacios se convierten en lugares.

Propuesta metodológica

A partir del método geocrítico, que explica las representaciones del espacio y su importancia, se identificará la metamorfosis del espacio al lugar en *La dimensión desconocida* y

¹⁰ Draper usa las ideas de Ludmila Da Silva Catela como base para hacer estas afirmaciones.

El edificio de los chilenos. Al considerar cómo usar la geocrítica en las obras que tratan sobre las dictaduras, se proponen tres pasos para resaltar la progresión del espacio al lugar.

El primer paso es identificar una situación, un *momento de tránsito*, es decir, un momento en el que se ve un cambio del espacio al lugar. Basado en este primer paso, se reconoce la idea de que el *espacio* más la memoria (que puede crecer mucho a partir de las emociones) influido por las emociones se convierte en un *lugar*. Esta idea se puede representar con una especie de ecuación:

$$\text{Espacio} + (\text{Memoria}) (\text{Emociones}) = \text{Lugar}$$

Al establecer esas ideas iniciales, el segundo paso es un proceso de análisis discursivo de la memoria y las emociones que son usadas o representadas en el cambio (espacio → lugar). Una pregunta que surgirá es ¿Cómo se puede identificar un momento de cambio? A medida que se plantea esta pregunta, el tercer paso consiste en responder a dos preguntas claves: la primera es la siguiente: ¿cuál es el indicio o la prueba del cambio? La segunda es ¿Cómo este cambio puede ayudar en el proceso de sanación emocional de las heridas?

La geocrítica como lente del proyecto

La decisión de usar un enfoque geocrítico para analizar *La dimensión desconocida* y *El edificio de los chilenos* demostrará la importancia del espacio y el lugar en ambas obras. En su introducción de *Espacios de ficción*, Andrea Ostrov explica que: “...los relatos construyen un espacio –textual, ficcional– organizado y regido por leyes propias. En función de esto, las narraciones ratifican, anulan, re-configuran, subvierten, re-marcan o inventan un determinado orden espacial” (14). Con esto en mente, se ve que un entendimiento espacial es necesario para analizar las narrativas en ambas obras. El documental tanto como la novela, crean espacios en los cuales, lectores y espectadores, pueden ver la complejidades de la historia de este periodo y las

dinámicas entre diferentes grupos (miembros de la comunidad, miembros de la agencia secreta, familiares de los desaparecidos, miembros del MIR, niños y padres de Proyecto Hogares).

Al considerar el trabajo de Nona Fernández, la realidad y la ficción están en una jerarquía. La obra está etiquetada como una novela entonces la ficción está basada en lo real y lo no real. Fernández teje hechos de su propia memoria que son corroborados por periódicos chilenos y latinoamericanos usando su imaginación como herramienta para recrear lo que pasó o pudo haber sucedido. Su ficción es única porque está atada a la memoria, imaginación y la realidad. Westphal establece que “the representation never replaces the real,” (85) pero ¿qué ocurre cuando la representación (fotos) adquieren nuevos sentidos a través de la recepción? Esta pregunta se verá en los capítulos dos y tres, pero también la usaré como ejemplo en un cuento de Jorge Luis Borges.

En la historia, “Pierre Menard, autor del Quijote”, un escritor competente escribe una reseña sobre un autor, Pierre Menard, que escribió el Quijote mejor que Cervantes, según la opinión del mismo escritor. Tras una revisión adicional, el lector ve las líneas de Cervantes y luego lee la versión de Menard, tratando de encontrar las diferencias en la semántica. En la lectura que hice, encontré que ambos pasajes son idénticos y no hay cambios, en este caso el narrador, creado por Borges, ha declarado que Menard es un escritor superior, sin embargo, la escritura es la misma.

Algo similar ocurre dentro de *La dimensión desconocida*: la autora describe su visita al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. En una computadora busca diferentes fotos de individuos desaparecidos o asesinados durante la dictadura. Al ver las fotos la protagonista reconoce que solo son fotos, pero al contar las historias de individuos como José Weibel¹¹ (Fernández 46) estas fotos ya no son solo un artefacto desconocido: las fotos son las

¹¹ Haré un análisis más detallado en el capítulo siguiente.

mismas que antes del reconocimiento de la historia, y lo que cambia es la asociación de memoria así como las emociones que están conectadas a José Weibel, y así el significado de este momento cambia todo.

La ficción imita a la realidad, sin embargo, los parámetros de esa imitación están bajo consideración y dependerá mucho de quién crea la obra, cuándo fue creada y en qué medio fue creada, es decir la posicionalidad del autor, pero también qué contienen la narrativa y la geografía (113). En el siguiente capítulo analizaré la obra de Fernández y explicaré las conexiones entre una existencia desvirtuada, específicamente cuando la narradora (Fernández) reimagina las memorias en la novela. Ella se instala en esas memorias aunque su conexión a esos momentos fue alejada o no fue presente. A través del uso del narrador, ella se acerca a esas escenas. Esta reimaginación une la ficción con la realidad.

Para pivotar hacia el documental y el uso del espacio versus el lugar, tenemos que considerar a Tuan, quien explica que “Human groups nearly everywhere tend to regard their homeland as the center of the world” (149). Esta idea será significativa porque el documental muestra lo que sucede cuando los hijos de la dictadura son alejados de su tierra natal y se les anima a crear conexiones con nuevos espacios. En el tercer capítulo, comenzaré el análisis de *El edificio de los chilenos* con Westphal y su idea sobre “material reality and spatiotemporality coordinates” que destaca el verdadero propósito de compartir las historias de quienes formaron parte del proyecto chileno. Los dibujos adaptados para el documental y las cartas y fotografías, en forma física, representan la realidad material que existió durante la infancia de los cineastas y su familiares y que ahora el documental les da un nuevo espacio para reflexión.

Estos materiales representan la capacidad de los pensamientos, reflexiones y emociones de trascender el tiempo mismo y se encuentran tanto en el documental como en la novela. El

libro de Fernández termina jugando con lo real versus lo imaginario. Entonces, en sus reimaginaciones la geografía también imita lo real para continuar con la ficción de la novela. Por su parte, Aguiló utiliza la realidad material para ayudar a contar la historia de Proyecto Hogares y las experiencias de crecimiento de los niños, al tiempo que muestra sus sentimientos sobre el proyecto en sí. La convergencia del pasado con el presente es empleado por Aguiló y Fernández, me hace pensar en un punto en un espectro: a veces la narrativa y las experiencias están más cercanos al pasado que el presente o a lo imaginario que la realidad. La lente geocrítica aplicada a la memoria en el caso de estas dos obras nos muestra algo único que va más allá del espacio, el lugar y el pasado literales.

Capítulo II. Reimaginando el trabajo de la memoria

You unlock this door with the key of imagination.
 Beyond it is another dimension - a dimension of sound, a dimension of sight, a dimension of mind.
 You're moving into a land of both shadow and substance, of things and ideas.
 You've just crossed over into the Twilight Zone.

The Twilight Zone, Rod Serling

Introducción - Lo imagino...

En su novela, *La dimensión desconocida*, Nona Fernández juega con su versión imaginada de qué podría haber ocurrido en momentos específicos que coincidieron con la vida de la narradora creciendo durante la dictadura en Chile. Un marcador de trama esencial es que la narradora se obsesiona con un ex miembro de la policía secreta que recientemente ha confesado ser cómplice de actos de violencia como la tortura y el asesinato. Como Fernández describe, Andrés Valenzuela Morales tiene una entrevista con Monica Gonzalez en la revista *Cauce*, explicando los crímenes que él ha hecho y visto. Basado en esto, Fernández imagina conocer al agente y reimagina su relato de lo ocurrido en el pasado.

Desde el inicio de la novela, sabemos que la imaginación será esencial en cómo la trama se desarrolle: las dos primeras palabras son: “Lo imagino...” (Fernández 15). Es importante notar que en un libro de ficción en el que la protagonista es, además, la narradora, su involucramiento en la trama será central. La franqueza de la protagonista en la primera línea, y su uso de “imagino” (15) antes de presentar lo que ella piensa que podría haber ocurrido, no solo es una elección estilística, sino un detalle esencial para distinguir lo que es real de lo que es ficticio.

Esta decisión de demostrar la dualidad entre la realidad y la ficción se extiende a la narradora y autora misma. Fernández, como autora, involucra elementos de ella misma y los encarna en la narradora como detalles biográficos: nombre de la pareja, nombre del hijo y detalles sobre su amiga, González. La difuminación de roles entre narrador y escritor es también un guiño al espectáculo *The Twilight Zone* de Rod Serling (Weiss). La conexión entre autor y obra es reforzado al aprender que: “Serling wrote or adapted a superhuman-sounding ninety-two of the show’s hundred and fifty-six episodes himself, thus imbuing “The Twilight Zone” with his own authorial personality” (Marshall). Serling sirve de anfitrión y narrador de manera similar a cómo Fernández sirve como autora y narradora.

Fernández juega con la ficción y la realidad presentando una jerarquía desmantelada, que coloca a ambas en un espectro. Fernández utiliza los acontecimientos históricos como punto de partida, y luego evoca su propia imaginación y memoria para crear su novela. Es decir, la imaginación es esencial en una novela, pero lo que se verá en *La dimensión desconocida* es el uso de eventos reales mezclados con eventos ficticios. Al llenar los espacios vacíos de estos acontecimientos ella incluso borra los límites de la memoria.

Los dispositivos

Fernández comienza hablando de la serie *The Twilight Zone*¹² y del universo de sus pensamientos que surgen al ver los episodios. Ella describe: “... la voz de la narradora que invitaba a participar de ese mundo secreto, un universo que se desarrollaba más allá de las apariencias, detrás de los límites de los que estábamos acostumbrados a ver” (Fernández 47). Las conexiones entre la serie ficticia y el régimen de Augusto Pinochet (1974-1990) son claras porque en ambos, los acontecimientos no parecen existir en mundos reales. Las desapariciones

¹² Una serie de televisión, que simultáneamente tenía elementos de “la ciencia ficción y lo sobrenatural que permitió a Serling a participar en la crítica social con relativo abandono” (Marshall).

que ocurrieron durante el periodo de Pinochet y las formas de torturas implementadas conectan a la cita anterior, parece eventos que van “más allá de las apariencias”. Fernández, como Serling, tomaron inspiración de lo real pero que a la vez parecía fuera de “los límites de los que estábamos acostumbrados a ver”. Un ejemplo de esto fue cuando Serling decidió representar la captura y linchamiento de un niño afroamericano de 14 años llamado Emmett Till. En su artículo, “Social Justice from the Twilight Zone: Rod Serling as Human Rights Activist”, Spencer describe las luchas que Serling enfrentó con este episodio. Continúa describiendo cómo los productores querían cambiar la raza de los personajes (en vez de ser afroamericanos iban a ser del extranjero) y la ubicación de donde tuvo lugar la historia (en vez de el sur de los EE.UU sería el norte).

Serling, como escritor, observó el proceso de escritura como una manera de tomar posiciones políticas sobre eventos de la vida real ya que “... much of his fiction contains moral and political themes, and Serling publicly stated that it was the duty of writers to explore relevant and socially significant content in their work” (Spencer). Así como hay una lente de derechos humanos al acercarse al trabajo de Serling, podemos ver a Fernández usar la serie *Twilight Zone*¹³ como un dispositivo para compartir los eventos e historias, reales e imaginarias, que ocurrió en esos años y también usa objetos, específicamente fotografías, que pueden inspirar momentos de tránsito. Hablar sobre injusticias anteriores permite a escritores como Fernández agregar su voz a la memoria colectiva chilena mientras producen arte.

El narrador presenta los primeros 32 episodios de la serie al espectador de la misma manera:

¹³ Aunque la serie es titulada *The Twilight Zone*, Fernández dice Twilight Zone. Desde este punto en el proyecto solo será escrito como Fernández lo escribe.

There is a fifth dimension beyond that which is known to man. It is a dimension as vast as space and as timeless as infinity. It is the middle ground between light and shadow, between science and superstition, and it lies between the pit of man's fears and the summit of his knowledge. This is the dimension of imagination. It is an area which we call the Twilight Zone.

(IMDb)

El marco de la novela es la dimensión de la imaginación de Fernández que constantemente responde a la pregunta, ¿qué es lo que podría haber sucedido en estas situaciones en las que tenemos poca información? La autora del libro utiliza la metáfora de la serie de televisión para hacer la conexión entre la dictadura y las atrocidades ocurridas en Chile; el misterio y lo incógnito permanecen alrededor de las desapariciones y de los asesinatos.

Anne Brewster, en su artículo “The Poetics of Memory”, presenta ideas que pueden explicar por qué Fernández usa la serie como un marco para la narración de la novela: “As affective writing the poetics of memory effects a shift from the modesty and circumspection of processes of analysis; it is exorbitant, playing out the performative repetitions of rapture, anger, melancholy and yearning, and also the anxiety and terror attending upon the emptiness, the vertiginous *mise en abîme* effect of difference” (399). Fernández usa y menciona citas de la serie, *Twilight Zone* a lo largo de la novela para dar un aspecto teatral a la historia o las posibilidades de las memorias reinventadas de diferentes individuos que fueron desaparecidos. Además, menciona la serie para conectar la línea argumental de la novela con una obra externa. Tanto la realidad como el surrealismo (ciencia ficción) de la serie se conectan con los acontecimientos que ocurren en Chile en ese momento.

La tortura y las desapariciones, es decir, lo inexplicable como tema, es un factor común que une la serie y la novela. Algunas de las partes más poderosas de la novela son las descripciones de la captura y tortura que ocurrieron en Chile en este momento. Más adelante analizaré una de estas escenas con más detalle sobre Alonso Gahona. Volviendo a las similitudes entre la novela y la serie, hay un énfasis en los aspectos incomprensibles que las unifica. Aún más, presenta una razón por la que Fernández se sintió atraído por *Twilight Zone*. El enfoque de lo inexplicable y elementos fantásticos son vistos en la realidad a medida que la novela se desarrolla. Un ejemplo de esto es que nunca conoceremos realmente los últimos momentos o pensamientos que los desaparecidos tuvieron.

Al inicio de la novela, la narradora presenta al “hombre que torturaba”, “Andrés Antonio Valenzuela Morales, soldado 1º, carnet de identidad 39.432 de la comuna de La Ligua” (Fernández 16). Los detalles que incluye Fernández acerca de Morales han sido verificados con artículos, “Confessions of a State Terrorist” en Harper’s Magazine y “La Entrevista de Mónica González al Agente Del Comando Conjunto” en El Mostrador. El 27 de agosto de 1984, Morales va a la revista *Cauce* y da una entrevista a Monica Gonzalez, una escritora de la revista. Antes de que la publicación salga, Pinochet prohíbe las publicaciones de *Cauce* y otras revistas y eventualmente la entrevista es publicada en un periodico venezolano, *Diario de Caracas*, y en la revista de la iglesia católica en Chile, llamada *Mensaje* (Harper’s Magazine 2000).

La entrevista publicada de Morales y sus apariciones en televisión son mencionadas repetitivamente a lo largo de la novela. Fernández utiliza el relato de Morales para apoyar sus propias interpretaciones imaginadas de lo que podría haber sucedido en diferentes escenas en las que chilenos desaparecieron y fueron torturados. También hay un momento en la sección del libro “Zona de contacto” en la cual Fernández evoca la memoria de varios de los desaparecidos,

incluyendo al compañero Yuri (Alonso Gahona), y un Morales ficticio, que también le llaman Papudo (Fernández 117-118). Ella quiere crear una escena imaginada en el libro, en la que todos ellos aparecen juntos en una situación alejada de la tortura y del horror.

Ella decide incluir a Morales y varios de los desaparecidos en una escena que ella imagina. En la foto original, Alonso Gahona o el compañero Yuri, está en una playa. Yuri es mencionado por primera vez cuando Fernández visita el Museo de Memoria. Ella busca información acerca de diferentes individuos que fueron detenidos, torturados y asesinados (46). Fernández conecta a Carlos Flores, el compañero Yuri, Papudo y Morales, aunque no es posible que estén juntos en la escena de la playa y le dicen a Morales: “Estamos en tu playa, Papudo... Concéntrate y reconoce el color de la arena, Papudo, el graznido de las gaviotas, el sonido de las olas” (118). Como dice Westphal: “The distinction between real space and transposed space has blurred” (84). En la escena descrita, imaginada por Fernández, ella usa su imaginación, y sin darse cuenta evoca la geocrítica. Las líneas que separan “realidad” y “ficción” se borran o alteran. Se ve aquí cómo la ficción puede tratar de imitar la realidad con la meta de crear una nueva historia. Se puede argumentar que Fernández intenta crear distintas realidades que pudieran ser posibles a través de su memoria. Sus aportes a la reconstrucción de memorias se suman a la memoria colectiva chilena.

La importancia de las fotografías en la novela no se puede pasar por alto pues Fernández no prioriza solamente el aspecto físico de las fotografías, sino también lo que representan y cómo nos ayudan a atravesar hacia otras dimensiones. En la novela, la protagonista visita el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile y se enfoca en la exposición de las fotografías de los desaparecidos. La narradora describe las multitudes de fotos con diferentes personas, son “imágenes protectoras, luminosas, que establecen lazos a pesar de los años y la

muerte” (45). Ella explica que muchas de las personas que vienen a visitar el museo se conmueven con la exhibición. Estas imágenes encapsulan a los detenidos, desaparecidos y asesinados, muestran a estos chilenos como lo fueron una vez y permanecen congelados en una fotografía a pesar de los horrores que más tarde les ocurrieron. Se puede inferir que las imágenes sirven como un recordatorio de lo que estas personas fueron una vez. La gran cantidad de imágenes también es disorientante y podría recordar a uno del Museo Conmemorativo del Holocausto de los Estados Unidos en Washington, DC. Una parte del museo sostiene los zapatos de las víctimas, una enorme montaña de zapatos de diferentes tamaños.

En el sitio web del Museo de la Memoria en Santiago, hay más información sobre esta exposición llamada “Ausencia y memoria” y está ubicada en el segundo piso del museo. Es importante notar que esta exposición es permanente en el Museo y también se encuentra en el libro. Desde que se inauguró el museo, en enero de 2010, hasta ahora, se puede encontrar la exposición que es una pared llena de fotografías de chilenos desaparecidos durante el régimen de Pinochet. Estas fotos son rostros congelados de ese momento y no tienen idea de lo que les espera: “Cada una de estas fotos es un postal enviada desde otro tiempo” (Fernández 79).

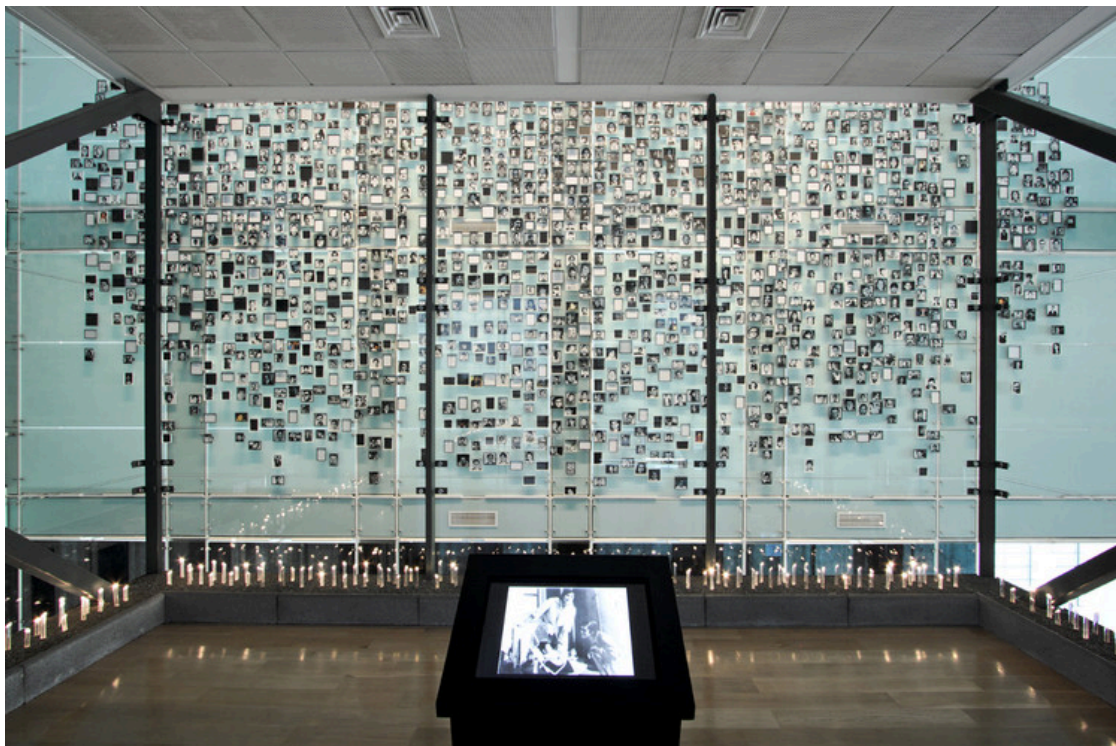


Fig. 1, Nico Saieh, 2007. Santiago, Chile.

En otra escena, Fernández describe a Morales hablando con su abogado. Ella imagina que la mesa está llena de fotos de individuos desaparecidos para que él contara qué ocurrió con estas personas:

El hombre que torturaba las mira intentando descifrar qué esconden. Territorios habitados por vidas e historias ajenas. Países limitados por sus propias biografías, regulados por leyes inventadas en la sobremesa de cada casa. El mundo Contreras Maluje, el mundo Weibel, el mundo Flores. Planetas de los que sólo se puede escuchar el mensaje transmitido por esas caras sonrientes que miran a cámara suplicando el reconocimiento.

Fernández 80

Al ver las fotografías, Fernández imagina que Morales pueda describir realmente qué ocurrió con estas personas desaparecidas. Morales, el hombre que torturaba, es el único que está dispuesto a

ayudar a las familias de los desaparecidos y la interacción entre las fotos y él mismo reafirma que quieren ser encontrados. Fernández usa, recurrentemente frases como: “Recuerda quién soy, dicen. / Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron. / Dónde me mataron, dónde me enterraron” (80). A la vez, es difícil ignorar la presencia de países y territorios en la cita previa, y se puede ver la conexión con la geocrítica de nuevo.

Al considerar el cambio de un espacio a un lugar, se puede analizar *La dimensión desconocida* y descubrir nuevas consideraciones. Un ejemplo de una nueva observancia es enfocarse en las ubicaciones destacadas por la narradora. Adicionalmente, al considerar los objetos, o realidad material, como las fotografías e imágenes mencionadas en la obra, se ve que las fotografías representan más que un momento capturado. Se analizará más en detalle la significación de las fotografías en el capítulo.

Como se explicó en la introducción, estas nuevas consideraciones al analizar las ubicaciones o los objetos, surgen de la difuminación de los límites entre autora y narradora. Incluso, se ve la difuminación al ver los cambios de un espacio a un lugar con los sentimientos asociados con los lugares. Esta aplicación geocrítica se ve ayudando o agregando a la memoria colectiva y a lo que ya se sabía sobre los años de Pinochet. Mucho se ha escrito sobre la memoria y la pérdida durante los años de Pinochet y los años posteriores. Sin embargo, espero destacar cuáles lugares geográficos específicos y objetos pueden decirnos más sobre las emociones asociadas con los recuerdos y la pérdida emocional y física.

Las fotografías simplemente son objetos, pero más allá de lo material representan las vidas enteras de Contreras Maluje, José Weibel y los hermanos Flores. La realidad material,¹⁴ las

¹⁴ Susan Flynn, “Engaging with materialism and material reality: critical disability studies and economic recession” (2017), define la realidad material como un “...reference to matter as a physical actuality. Material reality is then juxtaposed against other non-material considerations such as culture and discourses”. En este trabajo la realidad material se ve como en esta instancia, las fotos, y después en este capítulo el Chevy rojo.

fotos, es algo físico que también puede provocar la memoria. La importancia de las fotos es doble, ya que es un elemento físico que existirá a través del paso del tiempo. Estas imágenes contienen una instantánea de un tiempo y lugar. Aún más, pueden tener recuerdos asociados con esos momentos que trascienden el tiempo. Este énfasis en un objeto físico se yuxtapone con el trabajo de memoria que Fernández emplea en la novela. Su regreso a momentos concretos que ocurrieron durante la dictadura y sus reimaginaciones de lo que pudo haber ocurrido en estos momentos pueden verse como un trabajo de memoria. Fernández emplea su propio esfuerzo para recrear remembranzas o escenas anteriores.

Dos escenas dentro de un momento: Carlos Contreras Maluje

En un momento en la novela, la madre de la narradora ve a un hombre lanzarse debajo de una micro.¹⁵ Después de que un grupo le ayuda, ella cuenta que el hombre gritaba asegurando que agentes de inteligencia le estaban buscando y le iban a matar. Un grupo de hombres meten al hombre a un auto y se lo llevan (49-50). La vida de la madre y Carlos Contreras Maluje se cruzan a medida que el lector descubre más tarde quién era este hombre. Fernández describe la detención de Carlos en la calle después de haber tratado de llevar la policía secreta a “otro comunista más” (50). Intenta escapar lanzándose al tráfico que se aproxima y después de sobrevivir está gritando por ayuda. La narradora reimagina su vida y lo que le pasaba a él en ese mismo momento: “Probablemente ese día, mientras almorzábamos y comíamos la cazuela o el guiso que mi abuela había preparado, Carlos Contreras Maluje soportaba combos y patadas en ese calabozo de la calle Dieciocho, a unas cuerdas de mi vieja casa” (51). Fernández juega con el orden de los acontecimientos, causando confusión inicial, pero al presentar toda la información, finalmente el lector es capaz de ver cómo se conectan los puntos de la trama.

¹⁵ Una micro es un bus.

La cercanía de las ubicaciones entre el narrador y Contreras Maluje hace que el lector considere la geografía de ambas escenas, que aparentemente están desconectadas, como una sola casi de manera obligada. Contreras Maluje está en un mundo aparte ya que la narradora explica que podría haber enviado mensajes mentales para que alguien viniera a rescatarlo. Él permanece solitario en el mundo en el que ha “caído” (Fernández 51). Mientras tanto, la narradora probablemente estaba disfrutando del almuerzo con su familia, a pocas cuadras de esa escena, en un ambiente completamente distinto.

Estas dos escenas son distintas y están separadas, sin embargo la narradora nos obliga a pensar en ellas conjuntamente debido a su estrecha proximidad física y a la conexión con la madre de la narradora. La madre conecta la vida normal del autor con otro acontecimiento, la captura de Contreras Maluje, dos acontecimientos que parecerían inconexos se cruzan en un momento. La conexión entre los dos mundos se produce cuando la madre ve la escena de Contreras Maluje en la calle y vuelve a su casa a contarle a su familia en el almuerzo. Hay un significado geocrítico que se atribuye al momento de la cruce. Previamente, esta ubicación era simplemente una calle de la ciudad. Pero ahora el lugar donde Carlos fue capturado guarda un doble recuerdo diferente tanto para él como para la madre del narrador. La escena cambia de un espacio con poca importancia a un lugar con importancia significativa.

Dejando un espacio para un lugar (transformando el espacio en lugar)

Antes de presentar una escena con rasgos ficticios y reales, Fernández extiende una invitación: “Abramos esta puerta... Están ustedes entrando a un mundo desconocido de sueños e ideas” (99). En esta misma página, ella explica que el lector está entrando en “una dimensión desconocida” para que introduzca una escena del pasado y su interpretación de que pudiera haber pasado. La narradora se involucra en el texto como una lectora, pero a su vez, ella es la que nos

permite atisbar en su imaginación en la que vemos lo que hubiera podido ocurrir. La autoría de Fernández representa diferentes dimensiones: es lectora, narradora y autora, asumiendo los tres roles de manera muy activa.

Parada uno:

El Nido 20

Santa Teresa 037

Santiago La Cisterna 7970377

Chile

El Nido 20 fue una ubicación de tortura que después del régimen dictatorial fue convertido en un museo, oficialmente Casa Museo de los Derechos Humanos Alberto Bachelet Martínez. Según el sitio web de CMN (Consejo de Monumentos de Chile), la casa originalmente pertenecía a Solange Duhart, miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).¹⁶ En 1974 fue “confiscado y convertido en un centro transitorio de interrogación y tortura de la Dirección de inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile (DIFA)”. El Nido 20 (1974-1978), explica Fernández, está ubicado en “medio de un barrio residencial”, una casa modesta y céntrica que fue parte de varias historias profundamente trágicas, específicamente la de Alonso Gahona.

En esta próxima escena, se puede ver un momento de tránsito, o la percepción de una ubicación, realizada por la protagonista, que cambia de simplemente ser un espacio a un lugar por lo que ocurrió en El Nido 20. Al visitar el museo, la protagonista es sorprendida por la pinta de la casa: “Algo desastrosa, llena de escombros y cachureos en su antejardín. No hay timbre y la chapa de la reja de entrada está mal” (100). El exterior de la casa muestra signos de deterioro pero: “Haciendo algunos arreglos podría ser un hogar acogedor” (101). Continúa explicando que

¹⁶ El MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) fue un grupo de izquierdistas con inicios en 1965. Por lo general estaban contra la burguesía y el imperialismo y querían una “organización revolucionaria marxista”. Cuando Pinochet entró al poder en Chile los Miristas trabajaban contra el gobierno (Gaudichaud 2015).

podría haberlo elegido como hogar para su familia, mostrando la conexión entre la protagonista y la casa, que en este punto es simplemente un espacio.

En capítulo uno, se incorporó las ideas de Tuan acerca de un espacio versus un lugar. Un espacio es interpretado como impersonal, comparado a un lugar, que se conecta a las emociones o experiencias previas. Es decir, para la narradora que visita la casa por primera vez, este espacio es solo una casa con apariencia empeorada. Volviendo a las ideas de Bachelard, él pensó que un hogar sirve como un lugar de especial importancia, como el centro del universo de alguien (26). Al enterarse de que este hogar se convirtió en un lugar de tortura es particularmente inquietante. Es lo opuesto a la crianza y la comodidad, más bien es memorable debido a los actos horrendos que ocurrieron dentro de la casa en sí.

Fernández imagina lo que ocurrió ahí con Alonso Gahona y se ve un cambio de la casa simplemente como un espacio a la casa como lugar. Ella imagina ciertos aspectos de esta escena como Alonso Gahona siendo “empujado” (102) dentro de la casa. Con el aporte de las entrevistas de Morales, ella sabe lo que realmente ocurrió en la casa. Gahona fue torturado en la parrilla (107) y dejado en una tina, abre la bañera para beber agua, no puede beber, y al día siguiente es encontrado muerto de una bronconeumonía fulminante. Al estar en El Nido 20, esta ubicación está llena de significado por lo que ocurrió cuando fue centro de interrogación. Con la imaginación de la narradora, el lector ve cómo la casa pasa por una etapa diferente de significado al saber qué le pasó a Alonso Gahona. La historia de la casa muestra diferentes etapas, primero fue un hogar, después centro de detención y ahora es un museo de la memoria. A pesar del paso del tiempo, la casa guarda las historias y recuerdos de todas las fases que ha vivido.

Parada dos:

1330 de Fuenteovejuna

Las Condes

Región Metropolitana

Chile

Otra escena que destaca el cambio de un espacio hacia un lugar es lo que ocurrió en la casa 1330 de Fuenteovejuna. Ahí murieron tres miembros del MIR: Sergio Peña, Lucía Vergara y Arturo Villavela. La historia de M, la pareja de la narradora, también tiene sus conexiones con este relato porque él vivía con su familia cerca de la casa en 1330 de Fuenteovejuna.

El hombre que torturaba, Morales, explica que un oficial de la inteligencia, el oficial de Carabineros, dijo que nadie podía salir vivo de la casa (Fernández 137). El 7 de septiembre de 1983, tres personas fueron vistas como posibles sospechosas del asesinato del general Carol Urzúa, y corrieron hacia la calle Fuenteovejuna. En el Informe Rettig,¹⁷ el texto explica que agentes de la CNI (Central Nacional de Informaciones) persiguieron a las tres personas que fueron identificadas como: Sergio Peña, Lucía Vergara y Arturo Villavela. Ellos se encerraron en la casa y empezaron a destruir documentos cuando de pronto hubo una explosión dentro de la casa. Según los agentes de la CNI ellos estaban directamente conectados con la muerte del general Carol Urzúa y fueron fatalmente tiroteados ese día.

Al día siguiente el gobierno publica una primera versión oficial de los eventos en la que los tres sospechosos fueron interceptados en una calle por agentes de la CNI y los sospechosos dispararon contra los agentes. También en el Informe Rettig, agregan una segunda versión oficial

¹⁷ El Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, también denominado Informe Rettig, fue entregado al ex Presidente de Chile Patricio Alwyn el 8 de febrero de 1991. Consiste de tres tomos en los que explica más sobre la escena descrita y otras atrocidades.
<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/informe-rettig.htm>

de lo sucedido, en esta segunda versión, los agentes recibieron información sobre el paradero de los asesinos de Urzúa y planificaron un operativo para capturarlos. Fernández incluye algunos de los detalles del informe e incluye sus propias reimaginaciones de la escena.

Al mismo tiempo, la pareja de la narradora, M, estaba en su casa a la hora de cenar con su familia. Él escuchó cerca de su departamento los tiros que mataron a Sergio, Lucía y Arturo. La narradora cambia entre el punto de vista de M y de los tres en la casa 1330: “Quizá preparaban la cena también... M y su familia sintieron lo que ellos llaman la primera explosión... Quizá M y su madre se miraron extrañados y hasta asustados” (138). Este cambio en la historia entre la casa 1330 y la de M y su familia muestra la conexión entre dos escenas que estaban muy cercanas físicamente pero a su vez, mundos aparte. A pesar de la cercanía física de estas dos escenas, lo que domina es la diferencia emocional y el énfasis en la separación de los mundos a los que se enfrentan estos dos grupos de personajes. Después, cuando los tiros terminan, los agentes sacan los “cadáveres [para ser] exhibidos a las cámaras y los reflectores de la prensa como verdaderos trofeos” (139). Se ve la importancia de la fotografía como una materia física de nuevo con esta escena. Bachelard afirma que las memorias situadas en el contexto de un lugar les da más significado (28). Hay que considerar la relación entre memoria y un lugar porque esta dinámica ayuda a las memorias tener contexto. Adicionalmente, muestra particularmente la distinción en los mundos de los tres asesinados en la casa 1330 y la vida de M. Las imágenes de la escena, así como la reinvención del narrador de lo que podría haber ocurrido, con la asistencia de los artículos de los periódicos, ayuda al lector a ver varias perspectivas diferentes. Fernández describe que las imágenes del cadáver de Lucía estaban en la “portada de los diarios... Así debe haberla visto su familia, su madre allá en Francia, hasta su pequeña hija cuando dejó de ser

pequeña” (142). Este detalle adicional agrega otro nivel de emoción, ya que un lector podría empatizar con la hija de Lucía algún día al ver las horribles imágenes de su madre.

A medida que Fernández imagina y reimagina esta escena, también nos lleva al momento presente, equilibrando sus observaciones como narradora del pasado y el presente. La narradora y M vuelven a la casa 1330 de Fuenteovejuna y surge lo siguiente: “Nos preguntamos quién puede vivir en una casa con un historial tan dramático. ¿Sabrán sus habitantes lo que pasó hace treinta y tres años?” (139). Al considerar la metodología del *momento de tránsito*, vemos que la casa con las memorias de lo que ocurrió la convierten en un lugar, ya no es solamente una casa.

La narradora explica que las fotos publicadas en la prensa, en el artículo titulado “Mueren en espectacular balacera extremistas asesinos del general Carol Urzúa” (142), mostraron que el cadáver de Lucía llevaba solamente su ropa interior. Los detalles adicionales relacionados con la muerte de los tres, pero especialmente las fotos del cuerpo de Lucía, añaden más tragedia a la casa. Este significado es más elaborado debido al tratamiento del cuerpo de Lucía. La narradora plantea once preguntas que van desde ¿Quién le quitó la ropa? hasta “¿Qué fantasía abyecta cruzó por sus pervertidas cabezas?” (142). El periódico tiene un título con un tono sensacionalista de lo que ocurrió durante la balacera. Esto podría, para algunos, reforzar que Lucía obtuvo lo que se merecía de manera sexualmente degradante. Que su ropa sería quitada y su cuerpo sea fotografiado, para que, como la narradora infiere, su madre y la hija pequeña de Lucía puedan ver a su ser querido asesinada es profundamente inapropiado y trágico. La importancia de la casa como lugar está fuertemente marcada con las emociones y la historia de lo que allí ocurrió.

Al final de esta escena, la narradora finaliza la idea del cambio describiendo lo que pudieran ver otras personas: “Los ojos de los espectadores sólo verían la calma, observarían el

tenue movimiento de las copas de los árboles y las silenciosas fachadas de estas casas del sector alto de la capital... No verían a Lucía desnuda en el suelo esperando una sábana que por fin la cubra” (143). La narradora destaca lo que ve ella en su memoria y lo que ven otras personas en la foto de Lucía. Ambas escenas pueden coexistir: la casa en el momento actual que solo parece una casa sencilla, y la escena que ocurrió el 7 de septiembre de 1983 con el cadáver desnudo de Lucía. Al pasar al tercer paso del método de tránsito, nos damos cuenta de que hay un cambio en la casa, debido a la presencia de los artículos que muestran lo que dice la narradora:

verdaderamente ocurrió lo que se describe en la casa 1330 de Fuenteovejuna. Como se vio en la previa escena, en la casa ubicada en 1330 Fuenteovejuna, un sitio visto como un espacio cambia a un lugar a través de lo que ocurrió ahí y con las emociones asociados con el pasado. El conflicto en esta instancia se resuelve al aceptar que la casa contiene memorias trágicas de las muertes de Sergio Peña, Lucía Vergara y Arturo Villavela, pero para personas que no saben la historia es simplemente una casa.

Parada tres:

Janequeo 5707

8500081 Quinta Normal

Región Metropolitana

Chile

Otra escena que destaca la evolución del espacio al lugar ocurre en la casa ubicada en Janequeo 5707. Mario, un joven de quince años, vive una vida secreta porque su madre es miembro del MIR. Después de cambiarse de casa y escuela varias veces en 3 años, su madre y sus hermanos se trasladan a Cuba, mientras que él se queda en Santiago con Hugo, alias tío José y Alejandro, alias su papá Raul (151). Su vida real u original ya no existe, su nueva existencia se

convierte en “...una dimensión oculta en la que sólo ellos y nadie más que ellos podrían habitar” (147). La narradora se refiere constantemente a la dimensión desconocida en la novela, pero en algunos casos, como en el de Mario, también destaca una subdimensión dentro de la vida de un personaje. Los últimos años de su vida se han llenado con una serie de alias para sobrevivir en Chile. Cada identidad ha estado al servicio de su sobrevivencia pero también pueden representar sus diferentes vidas o experiencias vividas. Esta idea también se verá en capítulo tres con Macarena Aguiló y su nombre de sobrevivencia, Dorotea. Volviendo al caso de Mario, o en los personajes que contienen una subdimensión, es significativo mencionar que esto se puede explicar como la multiplicidad del personaje.

El 7 de septiembre de 1983 hay una balacera en Janequeo 5707 en la cual muere Hugo, alias tío José. Alejandro, alias Raul (que no es su padre biológico), también es asesinado cerca de la casa. Él estaba regresando a casa de la tienda. Mario se oculta en el patio de un vecino y después le da refugio en su casa por la noche. Mario siente que su casa y ese momento de su vida le están llamando, “... no es fácil dejar la casa atrás, que esta vida le pesa, que no lo logrará” (153) y repite “es mi casa, mi casa, mi casa” (153). La conexión entre Mario y su casa lo ata a su existencia actual y a la casa física, y la casa deja de ser un espacio para convertirse en un lugar, ahora marcado por la muerte de su tío y de su papá. La casa servía como un hogar para él pero con la balacera, hay un significado adicional. Ahora la casa es el sitio en el cual murió Hugo, alias tío José. La destrucción de la casa ayuda a Mario a desatarse porque se puede imaginar distinto y sin conexión a la casa: “... miró todo con disimulo, como si fuera un vecino más del barrio, como si esa no hubiera sido su casa, como si ahí no hubiera vivido su última vida” (157).

Previamente, la evolución de un espacio a un lugar había sido más clara por los eventos que ocurrieron en las ubicaciones que experimentaron los cambios. Los eventos que suceden en

Janequeo 5707 demuestran que la relación entre el espacio y el lugar también puede ser analizado a través de la metodología del *tránsito*. En este caso, y en la vida de Mario, la casa tiene importancia para su vida adoptiva porque es un espacio en el cual vive. Solamente con la destrucción y la escena de la balacera se puede ver que la casa significa más para Mario con el sentimiento de pérdida a la vista.

Al pasar al tercer paso, o considerar cómo se resuelve el conflicto, se ve que Mario resuelve el conflicto espacial, con respecto a Janequeo 5707, cuando él decide continuar y perderse en la ciudad (158), desconectándose de la casa.

El Chevy rojo

En la sección final de la novela, “ZONA DE ESCAPE”, Fernández cambia la mirada de la narradora hacia su vida personal y sus memorias de su juventud. De sus años escolares, la narradora se acuerda de una amiga llamada González y tiene una fotografía que sirve como “prueba de su presencia en ese tiempo” (182). El padre de Gonzalez estuvo afiliado al gobierno de Pinochet. Esta serie de escenas demuestran la importancia de la posicionalidad de la autora que presentaré después, especialmente su papel como parte de los hijos de la dictadura. Fernández tiene sus propias conexiones a los eventos que ocurrieron en esos años pero con cierto nivel de separación. A pesar de todo, las memorias que ella tiene con González la conectan a un evento más contemporáneo que la autora presenta en la novela.

Fernández relata que el papá de su compañera de clase, de apellido González, tuvo un accidente laboral en el que perdió su mano cuando trabajaba de policía. Durante el incidente, su compañero sacó el seguro de una granada y en el intento de lanzarla le estalló en la mano (183). Posteriormente, las Fuerzas Armadas le enviaron al señor González a Alemania para que recibiera mejores cuidados médicos. Fernandez explica que después del retorno del padre,

decidió que su hija tenía que ser acompañada por Tío Claudio, descrito como “una especie de chofer o guardaespaldas que ahora la cuidaba” (186).

Tío Claudio la esperaba a la salida del liceo, sentado en el Chevy rojo, fumándose un cigarrillo, mirando detrás de sus lentes oscuros, con esos bigotes tan parecidos a los del profesor de ciencias naturales, tan parecidos a los del hombre que torturaba. Cuando el timbre de fin de clases se escuchaba, González aparecía por la puerta, entraba al auto y el tío Claudio se la llevaba a su casa.

(Fernández 186-187)

La autora describe a Tío Claudio como a una persona asociada al señor González quien, a su vez, tiene conexiones con la Fuerza Armada. El Chevy rojo simboliza, para la autora, la relación de todas las conexiones mencionadas: “... El tío Claudio, con sus lentes ahumados y su Chevy rojo, se hizo parte del paisaje de esos años” (187). También conecta a Tío Claudio con otras personas conocidas como su profesor y el hombre que torturaba, Andrés Antonio Valenzuela Morales. La descripción y conexión con González y Tío Claudio sirve para una entrada de descripciones de esos tiempos que experimentó la autora.

La narradora recuerda haber escuchado en la radio la noticia de “un hallazgo macabro”: los cuerpos de tres hombres, José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino, fueron encontrados cerca del aeropuerto, degollados. Según la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, hubo dificultad en investigar y procesar estos eventos. Primero el caso llegó al juez José Cánovas Robles y después fue transferido a un juez militar. Pero ese juez militar explicó que el caso tenía conexiones con el terrorismo porque creó “...terror in the population, consisting in the elimination of the expression of dissent as regards the conduct of national life”

(*Inter-American Commission on Human Rights*). Esta cita muestra aún más cómo incluso los

funcionarios de la ley querían crear distancia entre el delito cometido y las víctimas afectadas. Hoy en Quilicura se puede ver el memorial de tres grandes sillas conmemorando la pérdida de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino. Un profesor de la USM, Rodrigo Mora, explica que las sillas representan: “... un recorrido desde la muerte hacia la vida, desde la ausencia hacia la esperanza... la ausencia de sus ocupantes y un sutil desorden aluden al dramatismo de los hechos (*Archivo Chile*).

Se especulaba que podrían haber sido secuestrados por el mismo Tío Claudio, ya que un grupo de niños habían visto un Chevrolet sin patente cerca del colegio en el que estaban Parada y Guerrero (188). Fernández describe la multitud de funerales y las vidas perdidas o dañadas de diferentes formas incluyendo: “heridos, quemados, baleados o degollados”, de muchos individuos que sufrieron en esos años. La confusión en esa época, en combinación con la cantidades de muertes o desapariciones está reflejada en la narración:

El tiempo no es claro, todo lo confunde, revuelve los muertos, los transforma en uno, los vuelve a separar, avanza hacia atrás, retrocede al revés, gira como en un carrusel de feria, como en una jaula de laboratorio, y nos entrapa en funerales y marchas y detenciones, sin darnos ninguna certeza de continuidad o de escape.

(Fernández 190)

En esta parte de la novela se ve la conexión directa de Fernández con lo que estaba ocurriendo durante la dictadura, lo que, a su vez, ilustra la falta de claridad de esta época. Aunque existían estos momentos de confusión, todavía el símbolo del Chevy rojo conecta el pasado con el presente (o la descripción del año 1994) gracias a Fernández, cuando los agentes responsables de los secuestros y del asesinato de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino son

encontrados. Entre los seis agentes están Tío Claudio y el padre de González y en el fondo de la escena descrita se ve “un Chevette rojo” (191).

La autora continúa con la recreación o reimaginación de eventos anteriores: “Imagino a alguno de esos tres hombres sentado ahí, [en el asiento de atrás del Chevy rojo] viviendo los últimos minutos de su vida camino al aeropuerto Pudahuel” (191). El Chevy rojo sirve como una cosa física que conecta memorias de la niñez de Fernández con las muertes de diferentes chilenos y por fin, con el descubrimiento de quién mató a las tres personas. Comparado con las escenas iniciales analizadas en este capítulo, se puede observar la evolución y creciente involucramiento de la autora, así como sus conexiones con una memoria colectiva chilena.

A medida que la autora continúa introduciéndose en el libro, poco a poco al principio, y ahora hacia el final de la novela de manera más obvia, se vuelve necesario estudiar su posicionalidad en relación con el libro y los recuerdos que elige destacar.

Parada final: Posicionalidad de la autora

La posicionalidad de Nona Fernández, en este contexto está determinada por componentes clave de su identidad. Específicamente su generación, género, clase social, poder y la ideología política y cómo estas características, que forman a una persona y sus experiencias también pueden impactar en las obras que producen. En una sección previa, se mencionó que la narradora tiene rasgos de la autora misma, entonces queda claro que la presencia de Fernández es algo intrínsecamente conectada a la historia en la novela y a los eventos que también se conectan con su vida personal.

En su libro, *Spatiality*, Robert Tally Jr. explica que la literatura proporciona “a way of mapping the spaces encountered or imagined in the author’s experience” (Tally Jr. 2). Esta idea es relevante no solamente en este capítulo, sino también en mi análisis del documental *El edificio*

de los chilenos de Macarena Aguiló, en capítulo 3. Las experiencias de Fernández marcan eventos históricos y las memorias reimaginadas de su perspectiva en el libro. De igual importancia, la narrativa de la autora se construye puramente a partir de sus observaciones y reimaginaciones de eventos anteriores, además de la obsesión de la narradora con Morales.

Por lo tanto, su identidad como parte de los hijos de la dictadura es esencial al leer la novela, ya que Fernández creció durante los años en los que Pinochet estaba en el poder. Su niñez y vida en Santiago fueron marcados por artículos periodísticos y las noticias de las muertes y desapariciones de los individuos que ella menciona en la novela: [Alonso Gahona, Contreras Maluje, José Weibel, los hermanos Flores, Sergio Peña, Lucía Vergara, Arturo Villavela, José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino], así como sus propias conexiones y los hilos personales que la vinculan con las historias de los antes mencionados.

Uno de los componentes de la identidad de Fernández es ser chilena y como tal, asume el encargo social de elevar la voz de aquellos otros chilenos que sufrieron durante la dictadura. Al tomar la responsabilidad de crear esta novela en 2016, (50 años después del comienzo del poder de Pinochet), ella está contribuyendo a la narrativa colectiva de lo que ocurrió durante la dictadura.

Authors are neither extraordinary creators articulating universal truth about the human condition, nor simple producers conditioned by their positions in an overarching social structure; they are embodied social subjects articulating their positionality (in terms of class, race, gender, sexuality, ethnicity, nationality) within broader sociospatial contexts. (Brosseau)¹⁸

¹⁸ Esta cita es del capítulo, “In, of, out, with, and through: New perspectives in literary geography” del libro, *The Routledge Handbook of Literature and Space* por Marc Brosseau pero él también cita a Cresswell, 1993; Hughes, 1999; Jazeel, 2005; Stainer, 2005; Tavares y Brosseau, 2013.

Esta cita nos hace pensar las siguientes preguntas: “¿Para quién escribe Fernández?” y “¿Cuál es el propósito de su novela?” *La dimensión desconocida* puede servir como una novela introductoria para la gente que no conoce nada acerca de la dictadura de Pinochet. En la novela, con la ayuda de Morales, se ven diferentes acontecimientos históricos que se entrelazan con la historia y la trama. Adicionalmente, la obra de Fernández contribuye a la voz de los hijos de la dictadura y se convierte en parte del canon de la literatura chilena relacionada con la dictadura.

El énfasis y el reconocimiento de Fernández como escritora de memoria también pueden servir como un momento de precaución a qué uso y efecto puede ser la escritura de memoria. En una sección anterior mencioné a Nouzeilles y su preocupación por la escritura de memoria. Más específicamente ella destaca el desarrollo de la memoria. También cuestiona si los estudios de memorias tienen un límite o deberían limitarse (263). Me referiré más a esta idea en el último capítulo de este trabajo. En última instancia, estas respuestas producen una pregunta adicional: ¿existe un límite sobre quién puede contribuir a la memoria colectiva?

En el último capítulo de este proyecto, responderé a esa pregunta y estableceré conexiones entre las obras de Fernández para mostrar que ella es evocadora y una escritora de memoria. Adicionalmente, mostraré cómo, al usar el tema de la geocrítica, se puede ver nuevas formas de significado en lo que ocurre en sus obras y el cambio de significado relacionado con el espacio.

Capítulo III. Una narrativa espacial de Chile a Cuba

“For our house is our corner of the world” - *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard

Introducción

En su documental *El edificio de los chilenos*, Macarena Aguiló crea un archivo de memoria acerca de su experiencia y las experiencias de otros niños y adultos que fueron parte de Proyecto Hogares. El proyecto surgió después de que miembros del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) fueron exiliados a París. Este proyecto incluyó a miembros del MIR y sus hijos biológicos. Ciertos miembros se convirtieron en padres sociales, es decir los padres adoptivos, para criar a los niños primero en Europa (Francia, Bélgica y España) y finalmente en Cuba. Con la implementación del Proyecto Hogares, ciertos padres biológicos volvieron a Chile para trabajar en contra del gobierno y régimen de Augusto Pinochet.

Estructuralmente el documental comienza en la casa de Aguiló. Es importante notar que ella fue una de las niñas que vivió Proyecto Hogares. Ella entrevistó a otros miembros del proyecto en sus hogares como otros niños (ahora adultos), padres sociales (como el padre adoptivo de Aguiló), padres biológicos que volvieron a Chile para enfrentar el régimen de Pinochet (incluyendo a los padres de Aguiló mismo) y vecinos cubanos. Lo que surge es un archivo vivo de las experiencias de todas estas personas que fueron parte del proyecto.

Con relación a la obra de Aguiló, el análisis de la geocrítica en este capítulo mostrará cómo los temas espaciales y las memorias trabajan en conjunto para reflexionar sobre el pasado. Encima de todo, el documental sirve como recordatorio de la experiencia que fue Proyecto Hogares. Al aplicar una consideración espacial a lo que Aguiló muestra en el documental, el espectador puede tomar conciencia de la importancia que se le da al espacio, al lugar y a la idea

del hogar. Las ideas acerca del espacio y el lugar son paradigmas esenciales para entender el documental. Al analizarlo con un énfasis geocrítico (espacio y lugar), demostrará que los límites espaciales aquí destacan temas del documental como: la familia, la pérdida y cómo los participantes crearon una comunidad chilena fuera de Chile.

El análisis en este capítulo se enfocará en tres escenas del documental que muestran la importancia espacial y los cambios de un espacio a un lugar, y cómo esa distinción afecta a las emociones e identidades de los niños. De igual manera, hay que indicar que el documental crea un espacio adicional para que los adultos, que eran niños que experimentaron el proyecto, reflexionen sobre su experiencia compartida. Se encuentran dos enfoques en este capítulo: un estudio espacial y la memoria. El estudio espacial demostrará la importancia del hogar y su conexión con la familia. Y el uso de la memoria ayuda a Aguiló con su reflexión personal acerca del Proyecto Hogares. Ambas prioridades contribuyen al análisis y la discusión más amplia en torno a la pregunta, ¿qué sucede físicamente y emocionalmente cuando se separa a los niños chilenos de sus familias y de su país?

Los orígenes: la familia dividida y unida

El proyecto fue estrenado porque, como Aguiló explica, a finales de los 1970s, el MIR decidió mandar sus miembros de nuevo a Chile,¹⁹ para que lucharan contra el gobierno en Chile. Estos miembros, según el documental, ya vivían en Europa y tomaron una decisión difícil de dejar a sus hijos y volver a Chile: un ejemplo de esto es la madre de Aguiló.

Como parte del proyecto, los hijos de los miembros del MIR salieron con sus padres cuando fueron exiliados. Cuando ciertos miembros decidieron volver clandestinamente a Chile el

¹⁹ Antes de esto, Aguiló narra y muestra cómo era su vida en Francia con su madre. Hay una foto en el que está Macarena y su madre por un parque y hay banderas de Francia.

proyecto iba a empezar también. Los padres biológicos volvieron a Chile mientras los niños iban hacia Cuba con sus nuevos padres sociales que también eran miembros del MIR.

A pesar de que los niños vivían en el proyecto en Cuba, estaban muy conectados con lo que les sucedía clandestinamente a sus padres biológicos en Chile. En una entrevista (1:05:49), describen que los niños aprendían que sus padres habían sido detenidos, desaparecidos o habían fallecido, cuando ya vivían en el proyecto en Cuba. Podemos ver esta conexión con lo que estaba ocurriendo como un marcador adicional de espacio y lugar trascendente. A pesar de que los niños fueron separados de sus padres biológicos, estaban en sintonía con lo que les estaba sucediendo mientras los adultos luchaban contra Pinochet.

Al analizar el documental, hay que considerar el razonamiento detrás del proyecto y sus diversos niveles de importancia. Una razón para el experimento fue recrear estructuras familiares que existían (sin padres biológicos) para que los niños pudieran crecer en una comunidad chilena con los mismos ideales. Además, los miembros del MIR con niños en Chile corrían riesgos, entonces tomaron la decisión de mandar a sus hijos a vivir en el proyecto. Aguiló misma fue secuestrada cuando tenía tres años en 1975 debido a la participación de su padre con el MIR (*El País*).

La directora del documental, conscientemente o no, crea una obra en la cual se ve el desplazamiento familiar y cultural de los niños. Ella hace esto a través del orden del documental y cómo presenta las diferentes escenas. El énfasis en la familia es visto porque el documental comienza en la casa de Aguiló mismo. Esta mirada hacia su propia vida es íntima y también se escucha su hijo bañándose en el cuarto a lado. Para capturar una narrativa en conjunto y convincente, Aguiló luego entrevista a los niños, ahora adultos, y sus experiencias en Proyecto Hogares. Se presta atención en cómo los hijos fueron separados de sus familias biológicas y su

país. Con las diferentes experiencias, Aguiló crea un archivo de experiencias acerca del proyecto. En términos de estilo, Aguiló está activa en el documental como narradora y entrevistadora. Su papel como parte del proyecto y creadora del documental coincide con su presencia en la pantalla. Las entrevistas y los testimonios desarrollan la experiencia de vivir Proyecto Hogares. El contenido mencionado anteriormente es increíblemente honesto y vulnerable, por lo tanto, es bastante revelador sobre cómo fue el proyecto. En este capítulo, se verá el análisis de las diferentes experiencias y cómo lo espacial contribuye a los sentimientos de pérdida, dolor y trauma.

En la primera escena analizada (escena 1), Aguiló demuestra la importancia del espacio porque el documental comienza en su hogar. En escena 2, se ve la importancia de los dibujos e imágenes que reflejan o tratan de la experiencia del proyecto. Estos objetos sirven como una herramienta espacial, son ejemplos de la realidad material. Adicionalmente, en escena 3, se ve la experiencia de separación entre los hijos y padres adoptivos del proyecto conceptualizado en una serie de dibujos convertida en un cortometraje. Y finalmente, en escena 3, se ve una entrevistada que demuestra el espacio de memoria. Las reflexiones incluidas en la escena 3 son las descripciones de recuerdos que superan los límites del tiempo y el espacio. Demuestran que el documental sirve como un espacio adicional de reflexión.

Esto se verá porque el documento es especialmente poderoso ya que, como miembro previo de Proyecto Hogares, Aguiló tiene la oportunidad de usar su voz y experiencia como parte del documental. Tamara Vidaurrázaga Aránguiz, en su artículo: *Los niños(as) de la revolución en "El edificio de los chilenos"*, explica que Aguiló muestra claramente sus emociones acerca de sus experiencias vividas en el proyecto (156). La obra de Aguiló es sumamente personal ya que trata de una gran parte de su vida. La conexión entre autora y obra es relevante porque Fernández

también se involucró personalmente en su novela, *La dimensión desconocida*. Estructural y estilísticamente, el documental es narrado por Aguiló mientras entrevista a otros adultos, que fueron los niños que experimentaron el proyecto en Francia, Bélgica y Cuba, y los padres de esos niños, acerca de Proyecto Hogares.

Al usar la primera persona para narrar el documental, Aguiló demuestra dos detalles. El primero es la decisión de ser narradora y entrevistadora en el documental mismo. Al hacer esto, ella está extendiendo un privilegio al espectador (Tenorio y Cerda). Es una invitación a aprender de la vida de Aguiló misma y las experiencias de los niños y padres (biológicos y adoptivos) de Proyecto Hogares. Tenorio y Cerda en el artículo “El sueño a la distancia. Lugares de memoria en los documentales *El edificio de los chilenos* y *La cordillera de los sueños*” destacan la estructura de la obra de Aguiló. Ellos describen la decisión estilística de narrar la obra en primera persona, como “...un modo privilegiado en el que las relaciones entre memoria y espacio logran ser representadas visual y sensorialmente” (13).

Con esto en mente, el público puede ver la cercanía de Aguiló al tema Proyecto Hogares. Sus reflexiones personales a lo largo del documental, especialmente en la conclusión, muestran que esta experiencia ha tenido un impacto en su vida. El documental se centra en las experiencias que rodean el proyecto y cómo se llevó a cabo durante la infancia y la adolescencia de Aguiló. Un ejemplo de esto es cómo describió que solo cuando su hijo cumplió 3 años realmente pensó en sus propias experiencias sobre su secuestro en 1975 (*El País*). Sus propios recuerdos se conectan con lo que era su estado de vida actual cuando embarcó en el proyecto de crear *El edificio de los chilenos*.

El documental destaca el poder de la memoria y su capacidad para trascender las ubicaciones geográficas, así como el paso del tiempo. El espectador se embarca en el viaje del

inicio del proyecto y aprende sobre las experiencias de todos los niños hasta el final cuando nos enteramos de cómo se disuelve el proyecto. Un punto importante que tiene que ver con las implicaciones espaciales del proyecto es cómo los niños son desarraigados de Chile antes de establecerse finalmente en Cuba, su nuevo hogar. No solo han sido separados de sus hogares originales, sino que el reemplazo de sus padres biológicos, sirve como otro punto de separación. Con esto en mente, vemos una separación física y emocional que se puede ver en las siguientes secciones a través de diferentes análisis de escenas. El espacio para ubicar los turnos con diferentes ubicaciones geográficas, particularmente con el edificio físico en Cuba, muestra los cambios y las interrupciones en la vida de los niños en este momento. Si se pasa por alto el elemento geográfico de la obra de memoria de Aguiló, seguramente se pierden estas revelaciones.

Volviendo a las voces introducidas en el documental, lo que les une es la experiencia de ser parte de Proyecto Hogares. Esta experiencia de vivir con padres sociales fuera de Chile y tener padres biológicos que eran parte del MIR, fueron factores en común para todos que participan en el documental y forma parte de una memoria colectiva.

Un elemento de significancia fue que Proyecto Hogares priorizó la crianza de los hijos con los padres sociales que también eran miembros del MIR. A su vez, hay que reconocer cómo se actualizó esta visión: primero se ve que los niños sabían "...lo que es un segundo lugar en la vida de sus padres y madres, cediendo sin chistar un espacio que culturalmente les correspondía, como sacrificio personal para lograr la ansiada revolución" (Vidaurrázaga Aránguiz 155). Esto se puede interpretar como que las vidas de los niños no eran prioritarias en el sentido tradicional para una familia. Lo que se priorizó fue una ideología de la revolución. Los miembros del MIR estaban comprometidos con el movimiento y sus hijos tuvieron que aceptar este sacrificio

familiar. Vidaurrázaga Aranguiz cita el documental y las palabras de la madre de Macarena. Ellos querían hijos con una “capacidad subversiva y resistencia frente al capitalismo” (161). Dentro del documental, ni Aguiló o los otros entrevistados hablan mucho del MIR o las prioridades cuando ciertos miembros volvieron clandestinamente a Chile. En las cartas de Aguiló y su madre hay unas pistas porque la madre explica que lo que podemos asumir son los miembros, estaban volviendo a Chile para hacerlo un lugar más estable para ellos (los niños).

Según el documental—específicamente el testimonio de la madre de Aguiló y un reporte llamado “The Revolutionary Left and Terrorist Violence en Chile” escrito por William Sater para la fuerza aérea de los Estados Unidos—la prioridad del MIR era derrocar a la dictadura (7). Al inicio del documental Aguiló habla de salir de Chile y vivir en Francia con su madre que fue exiliada. Ahí describe de ir con su madre a reuniones e incluye un audio en el cual la voz habla de estrategia de guerra popular. A la misma vez, se escucha un audio de Aguiló de niña. Los audios continúan al mismo tiempo y es difícil reconocer quién está hablando, el hombre original o Aguiló, demostrando que su vida de niña en ese momento estaba entrelazada con lo que ocurría con el MIR.

La voz de Aguiló resume y lee una de las cartas de su madre explicando que pronto se separaran porque muchas personas van a volver a Chile a luchar (00:16:11). La carta tiene un tono optimista y describe lo que sucederá cuando tengan éxito, que los niños se reunirán con sus padres y estarán juntos en Chile.

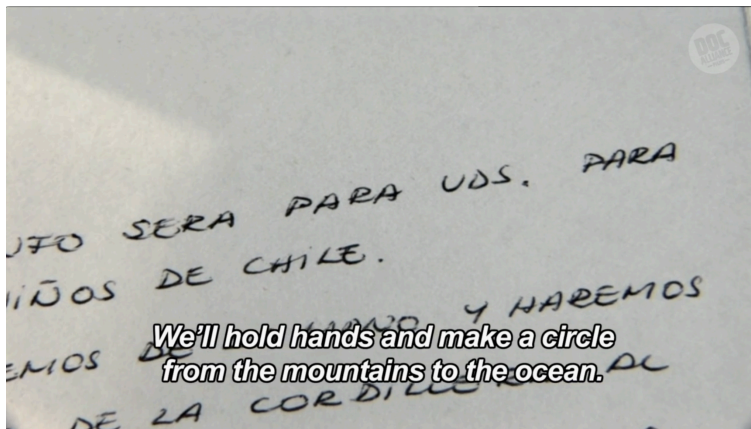


Imagen 1. Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010, 00:16:27).

Sin embargo, la revolución no logra en última instancia cambiar al gobierno de Chile, que era la meta principal del MIR. Vidaurrázaga Aránguiz afirma que los miristas deben reconocer que esa sociedad revolucionaria que tanto anhelaban, “finalmente no llegó” (155). La inclusión de la carta y Aguiló leyendo la carta de su madre es poderoso. Primero, es doloroso saber sobre la inminente separación de madre e hija. También es un sorprendente recordatorio de que tantos padres tomaron la decisión de dejar a sus hijos pequeños para luchar contra el gobierno de Pinochet. La carta sirve como un objeto físico que transporta a Aguiló adulta a esa época durante los proyectos cuando era niña. Este es un ejemplo vívido de cómo el pasado puede conectarse con el momento presente y superar las limitaciones del tiempo, pero también del espacio. Es posible ver esta escena como amarga porque el futuro que la madre de Aguiló imaginaba para su hija no llegaría.

Representaciones espaciales: el hogar como núcleo

En el segundo capítulo de su libro *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard explica que las memorias son inmóviles. Lo que les “ata” a la realidad es la conexión entre memoria y espacio fijo. Adicionalmente, Marc Augé también afirma que el “espacio” es más abstracto (*Non-places*, 67). Basándose en las ideas anteriores de Tuan del capítulo 2 y ahora con Augé,

cuando se analizó la novela de Fernández, el espacio es visto como abstracto porque no está cargado emocionalmente como el lugar. Si el lugar está asociado con las emociones, entonces el lugar no lo es, haciéndolo menos personal y, por lo tanto, más abstracto. También la idea del espacio como una entidad más abstracta se ve con el documental. En la obra de Aguiló los lugares, por ejemplo los edificios donde los niños vivieron, tienen recuerdos directamente asociados a ellos. Los lugares están conectados a recuerdos y emociones que los hacen concretos.

En el análisis de este capítulo, se verá cómo los espacios físicos con poca importancia se transforman en espacios con importancia. La obra muestra las experiencias de los niños que tuvieron que dejar sus hogares y sus familias biológicas, sacrificados por sus padres para el bienestar de Chile. El símbolo de los edificios de Proyecto Hogares (en ambos países: Bélgica y después en Cuba) representa que estas ubicaciones representan algo más que un edificio pero también están asociados con las emociones de los niños. El edificio amarillo, que aparece en el documental, está en Bélgica, mientras que la segunda imagen es un edificio blanco que está ubicado en Cuba. El documental muestra un edificio amarillo (Imagen 1) mientras las entrevistas hablan de vivir en Bélgica antes de ir a Cuba, donde encontramos un edificio blanco (Imagen 2).

Esos edificios físicos representan más que una estructura con cimientos y varios pisos, va más allá de las ventanas y la dirección en la que se encuentra. Se ve que ambos edificios representan la pérdida y el sacrificio que experimentaron los niños y los adultos. Tanto el significado físico como emocional del edificio ata a los niños y a sus padres biológicos a su propia existencia. Con las entrevistas del documental de Aguiló, veremos reforzada esta idea a través de sus reflexiones y dibujos.

Aguiló habla sobre el comienzo de vivir el proyecto en Bélgica y se ve un edificio amarillo (Imagen 2). Después, se habla sobre la llegada a Cuba y el edificio blanco (Imagen 3).

En una entrevista con personas del vecindario en Cuba, hablan de la pertenencia del edificio que antes estaba habitado por “los uruguayos” y después estuvo vacío por unos años. Cuando las familias de Proyecto Hogares vinieron, los vecinos asociaron al edificio con los chilenos. Lo que significa que el edificio va más allá de un sitio de habitación. Como describen Tenorio y Cerda, “El edificio, en tanto lugar de memoria, aparece en el documental como la encarnación efectiva de un período histórico específico no solo de la historia de Chile y de Cuba, sino también de la trayectoria de vida de los padres e hijos sociales que pasaron por allí” (25). El edificio se somete a una transformación, simplemente por ser una especie de refugio para los miembros de Proyecto Hogares. Deja de ser simplemente un edificio por la vida y las emociones que allí se producen. Las entrevistas verbalizan las experiencias adquiridas y esto en conjunto con las diferentes tomas del barrio y el edificio en Cuba muestran una evolución de espacio a lugar.

Adicionalmente, se ve que este edificio en Cuba es parte de la etapa de vida de los niños y forman parte de sus identidades. En las entrevistas, se ve que el proyecto fue una experiencia duradera. Como se verá abajo, las memorias de este periodo están vinculados al edificio en Cuba y demuestra una importancia titular del documental porque es llamado *El edificio de los chilenos*.

La identidad de los niños está ligada directamente a sus padres chilenos y que eran miembros del MIR, e incluso si no residían en Chile al momento del Proyecto Hogares, todavía están vinculados a su país de origen. Su nacionalidad compartida también debe mencionarse porque los unifica aún más y conecta de nuevo con la asociación de vecinos y su visión del edificio como un sitio chileno. Si se intenta mapear Proyecto Hogares, se ve que en el documental se describe el inicio del viaje desde Chile hacia Francia y más tarde a Bélgica y España, antes de establecerse finalmente en Cuba. Esta identidad compartida está en tránsito y

trasciende la idea de que sus nacionalidades deben ser aseguradas a un lugar determinado, ya que Proyecto Hogares puede ser visto como una familia o identidad en movimiento.



Imagen 2. Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010, 00:22:46).

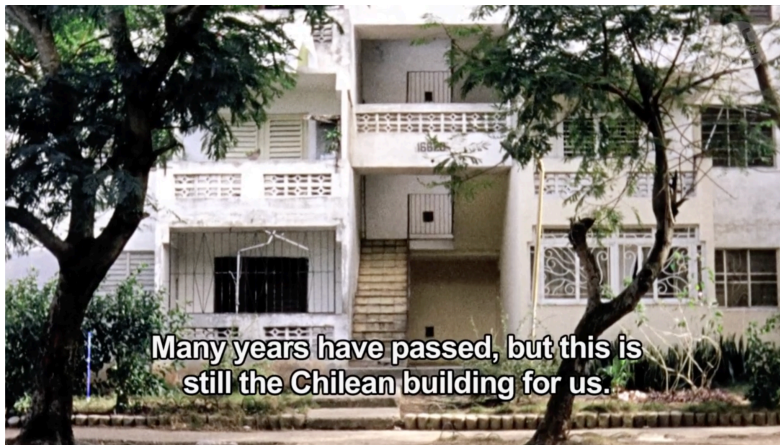


Imagen 3. Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010, 00:35:01).

Realidad material

La realidad material se define como un objeto físico (Tally and Tuan), como un dibujo, fotografía o carta. Tuan elabora que un objeto o lugar puede "...achieve concrete reality when our experience of it is total, that is through all the senses as well as with the active and reflective

mind” (18). Con esto en mente, nuestra conexión al objeto físico determina su realidad. En su libro, *Postmodernist Fiction*, Brian McHale explica la distinción entre materialidad física y cultural: “While a manuscript could still be regarded as the record of an oral performance, which unfolds in time, a book was a thing, and it's material qualities and physical dimensions inevitably interacted with the world” (181). Tanto Tuan como McHale afirman una idea similar. La relación entre el individuo y el objeto, la realidad material, define su importancia. Basado en estas ideas, los objetos físicos, en el caso del documental, sirven como materiales físicas y culturales o emocionales. Esta dualidad en los elementos físicos es significativa ya que representan objetos tangibles, una carta o una imagen, pero lo más importante es que estos elementos físicos representan momentos del pasado que se conectan con un gran evento, el proyecto.

En este capítulo se verán diferentes formas de realidad material, siempre algo tangible. De particular importancia es la realidad material y cómo esos objetos físicos pueden ayudar a traer a la memoria recuerdos o historias de generaciones afectadas por eventos profundamente traumáticos.

Un factor importante en torno a la dictadura de Pinochet fue el silencio. Esto fue el resultado de la represión en la vida cotidiana y también fue una herramienta para reprimir a los chilenos. En el primer capítulo, se destacó el trabajo de Kent acerca del *self-censorship*. Ella explica que había dos puntos de vista, que varían mucho, acerca de lo que ocurrió con el golpe de estado y el gobierno. Las diferencias en perspectivas “divided Chilean society and often meant that those who had suffered during this period were left to inhabit their silence” (47). Kent se refiere a los chilenos que eran contra Pinochet y también a los chilenos que le apoyaban. Esta división entre dos grupos dentro de Chile fue una causa para ese silencio. Por eso el enfoque de

la realidad material es especial, sirven como una forma de recuerdo, reconocimiento y crean un archivo distinto de memoria.

Una investigadora quien ha trabajado en estudios de memoria posterior es Marianne Hirsch. En la introducción de su libro, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Hirsch destaca la importancia del archivo para recordar. Ella enfatiza el uso de diferentes medios para construir una memoria:

Numerous testimony projects and oral history archives, the important role of photography and performance, the ever-growing culture of memorials, and the new interactive museology reflect the need for aesthetic and institutional structures that broaden and enlarge the traditional historical archive with a “repertoire” of embodied knowledge that had previously been neglected by many traditional historians.

Hirsch 2

El documental sirve como una mirada esencial a la vida de los niños y adultos que formaron parte del Proyecto Hogares y sus vidas durante la dictadura. Además, el documental emplea dos de los factores mencionados por Hirsch. Primero está compuesto por una colección de testimonios o entrevistas. También el uso de dibujos y cartas entre los niños y sus padres biológicos (realidad material) son partes esenciales del documental.

Aguiló emplea la realidad material como una herramienta geocrítica y de archivo. Esta estrategia es única y es una reminiscencia de lo que se vio en el capítulo dos. Ahí, se hizo el análisis de las fotos de chilenos desaparecidos que ahora están archivadas en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. En el documental también se utiliza la fotografía como realidad material para ayudar a conectar a diferentes personas a pesar de su ubicación geográfica y a pesar de los límites del tiempo. En la sección: Protección, habrá un análisis de las

animaciones creadas por el hermano adoptivo de Aguiló, Gerardo. Estas animaciones y dibujos ayudan a contar la historia de los niños de Proyecto Hogares y sus experiencias. Adicionalmente, las animaciones juegan con la importancia del espacio, porque atraviesan el pasado y las emociones que sintieron los niños al ser separados de sus familias.

En el documental, dos personas, una que es Aguiló, explican que los niños reciben cartas de sus padres que estaban en Chile. Estas cartas fueron fotografiadas y luego enviadas a los niños. Las cartas son artículos, o ejemplos de la realidad material, y también sirven como conectores del pasado al presente. Destacan los momentos experimentados de cuando Aguiló ya era parte del proyecto y no vivía con su madre. Además, representan los ideales que inspiraron el proyecto: criar a hijos en una comunidad, fuera del país, que serían conscientes de las influencias del MIR. La madre de Macarena explica que ella le escribía cartas largas con diferentes detalles que eran positivos y negativos. Contenían lo que ocurría en Chile y también la madre imaginaba lo que hacía su hija en Cuba. En otra escena escuchamos a Macarena leyendo una carta que le escribió su madre y le explica que están separados para que los niños puedan volver a un Chile victorioso y que esa victoria es para ellos.

Aguiló explica las diferentes medidas que el MIR usó para entregar las cartas de los padres en Chile y a los niños en el extranjero. En primer lugar, se cambiaron los nombres de los niños. En vez de escribir Macarena, su madre y su padrastro la llamaban Dorotea. Y en segundo lugar, las cartas fueron fotografiadas y ocultadas en el rollo de película para ser enviadas a Cuba y luego se entregaran a los niños. En una escena se ve a Macarena mostrando las fotos de las cartas físicas de sus padres. Las imágenes y las cartas muestran la conexión entre los niños y sus familias a pesar de la distancia entre Cuba y Chile. Ambos son capaces de trascender la distancia y el tiempo, ya que Macarena las revisa en la actualidad para el documental.

Las fotos y cartas representan la vida durante el Proyecto Hogares. Tienen la habilidad de conectar las identidades que los niños tuvieron que asumir durante ese tiempo. En el capítulo dos, hay una escena similar de la novela de Fernández que describe lo que le sucedió a Mario en Janequeo 5707. Él era hijo de un miembro del MIR y para sobrevivir tuvo que moverse a diferentes partes de la ciudad. Cada vez que se cambiaba de casa tenía un nuevo nombre e historia sobre su pasado. Argumenté que Mario representa un elemento dual con relación a las identidades que tiene. Tanto en el documental como en la novela, vemos a diferentes jóvenes asumiendo diferentes identidades que, posiblemente, también trascienden su situación actual que los conecta con ubicaciones geográficas específicas. Para sobrevivir, tanto Mario como Macarena, asumen nombres distintos. En Cuba, Macarena es Macarena pero también para sus padres (y por su propia seguridad en las cartas) es Dorotea. Ella recibe las cartas de su madre para estar conectada con ella, aunque estén en ubicaciones distintas. Mario estaba conectado con su padre y tío adoptivo para sobrevivir en Santiago. Cuando ellos son asesinados y Mario sobrevive, su conexión a la casa Janequeo 5707 es cortada. Dorotea es temporal y solo existía en Cuba por la necesidad de mantenerse en contacto con sus padres.

El impacto de la dictadura requiere que tanto Mario como Dorotea asumen identidades falsas para sobrevivir. Al hacerlo, son capaces de asumir identidades espaciales que están vinculadas a ubicaciones geográficas específicas. Una vez que su conexión con esos lugares se corta el servicio del nombre deja de existir. Macarena puede mirar hacia atrás y reflexionar sobre el uso del nombre y la conecta con su infancia cuando leía las cartas de su madre por primera vez.

Este análisis es necesario porque hacia el final del documental Macarena le regala a su madre y padrastro un cuadernillo mecanografiado de las cartas. Ella ha transcrito las cartas tal

como fueron escritas y también le preguntan, ¿es con tu nombre Macarena o Dorotea? Aguiló responde que ha dejado el nombre de Dorotea. Las cartas representan esa versión de sí misma, esa extensión que necesitaba para su seguridad y la seguridad de sus padres.

Escena 1 - "¡Sí, me vi!"

La escena de apertura del documental es Aguiló filmando a su hijo cuando escucha las noticias en el cuarto de al lado. Bachelard establece que la casa familiar es algo esencial en las vidas de los seres humanos: "... all really inhabited space bears the essence of the notion of home" (27). No es coincidencia entonces, que Aguiló comienza su documental en su propia casa con su familia.

Se escucha la voz de Macarena misma contando en una entrevista filmada en el pasado cómo fue secuestrada de niña para que su padre se entregara. El padre de Aguiló estaba involucrado con el MIR entonces el secuestro era una oportunidad de tener acceso a él. La imagen se desenfoca y se puede escuchar a Aguiló contestar el teléfono y decir "¡Sí, me vi!" Se ve una secuencia temporal de los acontecimientos y sigue el momento presente, estando en la casa de Aguiló, y luego cambia a un momento anterior, ella relatando los detalles de su secuestro durante una entrevista, filmada en el pasado. Y finalmente vuelve al presente con ella afirmando que se ha visto a sí misma: su yo anterior relacionado con un evento pasado.

Al comenzar con esta escena específica, Aguiló está trabajando con diferentes momentos en un espacio personal, su casa. El espectador tiene acceso a un espacio íntimo de Aguiló. Ella crea esta escena de apertura con momentos contrastantes que detallan el pasado y el presente para establecer el tono del documental. Este estilo marca las narrativas de los diferentes niños chilenos, quienes describen el pasado, sus memorias del Proyecto Hogares, las emociones acerca del proyecto y cómo eso afecta al presente.

Escena 2 - Protección



Imagen 4. Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010, 00:03:05).

Los dibujos e imágenes juegan una parte importante en el documental porque representan la realidad material, y ayudan a mostrar la vida en tiempos determinados. También muestran momentos vividos en diferentes lugares que no están limitados por el tiempo. Las cartas, dibujos e imágenes sirven como formas adicionales para apoyar el acto de contar historias dentro del propio documental. Todo trabaja en conjunto: Aguiló usa su voz narrativa, las entrevistas y las herramientas físicas (dibujos, fotografías y audios) para contar la historia del Proyecto Hogares.

Como Aguiló emplea su voz para narrar el documental es importante reconocer que también se la ve haciendo entrevistas o participando directamente en el documental. Su papel como directora y participante es activo y su perspectiva es esencial ya que ella fue parte del Proyecto Hogares.

El padre de Aguiló es la primera persona, después de Aguiló, que habla acerca del secuestro de su hija. Él se emociona en diferentes momentos mientras reflexiona sobre el secuestro, que duró 20 días y explica qué aprendió hacia el final de ese período mientras él estaba escondido. Después, el corte va hacia Aguiló, que se sienta silenciosamente mirando a su

padre y escuchando sus reflexiones. El padre afirma, hacia el final de la entrevista, que después de que ella fue devuelta, él le escribió a su propio padre diciendo que tenían que enviarla al extranjero, “era la única forma de protección en ese momento”. Se ve una página del pasaporte de Macarena con su foto de niña. Esta escena muestra el estilo de entrevista empleada por Aguiló donde el enfoque cambia entre sujetos. Las memorias de su padre están intrínsecamente conectadas con la infancia de su hija. El archivo de memoria muestra las voces de sus padres, así como sus propias experiencias. Estas memorias se ven intercaladas naturalmente entre sí debido a la naturaleza familiar del proyecto.

La directora toma una decisión estilística al escoger varios fotogramas de películas y audios, a veces en tándem, para crear un tipo de montaje en diferentes escenas. Esta opción que escoge Aguiló nos hace considerar el documental como un álbum de recortes. Se ve una combinación de medios que se usan para contar una historia, o una variedad de historias, y esto contribuye de nuevo a la idea de una memoria colectiva.



Imagen 5. Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010, 00:21:18).

En una escena posterior, el hermano adoptivo de Aguiló, Gerardo, crea una serie de dibujos. Estas imágenes son transformadas a un cortometraje que muestra un edificio en el centro de un mar con un bebé cayendo dentro del edificio. El bebé está echado en el piso cuando dos figuras salen de las paredes. Después del corto, Gerardo explica que estos dibujos muestran la incertidumbre porque el niño es muy pequeño y “va durmiendo... como no sabe”. Gerardo asegura que estas imágenes explican cómo, al igual que los dibujos, él y sus hermanos adoptivos no sabían lo que venía o por qué iban a formar parte del proyecto. Dejar a sus padres y formar una nueva familia con su padre adoptivo fue algo traumático, por eso creó los dibujos. Aguiló, a quien vemos en el encuadre, pregunta si recuerda sentirse así en ese momento. Gerardo responde que sí, tal vez no se acuerda con la misma precisión, pero aún reconoce que esas emociones las sentía de niño inconscientemente. Él dice, al final de la entrevista, que para “desprenderse de un hijo debes tener una razón muy poderosa”.

Las reflexiones de Gerardo resaltan dos propósitos. En primer lugar, sus emociones se pueden entender a través del arte que ha creado. Las imágenes y el cortometraje sirven como otro ejemplo de realidad material que puede ser revisitada a pesar del paso del tiempo. Además, la reflexión y la emoción de Gerardo se unen al documental de Aguiló. Los espectadores, estén o no afiliados al proyecto, pueden ver el documental más adelante y ver cómo el proyecto afectó a los niños y cómo eso los impactó en años posteriores, como adultos. Aunque Gerardo reflexiona y explica cómo el proyecto ha impactado su arte, también vemos a Aguiló como alguien importante en la escena. Tuvieron una experiencia compartida, como vivir el proyecto, y han llegado a una resolución con sus experiencias de diferentes maneras. Ambos nos siguen mostrando cómo reflexionan sobre sus experiencias por ejemplo Aguiló y su documental y Gerardo con sus dibujos y cortometrajes. Estos diferentes medios de arte trascienden las

limitaciones del tiempo. Esto es posible porque muestran una conexión emocional con el arte y las obras funcionan como espacios adicionales de memoria. Aguiló ha creado un archivo de memoria que supera el tiempo y el espacio con la ayuda de los testimonios de Gerardo y otros participantes de Proyecto Hogares.

Escena 3 - Dolor y realidad heredadas

Las decisiones que los padres, o miembros del MIR, tomaron para sí mismos y sus familias tendrían un legado asociado no solo con el sacrificio, sino con una herencia de dolor y la necesidad de aceptar lo ocurrido. Antes de continuar analizando los testimonios de los niños que destacan los resultados y el dolor acerca del Proyecto Hogares es importante reconocer los objetivos del MIR durante esta época. Principalmente, la ambición del MIR era regresar a Chile y luchar contra la dictadura. Con esto en mente, miembros del MIR fueron motivados a desarrollar el Proyecto Hogares para que los hijos tuvieran apoyo familiar que esté vinculado a las ideologías del grupo. En las partes iniciales del documental, hay los testimonios de la madre y el padrastro de Aguiló, donde discuten el proyecto. Hablan sobre la mentalidad de los miembros y cómo desarrollaron cuidadosamente el plan, teniendo en cuenta cómo eran las familias de los miembros y lo que priorizaron (00:13:43).

Los niños, ahora adultos, son responsables de sus propias reflexiones sobre lo que ocurrió. Uno de los puntos más importantes de Vidaurrázaga Aránguiz en su artículo es cómo los padres tenían que tomar una decisión con impactos duraderos. Por un lado, podían elegir entre lo “abstracto” como luchar en la revolución versus lo “cotidiano”, quedarse atrás y cuidar de sus hijos. Además, Vidaurrázaga Aránguiz afirma que la prioridad en lo abstracto superó a lo cotidiano: “Las virtudes heroicas sobrepasan con creces a las cotidianas, que en ocasiones incluso se olvidan o relegan a un último plano” (158). Una de las ideas fundamentales que el

MIR tuvo en esta ocasión nos lleva a Ernesto “Che” Guevara y el “hombre nuevo” (158). En resumen, dedicar la vida a la revolución, a pesar de los sacrificios que vinieron con esa convicción para que cumplieran su “deber social” (Guevara 10). Hay un énfasis en el “espíritu revolucionario” que también limitaría la futura corrupción en la comunidad (Guevara, 16). Estas creencias son significativas porque pueden probar la justificación que se utilizó en la creación e implementación del proyecto. El énfasis en la revolución, o lo abstracto, era, a los ojos del MIR, superior al del cotidiano.

El MIR tomó lo abstracto como lo cotidiano en cuenta para crear e implementar el Proyecto Hogares (Vidaurrázaga Aránguiz). Había dos grupos que desempeñaron el papel de la implementación del proyecto. Los padres sociales, es decir los adoptivos, fueron miembros del MIR que en muchas instancias no tenían hijos, pero estaban interesados en apoyar a los niños en Cuba. Después había los padres biológicos que eran parte del MIR que se fueron a Chile. Los dos grupos tenían que estar de acuerdo para vivir el proyecto. Los adultos hicieron las decisiones del proyecto y el grupo más vulnerable no tenía una voz, los niños. Con eso en mente, en esta sección, escena 3 de este capítulo, se ve el dolor heredado de una madre impartido a su hija.

Es importante señalar que los testimonios y reflexiones de los niños que vivieron el proyecto tocan momentos similares: pérdida, trauma e incluso ideas conflictivas de memoria. En la Imagen 6, una mujer entrevistada describe que ser separada de su madre fue tan significativo que ha oscurecido por completo la memoria. Ella no puede recordar los detalles de la separación que parecen contradecir el acto de recordar. Las emociones asociadas con los recuerdos tuvieron tal impacto que se pierden.

La entrevistada, quien vivió el proyecto, recuerda cuando su madre biológica y ella se separaron. Habla sobre el dolor durante este tiempo pero agrega "esto es la memoria de mi

madre, no es mía". Este testimonio refuerza lo que Gerardo menciona anteriormente en cuanto a su papel como hijos en el proyecto. Su papel y destino fueron decididos por los adultos. Además, su incapacidad para elegir lo que sucedería hizo que su presencia se volviera pasiva.

Simplemente fueron puestos en el camino hacia el proyecto y esta nueva vida. Es posible que debido a esta incapacidad para elegir o controlar sus destinos, hayan perdido esos recuerdos iniciales o el recuerdo del dolor. Vidaurrázaga Aránguiz hace que el lector les pregunte a los que ella llamó héroes (los padres) cómo responderían a la pregunta de los niños: “¿por qué nos dejaron?” (158). Esta pregunta contiene parte del dolor y la pérdida mientras se intenta encontrar una solución.



Imagen 6. Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010, 00:29:40).

El desmoronamiento del Proyecto Hogares: reflexiones sobre el pasado y el presente

El documental destaca la eventual ruptura de Proyecto Hogares. Esto se ve primero, con la introducción de un internado, conocido como “La Beca” donde asistieron muchos de los niños chilenos. Los niños solo regresaban de La Beca los fines de semana, entonces el sentido de unidad familiar y comunidad comenzó a desintegrarse. Además, a medida que la situación política con Pinochet en Chile empeoró y más padres de los niños fueron capturados y

asesinados, hubo una mayor desconexión de los objetivos originales. El padre adoptivo de Aguiló describe que la visión original de Proyecto Hogares dependía en gran medida del éxito que los camaradas tendrían en Santiago. Cuando parecía más probable que no iban a tener éxito en la lucha revolucionaria, la situación cambió en Cuba también. El padre adoptivo de Aguiló describe que el proyecto ya no era un colectivo.

A medida que el documental se acerca al final hay un testimonio del padre social Aguiló sobre el inicio del fin del proyecto. A través de la narrativa, hay una conexión clara entre la falta de éxito con los objetivos anteriores del MIR con el fin del proyecto. Adicionalmente, hay escenas al final que incluyen otros testimonios de la madre de Aguiló sobre el arrepentimiento de volver a Chile. En última instancia, queda mucho por decir, pero el espectador puede inferir que esta reflexión es dolorosa para ambos. De escenas anteriores sabemos que los miembros del MIR imaginaban y esperaban: regresar a Chile, derrocar a Pinochet y después reunificar las familias y traer los niños de vuelta a Chile de forma segura. Sabemos que eso no es lo que sucede así que los entrevistados parecen reflexivos y menos animados de lo que estaban en partes anteriores del documental.

La madre de Aguiló se ve mirando a través del libro de cartas. Ella reflexiona con su hija y parece que ella está tratando de justificar por qué había dejado a su hija. La madre muestra dos entendimientos significativos: la responsabilidad y el reconocimiento. Esta escena, y el libro de cartas, une a las dos, madre e hija, a pesar de las diferencias geográficas. Aguiló y su madre, en el momento presente, todavía están atadas al pasado cuando una estaba en Cuba y la otra estaba en Chile. A partir de los diferentes testimonios del documental sobre la separación emocional entre los niños y sus padres biológicos, esta escena sirve como algo más unificador. La realidad material, el libro de cartas, es visto como un puente de conexión para las dos mujeres. Esta

observación conecta con una de las razones de Aguiló para crear el documental: observar y reflexionar sobre el pasado desde el momento presente.

Sus reflexiones y el objetivo final del documental es remontar el pasado, volviendo a los diferentes escenarios donde los niños vivieron antes de aterrizar finalmente en Cuba. En las entrevistas, el espectador “viaja” a través de los testimonios. En el comienzo del documental, se empieza viendo a Aguiló en su hogar. Ahí también se aprende de su secuestro de niña. A continuación, la directora narra el inicio del proyecto y refleja sobre la vida en París con su madre. Estos detalles explican la razón del proyecto. Con el apoyo de las entrevistas, Aguiló demuestra los resultados del proyecto: cómo se sentían los niños y el impacto en sus vidas. También aprendemos de los padres que volvieron a Chile y sus arrepentimientos. Sus emociones, tanto positivas como negativas, viven más allá de estos lugares y están cargadas de sentimientos y emociones, mostrando la evolución de los espacios a lugares. El documental crea un espacio abstracto, pero aun un lugar en el cual, verdaderamente los miembros pueden mirar hacia atrás y reflexionar sobre la experiencia vivida.

Aguiló finaliza el documental con un breve resumen y con una línea: "El vacío es un camino que solo se llena al recorrerlo". Ha podido visitar y revivir la experiencia de Proyecto Hogares y buscar su propio cierre a través de indicadores de las ubicaciones físicas: edificios, cartas, imágenes y animaciones. Adicionalmente, se ven los elementos más simbólicos y metafísicos como las entrevistas y reflexiones de los niños y padres que han compartido a lo largo del documental. La obra sirve como un recuerdo y con los testimonios de Proyecto Hogares puede ser agregado a una memoria colectiva chilena.

Posicionalidad

En el capítulo dos, se hizo un análisis acerca de la identidad de Fernández y cómo puede afectar la creación de su novela, *La dimensión desconocida*. Con respecto a *El edificio de los chilenos*, la importancia de la identidad de Macarena Aguiló merece análisis, pero antes de eso hay que prestar atención al tema del género porque se puede argumentar que tiene que ver con la creación del Proyecto Hogares.

Para todos los niños de Chile

Durante una entrevista, una de las miembros del MIR habla sobre la participación de la madre de Macarena y cómo ella notó que solo los hombres iban a volver a Chile. Cuando las mujeres que también eran miembros del MIR preguntaron por qué este era el plan, la explicación implícita era que las mujeres tenían que quedarse para cuidar a los hijos en París.



Imagen 7. Fotograma de *El edificio de los chilenos*
(Macarena Aguiló 2010, 00:11:30).

Las mujeres estaban preocupadas por ser dejadas a criar a los hijos y ser excluidas del trabajo en Chile. También querían priorizar la crianza de los hijos con una dinámica tradicional: es decir entre madre y padre. Es posible reconocer a Proyecto Hogares como un experimento que pudo crear igualdad, un “deber colectivo” para las mamás como para los papás (Vidaurrázaga

Aránguiz 160). En el documental explican que esta idea fue una de las razones por las que el Proyecto Hogares se creó y ocurrió. Podría decirse que el proyecto ocurrió gracias a este intento de desafiar a las normas sexistas, que los hombres pudieron trabajar para la revolución en Chile mientras que los miembros mujeres se quedaban y cuidaban de los niños. Vidaurrázaga Aránguiz declara que Proyecto Hogares fue planteado por personas “sin tener hijos en él” (156). A la vez, el impacto de la madre de Aguiló es significativo y tuvo una influencia con las decisiones del MIR. Como se ve en Imagen 7, con una entrevista de un miembro del MIR, la madre de Aguiló destacó quienes volvían a Chile y quienes se iban a quedar a criar a los niños.

Con las ideas de Vidaurrázaga Aránguiz y el análisis previo, se ve la importancia del género en la creación del proyecto. Al menos como se ve en el documental, había una desconexión en los roles que los miembros del MIR podían desempeñar en la revolución. Esto se ve a través de Imagen 7 donde un miembro del MIR fue entrevistado en el documental. Ella cuenta que, cuando estaban en París, las mujeres aprendieron que solo los miembros que eran hombres iban a volver a luchar en Chile. Continúa explicando que, con la ayuda de la madre de Aguiló, se consideró mandar a las mujeres que eran parte del MIR devuelta a Chile.

La directora como creadora de cartografía

En su artículo “The Presencing of Place in Literature: Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading”, Sten Pultz Moslund sugiere que para analizar la literatura debemos considerar las implicaciones del “corporal body, locality, place, and experience” (*Geocritical Explorations*, 30). Esto se ha visto en el análisis de ambas obras, *La dimensión desconocida* y *El edificio de los chilenos*. A lo largo de este capítulo se ha prestado especial atención a las ubicaciones mencionadas (“locality” y “place”), los testimonios (las experiencias) y a los objetos físicos (“corporal body”) que han conformado la narrativa del documental. Al aplicar un análisis

o consideración espacial al documental, hemos observado el papel integral desempeñado por la narrativa elegida por Aguiló. Específicamente se ve cómo Aguiló construye los testimonios e integra su voz personal para crear un archivo de las experiencias relacionadas con el Proyecto Hogares. Al hacer eso, ella establece un espacio adicional donde los participantes pueden reflexionar sobre sus experiencias compartidas. Con esto en mente, la aplicación geocrítica a la hora de ver y analizar el documental reafirma la elección de entender el espacio y el lugar como algunos de los temas, ideas y elementos más importantes.

Stern también explica que “... place is experienced as one of the primary events of the story and any action is experienced as being shaped, at least partially, by the event of place” (30). Aquí Stern enfatiza que al leer con los temas geocríticos en mente hay que tener un enfoque en las ubicaciones presentadas en la literatura. Naturalmente, el énfasis en la ubicación es necesario, pero solo se puede analizar el lugar si una narrativa así lo presenta y ubica para el lector.

Una pregunta que surgió al comienzo del capítulo fue: ¿qué sucede físicamente y emocionalmente cuando se separa a los niños chilenos de sus familias y de su país? Con la consideración espacial se ve que las familias crean diferentes realidades materiales para mantener una conexión a pesar de la distancia, desde Cuba a Chile. También se ve la importancia de ciertas ubicaciones como el edificio de los chilenos en Cuba y la conexión emocional que forma la base de ese lugar. En una sección previa, sobre las representaciones espaciales, se citó a Augé y Bachelard. Ellos afirman que los lugares tienen más vínculos con las emociones. El edificio de los chilenos en Cuba es significativo porque es la ubicación titular del documental. Este edificio representa Proyecto Hogares en su totalidad, y con eso, demuestra las experiencias de los niños y las emociones negativas o dolorosas, esto se vio con el cortometraje de Gerardo. La pregunta al comienzo de este párrafo tiene una respuesta si se basa en las previas ideas.

Cuando los niños asociados al proyecto fueron separados de Chile y sus familias biológicas, crearon nuevos lazos y conexiones con el proyecto en sí. En el epígrafe de este capítulo, Bachelard afirma “For our house is our corner of the world” (*The Poetics of Space*). Aguiló y sus hermanos adoptivos, así como otros niños en el proyecto, se conectaron con el edificio y las nuevas representaciones de lo que sería el hogar, o el centro de su universo. Se llega a esa conclusión a través de las diferentes escenas en este capítulo con la narrativa de Aguiló misma.

Tally escribe que la narrativa es una "form of world-making" (49). En este caso, Aguiló nos muestra su mundo basado en su posicionalidad y experiencias creciendo como parte del colectivo Proyecto Hogares. Ella crea una narrativa de la experiencia de vivir en el edificio, es decir vivir el proyecto, que responde a las preguntas de ¿por qué existe este proyecto? y ¿cómo funciona? El espectador entiende el desarrollo del proyecto y las experiencias de los niños de vivir el proyecto. A lo largo del documental, la narrativa demuestra cuales son los resultados de este experimento para los padres y los hijos, intentando mostrar lo que queda de este proyecto. Sin saberlo, ella continúa haciendo referencia a la cartografía literaria, que se puede definir como crear mapas en obras narrativas. El tiempo es un marcador esencial para hacer un análisis acerca de esta cartografía. Esto se debe principalmente a que hay una línea de tiempo específica de eventos relacionados con el proyecto. Cada ubicación sirve como una fase diferente o parte de lo que ocurrió.

Hay que considerar que el documental no solamente usa el tiempo como marcador de desarrollo de la narrativa, sino también que el espacio y el lugar pueden ser empleados de este modo. Tally declara que “the beginnings, middles, and ends of a given story may refer as much to sites or locations in a particular spatial organization as to moments in time in a temporal one” (49). La ubicación de los acontecimientos en la historia son como puntos en un mapa,

comenzando en Chile, luego viajando a Francia, más tarde a Bélgica y, finalmente, asentándose en Cuba. Cada ubicación sirve para representar no solo un punto diferente en su viaje físico y emocional, sino que también demuestra esa ubicación que representa algo mucho más grande que simplemente un punto en un mapa.

En este caso, el mapa mencionado sirve como metáfora para el viaje de los niños desde dejar a sus familias biológicas hasta crear nuevos lazos con sus familias adoptivas. El énfasis en el mapa tiene claras conexiones a los temas espaciales en este capítulo. Se puede decir que el documental sirve como un archivo o mapa de la experiencia de vivir el proyecto. Los testimonios explican el proceso de vivirlo y también de la vida después de la terminación del proyecto. Además, se aprende sobre cómo funcionaban las familias, la comunidad creada durante el proyecto y las emociones de pérdida que los niños experimentaron.

La imagen del mapa es imaginada, se construye a lo largo del documental cuando se menciona cada ubicación. Además, sirve como recordatorio del hogar, que es posiblemente el elemento más importante en la vida de un niño. También hay una escena en el documental (37:22), en la cual Aguiló explica que, de niña, pensaba mucho en el orden espacial.



Imagen 8. Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010, 00:37:24).

Aunque Aguiló no explica esta idea con mucho detalle se puede inferir que su interés por el orden espacial estaba relacionado con los mapas que dibujó de su departamento en el edificio chileno. Las habitaciones son marcados con diferentes colores y detalles: hay muebles, alfombras, plantas y subtítulos con las habitaciones. Se puede ver “Pieza mía y del Gerar”, “Baño”, “Patio” y “Living”. Debido a que el documental describe la nueva vida de los niños en el edificio chileno, es posible ver las conexiones entre el orden físico o la estructura de la casa de Aguiló y la pertenencia. Al crear un mapa del apartamento, es posible que ella haya investigado cómo el sentimiento de la pertenencia se asociaba a este nuevo hogar. Estas ideas se conectan a mis conclusiones anteriores sobre el hogar como el centro del universo de los niños. En este caso, Aguiló creó estos mapas cuando era niña para vincularse a sí misma con su nuevo hogar y vida. Buscó conexión con esta nueva fase de su vida trazando el mapa del apartamento en el edificio de los chilenos. La pertenencia es vista como una emoción en este caso, como una búsqueda de conexión. La creación de mapas podría verse como la esperanza de Aguiló de establecer este nuevo lugar como su hogar, su nuevo centro.

Es fascinante ver el interés de la joven Aguiló por el orden espacial y cómo se ha mostrado en sus dibujos infantiles. Este interés previo y el dibujo en sí mismo es otra pieza de realidad material. Además, es otra forma de ver lo personal que es el documental. Aguiló ha permitido al espectador ver cosas de su niñez y pasado.

Conclusión

Antes de comenzar el análisis del documental, dos preguntas surgieron: ¿Qué pasaría si la dictadura hubiera terminado por los esfuerzos del MIR? y ¿Cambiaría eso el sacrificio que sus hijos tuvieron que heredar? Si bien estas preguntas siguen siendo partes valiosas de las fases iniciales del análisis, es posible que no tengan respuestas reales. En cambio, lo que ha surgido es

una serie de revelaciones sobre el documental de Aguiló. Específicamente se ve la importancia de un estudio geocrítico en la obra de una autora que forma parte de los hijos de la dictadura. Ignorar el estudio espacial de tres escenas diferentes en este capítulo pasaría por alto las claras conexiones entre el lugar y la emoción. El edificio en Cuba representa al Proyecto Hogares no solo para Aguiló, sino también para los otros niños que crecieron en el proyecto. Se ve que el documental sirve como un espacio adicional de reflexión y conmemoración. La obra se une a la memoria colectiva en relación con la dictadura de Pinochet.

A través del estudio de las escenas anteriores, la posicionalidad de Aguiló y los padres de Proyecto Hogares, un estudio geocrítico ha mostrado partes valiosas del documental que no habían sido descubiertas previamente en otros estudios. Tanto las reflexiones emocionales y las entrevistas, como los recordatorios físicos del pasado (imágenes, cartas, fotografías) sirven como herramientas poderosas para descomprimir las experiencias de los niños y adultos que formaron parte de Proyecto Hogares. Con la combinación de ambas formas de recuerdo, se retoma la importancia de los lugares físicos, el edificio de los chilenos, así como la importancia metafísica de la familia y la comunidad. Además, el documental sirve como un "tercer espacio" adicional que pasará a formar parte de la memoria colectiva chilena sobre lo ocurrido durante la dictadura.

El propósito del documental es revelado con las palabras finales de Aguiló, "El vacío es un camino que solo se llena al recorrerlo" (01:35:12). Su reflexión y el documental, que es un recorrido del pasado, muestran que las memorias ayudan a reevaluar experiencias anteriores.

La elección de Aguiló de revivir y documentar los testimonios de las personas que vivieron el proyecto contribuyen a la memoria colectiva que fue Proyecto Hogares. Así que incluso si no tenemos respuestas a las preguntas iniciales en esta sección hay un reconocimiento de lo que ocurrió y una aceptación sobre lo que sucedió. Como el documental concluye con las

reflexiones finales de Aguiló, es necesario que consideremos la estructura del final. Tenorio y Cerda, en su artículo comparativo entre *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló y *La cordillera de los sueños* de Patricio Guzmán, afirman que Aguiló crea un archivo epistolar en el propio documental. Una idea que contradice esto es cuando ella, en la escena final, menciona la importancia de enfrentar el pasado. Es decir, ella experimenta el documental diferentemente que, por ejemplo, su hermano adoptivo, Gerardo. Solo al pasar por las experiencias del pasado se hace posible entender la experiencia entera de participar en el proyecto y sus efectos. Desde el comienzo, Aguiló estructura el documental con intencionalidad. Su decisión de comenzar en su casa y al final terminar cerca del mar con una imagen de su niñez cerca del mar es simbólico de unir el pasado al presente. Esto es significativo porque la madre de Aguiló le escribe en una de las primeras cartas, que se tomarán de la mano desde las montañas hasta el mar. La reflexión en la carta mencionada y la conclusión del documental representan una estructura que no se limita al formato epistolar. Lo que vemos es una narrativa conectada al mapa de proyectos, un enfoque espacial que no se confina al tiempo.

Entonces, ¿qué constituye el comienzo del Proyecto Hogares para Aguiló? En su libro *Non-places*, Augé explica que un libro es escrito antes de ser leído. Esto también pertenece al documental de Aguiló, ya que muestra al espectador toda la experiencia del proyecto. El pasado ya estaba escrito y experimentado. Ella adopta la estrategia de usar su testimonio personal y el de los demás para enmarcar lo que ha ocurrido. La narrativa de Aguiló es el hilo que nos lleva desde el comienzo hasta el final.

Con el documental de Aguiló se puede ver lo que afirma Augé: “...like the journey, the narrative that describes it traverses a number of places” (68). La ruta literal que la directora creó permite que el espectador viaje desde Chile hacia Cuba y después al final, vuelve a Chile, con

Aguiló mismo. El documental captura que las ubicaciones que eran espacios pasan a ser lugares por las experiencias vividas de los individuos del proyecto. Como espectadores del documental, nuestro análisis del archivo y el orden de los recuerdos, puede fácilmente pasar por alto el espacio que Aguiló creó y experimentó a medida que planeaba y organizaba la estructura del documental. Es esencial analizar este documental y considerar los elementos espaciales para tener un entendimiento más profundo de las memorias del Proyecto Hogares.

Conclusión. Reflexión y resiliencia: Viajando desde un espacio a un lugar

Antes de iniciar este proyecto estaba cautivada por la forma en que el pasado puede encontrarse en el momento presente. Mientras desarrollaba los diferentes capítulos de mi tesina, veía de nuevo la importancia de la memoria como un fenómeno para reconocer el pasado y también, girar hacia el futuro. Al destacar las experiencias del pasado, Aguiló y Fernández enfrentan el dolor y sufrimiento que ocurrieron en los años de la dictadura dentro y fuera de Chile. Sus historias forman parte de una memoria colectiva e inspiran sentimientos de resistencia contra lo que ocurrió.

Veo que ambas creadoras, tal vez sin saberlo, trabajan con historias que destacan la importancia de ciertas ubicaciones o objetos físicos. Primero, lugares de mucha importancia son diferentes casas que representan sitios de tortura, pérdida, o otros cambios personales. Objetos físicos, como imágenes, muestran cambios geográficos y también el desarrollo personal de diferentes individuos. Al reconocer los cambios de un espacio hacia un lugar, hay un entendimiento de la importancia de esas ubicaciones y objetos. Las autoras trabajan con esta idea ya que sus dos obras se remontan al tiempo y recorren el pasado.

Mientras que las obras literarias de Fernández, incluyendo *La dimensión desconocida*, giran en torno a la memoria de manera más explícita, la obra de memoria de Aguiló es distinta. En *El edificio de los chilenos*, se ve cómo la directora crea un archivo de reflexión a través del proceso de recordar. Fernández incluye sus reimaginaciones de su propio pasado y destaca las experiencias de una serie de desaparecidos y sus familias. Aguiló también involucra a diferentes individuos y sus testimonios, pero el documental es altamente personal para la directora. Ella

describe diferentes fases de su vida, desde su secuestro hasta su crecimiento con Proyecto Hogares.

El trabajo de memoria que produce Fernández es reimaginar activamente lo que podría haber sucedido en base a lo que sucedió. Además, su cercanía a los temas o eventos incluidos en la novela no es tan marcada como la de Aguiló. Independientemente de esto, las autoras muestran la metamorfosis del espacio al lugar en diferentes instancias a lo largo de las obras. Ellas hacen esto para desarrollar una comprensión más profunda de cómo el pasado les ha afectado a ellas y a otros por la dictadura de Pinochet.

Este proyecto ha demostrado que las obras literarias y cinematográficas que se ocupan de temas de la dictadura y memoria pueden beneficiarse enormemente del análisis geocrítico. Con esto en mente, me gustaría ampliar futuras ideas para este proyecto.

Ideas para el futuro

Al ampliar el proyecto me interesa continuar con las teorías geocríticas que ya mencioné en previos capítulos. Durante mi análisis de las dos obras, sigue siendo claro mi interés en el cambio de las ubicaciones consideradas espacios y las experiencias y memorias que les convierten en lugares. Pienso que las experiencias acerca de la vida durante y después de las dictaduras en Argentina (1976-1981), Chile (1973-1990) y España (1939-1975), tienen una serie de similitudes. Por eso, quiero convertir este trabajo con una mirada transatlántica.

En una futura versión de este proyecto, me gustaría incluir un análisis de diferentes medios artísticos tanto literarios como cinematográficos, con la posibilidad de incluir pinturas u otras representaciones visuales. Al hacer esto, estudiaría cómo reflexionan y recuerdan los niños de la dictadura y cómo esos recuerdos se encuentran en sus obras. Con todo esto en mente, también espero resaltar un estudio espacial mediante los mapas de memoria. Las ubicaciones

mencionadas y destacadas en obras que tienen que ver con la dictadura me interesan porque pueden crear mapas de memoria de los recuerdos de los autores, directores o personajes en las obras analizadas.

En el proyecto expandido, incluir otras obras de Nona Fernández es lógico porque es una escritora de memoria. Tiene una variedad de novelas e incluso creó una serie de televisión llamada ‘Liceo de Niñas’.

En 2020, Fernández publicó otra novela, *Voyager*. El libro comienza con una visita al doctor porque la madre de la narradora está experimentando desmayos. Cuando están evaluando la actividad cerebral el doctor le pide que piense en un momento feliz. En la pantalla aparece una constelación de actividad y la madre le explica a Nona que ese momento fue el nacimiento de ella misma. Amanda Paige Inman, en su reseña de la novela, destaca la conexión entre Nona y el pasado, revelando al “starscape sparked by a moment in which she participated, though the memory of the event is inaccessible to Fernández” (*The Nation*). Esta idea apoya el estilo de narración de *La dimensión desconocida* porque la mayoría de las escenas son reimaginadas por Fernández misma dade que ella no estuvo ahí cuando originalmente ocurrieron. *Voyager* se centra en algo más personal para la autora y nos hace pensar en *El edificio de los chilenos*. La separación de lo íntimo en *La dimensión desconocida* cambia en *Voyager*. Me interesa explorar esta decisión que hace Fernández.

Inman resume la trama de dos obras de Fernández, *Space Invaders* y *The Twilight Zone* (*La dimensión desconocida*), destacando que la memoria está en la vanguardia de las novelas de la autora y el hecho de que cosas horribles pueden ocurrir al lado de lo prosaico: “The trauma of history always intermingles with the mundane and the banal. It would be misleading to say that people were not living their lives, taking the bus, going to the movies, while others were

condemned to death in the house next door”. La consideración espacial en este aspecto es significativa porque la importancia de un lugar puede ser vista por alto, si alguien no entiende la historia y las emociones asociadas con esta ubicación. Como dice Inman, lo cotidiano representa algo más complejo por esas mismas conexiones y representa algo más grande de lo que puede parecer a primera vista.

En otro resumen de *Voyager*, Claire Calderón analiza los trabajos de la autora e identifica temas parecidas: “Fernández has built a body of work that probes the central paradox of the era: a violence so omnipresent that it became routine and yet was rarely acknowledged, rendering it both visible and invisible, everywhere and nowhere” (*Los Angeles Review of Books*). Estas ideas nos hacen preguntar: ¿cómo se inserta la violencia cotidiana en diferentes lugares geográficos? La violencia mencionada se encuentra en el día a día y está verdaderamente arraigada en la sociedad. Este pensamiento me hace pensar en el capítulo 2, cuando analice la escena donde un hombre estaba siendo llevado mientras gritaba de miedo. La gente a su alrededor estaba preocupada, pero aún así lo llevaron. A pesar de ver algo horrible delante de ellos, estos extraños aceptaron lo que estaba pasando.

También en *Voyager* se ve la re-imaginación de momentos que no sucedieron pero que en diferentes circunstancias, podrían haber sucedido. En su resumen, Calderón hace una referencia a Mario Argüelles Toro, quien era un hombre desaparecido. Fernández menciona a Toro en la novela. Ella imagina que, al visitar a Mario y su esposa, en un mundo “paralelo” ella llegaría a la casa de ellos. La autora le vería el rostro de Mario, aún distinto de la foto de él que ella encontró en el internet (*Los Angeles Review of Books*). Esta elección narrativa y estilística también se emplea en *La dimensión desconocida*. Por ejemplo, en el capítulo 2 de este trabajo se analizó la escena donde Fernández imagina a Morales y otros desaparecidos en la playa juntos. Ella utiliza

sus reimaginaciones para construir escenas de competencia. Me interesan las reconstrucciones de Fernández de los desaparecidos que destaca en sus obras. Sus reimaginaciones dan una presencia y una voz a diferentes individuos desaparecidos, no tenían justicia ni resolución en un sentido tradicional. Su escritura demuestra que, incluso con el paso del tiempo, puede haber cierre y resistencia a través de su trabajo de memoria.

En 2015, se lanzó una serie de televisión escrita por Fernández llamada ‘Liceo de Niñas’. Según la sinopsis, se ve una conexión a su propio pasado. En el capítulo 2, mencioné la compañera de curso Gonzalez y las memorias del Chevy rojo. En la serie, se sitúa en una atmósfera parecida a la del libro en un tiempo marcado por marchas y protestas estudiantiles. Volviendo a los temas espaciales, la escuela secundaria es significativa porque es escenario de ‘Liceo de Niñas’. La obra está situada en la actualidad y comienza cuando un profesor de física se esconde en un aula. Continuando con la sinopsis: “Una alumna le pide ayuda para salir desde los subterráneos, pero al sacarla descubre que se trata de una mujer de 45 años, vestida de jumper, quien -junto a un grupo de compañeras- se encuentra escondida desde una toma de hace 30 años” (*BioBioChile Televisión*). Esta serie explora la memoria y el tiempo, temas centrales que fueron analizados en el capítulo 2 de este trabajo. También señala la importancia de ciertas ubicaciones, específicamente los lugares como una escuela secundaria. Me interesa analizar más los temas espaciales, sus representaciones y sí posiblemente forman parte del trabajo contra las dictaduras.

Haciendo un giro al cine, me interesa también analizar otras películas o documentales que toman lugar en Argentina y España. Una obra esencial en el canon del Cono Sur es: *Los rubios* de Albertina Carri. *Los rubios* se trata de una búsqueda de información de parte de Carri. Ella es hija de padres desaparecidos durante la Guerra sucia en Argentina (1974-1983). Parecido a mi

análisis del documental de Aguiló, quiero identificar cómo el espectador puede entender el pasado trascendiendo los límites espaciales para comprenderlo. Las investigaciones anteriores sobre *Los rubios* de Carri han pasado por alto la espacialidad del recuerdo. Quiero analizar cómo Carri, tal vez sin saberlo, ha creado mapas de memoria a través de su objetivo de descubrir el pasado de su familia. Al dirigir la mirada hacia España con el objetivo de incorporar una perspectiva transatlántica, me gustaría analizar *El espíritu de la colmena*. Esta película se estrenó en 1973 por Víctor Erice, un reconocido director de cine español. Como se vio en *El edificio de los chilenos*, analizar la obra de Erice es interpretar cómo los niños de la película responden a la situación a su alrededor, la Guerra civil en España. Una parte fundamental de la trama es la obsesión de los niños por una película de *Frankenstein*. Esta fijación podría ser el interés por la ficción o lo imaginado en lugar de experimentar el momento presente. A medida que la película se desarrolla, vemos que los diferentes espacios se transformen en lugares debido a las interacciones de los niños y otros personajes con esas ubicaciones. Esta idea se relaciona con mi estudio anterior en esta tesina.

Pensamientos prolongados

En 2024 el ganador de la mejor película extranjera en los Oscars fue *The Zone of Interest* (*La zona de interés*), dirigida por Jonathan Glazer. La película trata de Rudolf Höss, un comandante del campo de concentración de Auschwitz. Él y su familia vivían en el mismo complejo de concentración. A lo largo de la película, el espectador obtiene una idea de la vida cotidiana, al tiempo que recuerda los horrores que ocurrieron al otro lado de la pared en el campamento. Más adelante en la película, nos enteramos de que Höss fue elegido para dirigir el exterminio de los judíos entrando al campamento en cámaras de gas.

La película es incómoda, no solo por el contexto y la ambientación, sino por las diferentes escenas y efectos utilizados. Hay ciertas escenas donde no hay nada sino solo un color mientras escuchas el audio, tal vez de un horno u otro tipo de máquina, o los gritos de una persona. Casi al final, ves a Höss, bajando una escalera. En cada piso pausa para tener arcadas y escupe. El escenario cambia totalmente al día presente, con un equipo de limpieza y personal preparándose para abrir el museo estatal de Auschwitz-Birkenau. Vemos una serie de cortos mostrando las diferentes exposiciones y partes del museo. Como mencione en capítulo 2, Fernández describe el Museo de Memoria en Santiago, Chile, con una exposición de fotografías de diferentes personas que fueron desaparecidos y asesinados durante la dictadura. También en el museo de Auschwitz-Birkenau hay exposiciones con fotografías de personas que fallecieron durante el holocausto. En un artículo acerca del inventario del museo, Rachel Donadio comparte estadísticas de las exposiciones con objetos personales como: “110.000 de zapatos, 3.800 maletas; 470 prótesis y aparatos ortopédicos; más de 88 libras de anteojos; cientos de botes vacíos de gránulos de veneno de Zyklon B...” (*The New York Times*). Después de las escenas del museo la cámara vuelve a Höss quien sigue en las escaleras. Tiene arcadas una vez más, se levanta y sigue bajando las escaleras en la oscuridad.

Mencionar esta película es necesario porque demuestra el significado de la transformación de un espacio a un lugar. Nosotros sabemos, a través de la película o porque el holocausto es enseñado en las clases de historia, que las emociones pueden conectar dos eventos, ubicaciones o escenas que parecen distintas con muy poca información. Al ver a Höss bajando las escaleras somos transportados por el director a una escena de horror de lo que ha ocurrido. Podemos conectar estas dos escenas porque sabemos qué pasó.

Curiosamente, en una crítica de la película, escrita por Manohla Dargis, no hay mención del espacio. La escritora opta por enfocar cómo el director emplea estrategias artísticas sobre el espectador. En su reseña, más negativa que positiva, explica que el director paso por alto las partes del holocausto. Dargis explica que el director mantiene una “distancia intelectual” entre los horrores y se centra en los elementos cotidianos o mundanos. Ella dice que Jonathan Glazer está haciendo una elección clara para interesar a los espectadores que no son parte de una audiencia masiva (*The New York Times*).

Las afirmaciones de Dargis son precisas ya que la película toca una variedad de escenas que se centran en Höss y su familia. Curiosamente, su énfasis en el “cotidiano” en lugar de una inmersión más profunda en el Holocausto mismo es lo que hace que el trabajo sea particularmente chocante. Diferentes escenas, que se centran en la casa que habita la familia Höss, por ejemplo, nunca se aleja del hecho que comparten un muro con el campamento de Auschwitz. Veo a Glazer tratando de capturar lo mundano, mientras muestra un mundo paralelo de los horrores dentro del campamento. Esta yuxtaposición, se escucha con los audios de la maquinaria y los gritos desde dentro de las paredes del campamento, es escalofriante y constantemente nos recuerda a los diferentes lugares y lo que representan. Dargis no menciona la elección de escenas y localizaciones y, por lo tanto, pasa por alto lo que yo considero una idea significativa: los horrores de lo cotidiano pueden ocultarse a simple vista.

La película de Glazer, sirve como una obra contemporánea que une el pasado y el momento presente. Desde la casa de Höss al lado del campo de concentración hasta las últimas escenas que vinculan a Höss con las implicaciones de los horrores del holocausto, Glazer destaca la importancia espacial de dónde tienen lugar estas escenas y lo que representan esos lugares. Todo se relaciona con la realidad del Holocausto que ocurre junto a los fotogramas más

mundanos. Al considerar un punto de vista espacial podemos sacar mucho más de nuestros estudios de memoria.

Ni los estudios de memoria ni los estudios de espacialidad son nuevas teorías o métodos que se aplican para estudiar obras literarias o cinematográficas. Sin embargo, al mirar ambos lado a lado podemos ver interpretaciones adicionales. Si no consideramos los estudios espaciales, perdemos oportunidades para entender tanto el trabajo de memoria individual como colectiva. Si ignoramos el espacio y el lugar, renunciamos a la importancia de estos lugares y objetos físicos, y qué pueden decirnos acerca de la memoria. Podemos seguir encontrando nuevos significados considerando el espacio y el lugar a través de la emoción para que los espacios se conviertan en lugares o lugares cargados de nuevo significado.

Obras de resistencia, como las de Aguiló y Fernández, toman una postura contra lo ocurrido y al ser estrenadas cuentan una historia que se convierte en parte de una memoria colectiva más amplia. La película de Glazer funciona de manera similar, ya que también tiene lugar en el pasado y está asociada con el Holocausto. A pesar de que eventos como el Holocausto y el régimen de Pinochet son parte de la historia, todavía podemos crear, ver y analizar estas obras como parte de una voz colectiva más amplia contra las atrocidades que ocurrieron. Al continuar viendo los estudios espaciales y los estudios de memoria en conjunto, podemos estudiar otros trabajos, algunos de los cuales, como la película de Glazer, han tenido un éxito tremendo. Mi última pregunta que resolver es, ¿qué hemos pasado por alto al ignorar las implicaciones espaciales dentro de los estudios de la memoria?

Obras citadas

- Aguiló, Macarena, et al. “El edificio de los Chilenos.” Chilean Building, 2012.
- Andermann, Jens. “Placing Latin American Memory: Sites and the Politics of Mourning.” *Memory Studies*, vol. 8, no. 1, 2015, pp. 3–8.
<https://doi.org/10.1177/1750698014552402>.
- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. 2nd English language ed., Verso, 2008.
- [Ausencia y Memoria], Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile.
- Bachelard, Gaston, et al. *The Poetics of Space*. Penguin Books, 2014.
- Brewster, Anne. “The Poetics of Memory.” *Continuum*, vol. 19, no. 3, Sept. 2005, pp. 397–402,
<https://doi.org/10.1080/10304310500176875>.
- Buscaglia, Christian. “La Entrevista de Mónica González al Agente Del Comando
- Calderón, Claire. “In a Life I Never Had I Was a Brave Cosmonaut: On Nona Fernández’s ‘Voyager.’” *Los Angeles Review of Books*, 7 Mar. 2023,
lareviewofbooks.org/article/in-a-life-i-never-had-i-was-a-brave-cosmonaut-on-nona-fernandezs-voyager/.
- Conjunto.” *El Mostrador*, El Mostrador, 26 Sept. 2011,
www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/09/26/la-entrevista-de-monica-gonzalez-al-agente-del-comando-conjunto/.
- Castro, Lorena Amaro. “La Literatura de Los Hijos, a 50 Años Del Golpe Militar Chileno.” *El País*, 9 Sept. 2023.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, University of California Press, 1988.

“Chapter IV - Annual Report 1985-1986.” *Inter-American Commission on Human Rights*,
www.cidh.org/annualrep/85.86eng/chap.4.htm. Accessed 20 Apr. 2024.

"Confession of a State Terrorist." *Harper's Magazine*, vol. 300, no. 1801, June
 2000, p. 38. *Gale Academic OneFile*,
link.gale.com/apps/doc/A62298082/AONE?u=wash_main&sid=bookmark-AONE&xid52ce4252. Accessed 14 Dec. 2023.

Donadio, Rachel. “Preserving the Ghastly Inventory of Auschwitz.” *The New York Times*, 15
 Apr. 2015,
www.nytimes.com/2015/04/16/arts/international/at-auschwitz-birkenau-preserving-a-site-and-a-ghastly-inventory.html.

Draper, Susana. “Against Depolitization: Prison-Museums, Escape Memories, and the Place of
 Rights.” *Memory Studies*, vol. 8, no. 1, 2015, pp. 62–74.
<https://doi.org/10.1177/1750698014552409>.

Friedman, Mary Lusky. “Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile’s Political Memory.”
Hispania, vol. 97, no. 4, Dec. 2014, pp. 612–622. <https://doi.org/10.1353/hpn.2014.0126>.

Gaudichaud, Franck. “Fifty Years since Its Founding: A History of the Movement of the
 Revolutionary Left (MIR).” *International Viewpoint*, 5 Oct. 2015,
internationalviewpoint.org/spip.php?article4243.

Guevara, Che. *El socialismo y el hombre nuevo*. 2. ed., Siglo Veintiuno, 1979.

Hirsch, Marianne. “Introduction.” *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture
 After the Holocaust*, Columbia University Press, 2012, pp. 1–26. JSTOR,
<http://www.jstor.org/stable/10.7312/hirs15652.3>. Accessed 28 Mar. 2024.

“Hoy Se Estrena ‘Liceo de Niñas’ de Nona Fernández En Teatro UC.” *BioBioChile Televisión*,

BioBioChile, 23 Oct. 2015,

www.biobiochile.cl/noticias/2015/10/23/hoy-se-estrena-liceo-de-ninas-de-nona-fernandez-en-teatro-uc.shtml.

Inman, Amanda Paige. “Nona Fernandez and the Black Hole of Collective Memory.” *The*

Nation, 22 June 2023, www.thenation.com/article/culture/nona-fernandez-voyager/.

“Inmueble Conocido Como ‘Nido 20.’” *Ir al Inicio*,

www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/inmueble-conocido-como-nido-20. Accessed 15 Jan. 2024.

Kent, Lindsey. “Listening to Silence – Trauma and Recovery in Post-Golpe Chile.”

BJPsych International, vol. 14, no. 2, 2017, pp. 47–48.

<https://doi.org/10.1192/S2056474000001793>.

Klep, Katrien. “Tracing Collective Memory: Chilean Truth Commissions and Memorial Sites.”

Memory Studies, vol. 5, no. 3, 2012, pp. 259–69.

<https://doi.org/10.1177/1750698012441299>.

Lazzara, Michael J. “The Memory Turn.” *New Approaches to Latin American Studies*, 1st ed.,

vol. 1, Routledge, 2018, pp. 14–31, <https://doi.org/10.4324/9781315158365-2>.

Marshall, Colin. “What ‘The Twilight Zone’ Reveals about Today’s Prestige TV.”

The New Yorker, 14 Apr. 2022,

www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-the-twilight-zone-reveals-about-todays-prestige-tv.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 1st ed., Routledge, 1987,

<https://doi.org/10.4324/9780203393321>.

“Memorial Histórico En Quilicura .” Archivo Chile,

www.archivochile.com/Derechos_humanos/dego/ddhh_dego0004.pdf. Accessed 20 Apr. 2024.

Nouzeilles, Gabriela. “Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri’s

Los Rubios.” *Journal of Latin American Cultural Studies : Travesía*, vol. 14, no. 3, 2005, pp. 263–78, <https://doi.org/10.1080/13569320500382500>.

Ostrov, Andrea, et al. *Espacios de Ficción: Espacio, Poder y Escritura en la Literatura Latinoamericana*. Eduvim, 2014.

Castillo-Gallardo, Patricia Eliana, and Alejandra González-Celis. “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. 907–21, <https://doi.org/10.11600/1692715x.13225290914>.

Phelps, Teresa Godwin. *Shattered Voices: Language, Violence, and the Work of Truth*

Commissions. 1st ed., University of Pennsylvania Press, Inc, 2006, <https://doi.org/10.9783/9780812203271>.

Sánchez Prado, Ignacio M. “‘Space Invaders,’ by Nona Fernández, Looks Back at the Unspoken

Terrors of Pinochet’s Chile.” *Words Without Borders*, 18 Dec. 2019.

Sater, William. “The Revolutionary Left and Terrorist Violence in Chile.” *RAND*,

www.rand.org/content/dam/rand/pubs/notes/2007/N2490.pdf. Accessed 27 Apr. 2024.

Serling, Rod. *The Twilight Zone*, Season 4 and 5, CBS, 3 Jan. 1963.

Spender, Hugh AD. “Social Justice from the Twilight Zone: Rod Serling as Human Rights

Activist.” *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and*

Pedagogy. 2018.

Tenorio, Ilse Mayté Murillo, and Samuel Lagunas Cerda. “El sueño a la distancia. Lugares de memoria en los documentales *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) y *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)” *Iberoamericana (Madrid, Spain)*, vol. 23, no. 83, 2023, pp. 11-, <https://doi.org/10.18441/ibam.23.2023.83.11-36>.

Tally, Robert T. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Palgrave Macmillan, 2011.

Tally, Robert T. *Spatiality*. Routledge, 2013.

“Truth Commission: Chile 90.” United States Institute of Peace, 2 Oct. 2014, www.usip.org/publications/1990/05/truth-commission-chile-90.

Tuan, Yi-fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, 1977.

Vidaurrázaga, Tamara. “Los Niños(as) de La Revolución En ‘El Edificio de Los Chilenos.’” *Revista Sociedad y Equidad*, no. 4, 2012, <https://doi.org/10.5354/0718-9990.2012.20965>.

Villavela Araujo, Arturo Jorge - Archivo Chile, CEME Centro de Estudios Miguel Enriquez, Accessed 29 Jan. 2024.

Weiss, Josh. “Did You Know the Twilight Zone Had a Different Narrator before Series Creator Rod Serling?” *SYFY Official Site*, SYFY, 25 Mar. 2024, www.syfy.com/syfy-wire/rod-serling-was-not-the-original-narrator-for-the-twilight-zon

Westphal, Bertrand., and Robert T. Tally. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Palgrave Macmillan, 2011.