

## De las memorias infantiles en primera persona

Entrevista a Macarena Aguiló, directora de *El edificio de los chilenos* (2010)

Por María Aimaretti

Mayo 2013

Así como no hay una memoria en torno al pasado reciente, y sus narraciones pugnan espacios de legitimidad; los *tempos* del ejercicio de la memoria nos permiten hoy seguir ampliando los marcos de visibilidad y audibilidad sobre un pasado presentemente vivo: un pasado que no deja de heredarse, y un presente que abre los ojos y los oídos a nuevos relatos y sujetos.

A fines de los años setenta, los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) exiliados en Europa regresaron a Chile a luchar clandestinamente contra la dictadura. Muchos de esos militantes tenían hijos que no podrían llevar con ellos. Para esos hijos nació el "Proyecto Hogares", un espacio de vida comunitaria que reunió cerca de 60 niños que fueron cuidados por 20 adultos llamados "padres sociales". Macarena Aguiló, comunicadora audiovisual y documentalista, narra esa experiencia, que es su experiencia en el documental *El edificio de los chilenos* (2010),<sup>1</sup> premiada en festivales internacionales.<sup>2</sup> La cinta recupera centralmente las memorias de aquellos niños que fueron parte del proyecto, pero también la de los adultos que estuvieron a cargo y los padres exiliados. Así permite revisar no sólo la diversidad de voces, perspectivas y vivencias en torno a un fenómeno absolutamente original en la región —esto es, la problematización de la crianza, la educación

infantil y la familia dentro de un proyecto político de izquierda revolucionaria-, sino sobretodo reivindicar la posibilidad de pensar política y creativamente el espacio íntimo del hogar y de la niñez, sin tabicamientos con respecto al orden público y colectivo.

Basculando entre lo subjetivo y lo grupal, lo familiar y lo colectivo, el relato hilvana distintas historias de infancia y adolescencia atravesadas por la violencia política y el exilio, a partir de los testimonios y los viajes, entrevistas, materiales de archivo familiar y fotografías de la propia Aguiló. Exenta de juicios, esquematismos pedagógicos y velados autoritarismos coléricos; dotada de un enorme respeto y responsabilidad en el tratamiento profundo y complejo de los varios temas que aborda, la película se despliega reflexiva y performáticamente, abriendo espacios de silencio, reflexión, contemplación y recordación.

En mayo de este año mantuvimos una conversación de más de dos horas de duración donde pudimos conocer en profundidad la gestación de la película y la mirada estética y política de la joven chilena Macarena Aguiló.

*¿Cuál es el origen de tu interés por las imágenes? Y luego, ¿cómo y por qué fue que te volcaste al cine documental?*

No tengo mucha claridad en que momento tuve la idea de meterme en audiovisual "cine". Inicialmente, siempre tuve una relación bastante grande con el tema "imagen", pintura, artes plásticas, y también una relación muy grande con la danza. Y cuando tuve que decidir qué estudiar, no tenía para nada claro "qué". Y en algún momento el cine apareció como opción de algo que podía mezclar muchos intereses que tenía, que no era específicamente el cine... me paso que vi que en una carrera como esa entraba un poco todo: mi interés por la imagen, el movimiento y algo que para mí fue fundamental en relación a la elección de un futuro

de trabajo era que era un arte colectivo. Entonces por eso estudié Comunicación Audiovisual. En ese momento en Chile no había carrera de cine todavía. Y después trabajé durante diez años en el departamento de Arte, y luego como directora de arte en ficción –películas, series, cortos-. Fue mi oficio por un tiempo.

Pero yo tenía como cierta inquietud en contar esta historia desde que empecé a estudiar, sin saber mucho cómo la iba a contar. Fue un proceso muy personal, interno, dando las condiciones para empezar a buscar cómo hacerlo. No me imaginaba una ficción, y empecé a buscar cómo hacer documentales, porque no yo provenía en mi práctica ni tenía relación con los documentalistas acá en Chile. Y todo fue muy inmediato. Yo pensé que me iba a llevar un tiempo ver cómo empezar, no tenía ningún apuro. Y apenas dije por primera vez "Tengo esta idea"... fue como que se fue abriendo una puerta grande grande, y a los seis meses ya tenía delante de mí el financiamiento<sup>3</sup>

Haciendo *El edificio de los chilenos* empecé a tener una mayor relación con posibles lenguajes documentales, a pensar más en eso... Y me sentí muy cómoda, me gustó, me gustó pensar que ese podía ser mi nuevo nicho.

*En ese momento de formación paralela de "la realizadora" y la película ¿quiénes fueron tus referentes o influencias productivas que te orientaron tanto como directora de cine documental, como en relación a la producción de la película?*

Yo la verdad es que entré en un proceso en el que no quise buscar referentes creativos ni de producción. Fui haciendo un camino muy personal y autodidacta; no busqué y a veces también me lo cuestiono. Pero creo que fue una decisión que tuvo más que ver con tratar de no llenarme aún más de cosas que las que yo estaba expandiendo. Porque el proceso creativo tuvo mucho de expansión interna de materiales, de reunir, reunir, reunir muchas cosas: información de otras personas. Y entonces era

tanto que yo sabía que no podía abrir más allá de mi propio tema. Y no indagué más.

*¿Cuál creés que fue la inquietud específica para hacer la película, y contar esa historia?*

Hay varias respuestas. Una es el sentimiento, durante proceso de encuentro con Chile y con lo que significó Chile durante todo el proceso de transición en los años 90 y hasta hace muy poco, de falta de referentes que a mi me hicieran sentido común de participación en la sociedad. Otra respuesta tiene que ver con que una de las razones concientes de por qué yo había querido estudiar cine tenía que ver con que era un trabajo colectivo, y eso es porque a mi siempre me motivó el poder trabajar con otros, que la creación tuviera que ver con una sociabilización de algo, frente a cierta sensación de individualismo y sin sentido que había en los años noventa. Además, fué pensar en esta historia, en esa experiencia de vida, como un lugar donde justamente se anidó en mí la experiencia positiva de la sociabilización de la educación, de la amistad, del juego, y que yo no veía que tenían espacio de salida en Chile. Fue la sensación de que contar esta historia era ser consecuente. Y por otro lado, a esa altura yo ya era madre de mi primer hijo, y su nacimiento me había generado muchas preguntas en relación a de dónde uno saca las respuestas para educar, de dónde vienen las que uno tiene, y en relación a mí, a las diferencias que se establecían entre mi infancia y la que él tenía...

Había un compromiso vital también, de que alguien algún día tenía que contar esta historia. Era una historia desconocida de la que nadie había hablado, que estaba absolutamente archivada en el submundo de quienes la vivimos y que me parecía grandiosa para pensar otras cosas que eran contingentes al hoy. Me interesaba instalar todas esas preguntas que tenían que ver más con el presente, pero era complejo porque ese presente estaba muy cargado de dolores no resueltos con respecto a gran parte de las historias, con miradas muy diversas. Me interesaba contar la

historia en sí, vista desde esa imagen infantil, de cómo la vivimos nosotros, que era una cosa que también me interesaba desde el tratamiento, desde el lenguaje, que era buscar apropiarme de un lenguaje que tenía que ver con la segunda generación... Era un llamado, había que hacerse cargo de hablar de estos temas desde otra mirada, que había que crearla, había que buscarla.

*¿Cómo fue el trabajo con las entrevistas y testimonios de los adultos y los que fueran niños en el proyecto Hogares? Las distancias éticas, políticas, ideológicas, las cercanías emocionales, manejar las resistencias posibles...*

Lo primero que hice apenas ganamos el Fondo de Desarrollo fue ir a Cuba. Fui a ver qué había, cómo estaba el lugar, hacer una primera aproximación, inicialmente también con mis emociones posibles en relación al reencuentro con esa historia y con las pocas personas que quedaban en Cuba. A ellos directamente en ese momento los entrevisté, pero como material de investigación. Luego se organizó una comida con todos los que pertenecemos al proyecto y estábamos en Chile. Y a mí se me generó una disyuntiva, además de no haber hecho nunca documental y no saber cómo obrar frente a este tipo de cosas, de que era la primera vez que nos estábamos juntando de nuevo, todos y que por lo tanto era un momento único... entonces les pedí autorización para grabar... Y en ese momento se dio un rayito de resistencia de muchas de las personas con respecto a la grabación de ese día; empezaron las conversaciones con respecto a lo que yo quería hacer, por qué lo quería hacer, qué es lo que iba a decir. Hasta que en un momento yo dije "No se preocupen, yo esto no lo voy a usar". Me fui dando cuenta que en el fondo todo eso tenía que ver con que yo me estaba metiendo en un espacio de mucho dolor en el cual no había proceso sobre ese dolor... esa parte fue dura.

Y entonces hice una elección: "Yo hago una película con los que quieran hacer la película, con los que quieran hablar". Yo estaba en mi fuero interno segura de lo que quería hacer; y

también que no iba a forzar ni iba a mostrar todo ese proceso de silencio o dificultad para hablar, no era necesario que yo lo explicitara en la película, porque iba a sentirse por si solo. Y ocurrió, así fue.

*Y en relación a tu propio trabajo como "testimoniante", digamos tu material en relación al fresco de voces que mostrás en la película: ¿cómo fue el abordaje a los materiales de archivo, tanto los documentos personales, íntimos, como los compartidos?*

Una de las primeras cosas de la película, que fue *in crescendo*, fue la visualización de que la subjetividad que quería imprimirle a la película, el tono en el cual me interesaba que estuviera era justamente el de la subjetividad infantil, que la voz fuera esa. Me fui dando cuenta en el proceso que era imposible que fuese dado de manera colectiva. Finalmente la subjetividad viene desde la construcción de establecer el yo, como una primera persona. La película de alguna manera, sin yo tener conciencia de dónde estaba la fórmula, tenía que romper con este "ser colectivo" que inundó toda la obra de la mayoría de las películas y lo realizado en dictadura o hasta cierto momento por la generación vinculada a mis padres y toda la gente que hizo desde un "nosotros", y desde esa voz objetiva, donde no había un autor claramente atrás. Y ahí se empieza a prefigurar un poco esas voces que hablan de manera subjetiva, que imprimen por lo tanto un carácter autoral, y autobiográfico en mi caso.

La historia en sí misma es interesante, pero además lo que se me devolvía como espejo, es que lo interesante para muchos era que lo estaba contando yo, una persona "que lo había vivido". Esto fue muy lento de asimilar y finalmente lo que ocurrió es que hice una búsqueda de testimonios que fuera lo más amplia posible, en términos de mosaico de lo que ocurría con el sentir de nosotros los niños de ese momento, en el pasado y en el presente.

Pero al mismo tiempo empecé a darme cuenta de que eso no tenía un hilo del cual la gente emocionalmente se pudiera

enganchan. Y que eso tenía que estar dado finalmente por mi historia. Por otro lado cuando me di cuenta que tenía que hablar del presente, y de las consecuencias de ese proyecto en el presente, sentí que no podía exigirle a otro de los niños del proyecto que me hablara de sus padres o yo ir a hablar con los suyos, si yo no hacía lo mismo... era como una falta de consecuencia directa con mi relación con el tema. Me sentí obligada a tener que hacer ese proceso de contar las consecuencias de ese proyecto con respecto a mi historia. Lo que me interesaba era generar la estructura de ese mosaico de voces, y mi historia ayudaba a hilar el relato, y aportar una mirada subjetiva, de percepción infantil de los hechos. Y por otro lado aportar a través de mi historia a cierta contextualización. En relación a verme como hilo conductor de la película fue también el descubrimiento de que yo era un hilo conductor de materiales... yo había guardado como una especie de...

*Una herencia...*

Una herencia, exactamente. Y me encontré con que nadie más lo tenía... Yo tenía un baúl lleno de cosas que podía ir dando pie a contar la historia. Yo me había trasladado de país en país con todas esas cosas... Siento como que esos materiales fueron una "guía de vuelta" a contar esa historia, y fue la forma que intenté darle en el montaje.

Yo tenía muy bien guardadas las cartas, y en el momento en que yo empecé a leérselas a Susana (coguiónista), dijimos: "Transcribámoslas". Y rápidamente al transcribirlas a mi me surgió la sensación de que ese era el mecanismo para poder hablar del presente con mi madre y con mi padre, que también pensé que esa iba a ser la forma. Después me di cuenta que no tenía sentido generar la misma dinámica en ambos. Era un mecanismo para la película pero también era algo que yo sabía que iba ser único en relación a que ella pudiera volver también a esa infancia que yo estaba proponiendo, a esa relación que

nosotras habíamos tenido durante esos años, y que desde ahí recién pudiéramos volver a conversar.

En el fondo era tratar de explicar algo muy difícil, porque la premisa inicial de la sinopsis de esta historia era "Érase una vez unos padres que partieron a pelear un mejor país y dejaron abandonados a sus hijos". Algo que finalmente era un enjuiciamiento, que era muy difícil de romper porque eso era leal con la percepción que al menos nosotros de niños tuvimos con esa entrega. Y a mí lo que me interesaba era ver la transición de esa sensación que nosotros habíamos tenido a lo que pasaba hoy día, que a lo mejor había mucha rabia y sentir que habían sido unos inconsecuentes, otros no, etc. Entonces las cartas eran la posibilidad de que alguien la pudiera entender a ella también, y por extensión "a ellos".

*Y también debe haber sido muy movilizador, en términos de "memoria", transcribir y volver a leer las cartas, así como volver a pasar por los espacios físicos, los lugares de tu infancia, que también son de memoria, ahora siendo una adulta...*

La película ha sido y es una terapia. Lo que sí, yo siempre tuve conciencia de que a mi no me interesaba hacer de la película una expresión de mi proceso terapéutico. Aunque efectivamente eso iba a ocurrir... Por eso la niña me ayudó mucho;<sup>4</sup> el recurso fue esencial para establecer un poquito de distancia. El hecho de que esta niña, que era un poco mi yo infantil, estuviera en esos lugares a través de las imágenes de recreación –que fueron hechas para las cartas, para establecer el diálogo entre esta madre que le está hablando a la niña– hizo que el re-encuentro con los espacios tuviera mucho de *creación*, pues tenía que buscar el cómo hacer esas imágenes, establecer desde dónde, dirigir a una pequeña niña, y eso me ponía en otra dimensión, que no era el "testimonio mío"...

*En ese sentido otro procedimiento interesante es la introducción de animaciones en la película, que incluso tiene que ver con otro proceso de trabajo con la memoria personal...*



Eso fue como una iluminación. Yo quería contar parte de la historia, sobre todo el viaje, con animación. Y tenía dando vueltas esa idea cuando me recontacté con Gerardo, que era mi "hermano social",<sup>5</sup> que es quien hizo las animaciones. Le conté que estaba con la idea de hacer este documental, y empezamos a hablar y lo primero que ocurrió en esta conversación, que a mi me dejó muy mal, es que me recordó cosas muy terribles que yo no recordaba o no me resultaban importantes. Tenían que ver con su percepción de los recuerdos que él tenía de todo, y que obviamente yo estaba obrando bajo otras ideas, no recordaba cosas muy específicas que para él eran tremendamente importantes; y lo que me dijo en ese momento fue: "Yo no tengo nada que decir sobre eso, no me interesa". Y para mi fue muy doloroso, porque Gerardo vivió conmigo, teníamos un cuarto juntos y yo siempre tuve un poco como la premisa interna de que había muchos niños que habían vivido el proyecto hogares de una manera muy distinta dependiendo de con quién habían vivido, algo que era más o menos lógico. Y que yo me sentía afortunada de haber tenido una relación muy positiva –para el resto de la vida también, yo creo de las pocas que siguió para el resto de la vida muy fuerte–. Y Gerardo al revés, tenía una percepción contraria con respecto a la misma persona. Entonces todo esto era mucho más subjetivo de lo que yo sentía incluso. Osea, no necesariamente bajo el mismo techo había existido la misma experiencia.

Cuando nos despedimos Gerardo, que ya trabajaba en animación, me dijo: "Bueno igual tal vez pueda ayudarte en algo". Yo le había dicho que quería trabajar un par de cosas con animación. Después de salir un poco de esa sensación de dolor que igual me produjo ese primer encuentro, dije: "Bueno quizás la manera que tengo de acercarme a él en este momento, es que él me termine contando su sensación a través de la animación". Yo quería que él pudiera dar algo de sí al documental, y le propuse que empezáramos a trabajar. Y al principio trabajamos sobre estas ideas que yo tenía, que era un poco alumbrar la idea de

los juegos, el viaje, la vida colectiva de los niños. Y él me trajo ideas, pero todo resultaba muy *naif*, no aportaba mucho. Entonces en un momento yo le dije: "Vamos a variar en la metodología", y le propuse: "¿que tal si tú haces lo que tú quieras con respecto a la experiencia?". Y el me dijo: "Bueno". Y al mes vino con el *story board*. Y yo dije: "Bueno, esta es su voz... Esta es tu voz pero yo tengo que decir que esta es tu voz". Y eso significaba hacer una conversación, y él, a esa altura, aceptó. Y así apareció la animación. Y después me dí cuenta que una de las cosas que también iba hilando muchas veces, o podía hilar el relato, podían ser los dibujos, y como que ahí empezó a ser un *leit motiv* el dibujo también... como el trazo más infantil.

*En la película hay dos reflexiones que de alguna manera atraviesan buena parte del cine de los hijos de la militancia de los '70: por un lado la pregunta por la violencia revolucionaria como vía a un nuevo orden social, y por otro la familia en la revolución, la formación de la subjetividad infantil en marcos familiares desajustados por la violencia. Contanos un poco respecto de estas dos cuestiones...*

Yo siempre he tenido una relación con la "no negación" de las decisiones que están más allá de lo que pueda manejar. Yo soy hija de eso, estoy conformada por todo eso y aún con todo lo que me ha costado, así como les ha costado a todos, a mi me gusta ser quien soy, me gusta mi vida, y sé que de alguna manera todo lo que soy se lo debo en parte a esa experiencia. Entonces de alguna manera, no puedo decir "Fue un mal camino". No existe un juicio directo, político. Yo creo que ellos hicieron lo que podían hacer en ese momento para transformar la sociedad. Efectivamente otros no hicieron eso, hicieron otras cosas. Pero ellos lo hicieron así. Lo que sí estoy de acuerdo es que a esa sociedad era lícito cambiarla, y querer cambiarla. También hoy día hay que hacerse cargo de que los costos de querer esa transformación, también generaron dolores, y esos dolores son necesarios también de hablar. Y volver a pensar cómo hacer para, en estados de transformación, mitigar esos costos. Aunque para

muchos no lo hubiese sido, aunque no haya resultado para todos, el proyecto había tenido ese fin. Algo que no fue pensado por ningún otro movimiento de manera tan sistemática, que a su vez también era un proyecto político. Era importante rescatar esa experiencia a la luz de los hechos de lo que son hoy día las experiencias de violencia en el mundo en general y de la poca protección que existe justamente hacia la infancia en relación a la violencia: ésa fue una experiencia de protección real, independiente de todos sus costos. Y creo que en este mundo hacen falta considerar esas posibles experiencias, poder pensar en ellas.

*Es también entender la infancia como un área política...*

Justamente es darle a la educación el lugar que le merece en la construcción de un nuevo sujeto. Era como enarbolar el sentido evidente y obvio de que la transformación de una sociedad iba a necesitar sujetos diferentes, empáticos a la colectivización de las experiencias, de la familia, de las relaciones humanas, etc. Ese proyecto político fue derrotado y por supuesto que los padres no van a hablar bien de ese proyecto, porque hay un sentimiento de derrota muy grande. Pero hoy día estamos en un escenario distinto en Chile, yo creo que gran parte de esa generación de padres también hoy día se sienten con un poco más de sentido de lo que hicieron, que hace diez u ocho años atrás, porque hay una revisión nuevamente de la sociedad que hasta ese momento no se había dado. Existía una percepción de que nada había tenido sentido, y además habían quebrado o trizado las posibles relaciones con sus hijos, eso es muy difícil de justificar.

*¿Qué opinión tenés de las realizaciones de los hijos e hijas de militantes de los setenta y de desaparecidos de la región, que aparecen progresivamente desde 2000 hasta la actualidad?*

Me parece que son necesarias, de partida... todas y cada una con sus múltiples formas de expresión. Hay algunas con las que me siento más cercana en sus maneras de mirar o abordar las

temáticas. Pero creo sin duda que ha sido muy importante que esa segunda generación haya logrado plantearse no sólo como una posible visión sino como partícipes directos, y por lo tanto instalar la infancia como el lugar donde se anida la ideología. Y eso es muy importante porque hasta hace muy pocos años atrás eso no existía.

*Un lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011) me gustó muchísimo, atraviesa tantas cosas y de manera tan sutil, y tan respetuosa con respecto al tema y a los testimonios que aborda, en un nivel muy delicado. Porque creo que esto tiene ese componente... a mí me pasa un poco que con la mirada un poco categórica, no me siento identificada. Eso no significa que no la encuentre válida. Cuando están cargadas con un nivel de rabia y de crítica muy fuerte, cosas ellas todas válidas que yo entiendo dentro de las necesidades que existen en relación al tema, finalmente me distancio un poco. Hay otras cosas que desde el tratamiento que me gustan mucho, como el documental *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2011)... pero existen muchas cosas...

*¿Crees que en tu película hay marcas de género?*

La película cuestiona mucho los referentes inmediatos padre/madre, hombre/mujer... Yo tenía una madre que era muy feminista, y ella se la jugó para que fuera Pablo quien se quedara conmigo. En Cuba los roles están muy marcados, son muy machistas, y mi "papá" se hacía cargo de toda la casa y para mis amigas era extraño, y para mí era una bandera de lucha. Yo no me siento una abnegada feminista, pero sí me inquieta la pregunta de cómo hacer para que los roles tengan un nivel de paridad mayor, cómo se puede compartir la crianza, las tareas del hogar...una de las preguntas que estaba implícita en este recuerdo de la experiencia del proyecto. Porque de alguna manera eso ahí se estaba cuestionando (en el proyecto) y entre nosotros también. Era muy fuerte en los juegos esta cosa del: "¡no seas machista!". Era un tema permanente. Una de las cosas que aparecía en muchos de los relatos de los testimonios, que no

necesariamente están en la película, es que finalmente nosotros teníamos una relación de hermanos mucho más transversal, más de iguales, no existía mucho esta relación de "tú eres una niña, tú eres un niño", incluso el cuestionamiento de tener que cuidarte "porque eres niña".

Yo creo que en la película hay grandes cosas que se cuelan en relación al tema de género. Yo no sé y no podría decir que es una película femenina, no tengo esa capacidad de categorizar-me. Pero imagino que sí, que a lo mejor una mirada femenina quizás tiene más esa posibilidad de subjetivizar pequeños detalles, más cotidianos...

*¿Creés que con esta primera película encontraste algún núcleo o pilar que puede seguir ayudándote a definir el estilo, o la manera propia que tenés para filmar?*

Sí, creo que se trata de un lugar que tiene que ver con una mezcla entre recursos de mi propia historia, temas que me siguen atravesando en mi necesidad de hacerme cargo de ellos -que tienen que ver con mi biografía, directamente con mi infancia-, y el presente de esas temáticas. Ahí hay una relación que me sigue interesando, que encuentro material de trabajo. Hay muchas cosas de mi propia vida y de la que me circunda hoy en lo inmediato, que me son interesantes todavía de explorar en relación a un presente, en relación a lo íntimo-colectivo, privado-público, lo que se supone que es privado como experiencia propia pero que finalmente en realidad no es propio, que le corresponde a la sociedad...

*¿Sentís que tu película contribuyó de alguna manera a los procesos de memoria cultural y política sobre el pasado reciente en Chile?*

Me atrevo a decir que sí. No puedo decir cuánto, pero yo creo que efectivamente a muchas personas les ha servido para reflexionar sobre determinadas temáticas. Creo que lo particular que tiene quizás *El edificio de los chilenos* es esa capacidad de

conectar mundos tan distantes justamente porque está hablando de ese ejercicio de parentalidad en el cual obviamente cualquier padre o cualquier hijo se puede sentir identificado, aunque no haya tenido nada que ver con esa historia, porque hay elementos que tienen que ver con el "ser hijo" y "ser padre". Esto universaliza un poco el tema y puede dar mucho más que sólo el pensar el hecho histórico. Y también creo que ha aportando en esta nueva reflexión cinematográfica del cono sur, con respecto a la "segunda generación" de realizadores que tienen un punto de vista diferente desde donde cuentan.

---

<sup>1</sup> Dirección: Macarena Aguiló. Co-dirección: Susana Foxley. Guión: Macarena Aguiló y Susana Foxley. Producción Ejecutiva: Juan Manuel Egaña. Imagen: Arnaldo Rodríguez. Sonido: Mauricio Molina. Música: Elizabeth Morris. Montaje Catherine Mabilat, Macarena Aguiló, Ilán Stehberg, Ismael Miranda, Galut Alarcón. Post-Imagen y Sonido: Filmosonido. Producida por Macarena Aguiló y Juan Manuel Egaña. HD Cam - Color - 95'

<sup>2</sup> Ganadora de los siguientes premios: Gran Premio, Festival Internacional de Documentales de Santiago FIDOCs (2010); Mención de Honor, DOK Leipzig (2010); Mejor documental, Festival de Documentales de Chillán CHILEREALITY (2010); 2º Coral Documental, Festival Internacional de Cine de La Habana (2010); Mejor Documental, Festival de Documentales de La Pintana PINTACANES (2010); Premio "Franja Dictadura y Memoria" Festival de Cine Social y DDHH de Valparaíso (2011); Premio "Teens&Docs", DOCS Barcelona (2011); Premio Especial del Jurado Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (2011); Mejor Documental, Mostra de Cine Latinoamericano de Cataluña (2011); Mención de Honor, Festival de Las Américas (2011); Mejor Documental, New York Latino Film Festival - HBO (2011); Mejor Documental Premio Luciana Cabarga y Mención Honorífica Premio Signis Festival de la Memoria de Cuernavaca, México (2011); Mención de Honor, Festival Internacional de Cine de Ourense (2011); Premio Salvador Allende Mejor Documental Bruxellas Latino Film Festival (2011); Mejor Documental de Derechos Humanos, Festival Latino de Flandes (2011); Premio LASA, Award Spirit of Film, LASA Film Festival (2012).

<sup>3</sup> Co-producción entre Chile, Francia, Cuba y Holanda: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile (Fondo de fomento audiovisual 2008); programa de Fomento al Cine CORFO; JanVrijman Fund; Producciones Aplanac; Les Filmes d'Ici; Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); Canal 13 UC-TV; IKON TV.

---

<sup>4</sup> Se refiere a ciertas escenas de ficcionalización de su propia infancia y punto de vista mientras estaba radicada en Europa.

<sup>5</sup> Se refiere a otro de los niños participantes del proyecto, con el que compartía "hogar" y cotidianeidad familiar.