

SOÑÉ QUE VOLVÍA  
MAGÍSTER EN CINE DOCUMENTAL

Tesista:  
Marel Noely Coral Guerra

Profesor guía:  
Ignacio Agüero Piwonka

Santiago, Chile

**2024**

## FICHA TÉCNICA

1. Título de la obra: Soñé que volvía
2. Año: 2024
3. Duración: 29:44
4. País: Chile
5. Directora: Marel Noely Coral Guerra
6. Color
7. Idioma: Español
8. Género: Documental
9. Tamaño del archivo: 2.1G
10. Breve reseña del contenido:

Al dejar su país de origen, la realizadora atraviesa preguntas que parten desde la sensación de ya no pertenecer a un lugar y la incertidumbre de habitar un nuevo espacio. Las impresiones inmediatas, los momentos fugaces y una cotidianidad en constante cambio se entrelazan con archivos personales, voces y conversaciones con otras personas migrantes. Entre el limbo del aquí y el allá, surge un viaje visual donde emerge lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido, el recuerdo y la imaginación. Los sentires individuales se funden con lo colectivo, en una coreografía poética que se contradice y convive con la idea de soltar el lugar que alguna vez creímos que era propio.

11. Nombre de la carrera: Magíster en Cine Documental

## ÍNDICE

1. Sinopsis de la obra y motivación.....	1-2
2. Hipótesis de trabajo.....	2-3
3. Tratamiento estético y narrativo.....	3-7
4. Análisis del proceso de producción.....	7-9
5. Fundamentación y reflexión teórica.....	9-13
6. Bibliografía y filmografía.....	14
7. Anexos.....	15-16

## **1.- Sinopsis de la obra y motivación**

### 1.1 Sinopsis

Al dejar su país de origen, la realizadora atraviesa preguntas que parten desde la sensación de ya no pertenecer a un lugar y la incertidumbre de habitar un nuevo espacio. A 3275 km de casa, las impresiones inmediatas, los momentos fugaces y una cotidianidad en constante cambio se entrelazan con archivos personales, voces y conversaciones con otras personas migrantes. Entre el limbo del aquí y el allá, surge un viaje visual donde emerge lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido, el recuerdo y la imaginación.

Avanzando en una búsqueda constante que va desde el pasado hacia el presente, la realizadora explora nuevos paisajes y recuerdos nítidos, sueños e imágenes difusas, donde los sentires individuales se funden con lo colectivo, en una coreografía poética que se contradice y convive con la idea de soltar el lugar que alguna vez creímos que era propio.

Mientras unos se van y otros llegan, la obra se convierte en el único espacio tangible que conecta a la realizadora con un arraigo fugaz e imaginario, presente sólo mientras la obra existe, un territorio efímero donde la vida y la creación encuentran un punto de encuentro.

Al final, no busca ni encuentra una respuesta a dónde estar, dónde permanecer y dónde construir la vida, la única respuesta posible es la espera constante, aceptando lo irresoluble como parte esencial del continuo movimiento de las cosas.

### 1.2 Motivación

Este proyecto surge desde mi experiencia personal de irme de mi país de nacimiento, del reconocermelo como migrante, de encontrarme con otras personas que hace años se fueron también de sus países por diversas razones, de las conversaciones que esos encuentros generaron en mí, de la pregunta constante de otros: “¿Dónde eres? ¿Por qué te fuiste?”, ¿de dónde soy?, nací en Lima pero nunca sé si me gustó Lima o solo estaba acostumbrada a ella y su caos lleno de gris, pero tenía la certeza de que ahí no me quería quedar.

De manera personal, a lo largo de mi vida me he encontrado rodeada de personas que migraron de sus lugares de origen, siempre con la idea de buscar ese “algo mejor” en otros espacios, desde mis padres que migraron a Lima desde la sierra y la selva del Perú, hasta muchos amigos y amigas que conocí posteriormente que llegaron solos a la capital. En ese contexto, he observado la complejidad de cada situación, de cada historia, de los cuestionamientos constantes, de las identidades nuevas que nos marcan los territorios y la identidad que llevamos con nosotros y nosotras de nuestros espacios de origen. ¿Realmente donde nacimos es de dónde somos? ¿Qué significa decir que eres de un país?

Cuando pienso en las definiciones de lo que es una frontera, pienso en la ambigüedad y la confusión que conlleva que un pedazo de tierra a veces marque una identidad en uno u otro territorio, que ese mismo pedazo de tierra marque políticas y leyes sobre la vida de una persona, que ese mismo pedazo de tierra te valide o no la existencia en un espacio. Hace poco leí a una artista venezolana hablar sobre el desdoblamiento, el mutar entre puertas, la idea de tener dos vidas (o más) en un solo cuerpo, ¿cómo se transmutan y se mezclan estas mutaciones?

“Soñé que volvía” es un proyecto que cree en la importancia de crear desde lo íntimo y lo colectivo, especialmente en un contexto donde, en la cotidianidad, estamos expuestos a una saturación de datos y cifras provenientes de los medios de comunicación y la institucionalidad. Estas narrativas, lejos de aportar claridad, suelen reforzar prejuicios y estigmas en la sociedad sobre la migración. Apostar por la creación desde lo sensorial y emocional permite construir otro tipo de archivo visual, una forma de narrar desde la afectividad que abre espacio para complejizar y enriquecer las experiencias humanas.

Todo esto tiende a homogeneizar las experiencias, generando una narrativa única que no refleja la complejidad de los procesos internos. En las redes sociales, en los noticieros, en los discursos públicos sobre migración, ¿dónde quedan los sentires, las emociones, las vivencias únicas de cada persona? ¿Cómo se puede comprender un fenómeno tan vasto sin atender al espacio de la intimidad, aquello que emerge en lo profundo de cada persona y que no puede ser reducido a un número más?

Este proyecto busca explorar este universo subjetivo, sensorial y emocional, ofreciendo un espacio para las historias personales y colectivas.

## **2.- Hipótesis de trabajo**

*“Me inventé un lugar; una casa, un nido, una palabra. Me inventé un pasado y me brotaron raíces”*, escribe Lau Escol, poeta mexicana. Con este fragmento inicia la película, un detonante en la exploración sobre el sentido de pertenencia, la búsqueda de un lugar de arraigo y los cuestionamientos que surgen de este proceso, ¿de dónde somos cuando nos movemos de lo que alguna vez consideramos origen? ¿Es posible imaginar un origen más allá del territorio? Estas preguntas me llevan a cuestionar si nuestra identidad depende exclusivamente de un lugar fijo o si podemos construirnos desde el movimiento, desde la ausencia de fronteras.

Esta película plantea la idea principal de que podemos ser más que de donde venimos, que tanto el territorio como la identidad son conceptos en constante transformación, que también pueden ser inventados, imaginados en ese espacio intermedio que se crea entre el aquí y el allá. En ese sentido, ¿qué nos pertenece cuando nos sentimos en tránsito? ¿Cómo se redefine la pertenencia cuando los lugares son más efímeros que fijos? La búsqueda de este proyecto explora estos conceptos y preguntas desde una perspectiva íntima, que a su vez encuentra resonancias y puntos de encuentro en lo colectivo.

La hipótesis que guía esta exploración sostiene que el sentido de pertenencia no está necesariamente anclado al territorio físico, sino que emerge de los espacios compartidos, las relaciones construidas, las experiencias subjetivas que nos vinculan con otras personas y lugares, los recuerdos y la capacidad de imaginar.

Del mismo modo, como parte de esta búsqueda, la película se descubre a sí misma en el proceso, convirtiéndose en un medio y un espacio para el diálogo y la reflexión. Este trabajo se fundamenta en la observación de los nuevos cotidianos, en cómo estas dinámicas se transforman y, a la vez, permanecen marcadas por la condición efímera del cambio constante.

*“La pregunta como brújula,  
como instrumento de ruta.  
Que lo conocido se vuelva desconocido.  
Intuir, olfatear, abrir la escucha.  
Cuestionar el lugar estático  
de lo que ‘ya se sabe’”*

*Alfonsina, el extraño caso de una confusiva*

### **3.- Tratamiento estético y narrativo de la obra**

Un recurso estético fundamental en el documental será el uso del desenfoque, con el propósito de explorar la idea del lugar que es y no es, el lugar que podría ser o aquel que imagino. A través de las imágenes desenfocadas, se plantea el concepto de ambigüedad como metáfora, una reflexión sobre lo tangible y lo intangible, no sólo en los territorios, sino también en el cotidiano y los espacios que parecen efímeros. Asimismo, se hace uso de imágenes simbólicas como el mar, el cielo y las plantas, elementos presentes en nuestra cotidianidad que constantemente mutan, cambian y transitan, existiendo simultáneamente aquí y allá.

Por otro lado, el documental incorpora imágenes de archivo que no son propias. En primer lugar, utiliza un archivo huérfano encontrado en internet de un viaje (ver Anexo 1). Este archivo, al no tener un propietario explícito, me permite resignificarlo, imaginarlo como parte de un viaje que podría ser tanto propio como ajeno. Además, la película también recurre a imágenes enviadas por otras personas (ver Anexo 2), en particular una enviada desde Lima mientras yo ya estaba fuera del país. Estas imágenes adquieren un nuevo significado desde el presente, observadas a través de las dudas y cuestionamientos que acompañan este proceso.

Si bien la película se basa principalmente en reflexiones personales, tanto en su narrativa como en su estética, conecta la historia individual con la colectiva, buscando dispositivos que generen conversaciones con otros, encuentros, en otros lugares personales y espacios compartidos. En este proceso, las lecturas de diversos textos desempeñan un dispositivo

narrativo primordial. Durante la investigación del documental, me encontré con escritos de personas que también reflexionaron sobre las distancias, el origen, el desarraigo y la pertenencia, lo que me llevó a las obras de Julio Ramón Ribeyro, Chantal Akerman, Claudia Salazar y Bernardita Olmedo. Aunque provienen de diferentes nacionalidades y tienen historias diversas, sus textos comparten algo en común: la búsqueda de un lugar donde sentirse parte, la dificultad de encontrar pertenencia tanto en su país de origen como en el de llegada.

El registro de estas lecturas se enfoca principalmente en las manos, ya que, al igual que el recurso del enfoque y el desenfoque, el solo ver las manos de alguien permite imaginar quién es, cómo se ve, además de oírlo, en donde me importaba que se presencian los diferentes acentos de las personas migrantes que leen esos textos. Las manos generan expectativas y abren paso a la imaginación del espectador. Este enfoque también responde a una propuesta estética del documental, que opta por no grabar directamente los rostros. Esta decisión está vinculada a lo narrativo, pues la exploración que planteo sugiere que, en este nuevo espacio, resulta difícil enfocar los rostros directamente. Solo hay dos escenas que contradicen esta decisión. La primera muestra el rostro de mi madre de manera directa, ya que en ese espacio cotidiano, familiar y común de toda la vida, resulta cómodo apuntar con la cámara (ver Anexo 3). En otra escena, otros rostros aparecen en la película, iniciando con un enfoque de unos diseños en el suelo, para luego levantar la cámara y captar un par de rostros en una conversación (ver Anexo 4). Este movimiento genera la sensación de una cámara dubitativa, una cámara que se cuestiona constantemente durante el proceso de creación, ¿qué grabo y cómo lo grabo?

El dispositivo de la lectura de los textos me permite generar un diálogo con las personas, abriendo temas relacionados con el texto, como la llegada a nuevos lugares, el regreso a casa, lo que significa estar lejos y las dudas que surgen del ir y venir. En este sentido, el registro se realiza de manera cotidiana, dejando en evidencia que soy yo quien está detrás de la cámara grabando. Por ello, resulta fundamental el uso de la cámara en mano, apropiándome también de ciertos "errores" de la cámara, como los movimientos arbitrarios. Es así como yo, como realizadora, me ubico en este registro, en el off de los cuadros, desde el detrás de la cámara.

Asimismo, la película busca generar un diálogo interno utilizando textos escritos en la pantalla en momentos clave (ver Anexo 5). Siguiendo el concepto de ambigüedad tanto narrativa como estética, la idea es evidenciar un diálogo conmigo misma a partir de lo que observo en la imagen y lo que escucho en el montaje. Este diálogo parte de conversaciones y preguntas que otras personas me han hecho durante el proceso de creación de la película, albergando así la dicotomía entre la vida y la obra.

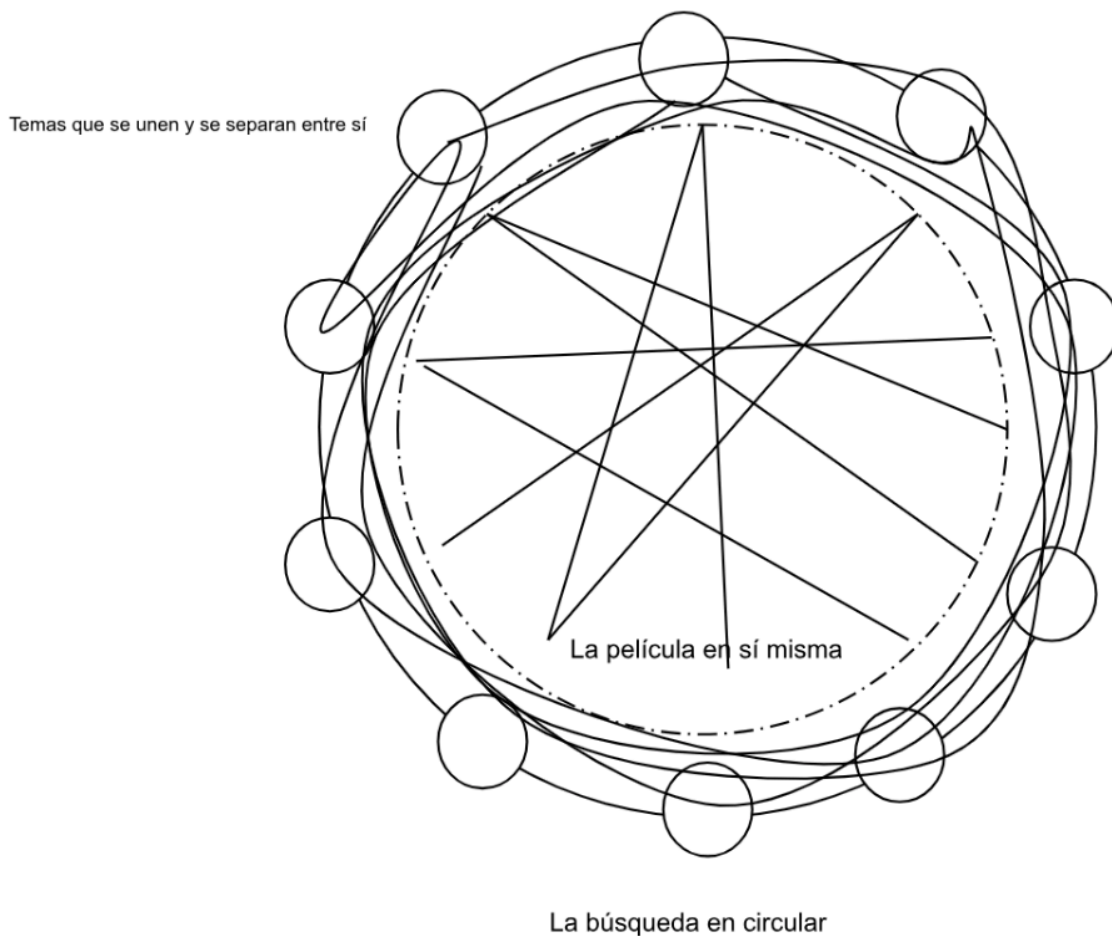
En cuanto al sonido, por un lado, la voz en off se emplea en un tono reflexivo y contemplativo; por otro lado, las voces directas de las personas que participan en los diálogos se escuchan claramente, buscando que la identidad de quien habla se perciba a través de su voz. La voz en off también se interrumpe a sí misma, evidenciando el proceso de ensayo y

error. A menudo susurra y repite ciertas frases hasta encontrar la línea final que se mantiene en la película.

Por último, el recurso de la música juega un papel importante en el registro de lo cotidiano, ya que ciertas canciones nos acercan a lugares específicos sin necesidad de decir explícitamente dónde estamos. Es así como durante en algunas escenas se escuchan canciones de Chalena Vásquez, Pintura Roja, Lucky Brown y Amar Azul, evocando esos otros espacios (ver Anexo 6).

En cuanto al montaje, la estructura del documental es no lineal, sin un orden cronológico ni una alternancia deliberada entre dos lugares. En cambio, busca crear la atmósfera de un tiempo y espacio sostenido entre el aquí y el allá, donde las lecturas de los textos nos anclan al presente y sirven como un marco concreto. También recurro a un montaje poético y metafórico, utilizando imágenes desenfocadas para explorar la imaginación sobre lugares en los que no estamos o en los que podríamos estar. La idea es generar significados que trascienden lo que se muestra o se escucha.

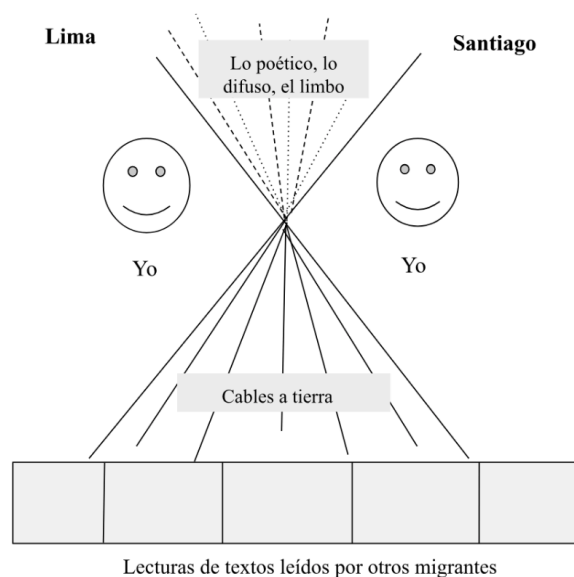
En un primer momento, la estructura del documental se diagramó de la siguiente forma:





Sin embargo, tras realizar un primer corte basado en esa estructura, la película se perdía en un ciclo constante, como si estuviera en una especie de “modo avión,” sin llegar a aterrizar a cabalidad las ideas y sentimientos que buscaba transmitir. El enfoque inicial estaba muy centrado en un “yo” introspectivo, lo que limitaba la amplitud del relato. A partir de esta observación, surgió la idea de ampliar el “yo” sin perderlo, permitiendo que ese “yo” se expanda.

De esta manera, al incluir la voz de otras personas migrantes leyendo textos de autores y autoras, la nueva estructura del documental en el montaje se podría esquematizar de la siguiente forma:



En cuanto al uso del tiempo, la mayoría de los planos tienen una duración que permite la contemplación. El montaje es pausado, permitiendo que cada imagen se aprecie en un tiempo específico y no de manera acelerada. Este ritmo posibilita la exploración profunda de temas como la identidad, los espacios, los movimientos, y las relaciones entre lugares nuevos y antiguos, lo cotidiano y lo ajeno, lo familiar y lo distante. Las imágenes dejan ver lo que está pasando dentro y fuera de ellas.

Una referencia cinematográfica para este proceso es *Sotaque do Olhar* de Mykaela Plotkin. En esta película, la directora no solo revela el desarrollo de su obra y cómo esta va transformándose durante la edición, sino que parte de una historia personal que resuena colectivamente. Plotkin emplea archivos personales de otras personas, mezclándolos con su propia vida y narrativa cinematográfica. Otra referencia es *Viajo porque preciso, vuelvo porque te amo* de Marcelo Gomes y Karim Aïnouz. Esta película, estructurada como un diario de viaje, es una referencia por su registro del presente que evidencia la cámara en mano y las reflexiones que surgen de ese contexto, además de la mezcla de planos contemplativos y registros donde suceden muchas cosas al mismo tiempo. Ambas películas

exploran un enfoque íntimo, donde las emociones emergen de las imágenes y el tiempo de contemplación también, alineándose con la idea de montaje como proceso de descubrimiento.

#### **4.- Análisis del proceso de producción**

El proceso de investigación de este proyecto comenzó a partir de poemas, textos y películas que resonaban con mi experiencia y mi búsqueda creativa. Entre las influencias literarias que me acompañaron, destaco a "Voz Horrisona" de Luis Hernández, donde explora la sensibilidad de vivir en Lima; "Pasajes" de Mariana Graciano, donde construye un diario autoficcional desde su experiencia personal de migrar entre países, enfrentando los sentimientos de desarraigo y adaptación; "Primera persona" de Margarita García Robayo, quien configura una colección de relatos que ahonda en la intimidad familiar, la infancia y el sentido de pertenencia. Estas lecturas, junto con otras reflexiones, fueron configurando el marco emocional y narrativo de mi obra.

Para enriquecer la investigación y profundizar en la exploración personal, desarrollé procesos que me permitieron conectar con el entorno de una manera más sensible y directa. Recorrí Santiago desde la idea de trazar un mapa de experiencias (ver Anexo 7), afectos y emociones, planteándome en cada lugar preguntas esenciales: ¿qué escucho? ¿qué veo? ¿qué siento? Este ejercicio consistía en explorar diversos puntos de la ciudad siguiendo las líneas del metro, viajando de estación en estación, desde el punto inicial hasta el final. Me detenía en cada lugar para registrar las sensaciones y pensamientos que emergían, teniendo como base el recorrido subterráneo que hace el metro, pues tiene la particularidad de no saber qué paisaje aparecería al salir de la estación, esto generaba una impresión inicial de cada lugar. Al final, este mapa no solo se convirtió en un registro físico de mi tránsito por la ciudad, sino también en una herramienta sensorial que dialoga con el proceso mismo de búsqueda de la obra documental.

Como parte de la preproducción de la película, conocí a varias personas cuyas historias y conversaciones fueron importantes para la creación de la película. Podría mencionar una conversación con York cuando me dijo: *“¿Es que sabes qué? Es un amor a estar lejos, al desprendimiento. No quiero romantizar eso, pero un poco esto fue mi huida. y lo que siento con este desplazamiento son mis emociones, que también son transparentes como el agua”*. Por otro lado, Wiki, al reflexionar sobre sus primeros años en Chile, me preguntó: *“¿Y a ti te gusta vivir aquí?”*. Inicialmente, estas conversaciones se incluían en la película a través del uso de textos, pero resultaba confuso diferenciarlas de lo narrado en la voz en off y de la narrativa de otras voces que aparecen, por lo que finalmente, decidí integrar algunas de ellas en tres escenas, utilizando solo el recurso de los textos.

Estos encuentros no solo aportaron profundidad narrativa, sino que también me permitieron registrar un cotidiano propio. Varias de las personas que conocí aparecen durante la película, ya sea leyendo un texto o conversando. El proceso de rodaje de estos encuentros se dio de manera sencilla y directa, generando un espacio de confianza donde compartía el propósito de mi obra y mis influencias literarias. Les pregunté por sus lugares cotidianos y cómodos para

ellos, como sus casas, talleres o espacios íntimos, cuidando que la luz natural complementara la atmósfera. La elección de espacios cerrados también se debió a poder contar con un registro sonoro óptimo que fortalezca la idea de la cercanía de los momentos registrados.

En cuanto a los modos de representación, la película se encuentra guiada por los enfoques observacional, poético y participativo. Aunque podrían parecer contradictorios entre sí, logré integrarlos de manera orgánica según las necesidades de cada escena. En algunas secuencias, opté por una mirada puramente observacional, limitándome a observar y registrar lo que ocurría frente a la cámara. En otras se hace evidente una participación más presente desde detrás de la cámara, guiando conversaciones, haciendo preguntas o interviniendo en el cotidiano registrado, formando parte del desarrollo de las situaciones.

El modo poético, por su parte, se manifiesta no solo en las imágenes capturadas, sino también en cómo estas se ensamblaron durante el proceso de montaje. La película nació precisamente desde ese montaje inicial, donde las imágenes fueron el punto de partida para dar forma al relato. Posteriormente, este proceso dio paso a la escritura de la voz en off y a la incorporación de otros elementos narrativos. Fue un camino profundamente reflexivo y sensorial, en el que las imágenes y las emociones guiaron la creación, dando lugar a una obra que dialoga entre lo intuitivo y lo estructurado.

“Soñé que volvía” incorpora una voz en off que, en muchos casos, fue registrada en momentos esenciales durante su desarrollo, capturando la inmediatez de las emociones y reflexiones de manera espontánea. Un ejemplo de esto ocurrió cuando regresé a mi país para recoger mis últimas pertenencias. En esa visita, me encontré con una casa casi vacía, donde el eco resonaba en cada rincón, acompañado por el goteo persistente de la cañería de la cocina, que esperaba ser reparada antes de la venta de la vivienda. Este momento, cargado de significados, me llevó a recorrer el espacio, grabar los sonidos ambientales y, luego, sentarme a registrar lo que sentía. Sin guión ni planificación, simplemente grabé lo que sentía en ese momento con la voz, sabiendo también que la voz es otro cuerpo, reconociendo lo que probablemente sería una de mis últimas visitas a ese lugar. Estos momentos se convirtieron en ejes narrativos y sensoriales de la película.

El proceso de edición de la película fue de igual forma intuitivo y orgánico, definido por la relación directa entre las imágenes, los sonidos y las emociones que surgían durante el montaje. A diferencia de un enfoque tradicional, no trabajé con un guión previo o un texto que guiara la estructura. Muchas de las ideas y reflexiones que comparto en la voz en off fueron grabadas mientras montaba las imágenes, o posterior a tener una escena lista, como una respuesta inmediata a las sensaciones que evocaban el montaje. Es así como la escritura del documental surgió del propio montaje, partiendo de las imágenes y las emociones que ellas me evocaban desde el momento más inicial. Desde ahí, pasé a la escritura, regresé al montaje, y así repetidamente en un proceso cíclico.

Como se expresa en *El otro montaje*: “Lo primero, claramente, es lo que me produce esa toma, ese momento, esa acción. La primera vez que vemos el material es un instante que

nunca debemos olvidar. No debemos olvidar qué nos ocurrió, la primera lectura” (capítulo 5, p. 208). Este principio resonó en mi proceso de creación, ya que el montaje surgió precisamente desde esa conexión inicial con las imágenes.

En ese sentido, podría hacer referencia a lo mencionado en el texto *El otro montaje*, donde se cita a Anne Baudry: “Es precisamente con la confusión con la que tenemos que enfrentarnos en el montaje. Confusión de lugares, de personajes, de tiempo. Todo se enreda siempre, lo que se creía haber entendido deja de entenderse, lo que se creía evidente se escapa, lo que se creía camuflado se descubre (...) Es a partir de esa confusión, de la necesidad de salir de ella que se elaboran las estrategias que permiten que el filme se haga”. Particularmente, esto me sucedió en el proceso de cambio de estructura, la confusión del vaivén entre el aquí y el allá, terminaba llevando a ningún lado, la estructura del círculo solo estaba permitiendo que la obra solo se encuentre y choque con la misma obra sin dar espacio a la apertura de este limbo, de jugar entre los lugares, de permitirse la expansión a otros sentires.

## **5.- Fundamentación y reflexión teórica**

"Soñé que volvía" es un proyecto documental que explora el territorio como una construcción en constante transformación, desde una mirada subjetiva y alejándose de la noción de observarlo como una figura fija. En ese sentido, el concepto de ambigüedad y la percepción sensorial resultan importantes para la teoría de la película, pues la manera en que sentimos un espacio influye en cómo lo miramos, lo registramos y lo representamos. Asimismo, el proyecto plantea la idea de que la intimidad cotidiana se encuentra vinculada a lo colectivo, en una dinámica de ida y vuelta, donde la memoria y el archivo se convierten en herramientas para la reescritura colectiva y la percepción de procesos que no solo son personales sino que también pertenecen a una experiencia compartida.

Dentro de este marco conceptual y teórico, el documental sostiene que el territorio no está exclusivamente arraigado a un lugar físico, sino que se entiende como un espacio en movimiento continuo, con la posibilidad de ser moldeado por prácticas sociales, culturales y afectivas, y por lo que sentimos de un lugar, estos espacios son transportados en nuestras memorias, en otras historias, y se redefinen constantemente a través de interacciones, conexiones y procesos en transformación.

Silvia Rivera Cusicanqui refuerza esta idea al afirmar que: “El territorio no es solamente un espacio físico; es una trama de relaciones históricas y simbólicas que incluyen tanto a los seres humanos como a los no humanos. Es un espacio habitado por memorias, historias y significaciones” (2015). Este postulado fundamenta la visión del documental, que plantea la existencia de un espacio imaginado y no físico, ubicado en el limbo de no estar allá ni acá, un espacio construido desde lugares íntimos y emocionales. El territorio, al ser entendido también como un cuerpo, no se puede entender sin la necesidad de habitarlo y comprenderlo desde el sentir, el recuerdo y la constante transformación.

Por otro lado, esta teoría del espacio y del territorio se relaciona con la ambigüedad y la percepción sensorial del proceso mismo de la película, ya que el uso del desenfoque y las

imágenes simbólicas del documental, refuerzan esa idea, permitiendo la especulación y la imaginación, lo que permite reflexionar sobre lo tangible y lo intangible, lo efímero y lo duradero. Esto resalta la incertidumbre en las experiencias sobre migración y en los recuerdos que se reconstruyen a raíz de esto.

En cuanto al archivo, el documental recurre al uso de imágenes de archivo huérfanas, personales y enviadas por otras personas, buscando resignificar la memoria y propone nuevas lecturas de lo que puede considerarse parte del propio pasado, abordando el archivo como un espacio de imaginación y reescritura colectiva. En este sentido, el archivo se convierte en un espacio donde es posible proponer otras narrativas que se desbordan de lo personal y crean cruces con lo colectivo.

En relación a esto, el filósofo y antropólogo Paul Ricoeur plantea la idea de la memoria como matriz de la historia, argumentando que solo a partir del olvido y del recuerdo se puede construir la historia, pues ambos funcionan conjuntamente: recordamos lo que no podemos olvidar y no olvidamos lo que podemos recordar. La memoria y el olvido también están vinculados con la identidad, pues lo que recordamos de un lugar, espacio o territorio converge con lo que otros recuerdan sobre la misma comunidad y nación. Por esta razón, el documental inicia con la voz en off de la realizadora diciendo lo siguiente: *“Esta película empezaba con la siguiente frase, para recordar, hay que imaginar, imaginar de dónde fuimos y de dónde no, de donde quisiéramos estar, de donde no estamos”*. Este enunciado resume una de las reflexiones principales de la película, el hecho de imaginar otros lugares posibles, esos que no recordamos del todo o que recordamos a medias, los lugares donde no estamos pero quisiéramos estar. De esta manera, el documental explora el sentimiento de no pertenecer a ningún lugar específico, abordando el territorio de la memoria como un espacio de tránsito, en constante construcción.

Otro eje central de este proyecto es la importancia de la sensorialidad y lo afectivo en la investigación y el registro, entendidos como herramientas para crear un archivo visual y sonoro propio. Ann Cvetkovich, académica y escritora reconocida por su trabajo en teoría queer, cultura visual, estudios de género y estudios culturales, enfatiza la relevancia de los afectos y las emociones como elementos fundamentales en la experiencia de comunidades históricamente marginadas. Aunque su enfoque principal es la comunidad LGTIBQA+, sus teorías trascienden ese ámbito al posicionar el cuerpo, tanto en su dimensión tangible como intangible, como un espacio que alberga historias significativas y narrativas alternativas.

Cvetkovich plantea que la experiencia corporal y emocional es esencial para comprender la historia y la cultura de una comunidad en toda su complejidad. Estas ideas son particularmente relevantes para el proceso de creación e investigación del documental, ya que gran parte de su desarrollo se fundamenta en el sentir del cuerpo, entendiendo tanto la sensorialidad y los territorios como extensiones corporales. Así, el proceso creativo se construyó desde la intuición, escribiendo desde el sentir, montando desde los afectos y permitiendo que las imágenes guiaran la narrativa cinematográfica según lo que surgían de

ellas. Las teorías de Cvetkovich aportan una perspectiva importante para abordar el documental como un diálogo íntimo entre cuerpo, territorio y memoria.

En este sentido, el posicionamiento epistemológico de este proyecto se basa de manera firme en la experiencia y la subjetividad como fuentes legítimas de conocimiento. Al fundamentarse de reflexiones personales y diálogos con otros, se reivindican la emocionalidad y lo sensorial como herramientas esenciales para explorar y comprender las nociones de desarraigo y pertenencia.

En este marco, lo íntimo y lo cotidiano funcionan como puntos de partida para conectar lo personal con lo colectivo, encontrando ecos y resonancias en las experiencias migrantes de otras personas. Es a través de nuestra interacción con el entorno que la experiencia individual se transforma, permitiendo encuentros significativos con otros seres humanos y dando lugar a la creación de nuevos espacios, discursos y lenguajes compartidos. Tal como menciona la filósofa, politóloga y socióloga Hannah Arendt en su libro “¿Qué es la política?”:

“Sólo a través de la acción, es decir, de la intervención de seres humanos que habitan el mismo mundo, que piensan y hablan entre sí y que están determinados por los mismos criterios y reglas, es posible descubrir, explorar y establecer un espacio público que pertenece a todos y cada uno de nosotros, y que, al mismo tiempo, no es propiedad de nadie” (Arendt, 1993).

Esta idea resulta relevante para entender la teoría de la película, ya que es precisamente mediante el encuentro con otros y otras, y las lecturas de diversos autores, que el documental encontró su forma. Estos encuentros y reflexiones actúan como cables a tierra que, constantemente, se desprenden y se reconectan, alimentando una narrativa que transita desde la primera persona hacia lo colectivo.

Este encuentro con los otros no se limita al ámbito de la película como un fenómeno aislado, sino que está respaldado por diversas teorías que destacan la importancia de la comunidad y la conexión humana. Una de estas es la planteada por Erich Fromm en *El arte de amar*. Fromm sostiene que un quiebre en la naturaleza del ser humano está marcada por la experiencia de la separatividad, lo que genera una necesidad de vincularse con otros. Según él, desde antes del nacimiento, los seres humanos establecen vínculos primarios, como el lazo con la madre por ejemplo. Sin embargo, con el paso del tiempo, estos vínculos iniciales se disuelven, dando lugar a nuevos procesos que transforman la esencia humana. Es en este punto donde emerge el temor a la separatividad. Fromm lo expresa de la siguiente manera:

"[...] Pero cuanto más se libera la raza humana de tales vínculos primarios, más intensa se torna la necesidad de encontrar nuevas formas de escapar del estado de separación [...] ¿Cómo puede una persona, presa de actividades rutinarias, recordar que es un individuo único, con una oportunidad irrepetible de vivir, con esperanzas y desilusiones, con dolor y temor, con el anhelo de amar y el miedo a la nada y la separatividad?" (Fromm, 1956).

Este enfoque dialoga con lecturas y textos de diversos autores que abordan temas como los vínculos familiares, la pertenencia y la distancia. En *Mi madre ríe*, Chantal Akerman explora su relación con su madre desde una narrativa en primera persona, situada entre dos ciudades. Escribe con la incertidumbre y el temor constante a la muerte de su madre, reflexionando sobre el hogar, el vínculo materno y la intimidad.

Por su parte, *Hija ilustre* de Bernardita Olmedo ofrece un análisis del sentido de pertenencia en un lugar marcado por una fuerte carga histórica relacionada con la identidad, del cual la autora no se siente parte. Al mismo tiempo, se ubica desde una ciudad a la que no pertenece del todo como ciudadina. La lectura de este texto fue significativa para el proceso creativo del documental, ya que generó diálogos con quienes leyeron extractos y estableció un espacio de reflexión compartida.

Otro referente para la película es *Migrar y otras artes* de Claudia Salazar, un texto escrito en forma de diario íntimo que comienza cuando la autora se da cuenta de que han pasado quince años desde que dejó Perú con la excusa de estudiar. Salazar realiza un ejercicio introspectivo, alternando entre el pasado y el presente a través de preguntas que guían su escritura, en un intento de comprender su proceso migratorio. En esta misma línea, resuena el poema de Micaela Valdivia, joven fotógrafa peruana radicada en Santiago, quien reflexiona sobre la búsqueda de pertenencia. A través de una analogía potente, compara su experiencia con la de un perro olfateando por las calles sin saber exactamente dónde ubicarse.

Asimismo, Julio Ramón Ribeyro en *Crónicas de San Miguel* utiliza la autoficción para relatar una experiencia personal de viaje, explorando temas como la identidad, la memoria y la construcción de la narrativa individual a partir de vivencias subjetivas.

Finalmente, la reflexión sobre la distancia encuentra un punto clave en el ensayo de Rebecca Solnit, quien sostiene que el azul es el color de la distancia, vinculándola a una característica física de la luz:

"Las cosas distantes siempre se verán azules; incluso cuando llegues a ese lugar, lo próximo lejano seguirá siendo azul [...] "Como la luz azul tiene una longitud de onda 1,5 veces menor que la luz roja, con respecto a esta última, tiene cinco veces más probabilidades de dispersarse. Los objetos distantes se ven más azules porque entre ellos y el observador existen menos partículas en las cuales la luz pueda dispersarse, permitiendo que recibamos un espectro lumínico más completo de los objetos cercanos" (Solnit, 2006).

Desde esta información teórica, Solnit reflexiona y concluye que el azul es "el color del lugar en el que no estás", una metáfora que evoca el anhelo y la lejanía.

Todas estas reflexiones y exploraciones sobre la pertenencia, la identidad, la familia y lo íntimo no solo actúan como referentes teóricos y detonantes creativos durante la

investigación, sino que también moldean la narrativa del documental. Estos textos operan como un eje terrenal que enmarca la búsqueda sensorial y emocional de la película, guiando su desarrollo estético y conceptual.

En cuanto a las referencias cinematográficas, destacan dos películas que resonaron profundamente con mi proceso creativo.

Por un lado, *Viajo porque preciso, vuelvo porque te amo*, de Marcelo Gomes y Karim Aïnouz, destaca no solo por haber sido concebida como un diario de viaje, sino también por su proceso de montaje, donde la historia tomó forma. La película transita los límites entre el documental y la ficción, combinando cine de contemplación con reflexiones personales. Inicialmente, el proyecto surgió con el simple objetivo de registrar imágenes contemplativas del Sertão brasileño, una región árida e inhóspita en el noreste de Brasil. Las grabaciones no tenían un propósito narrativo definido, sino que buscaban documentar paisajes y atmósferas. Sin embargo, tras ser archivado por varios años debido a otros proyectos de los directores, el material fue retomado y reimaginado en la sala de montaje. De este proceso nació la historia de un geólogo que, tras una ruptura amorosa, encuentra en su viaje un espacio para la transformación. Esta forma de crear una película a partir del montaje conecta profundamente con mi propio proceso creativo, ya que muchas de las voces en off y los textos de mi obra surgieron después de revisar el material y dejar que las imágenes me guiaran hacia la narrativa.

Finalmente, *Sotaque do olhar* de Mykaela Plotkin, cineasta argentino-brasileña, también influyó significativamente en mi enfoque. Este filme se origina a partir de archivos personales recolectados a través de un ejercicio que Plotkin realizó años atrás, cuando residía en Argentina. Durante ese periodo, contactó a brasileños que vivían en otros continentes y les pidió que le enviaran grabaciones de su vida cotidiana. En el proceso de montaje, la directora se dio cuenta de que los archivos recopilados no parecían conectarse entre sí, lo que la llevó a cuestionar la razón detrás de la obra. Este momento de incertidumbre la llevó a reflexionar sobre su doble nacionalidad y la ausencia de su padre, revelando un tema autobiográfico que dio forma a la narrativa y al dispositivo de la película. A medida que construye su obra, Plotkin explora la relación entre la vida y la creación artística, entre las preguntas no resueltas de su pasado y las respuestas que surgían en el presente, las cuales se hacen presentes en la película. Este diálogo constante entre el proceso creativo y las reflexiones personales resuena con mi propio trabajo, donde la película no solo es un producto final, sino también un espacio para explorar preguntas íntimas y reconstruir sentidos a través del montaje.



## 7.- Bibliografía y Filmografía

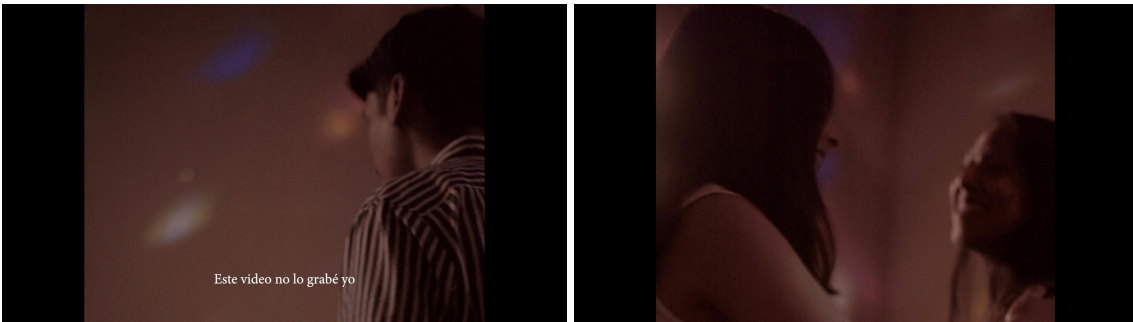
1. Akerman, C. (2013). Mi madre ríe. Zindo & Gafuri.
2. Arendt, H. (1993). ¿Qué es la política?. Paidós.
3. Cvetkovich, A. (2003). Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas. Siglo XXI Editores.
4. Donoso, C. (2017). El otro montaje. La Pollera Ediciones.
5. Escol, L. (s.f.). Raíces. Poema no publicado.
6. Fromm, E. (1959). El arte de amar (N. Rosenblatt, Trad.). Ediciones Paidós Ibérica. (2000).
7. Gomes, M., & Aïnouz, K. (2009). Viajo porque preciso, vuelvo porque te amo. Rec Produtores Associados Ltda.
8. Marín, P. (2021). Alfonsina, el extraño caso de una confusiva. Cargo collective. Recuperado el 16 de diciembre de 2024, de <https://cargocollective.com/alfonsinaconfusiva/Alfonsina>
9. Olmedo, B. (2022). Hija ilustre. La Pollera Ediciones.
10. Plotkin, M. (2018). Sotaque do Olhar.
11. Ricoeur, P. (2003). La memoria ejercida: uso y abuso de la memoria obligada. En P. Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido (pp. 117-123).
12. Rivera Cusicanqui, S. (2015). Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina. Editorial Tea Tenerife Espacio de las Artes.
13. Ribeyro, J. R. (1961). Crónicas de San Gabriel. Editorial Seix Barral.
14. Salazar, C. (2024). Migrar y otras artes. SMOL BOOKS.
15. Solnit, R. (2006). El azul de la distancia. En Una guía sobre el arte de perderse. Editorial Capitán Swing Libros.
16. Valdivia, M. (2023). Sin título. Poema no publicado.

## 8.- Anexos

Anexo 1:



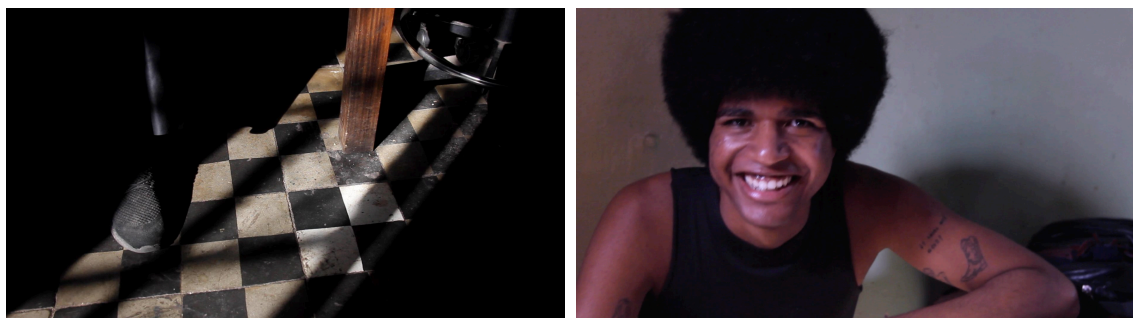
Anexo 2:



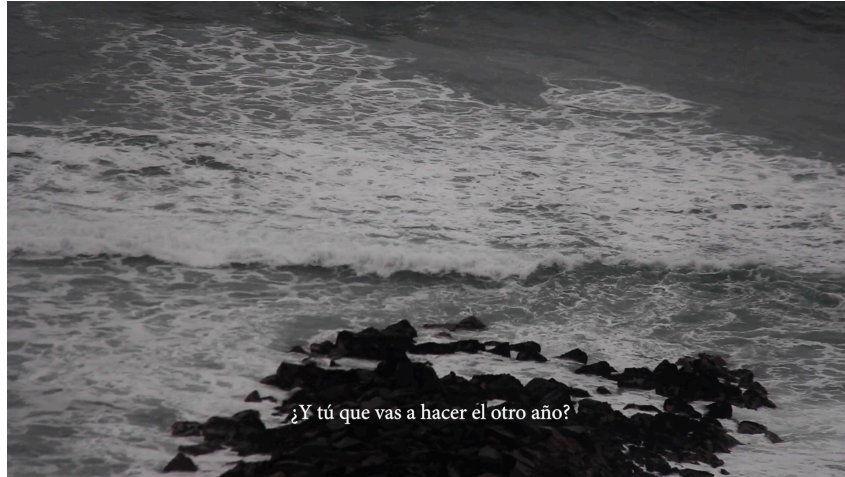
Anexo 3:



Anexo 4:



Anexo 5:



Anexo 6:

Lista de reproducción. Soñé que volvía 2024.

<https://open.spotify.com/playlist/0U6bzFcF6GlsLQcmUf6YnL?si=42aff4bfd19f4a77>

Anexo 7:

