

**NAUFRAGIO EN BABEL**  
**Informe final de investigación creación**

Presentado por:  
**Mauricio Andrés Villa Rodríguez**

Asesoras

**María Fernanda Arias Osorio**  
Doctora en Comunicación y Cultura de Indiana University  
Facultad de Comunicaciones Universidad de Antioquia

**Ana María Vallejo De La Ossa**  
Doctora en Estudios Teatrales de l'Université Sorbonne Nouvelle  
Facultad de Artes Universidad de Antioquia

**Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales**  
**Facultad de Comunicaciones y Artes**  
**Universidad de Antioquia**

**MEDELLÍN, Julio de 2022**

## **TABLA DE CONTENIDO**

Introducción - Jeff y el muelle de Necoclí	3
Tipos y tratamientos de fuentes	5
- Cuadernos de ideas	8
- Estructuración general de la historia	10
Crear en el pluriverso: una apuesta ética y estética	18
- Creer en lo imposible – el pluriverso como horizonte ético	20
El limbo como dimensión espacio temporal del relato	24
- Relación espacio - personajes	29
Mundos en tensión, personajes en conflicto	35
- Máquinas excavadoras y ombligos enterrados: conflicto territorial en Correcaminos	37
- El encuentro como posibilidad del pluriverso	39
- Problemas en el encuentro y tensiones internas	44
- Espíritus migrantes y espectralidad tropical	48
Cierre y conclusiones	65
Trabajos citados	68
Tabla de ilustraciones	69

# Introducción – Jeff y el muelle de Necoclí

En junio de 2019 escribí el siguiente párrafo en mi libreta personal.

En un pequeño pueblo de Urabá, en medio de la selva del Darién, el mar hace aparecer el cuerpo sin vida de un forastero, alterando así la cotidianidad de sus humildes habitantes. Tratando de encontrar el origen del forastero para así decidir el destino del cuerpo, se vislumbra el encuentro de dos mundos ubicados a miles de kilómetros de distancia, unidos por la globalización de la pobreza y la injusticia social (transcrito de la libreta personal).

El fenómeno de tránsito de migrantes por la zona de influencia de la frontera entre Colombia y Panamá había llamado mi atención. En enero de ese mismo año las olas bravas de inicio de año volcaron una lancha que iba llena de migrantes. En el suceso perdieron la vida alrededor de veinte personas, la mayoría niños. Seguí la noticia por la prensa nacional y descubrí, para mi sorpresa, que todos los ocupantes de la lancha eran africanos y venían de países tan distantes geográficamente al nuestro como Angola y Nigeria.

La vida me siguió acercando durante ese año a la frontera con Panamá y al fenómeno de los flujos migratorios mixtos que se dan en la zona. En el segundo semestre del 2019 tuve la oportunidad de trabajar como docente en el municipio de Necoclí. Mis visitas a este lugar coincidieron con una problemática social y política que tenía varados a decenas de migrantes de África, Haití y Cuba en Necoclí, sin poder cruzar el Golfo de Urabá para seguir camino a Panamá.

En medio de la problemática y del trabajo con mis estudiantes conocí a Jeff, un ciudadano haitiano que junto a su hija de cinco meses completaba varias semanas recorriendo el continente desde Chile con la ilusión de llegar a los Estados Unidos. El color de su piel y el de su hija era

el predominante en el campamento que habían levantado los migrantes en la playa, un color de piel bastante parecido y en ocasiones igual al mío o al de la mayoría de habitantes de Necoclí. Desde el muelle, situado a pocos metros del campamento de los migrantes, el turismo se seguía moviendo, porque para cientos de personas sí era permitido cruzar de manera segura el golfo. De hecho, en contraste con la situación de Jeff vi a varios extranjeros, rubios y con pasaporte americano o europeo, abordando las lanchas hacia Capurganá y Sapzurro, localidades situadas a un paso de Panamá.

El “problema” no era entonces el tránsito humano por la zona, ni siquiera el tránsito de ciudadanos extranjeros. La restricción era para un grupo específico de migrantes. Un grupo de personas que por su origen, su condición social y su color de piel han sido tachados de migrantes “irregulares” o, aún peor, “ilegales”. Como resultado del proceso formativo con los estudiantes de Necoclí se realizó este [video](#) en el que se da cuenta de la situación de Jeff y del fenómeno de tránsito de personas en la zona.

Estos sucesos terminarían por configurar un gran interés por narrar una historia partiendo del contexto de este tránsito de personas. A finales de 2019 apliqué a la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales con la idea inicial de lo que sería un guion de largometraje de ficción y una pequeña investigación temática sobre los flujos migratorios mixtos en la frontera entre Colombia y Panamá. Con el desarrollo del proyecto, el objetivo general quedó planteado del siguiente modo:

- Desarrollar la primera versión de un guion cinematográfico a partir de los encuentros que se dan entre grupos poblacionales históricamente marginalizados en el contexto de los flujos migratorios que se presentan en la frontera entre Colombia y Panamá.

Los objetivos específicos fueron:

- Diseñar la dimensión espacio temporal del relato, dando cuenta de la frontera como un espacio de tránsito en la migración pero que puede ser vivido de diferentes

maneras y que a la vez construye experiencias diversas para los diferentes actores que allí se encuentran.

- Diseñar los personajes del relato evidenciando los conflictos derivados de la construcción de imaginarios sociales y prácticas políticas en la migración y dando cuenta de alternativas de vida posibles a estas construcciones.

Este informe de investigación da cuenta del desarrollo de estos objetivos y todo el proceso de transformación que ha habido entre ese interés inicial y el guion literario que se presenta como resultado final de mi proceso formativo en esta Maestría.

## *Tipos y tratamientos de fuentes*

El principal objetivo con el que se ha realizado este proceso de investigación - creación ha sido el de desarrollar un guion cinematográfico de ficción, inspirado en los encuentros humanos que se dan en la frontera entre Colombia y Panamá en el marco de los flujos migratorios que se presentan en esta zona. En este sentido, uno de los mayores retos que se ha afrontado durante el proceso ha sido el diseñar un relato ficcional con su propio tono y estilo narrativo a partir de un fenómeno tan real como complejo.

El diseño de este relato ha sido un proceso que ha implicado una constante escritura, reflexión y reescritura. El guion que se presenta ha sido el resultado de un relacionamiento estrecho y profundo con una heterogeneidad de fuentes, las cuales pueden ser entendidas en los siguientes tipos.

**Fuentes documentales.** Son aquellas que analizan los temas que nos han resultado interesantes desde la “no ficción”. Estas incluyen investigaciones, notas de prensa, reportajes, crónicas, fotografías, películas documentales, canciones y poesías.

**Fuentes directas.** Se refieren a la información derivada de mi propio trabajo de campo. En el marco de este proceso académico se realizaron dos viajes de campo, uno a La Barra en el Pacífico colombiano y otro al área de influencia de la frontera Caribe entre Colombia y Panamá. También se toman como fuentes directas los viajes previos que realicé al municipio de Necoclí en el Urabá antioqueño.

**Fuentes ficcionales.** Se incluyen aquí otras creaciones de ficción que se han constituido en referentes para la elaboración del relato. Han sido principalmente películas, series de televisión, videoclips y literatura. Estos materiales han sido analizados desde sus temáticas, sus personajes, tratamientos espacio temporales, tonos y estructuras narrativas.

**Fuentes vivenciales:** Son las referidas a aquellos fragmentos de la experiencia vital propia que se han filtrado hacia la elaboración del relato. En este grupo de fuentes encontramos recuerdos, deseos, miedos, sentimientos, e incluso aquellas emociones generadas por el relacionamiento con los otros tipos de fuentes.

En un principio, el acercamiento a estas fuentes se hizo buscando materiales de distintos tipos que tuvieran como tema principal la migración. Sin embargo, con el desarrollo del proyecto, la temática de estos referentes se fue ampliando a materiales que trataban otros temas que también resultaban apropiados para abordar la construcción de los distintos elementos del relato.

En nuestra propuesta metodológica planteamos que el tratamiento de estas fuentes se haría con miras a construir el **mundo narrativo** de la historia. Así pues, se entendió la construcción de este mundo como un método pertinente a la hora de abordar el diseño del relato, dada la preponderancia que se le da al contexto narrativo en este tipo de construcción. Aunque la elaboración de mundos narrativos ha sido una herramienta creativa utilizada especialmente para desarrollar narrativas transmedia, debido a la minuciosa elaboración de detalles narrativos a partir de los cuales se pueden crear consistentemente varios relatos en diferentes formatos, se definió que también podría ser útil para el caso de este largometraje.

Para Pérez (2015) y Gallego (2011) los principales ejes de un mundo narrativo son los siguientes:

- Mythos: en el que se incluyen personajes, conflictos, eventos e historias.
- Topos: que hace referencia a las líneas de tiempo, las geografías y el lenguaje.
- Ethos: alusivo a la ética y códigos de comportamiento colectivos.

Guiadas por esta clasificación, nos propusimos tratar las informaciones arrojadas por las distintas fuentes desde tres niveles de análisis: dimensión espacio temporal, personajes y acciones. En el planteamiento metodológico inicial se establecía cierto orden lineal entre la creación del mundo narrativo con sus ejes (primero) y la escritura del guion (después). Es decir, el proceso consistiría en abordar la escritura del guion una vez existiera un mundo narrativo sólido que arrojara muchas claridades sobre el contexto narrativo. Incluso, en un primer momento, se planteó un orden específico en la recopilación de informaciones e ideas, así como una especie de paso a paso en la escritura de documentos creativos a partir de los cuales se esperaba llegar a la escritura de la versión inicial de guion. Por ejemplo, se contemplaba pasar

de la información recopilada y sistematizada de las fuentes a documentos como el tratamiento espacio temporal y la biografía de los personajes para luego pasar a la escritura del guion. Pero este planteamiento metodológico, que además es propuesto en varios manuales de guion, se fue transformando. Finalmente, el proceso investigativo y creativo no se apegó a esta linealidad acumulativa y, por el contrario, se convirtió en un flujo de constantes ires y venires entre la escritura del guion, la información de las fuentes, los ejercicios creativos y la reflexión.

## - Cuadernos de ideas

A partir del relacionamiento con las fuentes se empezó a trabajar en lo que en la propuesta metodológica denominamos **cuaderno de ideas**. En él se han consignado diversos ejercicios de escritura, notas y reflexiones que han aportado en la construcción de los diferentes elementos del relato. Inicialmente pensábamos en un cuaderno de orden digital en el cual se consignaría el proceso y se transcribirían los apuntes relevantes de la libreta física, pero durante el proceso el cuaderno físico cobró una gran importancia y su contenido no necesariamente es siempre igual o anterior al consignado en el cuaderno digital. Por esta razón nos parece más apropiado hablar de **cuadernos de ideas** en lugar de uno en singular.

A continuación, podemos ver algunos de los contenidos de estos cuadernos.

- Análisis y reflexiones sobre los apuntes y ejercicios consignados
- Ideas y notas sobre personajes, espacios y situaciones a partir de los ejercicios
- Enunciación y análisis de referentes a partir de las fuentes
- Notas del trabajo con las asesoras
- Notas de conversaciones con otras personas
- Detonantes: reflexión sobre imágenes generadoras
- Ejercicio de escritura libre de relatos cortos y no lineales entre sí
- Ejercicios de aproximaciones a la sinopsis



- Ejercicio contar la historia a través de un cuento corto
- Ejercicio posible organización de eventos
- Ejercicio intento de argumento
- Ejercicio líneas narrativas
- Ejercicios reglas del espacio
- Avance de escritura en formato de guion
- Partes del relato
- Moodboard
- Escenas libres que pueden o no hacer parte del guion
- Borradores de escenas
- Definición nombres de los personajes a partir de su significado
- Diarios de campo y bitácoras de viaje
- Avances de la estructura del relato
- Papel y función de los personajes en el relato
- Eventos de partes concretas del relato

Como podemos ver, los cuadernos de ideas dan cuenta de un proceso constante de trabajo con las fuentes, ejercicios creativos, reflexión a partir de estos ejercicios y reescritura. En estos documentos también queda evidenciado una mediación constante entre el trabajo con las fuentes y la creatividad. En este sentido la pregunta, problematizadora y creativa al mismo tiempo, ¿qué pasaría sí? ha sido una guía a la hora de materializar cada uno de los ejercicios.

Sin duda estos cuadernos han sido un pilar muy importante en el diseño del relato, sobre todo en la etapa inicial del proceso, en la cual se esbozaron los eventos, los personajes, los espacios y el tiempo de la historia. Sin embargo, en determinado momento, sentí que había cierta

abstracción en el modo de pensar algunos de estos ejercicios sin tener una historia más avanzada para la cual trabajar, por lo que tomamos la decisión de avanzar directamente en la historia en el formato de guion aún sin todas las claridades estructurales que se tenían previstas. De este modo, los avances en el guion ayudaron a aclarar el camino a seguir para diseñar estas disposiciones que a su vez se vieron reflejadas en las reescrituras de las escenas.

Podríamos decir entonces que, en el caso de este proyecto, la consolidación de un mundo narrativo no ha sido el medio para llegar a un relato, sino que, como veremos en los siguientes subtítulos, relato y mundo narrativo se han construido mutuamente en un constante intercambio de información que los ha llevado a ser una misma cosa.

En concordancia con los niveles de análisis propuestos y para efectos de este informe a continuación se dará cuenta del trabajo realizado para el diseño del relato prestando especial atención a las categorías de personajes, espacio y tiempo, las cuales según Sánchez Navarro (2006) constituyen los principales elementos de la narración. Es importante anticipar que, aunque se decide presentar este informe a partir de estas categorías, espacio, tiempo y personajes han sido elementos estrechamente ligados entre sí durante todo el proceso, lo cual hace muy complejo entenderlos como elementos independientes.

## - Estructuración general de la historia

Para el caso de la estructuración de la historia partimos de la idea inicial para crear ejercicios libres de escritura en los cuales se narraran historias que podrían suceder en las lógicas de dicha idea. Éstos escritos resultaron siendo más parecidos a cuentos que, aunque se intentaron escribir en tiempo presente, no estaban cerca del formato estándar de guion. Los diálogos no se separaban de las acciones y me permitía escribir libremente sentimientos internos de los personajes que no necesariamente se representaban en una imagen. La mayoría del contenido de estos ejercicios no se convirtieron en escenas concretas del guion. Algunas excepciones a esto son el flashback de Aisha y Mify en el campamento

migrante, el extravío de Aisha en la selva y la tormenta que leemos en el prólogo del guion. Estos elementos surgieron de este ejercicio y, con profundas transformaciones, se mantuvieron en el guion como podemos ver en los siguientes apartes de escritura libre tomados de los cuadernos de ideas y escritos en el segundo semestre de 2020.

### **Una tormenta y un Jaguar**

El sol todavía no termina de salir. El mar ruge como el animal más temido del monte, sus olas se arremolinan con violencia: es una tormenta. Las aguas enardecidas del año nuevo sacuden de un lado para otro a una pequeña lancha que navega a la deriva y parece estar abandonada.

En la selva un jaguar camina con parsimonia. Sus ojos son de color miel y en su respiración se escucha un sutil rugido. Su piel dorada se funde con el brillo del amanecer que se divisa al oriente.

### **Selva sin fin (fragmento)**

Una Aisha sudada y sofocada camina en medio de la espesa selva. Aisha trata de ver en qué dirección está el sol para ubicarse, pero lo único que se ve es el verde infinito de la selva. Aisha luce desorientada y desesperada. A lo lejos se escuchan voces y pasos. Aisha reacciona enseguida y corre en dirección al sonido. A lo lejos, Aisha alcanza a ver a un grupo de migrantes que camina junto a un guía. Se emociona, alcanza a sentir una esperanza. Con esa esperanza, grita con todas sus fuerzas, pero nadie la escucha. Aisha trata de acercarse al grupo de migrantes pero el camino para llegar es extremadamente difícil. El grupo se aleja cada vez más sin notar la cercanía de Aisha, que se desespera y grita con más fuerza. El grupo desaparece de la vista de Aisha.

Luego de hacer varios ejercicios de escritura libre intentamos aproximarnos a lo que sería una sinopsis corta que diera cuenta de todo el hilo argumental de la historia. Sin embargo, este ejercicio no representó un avance tan representativo con respecto a la idea inicial dado que había muy pocos rasgos sobre los personajes, las situaciones y los espacios. De este modo, en marzo de 2021 decidimos hacer el ejercicio de escribir un relato de principio a fin que sirviera como base para seguir desarrollando la historia.

Siendo más parecido en su forma a un cuento, este ejercicio marcó un punto importante en el desarrollo del proyecto investigativo, dado que nos dio por primera vez pistas concretas de lo que podría ser el hilo argumental completo de la historia. Como era de esperarse, durante el

proceso muchas de las situaciones, personajes y disposiciones espaciotemporales que surgieron de este ejercicio se modificaron. Sin embargo, a continuación enunciaré algunos aspectos que cobraron relevancia de este ejercicio y que influenciaron escenas concretas de la versión de guion que presentamos.

Un primer aspecto para destacar es la elección de nombres de personajes que se concretó en este ejercicio y que se ha mantenido hasta este momento, por lo menos para el caso de Doña Nena, Mify, Victoria y Aisha. En el caso de Mify la elección del nombre nos remite al naufragio de 2019 en cercanías a Capurganá, Chocó. Una de las historias que más me conmovió fue la de Mify, una mujer angoleña que en el naufragio perdió a tres de sus cuatro hijos. Mify pudo ir al cementerio, ahí hizo unos cantos en honor a sus hijos, tomó un pedazo de la tierra donde estaban enterrados y la guardó en una bolsa para llevarla con ella. Días después se encontró con su esposo y junto con su hijo sobreviviente siguieron en la travesía (El tiempo, 2019).



*Ilustración 1 Mify, migrante angoleña en el municipio de Acandí, enero de 2019. Tomada de "El tiempo".*

Otro elemento relevante que surgió de este ejercicio y que permaneció en el guion fue el hecho de que la llegada de Aisha a Correcaminos coincide con los velorios de Doña Nena y que, una vez en el pueblo, de manera sorprendente Aisha reacciona.

Victoria se acerca al cuerpo de Aisha y toca levemente su brazo. Aisha reacciona de golpe, vomitando el agua acumulada en su cuerpo y causando la sorpresa y estupefacción en todos los habitantes de Correcaminos, está viva. (tomado de los cuadernos de ideas, marzo de 2021)

En este relato se empezó a insinuar también el conflicto territorial que tendría que enfrentar la comunidad de Correcaminos en la historia. En este sentido, en el ejercicio aparecieron personajes antagónicos como gringos y paramilitares que defendían un proyecto de construcción de un hotel y que intimidan a la comunidad para que salgan de sus tierras.

Sin duda uno de los elementos surgidos del ejercicio de escritura del relato a modo de cuento es un punto de giro que incluso en el guion sigue siendo de sobresaliente importancia y es el hecho de que Mify y Doña Nena sean la misma persona. Este ejercicio empezó a materializar en escritura algunas intuiciones que venía arrojando el proceso creativo e investigativo (como veremos en siguientes capítulos) y terminó de asentar el primer paso para hablar de interconectividad de tiempos y ancestros comunes entre dos pueblos ubicados a kilómetros de distancia. Incluso el modo en que Aisha descubre que su hija es la misma lideresa histórica de ese pueblo en el que naufragaron es bastante parecida a como finalmente quedó escrita en el guion.

Por su parte, Aisha sigue desesperada por encontrar a su hija Myfi, que parece hablarle en sus sueños. En esta búsqueda y con la ayuda de Victoria, Aisha descubre el bosque de los susurros y el mar de los lamentos, lugares en el que las almas de miles de migrantes que, como Aisha y Myfi, no pudieron pasar unen sus voces. Pero el lugar que termina de brindarle respuestas a Aisha era uno que había visto desde el inicio, pero al cual no había prestado atención: El museo histórico y comunitario de Correcaminos. Allí descubre que, por imposible que parezca, Myfi y Doña Nena son la misma persona (tomado de los cuadernos de ideas, marzo de 2021).

Habiendo analizado el relato corto que había escrito, el paso siguiente consistió en dividirlo en eventos cronológicos en un formato parecido a lo que conocemos como escaleta. Este documento estuvo compuesto por una serie de momentos numerados en orden ascendente que

empezarían a dar cuenta de la estructura del guion. En este ejercicio empezamos a escribir en tiempo presente y tratando de describir acciones y sonidos para tratar de acercarnos al formato de guion, aunque los diálogos aparecen apenas insinuados. El resultado de dicho ejercicio fue un documento que contiene 31 eventos escritos bajo esta lógica. El principal aporte de esta serie de eventos al guion fue el de empezar a insinuar la presencia de personajes secundarios en la trama como Ubaldo y Delfina (aún no con estos nombres), empezándolos a mostrar con características que están presentes en sus rasgos.

2. La niña vidente<sup>1</sup> juega con otros niños en Playa Lamentos. De repente les dice a los niños que hay alguien más adelante, que vayan a buscarla. Los niños la siguen y encuentran en un tramo de la playa el cuerpo tendido de Aisha. Primero se aterrorizan, pero luego curiosos con ella, la tocan con un palo, le intentan mover, le tiran agua.
  
13. Don Elmer<sup>2</sup>, un señor de unos 80 años se percató de la interacción entre Aisha y los niños. Se acerca y les pide a los niños que dejen tranquila a la invitada. Elmer se dirige a Aisha. le dice que no es usual tener visitantes en Correcaminos, pero la ocasión amerita que visite el museo histórico y comunitario de Correcaminos. Aisha no entiende del todo lo que le dice el anciano y tampoco le interesa, solo atina a decir dos palabras “praia” “mar”. Elmer entiende y le da las indicaciones para llegar a Playa Lamentos. (tomado del cuaderno de ideas, abril de 2021)

Intentando seguir los pasos de un proceso convencional de escritura de guion, luego de tener estos eventos intentamos realizar una escaleta un poco más detallada, dividiendo la historia por escenas, escribiendo acciones en tiempo presente pero aún sin concretar diálogos. Sin embargo, prontamente el mismo ejercicio de escritura nos llevó a desligarnos de los eventos previamente enunciados y, posteriormente, llegamos a un estancamiento en el avance de la

---

<sup>1</sup> De este modo nos empezábamos a referir al personaje que terminaría por llamarse Delfina. La elección de su nombre se dio después cuando consultamos nombres femeninos relacionados con poderes de premonición. Delfina como nombre hace referencia a “Delfos”, lugar del oráculo de Apolo en la mitología griega.

<sup>2</sup> Elmer fue el nombre que le asignamos en este ejercicio al personaje que terminaría llamándose Ubaldo. Este nombre significa hombre inteligente y de espíritu audaz. Cabe anotar que la búsqueda de estos significados se hizo en páginas web que tienen como público objetivo a padres que están buscando nombres para sus hijos que están por nacer.

historia. Finalmente, el ejercicio constó de treinta escenas en las que se describían posibles acciones, situaciones, personajes y tratamientos espacio temporales.

En este punto decidimos empezar a escribir la historia directamente en el formato de guion, aún sin tener una escaleta completa, dejando de seguir el método en el que el guion debe empezar a escribirse sobre la base de unos documentos de trabajo previos tales como la sinopsis, las biografías de personajes, las descripciones espacio temporales y la escaleta, entre otros. El guion se empezó a escribir directamente en su formato el día 26 de octubre de 2021 y, si bien se tomaron muchos de los elementos surgidos de los ejercicios previos, decidimos no ceñirnos a la estructura que hasta ese momento se venía esbozando.

Esta decisión representó mayor libertad y fluidez en la estructuración de la historia y, al mismo tiempo, un avance más decidido en las disposiciones relacionadas con el contexto narrativo de la misma. Dicho contexto se iba consolidando a medida en que se avanzaba en las escenas del guion y en los ejercicios de escritura y reflexión que se hacían en paralelo a este proceso.

Una de las preocupaciones principales que nos llevaron a escribir directamente en el formato de guion desligándonos de la estructura que se venía construyendo en los ejercicios previos fue el papel de Victoria en el desarrollo de la historia y su relación con Aisha. Si bien en los ejercicios del relato a modo de cuento y en los intentos de escaleta y argumento se insinuaba la importancia de esta relación, la misma carecía de desarrollo. Este cuestionamiento nos hizo replantear la escena en la que Aisha es encontrada en la playa. Hasta ese momento en todos los ejercicios de escritura quienes encontraban el cuerpo de Aisha eran los niños de la comunidad que se asombraban por el hallazgo y curioseaban con el cuerpo de la extranjera. Esta situación estaba inspirada en el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* donde en un primer momento los niños del pueblo juegan con el cuerpo de Esteban en la arena de la playa. El cuaderno de ideas da cuenta del proceso de reflexión que llevó a la transformación de esta situación de la siguiente manera.

Tengo que fortalecer la relación entre Aisha y Victoria. También la presencia de Victoria en el desarrollo de la historia. Creo que sería de considerar que Victoria sea la que encuentre a Aisha en la playa y no los niños, como lo pensé al inicio muy influenciado por el cuento de García Márquez. (tomado de los cuadernos de ideas, octubre de 2021)

Dos referentes fueron clave en el desarrollo de esta situación. Por un lado, la película tailandesa *Manta Ray* (Aroonphen, 2018), que muestra como un pescador que habita en la zona de frontera entre Tailandia y Myanmar encuentra semienterrado y moribundo el cuerpo de un exiliado de la etnia Rohingya que venía huyendo del exterminio. Además de situarnos en un contexto migratorio, la película de Aroonpheng nos invitó a reflexionar sobre los lazos posibles entre personajes que hablan lenguas diferentes y que provienen de distintos países, dado que entre ambos hombres se va generando un estrecho lazo a lo largo de la película.



*Ilustración 2. Fotograma de la película Manta Ray*

Por su parte, el videoclip de la canción *Suficiente*, de la banda argentina Babasónicos, nos muestra como una mujer despierta en medio de las calles de una ciudad con el cuerpo de otra mujer (que al parecer está dormida o por lo menos inconsciente) encima. Aunque la mujer intenta deshacerse del cuerpo en varias oportunidades, por alguna u otra razón no lo logra y en



un enrarecido recorrido por la ciudad empieza a generar un vínculo con la desconocida que la lleva a querer cuidarla.

Este videoclip nos dio varias ideas que terminaron siendo reflejadas en el guion. Por un lado, la idea del rechazo inicial al cuerpo desconocido. Concretamente, en una de las escenas del videoclip la protagonista abandona el cuerpo de la mujer inconsciente en un lago e instantes después se devuelve a rescatarlo. Como vemos, en el guion sucede algo muy parecido. En un primer momento, Victoria devuelve el cuerpo de Aisha al mar, y luego, movida por su estrecho vínculo con el territorio, regresa al lugar donde vio el cuerpo por primera vez y esta vez se lo echa al hombro.

El videoclip nos dio también varias ideas acerca de interacciones concretas que podría haber entre el cuerpo inerte de Aisha y Victoria en el tránsito entre la playa y el pueblo. Acercar el oído a la nariz y al pecho para comprobar que la otra persona está viva, la dificultad de echarse un cuerpo al hombro, creer que el cuerpo inerte susurra algo, fueron algunas de las acciones que inspiró esta pieza.



*Ilustración 3. Fotograma del videoclip "Suficiente" de la agrupación argentina Babasónicos*

Como queda evidenciado, al escribir la historia directamente en el formato de guion se le empezó a dar un gran protagonismo al personaje de Victoria, lo cual no estaba contemplado en los ejercicios previos que se venían desarrollando, donde toda la atención se centraba en Aisha. Este nuevo rumbo que fue tomando el guion nos llevó a tomar la decisión de dividir el relato en capítulos: el primero de estos centrado en la experiencia de Victoria, el segundo en Aisha y el tercero combinando ambos y agregándole un poco más el de la comunidad.

## *Crear en el pluriverso: una apuesta ética y estética*

En enero de 2020 inició mi primer semestre como estudiante de la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales de la Universidad de Antioquia. Este informe final lo estoy terminando de escribir en julio del año 2022. Teniendo en cuenta diversos sucesos que han ocurrido en el periodo de tiempo que hay entre las dos fechas, podríamos rápidamente darnos cuenta de que este proceso creativo ha coincidido con un momento de grandes remezones de la cotidianidad de Colombia y el planeta.

Una pandemia global nos obligó a cambiar profundamente nuestras dinámicas diarias. Estuvimos confinados durante meses en nuestras casas, empezamos a usar mascarilla en todos los espacios públicos, a relacionarnos a través de video llamadas y a depender del último número de nuestro documento de identidad para poder salir a la calle.

Al mismo tiempo, un estallido social irrumpió en las calles de Colombia. Marchamos, arengamos y protestamos contra un gobierno, pero, sobre todo, contra una serie de construcciones sociales y políticas que no solo no nos representan, sino que no nos brindan esperanza. Las ciudades se militarizaron y el gobierno mostró su faceta más aporofóbica, racista, autoritaria y patriarcal. Las redes sociales se volvieron pantallas del horror, a través de las cuales veíamos casi en simultáneo cómo las fuerzas armadas del estado asesinaban y desaparecían ciudadanos.

A raíz de este contexto distópico y alentado por el enfoque en estudios socioculturales que ha tenido este ciclo académico, durante todo el proceso de investigación creación me he cuestionado sobre si las formas en las que el sistema económico y social dominante nos han llevado a habitar y a relacionarnos con el planeta son las únicas posibles. *¿No hay alternativa?* Se pregunta Mark Fisher (2009) en el título de su obra *Realismo Capitalista*.

Estos cuestionamientos se han convertido en el punto de partida para entender que las concepciones económicas, políticas, sociales, identitarias y ambientales que el sistema moderno / colonial postula como “naturales” e ineludibles en realidad han sido diseñadas (Fisher, 2018) y que no son las únicas existentes en el planeta (Escobar, 2014; Santos, 2011). De este modo es necesario construir otras formas de vida y relacionamiento posibles (Escobar, 2016; Fisher, 2018; Grosfoguel, 2012)

Con la intención de entender el papel que puede desempeñar la creación artística en el diseño de formas de vida alternativas a las dominantes, he analizado a varios autores que han cuestionado la idea de que los sistemas diseñados desde los centros metropolitanos del poder tienen el monopolio de aquello que es posible en todos los aspectos de la vida (en términos

sociales, económicos, interrelacionales, geopolíticos, etc.). Como se verá en los siguientes apartados del informe, acercarme a estos trabajos ha significado ampliar las posibilidades de abordaje de los diferentes aspectos del diseño narrativo de nuestro relato.

## - Creer en lo imposible – el pluriverso como horizonte ético

Además de haber sido una compañía constante en el proceso de escritura, el álbum *Vengo* de la cantante chilena Ana Tijoux me ha hecho varias invitaciones a “creer en lo imposible”, a pensar formas de vida posibles que trasciendan los límites y la desesperanza que suponen el capitalismo y la modernidad.

*Creo en lo imposible*

*Creo que es posible*

*Hacer de este mundo*

*Un mundo sensible*

*Creo en nuestros sueños como punta de lanza*

*El arma perfecta para nivelar la balanza*

(Tijoux, *Creo en ti*, 2014)

En las condiciones actuales, el hecho de creer, como lo dice Tijoux, que es posible vivir en un mundo más sensible, representa en sí mismo un acto revolucionario. El capitalismo actual ha demostrado reiterada y constantemente su fracaso como sistema económico al no ser capaz de brindar condiciones de vida digna para las mayorías y al acentuar insólitas desigualdades sociales (Hackeo cultural, 2020) Aún así, se nos ha intentado convencer de que es el único sistema viable y el único camino posible. Siguiendo los planteamientos de David Greaber (2013), podemos afirmar que la prevalencia del capitalismo no demuestra su triunfo en el ámbito económico sino en el campo del llamado sentido común.

Este sentido común se ha logrado imponer a través de herramientas epistémicas y discursivas, tal y como lo demuestran autores como Grosfoguel (2012; 2007) y Shohat (2002), pero también mediante la vigilancia y la represión de la imaginación (Greaber, 2013). Evidencia reciente de esto es el tratamiento militar que se le ha dado a las manifestaciones sociales que han tenido lugar en las principales ciudades de Ecuador, Chile, Bolivia y Colombia. En estas protestas, hemos visto y padecido como las fuerzas armadas del estado han tenido como misión asesinar o desaparecer el reclamo de la esperanza, encarnado en el cuerpo de los manifestantes que hemos salido a la calle para reclamar la posibilidad de habitar este planeta de otra forma.

Evidentemente, lo que Greaber enuncia como sentido común no corresponde a un diseño de orden natural y preestablecido. Al respecto, Mark Fisher (2018) expone que existe un realismo capitalista que trata de hacer ver que la prevalencia de este sistema es una consecuencia lógica de una supuesta naturaleza humana universal. El realismo capitalista postula que sentires como “(...) competencia, autopreservación y espíritu de emprendimiento (...) han de emerger siempre, sin importar cuánto se intente reprimirlos o contenerlos” (2018). Contraviniendo al realismo capitalista, Fisher anota que el sistema dominante no surge de la naturaleza misma del ser humano sino a raíz de un conjunto de construcciones sociales que se convierten en “virtualidades efectivas” y que terminan por condicionar la experiencia vital en el planeta.

Siguiendo a Wallerstein, Greaber (2013) argumenta que, a pesar de la prevalencia del capitalismo en el campo del sentido común, en la historia occidental han sucedido revoluciones que han logrado justamente transformar algunas concepciones de este sentido. Es el caso de la abolición de la esclavitud, la consecución de algunos derechos sociales y las conquistas feministas.

La imaginación humana se niega obstinadamente a morir y la historia nos demuestra que, cuando una cantidad significativa de personas se libera simultáneamente de las ataduras impuestas sobre su imaginación colectiva, hasta nuestros supuestos más inoculados sobre qué es y qué no es políticamente posible pueden derrumbarse de la noche a la mañana (Greaber, 2013)

Fisher (2018), por su parte, critica la gran falta de imaginación que han tenido algunos sectores de la izquierda y el anticapitalismo, los cuales se han dedicado únicamente a anteponerse a los discursos capitalistas sin lograr entusiasmar sobre las formas en las que la vida sería posible al trascender este sistema. En este sentido, el autor llama la atención sobre la importancia de construir ciencias ficciones económicas que permitan imaginar un mundo “poscapitalista”. Para Fisher no es conveniente ni práctico únicamente señalar las virtualidades y ficciones construidas por el capitalismo, sino que es necesario diseñar mediante relatos ficcionales mundos y relaciones posibles más allá de las disponibles en el realismo capitalista.

Estos planteamientos resuenan profundamente con la intención política y ética que ha atravesado la realización de este proyecto, al poner de presente que la imaginación y la creación artística no son campos ni neutrales ni inofensivos, sino que por el contrario son llamados a incidir en la concepción de lo que es política y socialmente posible. Como creadores y como artistas tenemos la oportunidad de tomar nuestro derecho a imaginar alternativas de vida posibles diferentes a las construidas como universales por el sistema dominante.

Podemos entender, entonces, que el terreno de la posibilidad no es algo preestablecido o que se rige por un diseño natural, por ende, no se limita a las opciones que el sistema dominante nos muestra como únicas. Al imaginar y proponer alternativas necesariamente estamos abriendo el espectro de lo que es o no es posible y, en últimas, del realismo. Si recordamos que la ontología aborda la pregunta sobre lo real, es decir, sobre lo que es y lo que no es (Valencia y Restrepo) podríamos decir que se trata de un asunto sobre todo ontológico.

Los autores del llamado giro ontológico nos invitan a comprender que, en lugar de una ontología única, universal y deslocalizada, como la que nos propone el proyecto moderno/capitalista a través de la ontología naturalista, existen múltiples ontologías y por ende múltiples realidades (Valencia y Restrepo). Entonces “las diferencias entre algunos pueblos no pueden ser entendidas como diferentes visiones del mundo (cosmovisiones) o diferentes vivencias de éste (cosmovivencias), sino como diferentes mundos.” (P95). Entender que las concepciones capitalistas/modernas han sido construidas y no obedecen a una naturaleza humana universal nos permite, por un lado, darnos cuenta de que en paralelo al sistema de vida dominante existen otros que han resistido a las dificultades impuestas por el llamado capitalismo global (Valencia y Restrepo; Grosfoguel 2007; Escobar, 2016) y, por otro lado, saber que otras formas de vida, y en últimas otros mundos, pueden ser diseñados, construidos y posibles.

Como se verá en los siguientes apartados, nuestra propuesta creativa ha buscado desligarse de la idea moderna de que existe un único mundo (capitalista, colonial, eurocentrado) asumiendo que, por el contrario, existe un pluriverso constituido por varios mundos interrelacionados entre sí (Escobar, 2012). De este modo, la construcción de nuestros personajes, espacio, tiempo y situaciones han explorado aspectos conectados con las posibilidades de relacionamiento entre pueblos del sur, la interrelación entre humanos y no humanos y el territorio como entidad colectiva, acercándose y bebiendo de otras ontologías diferentes a la naturalista moderna.

# El limbo como dimensión espacio temporal del relato

Para hablar del modo en que se ha venido construyendo la dimensión espacio temporal del relato, es preciso dar cuenta de algunos hallazgos iniciales que tuvimos al analizar películas que tuvieran como tema central la migración. En las obras estudiadas pudimos identificar tendencias de representación que coinciden con los diferentes momentos y espacialidades por las que tienen que transitar muchas personas migrantes durante su viaje, desarrollándose en alguna de las siguientes tendencias.

**Deseos de fuga.** Estas películas se desarrollan en el país de origen de los futuros migrantes y muestran el momento de antesala o preparación del viaje. Las tramas suelen implicar los conflictos y la exclusión que deben atravesar los personajes en sus propios territorios, por lo que tienen el deseo, y en algunos casos la necesidad, de huir. En este grupo de películas están películas como *Touki Bouki* (Mambéty, 1973), *Equis Quinientos* (Arango, 2016) y *Bekas* (Kader, 2012).

**El sur en el norte.** Este grupo de películas se sitúan en el otro extremo espacio temporal: en ellas, los personajes ya han llegado a su lugar de destino (casi siempre el norte global) y están más o menos asentados en sus nuevos lugares de residencia. Algunas películas incluso se centran en los llamados migrantes de segunda o tercera generación situándose temporalmente hasta décadas después de haberse presentado el flujo migratorio. Algunas películas de este orden que encontramos son *Perro Bomba* (Cáceres, 2019), *Farewell Amor* (Msangi, 2020) y *A Stray* (Syeed, 2016)



**Travesías.** En el medio de estos dos grupos encontramos aquellas películas cuya trama sigue a los personajes en su viaje, yendo de estación en estación sorteando peligros y encontrando tanto aliados como personas que les harán más difícil el camino. Piezas que se han ocupado de narrar a partir de este fluir entre espacios son *Triangle Going to America* (Teshome, 2014) y *Hope* (Lojkine, 2014).



Ilustración 4. Captura de pantalla de la recopilación de películas en las distintas etapas del viaje migrante.<sup>3</sup>

Nuestra historia no se enmarca en ninguna de estas tres tendencias. Si tomamos como referencia la perspectiva de los personajes migrantes, el relato se desarrolla en un espacio y un momento que no representan ni el momento de llegada ni el lugar de residencia y, aunque de cierto modo da cuenta del viaje, tampoco sigue el fluir de una travesía migratoria.

“¿Qué pasaría si el trayecto de una migrante en tránsito se estancara en una de las estaciones del viaje?” Esta pregunta creativa consignada en los cuadernos de ideas fue la que más dinamizó la construcción espacio temporal del relato. Para dar cuenta de cómo se llegó a esta

<sup>3</sup> Ver anexo “Películas etapas del viaje migrante” <https://pasteapp.com/p/ziqxa227BUZ?view=knIoEXf6xK5>

pregunta y por ende a la decisión de construir la dimensión espacio temporal del modo en que lo hice, debemos volver sobre uno de los eventos reales que ha inspirado la construcción del relato: el naufragio en enero de 2019 en el que decenas de migrantes fallecieron en el Golfo de Urabá.



*Ilustración 5. Imagen de las tumbas numeradas de Acandí en las que fueron enterradas las víctimas del naufragio de enero de 2019.<sup>4</sup>*

Una de las tantas cosas que me impresionaron de este lamentable suceso fue que los cuerpos de las personas fallecidas fueron enterrados en tumbas que tenían clavadas cruces con números debido al desconocimiento de sus nombres. Este hecho me hizo pensar en que de cierto modo estas personas eran desaparecidas, que quedaron en una especie de limbo al partir de su lugar de origen pero no haber terminado nunca su viaje. Mediante un trabajo reflexivo que combinó el tratamiento de fuentes documentales (las noticias del naufragio en Capurganá), fuentes ficcionales (algunas películas) y fuentes experienciales (lo que el relacionamiento con estas

---

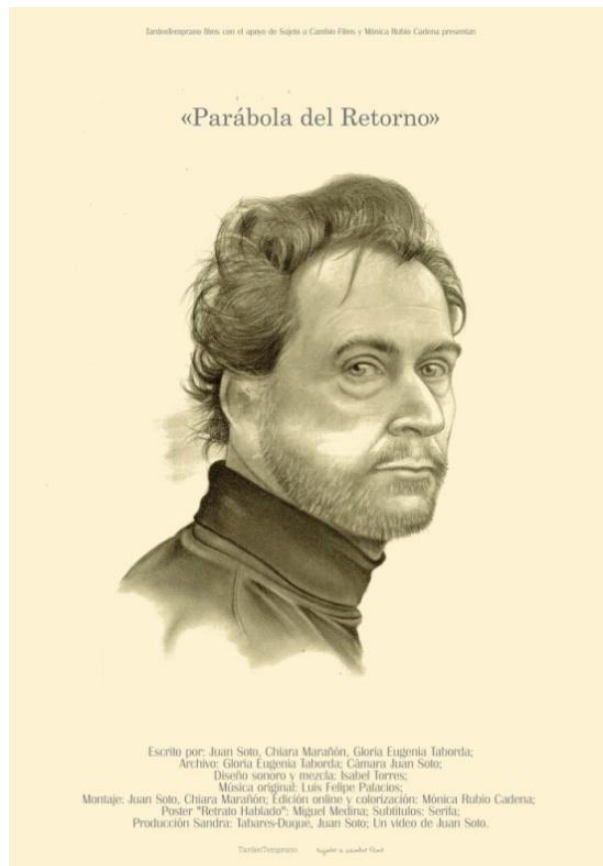
<sup>4</sup> El artículo “Las tumbas numeradas de Acandí tenían nombre” de José Guarnizo (2020) da cuenta de una investigación por medio de la cual se pudieron conocer algunos de los nombres de las personas ahí enterradas.

fuentes produjo en mí como escritor) llegamos a la decisión de que la propuesta espacio temporal de nuestro relato extendería al extremo la estancia de los personajes de Aisha y sobre todo de Mify (Doña Nena) en un espacio y un momento que se suponían pasajeros y parte de un periplo más largo. Los siguientes párrafos de los cuadernos de ideas dan cuenta de este proceso:

Destacaba al inicio de estas notas que una de las cosas que más me impactan del fenómeno del tránsito de migrantes es la presencia constante de la deriva en el camino de estas personas. Y con deriva me refiero a ese extenso espacio que hay entre el lugar de procedencia y el destino, ahí donde ya se ha partido, pero no se ha llegado.

Hace poco viendo *Parábola del Retorno* (Soto, 2016) recordaba un testimonio que escuché (no recuerdo con precisión donde) de una víctima del conflicto en el que se expresaba que la desaparición era doblemente angustiante para los familiares, pues el estado del ser querido no era ni vivo ni muerto. Ahora enlazando piezas para la construcción de este relato vuelvo a pasar, en mi mente, por los espíritus ausentes de Aroonpheng (*Manta Ray*, 2018) por el personaje que nos muestra Juan Soto, por el testimonio sobre el limbo de los desaparecidos; y ese hilo conductor me lleva a los naufragos de Capurganá, que quedaron “atrapados” en esa deriva. Pienso que para quienes los esperaban o para quienes los vieron partir no estarán ni vivos ni muertos, sino desaparecidos.

Dicho esto, una de las consideraciones desprendidas de estos pensamientos es que en nuestro relato el personaje de la migrante estará atrapado en esta deriva espacial [y temporal] y no podrá salir de ella. (tomado de los cuadernos de ideas, primer semestre de 2020)



*Ilustración 6. Afiche película Parábola del retorno de Juan Soto (2016).<sup>5</sup>*

Como podemos observar, estos planteamientos empezaron a encaminar la construcción del espacio-tiempo del relato, pero también el estilo y el tono mismo de la historia al insinuarse una especie de dimensión enrarecida. Estas disposiciones iniciales incidieron también en la construcción de los otros elementos del relato tal y como se verá más adelante.

---

<sup>5</sup> Valiéndose de herramientas estéticas y narrativas asociadas al cine de ensayo, el director Juan Soto narra la historia de un exiliado que vuelve al país con la ilusión de encontrar un país en paz años después de que tuviera que huir luego de ser víctima de un atentado a finales de los años 1980. El nombre del personaje es real y efectivamente sufrió el mencionado atentado, sin embargo, murió en este hecho. De este modo la película de Soto se inscribe como una pieza especulativa que se pregunta qué pasaría si esta persona no hubiese muerto sino si se hubiese exiliado y ahora con la expectativa del acuerdo de paz decidiera volver. El resultado es una pieza con un tratamiento que transmite extrañamiento y de cierta fantasmagoría.

## - Relación espacio - personajes

Mi viaje a La Barra, en el Pacífico colombiano, fue tremendamente especial. Aunque había visitado este territorio algunos años atrás, en esta oportunidad experimenté sensaciones inéditas y pude ver más de cerca algunas de las realidades de este pueblo costero y sus habitantes. “Creo que ha sido la experiencia más fuerte que he vivido con un territorio”, escribía en mi Libreta personal. Ciertamente, este viaje ha resultado muy importante para la construcción espacial y muchas de las experiencias vividas en él se han transcrito en escenas puntuales del guion.

Años atrás, desde mi primera visita al territorio, me había llamado la atención el constante movimiento del mar con relación a la playa y al pueblo. Este movimiento transforma en cuestión de horas el espacio, formando en ciertos momentos del día playas inmensas (más parecidas a un desierto) y playas más pequeñas con un mar mucho más cercano en otros horarios. En mi más reciente viaje a La Barra esta danza perpetua del mar y la playa más que llamarme la atención atravesó completamente mi experiencia. El siguiente apartado de mi Bitácora de viaje da cuenta de ello.

Quizá la experiencia más fuerte la viví la noche del dos de enero. No teníamos certeza de dónde estaba el mar, pero sabíamos que estaba muy retirado porque la playa era tan inmensa que los potentes reflectores de las cabañas a pie de playa apenas y lograban iluminarla por tramos, dejando entrever la arena mojada que daba cuenta de que hace unas horas el mar había estado allí donde ahora se podía caminar.

(...)

Avanzamos para descubrir dónde empezaban las aguas del mar. Una sensación de suspenso me invadía. A decir verdad, el telón negro infinito de fondo, el sonido del mar distante y la inmensidad de la playa me hacían sentir temor, aunque no hubiese un peligro inminente. Quizá sea el temor a lo desconocido. Mis movimientos eran torpes y avanzaba dubitativamente. Pero mi pareja me hizo ver con dulzura que valdría la pena retar y explorar un poco más aquella sensación misteriosa, así que seguimos caminando en busca de las aguas del mar.

Al llegar finalmente a la orilla nos quedamos unos minutos mirando el mar, en silencio, escuchábamos sus sonidos y sentíamos la brisa fría que nos ponía la piel de gallina. Ahí experimenté una sensación energética difícil de explicar. En cierto modo era como estar conectado a la inmensidad de ese océano e intercambiar energías con él. Sentía una corriente renovada recorriendo mi cuerpo de la cabeza a la punta de los pies.

Pensaba que las aguas de ese mar traían consigo energías distantes, cercanas, milenarias, actuales y de futuro al mismo tiempo. Nos traían noticias de lo que ha sido, es y será, tal como ocurre en las playas de Correcaminos. Al retirarme de la orilla y en el camino de regreso al pueblo sentía el cuerpo sosegado y liviano (tomado de la Bitácora de viaje, enero de 2022)



*Ilustración 7. Imagen del trabajo de campo en La Barra, en un horario en el que el mar se empezaba a retirar. Fotografía: Tatiana Lopera.*

Además de darme pistas sobre la geografía específica que quiero que tenga el espacio de nuestra historia, esta experiencia me hizo pensar en el relacionamiento estrecho que quería que existiese entre los personajes y el espacio de la historia. A decir verdad, este relacionamiento mutuo entre espacio y personajes me ha interesado desde trabajos previos. En este sentido, la propuesta creativa de mi último cortometraje, titulado *Centauros* (2022), fue importante a la hora de avanzar en la propuesta de interrelacionalidad entre espacio y personajes.



Ilustración 8. Afiche Cortometraje *Centauros*. Diseño: Soy Pirata

En *Centauros* se narra el trasegar de un grupo de jóvenes por las calles de un barrio de Medellín en una noche de fin de semana en la que exploran las diferentes propuestas que les presenta la ciudad para su vida. En la construcción de la propuesta creativa de este relato fue de mucha importancia el texto titulado *Carcasas y motores. La doble imagen en la configuración de la espacialidad maquínica*, del profesor Carlos Mesa (2011). En este texto, Mesa expresa cómo la ciudad y sus habitantes conviven en una relación en la que se afectan mutuamente y en la cual “el cuerpo y la ciudad son dobles mutuos inter-actuales, quizá idénticos, y así, pues, expresiones de una misma y tercera cosa esencial” (2011).

Teniendo en cuenta que nuestra historia no se desarrolla en la ciudad, nos dimos a la tarea de encontrar trabajos investigativos que abordaran esta interdependencia entre el cuerpo humano y el cuerpo espacial desde contextos más cercanos al espacio propuesto en nuestro relato. De esta búsqueda resaltamos el texto “Viviendo con el mar: inestabilidad litoral y territorios en movimiento en La Barra, Pacífico Colombiano” de la profesora María Isabel Galindo (2019), que da cuenta, precisamente, de la interrelación entre los habitantes de La Barra con su entorno espacial, y nos ha brindado insumos que han resultado de mucha utilidad en nuestra propuesta creativa.

A partir de los hallazgos de su trabajo de campo y desde conceptos como la historia ambiental y la “ecología de la vida” (Ingold, 2000), Galindo (2018) propone el término de *trama telúrica* para describir la creación mutua entre el espacio y lo humano. De este modo, la autora pormenoriza cómo las fuerzas telúricas que se acumulan en este territorio, entre las que se encuentra el vaivén constante del mar, condicionan y transforman de manera constante la experiencia vital de los habitantes de La Barra al tiempo que estos últimos modifican el espacio. En este sentido, el espacio “no corresponde a una entidad inanimada que solo sirve de escenario para la vida humana; por el contrario, se trata de un universo en constante nacimiento cuyos residentes humanos afectan y son afectados por los fenómenos no humanos que esculpen y erosionan la superficie que ocupan” (Galindo, 2018. P 37. Parfraseando a Ingold, 2000. P 74).

En concordancia con el planteamiento ético y político desde el que creamos la historia y a consecuencia de los vaivenes constantes entre análisis de la realidad y creación ficcional que supone nuestro método, fue necesario abordar el diseño de la dimensión espacial y su interrelación con los personajes desde la ontología y más específicamente desde las



posibilidades que quedan manifiestas a la hora de tratar el tema desde el llamado giro ontológico, como ya lo habíamos expresado.

En ese sentido Arturo Escobar (2014) explica cómo, en contraposición a la idea moderna de la razón universal de un único mundo, existen diversos mundos interrelacionados entre sí. Así, las ontologías relacionales no se rigen por el dualismo moderno en el que se separa al ser humano de la naturaleza teniendo el primero la connotación de sujeto (actuante) y la segunda la de objeto (pasivo) (Escobar 2014). En estas ontologías el territorio es más que el escenario en el cual tienen lugar las acciones humanas y no se le entiende como un objeto (Escobar, 2014). Así, la comunidad suele ser, en las ontologías relacionales, una unidad ontológica conformada por agentes humanos y no humanos en la cual montañas, lagos y mares son seres con agencia y, en consecuencia, sujetos de derechos (Escobar, 2014. P 103). Ejemplo de ello es el caso de la Ontología de los indígenas Arhuacos que habitan la Sierra Nevada de Santa Marta en la cual la laguna Naboba, además de un lugar sagrado, es un integrante de la comunidad que también debe ser consultado sobre las formas de habitar el territorio (Villafaña, 2016) . Para el pueblo Barí, a pesar de las divisiones fronterizas que dividen su territorio en dos, éste y los integrantes humanos y no humanos que lo habitan hacen parte de un mismo cuerpo (Comisión de la verdad, 2022).

En conclusión, podríamos decir que la construcción de nuestra dimensión espacio temporal se realizó a partir del trabajo de campo, la experiencia personal y el análisis de fuentes investigativas. Producto de este relacionamiento con las fuentes hemos entendido la dimensión espacial del relato como un ente vivo, con agencia y colectivo, integrado a su vez por agentes humanos y no-humanos, un territorio que es habitado y al mismo tiempo habita y atraviesa la existencia de los actores que lo constituyen. Así entonces, buscamos que la interrelación

espacio - personajes de nuestra historia transgreda la separación binaria que propone la modernidad entre lo humano y la naturaleza, donde “(...) lo humano se constituye a expensas de lo no-humano (...)” (Escobar, 2014. P 15).

Así entonces, en un punto del proceso creativo decidí entender el territorio como una entidad actuante, con sus manifestaciones, acciones, propósitos y su propio desarrollo argumental. Una entidad que habla (y en algunos casos grita), que persuade, que orienta y cuyas acciones condicionan el devenir de la historia. Se expresa a través de fuerzas telúricas, acuáticas, astronómicas, como la tormenta inicial incitada por la luna llena que causa un naufragio, el temblor de tierra que mueve a los personajes, pero también el tiempo y el espacio o el lodo del interior de la tierra y las manchas que deja éste en las protagonistas. También moviliza y afecta a los actores humanos y no-humanos que lo conforman o lo visitan (perros, árboles, mosquitos, humanos, espíritus migrantes) a través de sueños, episodios de sonambulismo y variaciones espacio temporales.

La decisión de entender el espacio de la historia como una entidad actuante se manifiesta muy fuertemente en el prólogo del guion. El guion inicia con la luna y unas olas violentas como protagonista, dando cuenta de una tormenta que ocasionó un naufragio. Luego vamos directamente al interior de la tierra, donde vemos el magma volcánico y las placas tectónicas moviéndose, provocando un temblor. Dicho temblor de tierra va a originar también un movimiento en el espacio-tiempo del relato. Aisha y Mify que viajaban juntas en la lancha naufragada fueron sacudidas por la tormenta, pero también por el temblor y terminaron ubicadas en diferentes tiempos: Aisha permaneció en el tiempo de los sucesos de la película mientras que Mify resultó en el Correcaminos de hace 100 años donde se iría convirtiendo en Doña Nena. En las escenas del prólogo vemos también los ojos enrarecidos por el color

terracota de Delfina, Victoria y el perro Pantera. Como veremos más adelante, esto además de ser un recurso estilístico y narrativo da cuenta de la relación estrecha entre estos personajes y las fuerzas telúricas y la creación mutua entre ellos.

## Mundos en tensión, personajes en conflicto

Si volvemos sobre la idea inicial, encontraremos que ésta nos orientaba a pensar la construcción del relato a partir de una situación que involucraba dos puntos clave: **el cuerpo de un (a) forastero (a) llega a un pueblo ubicado entre la selva y el mar**. Este planteamiento inicial fue inspirado por el naufragio de enero de 2019 en Capurganá y por el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* de Gabriel García Márquez. Las primeras páginas de los cuadernos de ideas dan cuenta de la inspiración que han significado estos dos elementos a lo largo del proceso.

Lo he escrito en varios documentos, pero siempre me parece importante tenerlo presente. Existen dos grandes detonantes que me llevan a querer desarrollar esta historia, el primero de ellos es el naufragio en enero del 19 en el mar del golfo de Urabá de una lancha repleta de migrantes en tránsito hacia América del Norte. De los cuerpos que las autoridades colombianas lograron rescatar, poco se sabía; ni sus nombres, ni familiares a los que informarles, ni cuánto tiempo llevaban viajando, ni sus razones; nada, solo cuerpos. Cuerpos a los que la muerte alcanzó en las inmediaciones del que es quizá el territorio más empobrecido, marginalizado y despojado de Colombia. (...) Cuerpos de personas que en vida también fueron marginalizadas, empobrecidas y despojadas y que ahora terminarían en modestas tumbas con cruces de madera clavadas que, ante el desconocimiento de un nombre, llevan grabados números. ¿Cómo eran sus nombres? ¿de dónde venían? ¿por qué hacían esta travesía? ¿sabían de lo peligroso que era? ¿Qué esperaban encontrar al llegar a Estados Unidos? ¿había alguien esperándolos? ¿nunca sabrán sus familiares a ciencia cierta qué pasó con ellos?

(...)

*El ahogado más hermoso del mundo* [es] el segundo detonante (o quizá referente) que quiero tener presente. Este cuento relata como un cuerpo sin vida, de aparente lejana procedencia, llega arrastrado por la marea a un pequeño pueblo a orillas del mar. Hoy considero que, en lugar de una adaptación, el proyecto va encaminado a una conversación (o si se quiere revisión) que tomará algunos aspectos puntuales del cuento para detonar algunas reflexiones y construcciones en el relato que estamos desarrollando. (tomado de los Cuadernos de ideas, primer semestre de 2020)

Como podemos ver en estos apuntes, el naufragio de 2019 situó mi interés en el fenómeno de la migración y me llevó a hacerme preguntas que serían importantes a la hora de abordar el

diseño de los personajes migrantes del relato. Por su parte, el cuento de García Márquez inspiró una situación clave en la historia: un cuerpo que llega a las playas de un pueblo costero. Al mismo tiempo, esta obra literaria nos invitó a pensar en una comunidad receptora como personaje. En paralelo, y partiendo del horizonte ético que hemos descrito, desde estas primeras reflexiones empezamos a plantear que existiría una tensión entre migrantes, comunidad receptora y un sistema dominante que los ha marginalizado, por lo que también fue necesario pensar en el diseño de personajes que representaran dicho sistema. De este modo, los personajes del relato se han dividido, principalmente, en tres grupos, que a su vez representan tres mundos: **los migrantes, los locales y los agentes del sistema dominante.**

De este modo, si bien en el diseño de los personajes se han tenido en cuenta factores como la definición de rasgos físicos, psicológicos y sociales, el proceso ha sido pensado sobre todo desde la función discursiva que cumple cada personaje en relación con el horizonte ético planteado. A continuación, me remito al cuaderno de ideas para ejemplificar cómo pensar en las funciones discursivas fue muy importante en el proceso de diseño de los personajes.

19/02/2022  
Después de leer con Tatiana el guión este fin de semana, varios pensamientos con respecto a la historia se vienen transformando.

~~Territorio~~ <sup>Territorio</sup> vivo que habita a sus habitantes. habla y a través del caso de la película, mediante sus señales advierte que algo va a suceder, que está en Peligro.

Victoria  
Le ha huido a su relación con el territorio y la magia que hay en él. Sin embargo el territorio también le habla a ella y de cierto modo, no la deja huir. Pero Victoria ha querido huir por la discriminación que ha sentido y por la maternidad de tener que tener un trabajo, o de creer que tiene que.

Delfina  
Representa la curiosidad, el juego, la picardía, pero desde la sabiduría que hay en estos elementos.

Lichu y Ubaldo  
Representan la subiduría del camino trasegado y la disposición de dejarse tocar por el territorio. No son unos viejos cerrados.

Aishu, Doña Nena, Mify  
Representan la conexión entre pueblos. ¿Punificurismo? lo ancestros y las historias comunes que se entrecruzan.

## - Máquinas excavadoras y ombligos enterrados: conflicto territorial en Correcaminos

Entendiendo que los personajes del relato están dotados de funciones discursivas específicas, y partiendo de horizontes pluriversalistas, podemos decir que en el guion los personajes representan diferentes mundos que son a su vez complejos y que, al convivir y tensionarse entre sí, generan conflicto.

Siguiendo a autores como Arturo Escobar y Ramón Grosfoguel podemos sostener que histórica y materialmente el mundo moderno ha imperado al devorar, invalidar e intentar borrar otras experiencias de mundo posible. Escobar afirma que la crisis del sistema civilizatorio moderno demuestra que éste se ha sostenido “a expensas de la destrucción de otros mundos” (2019). Entender esto ha influenciado la construcción de un grupo de personajes que si bien no aparecen en muchas páginas del guion son agentes de uno de los conflictos más importantes de la historia: me refiero a los personajes externos a Correcaminos que defienden y ejecutan el proyecto de construcción (el coronel, el funcionario y el ingeniero, principalmente).

Para desarrollar narrativamente el conflicto territorial de Correcaminos, tomé como referencia tensiones de este tipo que se han dado en Colombia en los últimos años. Es el caso de las múltiples amenazas territoriales que han enfrentado las comunidades étnicas de la Sierra Nevada de Santa Marta, las cuales han tenido que enfrentar tanto la violencia y el narcotráfico, como proyectos que han pretendido desde la construcción de mega hoteles hasta la explotación minera de la zona; el proyecto de construcción de un megapuerto en el golfo de Tribugá en contra del deseo de la comunidad afrodescendiente local; o la defensa que han emprendido las mujeres negras del norte del Cauca de su forma de convivir con el río Ovejas frente a la amenaza de desalojo y desvío del cuerpo de agua que ha representado los intereses de un proyecto minero.

Para el desarrollo de nuestro guion, siguiendo a Escobar (2014, 2016, 2019), asumimos que este tipo de conflictos, además de ser evidentemente territoriales, son tensiones de orden ontológico dado que “los conflictos ambientales y territoriales son también por el modo de existir” (2019). Concretamente en el guion, esta disputa por el modo de ser y existir en

comunidad queda manifiesta en la escena en la que los ingenieros y los funcionarios intentan conciliar el proyecto de construcción con los habitantes de Correcaminos. En esta escena Licha interviene manifestándole al ingeniero lo siguiente.

Disculpe, joven. Yo le quiero hacer una pregunta que seguro usted me sabrá responder porque se nota que usted es muy estudiado. ¿También van a desenterrar y mover todos los ombligos de esta gente que están enterrados en el bosque? También van a dejar que se los lleven, ¿cierto?

Esta escena devela las reales magnitudes del conflicto. Es sabido que en diversas comunidades y pueblos el ombligo del recién nacido tiene mucha importancia. Algunas de estas comunidades suelen enterrar dicho ombligo como parte del vínculo y el arraigo al territorio específico. Los ingenieros y los funcionarios, partiendo desde una ontología moderna y una visión desarrollista, no tienen en consideración el vínculo que representan esos ombligos enterrados, para ellos el “problema” se resuelve prometiendo reubicación o empleo, pero, como lo evidencia Licha con sus palabras, el asunto se trata de que para la mayoría de la comunidad no es negociable irse de esas playas y de esos bosques, dado que éste habita en sus cuerpos y sus historias.

## - El encuentro como posibilidad del pluriverso

Cuando empecé a consultar reportajes y materiales periodísticos a propósito del fenómeno de la migración en la frontera entre Colombia y Panamá me encontré que un artículo de La Liga Contra el Silencio se refiere a los migrantes que transitan por esta zona como los migrantes invisibles para dar cuenta precisamente de la invisibilización y falta de atención a este fenómeno por parte de las autoridades y buena parte de la opinión pública. Al respecto hay dos testimonios, uno recogido en mi propio trabajo de campo y otro tomado de una crónica del

periodista José Guarnizo, que me han llamado la atención y que han sido inspiradores de mi proceso creativo.

En el primero de estos testimonios, César, un profesor de educación básica en Capurganá, me manifestaba que la ausencia de una política pública aceptable en torno al fenómeno de la migración en esta parte del país demostraba “una actitud racista del gobierno nacional”. Para César, las instituciones del estado colombiano han demostrado que “no les interesan los negros ni de Colombia ni de fuera de ella”. En un sentido parecido, Darwin García, habitante de Capurganá, figura con el siguiente testimonio en un reportaje de José Guarnizo a propósito de la tragedia que significó el naufragio de 2019 en el golfo de Urabá, testimonio que inspiró uno de los diálogos de la escena en la que Aisha se encuentra con los espíritus migrantes en el bosque de árboles gigantes.

“A mí me duele lo inhumano que es este gobierno. No sé si es porque eran africanos o negros, pero nunca vinieron a ayudar a la alcaldesa, a mirar realmente qué pasó. Si los muertos hubiesen sido unos gringos, hasta las fuerzas de la OTAN hubieran venido hasta aquí, todavía estuvieran buscándolos, pero como eran negros, como son nadie. (Entre los muertos) encontraron a una señora que se aferró a su hijo. Una embarazada. Un niño descuartizado. En este país se tratan a las personas por el estrato (económico). Y tanto nosotros como los migrantes somos como estrato cero. Si no importamos nosotros que vivimos en esta parte periférica, ahora van a importar unas personas que no son de aquí” (Darwin García en Guarnizo, 2020)

Como podemos notar, en ambos testimonios se menciona que tanto los migrantes en tránsito como los pobladores de la zona de frontera sufren el racismo estructural de un sistema dominante que los ha marginalizado. Este hecho me ha llamado la atención desde que empecé a escribir apuntes sobre esta historia, razón por la cual la idea del encuentro entre pueblos históricamente periferizados ha estado presente desde las primeras reflexiones del proceso creativo. Ya en la idea inicial hablábamos del “encuentro de dos mundos ubicados a miles de kilómetros de distancia” (Idea inicial. Tomado de mi libreta personal, 2019). A medida que avanzaba el proceso esta inquietud se fue orientando a reconocer en dicho encuentro una



posibilidad de re-existencia<sup>6</sup>. Para ello hemos tomado como referencia los planteamientos que hace Ramón Grosfoguel sobre el pluriversalismo concreto.

Grosfoguel (2007, 2012) describe cómo por medio del dualismo cartesiano y su postulado “Pienso luego existo”, las epistemologías modernas han pretendido ubicar al pensamiento occidental por encima de cualquier dimensión espaciotemporal y, en el mismo sentido, darle un carácter universal al ser supuestamente capaces de conocer y nombrar el mundo entero. El autor expone cómo el pensamiento moderno occidental parte de la base de universalismos que postulan la idea de que existe una razón universal e irrefutable (2012). Estos universalismos son abstractos ya que en ellos no se indaga por el lugar desde el que se produce conocimiento al tiempo que pretende establecer que el pensamiento occidental es válido, aplicable y superior en cualquier dimensión espacio temporal (2007). Desde esta perspectiva se omiten las relaciones de opresión y marginalidad que han posibilitado los proyectos económicos y epistemológicos modernos y se subestiman o invisibilizan otras formas de relacionamiento con el saber y el planeta que dan cuenta, como hemos visto, de otros mundos que conviven con el mundo moderno occidental.

Es importante mencionar que el universalismo abstracto de las epistemologías eurocentradas tienen consecuencias materiales. Si lo vemos desde la perspectiva de las migraciones actuales, esta auto-asignada autoridad epistémica refrenda la idea imperial de que, si el poder occidental puede nombrar y conocer el mundo entero, también puede trazar sus fronteras y definir quiénes pueden atravesarlas y quiénes no. Ejemplos son la presión política y económica que ejercen los

---

<sup>6</sup> Adolfo Albán anota que no basta con criticar, exponer y enfrentar al poder monolítico dominante, sino que es necesario acudir a la creatividad para inventar y hacer vivibles formas de vida distintas. Albán nombra a esta capacidad inventiva como re-existencia.

Estados Unidos sobre países centroamericanos para que no permitan que ciertos migrantes (pobres, negros, asiáticos, indígenas) atraviesen sus fronteras, para evitar que se acerquen a América del Norte, o las nefastas cárceles en Texas donde las autoridades migratorias de los Estados Unidos separan familias y encierran niños a la espera de una deportación casi segura. Estos universalismos le han permitido también a los centros metropolitanos de poder construir la imagen de un norte “blanco”, rico y desarrollado, frente a un sur “negro” o “café”, pobre y “atrasado” (Grosfoguel & Maldonado, 2008). Así pues, en muchos discursos se construye al migrante del sur como un “invasor” que pone en peligro puestos de trabajo locales y que trae consigo la pobreza supuestamente inherente al sur. Estos discursos omiten las causas de esta asimetría económica, entre otras, que el capitalismo ha sido posible sobre la base material de la opresión agenciada por las estructuras de poder sobre ciertos grupos poblacionales (saqueo de recursos naturales, mano de obra esclava o precarizada, etc.). Es decir, existe una interdependencia entre el racismo y el capitalismo (Restrepo Hoyos, 2020; Kontopoulos , 1993).

Sobre la asimétrica relación entre los centros de poder y los pueblos periferizados, Ana Tijoux expresa en su canción *Somos sur*:

*Tu nos dices que debemos sentarnos  
Pero las ideas solo pueden levantarnos  
(Tijoux, *Somos sur*, 2014)*

En la modernidad occidental, los pueblos del llamado sur global han sido sistemáticamente subalternizados, y percibidos como proveedores de materias primas y mano de obra (Restrepo Hoyos 2020), pero como lo expresa Tijoux, para estos pueblos han existido otras alternativas más allá de la de “sentarse” y obedecer. En contraposición al universalismo abstracto

occidental, Ramón Grosfoguel (2007; 2012) analiza la experiencia zapatista al sur de México, y el trabajo del poeta Aimé Césaire para proponer un pluriversalismo concreto en el que, desde sus particularidades, los pueblos del mundo se relacionen y produzcan conocimiento de forma horizontal y no en la forma vertical (donde el norte manda y el sur obedece) que imponen los centros de poder neocolonialistas de la actualidad (2007). Para Grosfoguel:

Si el universalismo abstracto establece relaciones verticales entre los pueblos, el universalismo concreto de Césaire es necesariamente horizontal en sus relaciones entre todos los particulares. (...)

En Césaire el universalismo concreto es aquel que es resultado de múltiples determinaciones cosmológicas y epistemológicas (un pluri-verso, en lugar de un uni-verso). El universalismo concreto cesariano es el resultado de un proceso horizontal de diálogo crítico entre pueblos que se relacionan de igual a igual (72).

En la construcción del relacionamiento entre nuestros personajes migrantes y la comunidad local hemos procurado explorar un relacionamiento sur-sur posible desde la perspectiva pluriversalista del zapatismo y de Aimé Césaire, pero no contemplada en el realismo capitalista. A continuación, enuncio algunos elementos de la historia en los que sale a relucir la posibilidad de re-existencia de estos encuentros.

- El rol de liderazgo de Doña Nena (Mify) y su importancia en la comunidad. En la escena en la que Ubaldo dicta una clase de historia a los niños descubrimos que Doña Nena (Mify) fue muy importante en la lucha por expulsar a unos hacendados que le cobraban arriendo a la comunidad por trabajar sus propias tierras. Sumado a esto, en toda la película vemos que Doña nena fue una líder de preponderada importancia para la comunidad de Correcaminos.
- Sobre el final de la historia las fuerzas telúricas y astrales del territorio como ente colectivo en conjunto con los espíritus migrantes logran menguar las fuerzas de los trabajadores del proyecto de construcción para conservar la integridad del territorio y

la posibilidad de que los migrantes sean alguna vez encontrados. Esto posibilita que la comunidad pueda detener el proyecto de construcción.

- La evolución de la relación entre Aisha y Victoria que pasa del rechazo inicial de Victoria hacia el cuerpo de Aisha y termina convirtiéndose en un vínculo empático entre ambas mujeres.

## – Problemas en el encuentro y tensiones internas

Ahora bien, este enfoque pluriversalista no significa que el relacionamiento entre comunidad y migrantes se haya construido de modo plano y desprovisto de tensiones. Por el contrario, el proceso formativo al interior de la maestría y mi propio trabajo de campo me han llevado a tener la intención de evitar diseñar una relación homogénea entre migrantes y comunidad donde todos los personajes sean “buenos” y tengan siempre los mismos intereses.

En mi visita a Necoclí en 2019, pude ver como la presencia de los migrantes generaba prevención o directamente rechazo en algunos lugareños. Cuando visité La Barra entre finales de 2021 e inicios de 2022 evidencíé que, aunque se estableció un título colectivo de tierra con el fin de proteger la propiedad de los integrantes de la comunidad, foráneos y algunos barreños se las han arreglado para negociar compra y venta de tierras, y esto ha generado que lleguen hoteles con los que es difícil competir para los emprendimientos locales relacionados con el turismo. Cuando conversé con algunos integrantes del Consejo comunitario que opera como autoridad étnica y territorial en la localidad de Capurganá, me manifestaron que algunas veces era difícil llevar a cabo acciones como protestas o reforestaciones por la falta de consenso, más si se tiene en cuenta que no todas las personas locales son cercanas al proceso comunitario.

Esta serie de indicios arrojados por el trabajo de campo me han llevado a procurar construir una relación entre los personajes migrantes y los habitantes de Correcaminos dotada de complejidades y, al tiempo, a poner atención a los conflictos entre los propios habitantes del pueblo. A propósito de estas complejidades la filósofa María Belén Carrizo (2019) retoma los planteamientos sobre futurabilidad de Berardi (2019) y sobre diseño ontológico de Escobar (2017) para plantear el término de *narrativas otras*, refiriéndose a aquellas obras de ficción que pueden abrir el espectro de las posibilidades de futuro desde lugares de enunciación diferentes a los dominantes. Al analizar películas del afrofuturismo y de la realizadora palestina Larissa Sansour, Carrizo explica que estas narraciones, en lugar de caracterizar a personajes subalternizados únicamente como víctimas o acudir a representaciones esencialistas, ponen de presente también sus contradicciones.

Estas tensiones y complejidades se expresan en la historia en hechos tales como:

- El rechazo inicial de Victoria hacia el cuerpo de Aisha al regresarlo al mar.
- La intención de Victoria de sacar provecho económico del celular que encontró con el cuerpo de Aisha.
- La prevención de Tomasa respecto a Aisha y la incomodidad que le produce la relación que entabla Delfina con la visitante.
- El rechazo inicial de Aisha a la medicina de Licha.

Para ahondar en este asunto es pertinente remitirnos al proceso de construcción de los personajes. Por ejemplo, Renato es un personaje muy importante en el desarrollo de los conflictos internos de Correcaminos. A lo largo de la historia vemos como este hombre se

muestra afín a las promesas de desarrollo y supuestas oportunidades que les ofrece el proyecto de construcción e incluso llega a trabajar en la obra. Las tensiones internas que la posición de Renato genera en la comunidad quedan manifiestas de modo explícito en la escena en la que Victoria decide enfrentarlo. En esta escena, además, queda en evidencia que el machismo de algunos integrantes de la comunidad genera tensiones con respecto a la orientación sexual de otras.

En general, los personajes se han diseñado en paralelo al desarrollo estructural de la historia. Aunque, como ya se ha mencionado, algunos métodos de escritura de guion sugieren construir una biografía de personajes sólida antes de escribir las escenas puntuales, en nuestro caso no ha funcionado de este modo. Por el contrario, el desarrollo argumental del relato y la construcción de los personajes se han afectado mutua y simultáneamente, de modo tal que los personajes se han construido a partir del relato y el relato se ha construido a partir de los personajes. Los ejercicios de escritura creativa y del diseño mismo de las escenas del guion iban sugiriendo preguntas sobre los rasgos y las posibilidades de los personajes. Es decir, el avance de la historia generaba necesidades o dudas por resolver acerca de los personajes y, a medida que estas dudas se iban aclarando, era necesario reescribir algunos aspectos del relato. Varias de estas dudas surgían justamente a partir de los conflictos internos de los personajes y las complejidades de sus posiciones.

Otro caso que nos ayuda a ejemplificar este proceso de diseño de personajes en relación con los conflictos internos de Correcaminos es el de Tomasa. Inicialmente, cuando pensé en Tomasa como personaje lo hice con la intención de evidenciar otras emociones en Victoria, además del duelo y la tensión. Es decir, Tomasa era un personaje servil al desarrollo de otro. A medida en que nos fuimos haciendo preguntas sobre el lugar y la posición de Tomasa, fue adquiriendo rasgos distintivos que paulatinamente la llevaron a tener su propio desarrollo como

personaje. Una de las primeras características que se le atribuyeron a Tomasa fue la de querer ocultar, o por lo menos disimular ante el resto de la comunidad, su orientación sexual. Esta característica generó aún más preguntas, que principalmente buscaban establecer por qué Tomasa tomaba esta actitud. La primera respuesta fue la más obvia y se relacionó con el machismo y la homofobia de algunas personas de la comunidad, representadas sobre todo en Renato. Esta respuesta se complementó con el rol de madre de Tomasa, dado que quizá el personaje no expresa libremente su orientación sexual por temor a ser percibida como una mala madre. A medida que avanzaba en estos cuestionamientos, era necesario volver sobre la escritura de algunas escenas para ajustar la presencia de Tomasa en relación con los nuevos rasgos que se le iban atribuyendo. Sin embargo, el mayor giro que tuvo la construcción del personaje se dio cuando intentaba desarrollar de mejor manera el conflicto territorial entre el proyecto de construcción y la comunidad, en ese punto del proceso, decidí dotar a Tomasa de un rol de liderazgo que sería importante en dicho conflicto. De esta manera, se estableció que Tomasa es un personaje que intenta ocultar su orientación por miedo a perder su lugar dentro de la comunidad, por temor a perder su autoridad como líder. Este cambio nos llevó a reescribir todas las escenas y diálogos que tenía Tomasa y añadir nuevas escenas como la del enfrentamiento directo de la comunidad con el proyecto de construcción en el que resultan quemadas las máquinas por primera vez.

En el caso de Victoria, la tensión con parte de la comunidad por su orientación sexual desencadena en un desarraigo muy importante en el desarrollo de este personaje. Sin embargo, este desarraigo no estaba presente ni en los primeros ejercicios de escritura ni en las primeras escenas escritas en formato de guion. En las primeras etapas del proyecto, Victoria fue concebida como un personaje cuya diversidad generaba tensiones y conflictos con otras personas de la comunidad, pero que vivía en Correcaminos. Al cuestionarme por las formas en

las que operaría este conflicto y por la relación de Victoria con otros habitantes de la comunidad, empezó a aparecer un rasgo distintivo en este personaje. Había algo en sus antecedentes, aunque aún no definía de modo específico lo que sería, que mostraban que Victoria había huido de su comunidad y su territorio. La elaboración de este rasgo nos llevó paulatinamente a determinar que Victoria es un personaje que se ha intentado desarraigar del territorio como consecuencia de la tensión que su forma de ser diversa le generaba con algunos habitantes de la comunidad. De cierto modo, Victoria no vive en Correcaminos porque encuentra problemas para ser libremente. Sin embargo, su estrecho vínculo con el territorio no le permite alejarse del todo, y por eso se siente llamada a volver a despedirse de Doña Nena. El vínculo entre Victoria y el territorio se manifiesta en la marca color terracota en forma de mapa que aparece en el omóplato de esta mujer. Así el territorio y Victoria quedan “manchados” mutuamente, pues antes de que Victoria tuviera esa mancha en su espalda, su ombligo enterrado había también marcado ese territorio. Los ojos naranjas de Victoria también representan este vínculo y llamado del territorio, en estas escenas Victoria camina en medio de las playas guiada por una fuerza telúrica que la excede. En resumen, Victoria quiso abandonar su territorio, pero éste siguió habitando en ella. Al definir esto, también tuvimos que reescribir varias escenas del principio del guion que se hicieron pensando que Victoria vivía en Correcaminos.

## - Espíritus migrantes y espectralidad tropical

Pensar en nuestra dimensión espacio temporal como una especie de limbo ha influenciado de manera importante el tono general de la historia, dotándolo de situaciones que no resultan convencionales o habituales en la ontología naturalista. Nuestro horizonte pluriversalista



también fue paulatinamente ampliando las posibilidades de abordaje de la historia permitiéndonos entender el territorio como un ente colectivo que tiene agencia y las posibilidades a partir del encuentro entre pueblos del sur. Estas nociones han sido transversales a la construcción de todo el relato.

En nuestro proceso creativo la idea del viaje en el tiempo, la concepción del territorio como entidad con agencia y la presencia de personajes fantasmagóricos han sido elementos que nos han acercado a la noción antropofágica planteada por Carrizo, Rocha y Andrade. María Belén Carrizo (2019) retoma los planteamientos del *Manifiesto Antropófago* de Oswald Andrade (1928) y del *Hollywood Tropical* de Glauber Rocha (1965) para explicar que las narrativas otras nos invitan a “multiplicar los modos de tratamiento de los temas y motivos usualmente asociados a la noción de futurismo y ciencia ficción” (P74). De un modo más general, siguiendo a Carrizo, podríamos resaltar que algo importante de las narrativas otras es que toman elementos supuestamente reservados a las narrativas del norte global para apropiarlos (o deglutirlos) y así transformarlos en herramientas de narrativas que involucran de forma protagónica contextos y personajes del sur global (2019). Por su parte Eljaiek recuerda que la antropofagia “Propone la transformación de elementos extraños - europeos, norteamericanos - en productos culturales mixtos, que serán reconocidos como propios, familiares (...)” (2017)

Refiriéndose a la tropicalización del gótico, Eljaiek (2017) también destaca que, cuando se trata de la readaptabilidad literaria o cinematográfica, la palabra trópico debe ser entendida desde la denotación geográfica que la palabra confiere pero también volviendo sobre la palabra “tropos” que refiere la transformación del sentido de las palabras. En consecuencia, siguiendo a Eljaiek podríamos afirmar que la tropicalización de los géneros debe entenderse como la reubicación y transformación de éstos (Eljaiek, 2017).

Son múltiples las obras y tendencias tanto literarias como cinematográficas que, desde lugares de enunciación diferentes a los dominantes, se han apropiado de elementos asociados a ciertos géneros como la fantasía, la ciencia ficción, el horror o el gótico, para transformarlos (o si se quiere reciclarlos) teniendo en cuenta los contextos sociales, históricos y políticos desde los que son creadas estas historias (Eljaiek, 2017). Como se verá más adelante, algunas películas que se han caracterizado por realizar esta tropicalización de ciertos géneros cinematográficos y que al mismo tiempo han sido referentes clave en nuestro proceso de investigación son: *Los silencios* (Seigner, 2018. Brasil y Colombia), *La Llorona* (Bustamante, 2019. Guatemala) y *Atlantique* (Diop, 2019. Senegal).

En el caso de la cinematografía Colombiana podemos nombrar la readaptación que hacen las películas de Jairo Pinilla del género horror y el gótico trópico del llamado grupo de Cali como dos casos emblemáticos de tendencias creativas que han utilizado la apropiación y reciclaje de géneros literarios y cinematográficos asociados a la tradición cultural del norte global creando obras en las que el contexto social e histórico colombiano cobra gran relevancia.

Particularmente, películas gótico tropicales del grupo de Cali como *Pura Sangre* (Ospina, 1982) y *La mansión de Araucaima* (Mayolo, 1986) sitúan en un escenario tropical y de tierra caliente muchos elementos del género como la fascinación por la sangre, personajes que son monstruos (no muertos, con frecuencia), las atmósferas lúgubres y la espectralidad, para lograr una crítica a las élites vallecaucanas, poniendo de presente cómo la riqueza de éstas está sustentada en el vampirismo social que se ejerce sobre la clase baja, obrera y campesina.

Casos más actuales (y cercanos) en los que podemos identificar cierta adaptabilidad y subversión de elementos asociados a ciertos géneros cinematográficos son los cortometrajes de Juanita Onzaga, Tiagx Velez y Juliana Zuluaga y Mauricio Maldonado. Tanto en *El mañana es un palacio de agua* (Onzaga, 2022) como en *Presagio* (Velez & Zuluaga 2022) se nos propone una narrativa que parte de la especulación y de una suerte de interrelación entre la distopía y la utopía para hablar de futuros posibles, lo cual, siguiendo a Berardi y Carrizo podríamos nombrar como “futurabilidad” (Carrizo, 2019; Berardi, 2019). Si bien estos cortometrajes incorporan, reciclan y en ocasiones deconstruyen algunos de los elementos asociados a géneros como la ciencia ficción y la distopía, resultan siendo obras con un marcado estilo ensayístico.

Por su parte, en los cortometrajes *En busca de aire* (2015) y *Las Fauces* (2020), Mauricio Maldonado apuesta fuertemente por la hibridación de géneros y formas de representación al construir universos que aunque son distópicos se perciben muy profundamente ligados a la actualidad del país y específicamente la de la ciudad de Medellín, es decir son distopías que no están tan alejadas de lo que actualmente se vive en estos contextos. La trama de estos cortometrajes se centra en los dramas de los personajes que se desenvuelven en estos universos. De igual modo, y a pesar de moverse en un campo tan fuertemente ficcional como en principio puede parecer una distopía, Maldonado logra escenas en las que se mezcla lo imaginado del universo narrativo propuesto con un tono que tiende a ser naturalista. Lo anterior se evidencia principalmente en las interpretaciones que ejecutan actores no profesionales que utilizan la jerga habitual de las juventudes de los barrios más periferizados de Medellín de donde, de hecho, provienen los actores con los que trabaja este director.

Si bien en el guion presentado se pueden identificar elementos de los referentes expuestos en los párrafos anteriores, considero que las disposiciones narrativas de la historia se acercan más a la forma y al tono empleados en los cortometrajes de Mauricio Maldonado que a aquellos utilizados por Onzaga y Vélez y Zuluaga o el gótico tropical del grupo de Cali. Por un lado, el guion se centra en desarrollar los conflictos de los personajes que se desenvuelven en el universo planteado. Algunos de estos son la tensión entre el arraigo y el desarraigo que vive Victoria a lo largo de la historia, el drama que enfrenta Aisha por desconocer el paradero de su hija o el conflicto territorial (que es por ende, como ya se ha explicado, ontológico) que enfrenta a la mayoría de la comunidad con el proyecto de construcción en cercanías del manglar. Del mismo modo, y adelantándonos un poco a la etapa de producción, que no está aún contemplada en el proyecto de investigación planteado, en nuestro caso pensamos combinar el trabajo con intérpretes profesionales y no profesionales, método que ya utilicé en mi anterior cortometraje *Centauros* (2022) y que fue muy importante para lograr unas interpretaciones y, en general una puesta en escena muy naturalista, en la que incluso se pueden difuminar los límites entre la ficción y la no ficción.

Para el caso de la construcción del tono general de la historia ha sido muy importante el análisis de películas realizadas desde lugares de enunciación no dominantes y que mezclan elementos comúnmente asociados a géneros como la fantasía o el horror con las realidades sociales y políticas de los contextos en los que son realizadas. Se podría decir que la versión de guion que se presenta tiene elementos que lo acercan a géneros y subgéneros como el fantástico (bosques encantados, la desaparición de Mify); la ciencia ficción (viajes en el tiempo); el horror (apariciones fantasmagóricas, ensoñaciones y pesadillas atormentadoras) o el eco horror (gallinazos muertos que vuelven a la vida, pájaros cantando a deshoras que no dejan dormir a la comunidad, mosquitos que pican hasta un punto insoportable la piel). Sin embargo, nuestro

trabajo metodológico no implicó el estudio detallado de cada uno de estos géneros, sino que el tono y estilo de la historia se fue construyendo, como veremos más adelante, en relación a nuestro marco conceptual que hemos nombrado como el “horizonte pluriversalista” y, como hemos mencionado anteriormente, de un relacionamiento estrecho con los referentes.

Un ejemplo de la relación que ha tenido la construcción del tono de la historia con nuestra postura ética es la incorporación de elementos como el protagonismo que cobran las fuerzas telúricas y astronómicas y la relevancia de las acciones de personajes no humanos. Muestra de ello son escenas como la tormenta inicial, el terremoto que termina alterando la cotidianidad del pueblo, o las manchas que el lodo telúrico deja en las pieles de Aisha y Victoria, así como la importancia que tienen para la trama las acciones de Pantera, el perro guía que finalmente lleva a Victoria a reencontrar el cuerpo de Mify. Estos elementos acercan el tono de la historia al subgénero del eco-horror, que suele enfrentar a fuerzas no humanas de la naturaleza (aparentemente en un estado sobrenatural) con los personajes humanos de las historias. Sin embargo, como hemos explicado en el apartado titulado “relación espacio - personajes”, este tono parte, en este caso, de concebir el espacio como una unidad ontológica colectiva y con agencia en la que confluyen fuerzas humanas y no humanas. Sobre la interrelacionalidad entre entidades humanas y no humanas Wilches Chaux expresa que:

Un dicho usual en Colombia es que a los perros solo les falta hablar. Lo cierto es que permanentemente hablan, pero a los humanos nos hace falta entenderlos. Lo mismo sucede con todos esos seres de la naturaleza que normalmente tendemos a considerar objetos inertes del escenario de fondo, pero que en realidad son actores-activos (valga la redundancia) de esos territorios de los cuales ellos y nosotros formamos parte: suelos y subsuelos, volcanes, vientos y nubes, laderas, bosques de todo tipo, el mar – sobre todo– y la biodiversidad.

Todos están enviando mensajes permanentes, y todos, incluidos los humanos, conformamos el territorio, que en sí mismo es un organismo vivo, una unidad (2017).

Son múltiples las obras y tendencias tanto literarias como cinematográficas que, desde lugares de enunciación diferentes a los dominantes, se han apropiado de elementos asociados a ciertos géneros como la fantasía, la ciencia ficción, el horror o el gótico, para transformarlos (o si se quiere reciclarlos) teniendo en cuenta los contextos sociales, históricos y políticos desde los que son creadas estas historias (Eljaiek, 2017). Como se verá más adelante, algunas películas que se han caracterizado por realizar esta tropicalización de ciertos géneros cinematográficos y que al mismo tiempo han sido referentes clave en nuestro proceso de investigación son: *Los silencios* (Seigner, 2018. Brasil y Colombia), *La Llorona* (Bustamante, 2019. Guatemala) y *Atlantique* (Diop, 2019. Senegal).

En el caso de la cinematografía Colombiana podemos nombrar la readaptación que hacen las películas de Jairo Pinilla del género horror y el gótico trópico del llamado grupo de Cali como dos casos emblemáticos de tendencias creativas que han utilizado la apropiación y reciclaje de géneros literarios y cinematográficos asociados a la tradición cultural del norte global creando obras en las que el contexto social e histórico colombiano cobra gran relevancia.

Particularmente, películas gótico tropicales del grupo de Cali como *Pura Sangre* (Ospina, 1982) y *La mansión de Araucaima* (Mayolo, 1986) sitúan en un escenario tropical y de tierra caliente muchos elementos del género como la fascinación por la sangre, personajes que son monstruos (no muertos, con frecuencia), las atmósferas lúgubres y la espectralidad, para lograr una crítica a las élites vallecaucanas, poniendo de presente cómo la riqueza de éstas está sustentada en el vampirismo social que se ejerce sobre la clase baja, obrera y campesina.

Casos más actuales (y cercanos) en los que podemos identificar cierta adaptabilidad y subversión de elementos asociados a ciertos géneros cinematográficos son los cortometrajes de

Juanita Onzaga, Tiagx Velez y Juliana Zuluaga y Mauricio Maldonado. Tanto en *El mañana es un palacio de agua* (Onzaga, 2022) como en *Presagio* (Velez & Zuluaga 2022) se nos propone una narrativa que parte de la especulación y de una suerte de interrelación entre la distopía y la utopía para hablar de futuros posibles, lo cual, siguiendo a Berardi y Carrizo podríamos nombrar como “futurabilidad” (Carrizo, 2019; Berardi, 2019). Si bien estos cortometrajes incorporan, reciclan y en ocasiones deconstruyen algunos de los elementos asociados a géneros como la ciencia ficción y la distopía, resultan siendo obras con un marcado estilo ensayístico.

Por su parte, en los cortometrajes *En busca de aire* (2015) y *Las Fauces* (2020), Mauricio Maldonado apuesta fuertemente por la hibridación de géneros y formas de representación al construir universos que aunque son distópicos se perciben muy profundamente ligados a la actualidad del país y específicamente la de la ciudad de Medellín, es decir son distopías que no están tan alejadas de lo que actualmente se vive en estos contextos. La trama de estos cortometrajes se centra en los dramas de los personajes que se desenvuelven en estos universos. De igual modo, y a pesar de moverse en un campo tan fuertemente ficcional como en principio puede parecer una distopía, Maldonado logra escenas en las que se mezcla lo imaginado del universo narrativo propuesto con un tono que tiende a ser naturalista. Lo anterior se evidencia principalmente en las interpretaciones que ejecutan actores no profesionales que utilizan la jerga habitual de las juventudes de los barrios más periferizados de Medellín de donde, de hecho, provienen los actores con los que trabaja este director.

Si bien en el guion presentado se pueden identificar elementos de los referentes expuestos en los párrafos anteriores, considero que las disposiciones narrativas de la historia se acercan más a la forma y al tono empleados en los cortometrajes de Mauricio Maldonado que a aquellos

utilizados por Onzaga y Vélez y Zuluaga o el gótico tropical del grupo de Cali. Por un lado, el guion se centra en desarrollar los conflictos de los personajes que se desenvuelven en el universo planteado. Algunos de estos son la tensión entre el arraigo y el desarraigo que vive Victoria a lo largo de la historia, el drama que enfrenta Aisha por desconocer el paradero de su hija o el conflicto territorial (que es por ende, como ya se ha explicado, ontológico) que enfrenta a la mayoría de la comunidad con el proyecto de construcción en cercanías del manglar. Del mismo modo, y adelantándonos un poco a la etapa de producción, que no está aún contemplada en el proyecto de investigación planteado, en nuestro caso pensamos combinar el trabajo con intérpretes profesionales y no profesionales, método que ya utilicé en mi anterior cortometraje *Centauros* (2022) y que fue muy importante para lograr unas interpretaciones y, en general una puesta en escena muy naturalista, en la que incluso se pueden difuminar los límites entre la ficción y la no ficción.

Para el caso de la construcción del tono general de la historia ha sido muy importante el análisis de películas realizadas desde lugares de enunciación no dominantes y que mezclan elementos comúnmente asociados a géneros como la fantasía o el horror con las realidades sociales y políticas de los contextos en los que son realizadas. Se podría decir que la versión de guion que se presenta tiene elementos que lo acercan a géneros y subgéneros como el fantástico (bosques encantados, la desaparición de Mify); la ciencia ficción (viajes en el tiempo); el horror (apariciones fantasmagóricas, ensoñaciones y pesadillas atormentadoras) o el eco horror (gallinazos muertos que vuelven a la vida, pájaros cantando a deshoras que no dejan dormir a la comunidad, mosquitos que pican hasta un punto insoportable la piel). Sin embargo, nuestro trabajo metodológico no implicó el estudio detallado de cada uno de estos géneros, sino que el tono y estilo de la historia se fue construyendo, como veremos más adelante, en relación a nuestro marco conceptual que hemos nombrado como el “horizonte pluriversalista” desde el



que partimos y, como hemos mencionado anteriormente, de un relacionamiento estrecho con los referentes.

Un ejemplo de la relación que ha tenido la construcción del tono de la historia con nuestra postura ética es la incorporación de elementos como el protagonismo que cobran las fuerzas telúricas y astronómicas y la relevancia de las acciones de personajes no humanos. Muestra de ello son escenas como la tormenta inicial, el terremoto que termina alterando la cotidianidad del pueblo, o las manchas que el lodo telúrico deja en las pieles de Aisha y Victoria, así como la importancia que tienen para la trama las acciones de Pantera, el perro guía que finalmente lleva a Victoria a reencontrar el cuerpo de Mify. Estos elementos acercan el tono de la historia al subgénero del eco-horror, que suele enfrentar a fuerzas no humanas de la naturaleza (aparentemente en un estado sobrenatural) con los personajes humanos de las historias. Sin embargo, como hemos explicado en el apartado titulado “relación espacio - personajes”, este tono parte, en este caso, de concebir el espacio como una unidad ontológica colectiva y con agencia en la que confluyen fuerzas humanas y no humanas. Sobre la interrelacionalidad entre entidades humanas y no humanas Wilches Chaux expresa que:

Un dicho usual en Colombia es que a los perros solo les falta hablar. Lo cierto es que permanentemente hablan, pero a los humanos nos hace falta entenderlos. Lo mismo sucede con todos esos seres de la naturaleza que normalmente tendemos a considerar objetos inertes del escenario de fondo, pero que en realidad son actores-activos (valga la redundancia) de esos territorios de los cuales ellos y nosotros formamos parte: suelos y subsuelos, volcanes, vientos y nubes, laderas, bosques de todo tipo, el mar – sobre todo– y la biodiversidad.

Todos están enviando mensajes permanentes, y todos, incluidos los humanos, conformamos el territorio, que en sí mismo es un organismo vivo, una unidad (2017).

Otro elemento de la historia que puede resultar extraño desde una visión naturalista es la “resurrección” de Aisha. Éste fue un suceso que se fue construyendo a partir de la reflexión

suscitada por el análisis de varios referentes. En *El ahogado más hermoso del mundo* el cuerpo que llega a las playas de aquel pueblito costero yace de principio a fin muerto e inerte. Si bien la presencia de ese cuerpo por sí misma genera interacción con la comunidad receptora, partiendo en este caso de mi deseo por explorar los encuentros posibles entre personas y mundos, quería que en el guion el personaje que era arrastrado por el mar hasta las playas de Correcaminos no estuviera siempre inerte. Los siguientes apuntes del cuaderno de ideas dan cuenta de este proceso.

Teniendo en cuenta que lo que más me interesa explorar con la historia es ese encuentro humano que se produce por el flujo de personas migrantes, no quiero que la (o el) migrante sea un personaje inerte, sino que por el contrario interactúe con la comunidad receptora. La condición vital de este personaje puede darse de diferentes formas, de las que destaco dos.

1. En el mundo “real” el personaje está muerto, pero aún así lo podemos ver moviéndose e interactuando con las demás personas, mientras que en el transcurso de la historia vamos descubriendo su condición. Varias películas hacen esto de formas muy variadas [ [Los Silencios](#) (Seigner, 2018), [Swiss Army Man](#) (Kwan, 2016) o, incluso, [El sexto sentido](#) (Night Shyamalan, 1999) ]. Quisiera destacar entre estas “Los silencios”. La película de la brasileña Beatriz Seigner logra construir un universo desgarradoramente mágico y real al mismo tiempo, nos muestra a los “fantasmas” del conflicto armado colombiano, que son los desaparecidos, confluir en tiempo y espacio con aquellos que quedan y que siguen viviendo en carne propia las consecuencias de una realidad social que los marginaliza.
2. El personaje, por increíble que parezca, está realmente vivo e interactúa con la comunidad que lo recibe. El hecho de sobrevivir a las profundidades y bravuras del mar, de por sí, es también un hecho mágico y nos situaría en un universo enrarecido y en unas lógicas otras del espacio y el tiempo. En ese sentido la interacción y el tratamiento del tiempo y el espacio que se hace en *Manta Ray* (Aroonpheng, 2018), puede ser un referente clave. El subtítulo de la película de Aroonpheng es “Los espíritus ausentes”, y precisamente el director nos muestra el encuentro de dos hombres que se encuentran en medio de la ausencia en un contexto de migración y desplazamiento forzado.

Realmente no son tan diferentes entre sí las dos opciones, en ambos sentidos se crea una especie de limbo, un no lugar, un lugar Otro, como bien se hace en [Volcano](#) (Bondarchuk, 2018) (tomado de los cuadernos de ideas, primer semestre de 2020)



*Ilustración 9. Fotograma de la película Volcano*

7

Como podemos observar, estas reflexiones ya empezaban a dar cuenta de ciertos eventos que escapaban a las lógicas de la ontología naturalista, constituyéndose así en sucesos que pueden ser percibidos como extraños. Al continuar pensando en el desarrollo de ese personaje que llega a las playas de Correcaminos anoté.

He pensado también en partir de cierta espectralidad (espectralidad manejada como en *Los Silencios*) yacente en la condición ambigua del desaparecido para dislocar tiempo [y] espacio. En este sentido una idea me viene rondando hace tiempo: El cuerpo de la migrante viaja en el tiempo.



*Ilustración 10 Fotograma de la película Los silencios*

Desde una etapa temprana del proceso recursos como viajes en el tiempo y la “espectralidad” empezaron a cobrar fuerza en nuestra propuesta narrativa. La variabilidad del espacio tiempo

---

<sup>7</sup> En *Volcano* (Bondarchuk, 2018) se nos muestra como un funcionario de una agencia de la Unión Europea queda abandonado en una zona en conflicto y no puede salir de ahí por absurdas razones.

de la que hablo en estas notas fue tomando forma hasta constituirse en el viaje en el tiempo de Mify (Doña Nena), que es uno de los elementos más importantes del entramado de la historia.

Otro elemento que nos ayuda a entender el modo en que se fue construyendo el tono de la historia es el viaje en el tiempo de Mify (Doña Nena). Para la construcción de este elemento fue muy importante analizar referentes provenientes de contextos social y geográficamente distantes como la película *12 Monos* (Gilliam, 1995) y la serie de Netflix *Dark* (Bo Odar & Frieze, 2017 - 2020) y, al mismo tiempo, obras más cercanas a lo que queremos lograr, como la película burkinesa *Sankofa* (Gerima, 1993).



*Ilustración 11. Fotograma de la película Sankofa*<sup>8</sup>

Así, el viaje en el tiempo resulta siendo un recurso clave en el desarrollo narrativo de la historia y que, al mismo tiempo, cumple funciones discursivas dentro de nuestra perspectiva y posicionamiento pluriversalista. Al enunciar algunas de las características principales de las narrativas otras, Carrizo (2019) expone que éstas ponen de presente la interrelación entre presente, futuro y pasado. El viaje temporal de Mify funciona para enfatizar aspectos como lo relacionadas que pueden estar las historias de los pueblos del sur a pesar de las distancias

---

<sup>8</sup>Sankofa cuenta la historia de una modelo afroestadounidense que visita Ghana para la grabación de una película. Debido al encuentro con un anciano sabio y misterioso la modelo viaja en el tiempo a los tiempos esclavistas donde es capturada y tratada como esclava.

geográficas y la posibilidad de re-existencia a partir del entendimiento y la cooperación entre estos pueblos.

Es común que los viajes en el tiempo en narrativas de ciencia ficción se presenten a partir de una intermediación de un invento tecnológico, como en las mencionadas *Dark* (2017) y *12 monos* (1995), mientras que en nuestro caso el viaje temporal de Mify se da por un temblor de tierra. Dicho de otro modo, este movimiento en el espacio/tiempo se da a partir de una manifestación del territorio como entidad actuante de la historia.



*Ilustración 12. Fotograma de la serie Dark en el que se muestra una de las intermediaciones tecnológicas para los viajes en el tiempo*



*Ilustración 13. fotograma de la película 12 monos*

Por su parte, la construcción de los espíritus migrantes que aparecen en el bosque y en la playa, y que resultan determinantes en la parte final de la historia, partió de un proceso de análisis de referentes cinematográficos que tenían tratamientos similares en sus propuestas. Una de las películas referentes más importantes en este sentido es la senegalesa *Atlantique* de Mati Diop (2019), sobre un grupo de jóvenes que naufraga al intentar llegar a Europa en una embarcación artesanal. Los espíritus de los migrantes toman posesión de los cuerpos de algunas personas de su ciudad de origen para enfrentar las injusticias por las que se vieron obligados a partir y para despedirse de sus amores. El análisis de esta película resultó siendo inspiración para varios aspectos de nuestro guion. Por un lado, empezó a dilucidar la idea de que en nuestro guion aparecerían grupos de migrantes fantasmas, y, de otro lado, me dio la idea del tratamiento de la parte interna de los ojos en otro color diferente al habitual para enunciar personajes que están actuando fuertemente influenciados por la fuerza propia del espacio. En el caso de nuestro guion, el color Terracota en los ojos de Delfina, Victoria o Pantera se utiliza en momentos en los que los personajes están profundamente ligados al territorio y en un estado de trance.



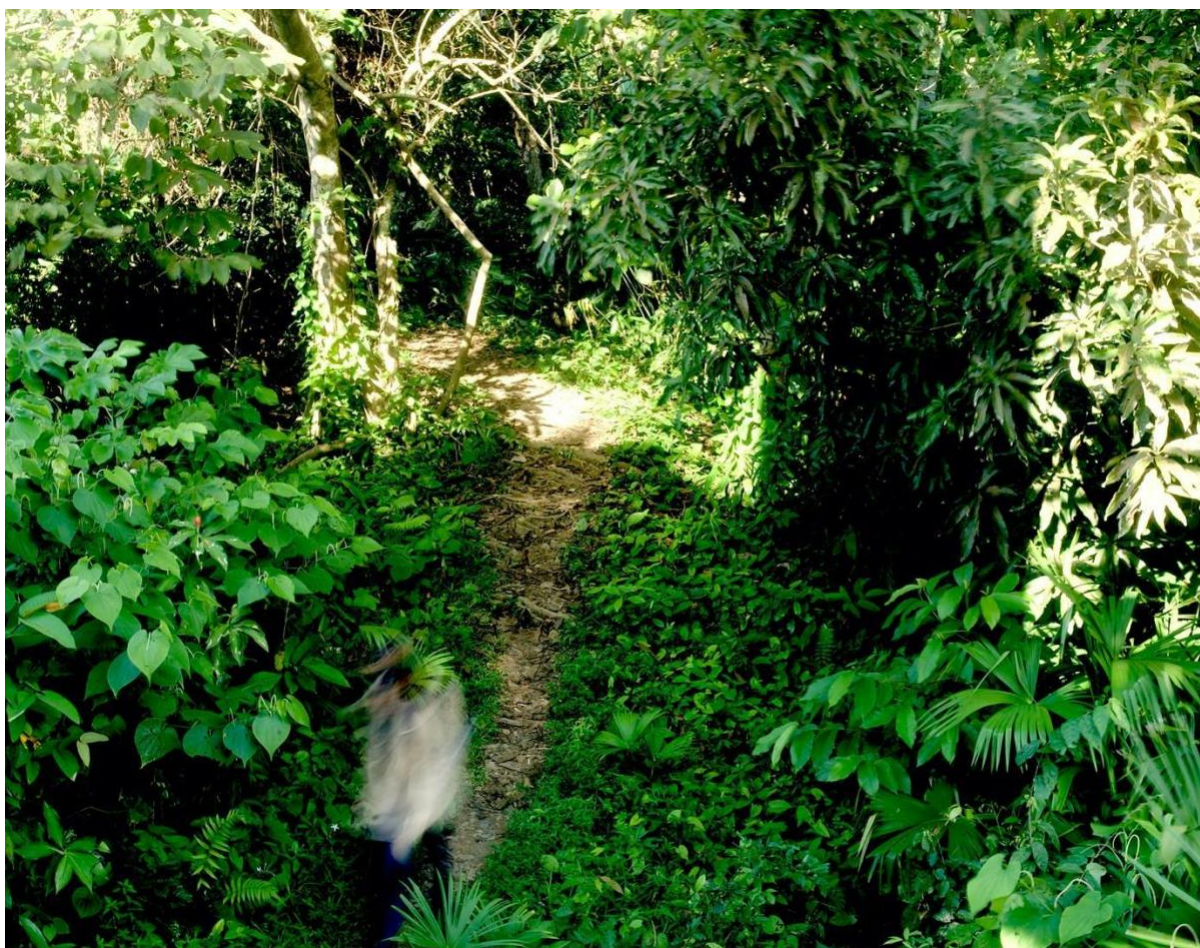
*Ilustración 14. Tratamiento de los ojos blancos en las personas poseídas por los espíritus migrantes en la película Atlantique*

Como hemos visto en los apuntes del cuaderno de ideas, otro referente importante para la presencia y construcción de personajes fantasmales ha sido la colombiana *Los Silencios* de Beatriz Seigner (2018), en la que vemos como los fantasmas de una niña y su padre víctimas del conflicto armado colombiano buscan la manera de ayudar a sus familiares a encontrar sus cuerpos para brindarles algo de paz en medio del dolor por la pérdida. En *La Llorona*, película guatemalteca dirigida por Jayro Bustamante (2019), se adapta la leyenda popular que lleva el mismo nombre para situarnos en un genocidio indígena ocurrido en Guatemala. Años después los espíritus de las víctimas terminan por acorralar a uno de los principales responsables del hecho.



*Ilustración 15. Fotograma en los que se ve una de los espíritus que aparecen en la película La Llorona*

En las tres películas vemos como personajes que han sido violentados de alguna manera por un sistema dominante son dotados de voz y agencia mediante diferentes tipos de presencias que podríamos llamar espectrales o fantasmagóricas. Con sus particularidades en cada una de estas películas, la espectralidad y ese cierto extrañamiento les permite a los personajes enfrentar un orden profundamente injusto que los violentó en vida y que los llevó a la muerte. En nuestra historia, los espíritus migrantes buscan no perder la posibilidad de ser recordados. Es por esto que espíritus y proyecto de construcción entran en tensión, dado que dicho proyecto, por un lado, amenaza con despojar a los pobladores de Correcaminos y, al mismo tiempo, a la memoria de los migrantes.



*Ilustración 16. Imagen del trabajo de campo en Capurganá. Experimento con cámara de cómo se podría ver un espíritu migrante en el bosque. Fotografía: Juan Mesa*



## Cierre y conclusiones

Tal y como hemos visto, la metodología de trabajo seguida para la escritura del guion de *Naufragio en Babel* se ha caracterizado por un constante proceso de escritura, reflexión y reescritura a partir de un relacionamiento estrecho con las fuentes, que a su vez han sido de diversos tipos y han contemplado, entre otras, investigaciones académicas, reportajes de prensa, cuentos, canciones, películas y mi propio trabajo de campo. Este relacionamiento con un tipo variado de fuentes ha posibilitado, entre otras cosas, contar con un guion que si bien se inspira en situaciones y acontecimientos reales cuenta con una voz propia.

Como ya hemos expresado, inicialmente los intereses investigativos y creativos de este proyecto estuvieron muy influenciados por el fenómeno de los flujos migratorios mixtos en la frontera entre Colombia y Panamá, por lo que en un principio la búsqueda de fuentes se realizó buscando que éstas estuvieran relacionadas de algún modo con esta temática. Sin embargo, a medida que se avanzaba en el desarrollo del proyecto, la búsqueda de fuentes se amplió a materiales que no estaban relacionados directamente con el fenómeno de la migración, pero en los que encontrábamos elementos de interés para desarrollar alguno de los aspectos de la historia. Esta multiplicidad y heterogeneidad de las fuentes significó que el proceso de elaboración del guion consistiera en hilar continuamente imágenes generadoras, reflexiones e ideas.

Los cuadernos de ideas fueron al mismo tiempo una herramienta en el proceso de elaboración del guion y un soporte de la transformación de las ideas y, en últimas, la estructuración misma del guion. Estos cuadernos contienen principalmente ejercicios creativos y reflexiones sobre estos ejercicios y, en general, sobre la historia que de una u otra manera aportaron en la elaboración de la historia.

Al momento de elaborar el plan metodológico se contemplaba una marcada linealidad entre el contexto narrativo y la historia. En esta concepción contemplábamos que, para poder avanzar en el guion, primero deberían existir muchas claridades sobre el llamado “mundo narrativo”. Se pensaba que dichas claridades estarían plasmadas en documentos como las biografías de personajes, la caracterización del espacio o el tratamiento espacio temporal, sin embargo, el proceso mismo nos fue llevando a desdibujar (por lo menos metodológicamente) esta línea divisoria entre mundo narrativo e historia, dado que ambos elementos se construyeron mutua y paralelamente.

En el proceso formativo de esta maestría fueron tomando fuerza intereses investigativos como la teoría decolonial, el pluriversalismo y el llamado giro ontológico. Estos intereses fueron de mucha importancia para entender que la creación artística, lejos de ser un campo políticamente inofensivo, es llamada a incidir en la transformación del llamado sentido común para ampliar los horizontes de posibilidad de formas de vida y relacionamiento con el mundo diferentes a las dominantes.

Esta perspectiva ha terminado por configurar lo que hemos llamado el horizonte ético del proyecto. Dicho horizonte ha guiado la toma de decisiones en todos los componentes creativos que constituyen la historia. A partir de este horizonte decolonial y pluriversalista hemos

terminado por entender el espacio de la historia no como un mero escenario para las acciones humanas, sino como una entidad actuante y colectiva del relato. En este sentido, la relación entre los personajes y el espacio es estrecha y de doble vía, es decir, los personajes habitan el territorio pero al mismo tiempo son habitados y afectados por el territorio.

Si bien los personajes del relato representan varios mundos que conviven y se tensionan entre sí, durante el proceso de diseño de éstos nos hemos preocupado por no construirlos de modo plano. Por el contrario, el relacionamiento entre personajes ha estado dotado de contradicciones y conflictos. Así, en el tono de la historia se pueden identificar elementos comúnmente asociados a géneros y subgéneros como la fantasía, el horror, la ciencia ficción o el eco-horror, pero la incorporación de estos elementos no se ha dado a partir del estudio detallado de los elementos constituyentes de estos géneros, sino a partir del análisis de los referentes que han resultado claves para la construcción de este tono, así como de las posturas devenidas de nuestro horizonte pluriversalista.

Este horizonte ético también ha sido importante para el diseño del conflicto territorial que se vive en Correcaminos durante el relato. Acercarnos al llamado giro ontológico nos ha permitido entender que los conflictos territoriales son en el fondo conflictos por el modo de habitar y ser en el planeta, en últimas terminan siendo conflictos ontológicos. En este sentido también ha sido importante entender que contrario a los postulados de la ontología naturalista de que existe un único mundo y una sola realidad monolítica, existen varios mundos y por ende varias realidades. Así pues, el conflicto territorial representado en la historia muestra, en realidad, la tensión entre el mundo moderno y desarrollista del proyecto y el mundo en el que el territorio habita en los habitantes de Correcaminos, donde el primero pretende imponerse y devorar al segundo.

# Trabajos citados

- Pérez, J. P. (2015). *creando universos. La narrativa transmedia* . Barcelona : Universitat Oberta de Catalunya.
- Gallego, A. F. (2011). *Diseño de narrativas transmediáticas. Guía de referencia para las industrias creativas de países emergentes en el contexto de la cibercultura* . Manizales: Universidad de Caldas.
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista ¿no hay alternativa?* Titivillus.
- Fisher, M. (2018). Sobre el significado de las ciencias-ficciones económicas. En W. Davies, *Economic Science Fiction* . Londres: Goldsmith Press.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre el desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.
- Santos, B. S. (2011). Epistemologías del Sur. *Revista Internacional de Filosofía* , 17-39.
- Escobar, A. (2016). *Autonomía y Diseño*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Grosfoguel, R. (2012). Curso: Descolonización del conocimiento y descolonización de los paradigmas de la economía. Santo Domingo : Universidad Nacional de Costa Rica.
- Tijoux, A. (2014). Creo en ti [Grabado por A. Tijoux].
- Hackeo cultural . (2020). Hackear la pandemia . *Hackeocultural.org*.
- Greaber, D. (2013). Guía práctico-utópica del inminente colapso . *Guerrilla Translation* .
- Grosfoguel, R. (2007). Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. En R. Grosfoguel, & S. Castro-Gomez, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (págs. 63-78). Bogotá: Siglo del hombre editores.
- Ella, S., & Robert, S. (2002). Tropos del imperio . En E. Shohat, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (págs. 151-184). Barcelona: Paidós.
- Mambéty, D. D. (Dirección). (1973). *Touki Bouki* [Película].
- Arango, J. A. (Dirección). (2016). *Equis Quinientos* [Película].
- Kader, K. (Dirección). (2012). *Bekas* [Película].
- Msangi, E. (Dirección). (2020). *Farewell Amor* [Película].
- Syeed, M. (Dirección). (2016). *A Stray* [Película].
- Teshome, T. (Dirección). (2014). *Triangle going to america* [Película].
- Lojkine, H. B. (Dirección). (2014). *Hope* [Película].
- Guarnizo, J. (2020). Las tumbas numeradas de Acandí tenían nombre . *Voragine*.
- Soto, J. (Dirección). (2016). *Parabola del Retorno* [Película].
- Aroonpheng, P. (Dirección). (2018). *Manta Ray* [Película].
- Mesa, C. (2011). *Carcasas y motores. La doble imagen en la configuración de la espacialidad maquínica*. Medellín: Mesa Editores .
- Orrego, M. I. (2019). Viviendo con el mar: inestabilidad litoral y territorios en movimiento en La Barra, Pacífico colombiano. *Revista colombiana de antropología* , 29 - 57.
- Ingold, T. (2000). *The perception of Enviroment*. Londres: Routledge.
- Villafaña, A. (Dirección). (2016). *Naboba: conversación del agua en la sierra nevada* [Película].
- Comision de la verdad (2022). *Historias que retornan. Capítulo 5. Shimaia* [Serie Web].
- Wilches-Chaux, G. (30 de marzo de 2017). Dialogar por las buenas con el agua . *El comercio* .
- Escobar, A. (2019). Arturo Escobar: Diseños y tansiciones emergentes. Pensar el pluriverso y lo comunal . Bogotá : Ibercom 2019.

- Grosfoguel, R., & Maldonado, N. (2008). Los latinos, los migrantes y la descolonización. *Tabula rasa*, 117-130.
- Restrepo Hoyos, P. A. (2020). Seminario de estudios socio culturales I. *Maestría en ceación y estudios audiovisuales*. Medellín : Universidad de Antioquia .
- Kontopoulos , K. (1993). *The logic of social structures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tijoux, A. (2014). Somos sur [Canción].
- Seigner, B. (Dirección). (2018). *Los silencios* [Película].
- Kwan, D. (Dirección). (2016). *Swiss Army Man* [Película].
- Night Shyamalan, M. (Dirección). (1999). *El sexto sentido* [Película].
- Bondarchuk, R. (Dirección). (2018). *Volcano* [Película].
- Gilliam, T. (Dirección). (1995). *12 monos* [Película].
- Bo Odar, B., & Friese, J. (Dirección). (2017 - 2020). *Dark* [Película].
- Gerima, H. (Dirección). (1993). *Sankofa* [Película].
- Diop, M. (Dirección). (2019). *Atlantique* [Película].

## Tabla de ilustraciones

<i>Ilustración 1</i> Mify, migrante angoleña en el municipio de Acandí, enero de 2019. Tomada de "El tiempo".	12
<i>Ilustración 2</i> Fotograma de la película <i>Manta Ray</i>	16
<i>Ilustración 3</i> Fotograma del videoclip "Suficiente" de la agrupación argentina Babasónicos	17
<i>Ilustración 4</i> Captura de pantalla de la recopilación de películas en las distintas etapas del viaje migrante.	24
<i>Ilustración 5</i> Imagen de las tumbas numeradas de Acandí en las que fueron enterradas las víctimas del naufragio de enero de 2019.	25
<i>Ilustración 6</i> Afiche película <i>Parábola del retorno de Juan Soto (2016)</i> .	27
<i>Ilustración 7</i> Imagen del trabajo de campo en La Barra, en un horario en el que el mar se empezaba a retirar. Fotografía: Tatiana Lopera.	29
<i>Ilustración 8</i> Afiche Cortometraje <i>Centauros</i> . Diseño: Soy Pirata	30
<i>Ilustración 9</i> Fotograma de la película <i>Volcano</i>	48
<i>Ilustración 10</i> Fotograma de la película <i>Los silencios</i>	49
<i>Ilustración 11</i> Fotograma de la película <i>Sankofa</i>	50
<i>Ilustración 12</i> Fotograma de la serie <i>Dark</i> en el que se muestra una de las intermediaciones tecnológicas para los viajes en el tiempo	51
<i>Ilustración 13</i> fotograma de la película <i>12 monos</i>	52
<i>Ilustración 14</i> Tratamiento de los ojos blancos en las personas poseídas por los espíritus migrantes en la película <i>Atlantique</i>	53
<i>Ilustración 15</i> Fotograma en los que se ve una de los espíritus que aparecen en la película <i>La Llorona</i>	53
<i>Ilustración 16</i> Imagen del trabajo de campo en Capurganá. Experimento con cámara de como se podría ver un espíritu migrante en el bosque. Fotografía: Juan Mesa	54