ENERO 2022

LABORATORIO DE CRÍTICA EQX

EDICIÓN ESPECIAL

CORRESPONDENCIAS

CINE Y PENSAMIENTO

23 Festival universitario de cine y audiovisuales
EQUINOXIO
2021

Edición y corrección de estilo
Elena Pérez Palacio
Rodrigo Garay Ysita
Valentina Giraldo Sánchez
Eduardo Cruz

Web
Benjamin Juárez

Diseño editorial y gráfico
Daniela Gómez Chapou

Fundadores
Eduardo Cruz
Rafael Guilhem

Correspondencias: Cine y Pensamiento
Laboratorio de crítica EQX // Año 05 // Edición especial // Enero 2022
Ciudad de México, México, 2022

Imagen de portada: *Kalsubai*, Yudhajit Basu, 2021
Imagen de contraportada: *Esta no es una historia sobre China*,
Francisca Jiménez Ortegate, 2020

Algunos derechos reservados.
Bajo licencia Creative Commons.
(Atribución-No comercial-No derivadas).

Correspondencias: Cine y Pensamiento
es una publicación independiente.

contacto@correspondenciascine.com
www.correspondenciascine.com

Esta edición se realizó en conjunto con:

23 Festival universitario de cine y audiovisuales
EQUINOXIO

CORRESPONDENCIAS

CINE Y PENSAMIENTO

EDICIÓN ESPECIAL // ENERO 2022

LABORATORIO DE CRÍTICA EQX

EDITORIAL

05 **Pequeño análisis de resultados**

CRÍTICA

11 ***I Don't Feel at Home Anywhere Anymore* de Viv Li**
I. Exilio
II. Dejar el nido y volver sin alas
JULIANA LÓPEZ MARTÍNEZ

17 ***The Way We Wait* de Ji-Yoon Park**
I. Una crítica topográfica
II. Derrumbar el tiempo a través de la cámara
DANIELA RUIZ CERQUERA

24 ***Borde de nieve* de Juan Francisco Rodríguez**
I. Cimas descubiertas
II. Liquidando la tierra
ALAN DAO SORIA LÓPEZ

31 ***Amazonas* de Sebastian Ferrari y Daniel Carrizo**
I. Homo fluviensis
II. Un viaje onírico y existencialista en *Amazonas*
GABRIELA ATENCIO

38 ***Kalsubai* de Yudhajit Basu**
I. Kalsubai, diosa nuestra
II. Kalsubai, residir en la montaña y emanar
ISAAC ABISAI TERRAZAS LASES

43 ***Esta no es una historia sobre China* de Francisca Jiménez Ortegate**
I. De *Esta no es una historia sobre China*
II. El cocodrilo que quería ser dragón
ELENA PÉREZ PALACIO

Pequeño análisis de resultados

I Don't Feel at Home Anywhere Anymore
Viv Li, 2021

Eduardo: El cine no se detiene o eso parece. Y aunque sigo sin tener claro si esa idea me incomoda o no, celebro la capacidad de adaptación que demostraron la mayoría de los festivales alrededor del mundo para, en medio de la emergencia sanitaria que todos conocemos, lograr convertirse en espacios de resistencia de la exhibición de cierto tipo de películas, con capacidad para alcanzar espectadores antes prácticamente imposibles por su condición presencial. Soy de aquellos que prefieren ver el vaso medio lleno y, a pesar de que me habría encantado visitar y conocer la Universidad Nacional en Colombia, sede principal del Festival Universitario de Cine y Audiovisuales Equinoxio, agradezco la invitación que Valentina Giraldo Sánchez, codirectora del festival, nos hizo para proponer un laboratorio de

crítica de cine que combinara los intereses de la revista con la visión de Equinoxio, y que se desarrolló finalmente de forma virtual del 21 al 26 de septiembre de 2021. Con un grupo formado por estudiantes de diferentes universidades de América Latina, explotamos las posibilidades y ventajas ya comprobadas de ese espacio en el que revista y festival coexisten.

Al principio esto era un enigma: ¿cómo establecer lazos entre la escritura de crítica de cine y la no ficción? Luego de un par de reuniones con Elena y Rodrigo, llegamos a dos anticipadas condiciones. La primera: si el medio editorial demanda que la personalidad del crítico o crítica de cine se desdoble con cada tipo de publicación —la reseña, el ensayo académico o literario, etc.—, eso nos permite encarnar diferentes 'personajes', una suerte de heterónimos, cada uno con sus muletillas y palabras favoritas que, no obstante, configuran un abanico de posibles aproximaciones a la imagen cinematográfica y la experiencia de ser testigo de ellas. La segunda: el laboratorio tendría que plantear por fuerza un ejercicio doble. Por un lado, los y las participantes analizarían y escribirían sobre las películas y, por el otro, cuestionarían su propia escritura para luego experimentar con ella y transformarla, todo al mismo tiempo.

Meses después de concluido el laboratorio y el festival, y con los textos sobre la mesa, me gustaría preguntarles: ¿qué opinan del camino que tomó la propuesta? ¿Qué nuevas ideas les dejó nuestro experimento?

Elena: Desde que empezamos a plantear el laboratorio, el concepto del heterónimo se presentaba una y otra vez en nuestras conversaciones. Pego parte de la descripción inicial de lo que el laboratorio se proponía, pues condensa estas intenciones:

> Cada vez que escribimos, se forja una identidad paralela a nuestras espaldas. Algo crece en quien escribe y se desdobla de su personalidad original. Hace sus propios hábitos, tiene sus palabras favoritas, rechaza ciertos métodos en favor de otros. Esta persona tiene su lugar en el mundo, y ese lugar suele ser el de escritos con nuestra firma. En este laboratorio vamos a enfrentar al heterónimo que escribe a título nuestro.

Creo que el laboratorio y sus resultados reflejan algunos de los matices centrales de lo que es y puede ser un heterónimo. Para empezar, este *alter ego* va más allá de quienes somos, de cómo escribimos, cómo pensamos y de cómo vemos películas. Por lo menos, es la posibilidad de ver y pensar el cine (y, en ese sentido, un poco el mundo) como nunca lo habíamos hecho o como siempre lo quisimos hacer. Este convertirse otro a través de la escritura es también la posibilidad de ver desde afuera y con algo de perspectiva el lugar desde donde normalmente escribimos, el estilo que tal vez inconscientemente hemos cultivado y las preocupaciones que más buscamos en las películas.

¿Se crearon heterónimos completamente independientes y formados? ¿Se entrevieron las rutinas de escritura que por la costumbre se olvidan? En ciertos momentos sí, en ciertos momentos no. Por ahora me contento con haber hecho parte de un grupo, como organizadora y estudiante, que por lo menos se aventuró a esa posibilidad y abrió las brechas de ese camino.

Rodrigo: No podríamos pensar en un ejemplo más claro de lo que buscábamos llevar a la práctica que la multiplicidad de roles que experimentó Elena. No solo llevó a cabo la coordinación académica y nos ayudó a idear las cinco sesiones del laboratorio, sino que también asumió el reto que le planteamos al grupo y lo llevó hasta la recta final junto con las escritoras y escritores que compilamos en este *dossier*. El desafío era elegir una película de la programación de Equinoxio —que en esta edición portaba la valiente consigna de «No ficción: contra-cartografías audiovisuales»—, escribir una crítica (a la que llamamos «Heterónimo 1»), identificar los rasgos principales de ese texto propio para luego contradecirlo, transformarlo o reconstruirlo en un segundo escrito que fuera lo más distinto posible («Heterónimo 2»).

A algunos les costó más trabajo desprenderse de los hábitos que fuimos rastreando, otros se transformaron con relativa facilidad. En cualquier caso, considero que logramos el objetivo fundamental del proyecto, que era permitir

un espacio compartido para detenernos por unos días y analizar lo que generalmente hacemos en automático. Yo mismo siento la inercia de un ejercicio sustentado en los cambios constantes de rol (de cinéfilo a crítico, de crítico a editor, de editor a ponente, de ponente a corrector de estilo, etc.) sin que esa demanda de identidades implique planes respectivos o un propósito claro y previamente determinado para cada una. Por eso agradezco que tanto Equinoxio como *Correspondencias* me hayan brindado un tiempo para detenerme, pensar y probar soluciones alternativas.

Con suerte, a los estudiantes del laboratorio también les habrá servido cachar algunas de las mañas con las que su heterónimo de cabecera ha firmado sus textos todo este tiempo.

Eduardo: Coincido con Rodrigo. Además, los textos de Elena son un grato ejemplo del resultado. Su aproximación a *Esta no es una historia sobre China* (2020) de Francisca Jiménez Ortegate, una de las dos películas colombianas de nuestra selección, moviliza el punto de vista de la mirada local, la de alguien que comprende naturalmente el contexto del filme e identifica su argumento con mayor claridad, al de la mirada curiosa que concentra su atención no tanto en el tema de fondo, sino en un pequeño gesto plástico. Los dos textos valen por sí mismos y el salto evidencia el valor de los múltiples enfoques.

Otro de los hallazgos que encuentro más interesantes luego de haber concluido el laboratorio es la reivindicación del juego en la práctica de la crítica de cine. Los ejercicios proponían una transformación que rescató el carácter lúdico inherente a la escritura que los tiempos editoriales le habían quitado. Me hizo recordar que, al menos para mí, escribir es jugar a ser escritor *a priori* y luego serlo. Ahora pienso que, entre más en serio nos tomemos este oficio, más divertido tendría que ser.

En los textos de Juliana o Gabriela, por ejemplo, la transformación es sorprendente. Van del perfil literario al periodístico sin abandonar, en ninguno de los casos, sus

puntos de vista personalísimos sobre las imágenes y los sonidos en *Amazonas* (2020) de Sebastian Ferrari y Daniel Carrizo y *I Don't Feel at Home Anywhere Anymore* (2020) de Viv Li. O el peculiar caso de Alan Dao, quien hizo uso de su formación como biólogo para indagar en *Borde de nieve* (2021) de Juan Francisco Rodríguez, un documental enmarcado en los códigos de la ciencia ficción, para construir un texto que retoma recursos del artículo científico. Isaac Abisai y Daniela, por su parte, recorrieron el camino contrario. En sus textos sobre *Kalsubai* (2021) de Yudhajit Basu y *The Way We Wait* (2020) de Ji-Yoon Park, pasaron de la escritura impresionista y el símil con un texto de guion a una forma más convencional de ordenar sus argumentos.

Ese mismo juego de contrarios que las y los autores abrazaron nos motivó a hacer cambios en el diseño de esta publicación: en su versión PDF los textos de cada autor se reflejan, en la versión *online* se desdoblan. La intención es contribuir a su lectura a manera de *double feature* frente a la película elegida.

Elena: Además de hacer un fiel recuento del carácter de cada texto, Eduardo saca a relucir algunos aspectos interesantes que quiero desarrollar brevemente. Para empezar, el quehacer crítico, desde afuera, pareciera tener un tufo arrogante y en extremo solemne, como si la tarea de quien escribe crítica de cine fuera la de producir juicios tajantes, sólidos y absolutamente serios. Puede que esta imagen sea, en mi caso, producto del recuerdo pueril del personaje de Anton Ego de *Ratatouille* (Brad Bird, 2007) y, sin embargo, es difícil imaginar cómo se compaginan la idea del juego de la escritura con muchos de los temas de estos cortos: la memoria, el olvido, la vejez, el desarraigo... Parece ser que la mejor manera de hacer crítica es jugar con el estilo y el punto de vista, y encontrar que son tan móviles y dinámicos como este breve laboratorio me ha demostrado. ¿Por qué alguien escribiría si todo tiene que estar fijado y planificado desde el inicio?

Pienso que esta flexibilidad y multiplicidad de la crítica se demuestra en cada ejercicio de este *dossier* y en el desarrollo de nuestras sesiones. A menudo alternábamos entre llamarlo taller o laboratorio, y ambas palabras revelan aspectos de lo que aquí aconteció. Por un lado, era un taller para la artesanía de la escritura, para compartir técnicas y trabajar en este oficio que a la larga solo se aprende en la práctica. Pero también fue un laboratorio donde se experimentó, se descubrió y se probó hacer algo completamente nuevo, desde el ensayo seminarrativo «Dejar el nido y volver sin alas» al ensayo-guion que es «Crítica topográfica». Entre la tradición y buscar lo nuevo, entre lo viejo y lo que quedaba por descubrir, este espacio fue propicio para pensar de nuevo la crítica de cine y el papel de quien escribe.

Rodrigo: Aprovecho la referencia a la tradición y lo nuevo para cerrar con un reconocimiento a las personas que inspiraron estos ejercicios con ideas que nunca vamos a terminar de desentrañar. Coincidirán conmigo, Elena y Eduardo (y Valentina, cuando nos edites), que el 80% de escribir es leer, y en retrospectiva podemos decir gustosamente que, antes de escribir y editar todo el producto de esta heteronimia desbordada, leímos bastante y leímos juntos.

Volvimos a algunos textos de Cristina Álvarez López y Roland Barthes que varios amigos de la revista saben que nos gustan y que discutimos con cierta regularidad, pero también nos adentramos por primera vez en la crítica de Hernando Valencia Goelkel y la poesía de Álvaro Mutis. Además, nos apoyamos de textos de colegas que admiramos mucho a la distancia, como Alejandra Meneses, Pablo Roldán y Pedro Adrián Zuluaga. Sus ideas fueron autoras involuntarias de la semana de trabajo que vivimos con los estudiantes del laboratorio, y el compendio de breves críticas que aquí presentamos es un diálogo expandido y colectivo con ellas. Ç

JULIANA LÓPEZ MARTÍNEZ

Estudiante de Literatura en la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado en varias emisiones de Lecturas Compartidas, un programa radial de la universidad donde dirigió un programa relacionando sus principales intereses: el cine y la literatura.

I DON'T FEEL AT HOME ANYWHERE ANYMORE

Dirección: Viv Li
Producción: DocNomads
Cinematografía: Viv Li
Sonido: Viv Li, Roland Heinrich
Edición: Viv Li
Color: Diego de Carvalho
País: Bélgica, China | **Año:** 2020 | **Idioma:** Chino
Duración: 16'00"

HETERÓNIMO 1

Exilio

¿Se puede hacer luto a un lugar? Es una de las cuestiones que me dejó el cortometraje *I Don't Feel at Home Anywhere Anymore*, dirigido y protagonizado por Viv Li, cineasta nacida en Beijing. Li muestra día por día, como si de un videodiario se tratara, el proceso de luto que tiene que hacer hacia sus orígenes, su familia y su 'yo' del pasado al volver a su ciudad natal y desconocerla completamente después de haber pasado muchos años en el extranjero.

En el primer plano del corto, la cámara apunta a un pasillo rodante del aeropuerto de Beijing. Desde ahí se nota cierta incomodidad o miedo por parte de la protagonista, quien está detrás de la cámara, pues no hace ningún esfuerzo para avanzar, sino más bien espera a que el final del pasillo la acerque a la realidad que tiene que enfrentar: volver a Beijing.

En los primeros días vemos cómo, a pesar de que la protagonista no está muy contenta de estar en su ciudad, intenta por lo menos encajar: visita sitios turísticos, come en familia y conecta con viejos amigos. Sin embargo, a medida que van pasando los días, la frustración y el vacío se apoderan de Li, quien se muestra sosa, aburrida y hasta obligada a estar con su familia. En Año Nuevo apenas celebra con su madre, la vemos siempre vacía cuando está con ellos e incluso llora sola en su cuarto.

El documental no es únicamente sobre una joven que se muda al exterior y regresa como una extraña a su propia ciudad. Retrata de forma sútil pero bastante cruda la manera en la que vemos a Li aferrándose y haciendo todo lo posible para volver a sentirse en casa, pero fallando

en cada intento. Pues más allá del largo tiempo que estuvo fuera, ya tampoco conecta política, cultural ni ideológicamente con su familia.

Lo anterior se cuenta progresivamente en desacuerdos políticos, barreras de comunicación y un olvido de tradiciones. La escena en la que más veo este intento por aferrarse a lo que ya hay que soltar es cuando, casi al final, después de pasar días sintiéndose extraña a su propia familia, Li intenta decorar nuevamente el *collage* que tenía en su cuarto de infancia. Lo veo como ese último intento de volver a ser la niña que era cuando lo decoró por primera vez. Pero las imágenes que cuelga ahora denotan un cambio tanto en la pared como en ella; son fotos cargadas de edad, de ironía y más atrevidas. Así, nos queda claro que, por más de que intente encajar, a Viv ya no le quedan su cuarto, su familia ni su viejo hogar.

I Don't Feel at Home Anywhere Anymore es un filme sencillo, no tiene locaciones ni una escenografía bastante llamativa; la cámara casi siempre está quieta y evoca un sentimiento más bien casero. Pero, a pesar de ser tan simple, logra su cometido: hacer que la audiencia se sienta *fuera de casa*. Está lleno de paralelos, contrastes y emociones embotelladas que cada vez se vuelven más difíciles de contener. Desde el clima que progresivamente se hace más frío hasta el silencio que cada vez se hace más fuerte y duradero, Li nos deja entrar en el día a día de esta familia, haciéndonos sentir parte de ella para terminar sintiéndonos exactamente como ella: desarraigados y exiliados de esa idea que en un comienzo sentimos tan familiar, propia y cercana del hogar. Ⓒ

HETERÓNIMO 2

Dejar el nido y volver sin alas

El piloto toma el micrófono de la cabina, lo activa y con una voz monótona y de rutina explica: hemos llegado a China. Hora de enfrentar la realidad, ya no se puede escapar. Por fin se vuelve al hogar, después de tanto extrañar. Todo volverá a ser igual, ¿verdad?

I Don't Feel at Home Anywhere Anymore es un filme dirigido y protagonizado por Viv Li, una cineasta oriunda de Beijing. En un formato de videodiario, la joven cuenta su experiencia volviendo a su ciudad natal después de haber estado un largo tiempo por fuera. Es ella quien guía a la audiencia por medio de pequeños retazos cotidianos de su familia mientras cada día su tradición y su nación se hacen más extrañas y desconocidas.

Sentada en el puesto trasero, con cámara en mano y apuntando a la carretera, Li recibe la obvia y esperada pregunta: «¿Hasta cuándo te vas a quedar? Hasta el diez, ¿verdad?». «No, hasta el seis», contesta. Sabe que es muy poco, pero es algo. *¿Verdad?* Es complicado. *¿Por qué es tan difícil volver?* Beijing es su hogar. Allí nació. Pero, ¿todavía pertenece ahí?

Una comida familiar: costillas, algas, tofu ensalzado y algunos fideos. Conversaciones obligadas e incómodas. «¿En qué trabajas cuando estás allá? ¿Cuánto ganas? ¿Por qué estás tan flaca? ¿Acaso no comes bien?». No hay cómo explicarlo. En un plano medio están todos sentados muy cerca uno del otro en la mesa, ella al frente de su padre, su hermano en medio. La conversación es fluida y típica de un reencuentro, pero hay una distancia inmensa que los separa y cada vez se hace más clara.

Plano conjunto. Música clásica y el hermano viendo recopilaciones futbolísticas. «¿Por qué será que por fuera extrañamos Beijing, pero cuando acá estamos no lo soportamos?» De la fuerte música clásica se pasa al silencio absoluto.

Y así por varios días. Conversaciones y reencuentros incómodos, silenciosos o dolorosos. Exnovios, viejas amigas, bebés próximos a nacer y abuelas que, por más que tratan, no logran entender. Año Nuevo pasa y las emociones son cada vez más difíciles de guardar, en los restaurantes la comida ya no se disfruta y las risas se vuelven una música de fondo que no logra silenciar el vacío creciente en el interior. Las conversaciones de política son las peores. Se tocan las protestas de Hong Kong, la prensa extranjera y la propaganda. ¿Cómo explicar que, después de estar diez años en el exterior, ya no se piensa igual?

Las cenas cada vez se hacen más grandes y elegantes, cada vez llegan más familiares a celebrar. De todas formas, con cada día que Viv pasa allí la comida se hace más dura de digerir, las sonrisas se vuelven más difíciles de fingir y el agobio se hace más notorio. En las cenas, los planos conjuntos muestran tres o más personas y ella está en medio; a los lados, las risas no faltan (es más, sobran), pero en el centro pareciese que el vacío desborda.

Despertarse y pararse de la cama se hace más duro; el cuarto de la infancia sigue igual, pero ella ya no es la misma. El *collage* en la pared, que probablemente hizo cuando era pequeña, parece ya no albergar viejos recuerdos; se intentan cambiar las fotos y los dibujos, pero ya no son tiernos, sino serios, irónicos y crecidos, como ella. El trasero de una chica, una imagen religiosamente dudosa y Mao Zedong vestido de niña. Los años han pasado y la han cambiado política, ideológica y personalmente. Así, cada esfuerzo por tolerar el desarraigo falla, convirtiéndose en el ladrillo que cimienta la inmensa pared de distancia entre China y ella, entre su familia y ella, entre la pasada y presente ella.

Después de los cumplidos ocho días de estadía con su familia, Viv se marcha en un día tan frío como ella. El penúltimo plano, general, transmite la desolación y el sentimental declive de la protagonista —y en general del filme— por medio de los deshojados árboles y los carros cubiertos de nieve. La joven aparece caminando en dirección opuesta a la cámara como si se fuera, pero se detiene, duda y mira atrás. ¿Ya no se quiere ir?

Que si las protestas, que si la propaganda, que si la comida. En el extranjero esto no se come, no se habla ni se discute. Querer conectar y ser capaz de entablar una conversación completa y responder con algo más que una sonrisa discreta. Beijing ya no es sinónimo de hogar. Pero el extranjero tampoco. Y ese es el problema. El hogar ya no encaja, pero el exterior tampoco: el nido se ha dejado, las alas no han alcanzado. Ya nada se siente como casa.

I Don't Feel at Home Anywhere Anymore es un sutil pero desolador retrato del conocido sueño americano. A pesar de asociarse más que todo a latinoamericanos que, cansados de la pobreza, inseguridad y falta de oportunidad de sus países, emigran a Estados Unidos para cumplir sus sueños y mejorar su calidad de vida, el filme retrata partes sustanciales de dicho sueño en la joven Viv. No sé con claridad a qué lugar del mundo emigró la protagonista, pero se puede suponer que es en Occidente debido al inmenso hueco cultural que ronda la casa de la familia Li cuando Viv regresa.

Así, el filme deja ver, en una melancólica pero sencilla luz, el duro dilema que muchos jóvenes alrededor del mundo tienen que vivir al emigrar para conseguir *mejores* o incluso solo *diferentes* oportunidades: dejar atrás su cultura, sus tradiciones y su propio hogar. Es un exilio, un desarraigo y un abandono, pero no es voluntario; a pesar de que deje el hogar por elección, nadie quiere dejar de pertenecer a él. Es ahí donde *I Don't Feel at Home Anywhere Anymore* deja de ser un videodiario de una chica que vuelve extranjerizada a su China natal y se convierte en una involuntaria carta de despedida a la familia, la tradición y el hogar. ©

DANIELA RUIZ CERQUERA

Guionista y realizadora audiovisual. Profesional en Dirección y Producción de Cine y Televisión de la Universidad Manuela Beltrán. Actualmente culmina la Maestría en Escrituras Creativas en la Universidad Nacional de Colombia. Sus prácticas se inclinan hacia la realización interdisciplinaria en fotografía, modelado en 3D, filosofía, literatura e investigación-creación.

THE WAY WE WAIT

Dirección: Ji-Yoon Park
Producción: Ji-Yoon Park, Emma Davie
Cinematografía: Julian Triandafyllou, Ji-Yoon Park
Edición: Ji-Yoon Park
Color: Julian Triandafyllou
Reparto: Young-Ja Kim, Tae-Yeon Kang
País: Corea del Sur, Reino Unido | **Año:** 2020
Idioma: Coreano | **Duración:** 11'00"

HETERÓNIMO 1

Una crítica topográfica

INT. CASA. HABITACIÓN – DÍA

SE ESCUCHA EL SEGUNDERO DE UN RELOJ Y EL SONIDO AMBIENTE DEL INTERIOR DE LA MORADA.

El techo: un tapiz con un patrón de cuadros. Sobre este, se ve parcialmente una lámpara de techo tubular rosada. Cuelga una flor ornamental que posee un pequeño reloj que no funciona.

El tapiz es el mismo sobre las paredes. La esquina: una mesa con diversos elementos decorativos; contiguo, frente a la ventana, un sofá sobre el que hay objetos personales esparcidos. El centro: la cama tradicional coreana con sus respectivas mantas apiladas y dobladas. Delante, a la misma altura: una mesa Soban con implementos de aseo personal.

En lo alto de la pared se ubica un reloj cuadrado de gran tamaño, cuyo segundero avanza repetitivamente. Bajo este, cuelga un almanaque.

Un portarretrato muestra la fotografía de una mujer joven con un bebé entre sus brazos. Tras ella se distingue otro calendario.

La puerta de la habitación se halla entreabierta. El picaporte de manija redonda posee un diseño antiguo. Al fondo sobresalen las cortinas largas y floreadas.

INT. CASA. COCINA – DÍA

El escurridor: sartenes y platos limpios. Sobre la repisa superior hay numerosos vasos. La ventanilla rectangular ilumina los paños de limpieza suspendidos. El lavaplatos: un paño tendido de forma desordenada.

INT. CASA. SALA – DÍA

La luz del sol ingresa a través de altos ventanales traslúcidos, permite entrever la vivienda estilo Hanok.

FUNDE A NEGRO.

FIN DE LA SECUENCIA.

El vacío es estático, pixelado, acorde con la textura estridente del silencio. El interior de la casa de más de treinta y cinco años de antigüedad se halla impregnado de la presencia de una mujer. Cada objeto permanece en su respectivo lugar, tal como ella lo dejó. Las manecillas del reloj corren, pero la fecha en el calendario es inamovible. Una fina película de polvo cubre su retrato. No es un museo, jamás será un museo. El espacio respira por sí mismo; observa y habita pese a carecer de un cuerpo.

La cineasta Ji-Yoon Park se abstiene de establecer la locación y, contrario a ello, a través de la sucesión de planos cerrados y fragmentados, le otorga al espectador la oportunidad de construir una narrativa del espacio y del cuerpo ausente.

Una lámpara de tubos fluorescentes bien podría ser parte del hospital; sin embargo, a la composición se le suma la decoración de una flor que cuelga del aparato lumínico. Entonces, la convención de la primera locación se rompe y nos da indicios de un espacio alterno que se superpone y que resulta análogo respecto a los tonos fríos del pequeño recinto clínico; así, nos sitúa en la casa de su abuela. Gradualmente los ornamentos, muebles y materiales, junto con el posicionamiento de cada elemento, le otorgan a la secuencia un sentido cálido, propio de un hogar, y este, a su vez, contrasta con la fría ausencia.

Abundan los objetos a través de la cercanía de la cámara fija con el espacio, los colores son desaturados y se establece una estética en baja resolución. Dentro del marco de un aspecto *homemade* también prevalece un sentimiento de asfixia: se trata de una atmósfera pesada que oprime. Allí, el desgaste humano está latente.

El cortometraje *The Way We Wait* se sirve de las huellas del espacio y la desaparición corpórea para hablar de la memoria y la fragilidad vital. ₵

Derrumbar el tiempo a través de la cámara

Suena el murmullo del mar meciéndose; las olas van y vienen sobre la arena. En la orilla, se traza un perímetro con la pala, un personaje desconocido empieza a cavar. De repente distinguimos un rítmico martillar, similar al de la frecuencia cardiaca o quizá también nos remita a la imagen mental del engranaje de un reloj. Así se fundan los cimientos de una edificación hecha en arena y, en paralelo, el viaje que emprende la directora Ji-Yoon Park con el propósito de ver por última vez a su abuela.

¿Se pueden resignificar las relaciones fluctuantes? En la habitación de un hospital, la madre de Ji-Yoon Park le suministra el medicamento a la anciana, la sostiene en sus trémulas caminatas y luego, recostada en el borde de la cama, la observa hasta quedarse dormida; cada instante es capturado y ralentizado por la cámara. En medio del arrepentimiento por no haber conocido en profundidad a su abuela, somos testigos de la inexorable decadencia física. Se trata de una despedida silenciosa y conciliadora: asistimos al tiempo de espera de estas tres mujeres. Ji-Yoon Park manifiesta ser consciente del ritmo acelerado en el que lleva su vida. Sin embargo, una vez asume el rol de directora, puede decidir sobre este.

Según Gilles Deleuze,[1] el fundamento oculto del tiempo radica en el pasado que se conserva y el presente que pasa, siendo sucesivo. No obstante, en este corto documental

se puede evidenciar un intento por retener el presente, y este no es más que la contracción infinita del pasado; se trata de un pasado y una relación que se tambalean en una estructura débil, propia de la analogía del edificio de arena y la pesadilla de la realizadora. Por medio de convenciones narrativas y visuales, Ji-Yoon Park establece la posibilidad de moldear el tiempo a través de la cámara pese al ineludible curso de la naturaleza: la marea que se acerca.

La cineasta rueda con la cámara en mano. Sus encuadres poseen una estética canónica que por momentos se rompe, mantiene una posición fija mientras sentimos el leve movimiento de su cuerpo, como si fuese un intento por permanecer dentro y fuera del plano. La composición se tiñe de una intención de estar presente y acompañar a su ser querido. En pantalla, las secuencias se articulan de forma orgánica y, pese al trasfondo de pérdida, transmite calma.

Es así como en *The Way We Wait* se logra instaurar una imagen fenomenológica. En términos de Gaston Bachelard:

> El presente de la imagen, el minuto de la imagen. La filosofía de la poesía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante en la adhesión total a una imagen aislada y en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo de causalidades psicológicas subalternas.[2]

La imaginación, los sueños, recuerdos y ensoñaciones son factores clave para la creación de la imagen. A partir del relato onírico, la cineasta entreteje las imágenes para exponer la fragilidad del tiempo y el ser. Podríamos, entonces, interpretar que en su obra subyacen algunos elementos fenomenológicos que constituyen esta visión: el edificio, la arena, el mar y la casa inhabitada.

Mientras la realizadora contempla el panorama urbano en su nuevo hogar, se distingue la voz en *off* de la adivina. En medio de una sesión de lectura de cartas, la mujer le vaticina un futuro incierto, un «¿Y después?» sin respuesta. Se cree que en las líneas de las manos se encuentra trazado el destino de cada uno de nosotros. En *The Way We Wait*, el espectro del tiempo se manifiesta en algunos de sus primeros planos: las manos que ayudan, otras que aguardan, la mano que alimenta, que reposa, las manos que finalmente se toman. En una narrativa fenomenológica del acompañamiento y del instante, abuela y nieta se sostienen mutuamente; el pasado ya no importa y el porvenir fluirá. Ç

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.

[2] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

ALAN DAO SORIA LÓPEZ

Cuasibiólogo mexicano de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Está trabajando en estudios florísticos dentro del estado de Hidalgo, específicamente en el municipio de Tepeji del Río de Ocampo, donde radica actualmente.

BORDE DE NIEVE

Dirección: Juan Francisco Rodríguez
Producción: Sebastian Jaimes, Jazmín Rojas, Juan Francisco Rodríguez
Cámara: Juan Francisco Rodríguez
Sonido: Santiago Forero-Alarcón, Juan Francisco Rodríguez, Carlos David Velandia
Edición: Juan Francisco Rodríguez
Color: Andres Felipe Castilla
Diseño gráfico: Camilo García
País: Colombia | **Año:** 2021 | **Idioma:** Español | **Duración:** 15'34"

HETERÓNIMO 1

Cimas descubiertas

A través de ligeros recorridos por las alturas, arriba de las nubes, nos encontramos con paisajes atrapados en la nieve. Avanzan los primeros minutos del cortometraje *Borde de nieve* (2020) de Juan Francisco Rodríguez y se van revelando cada vez más manchones en el paisaje, como archipiélagos en un blanco mar. Notamos cómo el paisaje se transforma, los detalles de la montaña comienzan a revelarse como entornos conocidos: parece que la nieve —mejor dicho, su ausencia— dibuja calles; parece que la nieve —ahora protagonista— se convierte en ríos que desembocan en el helado mar.

Detrás de las nubes se levantan las montañas cada vez más negras, sin nieve. Un mar negro con mucho polvo blanco.

Sobre un fondo negro, las letras blancas nos informan de la muerte del último glaciar en Colombia, revelando paisajes que se había guardado para sí mismo durante cuarenta mil años. Una cámara fija nos traslada al interior de una oscura construcción deteriorada donde la tenue luz solar que deja pasar el ausente techo dirige nuestra mirada hacia lo que parece ser un hoyo con diminutas plantas creciendo al borde.

Con la misma rigidez del plano anterior, se nos muestra una habitación donde podemos observar un tragaluz y no solo la luz que lo traspasa para alimentar a las plantas que son más vigorosas, abundantes y diversas que antes. Momentos antes de verlo, se escuchan las pisadas de un hombre que se dirige a contemplar la luz que cae del techo. Las imágenes subsiguientes nos hacen saber que

estamos en una labor pesada: señalamientos de no pasar, botas que entierran la pala en la negra tierra, picos que aflojan el sustrato que guarda minerales preciosos.

El casi imperceptible movimiento de la tierra deslavada y los sonidos industriales nos introducen al mundo de las máquinas encargadas de transformar lo que se les pone enfrente: una aplanadora pasa encima de las irregularidades que forman el suelo para que unos pies caminen sin problema. Lo que parece un sonido de alerta se mezcla con el chillido de las máquinas mientras observamos la tierra en su estado más vulgar y opaco.

En contraste con la severidad de los planos pasados, con el sonido de la tierra corriendo que se termina por integrar al de las percusiones, entramos a un mundo antiguo que solo existe en los archivos. Las imágenes en blanco y negro nos revelan la tierra en sus parajes más íntimos y vírgenes: vemos esas estrías que ha acumulado a lo largo de millones de años, a las que los geólogos llamaron estratos. Se nos muestra suave y blanda, pero también filosa y

monumental, resguardando entre sus peñascos la vida que crece en ella, los ríos que fluyen sin parar a lo largo y ancho de su cuerpo, el agua atrapada en quietas lagunas esperando a crecer o transformarse.

Mientras más vemos de ella, más se revela hostil: arriba de las nubes, las piedras son más grandes y sólidas, la nieve cubre los secretos de las altas montañas dejando solo pequeños fragmentos descubiertos. La última imagen que vemos de este mundo antiguo es la de unos hombres caminando por estos recovecos de la Tierra. ¿Qué quieren descubrir si la nieve ya está descubriendo todo?

Regresamos al sórdido mundo transformado que hemos construido para encontrarnos con una revolvedora de cemento que trabaja la tierra para convertirla en agua. La tierra gira, cae, se mezcla mientras la escuchamos rebotar en el metal de la máquina; una cortina de polvo cae frente a nosotros con un ruido que recuerda al movimiento tectónico de la Tierra, imperceptible para los oídos humanos, pero capturado por las máquinas que ingeniamos. Juan Francisco Rodríguez logra transfigurar esas mismas imágenes y sonidos en el tranquilo susurro del agua y el ostentoso caer de una cascada.

Finalmente el agua se mueve y choca con pedazos de glaciar, que parece puro al principio, pero, entre más lo exploramos, se va ensuciando. Sin embargo, sigue guardándose lugares a los cuales no habremos de llegar. Ꞓ

HETERÓNIMO 2

Liquidando la tierra

De todas las especies animales, el género *Homo* ha sido el único capaz de transformar a voluntad el mundo que lo rodea y dar pie a una nueva época geológica, sucesora del Holoceno, a la cual los científicos han dado el nombre de Antropoceno: la edad de los humanos, caracterizada por el gran impacto que la especie ha tenido sobre los ecosistemas y la biodiversidad, impacto comparable con las grandes extinciones causadas por las reacciones en cadena de varios sucesos catastróficos. Desde sus inicios en el continente africano, este género se mostró como una fuerza creadora: el *Homo habilis* ya convertía las piedras que le proporcionó la Tierra en herramientas útiles, un impacto mínimo comparado con el de una de sus especies hermanas, la única que sobrevive: el *Homo sapiens*. Si, después de su extinción, llegaran o evolucionaran formas de vida inteligente, no sería necesario excavar los estratos y encontrar los particulares neurocráneos del hombre sabio para estar enterados de su paso por la Tierra; bastaría con sobrevolar la tropósfera para divisar sin problema las ciudades donde vivieron, las carreteras que construyeron y las murallas que levantaron. Pero, sobre todo, los picos desnudos de las montañas que solían estar cubiertos por «las nieves que llamábamos perpetuas», en palabras de Juan Francisco Rodríguez, realizador del cortometraje *Borde de nieve* (2020).

Rodríguez utiliza la ciencia ficción para explorar la idea de un mundo que ha sido perdido e intenta ser reconstruido. Los humanos intentan elaborar un monumento funerario al último glaciar activo de Colombia, tarea difícil para quien no lo conoció. Cavan, pican, aplanan, amontonan

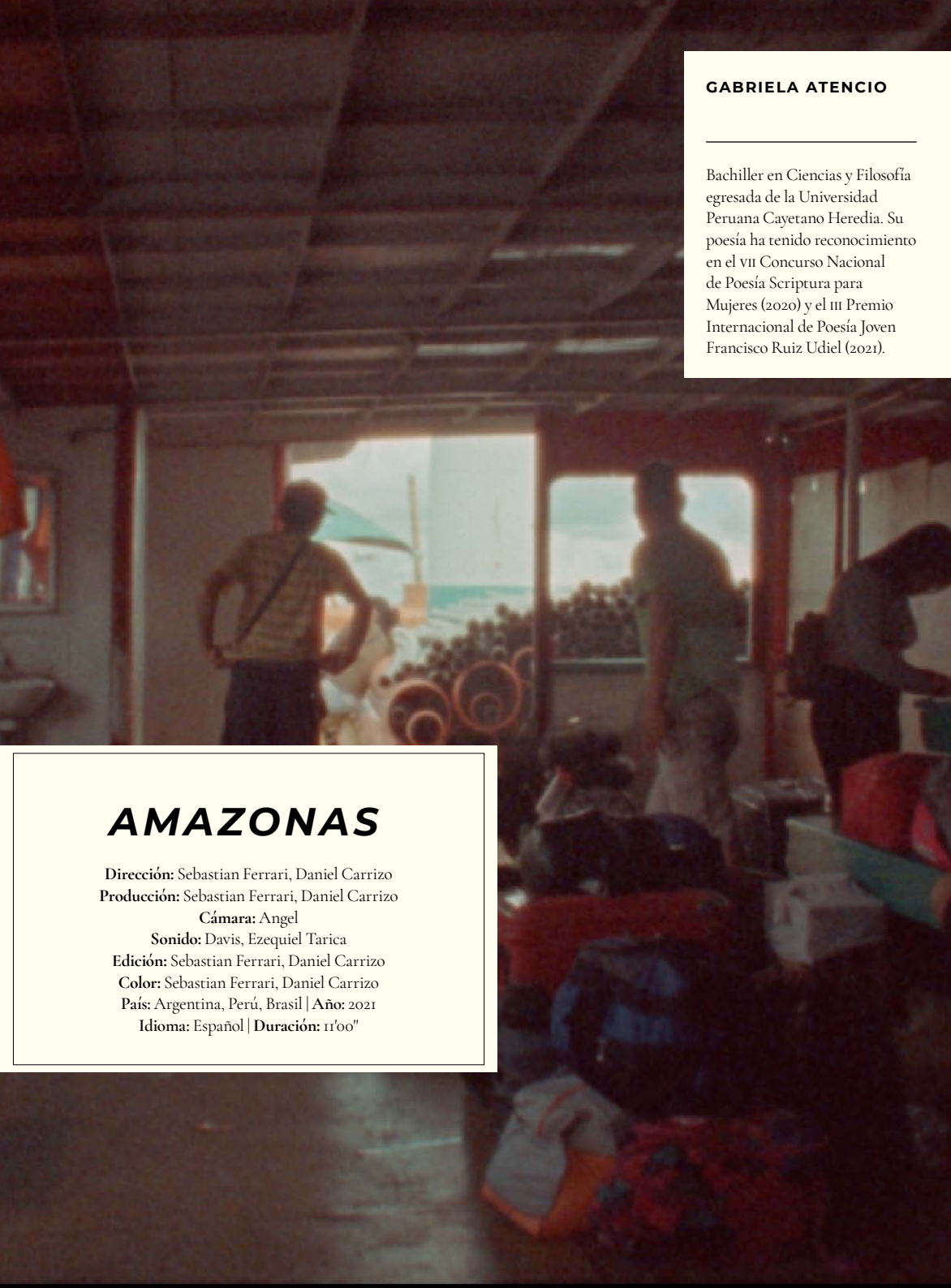
pedazos de piedras y tierra con tal de recuperar al menos los recuerdos perdidos de un paisaje olvidado e inexistente en 2070. Parece que lo están logrando; una sombra atraviesa la luz y un montaje de material de archivo hace una clasificación jerárquica del terreno montañoso casi como la del geomorfólogo Hugo Villota: pasa por la provincia fisiográfica, todos esos relieves tan diferentes entre sí; a continuación, el gran paisaje que se va haciendo presente con su vegetación homogénea; el paisaje, con su ambiente fluvial que recorre la montaña, muestra la unidad climática con la neblina que advierte las bajas temperaturas, terminando con el subpaisaje de las cimas congeladas que separa lo glacial de lo orogénico. En el plano final de este montaje se ven cuatro personas: ¿acaso buscan evidencia de cómo era la nieve para así poder recrearla?

Parece que el director advierte sobre un futuro cercano en donde la experiencia del frío glacial no existe en la naturaleza, sino que es replicada en habitaciones grises con grandes aires acondicionados donde la sórdida tierra

se tiene que imaginar como blanca nieve, un futuro que se vuelve más nítido cada vez que las noticias informan sobre los experimentos de manipulación climática o cada que los expertos se reúnen para disertar sobre nuevos y más inalcanzables objetivos, soñando con una milagrosa acción colectiva global que ponga freno al peligro inminente de cruzar el umbral límite de los 2º C. Un futuro en donde el humano no deja de construir en vez de conservar. ¿Será tal vez que la capacidad creadora del ser humano es proporcional y dependiente de su fuerza asoladora?

En *Borde de nieve*, el ser humano parece retratado como un niño caprichoso que, una vez que ha perdido el juguete al cual no daba atención, que tenía olvidado y abandonado en favor de otros, quiere recuperarlo sin importar que el daño sea irreversible.

La capacidad transformadora del ser humano moderno es sorprendente, tanto así que se muestra capaz de hacer con la tierra agua y hielo, así como una vez hizo del hielo glacial una montaña rocosa. Ç



GABRIELA ATENCIO

Bachiller en Ciencias y Filosofía egresada de la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Su poesía ha tenido reconocimiento en el VII Concurso Nacional de Poesía Scriptura para Mujeres (2020) y el III Premio Internacional de Poesía Joven Francisco Ruiz Udiel (2021).

AMAZONAS

Dirección: Sebastian Ferrari, Daniel Carrizo
Producción: Sebastian Ferrari, Daniel Carrizo
Cámara: Angel
Sonido: Davis, Ezequiel Tarica
Edición: Sebastian Ferrari, Daniel Carrizo
Color: Sebastian Ferrari, Daniel Carrizo
País: Argentina, Perú, Brasil | **Año:** 2021
Idioma: Español | **Duración:** 11'00"

HETERÓNIMO 1

Homo fluviensis

Imaginar el río como vena, arteria, murmullo, cuerpo, dios o solo lo inefable ante los hombres. Un río... un río no me cabe en los significantes del lenguaje, encerrarlo en palabras me resulta una tarea imposible, mucho más si hablamos del Amazonas, el más largo y caudaloso del mundo. Por tanto, quisiera hablarles de este viaje. Me detengo ante las imágenes que fluyen con un tinte nostálgico de cámara adolecida por el tiempo; a través de su lente, tengo la percepción de ser un fantasma que habita en el umbral del río y los hombres. Es justamente *Amazonas* un retrato de la convivencia del hombre y la naturaleza.

Tránsito. Asedio. El cauce de esta historia me lleva hacia un puerto donde descansan embarcaciones y se concreta el comercio, donde frutos de la región van y vienen. ¿Podríamos hablar del hombre como especie y omitir el ecosistema financiero del que depende aun en los límites de la civilización? Luego, la bandera de Manaos, flameando, que nos habla del estado, una ficción necesaria para la convivencia del hombre y sus semejantes. Entonces una estación de combustible, autos, casas de concreto cuya reproducción solo es contenida por los cuerpos de agua, que son más difíciles de exiliar o domesticar. No hablamos de cualquier ciudad, sino de un ente de paredes envejecidas que a las justas sobrevive.

Entonces la luna, la muerte del día, el descanso. El filme se adentra en la intimidad de los pobladores, hurga en su sueño y la necesidad del ocio ante el trabajo arduo. Se toma tiempo en reparar en los colchones y hamacas donde posarán su cabeza y se suspenderán por unas horas para

luego volver a sus actividades. En la noche se orquesta el retorno al seno de la naturaleza, ya no virgen. Artículos de construcción, como tubos de PVC, viajan en barcos de todo tamaño. Nos sumergimos más en las aguas de esta obra audiovisual y vemos otros hombres en medio de la forestación; para vivir, se dedican a la extracción de recursos y la ganadería. Solo queda la impresión de que su lucha por la supervivencia fuera a un puño más limpio que la de nosotros, es decir, sin las prótesis tecnológicas a las que estamos acostumbrados. La cámara y yo los asediamos desde la distancia.

Un hombre frente al timón en la cabina, se escuchan voces. Entonces la imagen de la palabra se vuelve por un instante sólida. El lenguaje, un arma autogestionada a falta de colmillos, garras, venenos de los que está desprovista la especie humana. De repente, ese hombre enmudece, se vuelve indefenso, se queda solo, solo frente al río, frente a la inmensidad.

A lo largo de este viaje, he visto a los hombres cambiar. Después de todo, uno no surca el mismo río dos veces. He visto rostros ancianos, púberes, adultos, pueriles. Y quiero quedarme con estos últimos. Rostros de niños cierran el cortometraje provocando una amalgama de sensaciones; entre estas, esperanza, melancolía, vulnerabilidad. Tanto la niñez como la naturaleza son cuestiones que el hombre de hoy debe asumir con responsabilidad. Es nuestra tarea hacer un mañana posible en el que futuras generaciones puedan convivir con el río y, de forma sostenible, prolongar la existencia humana y la de los ecosistemas que la sostienen. C

Un viaje onírico y existencialista en *Amazonas*

Amazonas es un cortometraje documental de los realizadores Daniel Carrizo y Sebastian Ferrari. Concluido en 2020, ha sido exhibido como parte de la selección oficial de diversos eventos cinematográficos, como el 22º Festival Internacional de Cine de Buenos Aires (Argentina), el 4º Festival Internacional de Cine de No-Ficción Frontera Sur (Chile) y el 23º Festival Universitario de Cine y Audiovisuales Equinoxio (Colombia).

En *Amazonas*, el espectador puede detenerse en una lectura interpretativa de los planos hilvanados alrededor de sus once minutos de metraje o simplemente puede dejarse fluir en una experiencia onírica de imágenes y sonidos.

Filmada en locaciones de Brasil y Perú, la película presta atención al día a día de los pobladores de los puertos del río Amazonas y sus alrededores. La esencia de su cámara es contemplativa. Diera la impresión de que es la colección de recuerdos de un viajero sutil pero curioso.

Estos fragmentos fílmicos que convergen en el cauce de *Amazonas* adquieren un carácter nostálgico por su colorización desaturada y ruido visual blanco. Puede apreciarse la similitud en estos aspectos de la dirección de fotografía que esta reciente obra de Carrizo y Ferrari comparte con su primer documental, *Intro* (2018). La diferencia entre estas obras es el sonido, que en *Amazonas* adopta un carácter estrictamente diegético.

Como se puso en manifiesto, aparte de las sensaciones que pueden producirse en el espectador, el corto permite una lectura existencialista en torno a la relación de los hombres con el río y, con ello, sin ir muy lejos, la naturaleza.

En la interpretación puede asomarse el tema de la conquista del hombre sobre su medio. Aún en zonas alejadas de la civilización, los hombres se dedican a actividades extractivas, agrícolas y ganaderas, es decir, modifican su suelo y tienen un control sobre la reproducción de otras especies para su beneficio. Por otro lado, en la ciudad, donde con mayor solidez se asientan las actividades comerciales, claramente se observa que la geografía del lugar, circundada por forestación, ha sido convertida en un cuerpo articulado de casas, edificios e instituciones. Si bien es difícil escapar de esta idea de convivencia del ser humano con su medio, no se percibe alguna intención más allá de mostrar la cotidianidad de esta relación.

A título personal, algo que encuentro interesante es que la cámara se detiene en un plano abierto donde flamea por instantes la bandera de Manaos, famosa ciudad portuaria. Este símbolo sugiere la idea del Estado, un ecosistema ficticio y necesario para regular la convivencia de los seres humanos entre sí. También, una de las secuencias más memorables en *Amazonas* es la navegación del río homónimo por un personaje que entabla una conversación con alguien exterior al plano. Este plano, íntimo y poético, enriquece el retrato de los hombres, materializando la capacidad de lenguaje inherente a su naturaleza.

La narrativa del cortometraje no permite asegurarnos si es cronológicamente lineal, salvo por unas escenas dispuestas para dar a entender el transcurso del día a la noche.

A propósito de la idea del tiempo, y esta vez quizás forzando este concepto, podríamos notar que inicialmente el filme se desenvuelve en un ambiente adulto de comercio y tedio para finalizar en un plano infantil divertido y esperanzador. Antes de este final, aparece en plano medio un niño contemplando el río con un semblante preocupado. Estas dos últimas escenas otorgan un cierre funcional a la idea del futuro de esta convivencia, pues esta generación pertenece a un tiempo donde la naturaleza está sufriendo el impacto del ser humano que, sin adoptar posturas de conservación ecológica, acabará condenando su propia existencia. Ꞓ

ISAAC ABISAI TERRAZAS LASES

Estudiante de Negocios Internacionales por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Originario del estado de Hidalgo. Comenzó a escribir crítica de cine para el concurso anual Alfonso Reyes 'Fósforo' del Festival Internacional de Cine UNAM, donde obtuvo una mención honorífica en la categoría Licenciatura por el texto *Panquiaco, el descubridor de mares.*

KALSUBAI

Dirección: Yudhajit Basu
Producción: Bhupendra Kaithola, Dhananjay Shinde
Fotografía: Anjali Mulge
Cinematografía: Rachit Pandey
Sonido: Utsav Ghosh
Edición: Gourab Mullick
Cámara: Anjali Mulge
País: India | **Año:** 2021 | **Idioma:** Marathi | **Duración:** 20'00"

HETERÓNIMO 1

Kalsubai, diosa nuestra

Las montañas representan un vínculo entre el cielo y la tierra. Símbolos de visión, de revelación, múltiples tradiciones a lo largo de la historia las han considerado el centro del mundo. La antigua tradición hindú percibe en ellas la morada de sus dioses.

Kalsubai (2021) hace referencia a la montaña más alta del estado de Maharashtra en India.

Al contemplarla en su grandeza —estática, poderosa—, su corteza agrietada y seca poco a poco empieza a emanar gotas de agua, gotas que la hidratan, que quiebran su inamovilidad, gotas que corren libremente.

Hablamos de un tiempo que es difícil de ver: los paisajes que Yudhajit Basu muestra parecieran revelarlo todo a primera vista.

Al mirar con detenimiento, descubrimos que, sin importar lo lejano que esté aquel tiempo del que habla, si observamos con atención, seremos capaces de verlo, descubriremos mucho más de lo que percibimos; podremos escucharlo.

Cada secuencia se encuentra plagada de sonidos naturales, pero al mismo tiempo sumergida en un silencio omnipresente.

Kalsubai, la imponente montaña, por un tiempo fue una entidad humana. Fue la diosa que bajó de su morada y se volvió una con los habitantes de Maharashtra.

Se convirtió en hija, luego en esposa.

Ahora Kalsubai reside en la montaña. Su grandeza está en ella misma e invade los bordes de los campos.

Ella brinda bendiciones de la deidad a las damas del pueblo, las que no tienen un hijo.

«Todos pueden buscar una bendición de Kalsubai». Incluso *tú*. Ⓒ

HETERÓNIMO 2

Kalsubai, residir en la montaña y emanar

Quien ha escuchado alguna vez la voz
de las montañas, nunca la podrá olvidar.
Proverbio tibetano

El primer acercamiento a *Kalsubai* (2021) puede ser intimidante. Plasmar una creencia milenaria en torno a la montaña más alta del estado de Maharashtra y una de las cumbres más importantes de India requiere un grado de conexión natural y pensamiento sagrado. Este es el esfuerzo que hizo el realizador Yudhajit Basu en su cortometraje documental ganador del premio Grand Online Prize of the City of Oberhausen del Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen, en Alemania. El ser ajeno a la historia de Kalsubai y, en mayor medida, a la cultura que la rodea no impide una profunda contemplación de las imágenes mostradas.

Imágenes que transitan entre imponentes paisajes naturales y la representación del papel humano, inmiscuido, vuelto uno mismo con la naturaleza.

Las miradas son penetrantes, expresivas. Una cámara que permanece estática la mayor parte del tiempo y que es capaz de revelar una búsqueda interna. Formula preguntas y otorga respuestas. Viaja de un tiempo a otro.

La leyenda de la diosa Mahadeo Koli Kalsu es la temática central. Su historia, articulada por una narradora fuera de campo, se encuentra plagada por sonidos naturales, pero al mismo tiempo sumergida en un silencio casi sagrado. Kalsubai, la imponente montaña, fue por un tiempo una entidad humana. Fue la diosa que bajó de su morada y se volvió una con los habitantes de Maharashtra.

Para la cultura hindú, una montaña puede adquirir más de un significado: representar un vínculo entre el cielo y la tierra, fungir como un símbolo de visión, de revelación. Múltiples tradiciones a lo largo de la historia las han considerado el centro del mundo. Pero es aquí donde Kalsubai encuentra su instancia y su esencia primordial.

Y es que la más antigua tradición hindú percibe en las montañas la morada de sus dioses.

La tradición oral de esta leyenda nos convierte en sus protectores y sus difusores. Ahora la hemos escuchado. Recordar la conexión con el ente natural y el deseo de búsqueda espiritual mediante la misma naturaleza son emociones evocadas y que prevalecerán en la mente siempre que se recuerde a Kalsubai.

Yudhajit Basu retrató a Kalsubai, quien ahora reside en la montaña: su grandeza está en ella misma, ella invade los bordes de los campos. Ella brinda bendiciones para la deidad, las damas del pueblo, las que no tienen un hijo.

«Todos pueden buscar una bendición en Kalsubai». Ꞓ

ELENA PÉREZ PALACIO

Estudiante del pregrado en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido parte de la coordinación académica del Festival Equinoxio en las últimas dos ediciones.

ESTA NO ES UNA HISTORIA SOBRE CHINA

Dirección: Francisca Jiménez Ortegate
Producción: Francisca Jiménez Ortegate, Laura Preger
Cinematografía: Francisca Jiménez Ortegate
Sonido: Francisca Jiménez Ortegate
Edición: Francisca Jiménez Ortegate
País: Colombia, Argentina | **Año:** 2020 |
Idioma: Chino tradicional **Duración:** 15'43"

De *Esta no es una historia sobre China*

En países como el mío, hablar de memoria en público es hablar de memoria histórica, del esfuerzo constante y a menudo desgastante de contestar a las narrativas oficiales. Se trata de insistir con necesaria vehemencia que un acontecimiento sí tuvo lugar, que debemos hacerle frente y lidiar con las desastrosas secuelas materiales y espirituales que nos dejó. Por mucho tiempo, el quehacer de la memoria histórica se ha refugiado en la cultura: está en nuestras novelas, nuestras poesías y documentales, que recuerdan lo que los discursos oficiales han decidido olvidar. Pero, ¿cómo sería un ejercicio de memoria que dejara de lado lo que sí pasó para intentar recordar lo que no pasó?

Esta no es una historia sobre China (Francisca Jiménez, 2020) es memoria de un mundo imaginado y de un pasado que no pasó. En segmentos puntuados por cuadros rojos, la voz de una mujer recuerda su amorío con un soldado colombiano durante la invasión a China de 1984. Al testimonio de la mujer lo acompañan fotografías envejecidas, íntimos *souvenirs* de un presente que no se imaginaba que alguna vez iba a ser pasado: fotos de soldados colombianos sonriéndole a la cámara con sus fusiles al hombro, fotos borrosas de niños corriendo, retratos de un electrodoméstico cualquiera o las poco halagadoras fotos de documento que llevamos en la billetera para no olvidar al ser amado participan del álbum que soporta este recuerdo de lo no ocurrido.

Como todos los recuerdos, los de ella están unidos a cierta dosis de olvido. Ella, por ejemplo, no recuerda cómo se pronunciaba el nombre de él ni las historias que le

contaba de aquella tierra lejana que es Colombia, que tal vez ni siquiera exista. Para ella, Colombia es un misterio del dominio de la imaginación: como las inextricables selvas verdes de ciertas fotografías del cortometraje, poco puede ella penetrar en la realidad de ese lejano país del que a duras penas recuerda un sitio llamado Montes de María. Y no se trata de una elucubración exótica similar a las que pecamos de hacer del Extremo Oriente. No, para ella Colombia no esconde algún atractivo tesoro. Es un sitio incomprensible y apocalíptico: «Era como el fin del mundo al otro lado del mundo», dice sobre una foto de un cometa que atraviesa el ocaso sobre el mar.

Y es que incluso aquí, cuando nos encontramos a Colombia en el lapso que tan amablemente nos otorga la imaginación, al situarnos en unas tierras lejanas para recordar la triunfal invasión a China que nunca pasó, la guerra eterna continúa. Fracasamos inclusive en hacer de la guerra un producto exclusivo de exportación. Y así como la invasión colombiana tuvo su fin en China, el romance de nuestra protagonista con su soldado colombiano acabó y no sin los bemoles de toda relación. Por su tono, pareciera que ella recuerda todo el asunto con tranquilidad y cierta nostalgia, como un episodio concluido que acepta francamente con sus traspiés. La invasión y sus atrocidades son cosa del pasado y, sin embargo, en Colombia la guerra continúa. Ella se despide: «Deseo que tu país también logre recuperarse tanto como el mío».

Esta no es una historia sobre China es una historia sobre Colombia, sobre lo que se ha llegado a sentir como una sombra que, incluso cuando no está en el centro de nuestras creaciones, las tiñe de un tono especial: el triste reconocimiento de que imaginar este país sin la guerra se sale de los límites de nuestro imaginario. Ꝗ

HETERÓNIMO 2

El cocodrilo que quería ser dragón

Las relaciones militares entre Colombia y el Extremo Oriente son escasas: acaso se pueden resumir en el pie de página histórico del Batallón Colombia, el grupo de cinco mil soldados colombianos que combatieron en la Guerra de Corea. Ensayos como *Historia de Colombia y sus oligarquías* de Antonio Caballero o el clásico *Guadalupe años sin cuenta* del Teatro la Candelaria dan cuenta de la existencia del batallón como un gesto adulatorio cuanto menos ridículo y poco adecuado durante una de las décadas más sangrientas de la historia nacional: ¿qué tenía que ver Colombia ahí? ¿Qué gloria militar aguardaba al otro lado del mundo?

Esta no es una historia sobre China (Francisca Jiménez Ortegate, 2020) rememora un pasado imaginario donde, por alguna razón, Colombia logró invadir China. Liberada del yugo de las dolorosas implicaciones de las historias de ocupación militares dentro del territorio nacional, la incursión militar de Colombia en China se convierte en un asunto memorable, uno que incluso puede ser recordado como el escenario de una relación íntima como la de la protagonista con un soldado colombiano cualquiera. Las fotos viejas, como de álbum familiar para mostrarle a la visita, pasan mientras la mujer rememora los días que pasó con él.

Días agridulces, opacados por la distancia cultural y la vanidad de los formalismos militares: ella comenta sobre las fiestas opulentas de las que solo quería escapar, aprisionada por los códigos de etiqueta colombiana y el fantasma de la radiante energía de las mujeres latinas

como las que no iba a ser. A sus ojos, los colombianos que invadieron China en aquel mes de 1984 son una gente de otro mundo, algo entre un ensueño y un chiste. En algún punto medio entre anacrónicos e incompetentes, no deja de ser sorprendente cómo lograron invadir China: basta con su entrada triunfal a la bahía en formaciones acrobáticas o las heridas que se hicieran durante los ejercicios militares.

¿Cómo lograron invadir China?

En ciertos momentos, lo inverosímil de la situación roza con lo caricaturesco. Resulta un movimiento casi febril: ella menciona cómo el grupo de respetables soldados colombianos era envidia de muchos y adoración de todas, para luego pasar a hablar sobre cómo a su enamorado «le habían obsequiado un cocodrilo que le traería buena fortuna dado que estos animales parecían dragones. Pero vino aquí a buscar dragones de verdad, fuerza y vitalidad».

Hasta la imagen del cocodrilo mascota, superpuesta sin mucha sutileza sobre una foto del soldado en un río, confirma con franqueza lo absurdo de la historia. Tampoco se quedan cortas las palabras de la protagonista, quien sigue su narración con la tranquilidad que la caracteriza, como si fuera otro detalle intrascendente en sus recuerdos. Pero tal vez están ahí concretadas las expectativas e ideas del ejército tropical en su invasión: un regalo incluso grotesco, motivado por la chueca analogía entre el cocodrilo y el dragón chino para celebrar la ocasión de ir a buscar dragones de verdad.

Para ella, Colombia será una tierra de fantasía, pero el grupo de soldados no llegó con una idea más informada de China. Los improbables invasores, gracias a la imaginación satírica del cortometraje, logran triunfar en su cometido, hacer fiestas y sentirse vencedores aunque sea un mes. Frente a este trasfondo de incredulidad, se teje delicadamente la imagen humorística y exagerada de los soldados colombianos: torpes, ignorantes y mujeriegos, su única novia es su fusil y solo en un pasado que nunca ocurrió podrían hacer de sus sueños bélicos una realidad. ©

CORRESPONDENCIASCINE.COM