

La narrativa del disenso: acercamientos a *Viejo calavera* (2017) de Kiro Russo en base a una lectura de Jacques Rancière

Viejo calavera | Kiro Russo | 2017

Sebastian Morales Escoffier*

Instituto de Investigaciones filosóficas - Universidad Mayor de San Andrés

Recibido 15/12/2025; aprobado 06/06/2026

Resumen

El ensayo propone una lectura filosófica del filme boliviano *Viejo calavera* (2017), de Kiro Russo, a partir del marco conceptual de Jacques Rancière. Se sostiene que la película se inscribe en el régimen estético de la imagen porque articula una forma de pensamiento estético y político que se manifiesta en los disensos narrativos, la construcción de espacios rarificados y la redistribución no representativa de lo sonoro. Para sustentar esta tesis, se analizan la estructura narrativa mediante las nociones de desvío y curvas, así como los mecanismos formales que generan perplejidad y silencio. El estudio muestra que *Viejo calavera* participa de una modernidad cinematográfica en la que lo político no opera como mensaje, sino como una interrupción sensible del régimen representativo.

Palabras clave: *Viejo calavera* | Jacques Rancière | estética | régimen estético | política

The Narrative of Dissensus: Approaches to Viejo calavera (2017) by Kiro Russo Based on a Reading of Jacques Rancière

Abstract

This essay offers a philosophical reading of the Bolivian film *Viejo calavera* (2017), directed by Kiro Russo, drawing on the conceptual framework of Jacques Rancière. It argues that the film is inscribed within the aesthetic regime of the image insofar as it articulates a form of aesthetic and political thought manifested through narrative dissensus, the construction of rarefied spaces, and the non-representative redistribution of the sonic field. To support this thesis, the analysis examines the narrative structure through the notions of deviation and curves, as well as the formal mechanisms that generate perplexity and silence. The study shows that *Viejo calavera* participates in a form of cinematic modernity in which politics does not operate as a message, but as a sensible interruption of the representative regime.

Keywords: *Viejo calavera* | Jacques Rancière | aesthetics | aesthetic regime | politics

Introducción

La pantalla se abre y muestra al espectador una imagen fija de una calle oscura en la población minera de Huanuni. Se escucha el grito de una mujer que acaba de ser asaltada, el protagonista del robo se esconde de su víctima y al mismo tiempo, se presenta al espectador. Corte. El silencio de la noche se rompe con una música *tecno*. La oscuridad se transforma en las luces de colores de una discoteca. Ahí la cámara vuelve a encontrar al misterioso personaje del plano anterior. Esta vez mostrando sus increíbles destrezas para el baile, para aguantar el alcohol y de escapar de las consecuencias de sus crímenes menores.

En el resto de la película *Viejo calavera* (Russo, 2017) el espectador verá a Elder Mamani, el protagonista de la secuencia descrita, tratando de luchar contra su destino. Como hijo de minero, parece que es inevitable para él bajar a la oscuridad del socavón para vender su

alma y sobrevivir el tiempo que sea necesario. Mientras tanto, vive con su abuela Rosa y al cuidado de su tío Francisco. De su padre se sabe muy poco, salvo que acaba de morir en un accidente “sospechoso” cuando estaba trabajando en la mina, acompañado de Francisco, su hermano.



Viejo calavera | Kiro Russo | 2017

* sjmorales@umsa.bo

Sin embargo, Elder es rebelde. Hace lo que se supone no tiene que hacer. No va a trabajar, prefiere ir a bailar y tomar. A su manera, es un personaje noble, pero no es precisamente la representación idónea del minero. No hace parte del colectivo, de esa tradición rebelde que la historia, la literatura y los filmes de Jorge Sanjinés han creado.

Además, ¿Qué hace un minero o por lo menos un hijo de minero escuchando *tecno*? ¿No estaría más acorde al tema alguna canción folclórica de reivindicación política? Todo en el filme parece no estar en su lugar. Los espectadores salen perplejos, sin saber exactamente si entendieron la película. La narración se pierde a momentos, el final es enigmático. Elder Mamani no se parece a ningún minero. Pero hay cosas mejor que hacer con las películas que entenderlas.

La crítica boliviana trata de darle un lugar a la película. Alguno compara las aventuras de Elder con Hamlet (Souza Crespo, 2018), los demás intentan generar un puente con las obras de Jorge Sanjinés. Los mecanismos de representación de *Viejo calavera* parecen silenciar el comentario crítico, en tanto no parece dar al espectador un anclaje sólido para la interpretación.

A la vez, *Viejo calavera* (Russo, 2017) es probablemente la película boliviana más exitosa en los circuitos de festivales en la historia reciente. Éxito que sólo es comparable con *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés. Barriga y Rodríguez (2017), plantean que “la fórmula” de éxito de una película boliviana en los festivales, es el uso de la imagen de indígenas empoderados combinado con un estilo autoral internacional. Estos dos elementos son justamente lo que hacen de Sanjinés el cineasta boliviano más reconocido en el mundo. En esta lectura, se podría plantear la hipótesis de que el cine político y revolucionario boliviano, en realidad, juega con las reglas de lo que Rancière (1996) llamaría una policía: explotando lo que se quiere ver y lo que se espera de un país del tercer mundo en los principales festivales internacionales.

A su vez, Barriga y Rodríguez (2017), en su argumentación encuentran que el defecto de *Viejo calavera* (Russo, 2017) tiene que ver con el hecho de que el sujeto minero es una imagen pura. Es decir, la película es meramente un ejercicio formal, abstracto, sin conexión con nada. En donde los personajes no se representan a sí mismos, sino son simples objetos visuales.

Sin embargo, donde Barriga y Rodríguez ven un defecto en el filme, se encuentra en realidad su potencia en tanto obra de arte. Pero para entenderlo, no es necesari-

rio asimilar la representación del minero a otras cercanas o intentar desesperadamente darle a la película una interpretación más o menos orgánica. De hecho, parece que la explotación de esta estética del fragmento y de la perplejidad tiene mucho que ver con la manera en que el filósofo Jacques Rancière construye el concepto de régimen estético del arte. En ese sentido, en este ensayo se busca demostrar que lo que Barriga y Rodríguez consideran un simple ejercicio formal, tiene un contenido estético, político y filosófico detectable gracias al uso de las categorías del filósofo Jacques Rancière.

La lectura de *Viejo calavera* propuesta aquí pretende adentrarse a varios niveles que bien se podrían denominar como topológicos. En primer lugar, se indagará sobre el misterioso personaje de Elder. Esto permitirá, en segundo lugar, entender desde otra arista la estructura narrativa del filme, la cual parece romper el encadenamiento de causas y efectos.

En un tercer momento, se describirá los espacios habitados por los personajes, en tanto se entiende que existe un correlato entre estos dos elementos. Finalmente, se vuelve a ciertas categorías políticas de Rancière alimentadas con sus reflexiones estéticas para comprender la particular construcción sonora de *Viejo calavera*.

La mentira del minero

Elder Mamani ha sufrido la pérdida de su padre, Juan. El espectador no puede medir en realidad cuanto le afecta este fallecimiento al protagonista de la película. En todo caso, se ve a Mamani, un joven poblador de Huanuni, dedicarse a la fiesta, al alcohol y a molestar con su presencia a cuanta persona se cruce por su camino. Su tío Francisco lo lleva a vivir a la casa de su abuela Rosa y lo obliga a seguir su vida y la de su padre: adentrarse a la mina para sacarle mineral a las tripas de la tierra. Elder siente el apoyo de su tío más bien como una carga. Además, intuye que Francisco esconde algo en relación a la muerte de su padre. Así, la desconfianza, los tratos toscos y la rebeldía se convierten en rasgos claves de la relación entre ambos. Santiago Espinoza describe con estas palabras al personaje:

(...) la lucha de este minero involuntario no persigue un bien común supremo, no está contaminada de ideologías, no opone resistencia a un gobierno; su lucha es contra esa condena de explotación y oscuridad opresiva que le impone el trabajo, la mina. Su revolución no está en su condición de minero, sino en la negación de esa condición. Su particular revolución no aspira a empoderarse política-

mente a través de su fuerza de trabajo, sino a eludir el trabajo. Relegada la conciencia revolucionaria de los mineros (más preocupados por vacacionar que por pedir mejores condiciones de trabajo) y diluida su memoria histórica en una versión alcoholizada y grotesca de «Los mineros volveremos», Elder Mamani es la única revolución posible adentro de la mina. (Espinoza, 2017, p. 137)

En las críticas de *Viejo calavera* es usual encontrar la observación de que Russo opera una especie de desplazamiento en el imaginario del minero. Propiciado por cierta literatura y de repente por el cine de Sanjinés, se propone que hay un alejamiento en la película de la figura del minero como una entidad eminentemente política (en tanto conflicto y lucha de intereses). En términos de Rancière, esta identificación un poco automática es propiamente un gesto de la policía. El sujeto minero sólo puede hacer una cosa (o máximo dos): trabajar dentro del Socavón y ser el brazo armado del pueblo luchador.

Es por eso que es interesante la observación que hace Espinoza. Si, Elder Mamani es un sujeto político, pero ahora hay que entender este concepto en los términos de Rancière. Elder, con su actitud errática, su negación hacia el trabajo, opera un ejercicio de desclasificación. Para Rancière (May, 2008), el primer gesto de subjetivación tiene que ver primero con una ruptura con lo que se espera de uno en la lógica policial. Su actitud rebelde, destructiva y auto-destructiva en realidad se plantea como una operación de disenso.

Así, el antipático, el vagabundo, el molesto Elder, en sus acciones erráticas, exige ese espacio y tiempo que no parece pertenecerle en su condición de minero, el del ocio, la discoteca, la fiesta. Su falta de motivación rompe con cierta visión heroica, la del minero militante. Elder no es un héroe y su mayor acción dentro del filme tiene que ver con el no hacer nada, en la construcción de este personaje se borra las fronteras entre la acción y la pasividad.

La narrativa del disenso El gran universo material

Este primer dislocamiento en la imagen tiene su correlato en la estructura narrativa de la película. Algunos críticos (Heinrich, 2016) afirmaban que lo más débil de *Viejo calavera* tiene que ver justamente con el guion. La floja relación causa y efecto de las acciones, la discontinuidad de las escenas, el final enigmático y hasta un tanto contradictorio parecen ser los ingredientes que sustentan esta posición.

Pero aquí, algunos conceptos de Rancière (2008) podrían echar luces para comprender estas decisiones formales. El filósofo reconoce dos formas de encadenar las imágenes, la propia del representativo y la del estético. El primero, al poner al centro la acción y las peripecias, prioriza el encadenamiento clásico de causa y efecto. En esta estructura, todas las acciones tienen una razón de ser y se vela por conseguir una unidad discursiva y narrativa clara, siguiendo una lógica orgánica.

El régimen estético en cambio, se construye en base a lo que Rancière (2008) denomina como micro eventos sensibles: detalles, gestos, elementos que no están subordinados a la lógica narrativa. Es decir, eventos que no tienen la funcionalidad de hacer mover hacia adelante la narración, en tanto no se basan en lo que Deleuze (1985) denominaría el encadenamiento sensorio-motor.

Para este filósofo francés, una manera de adentrarse a otro tipo de imagen cinematográfica que se opone a la propia del cine clásico, aparece cuando los realizadores presentan personajes que por una u otra razón no pueden cumplir el camino típico del héroe, es decir, la posibilidad de generar acciones que cambien una situación determinada. El resultante de esto es una imagen cinematográfica que no prioriza el movimiento, sino que más bien plantea una exploración de la dimensión temporal. Entendiendo el tiempo en su complejidad y también en sus aspectos paradójicos. No es el cine de la narración, sino más bien de un pensamiento sobre el tiempo.

Rancière, desde su propio aparato conceptual, explica de esta manera la dimensión temporal de la imagen en oposición al régimen representativo:

Finalmente, está el tratamiento secuencial del tiempo. Lo llamo así al tratamiento que constituye la narración mediante bloques desiguales y discontinuos de espacio-tiempo, en contraposición al modelo representativo, el de la cadena temporal homogénea de causas y efectos, de voluntades que se traducen en acontecimientos y de acontecimientos que conducen a otros acontecimientos. El tiempo instituido por la revolución literaria es un tiempo secuencial, dividido en bloques de presentes agrupados sobre sí mismos que podríamos, anticipadamente, denominar planos secuencia.) (Rancière, 2011, pág. 57)

En la perspectiva de estas exploraciones del tiempo en la narrativa, la ruptura de la lógica de causa y efecto, no es precisamente un invento del cine moderno, algo que de repente si se podría entrever en Deleuze. En cambio, para Rancière, esto es algo que empieza a suceder ya en la literatura, con autores como Flaubert y Balzac, que ponen la atención de su relato en los elementos apa-

rentemente superfluos, al menos desde un punto de vista estrictamente narrativo.

Volviendo a *Viejo calavera*, la cita de Rancière parece describir muy bien su estructura narrativa. Es difícil encontrar una progresión clara dentro de la película. No se describe el camino del héroe, por el simple hecho de que el protagonista no tiene absolutamente ninguna motivación, ningún deseo de cambiar nada. Es de repente este rasgo que hace que autores como Laguna (2021) asuman que el personaje de Elder no tiene profundidad psicológica. No la tiene, puesto que es un personaje que no desea nada y, por ende, sus acciones son erráticas, como sus propias borracheras.

¿Qué sucede cuando las imágenes no se encadenan en una lógica de causa-efecto? Cuando la historia se encuentra desligada consigo misma, es la materialidad la que se mezcla directamente. El principio unificador es el ritmo, la energía que hace que la imagen se convierta en palabra, la palabra en una entidad sensual, el tacto en vibración, luz o movimiento (Rancière, 2003). El mundo se convierte en un gran común de materialidades, el gran sueño Vertoviano. Rancière comenta sobre Vertov:

La verdad de la máquina de movimiento es la igualdad de todos los movimientos. Pero esta igualdad no es la equivalencia nihilista de las manifestaciones de una vida ciega. Es el ritmo de la vida unánime. Al ahuyentar el nihilismo, al celebrar la embriaguez de los movimientos y las velocidades, el unanimismo cinematográfico de Vertov conserva al menos un principio: el movimiento de la vida no tiene meta ni dirección. Esto es lo que significa la igual consideración para el trabajo del minero y para los tratamientos de belleza de la mujer elegante, para las máquinas de la nueva industria y para los trucos de los magos. Todos estos movimientos son iguales. Importa poco de dónde vengán, adónde se dirijan o qué fin persigan: producción, teatro o simulacro. Componen la misma eutimia de la vida que se expresa en el escenario que el comunista Vertov comparte con el futuro nazi Ruttman: el de la sinfonía. (Rancière, *Les écarts du cinéma*, 2011, pág. 43)

Claramente Russo tiene una cierta predilección por las sinfonías de las ciudades al estilo de Vertov y Ruttman, experimentando con este género cinematográfico en *El gran movimiento* (2021). También es evidente que la estructuración narrativa de *Viejo calavera* sigue la lógica del unanismo cinematográfico tal como la describe Rancière. Cada escena, cada descripción de los espacios tiene un ritmo, una exploración del movimiento específico.

Así, en la mina los cortes son más bien abruptos, violentos para mostrar el mundo del trabajo. Pero en la casa de Rosa, los ritmos terminan siendo más lentos. La cámara tiende a moverse con paneos pausados, priorizando

los planos secuencias. En el espacio vacacional las imágenes son más bien estáticas describiendo los espacios desde un solo punto de vista, prescindiendo casi completamente del montaje. Los bloques de espacio-tiempo comparten entre sí las diferentes expresiones del movimiento. Cada espacio muestra una forma de expresión del movimiento, pero también su manera de relacionamiento con la luz y la oscuridad. El cine materialista de Russo reduce el mundo a sus unidades más básicas. Antes que objetos, hay movimiento, luz y oscuridad. Ante esta perspectiva materialista es evidente que lo más importante de la película es lo efímero, los micro eventos sensibles, la dispersión de la luz, la oscuridad y el movimiento, el desvío, el vagabundeo.

Los caminos serpentinos

En ese punto, Russo parece dialogar con un cineasta que ha tenido cierta influencia en el cine boliviano en general, Abbas Kiarostami, específicamente en la trilogía de Koker. En *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987) el realizador iraní propone una historia muy simple: un niño debe llevar el cuaderno de otro compañero de la escuela a su casa. La misión parece ser extremadamente fácil en una primera instancia, pero la cantidad de desvíos que debe asumir el niño, hacen del viaje una verdadera epopeya. En el filme hay una imagen que se repite varias veces en la película: el niño debe subir un camino montañoso y sinuoso. Kiarostami toma la previsión de mostrar siempre la totalidad de la acción, las veces que haga falta. Esto, evidentemente, en una lógica representativa, hace que el ritmo de la película se haga cansino, pesado, desesperante. Pero es eso justamente lo que se quiere transmitir: la desesperación del niño.

En *Y la vida continúa* (1992), Kiarostami vuelve a la idea del desvío, como motivo narrativo. Aquí, dos personajes, un adulto y un niño deben llegar a la región de Koker para tener novedades sobre sus habitantes después de un desastrosos terremoto. El viaje comienza en un automóvil, pero los caminos están todos bloqueados. El chofer intenta tomar caminos alternos, desvíos. Pero evidentemente llega a un punto muerto. El auto debe ser dejado de lado para empezar un pesado camino a pie. Se sacrifica velocidad, pero se gana en la posibilidad de pausar, de encontrar al otro. Y si bien los personajes fracasan en la misión que se habían encomendado, se dan el tiempo de conversar con los habitantes y compartir pequeños relatos sobre el terremoto.

Con estos mecanismos formales, se rompe con la lógica del relato del conflicto central para privilegiar lo accesorio, los tiempos muertos. La paradoja es que justamente estos momentos son los puntos fuertes del filme. Así, la película, más que un relato es la puesta en escena de una experiencia sensitiva. De ahí que, en toda la trilogía, el paisaje tiene un papel fundamental. Las formas del paisaje tienen una fuerte centralidad, por ejemplo, el flujo curvado del río o los propios caminos torcidos. Es una narrativa sobre el perderse por los caminos secundarios, lo que en parte quiere decir, rechazar la línea recta, la velocidad, el camino más corto (Ragel, 2015).

Rancière (2013) se interesa mucho por lo serpentina como forma de expresión del régimen estético. Comentando la obra de Burke, propone que las curvas, las líneas onduladas implican un rechazo del modelo clásico de belleza. En esta visión, se priorizan los cuerpos bien proporcionados. Pero las líneas serpentinadas ponen en cuestión la idea de la proporción en tanto implican una variación continua.

Así pues, la línea serpentina es el correlato formal de la estructura narrativa del desvío. En ambos, hay una puesta en duda de lo orgánico como elemento rector de la narración. La potencia del desvío es una potencia de la variación, de la acumulación de caminos sinuosos. No tiene la lógica de la acción única que hace avanzar la narración, sino más bien la sumatoria de pequeños acontecimientos, de gestos, de detalles. Parafraseando una famosa frase de Godard, más que pensar en la imagen justa, simplemente hay que pensar en justamente una imagen.

La lógica del desvío

Viejo calavera y *El gran movimiento* (Russo, 2021) tomados como un díptico, funcionan con la lógica del desvío. En la segunda película de Russo, el espectador vuelve a encontrarse con Elder Mamani, que llega a la ciudad de La Paz haciendo lo que un minero tendría que hacer: marchar. Sin embargo, en el viaje, termina siendo presa de una misteriosa enfermedad, que lo obliga a quedarse más de la cuenta en la urbe. Su estadía es simplemente una excusa para una exploración de la ciudad por parte de la cámara.

La mezcla de imágenes documentales y surrealistas dan un cariz muy singular a La Paz, hasta el punto que no se sabe si estas responden a las alucinaciones del enfermo o más bien a la naturaleza del espacio representado. En todo caso, se entiende que el objetivo principal

de Elder y su consiguiente enfermedad es simplemente una excusa para el ejercicio de divagación de la cámara. Como en una película de Kiarostami, el desvío, el detenerse de manera obligada es una apertura para una particular forma de conocimiento. No hay camino, simplemente sensaciones e imágenes que potencian la propia vida.

La ciudad, la montaña, la mina parecen ser espacios privilegiados para este tipo de acercamiento. Los caminos que llevan al Socavón no son precisamente en línea recta, es un laberinto, en donde el riesgo de perderse siempre está vigente. De hecho, *Viejo calavera* podría ser entendida como un proceso de pérdida del personaje. No solamente por la figura moral del “caminar en línea recta”, sino que el propio paso de Elder es tambaleante por el exceso de alcohol. Las figuras curvas se multiplican dentro de la película. Una crítica en habla inglesa se quejaba porque los personajes llevaban todo el tiempo un bollo de coca en su boca, lo que limita la claridad de su lenguaje (Wilkinson, 2016). Curiosa observación, sobre todo considerando que viene de una fuente no hispano hablante. Pero es verdad que parece haber una correlación entre la cara inflada por la coca, los cachetes excesivamente curvos, la disonancia formal del rostro y los múltiples desvíos del filme.

Topografía narrativa

El espacio, las formas que la película explora y la estructura narrativa parecen pues tener un correlato. Es como si la mina, como si un molde se tratara, determinaría la forma narrativa. En donde solo se puede caminar por senderos serpentinados, siempre de manera curva, en una lógica acumulativa, más que de avance y sobre todo en una visión más bien topográfica. Más que de momentos narrativos, parece que dentro del filme habría que pensar en pisos geográficos. Está por un lado el interior mina, un pequeño infierno para Elder. Está también el mundo de afuera de la mina, en donde habita Rosa ambiguo, siempre sufriente. Finalmente, el mundo de las nubes o lo que es lo mismo, el lugar de vacaciones de los mineros. Espacio en donde finalmente se suprime toda relación con el trabajo y donde, aparentemente, todas las contradicciones y conflictos se disipan. Espacio de reconciliación momentánea, efímera, como las mismas vacaciones.

Ahora bien, el final de la película no ha tenido precisamente una buena recepción en la crítica. En los planos

finales, después de un fallido y hasta cómico intento de asesinar a Francisco por parte de Elder, el protagonista se despierta borracho en la intemperie. Tan rápido como su borrachera lo permite, Elder atraviesa los paisajes ahora desolados del hotel vacacional. Busca a alguien, aunque su instinto destructivo sigue activo en tanto aprovecha en cada habitación para dejar un pequeño toque violento. Finalmente, encuentra lo que está buscando, el cuerpo borracho de Francisco durmiendo en su cama.



Viejo calavera | Kiro Russo | 2017

Con dificultad, Elder levanta a su tío. Corte a blanco. Ahora se ve un paisaje nebuloso y montañoso. La cámara hace un paneo hacia la izquierda para develar una carretera. Ahora la cámara retrocede y se observan a Elder y Francisco dentro de lo que podría ser una camioneta. Francisco, todavía durmiendo, usa de almohada el regazo de Elder. Empieza sonar el *Adagio II* de Alessandro Marcello, una música dulce, casi redentora. Finalmente, Elder agarra una frazada y tapa a ambos. Corte a negro y lentamente se inician los créditos de la película.

Para Laguna (2021), este final parece contradecir las intenciones iniciales de la película. Es aquí, según el autor, en donde se hace cuestionable entender el filme simplemente como una experiencia sensorial. En este final, la transmutación moral de Elder demuestra que la plástica está simplemente al servicio de esta historia de redención. Esta narrativa tendría su correlato formal con un supuesto pasaje de la oscuridad hacia la luz. En ese sentido, todos los artilugios formales solo están ahí para hacer patente esta transición moral. Pero a la vez, el personaje es tan desprovisto de una psicología, que este final aparece simplemente como un *deus ex machina*. ¿Qué elemento dentro de la película hace pensar en que este sujeto disfuncional y autodestructivo podría tener este salto moral? Laguna (2021) concluye que este ejercicio

estetizante, que embellece los objetos y los espacios físicos es más bien un gesto publicitario.

Aparentemente, Laguna exige que la película cumpla con las expectativas propia de una cinematografía ligada a un régimen representativo. En el mismo texto, el autor reclama a *Viejo calavera* su rechazo por no usar más elementos propios y específicos del mundo minero. Para Laguna, las peripecias de Elder podrían corresponder a cualquier estrato de la sociedad. Así, se exige una cierta verosimilitud en las acciones, ligado a la construcción de personajes complejos y que generen algún grado de empatía en el espectador.

En pocas palabras, el minero en una película solo puede actuar como un minero. Es en esta lógica, que se puede leer el final como un ejercicio de redención, en tanto se exige al filme un arco narrativo (logrado o no). Pero, ¿no hay la posibilidad de entender de otra manera el final sin asumir que este último plano-secuencia es un ejercicio de redención? La topografía propuesta por Russo, ¿tiene un carácter moral? ¿La oscuridad de la mina requiere, en una lógica dialéctica, de la existencia de un espacio religioso, moral, el cielo y la luz?

Explorar el cielo

Para empezar, habría que poner en duda que la estructura narrativa de la película sea un viaje de la oscuridad hacia la luz. Si, evidentemente, en la última secuencia del filme, los personajes se trasladan a un espacio aparentemente más cálido y luminoso. Esta transición se hace con una escena que parece tener un carácter alegórico.

Un corte a negro inicia la escena. Un paneo hacia abajo devela un árbol en llamas, de a poco la cámara baja y se observa a Francisco con un niño viendo el incendio. En un siguiente plano, Francisco se acerca a la cámara, hasta llegar a un primer plano. Corte a Elder que parece mirar fijamente a su tío, llevando en la mano un bidón, mientras la luz de las llamas lo ilumina. Un fundido encadenado lleva a la otra secuencia, en donde Francisco, ya en los paisajes vacacionales, pasea sin ningún tipo de preocupación.

La escena, desde una lógica dialéctica, no hace más que enfatizar el conflicto entre Elder y Francisco. Además, permite generar la transición entre los espacios, de la mina a los trópicos. Evidentemente, este pasaje se construye, como en el resto de la película, a partir de las relaciones de luz y oscuridad. Durante los siguientes planos, la imagen se hará más luminosa, mostrando a los mi-

neros relajarse en una piscina, en una sauna y un billar. Sin embargo, esta victoria de la luz frente a la oscuridad va a durar apenas unos cinco minutos. Después, otra vez el negro será predominante en la pantalla, mientras que los mineros se aprestan a un nuevo festejo, a una nueva borrachera. Es como si el espacio natural de los personajes fueran las penumbras.

¿Esta secuencia aquí descrita, justifica tomar la posición de que el filme es realmente un viaje de la oscuridad hacia la luz, al estilo del cine expresionista alemán? El pequeño paréntesis luminoso no es propio de una especie de viaje metafísico, sino simplemente la expresión circunstancial de la acumulación de momentos, de bloques de espacio-tiempo. En esta estructura de secuencias temporales, no parece lógico asumir que todo el filme era un viaje hacia la luz, en tanto metáfora de una redención moral.

Más bien, la estructura parece mostrar la lógica del desvío, de la circularidad. En la secuencia final, después del fallido intento de homicidio, parece que Francisco toma el lugar de Elder. Ya no se describen los excesos éticos del protagonista, sino más bien los del tío. Se vuelven a las escenas de un bar de mala muerte, en donde de a poco, las energías de Francisco se agotan mientras se queda dormido. Esta parece ser otra expresión de la interrelación universal de las materialidades y las formas que propone Russo. Más que una redención, el filme parece terminar de hacer algo que estaba haciendo durante todo el metraje: igualar las vidas de Elder y Francisco. Mostrar que, si bien hay una escisión, una herida, que bien se hace patente en la escena del bosque en llamas, ambos comparten un mundo en común.

Rancière (2013) reconoce dos tipos de montaje cinematográficos, el dialéctico y el simbolista. El primero fragmenta lo contínuo, aleja términos que se llaman, junta heterogéneos y/o asocia incompatibles. Este tipo de montajes pueden tener un cierto paralelismo con la realidad del deseo y del sueño. Así, muestran que existe un mundo detrás de otro, a partir de una lógica de choques, de violencia de un conflicto. En *Viejo calavera*, las secuencias de las máquinas y el deambular por las minas de Elder parecen tener esta lógica, en tanto ponen en conflicto, en choc a partir de un montaje fragmentario, el mundo del ser humano y el del trabajo. Haciendo que ambas partes relacionadas aparezcan entre sí con el signo del extrañamiento.

El montaje simbolista en cambio, intenta establecer una familiaridad entre elementos extranjeros, una analogía ocasional. Trata de mostrar que estos elementos co-pertenecen a un mundo común. El gesto de cariño

de Elder al darle la cobija a Francisco en un espacio que no necesariamente les pertenecen, no es tanto una redención moral.

No se trata de hacer de Elder un personaje bueno, después de que durante una hora se lo ha mostrado como deplorable. Sino más bien, es jugar con un montaje simbólico, en tanto reconcilia formalmente los opuestos que el montaje dialéctico ha subrayado durante todo el filme. Más que una reconciliación momentánea de los personajes, es más bien una reconciliación de las formas, de la luz, de los espacios. Es el reconocimiento de que Elder y Francisco habitan un mundo en común, una materialidad en común, una interrelación universal de todas las formas. *Viejo calavera* es un cine formalista, que abre una reflexión ontológica sobre las formas. Para lo cual, debe alejarse del gesto narrativo y construir el gesto del embellecimiento de los espacios anodinos del minero.

El extrañamiento del espacio

Es por lo que *Viejo calavera* es una película sobre los espacios. La narrativa queda en un segundo plano, en tanto el personaje principal decide voluntariamente no actuar, no caer en las relaciones de causa y efecto y las peripecias propias del cine clásico. De ahí que el fuerte del filme es más bien un ejercicio de contemplación, de exploración de espacios determinados.

Ahora bien, Russo describe estos espacios a partir de un proceso de rarificación. La puesta en escena opera un proceso de extrañamiento. Evidentemente, la mina será el lugar privilegiado para este ejercicio de estilo, mostrando este espacio no solamente como lugar de trabajo. En ese sentido, es posible detectar dos subcategorías dentro de la mina.

Por un lado, están las escenas en donde en efecto se ve trabajando a los mineros, especialmente a Francisco y a Elder. Russo propone para esta descripción inspirarse en algunos preceptos del montaje soviético, especialmente el de Vertov. Así, se ve en la pantalla planos muy cortos, con cierta preminencia de valores de plano más bien cerrados y apoyándose en un montaje rápido pero rítmico.

La imagen prioriza sobre todo el trabajo de las máquinas y se intercala con los rostros agotados de los mineros. En estas secuencias, parece que hay un gesto un tanto paradójico. Por un lado, la descripción del mundo del trabajo se muestra no tanto como la actividad que objetiva, que sienta una huella del paso del hombre en

el mundo. Aquí más bien, parece que el trabajo es lo que se resiste, el sino fatal de un ser vivo que requiere generar sus medios de sobrevivencia. En tanto tal, por lo menos en el caso de Elder, el trabajo aparece como lo no-humano, como una otredad, como algo ajeno al personaje.

Pero al mismo tiempo, el tratamiento de la imagen cuando se filman los planos detalles de la máquina, no parece diferenciarse de la forma en la que se registran los seres humanos. La mano se extiende hacia la máquina. Los rostros se mueven y son tan efímeros en sus movimientos como los utensilios usados para quebrar la dura roca. Desde un punto de vista más bien estético, se construye una especie de igualdad entre las cosas y los hombres frente a la oscuridad. Se trata de un principio estético que va a estar presente en varias dimensiones de *Viejo calavera*, que se expresa aquí como una indistinción entre las máquinas y los humanos.

¿Qué hacen entonces los seres humanos dentro de la mina? ¿Qué es lo humano frente al monstruo oscuro que los devora? Aquí es donde entra la segunda subcategoría de la mina: los espacios de descanso. En la hora de trabajo los mineros se encuentran en silencio, permitiendo que el ruido de las máquinas imponga su ritmo. En cambio, en los lugares dedicados al descanso dentro de la mina, es donde los trabajadores comienzan a tener una voz. Dialogan entre ellos y sobre todo, expresan su preocupación por distintos temas. Es aquí en donde se informa al espectador sobre las malacrianzas de Elder y la molestia que sienten los trabajadores por su presencia. Esto sucede, a su vez, porque estos espacios permiten el encuentro entre los mineros.

En ese sentido, desde un punto estrictamente narrativo, se podría decir que es solo aquí donde la historia parece avanzar, en tanto se dota de información clave al espectador para comprender los elementos contextuales de la vida de Elder. Es como si la película se opusiera a una lógica marxista, el trabajo no es lo que mueve la historia, sino más bien el ocio.

Ahora bien, estas dos subcategorías del espacio parecen entrar en una cierta dialéctica. La cual se hace evidente en una de las célebres secuencias de la película. Interior mina. Los trabajadores se encuentran en una asamblea, escuchando a sus dirigentes. Es un acto solemne y la manera formal en que se expresan los que toman la palabra lo demuestra con creces. Los discursos son encendidos, fuertemente políticos, con clara intención de mostrar la importancia del minero en la vida nacional.



Viejo calavera | Kiro Russo | 2017

Formalmente, Russo decide describir esta secuencia a partir de una lógica de la fragmentación. No se ve en ningún momento planos generales de la reunión que podrían contextualizarla y mostrar su carácter colectivo. En vez de ello, el realizador propone el uso de primeros planos de mineros que escuchan en voz en off las diferentes intervenciones de sus compañeros. Los rostros denotan claramente un profundo aburrimiento de los participantes. La forma de describir al colectivo, por tanto, pasa por una lógica de la serialidad y del aditamento. El “pueblo” es aquí la mera suma de individuos.

Esta forma de describir el colectivo está en las antípodas de lo que la fuerte tradición cinematográfica boliviana propone. Para Sanjinés (1979, 1989), en una lógica más andina, hay que evitar a toda costa la fragmentación del colectivo. Para el realizador, es importante mantener cierta organicidad entre los miembros del grupo, pero también su relación con el paisaje. En ese sentido, el uso del corte a primer plano es un ejercicio de desmembramiento de lo colectivo, en tanto rompe con el entorno y termina siendo un ejercicio excesivamente individualizante.

Es por eso que Sanjinés va a proponer *ir hacia* el primer plano, es decir, acercarse a los personajes a partir del movimiento de cámara para mantener la organicidad. Además, estos primeros planos son de colectivos y casi nunca de individuos en concreto. El pueblo no es la suma de individuos, sino una unidad con una lógica interna bien concreta. Sanjinés propone por primera vez en una película estrenada esta forma de filmar, justamente en su película sobre los mineros, *El coraje del pueblo*.

Es difícil saber si Russo, con esta secuencia, propone un diálogo explícito con Sanjinés. Sin embargo, es plausible pensar que esta representación antagónica del pueblo está acorde con los cambios en la representación que propone *Viejo calavera*. Las intenciones del Russo

desbordan la representación “política” del minero. Si bien se pone en escena una asamblea en donde se subraya el rol histórico de este trabajador, muy pronto cambia de tono.

Sin solución de continuidad, siguiendo la misma tonalidad grandilocuente, los dirigentes cambian de tema para hablar de una cosa sumamente importante: el lugar donde van a pasar sus vacaciones. Ruptura total de las expectativas del espectador, las palabras del principio, se entiende, no eran tan trascendentales como el verdadero tema de fondo de la mencionada reunión. Es como si el enaltecimiento político fuera una especie de ritual, de afirmar una identidad colectiva, pero inmediatamente después se construye otra. Hay pues un ejercicio de distorsión de los discursos, que termina sacando de su lugar preestablecido a los mineros para que se conviertan en sujetos.

En esta tensión entre el ruido mecánico y la palabra humana, entre el colectivo fragmentado y el individuo aislado, Russo redefine el espacio minero no como emblema político, sino como lugar de ambigüedad ontológica, donde el trabajo y el descanso, lo humano y lo maquinal, se confunden bajo una misma oscuridad.

Esta forma de representar los espacios en *Viejo calavera* genera dislocamientos en varios niveles, se representa al obrero en su espacio de descanso, operando una ruptura con lo que se espera de él y se les dota de palabra, en la fragilidad de sus espacios, para verter sus opiniones sobre algo que más bien es cotidiano, prescindiendo de cierta discursividad política.

Esta descripción de los espacios se podría multiplicar. En todo caso, la cámara de Russo no necesariamente busca adentrarse en las entrañas del Socavón, sino más bien en las entradas, en los espacios de reposo. Ahora bien, este proceso de extrañamiento tiene también sus matices cuando se describen otros espacios.

La descripción del espacio llega a un punto culmen de extrañamiento en la tercera escena de la película. En la oscuridad total, en el frío descampado andino, luces de linternas irrumpen el espacio. La magnífica fotografía hace relucir un bello cielo estrellado. Pero se entiende que la situación es un tanto desesperada: una anciana está perdida en medio de paisaje inhóspito y mortalmente peligroso.

Russo ya había experimentado con un espacio similar en un corto anterior, titulado *La bestia* (2015). El filme pone en escena un chasqui (mensajero) que debía abrirse paso por el altiplano para hacer llegar una mala nueva: la llegada de los españoles. Más que con-

centrarse en la acción épica del mensajero, Russo más bien explora el conflicto entre este hombre y su entorno, marcado por días con un sol abrasador y noches gélidas altiplánicas.

El sujeto aparece claramente como una entidad que no tiene las condiciones para habitar este espacio. El paisaje es una exterioridad pura, sin capacidad alguna de cobijo. El chasqui en su carrera claramente está desterrado frente al entorno. El filme es una fábula sobre el encuentro con un extremo otro, no necesariamente entre el aimara y el español, sino más bien frente a todo lo que genera un cierto grado de perplejidad. Es así como se explica el plano final, el chasqui se cruza por primera vez con un animal que lo deja petrificado: un caballo. Evidente alegoría de la llegada de los españoles, pero también metáfora sobre el espacio imposible que ha tenido que atravesar el chasqui durante todo el metraje.

En la escena en cuestión de *Viejo calavera*, se profundiza esta operación de extrañamiento. El sujeto que debe enfrentarse a un espacio similar ya no es un hombre atlético, sino una frágil anciana: Rosa. La mujer está *fuera de sí*, sus gritos y quejas rompen el paisaje como un ruido ininteligible. Se entreve que la mujer ha recibido la noticia del fallecimiento de su hijo y está es la razón por la que estalla en llanto.

Si bien el tratamiento visual de la escena es muy parecido al de *La bestia*, en *Viejo calavera*, Rosa se encuentra con una otredad. No es un animal, ni la presencia del colonizador. Aquí, la otredad tiene un carácter más existencial: la muerte.

En medio de los sollozos, aparece una silueta masculina en la cima de una montaña. La figura, con una disolución que hace recordar a las de Apichatpong Weerasethakul, desaparece en el paisaje. En un plano posterior, Rosa está en el plano junto al hombre, que es un fantasma. A pesar que la película no lo dice, se entiende con claridad que se trata de Juan, el hijo fallecido.

El paisaje desértico en Russo es un espacio de encuentro con una presencia absolutamente otra. El frío que enfatiza la fragilidad del ser humano, que pone a prueba la sobrevivencia de los personajes, es la sustancia catártica que permite ese encuentro. Rosa no solamente se reúne con su hijo muerto, sino que, de alguna manera, se enfrenta a su propia soledad y a su propia muerte. El afuera de la mina es el desierto de lo real, el espacio en donde todos los problemas del trabajo, el ocio, el alcohol, parecen simplemente fútiles, ante tan descarnado encuentro con lo real.

Si en la mina se trabaja el encuentro entre la máquina y lo humano, el desierto hace patente un encuentro mucho más complejo, la relación de lo humano con la muerte. Dos formas de enfrentarse a lo otro del humano, que complejizan a los personajes, pero no necesariamente desde un punto de vista psicológico, sino más bien espacial. El encuentro con el otro siempre genera un proceso de extrañamiento, sobre todo si desde la forma cinematográfica se enfatiza la equivalencia entre entidades que aparentan en una primera instancia como completamente ajenas entre sí. ¿Cómo habitar un mundo con las características formales aquí descritas? ¿Cómo develar lo humano? ¿Cómo dotar de una voz a los personajes en este universo cinematográfico?

Los que hablan/ los que callan Filmar/habitar espacios marginales

Si el espacio en *Viejo calavera* se define por el extrañamiento, es necesario indagar cómo este mundo se puebla de voces. La cuestión no es ya cómo los personajes habitan los espacios, sino cómo los hacen hablar o los silencian. En este punto, resulta útil mirar hacia la obra de Pedro Costa, que Rancière ha leído como un ejemplo paradigmático de cómo el cine concede palabra y visibilidad a los sujetos marginales a través de la descripción de los espacios.

A Rancière (2008) le interesa mucho como Pedro Costa en Trilogía de Fontainhas dota de voz y visibilidad a sujetos marginados. Pero le interesa más la forma en la que lo hace. No desde la típica fábula política, sino más bien desde mecanismos cinematográficos. Los cuales tienen que ver justamente con la exploración de los espacios y los modos de representación.

En los tres filmes, Costa retrata la vida precaria y resistencia silenciosa de los habitantes de Fontainhas en Lisboa. A lo largo de las tres películas, el realizador registra la lenta desaparición del barrio. Este espacio marginal sufre una fuerte transformación por una política del gobierno local que quiere destruir las viejas casas gastadas para construir bellos edificios blancos y asépticos.

Rancière (2011) señala que Costa se esfuerza en describir los espacios en donde habitan sus personajes marginalizados, mostrando una inédita belleza en locaciones de miseria. Los personajes no se ponen a discutir sobre política, sobre lo justo o lo injusto, dios o la revolución. Costa simplemente, en una lógica documental, se dedica a filmar a los habitantes del barrio, que actúan indepen-

dientemente de la voluntad del cineasta. Los diálogos no están precisamente pautados.

La pregunta que rodea a estas obras, argumenta el filósofo (2011), es si en el decorado de los muros enmohecidos, de moscas y de ruidos molestos es posible construir un mundo. Que las voces que salen de estos espacios efectivamente generan una conversación y si esa conversación es simplemente un ruido o una auténtica meditación sobre la vida. Es la cuestión que aparece en las primeras páginas de *La política* de Aristóteles: la distinción entre la palabra y el ruido.

La disolución de la cuestión pasa por una solución formal. La cámara recoge las infinitas variaciones de la luz y los colores. Dando cuenta que este espacio evidentemente conforma un mundo de experiencias que se opone claramente a los cubos blancos a donde la municipalidad quiere trasladar a los habitantes del barrio. La política de la película, por tanto, se devela en una descripción de los espacios que dan justicia a los sujetos que los habitan.

Con mecanismos propios del documental, Costa propone una exploración de un barrio marginal de Lisboa. Ruptura de la lógica ficcional, suspensión de las peripecias. Así pues, formalmente, Costa utiliza formas similares a la película de Russo: planos frontales, diálogo con la cámara y un énfasis especial en los espacios frágiles de los sujetos marginados.

Pero más que una influencia directa, probablemente ambos cineastas comparten una ética de la mirada particular. Este gesto tiene que ver con la suspensión de los elementos clásicos de la ficción para la exploración de cuerpos y espacios silenciados.

Decir/no decir lo justo y lo injusto

De hecho, hay una forma particular que Russo utiliza para filmar lo que se podría llamar con muchas pinzas, las exigencias de hablar sobre lo justo y lo injusto del propio Elder. En el filme, es muy poco usual escuchar dialogar al personaje principal de la película. En un metraje que apenas supera la hora, se escucha con claridad la voz de Elder alrededor de los 15 minutos después de haber comenzado. Cuando se lo presenta, se hace a partir de su silencio, de su capacidad de escabullirse. Si, evidentemente sus acciones generan molestias expresados en gritos de sus víctimas ocasionales, pero Elder más bien práctica el arte de hacerse anónimo, aprovechándose de la oscuridad, pero también de la particularidad del espacio en donde habita.

Así, por ejemplo, en la segunda secuencia de la película. Russo describe una discoteca. Empieza con una composición extraña, mostrando torsos anónimos moviéndose rítmicamente con la música electrónica de Ikeya Seki, casi como si se estuviera describiendo a un grupo de zombies. Finalmente, con un corte, aparece un primer plano de Elder, un anónimo entre los anónimos. No es que Russo parezca interesarse en esta secuencia especialmente por la figura de Elder, sino, como en todo el resto de la película, el énfasis se encuentra en el movimiento de los cuerpos y la manera en que las luces de la discoteca se reflejan en ellos. Elder parece ser simplemente un accidente en las exploraciones formales de la película.

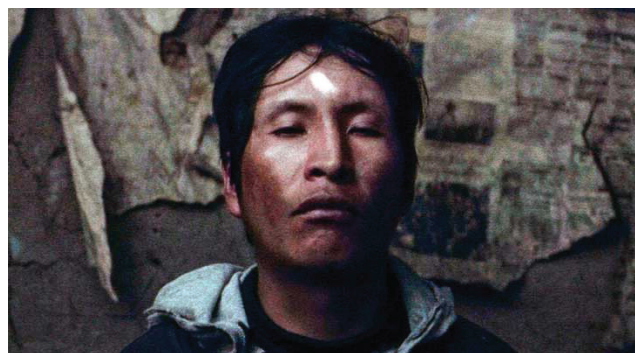
Elder parece cómodo en las sombras, en este anonimato. En un plano posterior en la secuencia de la discoteca, Russo se detiene en una agraciada bailarina, hasta que se percata, que atrás de ella, con unos pasos audaces, se encuentra Elder. Es como si el encuentro con el protagonista de la película fuera más bien una casualidad, un accidente de la evolución natural del movimiento. Elder aprovecha su capacidad de ser invisible y se lleva la chaqueta de un hombre inconsciente por el exceso de alcohol. Así, con estas secuencias, se hace evidente que Elder, simplemente quiere pasar lo más desapercibido posible, que no tiene interés alguno en ser tratado como un sujeto, sino más bien como sombra, como parte del paisaje que a Russo le interesa describir.

Así como al principio del filme, es usual que sean los otros que hablen sobre Elder. En la mina, se reclama de manera formal por su comportamiento errático. De hecho, se sabe más de las acciones de Elder con los diálogos de sus colegas, que a partir del ejercicio de efectivamente mostrarlas.

Después de la escena de la discoteca, se presenta al espectador a una mujer que habla hasta los codos, en un auto conducido por Francisco. El objeto del diálogo, como no podría ser de otra manera, tiene que ver con los excesos de Elder y el cansancio que implica estar todo el tiempo sobre él. La mujer aprovecha también para reclamar la pasividad del tío, el cual, casi irónicamente, simplemente se queda en silencio mientras conduce. Con un corte, se muestra en el asiento trasero a Elder, durmiendo su borrachera. Hasta este momento, más allá de algunos sonidos guturales de protesta, no se ha escuchado su voz.

Esto cambia por primera vez en la película, con un corte un poco abrupto que pone a Elder en primer plano. Russo desenfoca la imagen, como si quisiera jugar

con la forma de mirar de alguien que se ha excedido con el alcohol. De frente a la cámara, con un lenguaje absolutamente desarticulado, estalla en rabia mientras grita: “¿qué cosa?, ¿Qué eres de mí?”. En voz en off, Francisco trata de tranquilizarlo. En todo caso, se hace patente que la primera vez que habla Elder, no es precisamente para reclamar una injusticia, para decir algo mínimamente interesante: sino simplemente expresando que lo dejen en paz.



Viejo calavera | Kiro Russo | 2017

Más adelante, Elder, en las pocas veces que va a tomar la palabra de manera pública, vuelve a reclamar este deseo. Cuando es rescatado de la mina después de una estrepitosa caída, los colegas se reúnen para protestar contra las erráticas acciones de Elder que casi le cuestan la vida. Después de escuchar el enfado de cada uno de ellos, es el propio Elder que toma la palabra. Tratando de esconder su molestia, agradece la ayuda de sus compañeros, pero sobre todo enfatiza que quieren que lo dejen en paz. Básicamente argumenta que no era necesario ser salvado, su integridad física es menos importante que su independencia. Y su independencia en este caso, tiene que ver con el gesto de permanecer en las sombras, hacer lo que se le dé gana.

Evidentemente, es difícil comprender en qué sentido este uso de la palabra en Elder podría tener un mínimo correlato político. Sin embargo, Elder reclama una curiosa forma de autodeterminación, el derecho de no depender de una racionalidad externa para manejar su propia vida. Hay un eco muy distorsionado de Kant en su discurso sobre la ilustración. Pero más allá de eso, es evidente que Elder ha escogido un tipo de vida y exige cierta autonomía para desplegarla. Es la vida del anónimo, de la sombra, del esconderse en el movimiento perpetuo de las cosas.

En la lectura de Rancière sobre la obra de Costa, los personajes de Fontahinas no necesariamente deben

producir sesudos discursos para expresar cierto disenso, sino que basta con describir sus espacios para demostrar que ahí existe un mundo. Tal vez es el mismo caso con Elder y su propia descripción de los espacios. Las sombras son la continuidad del mundo de Elder, la expresión de su íntimo deseo. O también se puede proponer la hipótesis inversa: Elder es el producto de las sombras que lo envuelven. En todo caso, en este registro lumínico, se genera un mundo para Elder, en donde la palabra parece salir sobrando, puesto que hace parte de otra dimensión, la cual no es compartida por este viejo calavera.

El reparto sonoro

La forma de expresarse tiene pues un correlato con el espacio que trata de describir Russo en su obra. En el caso de Elder, sus protestas hacen patente su deseo de ser tratado igual a pesar de su conducta errática, es decir, como un sujeto independiente. En esta analítica, el trabajo no es una actividad liberadora o emancipadora, sino todo lo contrario, en tanto pone restricciones y limita el accionar de Elder.

Si *Viejo calavera* es una película sobre el movimiento y la luz, también es sobre la distribución de los sonidos dentro de estos espacios. Así, la forma en que se distribuye la palabra no parece ser un dato menor. Elder no es el único personaje que tiene problemas para expresar una determinada voz.

De hecho, si bien dentro del filme se escuchan sonidos humanos desde muy temprano, solo es posible presenciar un diálogo después de la media hora de iniciado el metraje. Diálogo entendido como la interacción de dos personajes que hablan y se escuchan mutuamente. Esto, por supuesto, tiene que ver con la naturaleza propia de los personajes principales de la película.

Francisco apenas habla y dentro del filme se le reclama varias veces su silencio. Tanto con las actitudes de Elder como por su falta de respuesta para entender qué es lo que sucedió el día que murió Juan. Su silencio genera un misterio dentro de la película, que obliga a generar conjeturas al espectador. Así, Francisco es un personaje de la ausencia. Todos reclaman que nunca está, nunca contesta cuando es interpelado, su silencio siempre es su respuesta. Una sombra cae sobre él, tiene una cierta oscuridad, pero no termina de decir nada.

Si a Francisco se le demanda con tanta insistencia hablar, pero decide no hacerlo, con Rosa parece ser

todo lo contrario. La muerte de su hijo la marca absolutamente, porque la deja en una situación de absoluta soledad. Ella lo dice de manera explícita: “¿ahora quién me va a acompañar? ¿con quién voy a hablar?” Su voz es más bien la de la desesperación, su forma de expresarse es más verborreica. A diferencia de Francisco, cuando Rosa habla, lo hace sin parar. Pero el problema, al menos desde el punto de vista del espectador, es que apenas se le entiende y no parece que tenga necesariamente un interlocutor que la valide y la escuche. Tanto más que su entorno cercano es el errático Elder y el ausente Francisco.

Lo peor de la situación de Rosa es que ella si está dispuesta a develar el secreto de la familia, pero eso parece no tener las consecuencias deseadas. En la versión de Rosa, Juan no parece haber sido nada cercano a un padre modelo. El alcohol fue también un problema en su vida, lo que le llevó a actitudes violentas frente a su propia madre. De repente, si se indagara en los conocimientos de Rosa, se habría podido disolver el misterio que envuelve la muerte de Juan.

Se podría plantear la hipótesis que en realidad la palabra en *Viejo calavera* tiene muy poco peso discursivo, incluso cuando los temas de la charla parecen tener un carácter más político, en el sentido tradicional. Sin embargo, en la película todo suena, los perros, las gotas de agua, las proclamas revolucionarias, incluso los silencios de Francisco. Así, las palabras no parecen tener necesariamente una preminencia frente a los demás sonidos. Casi nunca aparecen como unidades significantes, generando una especie de igualdad fenomenológica entre los humanos y los objetos, en tanto tienen la posibilidad de generar ruidos. Este tratamiento sonoro es la expresión concreta de un concepto clave en la concepción estética de Rancière, la noción de la palabra muda:

La palabra muda no es simplemente la palabra que iguala, en el silencio de la escritura, la línea continua de la narración y los estallidos de voz de la interlocución. Es, más profundamente, la palabra que hace hablar a lo mudo, descifrando los signos mudos escritos en las cosas o, por el contrario, sintonizando con su ausencia de significado para registrar las intensidades mudas y el ruido anónimo del mundo y del alma. (Rancière, 2011, pág. 54)

Para Rancière, los textos, las imágenes y los objetos, en las obras de arte, tienen una doble dimensión. Por un lado, son capaces de decir sin decir. Un detalle aparentemente banal puede contener cierto grado de discursividad, que habla insistentemente. Pero, por otro lado,

lo que parece que habla mucho, en realidad contiene un misterio, una imposibilidad de llegar hasta lo último de la interpretación. No todo en una obra habla y no todo lo que calla es efectivamente insignificante. La palabra muda es entonces la “presencia significativa, enigmática, o insignificante de la cosa” (Rancière, 2011, pág. 60) Con este concepto, Rancière parece advertir de los excesos interpretativos de una semiología al estilo de Barthes o de Genette.

El tratamiento sonoro que equipara todos los sonidos en tanto expresión de un espacio, remite a un ejercicio de igualdad más bien estético que político. Ya se ha mencionado como Russo opera una relación entre todas las cosas, humanas y no humanas en base a la luz y el movimiento. El sonido es otra expresión de este trabajo también ontológico. La sonoridad en sus diferentes formas de expresión genera una igualdad entre los sujetos parlantes y mudos. Elder, Francisco y Rosa en su habla demuestran su particular forma de habitar el mundo, de adentrarse a los complejos recovecos del socavón.

Pero a la vez, esta lógica de los silencios, ausencias y esta igualdad sonora con los objetos, rompe ciertas jerarquías. Para empezar, entre lo humano y lo no humano. Pero también entre los sujetos nobles y viles. En tanto no parece haber una diferencia sustancial entre los unos y los otros. A su muy particular manera, en sus exigencias erráticas para dar justicia frente al asesinato de su padre, Elder es a la vez un sujeto noble y vil. De la misma manera, con su silencio, Francisco acentúa el misterio de la película, convirtiéndose a la vez culpable y no culpable de lo que sucedió con Juan. El silencio, en tanto palabra muda, dice más de lo que parece, pero al mismo tiempo porta el hálito del misterio.

Conclusiones

Por todo lo dicho, hay que entender *Viejo calavera* esencialmente como una película de espacios. Rancière (2013) observaba que Víctor Hugo construye una narrativa que reemplaza el encadenamiento temporal por la simultaneidad espacial. Esta operación formal tiene su correlato político, en tanto el escritor pone en el mismo espacio a burgueses y plebeyos. En sus novelas, hay un interés indiferenciado sobre la vida de los reyes y los campesinos. Todo puede ser interesante, rompiendo así la relación de causa y efecto y prestando una especial atención a los acontecimientos ínfimos.

En *Viejo calavera* la figura de los seres humanos no tiene necesariamente un lugar predominante en el relato. Hay sendos momentos en donde Elder simplemente ya no aparece en la imagen o lo hace meramente como una sombra. Hay otros momentos en donde el ser humano no es percibido, dándole más predominancia a la máquina, a la luz o la oscuridad. Si en la novela de Víctor Hugo hay una ruptura de las jerarquías sociales a partir de una descripción del espacio, en Russo, hay más bien una ruptura de la jerarquía ontológica de las cosas. El ser humano ya no es el centro de la imagen (y del mundo) y la cámara simplemente se interesa de manera indiferenciada por todos los aspectos ínfimos del mundo que pasa por su objetivo. Es una película sobre la fascinación de las formas.

Esto por supuesto, no implica un ejercicio de enaltecimiento de la máquina por encima de lo humano. Aquí aparece otra operación propia del régimen estético del arte: la idea de liberar las cosas de los límites de la utilidad y la propiedad (Rancière, 2013). En *Viejo calavera* las máquinas no valen por su capacidad por aligerar el trabajo, sino simplemente como formas, movimiento y luz puras. Es como si esta materialidad interesaría más bien por su aspecto espiritual. Russo presenta un mundo de luces e imagen-movimiento, es de alguna manera un cineasta bergsonian (Bergson, 2006).

Ahora bien:

Desplazar los límites del arte no significa abandonar el arte, es decir, dar el salto de la «ficción» (o «representación») a la realidad. Las prácticas del arte no producen formas de conciencia o impulsos subversivos para la política, ni se abandonan a sí mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Contribuyen a la constitución de una forma de sentido común que es «polémico», a un nuevo panorama de lo visible, lo decible y lo factible (Rancière, 2019, pág. 165).

Como bien menciona Rancière en la cita, la interrelación entre arte y política, no tiene que ver con una subordinación de la primera a la segunda. Es decir, la creación de contenidos subversivos o que llamen a la acción política. Esta relación es más compleja y parece ser más interesante hacer jugar a la política con las reglas del arte. Es decir, pensar la política como un espacio de repartición de lo sensible, de generar ciertas polémicas, rupturas en lo visible, decible y factible propuesto por un supuesto sentido común.

El arte más político es más bien el que rompe con las categorías y jerarquías del arte clásico o con las “buenas formas del arte”. Es decir, poner en duda las formas de hacer del arte representativo. Tal vez lo propio del

régimen estético es justamente una esencia negativa, lo que pone en duda, cuestiona las prácticas de lo representativo. Es por eso que el régimen estético es un arte moderno por excelencia (Rancière, 2009). Es aquí donde se encuentra la gran paradoja del arte: su perfección está determinada por la limitación de sus posibilidades (Rancière, 2013). Es decir, el gran arte es aquel que parece incompleto o inexpressivo.

Rancière a su vez nota que este tipo de arte, en general habla en términos de espacios, territorios, límites. En materia cinematográfica, el filósofo francés propone como ejemplo películas como *Del otro lado* (2002) de Chantal Akerman o *En el cuarto de Vanda* (Costa, 2000) de Pedro Costa. Filmes que hablan de fronteras o de espacios que están sufriendo algún tipo de transformación. Es aquí, en los lugares donde no está del todo claro, de la indeterminación, de las acciones fallidas o incompletas, donde surge el régimen estético.

De ahí que los caminos sinuosos de la mina, el final indeterminado, las acciones a medias de *Viejo calavera*

se convierten en auténticos ejercicios formales para pensar una modernidad cinematográfica desde Bolivia. Entendiendo siempre que la oposición entre el régimen representativo y el estético no delimitan una división de dos épocas (un pasado y un presente o futuro), sino más bien dos formas distintas de funcionamiento, dos lógicas de representación, dos modos de percepción (Rancière, 2019). Uno no es la superación del otro, sino que más bien ambos coexisten y probablemente se enriquecen mutuamente.

En todo caso, las operaciones de disenso de *Viejo calavera* tienen que ver, como bien dicen Barriga y Rodríguez (2017) con un exceso de formalismo, pero este no puede ser entendido como un defecto. Es más bien su exploración de las formas, su obsesión por la luz y el movimiento, elemento central del discurso que se presenta en pantalla para el espectador. Elder, el minero, no es *solo pura forma*, es más bien, *forma pura*, lo que permite convertirse casi en una entidad metafísica. En tanto tal, tiene una funcionalidad política inédita.

Referencias

- Akerman, C. (2002). (Dirección). *Del otro lado* [Película].
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Costa, P. (2000). (Dirección). *En el cuarto de Vanda* [Película].
- Deleuze, G. (1985). *Estudios sobre cine: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós. Barcelona: Paidós.
- Espinoza, S. (2017). Miradas que migran. En S. Z. Mary Carmen Molina Ergueta, *Socavones: textos sobre la obra de Socavón cine (2008-2016)* (págs. 217-241). La Paz: Cinema cine.
- Heinrich, M. (13 de Diciembre de 2016). *Cine boliviano: Viejo calavera*. Obtenido de Aullidos de la calle: <https://aullidosdelacalle.net/cine-boliviano-viejo-calavera/>
- Kiarostami, A. (1987). (Dirección) *¿Dónde está la casa de mi amigo?* [Película].
- Kiarostami, A. (1992). (Dirección) *Y la vida continúa* [Película].
- Laguna, A. (2021). El cine minero y el cine de montaña en Bolivia, cavando en lo nacional. *Investigación & Desarrollo*, 95-111.
- May, T. (2008). *The Political Thought of Jacques Rancière: Creating Equality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ragel, P. (2015). *Le film en suspens: La cinéaste, un essai de définition*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris: La fabrique éditions.
- Rancière, J. (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris: La fabrique éditions.
- Rancière, J. (2019). *Disenso: ensayos sobre estética y política*. Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, J., & Barriga, P. (2017). De Native Son a Viejo Calavera. En *Socavones: textos sobre la obra de Socavón cine (2008-2016)* (págs. 243-271). Cinemascine.
- Russo, K. (2015). (Dirección) *La bestia* [Película].
- Russo, K. (2017). (Dirección) *Viejo calavera* [Película].
- Russo, K. (2021). (Dirección) *El gran movimiento* [Película].
- Sanjinés, J. (1989). (Dirección) El plano secuencia integral. *Cine cubano* (125), 69-70.

Sanjinés, J. (1989). (Dirección) *La nación clandestina* [Película].

Sanjinés, J., & Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo veintiuno editores.

Souza Crespo, M. (2018). *Déspues de Sanjinés: Una década de cine boliviano (2009-2018)*. La Paz: Plural.

Wilkinson, A. (2 de Diciembre de 2016). *Dark Skull*. Obtenido de Eye for film: <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/dark-skull-2016-film-review-by-amber-wilkinson>