laFuga

# Socavón cine

"La emoción es algo muy importante en el cine y es lo más difícil de lograr"

Por Felipe Blanco

Tags | **Cine documental | Grupo subalternos | Procesos creativos | Bolivia**

Con la exhibición en competencia de *Viejo Calavera* (2016), de Kiro Russo, en el XXIII Festival Internacional de Cine de Valdivia, irrumpió también la obra más ambiciosa de **Socavón Cine**, un grupo de cineastas bolivianos que se sitúan desde otra vereda de la producción cinematográfica en su país y que, a partir de una convicción férrea en la forma cinematográfica, están observando los fenómenos de la migración, del intercambio de experiencias culturales en América Latina y examinando de cerca el entorno del trabajo minero.

**Viejo Calavera** (2016) es precisamente eso, una inmersión desde una miseria cotidiana en el mundo minero a partir de la figura de Elder Mamani, un joven alcoholizado que divide su tiempo entre el trabajo en la roca y el alcohol. En el filme, ambas instancias son como una tierra de nadie que la cámara de Russo expone con rigor antropológico, sin adoptar los ligares comunes del miserabilismo que cruzaron a lo largo y ancho del cine latinoamericano.

Reacios a denominarse 'colectivo' por las distorsiones políticas y creativas que ese concepto puede acarrear, Socavón está conformado, además de Russo, por Pablo Paniagua, Carlos Piñeiro, Guilmar Gonzáles y Miguel Hilari. Algunos de ellos se conocieron desde niños y otros mientras estudiaban cine en Argentina. Ese azar de uniones y objetivos es el centro de su estructura creativa desjerarquizada que ha generado una quincena de cortometrajes desde mediados del 2000 y en la que cada uno ha oficiado indistintamente en labores de dirección, fotografía, dirección de arte, sonido y producción.

Diez cortos del trabajo anterior de Socavón pudieron verse en la edición XXIV del Festival de Cine de Valdivia, que tuvo a tres de sus integrantes –Russo, Piñeiro y Paniagua–, como invitados a esa edición. En esta entrevista concedida en medio de la agenda y los imperativos del festival, Kiro Russo y Pablo Paniagua examinan el contexto creativo del cine que realizan y las implicancias políticas y formales de trabajar de manera distanciada de cierta tradición del cine boliviano.

**¿Por qué prefirieron trabajar en conjunto y no de manera individual?**

**Kiro Russo:** La idea de Socavón era reflejar lo que el cine es en esencia, que es un trabajo colectivo. Pero para nosotros es importante aclarar que Socavón no es un colectivo en donde hacemos las obras de manera colectiva, sino todo lo contrario.

**Pablo Paniagua:** Sí, yo creo que es una palabra equivocada, 'colectivo', nosotros pensamos al principio en la idea de colectivo pero muy rápido nos dimos cuenta de que no funcionábamos de esa manera.

**¿Por la carga política de la palabra?**

**PP:** Sí, y porque lo que la gente entendía por colectivo era que, por ejemplo, con la última película que hemos hecho (*Viejo Calavera*) estábamos creando todo de forma colectiva y no era así. Es decir, Kiro era director, pero ahora los cabros están muy separados y tampoco hay una participación activa de todos los miembros. Entonces, esto no es un colectivo, sino una especie de comunidad.

**KR:** Y es una comunidad sobre todo porque la idea de Socavón Cine es, como bloque, hacer que las ideas individuales sean posibles. Es una cuestión teórica pero también práctica, de dialogar sobre las películas que se están realizando, porque también existe eso acá, hay algunos que les gusta trabajar solos y que comparten sus cosas al final del proceso. Otros están trabajando entre dos, pero no sabemos qué están haciendo. Lo importante de cualquiera de esas combinaciones es hacer posible que existan las películas y eso es el resultado de que nosotros no tengamos ningún sistema para generar cine en Bolivia.

**¿No tienen una jerarquía específica de trabajo?**

**KR:** Internamente no tenemos una jerarquía dentro de lo que es el grupo. Lo que sí hay, obviamente, hay un director, hay un autor que está pensando qué hacer. Y dentro del grupo se da este tipo de combinaciones, no es que hagamos reuniones establecidas o cosas así. Y tenemos una cosa en común, eso también es importante...

**PP:** Igual yo quería decir que para entenderlo bien hay que conocer la historia de cómo hemos llegado a ser Socavón. Cada uno de nosotros empezó por su lado hace como diez años. Yo con Carlos nos conocemos desde el colegio, Kiro con Guilmar y con Miguel Hilari también se conocen desde el colegio, entonces, yo primero empecé a trabajar cortos con Carlos, que le hacía la fotografía, ayudaba a producir, montaba con él y hemos hecho cuatro cortometrajes en ocho años. Y lo mismo ha pasado con Kiro, con quien nos encontramos en Buenos Aires y empezamos a trabajar juntos.

**Cuándo hablas de aquello que tienen en común ¿a qué te refieres exactamente?**

**KR:** Para empezar todos nosotros estamos muy conscientes de que estamos haciendo un cine artesanal, muy riguroso pero artesanal. No estamos abordando el cine de manera industrial ni en su factura, ni en su forma ni en su concepción. Entonces, eso es quizás lo que nos ha unido más, pero también que estábamos explorando en algunas cosas comunes, como las nuevas formas narrativas del cine, y por otro lado queríamos tocar ciertas temáticas nacionales que son como obsesiones de Bolivia desde siempre, como la migración campo ciudad, el tema minero, el costumbrismo y el folclorismo de muchas cosas. No es que queramos tocarlos todos, pero estamos tratando de dar una respuesta y una reinterpretación de esos temas.

**Me imagino que en ese universo el peso de Sanjinés es muy fuerte para ustedes, así como la veta indigenista**

**KR:** Lo loco de la parte de Sanjinés, e inclusive de esa época, que ocurrió en Argentina con Pino Solanas y todo eso, es que ha sido una época muy militante, que ha tenido una fuerza política, pero también una duración concreta y luego un rechazo absoluto. Sobre todo en Bolivia, donde pareciera que conscientemente se ha dicho "ya no se pueden hacer temáticas de indios" o "ya no se pueden ciertas cosas...", que por otro lado es absurdo negarlas porque es la esencia de nuestro país. Entonces, para nosotros es muy importante esta búsqueda y una reexploración de estas cosas.

**PP:** Y un diálogo también desde esta época porque en treinta años las cosas han cambiado en Bolivia y en todo el mundo y a nosotros, aparte de explorar esas formas y el lenguaje cinematográfico, nos interesa retomar un diálogo con ese cine porque Bolivia no tiene una gran historia del audiovisual como la tiene Argentina, como quizás Chile o Brasil. Como la historia del cine en Bolivia es tan limitada hay islas de referencias a lo largo de los años con las que es una necesidad retomar un diálogo para actualizar esas búsquedas y continuar esa evolución. El cine de cada país tiene que traducir su esencia y dialogar con cada sociedad, entonces me parece que en Bolivia es importante retomar eso porque ha habido un hueco de casi 20 años de poca producción y la gente no estaba pensando en tener un diálogo o en seguir esas líneas de trabajo que se abrieron con Sanjinés y sobre todo con el Grupo Ukamau.

## UNA POSTURA FRENTE AL CINE BOLIVIANO

**¿Cómo se insertan en el contexto de la actual producción boliviana?**

**KR:** Yo creo que estamos completamente fuera de cualquiera que esté haciendo cine en Bolivia, no sólo por la manera en que abordamos las producciones sino por todos los aspectos, hasta ideológicos, que tenemos sobre el cine. Por otro lado, nosotros, yo en particular, no estamos para nada en desacuerdo obviamente con que existan otros tipos de cines y hay mucha gente que está intentando ahora en Bolivia hacer cine igual que en todo el mundo, por el acceso que existe al digital, y sobre todo mucha gente que está intentando hacer cine comercial. En Bolivia los resultados del cine comercial son mucho más cuestionables porque el nivel de recursos que puede obtener una película comercial para este tipo de producciones siempre va a salir mal. Por eso nosotros hablamos de un cine artesanal. Hay que estar consciente y ligando los procesos de producción y de preproducción con las películas, con los contenidos. Los medios de producción están totalmente ligados a lo que va a ser la película.

**Un asunto de coherencia mínima**

**KR:** Es una cosa tan evidente, una ecuación lógica y nosotros en Bolivia vemos mucho eso, una pretensión de hacer cosas gigantescas con dos centavos. Eso siempre va a ser un fracaso.

**En relación con sus películas, lo más visible en ellas es el cruce entre documental y ficción, quizás más bien documental ficcionado. ¿Tienen reparos en las definiciones monolíticas entre ambos conceptos?**

**KR:** En estas épocas hay una gran pelea entre qué es documental y qué es ficción y creo que todos los festivales más importantes tienen la tendencia de eliminar esa distinción. Viendo Valdivia podría decir entre comillas que la mayoría de las películas que he visto son documentales, y me parece importante esto, porque, especialmente en festivales y en ámbitos alternativos, tiene que existir la posibilidad de ver lo que es diferente y que no tiene una clasificación cerrada. Yo hablaría de cine y el cine es el lenguaje que ese usa en las imágenes y el sonido para contar algo. Obviamente para mí estas definiciones me parecen secundarias. Ahora, hablando de lo que tú decías, de la obra, obviamente hay diferencias porque nuestras películas tienen diferentes búsquedas. Carlos es mucho más costumbrista y yo tengo una búsqueda más formal. Pablo tiene una exploración mucho más documental y Miguel tiene una obsesión más grande con la étnica porque él es indígena y sus consideraciones al respecto son más personales. Nuestro reto ahora es darle continuidad a Socavón y eso es lo complicado porque al no tener una forma precisa y una sistematización, corremos el peligro de alejarnos porque no todos tenemos un sistema de trabajo o una jerarquización y no nos interesa tampoco ese tipo de estructuras, nos interesa seguir siendo un bloque de apoyo a la existencia del cine.

**PP:** Socavón funciona también en términos ideológicos, como una postura frente al cine en Bolivia. Nosotros hacemos un tipo de cine que indaga en ciertos aspectos en la forma o en la teoría, etc. Y eso yo creo que nos distancia de otra gente que está en otro camino, o que quieren industrializar el cine en Bolivia, cine de entretenimiento y comercial, que está bien, no hay una confrontación a eso, pero sí queremos delimitar bien el cine que queremos hacer y al que apostamos. Eso es importante porque nos da un lugar dentro de la historia del cine boliviano y no es que hayamos pensamos en eso, pero a la larga es lo mismo que hacía Ukamau, que son cineastas que luego se separaron y siguieron haciendo películas independientemente. Por ahí es el futuro de Socavón, quién sabe.

**Ustedes han mencionado que el sonoro y la imagen valen 50 y 50, pero viendo las películas de ustedes parece que incluso en algunas de ellas lo visual surge de lo sonoro, En** *Max Juntam* **o en** *Nueva Vida***. ¿Cómo trabajan esa dimensión?**

**KR:** En el caso del sonido creo que hay una gran diferencia entre los cortos que yo he dirigido y los de Carlos y los demás, justamente por eso, sobre todo porque soy sonidista además de director y el sonido para mi es el 50 por ciento del cine y es lo que además genera un espacio que no ves, un fuera de campo que para mí es fundamental en la narración, en la experimentación y en la generación de sensaciones, que es lo que más me interesa del cine. En el trabajo de las minas que yo he dirigido hay

una búsqueda para que el espectador pueda entrar en las imágenes y en el espacio que esta ahí. Y para poder entrar en esos espacios el sonido es fundamental, sin él creo que varias de las cosas que he hecho no funcionarían, porque no podrían sostenerse solamente con la imagen.

**PP:** Igual, yo creo que yendo un poco más a la razón de ser de Socavón, ahí hay un buen ejemplo. Kiro es sonidista y yo soy un tipo más de imagen. Al principio le daba casi cero importancia al sonido. Entonces, al tener el trabajo con Kiro y con Carlos vas aprendiendo que es la otra mitad de la película y así como yo puedo dar una ayuda visual y apoyar al proyecto con la parte estética es Kiro el que puede ayudar en la parte sonora. Él ha hecho los dos diseños de sonido de mis cortos, entonces desde ese lugar nos complementamos.

**Me llama la atención eso en relación con la importancia visual, porque pese a que hay un cuidado formal evidente en sus trabajos, nunca vi una inclinación hacia la estética por la estética**

**KR:** Justamente, ese es un tema que hablábamos ayer con los jurados, cuando uno se está yendo por el camino formal siempre está la tentación de utilizar lo estético por lo estético como un adorno y ese es el error más grande. Cualquiera decisión que yo haya tomado con lo que haya dirigido siempre tiene una relación absoluta con el discurso y con la narración que se ve en la pantalla. Si decido que un plano dure cinco minutos es porque tiene una razón de ser, si hay un encuadre específico tiene una razón de ser. Cada cosa y cada corte, cada sonido tiene que ser una decisión tomada por el director y ahí entra la existencia del autor, del director, sino no existiría. Ser director no es otra cosa que tomar decisiones. Básicamente, todo lo demás es hecho por otras personas. Estoy de acuerdo en que la cámara tiene que estar pensada sí o sí y que cada tema debe tener su forma.

**¿Cómo realizan la preproducción? ¿planifican mucho, hacen storyboards? ¿Cómo desarrollan esa claridad racional con la que van a construir sus películas?**

**KR:** Creo que en este tema estamos completamente separados cada uno. El caso de Pablo es más cercano, pero soy muy de hacer las películas con gente que conozco hace muchos años. He vivido muchísimo tiempo en las minas antes de que se me ocurriera hacer la película, antes de que existiera siquiera la idea. Es decir, ha habido un proceso muy largo para finalmente hacer esa película, porque me interesaba tener esa relación para poder hacer efectivamente una búsqueda temática de lo que quería narrar. Y para mí era importante vivir cerca de los mineros. Por ejemplo, la nueva película que estoy escribiendo tiene que ver igual con un amigo que tengo hace doce años y para mí estas relaciones personales son fundamentales en el cine. En cambio a Carlos le interesa una cosa más clásica de usar actores e ir por ese camino que también es muy válido.

**¿En el caso tuyo, Pablo?**

**PP:** Los cortos que he dirigido tiene que ver con lo que dice Kiro, una relación con un personaje que va más allá de la película y la película es el resultado de esa relación y no al revés. Pero cambiando el enfoque de donde salen las ideas, la estructura de cómo trabajamos, al ser artesanal, es distinta. Nosotros con Kiro, hablando de las cosas prácticas y técnicas, siempre hemos trabajado de la misma forma. Él tiene una idea, la plantea, luego vamos y yo aporto cosas visuales, hacemos un storyboard visual, con la fotografía, o el dibuja y nos gusta siempre trabajar... y con Carlos también. A mí en particular, como soy fotógrafo, me gusta tener todo muy pensado. En la película de la mina teníamos que tener todo muy pensado porque no podíamos entrar a ver qué hacíamos, porque teníamos poco tiempo. Y eso aplicado a todos los cortos, siempre muy pensados, siempre con muchas pruebas, nos gusta llegar al rodaje muy preparados y muy conscientes de lo que estamos haciendo. De ahí, volviendo a la pregunta anterior, es cómo logramos que no sea un puro formalismo o un puro esteticismo que busca un deleite visual y nada más. Eso va desde elegir el formato si es fílmico o digital, porque en digital hay un mundo de posibilidades para justamente no caer en eso.

**¿Todavía pueden elegir si trabajan en 16, en 35 o en digital?**

**KR:** Por eso Pablo y yo hemos tenido un acercamiento muy grande en Argentina y hemos tenido la suerte de poder realizar varios de nuestros trabajos en fílmico y por ahora, en la nueva película en la que estoy empezando a trabajar, quiero que sea en súper 16mm. Me interesa muchísimo rescatar la diferencia de la textura.

**PP:** Además nos interesa lo físico y la materialidad del cine, porque el digital se diluye, la información está en discos. En cambio, con el film, y es lo que le da la organicidad, la textura le da un peso. Y el momento de hacer es distinto. Antes de tirar una lata de diez minutos tienes que pensar muy bien lo que puedes hacer con esa cantidad de película. Entonces, ese rigor que se le da a filmar en cine es bueno para nosotros porque permite que reflexionemos muy bien sobre la obra que queremos hacer.

**KR:** Por otro lado, hablando del filme como representación de la realidad, me parece que por su temporalidad y su carácter físico, su forma de representar la realidad es otra porque lo que está pasando ahí son fotogramas. La realidad del digital es la abstracción de unos números y para mí hay algo filosófico en eso.

**Básicamente ahí está la diferencia entre la tradición realista del cine desde Bazin en adelante que básicamente tiene que ver con esa exposición directa a la luz**

**KR:** Claro. Es absolutamente diferente. Y a mí, desde una perspectiva mucho más simplista me parece que muchas de las películas que ahora veo en digital se ven feas. Eso está relacionado con nuestra época desde un punto de vista plástico, hablando de lo industrial que, en nuestro caso específico del cine artesanal, habría una cierta incongruencia. Tendría más relación con lo que hacemos usar cámaras de celular, o film, en relación con lo artesanal, que usar una imagen que parezca publicitaria.

**PP:** Yo creo que es más un problema del cine contemporáneo que es, no sé, todo el mundo filma con cámaras Alexa, o con Fed y todas las películas tienen algo que es muy parecido, una estandarización de la imagen y de su textura, no tienes muchas posibilidades, puedes cambiar la iluminación, los decorados, las locaciones, pero la imagen es muy parecida. Como fotógrafo me gusta indagar en otras cosas. Para mí la Fed y la Alexa son para publicidad, para la televisión, lo que no quiere decir que no trabaje con esas cámaras, pero cuando trabajo con ellas uso mucho más los filtros, para hacer algo distinto y apartarme lo más posible de esa estandarización actual de la imagen.

**En el caso del sonido pasa algo similar con la estandarización de formatos como el mp3, por ejemplo**

KR: Ahí hay una cuestión más complicada en el caso del sonido, porque a pesar de que tiene una particularidad muy grande lo analógico, tiene problemas de sonido graves en cuanto a la captación misma del sonido. Entonces, para mí ahí hay una diferencia porque el filme es mucho más fidedigno. El sonido es mucho más artificial que la imagen y por eso en las cosas que he dirigido el sonido es armado totalmente en postproducción, a niveles que ya son increíbles. Por ejemplo, en Viejo Calavera tuvimos el peor sonido directo posible porque las condiciones eran muy jodidas y porque llevamos a una persona que no era sonidista. Eso dio como resultado que tuviéramos que armar la película en postproducción. Por eso siempre decimos los sonidistas que el sonido, al ser un trabajo invisible suele ser desconocido y relegado, porque además entra sin ser consciente. El sonido está penetrando todo el tiempo y no lo estás pensando, estás generando un estado automáticamente corporal.

## CUERPOS Y DESPLAZAMIENTOS FÍSICOS

**Una dimensión igualmente notoria en el cine que hacen es la manera en que registran los gestos y ademanes corporales, además del lenguaje oral, que es muy interesante por la manera en que esos rasgos definen la naturaleza de los personajes**

**KR:** Para mí, que soy director, el cuerpo es una de las cosas más importantes. El cuerpo y la forma de ser de uno mismo frente a la cámara es primordial porque estoy seguro de que el arte al final es un documento histórico porque genera lo que fue y lo que ha existido también. En ese sentido hay un lado de Walter Benjamin que me interesa muchísimo y que es esa idea de la representación. En esa visión era muy importante que en el mundo minero se pudiera reflejar una idiosincrasia, pero no

desde lo psicológico, sino desde lo físico de estar ahí. Ha habido un trabajo muy grande en reflejar cómo amigos que yo conocía en el ser de sus movimientos y de sus cuerpos y, sobre todo del lenguaje, porque hay formas de hablar como el de los mineros y hay muchos lenguajes en Bolivia y muchos idiomas que nunca han sido registrados ni filmados. Era extraño verse y escucharse porque además hablan miles de malas palabras y cuando mostramos la película ese tema en especial fue bien controvertido para el pueblo minero, porque decían '¿cómo vamos a hablar tantas malas palabras?'. Verse a sí mismos era algo duro para ellos, pero también interesante para reflexionar sobre hasta qué punto eso era positivo o negativo. Entonces, creo que esa corporeidad es demasiado importante. Hay una forma de ser en el tiempo, de ser en la vida que probablemente se logra reflejar cuando las personas son cercanas a uno, pero también existe el otro lado que es que no todos pueden estar frente a una cámara. Entonces, ha habido un trabajo bien fuerte en la película de intentar que los cuerpos y que la gente sean muy naturales, sean ellos mismos.

**PP:** creo que eso se logra con una relación de mucho tiempo y con las personas que van a ser representadas en las películas. Algo que tenemos en común es que en los cortos de Socavón, no hay muchos diálogos y eso es porque creo que pensamos muy bien qué va a decir esta persona y por qué lo va a decir. Lo que diga debe ser muy importante y si va a hablar por hablar es mejor que no lo haga. Por eso lo que tú decías respecto de esa expresividad de los cuerpos y de la manera en la que hablan y miran es representar un momento en Bolivia y para nosotros eso se logra sin actores, porque los actores en mi país no tienen esa naturalidad, por eso nos gusta recurrir a lugares que no son comunes en la estructura clásica de hacer cine.

**Esa es una naturalidad evidente que relaciono también con otro aspecto transversal en el cine de Socavón que es el registro del desplazamiento esencialmente físico, que en sus películas alcanza un sentido casi épico. Pienso en** *Enterprises***, en** *El Diablo* **y en** *Max Juntam***, y eso tiene que ver también con una manera de relacionar el cuerpo del personaje con el espacio**

**KR:** Absolutamente y creo que eso también tiene que ver con algunas influencias. Yo soy muy cinéfilo y me interesa mucho Robert Bresson y el trabajo que se ha hecho para separar el cine de teatro, una obsesión que sigue en mí hasta hoy porque en Bolivia no tenemos actores muy formados. Quienes trabajan en cine son actores de teatro no formados para este medio, entonces para mí era muy importante ver cómo se hacía cine sin actores. A mí me emociona profundamente *Un Condenado a Muerte se Ha Escapado* y no tiene nada de teatral, es la puesta en escena, los cuerpos que se mueven. Por otro lado existe otra línea que es justamente la que ha trazado o mencionado Deleuze en *La Imagen Tiempo*, esta divagación que ocurre con la llegada del Neorrealismo que ha visto este deambular de los cuerpos después de la Segunda Guerra Mundial y creo que hay un guiño a eso en las cosas que he dirigido porque me interesa este devenir del tiempo para que el cuerpo se pueda fusionar con el encuadre.

**PP:** Igual creo que eso dialoga con la tradición del cine boliviano. Todas las películas de Sanjinés tienen desplazamientos y hay un juego de personajes, espacio, campo-ciudad, etc. En mis cortos los personajes no se desplazan pero están hablando de otro lugar. No hay un desplazamiento a nivel visual, pero sí a nivel de su discurso. Por ejemplo en mis cortos que son en ruso, están filmados en Argentina y yo soy boliviano, pero yo llevaba cinco años viviendo allá y me interesaba hablar de migración y luego apareció el ruso que hablaba en su idioma y fue una casualidad, pero a mí me interesaba huir del folclorismo, porque para mí era muy difícil separarme de esa cosa folclórica que está en todo el cine y en el arte bolivianos. Entonces, no podía pensar mis proyectos de una cholita, un nevado o de cosas folclóricas. Para mí era importante hacer esos cortos porque era una especia de ejercicio para intentar decir que hacer cine en Rusia, en Argentina o en Bolivia el discurso debe ser universal.

**Pensaba en otro aspecto más allá de los recursos formales es el de la cultura popular y volviendo a la idea de la tradición del cine boliviano ¿Qué vuelta le están dando a la tradición de los temas del cine en su país?**

KR: Creo que en el caso de las temáticas tradicionales bolivianas hay dos facetas. Hay una faceta de algunos miembros de Socavón en donde está de manera consciente y en otros de manera inconsciente

que es el intento de filmar cosas que no se habían filmado y mostrar cosas que no se habían mostrado, por ejemplo de la idiosincrasia minera. Una de las críticas que recibimos en Bolivia con *Viejo Calavera* es porqué no nos hemos ido a relacionar directamente y políticamente con los problemas contemporáneos del minero, que hoy se centra en la tensión entre corporativistas contra la empresa estatal. Los cooperativistas tienen toda una cuestión muy oscura, incluso esclavista, en cuanto al trabajo de niños, que son materia de denuncia muy fuerte y nos criticaron que si estábamos filmando a los mineros no incluyésemos eso. Pero para mí este intento de dar la vuelta, estas formas de representación tenían mucho más con mostrar simplemente cosas idiosincráticas de una lista, de una cotidianidad y de una forma de ser dentro de ciertos espacios o de relación del cuerpo con el espacio, la relación de los trabajadores con sus compañeros y justamente lo que más marca en haber hecho este giro es que en un momento hay un viaje vacacional de los mineros, van de vacaciones, entonces, que ese elemento haya estado dentro de la película es una cosa súper rupturista que inclusive fue molestosa para mucha gente, como también la inclusión del alcoholismo en la película, porque ese tema es algo que en nuestra sociedad y en nuestro mundo boliviano no se habla, y yo siempre digo que en un punto somos una sociedad totalmente alcohólica y eso es algo que se ha tocado en la literatura pero muy poco en el cine y por haber hecho este tipo de cuestionamientos la película ha sido también incómoda.

**No son temas que aparecerían en las películas de Sanjinés**

**KR:** No, para nada, porque justamente Sanjinés tiene este otro tipo de expresión que es elegiaca de lo que es el indígena y el minero, son unos seres superiores. Eso tiene que ver con otro aspecto grave en nuestro cine que es el paternalismo, el paternalismo del blanco frente al indio… y eso no existe, es mentira, es una construcción de poder y lo importante es romperlo. Lo más importante para mí, cambiando de tema, ya habiendo hecho un largo y llevando diez años en todo esto, es que estoy cuestionando hasta qué punto el formalismo lastimosamente está generando arte por el arte y cine por el cine, que también me parece muy peligroso.

**Que es lo que conversábamos antes respecto de la forma**

KR: Claro, pero no es sólo en ese sentido, sino en la dificultad de leer un lenguaje más abstracto en cuanto eso limita la cantidad de público a la que puedes acceder con la película. Para mí, como director, mi reto es llegar a un punto medio. Ya se ha intentado hacer una suerte de punto medio con *Viejo Calavera*, pero para mí como director, creo que no lo hemos conseguido ciento por ciento porque la película en un punto es bien difícil de ver, es una película que está tan en contra de la televisión de alguna forma, estamos tan habituados a ver las cosas de una forma que si no estás muy abierto es difícil entrar en esa película. Entonces, para mí la nueva película que estoy escribiendo intenta una vez más llegar a un equilibrio entre la forma, entre otra forma de hacer cine, pero también con una historia y una narración que pueda ser un poco más accesible a las personas. Porque para mí lo que el arte tiene de interesante, más allá de lo intelectual y de lo formal, es la capacidad de conmover a las personas. La emoción es algo muy importante en el cine y es lo más difícil de lograr.

---

Como citar: Blanco, F. (2018). Socavón cine, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-28] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/socavon-cine/921