
En México se ponderan cientos de películas que pasan por el maquilado industrial y que no llegan a festivales

Entrevista con Bruno Varela

Mayra Salazar

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Bruno Varela considera que el cine experimental no implica hacer un cine raro y de texturas que evade las historias, sino “un cine que problematiza el propio quehacer del cine”. Constantemente se pregunta si este tipo de cinematografía existe como categoría. En entrevista con la *Revista Mexicana de Comunicación*, el director de *Monolito* (2018) nos recuerda que el diálogo sobre la producción fílmica no tradicional actúa como un cuestionamiento de un entorno donde la industria limita y centraliza los productos audiovisuales. Por ello, habla sobre ese “otro cine” que está sucediendo y en el que existen nuevas perspectivas y representaciones de la realidad. Su interés en el campo audiovisual comenzó en su juventud en un camino que él mismo califica como complejo y extraño: “Yo estoy hablando de un momento donde básicamente el cine se ve desde el público, o sea yo soy un público en la adolescencia con ganas de acercarme a ese mundo misterioso”.

Habitado a trabajar en estados como Oaxaca, Chiapas y Yucatán, Varela se dedica a la producción e investigación de cine y video desde 1992. Su obra ha sido presentada en Cuba, Argentina, Canadá, Estados Unidos, España, Alemania e Inglaterra en espacios como el museo Guggenheim o el Centro de Arte Reina Sofía, y en encuentros como el Festival Internacional de Cine de Morelia o el Hotdocs international Documentary Festival de Toronto, entre otros. En 2015, su filme *Tiempo Aire* (2014) mereció el primer premio concedido por la revista *e-Flux* en el marco del Festival Oberhausen. También ha recibido una beca Media Artist de la Fundación Rockefeller y una mención honorífica en el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM). Su labor ha sido catalogada como experimental ya que muestra una reapropiación de la imagen que construye discursos críticos a través de la intervención de documentos recolectados e imágenes recuperadas de internet.

Aunque incursionar en la práctica del cine en la actualidad es más asequible debido a la llegada de la tecnología digital y a la disponibilidad de información sobre el tema, Varela apunta que, a mediados de la década de 1990, en México las opciones más inmediatas eran las instituciones académicas. Fue así como ingresó a la licenciatura de Comunicación Social en la Unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana, espacio que considera

un punto importante en el proceso de construcción de su actual obra: “algunos maestros que tengo están jugando con preguntas que en ese momento tenían que ver básicamente con el video; el video en México como un dispositivo chiquito, electromagnético, que puede abaratar mucho costo, que es inmediato, que se puede ver y regrabar, y que trae una serie de reflexiones”.

El recorrido que en la UAM lo llevó a buscar el entonces Centro Nacional de Video Indígena en Oaxaca con el propósito de realizar una tesina. Dicha institución suele facilitar equipo y capacitación para la producción de videos a gente de diferentes comunidades: “soy desbordado por el quehacer y estas prácticas no son experimentales, pero lo es la gente que está trabajando la cancha con procesos más bien comunitarios y con equipos que eran un problema hace unos años”.

La influencia de Vilém Flusser

La relación de la imagen con los dispositivos que la producen es una base fundamental para entender su significado. El dispositivo va más allá de una simple herramienta y señala que no existe una discusión acerca de esto. Su trabajo ha sido resultado de una exploración de formatos y de un cuestionamiento de los medios que emplea. Cómo usar o no usar la imagen supone una postura y, en ello, el filósofo y escritor Vilém Flusser es una gran influyente del trabajo de Bruno Varela.

“La idea de Flusser de trabajar con imágenes técnicas implica absolutamente trabajar con archivos de tal manera que naturalmente uno va construyendo en el universo digital; abres folders, los nombras, los categorizas; es decir, el archivo es parte del proceso aún si no eres un artista del archivo”.

Además de estas ideas, Varela menciona que la imagen como sujeto de tiempo también forma parte de su visión. La imagen, la industria, la estructura de producción están sujetas al tiempo. Al trabajar con lo que se considera basura, con lo obsoleto y con la enorme cantidad de contenido que circula, esa “especie de sándwich del tiempo” como él lo llama, se pone en duda si es necesario crear más imágenes o si las imágenes ya existentes son suficientes para buscar un proyecto.

Como sugirió Eduardo Cruz en un ensayo publicado en *Correspondencias* en 2017, el aporte autoral de Bruno Varela se debe a su pericia para trabajar los archivos mediante el montaje hasta brindar visibilidad a aquello que está fuera de la imagen. Varios ejemplos de esta

“transfiguración de la imagen” pueden encontrarse en el canal de [Vimeo](#) donde el videasta ha dispuesto una extensa muestra de sus trabajos.

Al preguntarle sobre su postura política en la creación visual, sugiere que las cualidades de la imagen como el encuadre, las verticalidades, los espacios, el aire, la composición y la iluminación determinan una postura política. Y explica: “Siempre que trabajas con imágenes es absolutamente político, incluso, fuera de tu control, de tu voluntad, de tu formación y de tus intereses, en tanto eso va a construir un objeto que después podrá ser ensamblado en otras muchas cosas. Siempre es político; siempre es un asunto que se pone a jugar y eso incluye todo ese cruce de las materias con las que vas a trabajar”.

Los dispositivos también juegan un papel importante y advierte que “hay poca problematización” de los instrumentos que se usan. Como ejemplo menciona el dron, un dispositivo que es bastante común en el mundo audiovisual actual, ya que permite el control de manera remota para sobrevolar áreas y conseguir imágenes desde la altura. Al respecto, menciona que la imagen del dron antes era imposible pues había que subir a un helicóptero o fotografiar desde un satélite. Por ello, ese tipo de vista “era una imagen de poder y una imagen que se usa primero desde un conjunto de investigaciones militares terribles: disparos de armas no tripulados; espionaje para hacer ataques, muchos de ellos hostiles y con civiles; después se vuelve un objeto que llega al Sams y lo sacas y lo vuelas como si fuera un papalote y nunca se problematiza”.

El uso de varios dispositivos en su obra es importante y, al hablar de esta reinterpretación de la imagen y de nuevos significados, nos muestra algunos dispositivos como un lente fabricado para cámaras de seguridad, una cámara Bell & Howell de la década de 1940 y unas cintas fabricadas en la Alemania del Este y obtenidas después de la caída del Muro de Berlín en 1989: “tengo tres materiales que quiero poner a jugar y eso es la película; y alrededor de eso tengo muchas ideas que podría poner a jugar, pero todas son bastante abiertas. Básicamente, es ir a un lugar y poner a trabajar estos dispositivos”.

Centralismo en la producción del cine en México

Los espacios académicos han abierto paso a nuevos proyectos audiovisuales. Si bien ahora existe un acceso más fácil a contenido del tema, Bruno Varela cuestiona cómo es la enseñanza del cine al señalar que las prioridades son una formación teórica y técnica, y que son pocos los espacios académicos que desarrollan un diálogo sobre este tema.

Para el videasta, este otro cine no tradicional sucede en la dimensión simbólica del campo de la comunicación. Sus estructuras y su crítica abren espacio a nuevos proyectos y nuevas visiones de lo que significa lo audiovisual. Al preguntarle por qué identifica una discusión limitada de este tipo de cine en México, expone que existe centralización de la industria, así como un conjunto de lineamientos para que una película sea reconocida como tal.

“Se ponderan cientos de películas que pasan por ese maquilado industrial, que renta cámaras caras, que paga, que pasa por correcciones de color, que sale a sala y de las cuales hay algunas películas interesantes como quehacer; pero muchas de ellas ni siquiera pasan a festivales, y por eso es que el cine experimental de pronto vuelve a tener un cierto”.

Los espacios que ofrecen lugar a estos proyectos audiovisuales existen, pero, como menciona el realizador de *Placa madre* (2016) y *Mano de metate* (2018), no reciben la misma luz ni los mismos apoyos económicos. Y enlista algunos ejemplos: “Ultracinema es un esfuerzo grandísimo; ahora está Codec y otro que se llama Fisura. Todos somos parte de un universo más joven que yo, pero hambreadísimo, y que está por inventarse”.

Los temas tratados dentro del mundo audiovisual suponen también una visión y postura. Actualmente, Bruno Varela trabaja en la zona de Oaxaca, entidad que ha permitido la visualización de productos audiovisuales no centralizados. Las redes construidas en esta región han permitido perspectivas nuevas para la creación de archivos en las que no es necesario ser un especialista ni tener una educación formal en el campo audiovisual.

“Hago una invitación a observar fenómenos muy interesantes que están pasando en el país en su diversidad y que es difícil de ver; en general, porque está muy centralizado y eso también es parte de la dinámica”, señala para llamar la atención sobre nuevos fenómenos dentro del campo audiovisual.