

desistfilm

(https://desistfilm.com)



HOME (HTTPS://DESISTFILM.COM) › ARTÍCULOS (HTTPS://DESISTFILM.COM/CATEGORY/ARTICULOS) › CÁMARA LÚCIDA 2022. EL PROTOTIPO DE BRUNO VARELA: DEL METRAJE DE ARCHIVO A LA COSMOVISIÓN

2022.11.14

CÁMARA LÚCIDA 2022. EL PROTOTIPO DE BRUNO VARELA: DEL METRAJE DE ARCHIVO A LA COSMOVISIÓN





Por Byron Davies

¿Es **El Prototipo** de Bruno Varela una adaptación de la novela **Valis** de Philip K. Dick de 1981? Más exactamente, la película es una *proyección* de la novela que plantea la cuestión de qué papel especial pueden tener los medios audiovisuales, incluso como ya los conocemos, en la comunicación de una perspectiva no lineal del tiempo. El gran logro de Varela es ofrecer una visión del carácter específico del material de archivo al trazar un camino hacia una película trascendental, que se *proyecta* fuera del tiempo, y donde el cine se convierte en nuestra forma natural de captar necesidades y gestos repetitivos y no dialécticos. Tomando en cuenta que la fantasía y la narrativa dialéctica son también nuestras formas naturales de hacer soportables nuestras necesidades, **El Prototipo** muestra cómo el metraje de archivo en su carácter contravoluntario y epifánico puede abrir nuestras vulnerabilidades más desnudas. Como el sueño, o como las señales de otro tiempo.

¿Qué es, entonces, **El Prototipo**? ¿A qué hace referencia el título de la película? ¿Se refiere a la película que estamos viendo, o más bien a la película primordial y trascendental para la cual su material de archivo constituyente nos ofrece un camino especulativo? Después de todo, un prototipo es un tipo a partir del cual se pueden producir muchos *tokens* diferentes: como un demiurgo, en cierto sentido está menos *en el tiempo* que lo que proviene de él.

Algunas sugerencias:

1. Es ciencia ficción. **El Prototipo** surge de la película de ciencia ficción **Valis**, descrita por Philip K. Dick en su novela del mismo nombre, un film sobre los poderes de las señales de los satélites transtemporales y un producto de esas mismas señales, orquestadas por una sociedad de cristianos gnósticos. Así, **El Prototipo** amplía la práctica de Varela de excavar películas de ciencia ficción oscuras o no producidas, tales como su aproximación al guión de Félix Guattari **Un amor de Uiq en Monolito** (2019) y su asimilación de **La jetée** de Chris Marker en colaboración con su hija Eugenia Varela, **Mano de metate** (2018), donde la “fuerte impresión” en el protagonista de Marker figura como una especie de micrometraje dentro de la película, viajando así a través del tiempo. Pero más que en esas obras, en **El Prototipo** Varela propone una idea del propio género de ciencia ficción como prototipo. Lo que hacemos al llamar a una obra “ciencia ficción” es vincular su mundo al nuestro, como si pudiéramos proyectar ambos desde el mismo molde trascendental. Al retomar las posibles conexiones entre material de archivo y ciencia ficción descubiertas por una de sus influencias —el cineasta experimental estadounidense Craig Baldwin— Varela va más allá en su conciencia de las cuestiones metafísicas en

juego, preguntándose en efecto: “¿Qué pasaría si proyectamos el molde trascendental en sí?”.

2. Es archivo. En su descripción de la película, Varela dice, “todo es archivo en **El Prototipo**”. Gran parte de su metraje deriva de material de archivo que ha utilizado anteriormente en otras películas, así como de proyectos anteriores inacabados o abandonados. Y a menos que uno se comprometa a indagar en el archivo de las películas de Varela (como el archivo conformado por su página de Vimeo), es probable que uno se vea saturado por la profunda ambigüedad de **El Prototipo** entre lo personal, lo familiar, lo que está producido, lo que se interviene directamente, lo que es una impresión directa sobre la emulsión y lo encontrado al azar. Adoptando el término de Lucrecio de un desvío imprevisible o aleatorio de los átomos, Varela describe en correo esta incertidumbre como “un encuentro mutuo, clinamen”.

Sin embargo, en **El Prototipo** la excepción a esta incertidumbre es una fuente de archivo declarada explícitamente en sus subtítulos: **Sleep and Dreaming in Humans**, una película de 1971 del Stanford Sleep Laboratory, descubierta por Varela en un tianguis en México en 2019 y de la que sólo somos, sin embargo, testigos de breves momentos. Una pregunta razonable sería, ¿por qué Varela simplemente no deja que las imágenes se reproduzcan solas? Esto habría vinculado a **El Prototipo** con films que usan metraje encontrado más o menos “en bruto”, y que van desde **Perfect Film** (1986) de Ken Jacobs hasta otros trabajos recientes en México como **La cuarta plantación** (2020) de Azucena Losana y **El Peticionario (Ejercicio #1)** (2021) de Edén Bastida Kullick. **El Prototipo** invita naturalmente a este tipo de imaginación

especulativa. Pero, el hecho de que Varela sea bastante modesto con su descubrimiento de **Sleep and Dreaming in Humans** sugiere que está siguiendo una línea un poco diferente, más metafísica. Quiere que la película permanezca oculta para incluirnos en los misterios del descubrimiento. Por lo tanto, quiere que las formas externas de mediación (carretes físicos de metraje, texto en documentos adjuntos a la película de Stanford que contrastan notablemente con la tipografía ornamental utilizada en **El Prototipo**) permanezcan entre nosotros y lo que ha encontrado. Después de todo, como puede asumirse que dice Varela, si fuera posible proyectar un molde o prototipo trascendental, tendría que tener las cualidades especiales de una película de archivo. Tomando muy en serio las lecciones de **Metáforas sobre la visión** de Stan Brakhage, Varela siempre está en sintonía con los misterios de la visión hipnagógica, que se extienden lúdicamente en el *parpadeo* de sonido derivado de la película de Stanford (“rapid eye movement” [movimiento ocular rápido], dice su narrador) encima de una breve toma de un hombre durmiendo.



Pero, ¿cuáles son exactamente esas cualidades especiales de una película de archivo? Podemos comenzar señalando que son todas aquellas cualidades asociadas al hallazgo involuntario y accidental —y aquí Varela enlaza de paso con las ideas de Proust sobre las cualidades especiales de la memoria involuntaria, la memoria que no puede ser forzada ni invocada, al ponernos en contacto con lo transtemporal— junto con el carácter material de encontrar un artefacto, de toparse con un contenedor y preguntarse qué puede haber dentro de él. (**El Prototipo** cierra con tomas de cajas y contenedores de películas, lo que aún no se ha descubierto por completo). En este sentido, Varela también está en una especie de discusión con otra de sus influencias, el cineasta experimental español José Val del Omar, al insistir en las posibilidades especiales del *found footage*, metraje encontrado (técnica que Val del Omar no empleó), y al vincular el tacto material (la “TáctilVisión” de Val del Omar) con lo trascendental o “espiritual”. El espectro completo de formas de tacto se declara en otro conjunto de imágenes finales: la transición de la propia mano de Varela tocando la luz emitida por un proyector hacia una mujer anónima que coloca su mano sobre piedra.

Mencioné un *parpadeo* de sonido de archivo, y de hecho otros sonidos más jeroglíficos que bien podrían ser de archivo (como señales de otro tiempo), derivados de la voz del colaborador Facundo Vargas, se incorporan a la banda sonora de la película. (En su reciente tesis doctoral sobre la apropiación en el cine experimental mexicano, Daniel Valdez Puertos describe el uso que hace Varela del archivo como una “polifonía de discursos verbales y textuales.”^[1]) La banda sonora de **El Prototipo** fue desarrollada entre Varela y su frecuente colaborador Steven Brown (clarinete, saxofón, piano), con marcadas aportaciones de violín (Ángel

García), jarana (Julio García), trombón y percusión (Vargas), y del mismo Varela en bajos, marimbol, shamisen, teclados y percusión. El álbum de la banda sonora se presenta como “música para una película inexistente.” Así, en lo concerniente a la música, surge una cuestión paralela a la del título del film: ¿se aplica a la película que estamos viendo o a algo irreal, trascendental, que aún está por verse? Lo mismo sucede con las exploraciones de sus distintas formas de tacto: **El Prototipo** está constantemente a caballo entre lo material y lo espiritual, con los archivos como mediadores.

3. Es comunidad. Otra forma de proyectar un molde es imaginar una comunidad a su alrededor. Y así como imaginamos una comunidad dedicada al material de archivo, también podemos imaginar diferentes formas de incluir a otros en los misterios del descubrimiento. El golpe maestro en la concepción de **El Prototipo** es imaginar **Sleep and Dreaming in Humans** sustituyendo la película **Valis** dentro de la novela de Dick, y entonces imaginar la Sociedad Rhipidon (la sociedad formada en la novela de Dick después de las proyecciones de **Valis**) como dedicada a esta todavía misteriosa pieza de metraje encontrado. Incluso podríamos imaginarnos a la Sociedad Rhipidon viendo en *loop* **Sleep and Dreaming in Humans**, en un ritual aún más alejado de las exigencias del tiempo, como es el caso de la sociedad secreta dedicada a un *loop* de metraje encontrado en **Le film à venir** (1997) de Raúl Ruiz. En su libro *Poética del cine*, Ruiz también relaciona los rasgos encontrados y accidentales del cine con nuestra capacidad de narrar una historia natural del ser humano a través de gestos repetidos: los fenómenos que él pensaba que fundamentaban tanto el “eterno retorno de lo mismo” de Nietzsche y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. En sus respectivas obras y

pensamiento, Varela y Ruiz se involucran precisamente en “diálogos invisibles”, para tomar prestada una de las frases características de Varela.

4. Es un cuerpo. Mientras hablemos de contenedores con interiores misteriosos, tarde o temprano llegaremos a hablar del cuerpo (humano). **El Prototipo** nos anima a no rehuir ese pensamiento. (El cuerpo humano es ese contenedor en el que se produce el “*sleep and dreaming*”). Entre los cuadros característicos del film vemos cavernas, orificios y huecos (así como perforaciones para película), en algunos de los cuales entramos. También, uno de los títulos de Varela, que acompaña tomas de piel sangrienta, dice: “película proviene de piel / capa muy fina que cubre una cosa.” El difunto cineasta experimental italiano Paolo Gioli decía a veces, “*il film è carne*” (“El film es carne”). La innovación de Varela en lo que se refiere a Gioli es, pues, sugerir que el film es la piel que lo cubre todo, que puede incorporar todas las superficies. Con su uso de diapositivas turísticas dignas de un trotamundos, presentadas con su distintivo movimiento rotativo de derecha a izquierda, **El Prototipo** es quizás el trabajo más geográficamente abarcador de Varela. Asimismo, al usar metraje Super 8 sólido y granuloso de las ruinas de Éfeso en el mediterráneo turco, Varela nos hace testigos de una conversación entre las superficies correlativamente sólidas de los pesados bustos y columnas de mármol de Éfeso y las otras texturas vegetales más delgadas de la película (quiote, maguey, maíz, muchos tipos de flores) capturadas en impresiones directas en film, así como ocasionalmente en el formato “más delgado” del video digital.

Así pues, Varela emplea imágenes de archivo como una especie de muestra (o prototipo) para proyectar fenómenos infinitamente repetibles mientras también depende de una conexión evidente entre la biología y los ciclos repetibles. Estas son las ambiciones que vinculan el trabajo de Varela con el uso de imágenes de archivo de Leandro Listorti de películas argentinas inconclusas para construir **La película infinita** (2018), así como su uso de archivos botánicos para proyectar ciclos repetibles a partir de plantas individuales en **Herbaria** (2022). Además, el narrador de la novela **Valis** señala: “En alguna parte Schopenhauer dice que el gato que vemos jugar en el patio es el gato que jugaba tres mil años atrás.” Después de todo, sus gestos son los mismos: se puede contar una historia natural de ellos. Sin mencionar a Schopenhauer, en **La condición humana** Hannah Arendt ubica este tipo de pensamiento dentro de una “filosofía de la vida” más amplia del siglo XIX, donde los ciclos biológicos repetibles son el modelo para todas las fuentes de valor, y cuyo “más elevado principio de todo ser” es el eterno retorno del lo mismo en Nietzsche.

Marx es, por supuesto, el otro gran filósofo de la vida del siglo XIX: el capitalismo se reproduce a sí mismo, y lo hace reproduciendo la fuerza de trabajo de la que depende, cuyo lugar de autorreproducción (como han articulado Engels y las teorías feministas de la reproducción social más recientes) es la familia. Una propuesta que podemos deducir del **El Prototipo** es que el cine, en sí mismo un invento decimonónico con base material en la emulsión de gelatina, es una extensión de estas mismas filosofías de la vida del siglo XIX. Varela hace eco de estas ideas al vincular aspectos de lo infinitamente repetible a archivos familiares: metraje Regular 8 de los viajes de su abuela a través de Uxmal, Yucatán, en los sesenta e imágenes de Video 8 de los viajes

familiares a través de la Zona del Silencio en Durango, México, y a través de Guatemala en la década de 1990. Desde su invención, el cine se ha convertido en uno de nuestros medios *familiares* de autorreproducción.



Una de las imágenes finales de **El Prototipo** es un material de archivo familiar en Regular 8 de un baile de boda, reflejado para acentuar su movimiento circular, su estiramiento centrífugo hacia afuera. De hecho, a lo largo de **El Prototipo**, las formas de espejo y reflejo llegan a servir como figuras de repetición a través de generaciones, como es el caso de las secuencias de cuadros de derecha a izquierda —derivados de una obra previa, **Año Luz** (2020)— de Eugenia Varela sosteniendo una superficie reflejante hacia la cámara, como invirtiendo la idea convencional de la relación de la cámara con los espejos: aquí, ya no es un índice de

un evento profílmico preexistente, sino un mecanismo que depende de las generaciones futuras para su fuente de luz. Como cuerpos que registran señales de otros tiempos.

5. Es una cosmovisión. Cuando en **El Prototipo** vemos una imagen Video 8 soberbiamente electromagnética de una camioneta en la Zona de Silencio, pintada para declararse una “Escuela Filosófica” dedicada a la “Antropología Cósmica”, naturalmente podemos entender esas etiquetas como una confesión de las ambiciones de la película en sí. Con **El Prototipo** Varela conecta el pensamiento gnóstico cristiano que subyace en *Valis* y el Urtext filosófico de Dick (*Exegesis*), con las nociones gnósticas de transformación, devenir y repetición que, por ejemplo, aparecieron previamente en **Monolito**, de Varela, con su audio reapropiado del discurso del gnóstico colombiano-mexicano Samael Aun Weor sobre el fuego, la transformación y los dioses mexicanos, reproducido encima de imágenes MiniDV del levantamiento popular de Oaxaca en 2006. La cosmovisión del eterno retorno que encontramos en **El Prototipo** también tiene sus antecedentes en **Esporas neón** (2021), de Varela, donde el “movimiento helicoidal” mencionado en sus títulos se manifiesta en la recurrencia del diseño de greca iterativo en la zona arqueológica de Mitla, Oaxaca, así como en el viejo metraje de Varela de un suéter usado por un hombre en la Ciudad de Piedra en Bolivia. La articulación de una cosmovisión sitúa igualmente a **El Prototipo** dentro de una línea que emerge de algunos de los esfuerzos más importantes del cine no hegemónico en Oaxaca, en particular la articulación de la cosmovisión del pueblo ikoots en **Teat Monteok/El cuento del Dios del Rayo** (1985), filmada en Super 8 por Elvira Palafox Herranz y otras mujeres ikoots en un Taller de Cine Indígena

en San Mateo del Mar en 1985. Después de todo, los títulos iniciales de **El Prototipo** recuerdan que en la novela de Dick la película **Valis** anuncia “el retorno de algún Dios.” Los seres humanos anuncian anualmente el renacimiento —el regreso de un dios y el destierro cíclico de los diablos— en forma de carnavales. En **El Prototipo** recibimos la cosmovisión del carnaval en las asertivas imágenes de 16mm de Varela de la fiesta de los diablos aceitados en Tilcajete, Oaxaca: imágenes del carnaval de ese pueblo que ya había empleado en su película **Heraldos de neón** (2020). Ni siquiera las imágenes del Carnaval de Río de Janeiro tomadas por Glauber Rocha en **A Idade da Terra** (1980) alcanzaron el mismo grado de confianza metafísica.

Y aquí nos acercamos al problema de cómo una película puede articular una cosmovisión y también ser política. Sin duda, **El Prototipo** es menos directamente política que ciertos trabajos anteriores de Varela, como **Materia oscura** (2015), que puso al descubierto documentos redactados relacionados con la desaparición forzada en 2014 de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en Iguala, Guerrero. Pero lo que sí vemos en **El Prototipo** son cuadros separados de murales pintados de los 43 estudiantes. E incluso **Materia Oscura** tenía su propia visión (“Las imágenes colisionan para convertirse en ondulación”, dice un título en esa película) de cómo las autoridades combinan imágenes para crear propaganda política y cosificar la violencia como “natural”.

La noción de una política de *circularidad* en el cine experimental recuerda cómo Brakhage (como ya dije, una influencia significativa en Varela) usó **23rd Psalm Branch** (1967) para revelar la reproducción de los tropos del nazismo por parte de Estados

Unidos en Vietnam. En respuesta a las primeras reacciones a esa película, P. Adams Sitney se sorprendió de que se hubieran leído las imágenes pastorales finales de niños jugando con bengalas como optimistas: Sitney argumentó, en cambio, que Brakhage conectó la *Walpurgisnacht* nazi con la cultura que llevó a cabo la guerra en Vietnam y, por lo tanto, culminó en una “visión cíclica”. En un escrito relacionado con **23rd Psalm Branch**, Brakhage también nos alentó a “vencer” a los medios de propaganda para que los gestos del presidente Johnson en la televisión surgieran como una continuación de los de Hitler: otra circularidad más encarnada en la expresión inconsciente. No es casualidad aquí que otra de las influencias de Varela, el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser, haya dedicado un libro entero a la repetibilidad de los gestos.



Entonces, la pregunta —ya sea que estemos discutiendo **23rd Psalm Branch**, **Materia Oscura** o **El Prototipo**— es si la cosmovisión puede sustentar una noción sustancial de patrones históricos, que a su vez pueda fundamentar una política. El

contexto más amplio del trabajo de Varela, partiendo de sus primeros esfuerzos en video comunitario indígena junto con el proyecto Ojo de Agua Comunicación en Oaxaca, y luego través de su tratamiento de la masacre de estudiantes en Tlatelolco en 1968 (en *Línea 3*, 2010-11), muestra que esto es una motivación central en su singular cine *político*.

6. Es un loop. **El Prototipo** no es literalmente una película en *loop*, aunque las variedades de *loops* temporales (fílmicos, históricos, cosmológicos) son fundamentales para su concepción, incluyendo lo que he llamado su ciclo horizontal de derecha a izquierda a través de fotogramas individuales. (El *loop* de fragmentos fílmicos también es importante para la articulación de un “materialismo chamánico” en la “Tesis sobre el Audiovisual” de Los Ingrávidos, colectivo de cine experimental mexicano con sede en Tehuacán, que es un documento que sabemos Varela leyó y absorbió). Al igual que la relectura de Deleuze del eterno retorno de Nietzsche como el retorno del *devenir*, **El Prototipo** nos invita a preguntarnos qué constituye exactamente las unidades de repetición y qué agencia las sustenta. Siguiendo directamente las descripciones de Dick de **Valis** en términos de una película que cambia con cada proyección —y desarrollando su mención anterior de una cinta VHS igualmente variable en **Monolito**— en los títulos de **El Prototipo** Varela pregunta, “Si se pone una película 50 veces ¿habrá 50 películas diferentes?” Describir una película como un *loop* en sí no resuelve la cuestión de qué se está reproduciendo en *loop*.

Además, en presentaciones en vivo, performances e instalaciones que ha desarrollado a la par del **El Prototipo** (como en El Rule Comunidad de Saberes en la Ciudad de México en julio de 2022 y

en un homenaje a Val del Omar en el Centro Cultural de España en la Ciudad de México en agosto del mismo año), Varela ha versionado *loops* digitales del material que constituye esta película. Pero, de nuevo, ¿qué se pone en *loop* en estas presentaciones? Varela mezcla conscientemente medios digitales y analógicos. Y he aquí una diferencia central: un *loop* digital a veces puede ser una señal de que el mecanismo digital se ha colapsado, mientras que un *loop* analógico sólo puede funcionar si el mecanismo analógico funciona demasiado bien. Detecto entonces una especie de revuelta casi ludita de Varela en su uso de *loops* digitales: un esfuerzo por ralentizar o incluso apagar el mecanismo en cuestión a través de la repetición, para que pensemos en lo que se está repitiendo.

Walter Benjamin escribió la famosa frase: “El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo.” ¿Qué puede significar que Varela vincule la ralentización de la historia con la ciencia ficción? Podría significar que, si queremos que ambos los mejores y los peores futuros nos sean inteligibles, debemos hacer una pausa para verlos como proyectados desde el mismo molde. El mismo molde —a caballo entre lo material y lo trascendental— que gracias a **El Prototipo** ahora tenemos a la vista.

Notas

[1] Daniel Valdez Puertos, “De ida y de regreso: el cine de apropiación experimental mexicano (1998-2018),” PhD tesis, (Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), 100.

