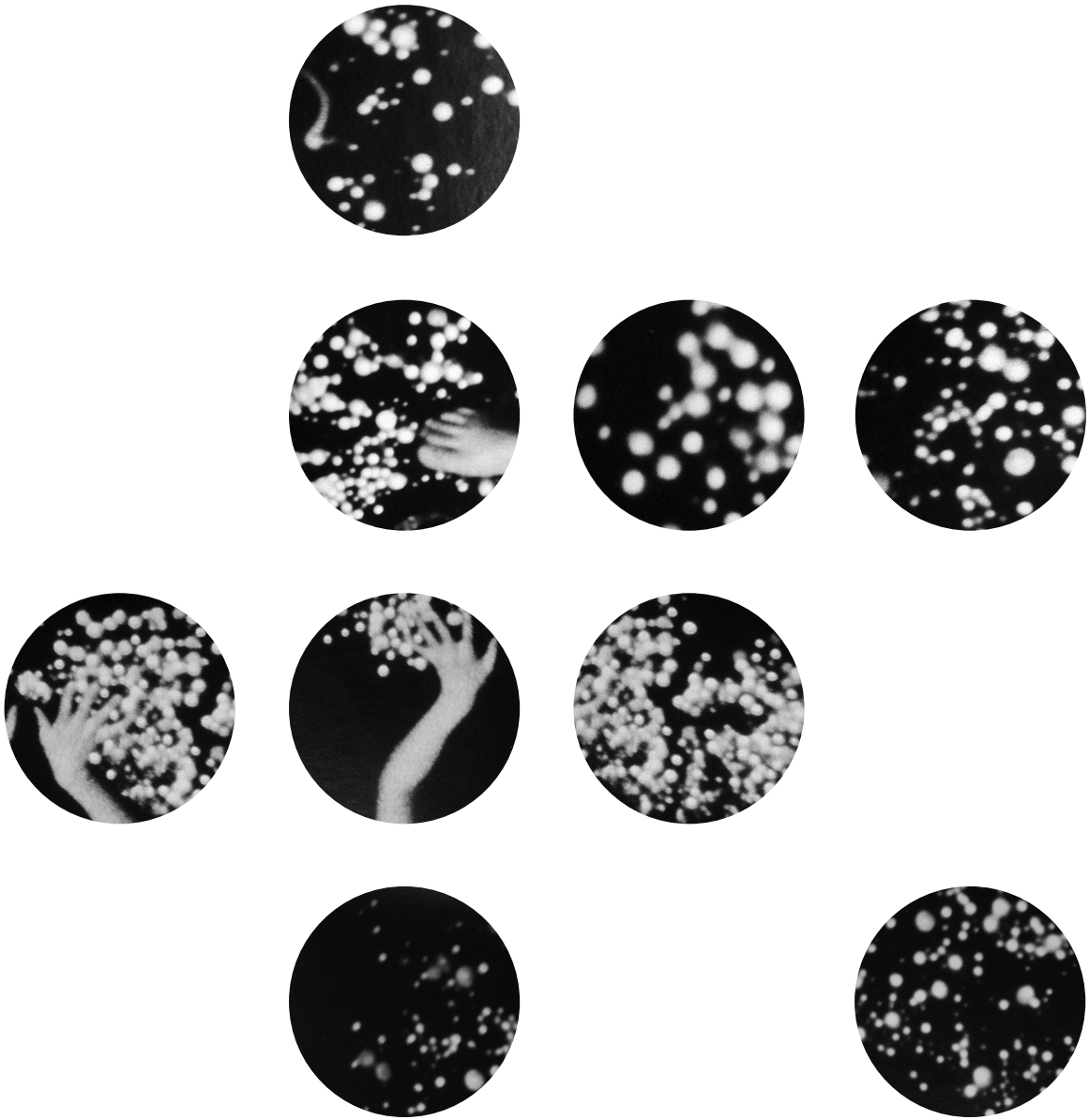
**ESO QUE PARECE NO ENCONTRAR SU LUGAR.**
**EL CINE DE TEO HERNÁNDEZ.**

ANDREA ANCIRA GARCÍA



## INTIMIDAD DIASPÓRICA

Una persona del siglo XX sólo puede existir como extranjero.
Julia Kristeva, 1991

Probablemente no lleguemos a saber las razones profundas por las que Teo Hernández (Ciudad Hidalgo, 1939 - París, 1992) un buen día decidió abandonar su país natal y convertirse en extranjero. Lo cierto es que hacia 1965, habiendo renunciado a sus estudios de arquitectura en la Ciudad de México así como al ambiente rural neo-porfirista de los aserraderos familiares en Michoacán —de los cuales se sabe que financiaron la mayor parte de su obra—, Hernández se instala en la efervescente escena contracultural parisina, con algunas estancias irregulares en ciudades como San Francisco, Londres y Tánger. Aunque hasta la fecha no se tiene un registro puntual de todos sus viajes, éstos son tan erráticos como significativos para adentrarse en una obra como la suya, hecha de pérdidas, traducciones, fugas y (re)descubrimientos de sí mismo.

Cada viaje implica un reposicionamiento de límites territoriales y subjetivos entre un aquí, un allá y un "otro lugar", negociaciones entre lo interior y el exterior, lo supuestamente "propio" y lo "ajeno". Pero ¿qué sucede cuando el viaje se prolonga y deja su estatus circunstancial para convertirse en condición de vida y afirmación existencial? Más allá de los límites espacio-temporales, ¿es posible viajar perpetuamente, hacer del viaje una ética? Parecería ser el caso de Hernández, cuya singular nostalgia, una especie de desfamiliarización y desarraigo cultivados respecto a su tierra natal a partir del exilio voluntario en Francia, podría caracterizarse como una *intimidad diaspórica*.

A contrapelo de la estructura del sentir nostálgico que posibilita añorar un pasado (el Hogar u Origen) perdido ante y por el cual se asume una clara pertenencia, la intimidad diaspórica propone una separación y huida de "una misma" precisamente para reescribir o reinventar la historia personal, familiar y colectiva. Esto exige un escepticismo deliberado frente a toda historia "tal y como realmente fue", y una apertura ante aquellos afectos que brinda el exilio, tales como la siempre insuficiente traducción, el malentendido, la desorientación, o la tergiversación de los mensajes "originales" y los procesos de apropiación/asimilación cultural.

En el caso de Hernández, la nostalgia así extrapolada rompe la ilusión de una pertenencia directa o total, pues mediante el tratamiento poético y retórico de sus propios recuerdos y documentos personales, el artista asedia su biografía al grado de desdibujarla y reinventarla en clave mítica o simplemente alegórica. Basta recordar cómo, abrevando de su ascendencia prehispánica, en sus diarios fantasea con ser un jaguar (chamán), como si fuese el protagonista de su propia película épica poscolonial.

Para muchos artistas que han vivido en el exilio, el cuerpo de la obra — como espacio autónomo por excelencia— opera como lugar de refugio y depósito de materiales para proyectarse y expandirse hacia nuevas áreas de la sensibilidad. Es como si la conciencia escindida de quien parte de un sitio para llegar a otro expusiera tiempos y espacios que se bifurcan, en una suerte de continuidad discontinua, a partir de anhelos y dolores en común, parecidos a la complicidad de los expatriados y desertores. Pues a pesar de su tristeza, el exilio implica desafiar "lugares comunes", es decir rechazar el canon y la

voz autorizada, pero también inventar una forma de supervivencia.

"Todas mis películas son un diario: diario de la soledad, de la espera, de la esperanza, del sueño y, de hecho, de la muerte.", escribió el cineasta en 1983.[1]

Para Hernández, la nostalgia íntima y diaspórica se materializa en la memoria tanto vivida como documental, lo que conlleva un inevitable grado de acumulación, salvaguarda y organización. Consciente de lo que significa el respaldo y la reproducción de imágenes para un migrante, el cineasta ensambló su propio archivo de manera asidua y con criterios caprichosos. Esta colección —que hoy bien podría pasar por una pieza de arte contemporáneo— incluye una extraordinaria suma de notas, intuiciones sobre cine —fragmentos de una implícita teoría de la imagen en movimiento— plasmados en libretas y hojas sueltas, servilletas, tarjetas de presentación, recibos de compras y boletos de tren reciclados; bitácoras autobiográficas; más de 2,500 diapositivas y fotografías; una extensa correspondencia, entrevistas, dibujos, así como documentos técnicos sobre sus películas y proyecciones. Además, en este ensamble documental Hernández integró documentos de algunos artistas con quienes mantuvo solidarias y vitales relaciones de colaboración.

Poco antes de su muerte prematura en 1992, Hernández legó su obra fílmica y archivo personal al artista Michel Nedjar, quien lo entregó en calidad de donación al Centro Pompidou para asegurar su conservación y difusión. Desde entonces, los filmes forman parte de la Colección de cine y el acervo documental de la Biblioteca Kandinsky, constituido como el Fondo Teo Hernández.

## LA PIEL DEL JAGUAR: INDEPENDENCIA Y TRAVESTISMO

En uno de sus maltratados cuadernos azules o rosas forrados de papel estampado con perfiles de azucenas blancas se lee: "Llevar un diario equivale a la misma labor de la araña: plantear sus propios límites. Trazar la malla que la encierra y la sostiene, en una palabra, dibujar el territorio que te delimita... a menos que lo que cuente sea el vacío, ese vacío que persigue en vano la trama".[2]

Como lo evidencian algunos de sus films de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, para Hernández, el cuadro y su vacío, el cuadro y su exterior, eran igualmente importantes para el resultado. La consigna fue intuitiva pero clara: incluir *todo* en el film (fotografías, descartes, notas, utilería) en una sola trama, tejer una "imagen total" a partir de la exterioridad del cuadro cinematográfico.

Podríamos suponer que su compromiso con la autodocumentación —tejido de vida y obra, cada cual el exterior, el vacío de la otra— deriva de su preocupación por mantener "todas" las piezas para que algún receptor futuro o virtual araña —admirador, amigo, familiar, amante, intérprete, aliado, investigador— continúe el proceso infinito de reconstrucción de lo que llamamos *Teo Hernández*. De cualquier manera, hoy en día este ejercicio sirve de marco epistémico —o al menos precaución metodológica— para la curaduría de su producción visual y su eventual inserción crítica en las historiografías especializadas del cine experimental.

A pesar de que su trabajo ha sido poco explorado, Hernández aparece en las narrativas del llamado cine experimental. En el caso de Francia, su

producción no formó parte del *mainstream* de cine experimental de la época, más bien su obra se vincula con prácticas cinematográficas que se situaban al margen de esas corrientes, como por ejemplo el Cine Corporal, un cine de corte militante que abordaba cuestiones identitarias y de género desde la perspectiva del cuerpo no heteronormado. En este país, aunque tardíamente, ya es considerado uno de los más importantes realizadores mexicanos de cine experimental en Super 8.[3] Pero si bien su obra tiene elementos de militancia y de abstracción formal, así como técnicas y gestos *superocheros*, difícilmente podría pertenecer a clasificaciones "muletilla" de la historia del cine y del arte como "vanguardia" o "cine de autor". Tales términos incluso podrían obstaculizar el conocimiento de esta obra profundamente afectiva y autodidacta, o si se quiere, *independiente*.

Usualmente, las artes experimentales se consideran deudoras de los movimientos artísticos de vanguardia que hicieron suyo cierto formalismo científico aunque con cierta tensión respecto a las tecnologías de reproducción y la promesa moderna de Progreso. Sin embargo, la resistencia a la profesionalización, la carga erótica y existencial de la obra de Hernández, así como su negativa a separar la producción de sus pulsiones vitales, lo alejan de las genealogías ancladas en modernismos ilustrados o nor-europeizantes.[4]

Inconsciente, trance, delirio, mundo onírico, facetas ominosas y sacrificiales del ser humano ante y contra la naturaleza, entre otros enclaves antropológicos y psicoanalíticos del arte moderno, están presentes en la obra de Hernández, y son interlocutores con los que establece un encarnizado intercambio y devoramiento mutuo, especialmente con aquellos que buscaban destruir, desde la praxis colectiva, el yo del genio artístico, por ejemplo, la "escritura automática".

No obstante, lo que distingue a Teo es, de nuevo, la disgregación diaspórica y el autoexilio: su interés por desarrollar una crítica radical de lo moderno a través de la magia, la alquimia o el paganismo —temas recurrentes en sus escritos— frecuentemente lo llevó a la confrontación abierta con los autores y referentes culturales dados, como el surrealismo y la *nouvelle vague*, por mencionar algunos.

Y es que el artista reafirmó una y otra vez, hasta la hipérbole, su mexicanidad idealizada, pero únicamente para hablar desde esa "identidad evanescente" o "tercera lengua" que brota del choque cultural, al decir del filósofo latinoamericano Bolívar Echeverría. El otrora considerado primitivo ahora investiga a sus investigadores franceses; el antiguo colonizado coloniza el corazón simbólico —la idea de Europa, por ejemplo— de sus amos, con herramientas audiovisuales, danza y escritura.

¿Se trata de la épica definitiva de Hernández? No, sólo una más. Ni su cámara ni sus diarios son "sumisos", lo que conlleva una constante refuncionalización de las herramientas: con la cámara va a bailar, con la escritura va a ver, con sus poemas va a documentar un amanecer, y lo que es más importante: cuestionará la sensibilidad dominante para restituir el cuerpo como principio activo (deseo) e invertir, por un instante, los roles entre naturaleza y humanidad, como en un carnaval.

En este sentido, el *cine experimental situado* o simplemente *independiente* de Teo, tal como aquí sugiero, es subversivo porque desata valores corporales, zonas de experiencia y consumo que instauran utopías sin disciplinas diferenciadas ni jerarquías en la división del trabajo. Podría decirse que, desde su estética, no hay "obras" experimentales de un autor, sino actos colectivos que afirman, que practican lo imposible y lo meramente probable mediante el trastocamiento de los sentidos. En última instancia, para Hernández y sus cómplices, se trataba de

suscitar un pulsar inverso, una realidad sublimada, remodelada o reordenada en la que el cuerpo que creíamos nuestro, es otro, y viceversa.[5] Más que una irrupción de aquellas realidades paralelas del surrealismo, se trata de una estética del carnaval, o lo que persiguen los escritos tardíos del artista, una sensibilidad chamánica.

Según avanzan sus diarios, la inquietud por este principio "travesti" se acrecienta hasta teñir la escritura. Hernández entra en contacto con las artes escénicas. Cada película es pretexto para reunirse, coger, bailar, y cada encuentro, un set para filmar una película. La búsqueda de los "estados alterados" patente en su trabajo no es simplemente psicológica, en sentido estricto es comunitaria: sólo en comunidad podemos provocar una escisión, una disgregación respecto de lo que el sentir dominante asume como real, verdadero y deseable. La afirmación comunitaria de estas realidades o coexistencia erótica, se expresa en desviaciones del estilo de vida. La imaginación radical travesti —como el chamán que al ponerse encima la piel del jaguar ES el jaguar, o la araña que ES territorio autónomo—, basta para abandonar nuestros sentidos quizá excesivamente antropomórficos.

## CINE TÁCTIL, DANZA Y FLÂNEUR ILEGAL

"...el fin de la danza no está en las figuras, sino en su peso, es decir, la carne."
Teo Hernández, Libreta 19, 4 de julio de 1988.

Hacia finales de los años ochenta, durante la etapa final de su producción, Teo resuelve que el ojo es un obstáculo, un *aparato normado* y funcional que, a fin de cuentas, le estorba para imaginar y del cual decide librarse. Tal vez le parecía un órgano ortopédico, demasiado punitivo, que corrige nuestra relación con la luz. Abandonar el objetivo de la cámara le permite ceder la visión a su exterior, sus extremidades y prolongaciones nerviosas, acercando la imagen, cada vez más, al deseo.

En varias notas Teo describe su cine como un *cine táctil*[6] y aunque no lo define teóricamente, la última década de su producción es el testimonio del desarrollo y la culminación de esta práctica: el movimiento del cuerpo entero del camarógrafo conduce la mirada y, a partir de la desorientación, suscita la imagen. Descubierta en una conversación con su compañero Michel Nedjar después de un difícil episodio de la filmación de *Foire du Trône* (1981)[7], esa técnica rítmica —registro de la vibración entre cuerpos— evade una lectura exclusivamente formal pues en ella la forma es relevante en tanto acción, es decir gesto y expresión corporal, lo que excede el lenguaje cinematográfico moderno. Así, su técnica es un vehículo erótico para acariciar o desgarrar otros cuerpos físicos e imaginarios.

Aunque el ritmo entre los cuerpos sexuados es un tema central para Hernández, su cine táctil es una intuición que va más allá. Con la curiosidad que mueve a la caricia, filmar se vuelve una danza libre, sin proyecto ni plan respecto de un cuerpo-deseado, inaccesible, siempre por venir. Filmar es la espera de ese porvenir. Pues ¿cuál es la intención, la finalidad de acariciar un cuerpo? Ninguna. La estética del cine

táctil supone que, así como el ojo debe emanciparse de la visión, el tacto también debería dejar de satisfacer necesidades externas a su propia voluptuosidad. Por analogía, la danza se emancipa de su presunta causa musical, y la escritura, de su sometimiento a la producción de sentido. La *tactilidad* entonces consiste en calibrar el entorno más allá o "por debajo" de la espacialidad instrumental, refuncionalizar los órganos (instrumentos) para hacer, dividir, expandir, o fundar territorios para la espera, o mejor dicho, en espera del movimiento errático.

El domingo 14 de octubre de 1988 Teo vuelve a su cuaderno (esta vez tiene una curiosa portada de Robin Hood) y anota lo siguiente: "Su luz, su drama, los bailarines son el instrumento... son tijeras que cortan el espacio, que nos liberan otro espacio".[8] Ya se ha dicho que la danza es importante para Teo, ¿pero hasta qué punto? El papel preponderante que tiene el cuerpo en movimiento y la influencia de la coreografía en las técnicas de dirección y delimitación de escenarios efímeros en sus películas es un tema poco abordado.

Teo conoció a Bernardo Montet, una figura de la danza contemporánea francesa en plena madurez, gracias a su amigo e interlocutor Dominique Noguez. Según relatan los diarios de Teo, este encuentro fue determinante en su última etapa de producción pues le permitió descubrir en la danza una especie de "contraparte" para su cine táctil.[9] No obstante, es posible rastrear una afinidad con la danza o cierta sensibilidad coreográfica y performática en trabajos tempranos como *Salomé* (1976), *Corps Aboli* (1978) y *Gong* (1980)[10]:

> "Mis films se asemejan más bien a la danza. La danza como rito de participación y celebración del mundo. Fue a partir de Salomé que los personajes 'danzan' en mis películas y yo mismo comencé a danzar a partir de Corps Aboli. Desde el momento en que yo también participé en la danza, todo mi cine se transformó, halló su personalidad propia debido al ritmo personal de mi 'danza'."[11]

Se podría decir que, a partir de la primavera de 1987 y hasta que su salud se lo permitió, Teo se entregó a una exploración profunda de las zonas de contacto entre la coreografía y la imagen en movimiento, gracias en gran medida a un círculo de amistades que lo acercaron al tema. En el marco de su colaboración con Studio dm (1983), compañía de danza contemporánea creada por el mismo Montet y Catherine Diverrès, realizó películas concebidas como proyecciones que interactúan con la interpretación de piezas coreográficas,[12] así como *cinedanzas* realizadas a partir y durante el montaje de filmaciones de ensayos y presentaciones en vivo de este grupo.[13] Basta ver algunos de estos filmes para caer en cuenta de que, además de documentar la danza desde la intimidad de sus prácticas (o practicantes), la coreografía se volvió para Teo un modelo para filmar.

> "Trabajar con él significaba acceder al vacío, estar presentes, ser capaces de sostener su fulgor, su intensidad. La exaltación del instante (fracciones de segundo, únicas e irreversibles) que él dominaba, la confusión y el trance que se desprende de sus filmes nos hace pensar que filmaba como un chamán. Ningún cineasta, a nuestro saber, se ha acercado a la danza hasta ese punto, con tanta exactitud. (...) Las películas de Teo Hernández no son sobre danza (reflejos de la danza), sino películas de danza."[14]

La manera en la que Diverrès asocia el trabajo de Teo con el chamanismo no es casual, puesto que lo que a este cineasta le interesaba de la danza contemporánea era, entre otras cosas, su crítica a los aparatos escenográficos y narrativos modernos, así como la distancia burguesa entre el sujeto y el objeto de representación, público y bailarines, que desde luego

implica una recepción individualista y pasiva. El cine táctil sugiere, por el contrario, una participación no sólo colectiva, sino cargada de afecto, incluso en detrimento de la especialización de campos artísticos diferenciados como lo son el Cine y la Danza. Por otra parte, en la medida en que filma mientras baila, o baila mientras filma, Hernández refuncionaliza la cámara como parte de una suerte de "montaje total" ya no delimitado por el cuadro y el programa de un film ("imagen total"), sino por un espacio-tiempo imaginario donde las reglas físicas y sociales se ven suplantadas por reglas de seducción y juego, a partir del tacto y el ritmo, y en las que lo residual, la excrecencia y lo improductivo de la vida cotidiana "entra", "se pone" en escena.

El travestismo, el enmascaramiento, la antigua idea de reencarnación y la transmigración cíclica de identidades confluyen en esta escenografía radical, acercando el cine al performance en cuanto forma artística, y al ritual, el carnaval, y la fiesta en tanto acto esencialmente comunitario. En *Concertino* (1990) podemos ver desplazamientos en la luz, recorridos y partes del cuerpo abstraídas, gestos transversales o dialógicos, acciones que aspiran a la improductividad absoluta y que hablan del sujeto filmado como si fuese un cuerpo individual des-organizado y en proceso silencioso de reorganización en otro cuerpo, otra masa viviente que a su vez funge de material moldeable fílmico-escénico. El fin de estos actos impersonales radica en su *peso*, cuerpos considerados en relación a la gravedad, o en palabras de Hernández, "la carne". De ahí que la presencia del cuerpo sólo halle expresión como convulsión, espasmo, desenfreno, y estancamiento. Habiendo abandonado el cuerpo y el ojo normados, la *cinedanza* de Hernández instaura el vacío, el olvido y la sensibilidad despersonalizada como horizontes de la tactilidad.

El tacto, así resignificado, permite pensar otra faceta del trabajo de Hernández concerniente a la ciudad, la última que comentaré. En tanto gran cuerpo, es decir "carne" o material fílmico-escenográfico, a finales de los años sesenta Teo descubrió el París profundo (no turístico) caminando. Sin embargo, le toma alrededor de una década comenzar a filmar la ciudad como cuerpo, sustancia y masa que sintetiza la historia y los esquemas culturales de la sociedad, como la "escenografía" por excelencia que la metrópolis moderna dispone para reproducir ciudadanía, cuerpos normales, o en términos del también residente parisino Foucault, "dóciles y productivos". Es precisamente en esta época que comienza las series *Souvenirs* y *Paris Saga*. Y es que, más allá del gusto que este cineasta desarrolló por las derivas urbanas, o que lo empujó a vagar con cámara en mano por las imbricadas calles y callejones de esta ciudad, fue su condición de mexicano sin permiso de residencia, así como la creciente severidad de controles migratorios fuera de las estaciones de metro en aquella época, sobre todo en los barrios del norte de la ciudad.

> "Eran más o menos las 12:40 cuando Paul Albert bajaba por la calle y de pronto se me ocurrió filmar a su padre caminando. Al hacerlo, vi inmediatamente que esa imagen era la reacción a mi experiencia de ayer en la mañana en la estación de Policía, donde me negaron la residencia en Francia. Me vi recorriendo por última vez el pavimento de París. Entonces rehice dos veces el trayecto y se me ocurrió, en el Bistró, que podría hacer el film sobre el Sagrado Corazón filmando todo: coches, casas, árboles, perros, gente, vitrinas, basura, etc. Cubrir la ciudad de imágenes. Poseerla: de su cielo a su basura."[15]

Si en la danza libre Teo encontró la contraparte de su cine táctil, en los paseos por la ciudad descubrió un complemento y estímulo análogo. Solo que en este caso, en lugar de bailarines, filmará a *profesionales del ocio* o trabajadores de oficios menores: limosneros,

transeúntes, jipis, músicos, comerciantes de poca monta, y por supuesto, migrantes ilegales, como él mismo. El París de este cineasta articula centros ilegítimos —a veces ilegales— de reunión, tanto cívicos como religiosos, donde sobreviven día a día miles de personas. No se trata del flâneur excéntrico, del paseante del que habla Walter Benjamin, un ciudadano más para quien el bulevar es la vivienda y "está como en su casa entre fachadas", "los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas", y "sus bibliotecas son los kioscos de periódicos".[16] Estos elementos están presentes en las películas de Teo, pero han sido tratados desde una marginalidad más cercana al pachuco, el punk o el simple pepenador, estratos de población sin clase o nacionalidad creíble. En todo caso, la sensibilidad diaspórica reaparece para poner en cuestión las arquitecturas y modelos urbanos que definen, como el arte escénico conservador, las distancias y los trayectos de los cuerpos de manera rígida y predecible.

Análogo a la operación de *cinedanza*, Hernández no retrata la ciudad, sino que emula sus flujos y velocidades. La cámara en mano del migrante Hernández es anti-turística. Quizás, si viviese hoy en día, con un *gadget* o *smartphone* tomaría *selfies* y grabaría autobiografías monstruosas, a partir de los puntos ciegos de la sensibilidad global. El cine táctil como "trabajo de campo" instaura mapas urbanos de vida y muerte, placer y dolor, tolerancia y celebración sexual, riqueza y miseria. Mapas invisibles o virtuales, trayectos ilegítimos, rutas, que a medida en que las ciudades modernas crecen y se tele-comunican, reafirman su estatuto de ruina posmoderna, en este caso, desde la perspectiva de la nostalgia diaspórica y mestiza.

1 Teo Hernández, Libreta 6, 6 de noviembre de 1983, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

2 Hacia el final de la Libreta 24, Xóchitl Camblor-Macherel, quien transcribió esta libreta a máquina, cita esta nota escrita por Teo Hernández en 1980. Libreta 24, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

3 Álvaro Vázquez Mantecón, "Experimentación visual en Super 8: México y América Latina" en *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental en América Latina* (University of California Press: Oakland, 2017). Un vistazo al contexto de la producción cinematográfica experimental en México durante el periodo en el que Teo abandona el país (al final de los años cincuenta y principios de los sesenta), revela el interés de algunos cineastas y escritores, como el propio Hernández quien creó el Centro de Experimentación Cinematográfica o del Grupo Nuevo Cine, por reactivar la industria del cine nacional despuésa la "época de Oro". En este contexto, Israel Rodríguez identifica los inicios del cine experimental en México con una serie de producciones que, aunque poco tienen en común, convergen en la inquietud por transformar y cuestionar los modos de hacer cine como: El despojo (1960), En el balcón vacío (1961), El ángel exterminador (1962), La fórmula secreta (1965), Tajimara (1965), Apocalypse 1900 (1965), Fando y Lis (1968), Anticlímax (1969). Israel Rodríguez, "El cine experimental mexicano de los 1960 en 10 filmes", Revista Icónica, 4 de noviembre de 2017. En los años posteriores a 1968 surge el movimiento "independiente, joven y urbano" de superocheros en México como una contracultura, a veces militante, que operó en los márgenes del escenario artístico y cultural de la época.

4 Un mapeo etimológico del concepto proveniente del latín *experimentalis*, *experimentum* y del verbo *experiri*, muestra que su definición apunta tanto a una interpretación empírica/científica del mundo como a una forma siniestra y titubeante de conocerlo; a una disposición de entregarse ciegamente a una intuición o una idea y a una apertura frente a lo imprevisible. Cabe recordar que la segunda interpretación, comúnmente olvidada o puesta al servicio de la primera, era la más común en el siglo XVI, un momento de la historia en el que palabras como experimento, encantamiento y sortilegio se utilizaban de manera indistinta.

5 Los viajes, las memorias de la infancia, la amistad y conversaciones con Michel, Gaël, Pascal, Parvanen Andrea Ahmed, Jakobois, Jed, Kader, Jean-Michel Bouhours, Gérard Courant, Raphäel Bassan, Christian Lebrat, Yann Beauvais, María Klonaris, Katerina Thomadaki, Rose Lowder, Henri Langlois, entre otros, marcaron significativamente sus búsquedas. Muchas de sus preocupaciones formales y temáticas no surgen por un interés explícito de transgresión de paradigmas, sino de las experiencias compartidas, la intimidad, los sueños, la vida cotidiana, el pasado y el futuro inmediatos.

6 Teo Hernández, Libreta 3, 4 de febrero de 1982, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

7 Teo Hernández, "Texte pour les films Foire du Trône et Souvenirs Bourges pour la première au Ciné-Club de Saint Charles, le 3 mars 1982", Caja 17: Dossiers Films, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

8 Teo Hernández, Libreta 23, 18 de octubre de 1991, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

9 Teo Hernández, Libreta 16, 21 de marzo de 1987, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

10 Habría que recordar que para Hernández un film cobra vida en el momento de su proyección, de ahí que ese momento constituyera un espacio-tiempo clave. Se dice que al proyectar sus películas, este cineasta intervenía los filmes en tiempo real, como por ejemplo, variando la velocidad de la proyección. La presencia corporal del cineasta en la proyección era fundamental pues la forma final del filme se definía al momento de proyectarlo.

11 Teo Hernández, Libreta 4, 17 de julio de 1982, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

12 *Chevaux* (1987), *Pour Concertino* (1990), *Vloof l'aigrette - pain de singe* (1987), *La guerre*, *La Tétée*, *Le feu* (1992).

13 *Pas de Ciel* (1987), *Effeuiller l'acanthe* (1987), *La création du printemps* (1987), *Sol y Sombra* (1988), *Le livre Brûlé* (1990), *Tauride* (1992).

14 Obituario escrito por Catherine Diverrès después del fallecimiento de Teo Hernández, 10 de noviembre de 1992, Caja 34: Presse III 1990-97, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

15 Teo Hernández, Libreta 3, 4 de febrero de 1982, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI, París.

16 Walter Benjamin, "Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo" en Iluminaciones II: , (Taurus: Madrid, 1972), 51.

Este texto se escribió en el marco del proyecto *Estallar las apariencias: Teo Hernández*, la primera investigación curatorial retrospectiva de este cineasta en México exhibida en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México del 19 de abril al 12 de julio de 2018.

Teo Hernández (Ciudad Hidalgo 1939- París 1992) es uno de los realizadores mexicanos más importantes de cine experimental en formato Super 8. En 1958 creó junto con Antonio Campomanes el Centro de Experimentación Cinematográfica (CEC) en la Ciudad de México. A partir de 1966, vivió y trabajó en París donde creó junto con Gabriel Badaud aka Gaël, Michel Nedjar y Jacques Haubois aka Jakobois, el colectivo de cine experimental *MétroBarbèsRochechou Art* (1980). En su búsqueda por explorar la relación entre imagen, movimiento y cuerpo, colaboró estrechamente con Studio dm (1983), una compañía de danza contemporánea fundada en París por Bernardo Montet y Catherine Diverrès. En Francia, su obra se ha vinculado al Cine Corporal o La escuela del cuerpo, un movimiento de investigación artística encabezado por Maria Klonaris y Katerina Thomadaki que abordaba cuestiones identitarias y de género. Poco antes de fallecer, su prolífica producción y su archivo fueron legados a Michel Nedjar quien, desde entonces, la mantiene resguardada en el Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou en París.

**AGRADECIMIENTOS**

El proyecto curatorial así como este texto no habrían sido posibles sin el apoyo, el tiempo, las ideas, conversaciones y retroalimentación de Marie Adrian, Noel Adrian, Neil Mauricio Andrade, Jean-François Bachelet, Colette Barbier, Raphäel Bassan, Yann Beauvais, Virginie Bobin, Jean-Michel Bouhours, Mélanie Bouteloup, Anaïs Bouts, Leïla Colin-Navaï, Gérard Courant, Alexis Constantin, Angélica Cuevas Portilla, Cidalia Da Costa, Isabelle Daire, Marie-Noëlle Delorme, Catherine Diverrès, Marcus Eager, Susana Echevarría, Miguel Errazu, Ana Inés Fernández, Simon François, Jacques Haubois, Dalia Huerta, Aline Hernández, Mauricio Hernández, Artemisa Hernández, Sara Hernández, María Hernández, Edelmira Hernández, Natalia Klanchar, Philippe-Alain Michaud, Bernardo Montet, Javier Morales Hernández, Michel Nedjar, Samuel Nicolle, Jorge Munguía, Sandro Pocchiesa, Jonathan Pouthier, Daniela Ramírez, Israel Rodríguez, Itala Schmelz, Didier Schulmann, Tania Solomonoff, Regina Tattersfield, Rodrigo Valero, Álvaro Vázquez Mantecón, Federico Windhausen, Stephanie Wullschleger.

Este proyecto no hubiera sido posible sin el apoyo que el equipo de la Biblioteca Kandisnky y la Villa Vassilieff brindaron para poder tener acceso al Fondo Teo Hernández.

**ESO QUE PARECE NO ENCONTRAR SU LUGAR.**
**EL CINE DE TEO HERNÁNDEZ.**
ANDREA ANCIRA GARCÍA

Diseño Editorial: Amalia Pérez | Daniela Ramírez |
Stephanie Wullschleger
Corrección de estilo: Neil Mauricio Andrade

Imágenes de portada y contraportada: Andrea Ancira,
Fragmentos de imágenes que documentan la investigación del
Fondo Teo Hernández resguardado en el Centro de Documentación
de la la Biblioteca Kandinsky, febrero-abril de 2016.

Primera edición 2018
© Andrea Ancira García
© Buró—Buró Oficina de proyectos culturales, S.C.

Jalapa 27, Colonia Roma Norte,
Delegación Cuauhtémoc
Ciudad de México, México 06700

Descarga en libros.buroburo.org

La reproducción total o parcial de los contenidos de este libro
está permitida y aconsejada, siempre y cuando se cite la fuente.

*Eso que parece no encontrar su lugar. El cine de Teo Hernández*,
se terminó de imprimir en Tezcatl, el 1 de marzo de 2018.
El tiraje fue de 5000 de ejemplares.

Fuentes: GT Sectra | GT Walsheim

CULTURA SECRETARÍA DE CULTURA
CENTRO DE LA IMAGEN
Pernod Ricard Mécénat
FUNDACIÓN JUMEX ARTE CONTEMPORÁNEO
PAC
AMBULANTE

B–8