



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



***4 à 4 Métr*o*Barbès Rochechou'Art* (1980-83): el cine experimental de Teo Hernández
como práctica corporal**

TESIS

para obtener el grado de
Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Neil Mauricio Andrade Ruiz

Dirección de tesis

Dr. Armando Villegas

Cuernavaca, Morelos, 26 de noviembre de 2021

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



ÍNDICE

Introducción.....	(p. 4)
I. UN (AUTO)RETRATO. EL PERSONAJE.....	(p. 11)
II. IMAGEN HISTÓRICA. FUENTES PRIMARIAS RIESGOSAS.....	(p. 17)
III. EL CUERPO DOCUMENTAL DEL FILME: BODY ART Y CINE EXPERIMENTAL...	(p. 25)
IV. ¿QUIÉN LE TEME A LA EXPERIMENTACIÓN?.....	(p. 29)
V. <i>4 à 4 Métro</i> <i>Barbès Rochechou'Art</i> : LA EXPERIMENTACIÓN COMO MONTAJE ABSTRACTO-ASOCIATIVO Y CÁMARA-EN-MANO.....	(p. 45)
VI. EXPERIMENTACIÓN. EN LOS CONFINES DEL MUNDO.....	(p. 67)
Fuentes.....	(p. 72)

INTRODUCCIÓN

La primera vez que vi un filme de Teo Hernández (Ciudad Hidalgo, 1939 - París, 1992) fue en 2017, gracias a Andrea Ancira, quien entonces preparaba una edición y selección inéditas de los escritos del cineasta, apenas conocidos tanto en francés como en español, así como una exhibición retrospectiva en el Centro de la Imagen. Se trataba de *Mésures de miel et du lait sauvage* (1981-1984), un filme sin sonido, no lineal ni narrativo que registra, a la vez que recrea, el espacio urbano residual de París, mediante un veloz montaje entre asociativo y plástico. En aquel entonces, simplemente me hipnotizó el filme. Después, me acerqué a filmes de corte más narrativo del mismo Hernández, tales como la tetralogía de *Corps de la passion* realizada hacia finales de los setenta, en la que se explora una visión irreverente, acaso herética, del cristianismo considerado como mitología “mestiza”. Por lecturas comunes, pensábamos en Bolívar Echeverría y en el *ethos barroco*, porque además de ese énfasis en la teatralización emancipada de la vida (para soportarla en cuanto vida contradictoria imperial-capitalista) que notamos en Hernández, el mismo cineasta refería el tema del barroco en sus apuntes...

Si el impulso barroco lleva a vestir el vacío, a reinventar la naturaleza ahí donde no está (y el cine por su naturaleza efímera —proyección en una pantalla vacía— es un supremo acto barroco); el barroco también es gesto que quita, borra; tornado, huracán que despeja buscando la forma precisa, concisa, la concentración.¹

Entre todos los elementos, fases o aspectos del fenómeno cinematográfico, aquí es notable el énfasis en la proyección en cuanto acción en vivo, en público. Es decir, el barroquismo del cine en cuanto animación o juego de formas visuales encabalgándose, unas tras otras, vertiginosamente. O bien, el barroco como gestualidad audiovisual y táctil que va del caos al orden y viceversa, sin cesar. “El barroco no es exceso, es intensidad”, escribe páginas atrás el cineasta. Efectivamente, uno ve las películas de Hernández, las formaciones en el aire, en el agua, la licuefacción en bucle de geometrías clásicas o la reanimación de arquitecturas góticas, como vemos en *Nuestra Señora de París* (1982), y no es

¹ Andrea Ancira y N. M. Andrade eds., *Anatomía de la imagen. Notas de Teo Hernández* (Ciudad de México: Buró—Buró/tumbalacasa, 2019).

difícil hacerse la idea del barroco cinematográfico menos como “estilo” artístico exuberante o laberíntico que como un principio operativo de transmutación o desdoblamiento que aspira al infinito.²

Sin embargo, por atractiva que nos parezca la vía barroca (los estudios neobarrocos recientes) para acercarse al cuerpo de obra de Hernández, hay que decir que se trata de una sola entre otras posibles. Para no ir más lejos, Ancira misma lo ha articulado en curadurías y programaciones de cine a través de núcleos temáticos como el exilio y la migración, las identidades evanescentes, el travestismo, la estética de lo táctil o háptico, las derivas metropolitanas, la disidencia sexual, y por su puesto, la danza. Por otro lado, dejando de lado estas temáticas, lo que comparto con la investigadora es la aproximación heterodoxa o *experimental*, que se desenvuelve tensando las disciplinas humanísticas, sociales y artísticas involucradas.

En 2017 y 2018, para el proyecto de publicación de una selección de las bitácoras del cineasta, Ancira y yo nos acercamos en específico a los escritos del cineasta desde una óptica editorial y curatorial, haciendo de su obra un nodo de relaciones personales intergeneracionales, un pretexto para el descubrimiento creativo pero también vital. Ancira piensa el cuerpo de obra de Hernández como archivo audiovisual y táctil, como espacio de disputa y sobre todo, afección, entre la crítica institucional y las historias familiares o íntimas alrededor del personaje. Personalmente, comparto la indistinción entre ficción y documental en el tratamiento de estos filmes, y por otra parte, los intentos por desplegar esta obra en cuanto objeto de activación y reelaboración conceptual. Esto último puede observarse en los talleres que la investigadora impartió en Lima (2019) con estudiantes de cine basados en conceptos-procesos que Hernández plasma en sus escritos (aunque no haya realizado los filmes como tal); en el montaje simultáneo y la proyección de filmes en superficies museográficas (no cinematográficas); o en las recreaciones coreográficas y audiovisuales de filmes en vivo en las que pone el propio cuerpo en

² Intensidad o disparidad es “diferencial, diferencia en sí misma” [...] o “ese estado de diferencia infinitamente desdoblada que resuena al infinito” en Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Argentina: Amorrortu, 2002) 334.

escena, como la intervención que realizara junto a Aura Arreola en el Museo Tamayo en el mismo año.

Inspirado por estas aproximaciones, este trabajo busca expandir el diálogo en torno a este artista. Se trata de compartir algunas ideas sin pretensión de sistematicidad, entre la historia, la filosofía y el análisis fílmico, a partir de un filme en particular: *4 à 4 Métro Barbès Rochechou'Art* (1980-83), realizado por el colectivo que lleva el mismo nombre y del cual Hernández participó activamente. No pienso este filme como un objeto de estudio aislado, sino como una llave para desentrañar la peculiaridad de la práctica cinematográfica, aunque también plástica y corporal, del cineasta. Además, considerado como objeto, este filme es una muy pequeña parte del cuerpo de obra que en su totalidad contiene casi 150 objetos fílmicos, actualmente resguardados por el Centro Pompidou.³ Digo objetos fílmicos y no películas en sentido convencional, pues se trata de una multiplicidad que, como decíamos, participa pero excede tanto la causalidad narrativa como la dicotomía ficción/documento, aspectos que solemos asociar comúnmente a los históricos géneros del cine y las clasificaciones basadas en la verosimilitud dramática o veracidad documental. Y es que además de guiones ficticios, se trata de registros, diarios, postales, collages, crónicas, biografías, reportajes, coreografías, abstracciones, tanto cortos como largometrajes en su mayoría realizados en formato súper 8. De este cuerpo de obra abstraigo para mi análisis alrededor de otros diez filmes de Hernández, sus escritos publicados a la fecha⁴, y por supuesto, filmes de otros cineastas y artistas que contextualizan su práctica.

4 à 4 es una muestra representativa en términos cualitativos porque concentra varios rasgos distintivos de la producción de Hernández: un filme colaborativo, no

³ Tuve oportunidad de revisar parte de la colección del Centro Pompidou durante una estancia en París de febrero a abril de 2019. También puede acceder a buena parte de los filmes en las exhibiciones curadas por Andrea Ancira, *Estallar las apariencias* en el Centro de la Imagen (de abril al junio de 2018) y *Teo Hernández: Shatter appearances* (de febrero a abril de 2019) en el Villa Vassiliev, así como en el programa *Injerto: Teo Hernández. Errancias, conjuros y fisuras* del festival *Ambulante 2018*. El acceso a las versiones digitalizadas de estos cortometrajes es posible a través de la distribuidora Light Cone.

⁴ Los 24 cuadernos de Hernández están resguardados igualmente en la Biblioteca Kandinsky del Centro Pompidou. A la fecha, han sido publicados parcialmente en Teo Hernández, *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña* (México: CONACULTA/Cineteca Nacional, 1999), y recientemente, en Andrea Ancira y N. M. Andrade eds., *Anatomía de la imagen. Notas de Teo Hernández* (Ciudad de México: Buró—Buró/tumbalacasa, 2019). De estas ediciones existen versiones en francés incluidas en la bibliografía final.

narrativo, interdisciplinar, que combina (1) los recursos del montaje rítmico y la (2) cámara en mano. Y lo que más llama mi atención: la puesta del cuerpo como principio activo y vital para la producción de imágenes mediante el súper 8. Aunque en esta y otras películas realizadas o intervenidas por Hernández aparecen cuerpos filmados y motivos asociados históricamente al erotismo o la sexualidad en cuanto fenómenos antropológicos o sociológicos, no me interesa exactamente la representación iconográfica del cuerpo. Más bien, pienso cada filme en cuanto conjunto singular de ejercicios, gestos o prácticas corporales mediadas por uno o más elementos de técnica cinematográfica básica, por así decir —el operador, la cámara, el set⁵, la película (film), el montaje, la proyección, etc—. La pregunta es por el despliegue de los cuerpos o la corporalidad en un proceso que va desde la conceptualización escrita hasta la exhibición o proyección alterada en vivo y la distribución, pasando por el montaje y la grabación (si es que la hay porque, como sabemos, en el cine directo y en ciertas técnicas de animación cinematográfica se prescinde de esta última fase).

Para ello, metodológicamente evitamos una lectura exclusivamente iconológica y hermenéutica-semiológica, y por otro lado, la sobreespecialización que desde hace unos años ha hecho del cuerpo un gran tema omniabarcante. En sintonía con la filósofa Marie Bardet,

Más que trabajar ‘sobre’ el cuerpo, se trataría de ver cuáles son los desplazamientos de miradas, de métodos, de elaboraciones, de perspectivas que implican nuestras disciplinas acercándose a prácticas ‘corporales’, o de movimiento, o técnicas del gesto, danza o prácticas somáticas.⁶

Hablaremos, pues, de prácticas cinematográficas corporales y/o de corporalidad fílmica-gravitacional en la medida en que consideramos el peso de la cámara y del propio cineasta como índice creativo para la producción de imágenes fílmicas, sobre todo cuando se presentan gestos en los que se juega la variabilidad psicomotriz y expresiva de individuos y grupos. Por su parte, Michel Bernard⁷ piensa la danza

⁵ Aunque no sea un cine industrial o de estudios, la escenificación es imprescindible.

⁶ M. Bardet, “¿Pensar a través del movimiento?”, *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas* (Rosario: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, 2012).

⁷ Michel Bernard, *De la création chorégraphique* (París: Centre national de la Danse, 2001) 24.

desde nociones reticulares e intensivas, que evitan la fijación del acontecimiento coreográfico en un presunto “lenguaje corporal”. En este sentido, diríamos que el cine de Hernández no consiste en un conjunto de imágenes que copian o reflejan determinado aspecto del mundo, sea mediante estrategias narrativas o documentales, sino en ciertas líneas de experimentación que, durante su actualización, desatan imágenes móviles paralelas al o que fluyen con el mundo de la vida cotidiana habitado por cuerpos, texturas, ambientes, máquinas, etc.

En términos filosóficos, de paso, este cine problematizaría el estatuto de la Representación y la Imagen modernas en sentido amplio, y se decantaría por la Experimentación audiovisual, ofreciendo “situaciones ópticas-sonoras”, términos en que piensa Gilles Deleuze⁸ el cine experimental francés *mainstream* o “semi-industrial” (Beauvais). Aunque añadiríamos -tal vez desde una acepción próxima al situacionismo de finales de los cincuenta- que se trata de “situaciones construidas” entendidas como momentos de la vida reelaborados imaginaria y sensiblemente, escenificando -a veces en primera persona- una “organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”.⁹ (¿De nuevo, la teatralización emancipada barroca?).

En términos de un empirismo y perspectivismo radicales, podemos pensar el cine de Hernández y afines como un modo de actualizar una materia que, si bien puede implicar lenguaje y simbolismo, también concentra elementos kinésicos, intensivos, afectivos o rítmicos; una materia en cuanto “masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa estética y pragmáticamente.”¹⁰ Y, claro, en relación a la memoria-registro filmico en particular, estas posibles formaciones estéticas y pragmáticas pueden decantarse hacia el archivo, la impresión reproductiva (y la impresión en sentido empirista de afección sensorial), la huella, etc. Formaciones que a la vez responden a las totalizaciones históricas, conforme se solidifica socialmente dicha materia en

⁸ Deleuze no pone atención al aspecto productivo o económico del cine, como ya se ha criticado, pero como sea, sí está presente una visión excesivamente eurocentrada sea por razones historiográficas y de acceso a fuentes, o por desinterés.

⁹ “Problemas preliminares a la construcción de una situación” en *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista internationale situationniste (1958-1969)* (Madrid: Literatura Gris).

¹⁰ G. Deleuze, *Estudios sobre cine* 2, 49.

regímenes de sensibilidad, jerarquías de la sensación y el sentido, de visibilidad e invisibilidad, estética, gusto, estilo, etc.

Inmersos en la experimentación que nos concierne, parecería que el cine se convierte en un medio para la vinculación, el encuentro, la compenetración de cuerpos heterogéneos y masas en movimiento, subvirtiendo —en la duración— la dicotomía sujeto/objeto de representación.¹¹ Además de estos criterios y/o preferencias teóricas, ¿cómo abstraer y establecer vínculos de un fenómeno complejo o que involucra elementos dispares, evitando prejuicios realistas o naturalistas del cine en cuanto mimesis secundaria o copia de un movimiento original? Esta es una pregunta transversal para este trabajo. Nos inclinamos a pensar el cine experimental como una instancia de impacto, una zona de relativa indeterminación en la que un conjunto de fuerzas o energías transforman un espectro de lo real tanto material como intersubjetivo. Nos preguntamos ¿en qué consiste la experimentación o lo experimental plástica-performático de los filmes de Hernández? ¿Cómo se re-instrumentaliza la técnica audiovisual y gravitacional en filmes como *4 à 4*, esto es, el filme como nodo plástico, imaginario y performático?

Responder estas interrogantes no es fácil, ni por del lado del cuerpo ni por el del cine, pero igual marcan un camino provisional para explorar estos materiales... En lo que sigue nos aproximamos historiográficamente, acudiendo a fuentes “primarias” y “secundarias”, como suele decirse, para hacernos un retrato de Hernández en acción, intentando seguir sus propios movimientos existenciales y creativos. Después, desenvolvemos las polivalencias y equívocos en torno a lo que quiere decir “experimental” dentro y fuera del relato especializado del cine experimental, desde filosofías asociadas al giro afectivo y estudios de danza recientes, tejiendo a contrapunto con los propios apuntes (fuente o flujo escritural) del cineasta. En otra sección se intenta un análisis de *4 à 4* en términos poéticos, asociativos, plásticos y/o rítmicos; para luego cerrar con un abordaje entre anacrónico y especulativo del cuerpo de obra de Hernández en cuanto objeto (ya no solo de estudio) sino de activación conceptual-performática.

¹¹ En Bergson y Deleuze, la Duración es equiparable a lo Abierto, un movimiento cualitativo (y no abstracto) de perpetuo cambio concreto y material; no una línea de tiempo numérica (una lista), sino un tiempo de modificación singular de los cuerpos.

A lo largo del texto, intentamos retener una imagen transversal del cine entendido menos como un arte en el interior de un sistema o historia cerrada que como una práctica plástica y corporal in situ... En analogía con la visión del cuerpo de Bardet, “un enredo, una pluralidad, una superposición de puntos de vista al mismo tiempo que de cosas vistas, de perspectivas, de momentos de imágenes dinámicas”.¹² De otro lado, la imagen que nos hacemos del cine es una incorporación de la imagen, o si se prefiere, una imagen acuerpada... “Después de todo”, escribe Bergson, “¿acaso no es el cuerpo, él mismo, ya una imagen? Y ¿qué implica decir esto sino que mi percepción dibuja fielmente en el conjunto de las imágenes, a la manera de sombra o un reflejo, las acciones virtuales o posibles de mi cuerpo?”¹³ El cuerpo es, pues, imagen en cuanto frontera porosa entre interior y exterior, imagen espesa o “lugar de pasaje” entre acción y sensación, imagen-índice (¿anatómica?) de mi propia potencia de actuar a la vez que el nervioso, el vulnerable arrebatado de aquello que puede verme, tocarme, afectarme... Creemos que en este sentido aproximado es que Hernández llega a escribir:

Líquidos: sudor, saliva, sangre, orina, linfa, espera. Todos ellos concretan una imagen, todos deciden un matiz, todos son un territorio, puertas y fronteras; cada uno ofrece una fiesta, una visión y un filtro a través del cual la carne y el hueso forman la trama donde la imagen se teje y se fragmenta. [...] La verdadera imagen, la que habita el cuerpo, es líquida, aérea. [...] Es el miedo el que nos la muestra fija y estable. Es nuestra caducidad y nuestra propia claudicación lo que nos hace ver el mundo como un cuadro fijo.¹⁴

El cine experimental de Hernández puede caracterizarse, por último, como la búsqueda práctica e intelectual de aquella imagen fílmica que, en lugar de fijar en un cuadro lo real (sea ficticio o documental), fluye, coexiste de la mano de la imagen “verdadera”, que habita entre cuerpos simples o complejos, a modo de frontera, aquella imagen organizada por los cuerpos animados/vivientes/vulnerables como ejes gravitacionales de interacción finita y parcial.

¹² M. Bardet, *Pensar con mover*, 222.

¹³ Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Buenos Aires: Cactus, 2013) 37.

¹⁴ Teo Hernández, *Anatomía de la imagen*, 123.

I. UN (AUTO)RETRATO. EL PERSONAJE

Aunque Hernández no tiene especial protagonismo en las historias de cine realizadas desde Francia o México, incluso en el experimental, hay que decir que en ambos países durante los últimos años se han venido dando relecturas de su obra en muestras y festivales, eventos académicos, museos y hasta bienales.¹⁵ En 2018, Andrea Ancira curó una exposición retrospectiva en el Centro de la Imagen que, además de la exhibición y un programa de proyección de filmes, incluía fotografías, afiches, documentos e instalaciones comisionadas a partir del material de archivo.¹⁶ El mismo año, el festival Ambulante dedicó la sección experimental al cineasta. En 2019, el Centro Pompidou abrió una pequeña sala monográfica permanente dedicada al cineasta, y ha actualizado la base de datos de su obra digitalizada, la cual se puede consultar en el sitio web de la Biblioteca Kandinsky.

El pasado 30 de septiembre de 2020, en el marco de XIV Bienal FEMSA, por ejemplo, el investigador Álvaro Vázquez Mantecón, autor de *El cine súper 8 en México: 1970-1989*, explicaba en una conferencia las razones metodológicas de por qué en ese libro no habló de Teo Hernández a pesar de ser probablemente “el superochero mexicano más importante o reconocido y de mayor fama internacional”. No lo hizo porque adoptó un “enfoque de historia cultural”, que documenta la relación entre los cineastas, sus diatribas, publicaciones, lugares de exhibición, cineclubes y —continúa—: “la verdad es que Teo Hernández se sale porque nunca formó parte de ninguno de los grupos de trabajo de superocheros que hubo en México [...] Forma más parte de la vanguardia¹⁷ experimental francesa que de la mexicana...”¹⁸

¹⁵ Han difundido la obra y/o escrito sobre ella en los últimos años: Andrea Ancira, Álvaro Vázquez Mantecón, Mauricio Hernández, Javier Hernández, Joseph Morder, Gérard Courant, Raphaël Bassan, Javier Morales, Yann Beauvais, Michel Nedjar, Xochitl Camblor-Macherel, Natalia Klanchar, Sébastien Ronceray, Luciano Piazza, Alexis Constantin, Federico Windhausen, por lo que he podido investigar.

¹⁶ Terremoto Magazine, “Estallar las apariencias”, Terremoto Magazine, <https://terremoto.mx/online/estallar-las-apariencias/> (consultada el 3 de febrero de 2022).

¹⁷ Dejo de lado por ahora la crítica de la noción de vanguardia.

¹⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, “Teo Hernández y la experimentación en súper 8” (conferencia presentada en la XIV Bienal FEMSA, Morelia, Michoacán, 30 de septiembre, 2020).

Para introducir al personaje diremos que Teo Hernández nace en 1939 en el seno de una familia dueña de aserraderos, en Ciudad Hidalgo, Michoacán, donde vive hasta mudarse a la Ciudad de México hacia finales de los años cincuenta. Estudia cursos de arquitectura en la UNAM y en la otrora Escuela de Diseño y Artesanías, donde actualmente se encuentra el Centro de la Imagen. Dicho sea de paso, en filmes como *Nuestra Señora de París* (1981-1982) o las series de *souvenirs* o anti-postales (), podemos constatar su interés por la arquitectura: mediante la frenética velocidad de movimientos circulares y la generación de trazos o líneas de luz, el filme parece reanimar a lo barroco las formas góticas de dicha catedral. A principios de los sesentas, Teo se integra a los grupos de jóvenes que conforman las redes de cineclubes metropolitana. Junto a Antonio Campomanes, frecuenta el Instituto Francés para América Latina (I.F.A.L.), donde consume todo lo que va llegando de la llamada Nueva Ola.

Sabemos que Campomanes funda un Centro Experimental de Cinematografía en el cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM hacia 1960, pero las fuentes no nos dicen mucho más, si tuvo resultados o aprendizajes, si se le dio continuidad o generó algún impacto.¹⁹ Aunque no se profesionaliza en ninguna de las disciplinas que se imparten en estas escuelas, los filmes y los escritos de Teo sí marcan un interés, cuando no una pasión casi obsesiva, por ciertos temas clave de las humanidades, la religión, la poesía, la historia y la antropología. Estas problemáticas adquieren un tono personal, una metodología o justificación autónoma en la que predomina el autodidactismo. Para 1961, ya se había fundado la revista *Nuevo Cine* y podríamos decir que ya existía una escena mínima de experimentación. Finalmente, en 1965 se llevaría a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental en México, pero es justamente el año en que Teo deja México para viajar a San Francisco, Londres, Tánger, y después de una serie de viajes erráticos, hacer vida en París.

¿Cuáles fueron los motivos de su partida? No sabemos exactamente. Yann Beauvais ha sugerido que probablemente tenga que ver con el ejercicio libre de su

¹⁹ Ancira, Vázquez y Windhausen, "Teo Hernández: instancias de la imagen, la escritura, el cuerpo y el archivo", *Artefacto visual*, vol. 5, núm. 8 (julio 2020): 152.

sexualidad, quizá la búsqueda de ambientes menos homofóbicos. Efectivamente, los escritos y diarios hacen explícita su homosexualidad y aunque en los filmes no se enuncie como tema identitario, cuestión política o contestataria, como hicieran otras corrientes visuales de liberación sexual de la época, sin duda en muchos de ellos vemos “rituales” y danzas donde son comunes los contactos, las caricias, los roces entre hombres; secuencias donde la cámara parece movilizar el deseo: lo que desata el hecho de filmar, filmarse y sentirse filmado entre hombres. Lo que podemos decir, con Beauvais, es que Teo era parte de una red de cineastas, “la mayoría gays y lesbianas, que se apropió del súper 8 para celebrar el cuerpo desde enfoques diversos”.²⁰ De modo tal que las colaboraciones se dan en grupos de afinidad, convivencia, coexistencia, afectividad, lo que disuelve a momentos la dicotomía entre lo público y lo privado, lo social y lo íntimo, el documento y el diario personal, etc. Siguiendo esta genealogía, por cierto, nos parece válido hablar de Personal Cinema, como hace un sector de la crítica.

Ahora bien, el tema del viaje, la identidad, la migración, el choque cultural sí aparece en sus filmes y textos, pero el cineasta no asume ningún nacionalismo. Filmes como *Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne* (1983) no hablan de dos clichés o folclorismos modernistas, por el contrario, problematizan en carne propia las identidades forjadas desde estados-nacionales. Aquí y en otros filmes y textos suyos, el sentido de pertenencia, si lo hay, radica en el diálogo con la propia historia del cine experimental trasatlántica, en sus intentos por confrontar e impactar en alguna medida la historia del cine (eurocéntrica) desde su historia local, íntima, situada, a través de afinidades estéticas, sexuales, ideológicas, políticas, sin dejar de lado su condición de migrante. Esta condición se refleja como problema a registrar y elaborar poéticamente, evadiendo la división tajante entre ficción y documental, trama y biografía. Para Ancira, se trata de una especie de “desfamiliarización” respecto a México, un exilio voluntario. “A contrapelo de la estructura del sentir nostálgico que posibilita añorar un pasado perdido (el hogar u origen) ante el cual se asume una pertenencia”, se trata de una “intimidad

²⁰ Yann Beauvais, “Introducción” a *Anatomía de la imagen*, 29.

diaspórica”: una “separación o huida de ‘una misma’ precisamente para reescribir la historia personal, familiar y colectiva”.²¹

¿Qué hay de la recepción en México? Las películas de Teo no se exhibieron en México sino hasta finales de los noventa, varios años después de la muerte del cineasta, en una retrospectiva organizada por la Cineteca Nacional en 1998. De modo que los cineastas experimentales de los ochentas que radicaban en México tuvieron poco o ningún contacto con su obra, y de por sí, era difícil la comunicación y circulación entre continentes y en el interior de América misma, entre norte²² y sur.²³ Como excepción que confirma la regla, Álvarez Mantecón relata que el cineasta Luis Lupone pudo ver filmes de Teo en un festival de cine experimental de Montreal, y en 1982 ambos cineastas se cartearon acerca de una posible visita en la que podría presentar una muestra.²⁴ Nunca se concretó. Pero aunque hubiera habido puntos de contacto, especula el investigador, resulta difícil imaginar un diálogo fructífero debido a que los superocheros mexicanos de los setenta y ochenta “estaban más interesados en la expresión de una suerte de contracultura que propiamente en una línea de experimentación y vanguardia, como la que estaba haciendo Teo en el momento”.²⁵

En París, precisamente Hernández formaría parte de MétroBarbèsRochechou Art, que cumple con estas características, al lado de Gaël Badaud, Jakobois y Michel Nedjar, un grupo artístico y de amigos con quien co-produciría varios filmes a principios de los ochenta. Éste y otros grupos de la época más de corte militante y de liberación sexual, y no solo artístico, experimental o vanguardista, utilizaron el formato súper 8, una confluencia que puede notarse en el Festival de súper 8 en Ranelagh (1973-74). En este festival igualmente se presentaron películas de cineastas consagrados, así que la cámara súper 8 pudo revalorarse como medio artístico y creativo, además de la creciente popularidad entre productores amateurs.

²¹ Andrea Ancira, *Eso que parece no encontrar su lugar. El cine de Teo Hernández* (Ciudad de México: Buró—Buró, 2018).

²² Federico Windhause por su parte, señala similitudes en el uso de la cámara con Joseph Bernard radicado en Michigan en aquella época. Esta comparación queda fuera por ahora de este trabajo. Pendiente.

²³ Yann Beauvais ha subrayado afinidades en los intereses artísticos entre Hernández y realizadoras experimentales en el marco de la dictadura argentina como Narcisa Hirsch o Claudio Caldini.

²⁴ Á. Vázquez M., “Teo Hernández y la experimentación en súper 8”.

²⁵ Á. Vázquez M., “Teo Hernández...”

Como sintetiza Yann Beauvais, el súper 8 no es solo una escuela, sino un enfoque militante que, para algunos, implica una ascendencia política que tiende a hacer del filme un panfleto, y para otros, es un enfoque que privilegia el cuerpo en calidad de tema y de instrumento del cine.²⁶ De hecho, en el contexto de liberación sexual ochentera parisina, el formato Súper-8 permitiría transgredir ciertas prohibiciones sociales, afirmando, entre otras cosas, múltiples representaciones de la homosexualidad, un tema que el cine tradicional sólo tomaba en cuenta en calidad de epidemia o “problema doloroso”, y para el cual la cuestión del deseo sólo podía vislumbrarse como perversa.

Dicho sea de paso, el filme súper 8 dejaba uno de sus bordes sin perforaciones para que el usuario pudiese insertar su propia banda sonora magnética, y por otro lado, incluía un zoom electrónico, a diferencia de la operación manual de la palanca de formatos previos. Esto es relevante porque se tradujo en las prácticas experimentales en el impulso a pensar lo sonoro de manera autónoma, como un terreno propio de experimentación auditiva (desde música concreta hasta efectos sonoros con sintetizadores). En el caso de Hernández, efectivamente, se traduce en una maleabilidad del acercamiento y alejamiento, que junto a los bucles manuales, barridos, etc. incrementaría el margen y las posibilidades de manipular la imagen al momento de la filmación. Otra característica que Hernández y compañía explotarían en la posibilidad de filmar en 18 o 24 cuadros por segundo. En la práctica de este cineasta la alteración de la velocidad entonces se desarrolla de manera manual (con los dedos, la mano, la muñeca) y automáticamente (alterando la velocidad de la cámara, y dicho sea de paso, del proyector).

Para efectos de contraste, podemos decir que, aunque la mayoría de filmes en súper 8 en México eran de corte amateur, e incluso de ambientes familiares, el formato súper 8 definitivamente afectó la experimentación fílmica ahí donde la hubiera, sea desde el entusiasmo por la filmación de eventos icónicos juveniles como Avándaro 1971, o desde su rechazo por militancias audiovisuales comunistas más ortodoxas.²⁷ Por ejemplo, el manifiesto *Ocho milímetros contra ocho millones*,

²⁶ Yann Beauvais, “Introducción” a *Anatomía de la imagen*, 29.

²⁷ En este párrafo sigo la historiografía de Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México: 1970-1989* (Ciudad de México: Filmoteca UNAM, 2012) 12-13.

los comunicados de la Cooperativa de Cine Marginal, o los escritos de Sergio García. Estos posicionamientos propugnan el súper 8 como herramienta de disidencia ante el sistema industrial y/o de estrellas comercial en el cine, sobre todo en tensión con Hollywood, y ante lo costoso de dicho cine. Con esto, continuaban cierta apertura de los cineastas autodenominados independientes mexicanos de la década previa, digamos, el Grupo Nuevo Cine (1961) y el concurso de experimentación ya mencionado. La reivindicación política del súper 8 de la escena mexicana permite hablar entonces de un movimiento “superochero”, en el que a veces, sigue Álvarez Mantecón el género y el formato parecen confundirse. No así necesariamente en la escena en la que se desenvolvía Hernández.

Como puede apreciarse, el formato súper 8 es parte de una “historia cultural” pero no anclada en lo estatal-nacional, o lo es pero a nivel transnacional, admitiendo discontinuidades propias de las relaciones de subdesarrollo y subalternidad. Los círculos de Hernández, tal cual la escena experimental mexicana, afirmaban la creación al mismo tiempo que formaban esferas de autogestión mínima, y de otro lado, en ambos contextos se prescindía del apoyo del campo cultural académico dominante (no así con el mainstream de la Nueva Ola, por ejemplo, que aunque experimentaba filmicamente, generalmente lo hacía en una narrativa más o menos lineal de la historia del cine universal). Así, podemos encontrar puntos en común en la reapropiación y refuncionalización creativa de esta tecnología que exceden las historias “mexicanas” y “francesas”. Por otro lado, ya señalamos que esta reapropiación/refuncionalización es compartida por artistas neovanguardistas de los años sesentas que igualmente explotaron el formato súper 8. Una suerte de historia cultural de la técnica fílmica en sentido inclusivo. En otras palabras, historia cultural del uso del súper 8 dentro y fuera de campos culturales diferenciados, el del arte y el del cine experimental, a lo largo de contextos metropolitanos además del mexicano y el francés.²⁸

²⁸ Vázquez Mantecón señala semejanzas, más bien, con los filmes muy poco conocidos de Manuel Álvarez Bravo y, en el campo artístico, con Silvia Gruner.

II. UNA IMAGEN HISTÓRICA. FUENTES PRIMARIAS RIESGOSAS

Hernández no parte de una concepción programática ni militante del cine, como llegó a suceder con algunas vanguardias plásticas y conceptuales de la primera mitad del siglo pasado. Tampoco parte exactamente del espíritu neovanguardista que permea el cine experimental de los años 60s y 70s de la influyente escena anglosajona y/o nor-europea, el cual asume en menor o mayor medida una continuidad respecto de aquellas primeras vanguardias dadaístas, futuristas o surrealistas, con anclajes en los tempranos filmes de Hans Richter, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Jean Cocteau, o el Buñuel de *Un perro andaluz* (1929) o *La edad de oro* (1929). Claro que en retrospectiva podemos rastrear un gesto vanguardista a través de las décadas, fijando elementos en común: temáticas y problemas; objetos u objetivos de tal o cual experimentación; procedimientos de abstracción audiovisual; técnicas de montaje no narrativo, sea rítmico o lírico; el estatuto de los retratos y autorretratos en el cine; la multidisciplina —recordemos que la mayoría de aquellos cineastas, hoy considerados experimentales, provienen de la pintura, la escultura, la fotografía e incluso la literatura—.

Los textos de Teo ofrecen pistas de filias, obsesiones, gustos, inquietudes, fascinaciones en relación a la historia del cine, y en ocasiones, lo que resulta especialmente útil: coincidencias o deslindes explícitas acerca de la definición del cine, es decir, sus límites y potencias. No faltan clásicos hollywoodenses como Orson Welles ni referentes soviéticos como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov o Sergei Yutkevich.²⁹ Encontramos nombres como Luis Buñuel y Roberto Rossellini, y obviamente, el *mainstream* de la Nueva Ola.³⁰ Mas observamos que, sea desde un nivel intelectual, discursivo o por mera fijación, los apuntes de Hernández reflejan afinidad con autores como Maurice Lemaître, Isidore Isou, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Margerite Duras, Gregory Markopoulos o Chantal Akerman.

²⁹ Teo Hernández, A. y N. M. Andrade eds. *Anatomía de la imagen* (México: Buró-Buró/Tumbalacasa) 152-53.

³⁰ Hernández, *Anatomía de la imagen*, 54.

Por su parte, la crítica de cine ha destacado puntos entre Hernández y personajes tan diversos como Cocteau, Paolo Pasoli, Jean Genet, y en otro registro, Derek Jarman o Michael Snow, por mencionar algunos.³¹ En cuanto a Latinoamérica, se le ha comparado de manera interesante con figuras como Claudio Caldini o Narcisa Hirsch. Por nuestra parte, y comenzando por la escena fílmica en Estados Unidos de los cincuenta, cabe pensar la práctica de Hernández de la mano de las coreografías de Maya Deren, la escenificación del exceso, el mal y la homosexualidad por parte de Kenneth Anger, la lírica de Brakhage, la noción materialista del filme como sucede con Kubelka. Hacia finales de los sesenta, podemos pensar esta práctica de la mano del cooperativismo y los documentales/documentos autobiográficos de Jonas Mekas (Underground Cinema) en Nueva York, y en la misma ciudad, podemos evocar las filmaciones al aire libre de cementerios realizados por Joseph Cornell, algo que veremos en varios filmes de Hernández, como *Sara* (1981). O bien, desde la escena de San Francisco y California, pensemos en las yuxtaposiciones y disolvencias rítmicas de Ron Rice o Jack Smith, el uso del cuerpo disfrazado y maquillado hasta convertirlo en una alegoría, dejando la actuación histriónica y enfatizando la gestualidad erótica.

Mientras que desde el campo y la historia del arte, museos y galerías estadounidenses, observamos resabios de concepciones ontológicas, existenciales o psicológicas del cuerpo propias de los conceptualismos de Body Art de los años cincuenta y sesenta. Aunque, quizá más sugestiva, hay una continuidad entre estas artes y la experimentación de Hernández, entre muchos otros cineastas, en el uso crítico del formato súper 8 considerado como documento, registro y archivo, al mismo tiempo que obra autónoma artística. Esto último para efectos de juegos de representación y deconstrucciones de la identidad personal, nacional, etc., lo que sucede por ejemplo, en *Trois Gouttes de Mezcal dans une Coupe de Champagne*, (1983).

Desde el contexto nor-europeo, encontramos coincidencias con el letrismo y con algunos autores de la Nueva Ola, y sobre todo, existe una recuperación de

³¹ Yann Beauvais, "Introducción" en *Anatomía de la imagen*, 31.

preceptos del accionismo vienés y el Arte Corporal en sentido amplio en el llamado Cine Corporal. En esta última, al decir de críticos como Raphaël Bassan o Dominique Noguez, coinciden Hernández, Michel Nedjar, Maria Klonaris, Katherina Thomadaki, Stéphane Marti, Lionel Soukaz o Jean Paul Dupuis, entre otros. Sin hacer un examen exhaustivo, reconocemos afinidades respecto al énfasis en el cuerpo disidente, personal, íntimo, erótico, dramatizado o teatralizado, travestido, disfrazado, maquillado, etc.; cuerpos sexualizados o simplemente Otros; cuerpos ritualizados o francamente abyectos, en primera persona o con actores/operadores; por último, tenemos la preferencia por las texturas y la sensualidad táctil. Esto es, la puesta en escena de cuerpos en relaciones singulares con otros cuerpos, siempre tomando en cuenta el entorno, el espacio circundante tanto privado como público, a veces la coyuntura política, así como el montaje definitivamente más rítmico, lírico o abstracto que narrativo.

Sin intención de reforzar las categorizaciones, pienso que la relación entre el Arte Corporal y el Cine Corporal es oportuna para entender las prácticas de Hernández y sus afines, en particular, su carácter interdisciplinar, colaborativo y autorreflexivo. Pensemos en Stéphane Marti, quien realiza filmes experimentales que registran a la vez que reelaboran poéticamente acciones, performances, happenings de artistas plásticos y performáticos como Michel Journiac. Análogamente, Hernández convierte lo que suele ser una práctica privada, pintar al óleo en caballete o ensayar una partitura en un estudio, en una activación o actuación o escenificación para la cámara. Es lo que vemos en los retratos experimentales de sus amigos pintores o músicos —*Gaël* (1978) o *Pascal* (1981)—: la duplicación del acto creativo in situ en la medida en que el pintar o tocar un instrumento ante la cámara disloca la función o el rol de estos artistas o músicos, mientras que la mirada del director convencional, puramente estética o expresiva, abraza empáticamente esa dislocación.

El filme como pretexto de sorpresa, provocación, incomodidad, y lo que más nos llama la atención: la dramatización en espacios al aire libre que involucra el cuerpo entero del cineasta en relación gravitacional y rítmica con otro cuerpo en movimiento, lo que sucede en *Pas de Ciel* (1987), filme realizado en colaboración con el coreógrafo Bernardo Montet. Dicha interdisciplina toca la recreación del espacio metropolitano, como observamos en los *souvenirs* de Teo que documentan

libremente, sin voluntad periodística o historiográfica, paisajes y edificios arquitectónicos, a modo de postales abstractas o anti-postales (Andrea Ancira). O bien, la hallamos en la documentación irónica de sucesos como el festival de Cannes.³² La doble representación fílmica, reflexiva e interdisciplinaria, archivística a la vez que lírica o crítica, es una característica singular del cine de Hernández y producciones afines en la que el registro de la acción artística y la acción de registrar poéticamente parecen confundirse. *4 à 4*, el filme que analizamos más adelante, no es la excepción. Veremos cómo este filme se piensa como un proceso de duplicación, especulación, multiplicación de la imagen, según los ejes gravitacionales, corporales y plásticos en cuestión...

Hablar de Cine Corporal también sirve para contextualizar la práctica de Hernández en una escena en la que, dentro de lo que ya se identificaba hacia finales de los sesenta como Cine experimental, independiente o *underground*, predominaba el llamado Cine Estructural, incluyendo figuras como Michael Snow, George Landow, Holis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr o Joyce Weiland. De acuerdo al incluyente crítico Adams Sitney, quien popularizara el adjetivo de “estructural”, este cine insiste en la forma, suele usar la cámara fija (aunque los movimientos del tripié sean extremos en ángulos), utiliza el efecto flicker (parpadeo), hace repeticiones en bucle, y con frecuencia, hace fotos o filmes de la pantalla misma. Las diferencias y semejanzas con el cine de Hernández saltan a la vista: él utiliza la cámara en mano, y efectivamente, genera efectos desestabilizadores de la mirada, flickers, bucles, ángulos en contrapicada vertiginosa, además de barridos, disolvencias, otros procedimientos de abstracción —en ocasiones de manera violenta, como hiciera Sharits—.

Pero esto último lo hace utilizando su propio cuerpo, sus manos y dedos en torno a la máquina en primer lugar, además del montaje y el filme procesual o que sigue un principio o regla determinada de experimentación. Como adelantamos, a menudo Hernández también realiza fotografías y filmes de otras fotografías y otros filmes, pero estos juegos de representación tocan aspectos líricos y biográficos inseparables de la experimentación puramente tecnológica (velocidad, color,

³² *Citron pressé au Bluebar, souvenirs/Cannes*, (1984).

metraje, volumen, etc.). En otras palabras, a diferencia de gran parte de los cineastas estructurales, Hernández tiene una relación emocional con aquello que filma, además de que su cuerpo se involucra afectiva y empíricamente, en primera persona. Si hubiera aquí una realidad que “fijar” o “representar”, comenta Ancira, se trataría de objetos de cariño, deseo, amor, aunque también perversión, fijación, tal vez violencia, curiosidad, etc.

Además, relata Beauvais, en los años ochenta, en el marco de la crisis del SIDA, muchos cineastas experimentales de generaciones previas se negaron a involucrarse en cuestiones políticas o sociales. Este dato es relevante porque, como sabemos por los mismos diarios, Hernández murió por complicaciones de salud a raíz de su contagio por VIH. Muchos cineastas experimentales de la época con espíritu estructural, por decirlo así, insistieron en una visión de cine de vanguardia, en la persecución crítica de los límites y las potencias del código, el estilo, el lenguaje, la historia, la máquina cinematográfica, etc. Aunque suene paradójico, había un conservadurismo para el cual el filme experimental era apolítico, una exquisitez a los sentidos, un objeto puro de experiencia, sin la necesidad del involucramiento existencial ni la escenificación de la propia persona en el espacio público.

De otro lado, algo que el Cine Corporal y el de Hernández sí comparten con la experimentación fílmica de los cincuenta y sesenta es la concepción crítica del espacio de proyección cuadrangular hegemónico, como prefiguró el Cine invisible de Kubelka (1958). Recordemos que junto a los arquitectos Johannes Spalt y Friederich Kurrent, Kubelka edificó un aparato de exhibición que implicaba una reestructuración individualizada del público, de modo que la experiencia grupal de la audiencia era abstraída y la pantalla aparecía omniabarcante a cada individuo. Dentro de la escena de Nueva York de los sesenta, Mekas ya había enfatizado la importancia del happening para la experimentación fílmica. En el Cine Corporal de finales de los setenta y principios de los ochenta, artistas como Yeann Beauvais o Klonaris/Thomadaki llevarían estas críticas plásticas y arquitectónicas directamente a la idea de la instalación y el performance, respectivamente.

En Teo, más que instalaciones, observamos acciones performáticas y actitudes plásticas con el filme al momento de la grabación, pero también en el montaje y la exhibición, por ejemplo, en aquellos filmes u obras abiertas en las que in situ corregía una y otra vez la velocidad de fotogramas para tal o cual proyección. Mientras que en el polo extremo del proceso de producción/exhibición de filmes, estamos inmersos en la intimidad de la manualidad del filme, como señala Ancira respecto de los *chutes* o *caídas*, genera filmes a partir de una serie discontinua de imágenes filmicas residuales trabajadas con las manos, un resto o “pegadura” hecha de restos de otras películas, próximas al automatismo inconsciente y el *cut-off*.³³

De cualquier modo, la producción de Teo Hernández y compañía se resiste a la inscripción dentro de un metarrelato de historia del arte de vanguardia. La dificultad radica en que en cada filme o conjunto de filmes —en algún grado de expansión o intensidad— el cine parece redefinirse de acuerdo a la dislocación del rol o la función del cineasta, mediante la re-localización de su propio cuerpo, sus manos, su mirada, y la incorporación de herramientas fílmicas, así como del cuestionamiento del proceso de producción, circulación y exhibición. Cada filme implica un plan o un proyecto de experimentación, según recursos, situaciones y medios específicos, que constantemente abre o cuestiona las definiciones ortodoxas de lo que significa el Cine. En la práctica de Hernández, cine y cuerpo se relacionan siguiendo ejes de experimentación determinadas, que pueden ir desde las poses y la gestualidad eróticas a la vez que hieráticas, casi escultóricas, de los actores de *Salomé* (1976) —en una reminiscencia de las óperas de Werner Schroeter—, hasta las autorrepresentaciones del cineasta bailando en el espacio público —como hiciera el “cineasta *flâneur*” de Michel Nedjar—, pasando por la abstracción vertiginosa de un enorme cuerpo arquitectónico mediante la cámara-en-mano, como lo es *Nuestra Señora de París* (1982).

Pero si no podemos insertar fácilmente la producción de Hernández en un metarrelato artístico, ¿qué genealogía, qué imagen histórica podemos hacernos

³³ Andrea Ancira. “Considerations and thoughts around the cutoff technique and aesthetics of Teo Hernández” (presentación de *Lacrima Christi* en el programa *Mesures de Miel et de Miel Sauvage*, el Centro Pompidou, 15-17 de abril, París, 2016).

para comprender lo singular de estas prácticas? En los apuntes de Hernández, los referentes explícitos de historia del arte son menos abundantes y más casuales que los cinematográficos. Aparecen nombres como puntos de apoyo crítico para tal o cual idea, un plan para un filme, y pocas veces encontramos una confrontación por escrito con corrientes artísticas. Una de esas excepciones se da de cara al surrealismo, por ejemplo, a cuyos pintores les reprocha haber “borrado el gesto” en favor de una “puesta en escena” vacía... “El surrealismo debe ser un FLUJO y no un objetivo, un cuadro, al interior del cual se amontonan objetos e ideas. Pero no solamente el surrealismo sino toda manifestación artística incluido el cine...”³⁴

Según Hernández, los pintores surrealistas abstraen y fijan el gesto, el movimiento, el deseo; siguen objetivos o resultados plásticos preconcebidos que resultan en un “amontonamiento” de “objetos e ideas”. Ahora bien, la “exploración” o “búsqueda” de la que hablan los diarios concierne no solo a la estética surrealista —la imbricación de la vigilia y el sueño, o el inconsciente como principio creador— sino también al soporte y el formato objetual. Esto no quiere decir que se nieguen preocupaciones o inquietudes del surrealismo, mucho menos se pretende abandonar la pintura o la plástica en cuanto tales. Quiere decir que el objetivo del arte y el cine no reside en un producto externo ni posterior, trascendente, con ciertas cualidades plásticas o cinematográficas que lo harían especialmente interesante. El objetivo es inmanente, por no decir inmediato: se da a lo largo del proceso de re-producción (incluyendo cada fase del fenómeno cinematográfico, la proyección en vivo, etc.). En todo caso, las cualidades objetuales son valoraciones de segundo orden, eventualmente, bases para recomenzar el proceso de producción.

Basarse en los diarios para contextualizar la obra de este artista resulta peligroso. Ya que los escritos y notas de Hernández nunca siguen investigaciones meramente históricas del cine, mucho menos líneas de tiempo, clasificaciones. Son apuntes diversos, cotidianos, desordenados en los que se plasman los planes, los proyectos, las líneas de fuga para la experimentación en curso; vemos menos “autoridades” en la materia, grandes autores u obras maestras, que diálogos apasionados y polémicas con interlocutores cercanos, autores, colegas, amistades, críticos, etc. Si

³⁴ Hernández, *Anatomía de la imagen*, 57.

asumimos los diarios como parte del cuerpo de obra escritural, un cuerpo paralelo al fílmico, nos hablan más bien de un proceso de experimentación en cuanto ejercicio de relato histórico, memoria y proyección íntima y colectiva. Un proceso en el que, en lugar de sumarse a una tradición o canon, se utiliza el discurso histórico sobre cine como material de exploración ensayística, procesual, conceptual, lírica, alegórica, etc. En este sentido, los textos resultan un complemento de aquellas obras de Hernández cuyo tópico es el “cine dentro del cine” —*Estrellas del ayer* (1969) o más adelante, *Citron pressé au Bluebar, souvenirs/Cannes* (1984)—. Aquí, la espesura del cine es ya una materia de recreación o intervención.

La escritura de Hernández es poética y ensayística, entre el diario cotidiano, el apunte reflexivo y el relato en primera persona, un yo lírico y autobiográfico. Dado que la experimentación de Hernández se desenvuelve en estos niveles plásticos, escriturales y performáticos, nos parece adecuado hablar de ejercicios o prácticas cinematográficas tanto plásticas como corporales, en lugar de meras películas, es decir, obras u objetos cinematográficos cerrados. Muchas veces las ideas de un filme plasmadas en los diarios artísticos-procesuales adquieren la forma de un plan mínimo, una estrategia o cálculo, aunque a veces el filme no llegue a materializarse y las circunstancias, vivencias, acontecimientos excedan al producto terminado o cristalización. Como en los conceptualismos, se trata de ejes de experimentación. Ejemplo de esto último son las recepciones contemporáneas de su obra, como las activaciones de Ancira mencionadas antes, quien realiza talleres potenciales o “improbables” con base en una selección de pasajes de los diarios artísticos-procesuales del cineasta donde se plasma un plan para un filme que, por cualquier razón, no fue realizado por Teo.³⁵ El taller consiste en ejecutar dicho plan interpretando el texto de manera libre, con un grupo de estudiantes y/o interesadas con cámaras de cualquier tipo. Estos rasgos de la obra de Hernández me han conducido a pensar en los filmes de Hernández como fenómenos procesuales, esta vez no desde la acepción de Adorno (experimento/experiencia e imprevisibilidad) exactamente.

³⁵ *Taller Diario (improbable) de una cámara* se presentó en el V Encuentro Latinoamericano de Cine no Ficción 2019 organizado por Corriente y la Asociación Cultural BULLA radicados en Arequipa, Perú.

III. EL CUERPO DOCUMENTAL DEL FILME: BODY ART Y CINE EXPERIMENTAL

Si hacemos un ejercicio arbitrario de imaginación y comparamos *Corps aboli* (1978) con alguna pieza icónica de este Arte corporal estadounidense, digamos *Conversions* (1971) de Vito Acconci, encontramos similitudes formales sugerentes. En ésta última pieza asistimos a la “inversión” del sexo del cineasta a partir de un juego de luces (fuego) y contorsiones que el artista ejerce sobre sí mismo con cierta violencia. En *Corps aboli* contemplamos la desfiguración de un cuerpo sexuado que resplandece en la oscuridad, aunque aquí la cámara Super8, que también usa Acconci de manera fija, se percibe ligera, veloz, dinámica. Esta percepción no es otra cosa que un efecto, una imagen negativa de la fuerza gestual de Hernández, sus muñecas, articulaciones, equilibrio, o bien, el “trazo” sobre una escenificación altamente contrastante. Ambos filmes son prácticas corporales/somáticas de transgresión. Ambos exploran su cuerpo en el espacio y en tanto espacio, y parecen expandir artificialmente su propia visualidad. Los esbozos previos y este ejercicio nos hablan de un cruce entre cine experimental y conceptualismos y procesualismos artísticos que me interesa resaltar.

Según el relato de María Guasch, el arte antiforma posminimal estadounidense desde los sesentas se volcaba hacia lo efímero, inestable, frágil e incluso lo táctil o íntimo con resistencias y oposiciones.³⁶ Desde el epicentro de Nueva York, se había formulado un discurso potente sobre el cuerpo en tanto “soporte y material”, e incluso como “útil”, “objeto” y como “presencia en su devenir cotidiano”.³⁷ El avance del discurso crítico, artístico o museográfico en torno al cuerpo en clave procesual tuvo otro efecto: muchos artistas corporales comenzaran a privilegiar el uso del filme 16 mm y Super 8 para registrar acciones, y en ocasiones, hasta la experimentación técnica y la experiencia imprevisible. El medio fílmico acentúa la duración, y facilita la percepción del movimiento. En el arte procesual el medio no se usa bajo ningún

³⁶ A. M. Guasch, *El arte último del siglo XX*, 40-41.

³⁷ A. M. Guasch, *El arte último del siglo XX*, 92.

lenguaje cinematográfico, más bien hay progresiones, circularidades, repeticiones “sin principio ni fin”. Si repasamos las escuelas o corrientes más conocidas del cine experimental, podemos reparar en recursos análogos. Por su parte Teo Hernández se pregunta

“¿Existen los procedimientos en el arte? En todo caso, no se fijan de antemano, sino que se hacen conforme la obra va progresando. [...] en el cine se plantea el problema porque pocos artistas lo han planteado. Entonces, hay pocos cineastas artistas... Un procedimiento se hace con errores, con lo que adivinamos, pero termina en solitario.”³⁸

Hernández pone por delante la accidentalidad, la intuición y la improvisación, como hemos visto antes. La soledad de la que él habla, probablemente sea la soledad del resultado aparente: el registro/filme como cosa, y del autor por otro lado. Esta soledad nos habla también de la dificultad, pues, de estudiar estas artes de acción. ¿Cómo contemplar un performance que pasó hace décadas? Pienso que se da mediante el recurso del registro/documento, o en otros términos, el cuerpo del filme como huella...

Decir: “esta secuencia fue realizada a las 15h45”. Ese es el lugar exacto: en el tiempo. [...] Cortarlo es cortar la historia de su realización. Ese nervio invisible que modula (produce) el ritmo del filme. [...] La verdad del filme es la de su recorrido: el tiempo en que se realizó.³⁹

Productos de medios tales como el 16 milímetros o el súper 8 cuentan, en su materialidad, como registros/documentos/huellas, sean filmes caseros, amateur o periodísticos: precisamente el entramado del que gran parte del cine experimental se nutre desde los años sesentas. Además de ser esencial para la autorrepresentación de la escena corporal que hemos esbozado. En este sentido, parece que la generación simultánea de documentar la acción y la acción de documentar es compartida por el arte procesual. Pensemos los *Souvenirs* o antipostales (Ancira) que hace de sus ciudades favoritas: ¿postales abstractas?, ¿historias sobre turismo?, ¿simple registro de un paseo con sus amigos? En los *Souvenirs* Hernández responde en vivo a lo que percibe. Estos filmes son las reacciones de la cámara en mano, al lado de otros cuerpos humanos moviéndose,

³⁸ T. H., *Anatomía*, 242.

³⁹ T. H. *Anatomía*, 215.

ante arquitecturas, ambientes, paisajes, etc. Para él, estas reacciones son “la verdad” del filme en cuanto ritmo.

Para continuar con estas analogías entre procesualismos y experimentación corporales, retomemos el vínculo que hace el crítico Raphaël Bassan entre Hernández y al ámbito cultural en que se éste desenvuelve con los accionistas vieneses, además del erotismo masoquista de Gina Pane y las misas paródicas y viscerales de Michel Journiac.⁴⁰ ¿Tiene lugar esta asociación? Veamos. Estas artistas estaban interesadas en la mimesis en sentido antropológico y psicoanalítico, como el mismo Teo. Pienso en la tetralogía *Le Corps de la passion* (1977-80) compuesta por cuatro filmes –*Cristo, Cristaux, Lachrima Christi, Graal*– a través de los cuales Hernández reelabora heréticamente –en clave homoerótica– el mito cristiano. A lo largo de la tetralogía asistimos a transmutaciones, trascendencias, encarnaciones, incorporaciones, resurrecciones, etc. No obstante, como señala Guasch, el arte corporal francés prefirió la fotografía para registrar sus prácticas. Esto marca una diferencia con las prácticas de Hernández, más atentas a la máquina fílmica que a la fotográfica.

A primera vista, el arte corporal francés parece ser catártico y angustiante, mientras que la tetralogía es lúdica, y los gestos son más coreográficos. La sexualidad y el cristianismo están presentes en ambas historias, la del arte y la del cine, pero las piezas de Teo, son menos solemnes y no tienen la pretensión de impactar a la sociedad ni criticar la moralidad de Europa, como sí lo tenían los accionistas. La tetralogía de Hernández mas bien reelabora las formas que adoptan las divinidades como si fuesen materia fílmica. Su interés va del antropomorfismo a la iconoclastia de las religiones monoteístas, pasando por mitología grecolatina y cosmovisiones prehispánicas. Es decir, se pregunta por los procesos de transmutación o transfiguración de dichos entes, como si fuesen transiciones de una película, modos en que las imágenes se suceden una tras otra, cortes de flujos, cristalizaciones, velocidades, estados de la materia, desorganización del cuerpo. El cuerpo del filme en tanto cuerpo de Cristo, digamos. En estos filmes aún se recurre a temas o narrativas, por mínimas que sean, sin embargo, más adelante, cuando explota la

⁴⁰ Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture* (Crisnée: Yellow Now, 2014) 32.

cámara en mano en cuando corporalidad fílmica-gravitacional, como en los filmes más dancísticos, estas temáticas desaparecen y nos quedamos con abstracciones afectivas (interactivas-ambientales) del cuerpo del cineasta entre otros cuerpos. Al mismo tiempo, pueden pensarse estos filmes como “impresiones” del flujo vital, físico, libidinal del cineasta y compañía.

Lo anterior hace recordar aquellas corrientes del arte procesual que se concentran en la experiencia y los fenómenos tal cual suceden en el cuerpo, a partir de un determinado mundo u horizonte de sentido. Algunos artistas instrumentalizan flujos corporales como sudor o sangre, mientras que otros reinventan ejercicios de gimnasia, o bien deconstruyen dicotomías tipo “adentro” y “afuera”, “público” y “privado”, sea desde una geografía positiva o desde un orden simbólico.⁴¹ Esto es algo que notamos en muchas obras de Hernández: en los filmes dancísticos más abstractos y en espacios controlados, por ejemplo, no sabemos si lo que se mueve es la cámara o el danzante porque el marco de orientación ha sido desplazado o sustituido artificialmente. Y claro, si la orientación es cuestionada, la aparición de los cuerpos también: lo que resulta son amasijos de músculos y huesos que transitan a cierta velocidad (desplazamiento físico o positivo). Y en los filmes dancísticos más performáticos y/o en espacios públicos, las miradas, los públicos y los autores intercambian posiciones no solo físicas sino simbólicas en cuanto roles sociales.

⁴¹ Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1994), 242.

IV. ¿QUIÉN LE TEME A LA EXPERIMENTACIÓN?

Experimentación es un término escurridizo, ambigüo, puede prestarse a muchas lecturas, probablemente debido a su anclaje en el discurso científico moderno (el Experimento como método), así como su parentesco con el término de Experiencia, que abraza connotaciones de discursos humanistas o filosóficos empíricas, positivistas, idealistas, hermenéuticas, etc. Los traslados entre lenguas incrementa su polivalencia. Aquí vamos a privilegiar las acepciones del campo semántico del propio cine experimental escrito, tal cual estos artistas se han autodenominado, o se han posicionado política, estéticamente, o bien de la crítica y teorías especializadas. En una intervención en CDMX en 2019, Yann Beauvais comentaba que hacia finales de los sesenta, en París, ser un cineasta experimental significaba cuando menos tres cosas:⁴²

a) asumir el cine como herramienta para reflejar el propio pensamiento, las maneras en que pensamos o somos capaces de pensar, a contracorriente de la tradición de cine francés de Nueva Ola, en cuanto reflejo de una realidad social o conflicto entre amoroso heteronormado y existencial de clase media. Así, la experimentación es crítica en un sentido próximo a lo sublime en Kant: una imagen negativa o trascendental de los límites de nuestra propias facultades y fuerzas; pero también tenemos

b) la asunción del cine experimental como dialéctica: la transformación de las condiciones de posibilidad del pensamiento. El pensamiento encarnado históricamente. En otras palabras, ser cineasta experimental implica el esfuerzo por crear espacios para la recepción del propio trabajo, es decir, abordar las condiciones de circulación y consumo de los filmes producidos. El público como ente abstracto no existe ni como relación social ni como infraestructura. Aludimos a esta dimensión de autogestión, cultura DIY, contracultura, cooperativismo *underground*, redes de apoyo, distribución, afinidad, etc.; y por último,

⁴² Beauvais, Presentación en Miércoles de SOMA, <https://www.youtube.com/watch?v=Z-bZo7LI6fc>, consultado en 2 de febrero de 2022.

c) el cuestionamiento de la externalización de dicho pensamiento o concepto o proceso mediante en los elementos convencionales cinematográficos en Súper 8, así como el estatuto de la imagen fílmica. Se reelabora no solo la articulación del tiempo en las tomas, las grabaciones o desde el montaje fílmico, sino que al utilizar varios proyectores, por ejemplo, o al reubicar la superficie o pantalla industrial (Kodak, Canon, etc.), se redefine la experiencia cinematográfica colectiva. Como adelantamos, esto nos aproxima a la instalación, la escultura audiovisual, la improvisación, la obra in situ abierta, el performance, etc.

Tenemos, pues, que la experimentación es crítica y dialéctica, y sin duda, en mayor o menor grado de involucramiento, Hernández toca estos niveles de experimentación. Si uno piensa en el Cine Estructural, puede reconocerse el gesto crítico y dialéctico. Con frecuencia se concentran estos cineastas en probar, manipular, reinventar, reprogramar técnicamente la máquina, de ser posible tocando su estructura interna, el código mediante el cual fue producido, en particular, industrial a la vez que mercancía y herramienta mecánica, química, en nuestro caso, Súper 8. En este rubro, las esculturas hechas de filme de Kubelka, o dicho de otra manera, la lectura análoga o directa del filme, sin proyección, a modo de partitura rítmica simple, me parecen gestos ejemplares de crítica experimental. Al igual que el cine directo de Richter, Lynn o Viking. Otro ejemplo es Warhol, en cuyos filmes saltan a relucir las capacidades de la máquina fílmica, los materiales, modificación en el uso, adaptabilidad, resistencia, etc. En la medida en que esto se hace sobre la marcha, mientras se reorganiza el modo de producir, circular y exhibir los filmes, tenemos un gesto de dialéctica experimental. En este otro rubro, el compromiso político de Kubelka y agrupaciones cercanas para la cooperación, archivística, difusión, sostenimiento de la experimentación en Estados Unidos sigue siendo paradigmática.

Podríamos decir que en esta experimentación crítica y dialéctica hallamos una tensión hacia la refuncionalización⁴³ de la técnica fílmica, siguiendo a Benjamin, cuya consecuencia radical sería la abolición del campo cultural jerárquico capitalista

⁴³ Walter Benjamin, *El autor como productor* (Ciudad de México: Ítaca, 2004) 38.

y la Obra Maestra, así como la reinención lúdica y desenfadada de lo sensible mediante la reproducción infinita, esto es, sin obra Original ni propiedad privada, más allá del principio de escasez artificial del capital. Para el Adorno de la segunda mitad del siglo XX, el carácter lúdico de la utopía técnica de Benjamin se refleja en los conceptualismos como el abrazo pleno del accidente, el error e incluso el azar dentro de parámetros más o menos regulados: “El gesto experimental (un nombre para comportamientos artísticos en los que lo nuevo es lo vinculante) se ha mantenido, pero ahora designa algo cualitativamente diferente debido a que el interés estético ha pasado de la subjetividad que se comunica a la coherencia del objeto: que el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado no puede prever”.⁴⁴ Así, podemos decir que el gesto experimental crítico y dialéctico convergen hacia los años setenta en la integración de lo imprevisible como obra abierta, archivística y negociación política del Cine Estructural.

¿Cómo se da la crítica y dialéctica experimentales en la práctica de Hernández, una práctica que además involucra la corporalidad y los elementos cinematográficos como bases de accidentalidad, improvisación, etc.? Pensamos que la tensión experimental de refuncionalización está presente, aunque se da en términos de un desarrollo expresivo y performático de la prótesis, la incorporación corporal y plástica, en primera persona, de las mismas técnicas. Sobre todo, en cuanto a la concepción procesual y plástica del material fílmico, inserto en el montaje cinematográfico, y de otro lado, en torno a las acciones de filmación y exhibición en vivo de películas. Siguiendo el comentario de Beauvais, comencemos por el montaje y la plástica fílmica (crítica); después pasemos a la dimensión económica productiva del cine experimental (dialéctica); y finalmente, tocamos el nervio performático.

A) Pizcachas y caídas

Para el cineasta, los resultados incalculables de las pruebas fílmicas y/o registros equívocos —que por sí mismas son materia de reelaboración o archivística automática o rítmica— generan imágenes dentro de un margen de contingencia que

⁴⁴ Th. W. Adorno, *Teoría estética* (Ciudad de México: Akal, 2011) 39.

han de ser editadas, montadas de acuerdo a una idea, un plan, un proceso o concepto, entre los principales, las *pizcachas* y las *caídas* (*Chutes*), ambos neologismos de Hernández. A veces, tanto pizcachas como caídas se hunden en la espesura enigmática del material fílmico, como sucedía —aquí sí, y en detrimento del arte emancipado o pos-aurático benjaminiano— con algunas preconcepciones místicas o metafísicas que evocan abstraccionismos tempranos, tales como la pintura de Malevich o Kandinsky. Aunque me interesa más pensar esta fijación por el filme como un fetiche crítico.

Las pizcachas se refieren a todo el material residual de una producción fílmica —en jerga editorial, diríamos la merma—. Las pizcachas son lo inservible, la basura, el resto de un filme. Las pizcachas son material de segunda mano, y mediante el montaje, son filmes reciclados o reciclajes de reciclajes fílmicos. En el montaje de pizcachas “reintegramos el filme en su totalidad, todo lo que contribuyó a su realización: accidentes, errores, añadiduras obligadas (colas), todo eso forma un filme”, incluyendo hasta los sobres mismos que contienen los filmes.⁴⁵ Es posible pensar en el juego de palabras entre mesa y cuadro, tablas y *tableau*, es decir, el cuadro cinematográfico como mesa, sobre todo si pensamos en el filme *Tables d’hiver*.⁴⁶ Es como si el exterior de la obra fuese la contraparte de la economía del cineasta, aunque también de su finitud, su muerte, su vejez, su memoria... Lo que desde un punto de vista es el Afuera del filme, desde otro, no es más que la energía con que es manipulado el filme; y viceversa, la objetualidad plástica del filme es un límite respecto de los conocimientos y capacidades técnico-científicas, químicas, poéticas e incluso psicológicas del cineasta.... “Y si reuniera todas mis pizcachas de mis filmes haciendo un ‘doble’ de cada uno. El conjunto se llamaría *La otra filmografía*”, escribe Hernández en 1982.⁴⁷ Hernández realiza montajes de pizcachas como ejercicio de autovaloración histórica, justificación, ¿terapia?, o cuando menos, permanente recreación del filme en cuanto proyecto y no como objeto cerrado o que yace en el pasado. Las pizcachas acompañan la práctica manual del filme, y aunque inútiles desde la perspectiva de una película narrativa o

⁴⁵ *Anatomía de la imagen*, 151.

⁴⁶ Nota del Dr. Armando Villegas.

⁴⁷ *Anatomía de la imagen*, 99.

industrial, tienen cualidades plásticas interesantes, por ejemplo, texturas y colores inéditos o difíciles de comprar o prever por parte del cineasta.

A diferencia del carácter residual de la pizcacha, las caídas son filmes que sí son útiles, que se pueden ver y se comprenden, pero que han sido descartados racionalmente por el cineasta, de acuerdo a un guión, un tema o una ficción preponderantes. Hernández genera piezas seriales con base en las caídas que problematizan el carácter cerrado de la obra de arte, pero desde el punto de vista de una crítica experimental del cineasta mismo, en cuanto autocrítica de su propio quehacer. Montajes elaborados caprichosamente con base en descartes, deslindes, discriminaciones, arrepentimientos, reposicionamientos, excentricidades, rarezas, tanto artísticas como personales. Para Andrea Ancira, estos filmes pueden pensarse como collages, tejidos, artesanías lumínicas que, en lugar de subordinarse a una obra mayor o superior previa, nos hablan de la vida del cineasta y su contexto inmediato. La práctica artesanal cinematográfica, después de todo, es un pensamiento que apela a la repetición manual, la introspección, la intimidad, el inconsciente, etc.⁴⁸ La crítica experimental (que da cuenta de los límites y las potencias del pensamiento) se da aquí como la subversión de la dicotomía Razón y Emoción.

En otro lugar Hernández escribe acerca de las caídas que “El filme genera o libera su sombra, su doble, que actúa con otro comportamiento”.⁴⁹ La atribución (¿o proyección?) de cualidades, de fuerza, de agencia al filme alcanza un punto álgido cuando se aventura la idea de que incluso “todo filme tiene su fantasía” y es posible tal vez restituirla, haciendo “un filme sobre otro filme ya hecho y donde tratemos de realizar su Fantasía”.⁵⁰ Cuando se trata de un filme que ha realizado él mismo, el cineasta opina que debería volver a filmar la gente que participó en el primer filme, el filme “original”, y confrontar ambos filmes, estructurarlos en un solo cuerpo, casi a modo de *reenactment*. La crítica experimental en este caso se presenta como una

⁴⁸ Andrea Ancira, “Considerations and thoughts around the cutoff technique and aesthetics of Teo Hernández” (presentación de *Lacrima Christi* en el programa “Mesures de Miel et de Miel Sauvage” en el Centro Pompidou, París, 15-17 de abril, 2016.) Disponible en https://www.academia.edu/24651200/Considerations_and_thoughts_around_the_cutoff_technique_and_aesthetics_of_Teo_Hern%C3%A1ndez

⁴⁹ *Anatomía de la imagen*, 139.

⁵⁰ *Anatomía de la imagen*, 75.

memoria visual que, mediante una archivística perversa, obsesiva, neurótica o melancólica, regresa sobre sí misma, admitiendo la pérdida y la finitud tanto del material fílmico como de los involucrados en la realización de estos filmes. Los límites del pensamiento se hacen visibles como materialización del olvido colectivo, esto es, como mnemotécnica cuyo soporte es el filme.

Por otro lado, observamos que la crítica se da como aceptación/rechazo de los límites de las capacidades de grabación, no de memoria social, sino de atención, estímulo sensorial, discernimiento óptico, o románticamente, la fatalidad de la razón que confronta al cineasta con la Otredad...

Pienso que los intervalos entre cada imagen se vuelven también el espacio cinematográfico aunque no estén filmados. Así como el trabajo de la pizcacha me da la posibilidad de recuperar un espacio visual que se consideraba 'perdido'. Esto presupone dos espacios en el filme: El filmado y el no filmado, o el filmado y conservado, y el filmado y desechado. Tratar de darle más importancia a ese espacio X (espacio anónimo y que ejerce gran presión sobre la obra). La unión entre fotogramas viene a ser la huella.⁵¹

La restitución del montaje de la pizcacha permite esquivar la pérdida desde un prejuicio que, de otro modo, resultaría demasiado romántico. Existen tres filmes: el filme total, el filme histórico y el filme virtual. La potencia de lo que pudo haber sido (im)presiona contra el filme físico con que contamos en el presente, y el resultado, un todo que no cesa de cambiar, porque ni el filme virtual ni el histórico, por su parte, dejan de cambiar, de descomponerse, de perderse, de morir, de dejar huella... O en otras palabras, apelando al filme total, estos dos filmes no dejan de recrearse en un solo cuerpo, una sola Duración, que es a lo que apunta Hernández. En resonancia con el Todo deleuziano de *Imagen movimiento*, el filme total de Hernández que aquí conceptualizamos sería lo opuesto a lo cerrado: es lo Abierto porque “nunca está completamente a resguardo”, es “aquello que lo mantiene abierto en alguna parte, como un firme hilo que lo enlazara al resto del universo”. En otras palabras, “el todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente...”⁵²

⁵¹ *Anatomía de la imagen*, 141.

⁵² G. Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, 25.

Hablar del todo fílmico, o del triple filme en cuanto Todo de la experimentación de Hernández, nos permite pensar no solo en una “obra abierta”, como suele decirse desde las llamadas estéticas de la recepción, sino en el cine en cuanto aparato de visualización del movimiento, de los cuerpos en sus cambios concretos. De esta manera, los filmes no serían una segunda representación de una realidad primaria de acuerdo a una línea de tiempo racional, sino “cortes móviles” que reproducen la realidad cambiante (Deleuze), o como escribe Hernández, literalmente rebanadas o tajadas (*Tranches*) lumínicas de las calles de París. De ahí la fascinación de Hernández por los fotogramas, o para ser precisos, por lo que yace *entre* fotogramas. En la revisión de los fotogramas de un filme, asumiendo la posición del Todo, es posible restituir la virtualidad que ha sido consumida por la historia, sea la virtualidad residual de las pizcachas o la virtualidad simbólica de las caídas.

Continúa el cineasta: “Lo importante en el filme es lo que no se muestra. De cierta forma, la elipsis. Todo lo que se elimina y que no es parte”. Este espacio invisible es sensible en la manipulación manual del filme, continúa Teo, y quizá pueda explicarnos “el problema de los ritmos de la imagen y de la economía de las imágenes”.⁵³ Además, se trata de un espacio de deseo capaz de transfigurar el pasado, dislocando la experiencia presente, en sus propias palabras, en esta instancia hay una pulsión irresistible por lo no filmado que obliga a inventarlo, alucinarlo... Hacia 1984, la experiencia manual con el filme, lleva a Teo a pensar que “información suplementaria, un signo cuya función es la herida, la unión donde el filme sangra, y unido a otro, sirve de lazo que une a dos seres, la entrada a otro mundo [...] Las pegaduras son lo que separa al filme del mundo y las une a un futuro nuevo. Bloques de imágenes que se unen en un muro móvil”.⁵⁴

Dos cosas podemos desprender de aquí. La crítica de la ilusión de continuidad clásica o convencional del que formamos parte en el cine en tanto espectadores es obstaculizada. Hernández rompe con la iconicidad y referencialidad cero de la que hablara Roland Barthes respecto a la fotografía.

⁵³ *Anatomía de la imagen*, 111.

⁵⁴ *Anatomía de la imagen*, 155.

Ahí donde estamos acostumbrados a ver una representación de causa efecto en el cine, Hernández exige ver el entre químico y simbólico del filme: “la sangre”. La experimentación en este punto se decanta por una mirada no icónica ni verosímil de la realidad, una mirada que se hunde en el Todo como lo Abierto, en una realidad sin centro óptico privilegiado. La crítica como la visualización del margen mínimo de yuxtaposición en los bordes de cada imagen-movimiento.

La otra consecuencia que podemos desprender de lo escrito por Teo es que el enigma o el fetichismo que insufla al filme regresa al cuerpo del cineasta: a fin de cuentas, lo no filmado es simultáneamente un aspecto, un órgano, una articulación del cuerpo de Hernández. ¿Dónde radica el punto ciego de lo no filmado?, ¿en la mirada del cineasta?, ¿en la mirada como construcción social?, ¿en el régimen, paradigma, episteme o distribución de lo sensible hegemónicas?, por decirlo así. ¿Tal vez en la estructura de la cámara cinematográfica?, ¿su código industrial, comercial?, ¿en el canon de la historia de cine universal? Retomando la cita previa, ¿acaso el cuerpo como lo no filmado puede explicarnos “el problema de los ritmos de la imagen y de la economía de las imágenes”? Como podemos notar, estas preguntas nos llevan a pensar la experimentación como dialéctica (transformación o intervención de lo real) y no sólo como crítica (límites/alcances del pensamiento). En el caso de Hernández, pasamos del problema del montaje y material fílmico al problema de la cámara en mano, el espacio público y la autorrepresentación en movimiento.

B) ¿Quién le teme a la experimentación?

De acuerdo al famoso ensayo *¿Quién le teme a la neovanguardia?* de Hal Foster, en lugar de romper o destruir contra el pasado, las neovanguardias desplegarían una inteligencia sociológica y una negociación que, podríamos decir, prefigura lo que desde finales de los ochenta se entiende por crítica institucional. Claro que hay algo de esto en el cine experimental, sobre todo en las organizaciones y grupos en torno a los hermanos Mekas y Kubelka en Estados Unidos, pienso en Anthology

Film Archives, o en Francia, el Cinema Jeune, la plataforma Scratch o la distribuidora Lightcone. En este último contexto geográfico e histórico, puede resultar coherente hablar de neovanguardia desde la formulación negativa de Claudine Eizykman, cineasta y ensayista contemporánea de Hernández: cine experimental querría decir, simplemente, cine contrahegemónico, es decir, no narrativo, no representativo y no industrial.⁵⁵ Así, cada cineasta sería responsable de establecer su propia crítica del sistema de cine, y de integrar formal o expresivamente (o no) esta postura política en su obra.

No obstante, producciones como la de Hernández suelen apuntar directamente a formas alternas o diferentes de sensibilidad, afecto, sexualidad, vivencia del mundo urbano, y no sólo la autogestión económica. Así, como sucede con la contracultura, la autogestión implica no solo un índice de accidentalidad, como en cualquier proceso de experimentación artística en sentido restringido (Adorno), sino precariedad, alteridad y marginalidad asumida crítica y/o solidariamente. La experimentación corporal exige pensar la sustentabilidad del quehacer cinematográfico, de ahí la afinidad con las corrientes contraculturales y organizativas del Do It Yourself que, según el énfasis de la genealogía, también se ha llamado Cine Independiente (no solo Underground). Pensamos en los cineclubes, las distribuidoras y cooperativas de realizadores, los festivales y organizaciones independientes, los archivos tanto personales como colectivos, la constante autodocumentación, así como las proyecciones performáticas, etc.

En lugar de interiorizar el campo cultural del cine culto o del mercado de la industria del cine en una crítica global del cine, esta experimentación parece emprender una fuga local: la emergente invención de modos diferentes o alternativos de (re)producción de cine, en otras palabras, la creación de subsistemas económicos de filmes, al igual que redes de afinidades, apoyo e influencia simbólica. Podría decirse que, en el contexto de la metrópolis parisina de los años setenta y ochenta, Hernández y compañía producen imágenes filmicas diferentes o alternas a la educación artística y cinematográfica institucional, y con ello, redefinen la práctica o el sujeto del cine. Diferencia o alteridad en cuanto Otredad feminista, como piensan

⁵⁵ R. Prédal, C. Eizykman, y G. Fihman, "Le Cinéma holographique : les expérimentations de Claudine Eizykman et Guy Fihman", *Cinémas* 1, 3, (primavera 1991): 63.

Klonaris/Thomadaki hacia 1977: independencia económica y ruptura académica para dar paso a la interlocución sensible, la compartición de las estructuras mentales compartidas y la generación de una imagen corporal.⁵⁶

Estamos ante un cine ambivalente que se filtra dentro de una praxis social contracultural vital, al mismo tiempo que, en cuanto sujeto artístico, responde anárquicamente a las vanguardias cinematográficas históricas. Si esto es así, podemos pensar que contracultura y vanguardia coexisten, no sin conflicto, en un mismo flujo de experimentación, en este caso, mediada por la cámara súper 8. De hecho, como indica Beauvais, esta pulsión por la imagen individual y generacional de sí, inmanente y disruptiva, sería una novedad en la escena parisina por parte de realizadores gays, feministas y punks, se reivindicquen o no como artistas de vanguardia: se trata de prácticas corporales audiovisuales.

En síntesis, mientras las neovanguardias⁵⁷ realizarían por otro medios y estrategias los postulados más radicales de las primeras vanguardias —toma de conciencia de la institución y el mercado en relación a la posición del productor de arte/cultura—, pensamos que la experimentación de Hernández y el Cine Corporal se da primeramente como conflicto espontáneo con el mercado y la institución. En un segundo momento, uno reflexivo y autocrítico, dicha experimentación se presenta como genealogía del cine asumida individual y colectivamente. De ahí la importancia de la autorrepresentación en primera o segunda persona del cuerpo de los cineastas y artistas: se trata de un relato histórico y una práctica archivística íntima, local, autónoma.

C) El jaguar

Para Deleuze, antes de la idea de un montaje narrativo en el cine, lo característico de la técnica cinematográfica es que privilegia instantes cualesquiera y no formas ideales o trascendentales o “poses”, lo que nos conduce a pensar el cine en

⁵⁶ Klonaris, Maria y Katerina, Thomadaki, “Manifeste pour une féminité radicale pour un cinéma autre”, en *CinémAction I, Dix and après mai 68, Aspects du cinéma de contestation* (1978).

⁵⁷ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid, Akal: 2001) 3-38.

términos de un empirismo y perspectivismo que excede la mirada humana. En particular, cuando el cine integra la cámara móvil y el montaje de planos heterogéneos --lo que la experimentación de Hernández resulta en la cámara en mano y el montaje rítmico-abstracto-- ocurre una tendencia a la “desterritorialización de la imagen” porque da una medida común de aquello que no lo tiene (cuerpos singulares sin proporciones equivalentes) y lo hace desde puntos de vista muchas veces imposibles o paradójicas desde la óptica antropocéntrica e incluso “humanista”. Curiosamente, aquí, el cine experimental coincide con la esencia u “orígenes” del cine en general bajo la acepción deleuziana...

En el cine, lo que molesta es el punto de vista antropométrico del cineasta. Asocia todo con su propia escala [...] Las cosas pierden así todo su brillo, toda vida propia [...] Parecen tontas, reducidas a un papel inerte, un papel decorativo.⁵⁸

...escribe el cineasta a comienzos de los ochentas. La cámara Super 8 --medio para romper dicha escala- es ligera y relativamente fácil de manejar, lo cual ofrece una libertad de movimiento del cuerpo, las articulaciones, etc. Y lo que será fundamental para la práctica de Hernández, puede prescindirse del control de la mirada para ejecutar tomas. El visor presupone un código normal/izante y atribuye y naturaliza funciones a los cuerpos. La cámara puede ser sostenida con una sola mano, y la imagen así se piensa y se despliega como gestos violentos, tiernos; el acariciar, el golpear, el impactar, el rodear, trazar, etc. se torna posible. De este modo, potencia la cinematografía gestual para la cual la cámara es extensión, apéndice de la mano, potencia que Teo Hernández asocia a un trabajo de la muñeca, esto antes de pensarla desde la danza, idea que desarrollará hacia mediados de los ochenta, época en la que conocería a los coreógrafos Bernardo Montet y a Catherine Diverrière.

A finales de los setentas, en estos filmes el cuerpo del cineasta empieza a exceder el cuadro de filmación y aparece indirectamente. A finales de los ochenta, para hacer un arco cronológico, Teo trabaja con los movimientos de los danzantes antes, durante y después de la filmación. Sin excluir la improvisación, el trabajo con las

⁵⁸ Teo Hernández en A. y N. M. Andrade eds., *Anatomía de la imagen* (CDMX: tumbalacasa/Buró-Buró, 2019) 91.

variables, desde luego, Hernández trabaja sobre un suelo común (una plataforma, una canción, un paisaje: cualquier motivo). Sobra decir que este estudio ha de concebirse como un entrenamiento, como consta en lo que Hernández mismo escribe:

El filme se vuelve una empresa física. El cuerpo del cineasta involucra y modula el procedimiento del filme, impregna la totalidad del filme. El cuerpo del cineasta, su modulación, hace ondular, tender, soltar la imagen...⁵⁹

Observo esto último claramente en el tránsito que va del filme *Bernardo Montet a Pas de Ciel*, ambos producidos el mismo año: Teo filma con el mismo danzante y en escenarios similares, pero el resultado es radicalmente distinto debido a que la relación entre ambos se ha complejizado y, en el curso de apenas unos meses, se compenetran mejor, es decir, las respectivas funciones –sujeto que filma y objeto filmado– no operan más. Además, la orientación espacial, el sentido de “arriba” o “abajo”, “izquierda” y “derecha”, es bloqueada sistemáticamente mediante la velocidad y los barridos, obstaculizando cualquier focalización. El contraste entre el cielo y el piso gris acentúa la desorientación y ambas instancias se vuelven polos de referencia que, en medio del frenesí, solo se intuyen por costumbre o hábito visual.

Cuando Hernández deliberadamente prescinde del tripié de la cámara, lo que tenemos es una cámara en mano. Esto es, una correlación de fuerzas de equilibrio, tensión, juego, expresión y violencia gravitacional entre los cuerpos humanos y las cámaras en cuestión. Sea en situaciones de duración irregulares, en espacios singulares, desde la anulación del espacio mediante la grabación en zoom in de archivos, fotos, documentos, hasta reelaboraciones improvisadas y bailes en planos abiertos en parques, ferias, festivales o vida cotidiana. Fuera del rol del cineasta, está el cuerpo del cineasta, en específico, la cámara-en-mano. La cámara-en-mano puede ir desde sostener el un gatillo de la cámara hasta la total flexibilidad del cuerpo del operador.

Hernández se concentra en las coyunturas o articulaciones del cuerpo humano, de tal manera que la generación de imágenes, los alcances de la gestualidad y

⁵⁹ T. H. *Anatomía de la imagen*, 243

el trazo estarían determinadas por la anatomía, la condición física y la flexibilidad del cineasta en un espacio y tiempo circunscritos. Pero Hernández advierte que además de estos factores físicos y los factores de contexto social, existen factores psicoanalíticos y antropológicos: sueños y memorias.⁶⁰ Entonces se pregunta por el autoconocimiento y la subjetividad en relación a la imagen: ¿los límites de la imagen fílmica coinciden con los límites de mi propio movimiento?, ¿la imagen en movimiento es al mismo tiempo el cuerpo en movimiento? En otros pasajes parece que el cineasta logra efectivamente refuncionalizar la máquina y su propia muñeca como pincel o pluma, también desde el tacto, como un medio sensible para la caricia, el golpe o el rasguño, etc.⁶¹ El cineasta *incorpora* la cámara en un sentido literal: la cámara funge como apéndice de órganos sensibles (prótesis).⁶² De nuevo, la experimentación se da en ambos niveles: autorreflexiva y expansiva, en este caso, en un interesante giro “pre-moderno” de la herramienta: indistinción entre mano y martillo, mano y cámara, en otras palabras, la cámara-en-mano equivaldría a la noción de martillo-en-mano aristotélica, por decir algo.⁶³

En los escritos, encontramos una figura interesante: el Jaguar, que aunque pueda tener un raigambre en un interés antropológico, e. g. el chamanismo, es utilizada por Hernández más bien como metáfora-concepto para referir un régimen de representación y narración “antropométrico”. Así, cuando el cineasta insiste en ser “actor de su propio filme”, por ejemplo, no aboga por una representación narcisista, por el contrario, exige que el cineasta abandone su punto de vista y, en última instancia, que ponga en riesgo el resultado en favor de su propio deseo. Exige que la “exploración” o la “búsqueda” se lleve a cabo corporalmente, a través de un flujo libidinal individual y colectivo...

El cineasta escribe el 14 de diciembre de 1985:

En el cine hay dos tipos de cineastas: los que filman el tema a través de una ventana y los que filman la ventana. Los primeros filman el tema como un objeto. Eso da el cine comercial ‘clásico’. Establecen una distancia con ese

⁶⁰ Hernández, *Anatomía de la imagen*, 126.

⁶¹ Yann Beauvais, “Introducción” en *Anatomía de la imagen*, 28.

⁶² Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental* (Paris: Paris Expérimental, 2010) 159.

⁶³ Observación del Dr. Armando Villegas.

objeto para asirlo mejor y poder transformarlo en tema [...] Y luego, están los demás cineastas: los que filman la ventana”.

Pero si esta ventana no es otra cosa que una metáfora del cuadro fílmico, los contornos o límites de la imagen fílmica, entonces el tema o el objeto no es otro que el filme mismo, el mundo de sentido y afecto del que el filme como participa, así como la estructura técnico-material del formato en cuestión. “En esta categoría están los cineastas experimentales”, continúa Hernández.

Yo voy del interior al exterior. Yo llevo las cosas a la ventana. Sujeto y objeto se funden en una sola unidad: el filme. La transgresión del espacio. El cineasta que hace participar al filme de su propia fuerza, de su propio impulso y del espacio. El pasaje por la ventana. Dinamizar ese pasaje y convertirlo en el motor del filme. ¿La transgresión será el filme? ¿Su razón de ser?

Desde la asunción del cuerpo como principio activo y vital, la dicotomía sujeto/objeto se desvanece, porque el cuerpo del cineasta incorpora la máquina cinematográfica en sus movimientos, su dinamismo, y con ello, el objeto externo, dado, sólido y aprehensible parece difuminarse. El filme es un umbral, una indeterminación, resultado de no tanto de la percepción o el ojo artístico del cineasta, sino del rendimiento físico, el deseo y el espacio existencial del cineasta y de los involucrados en la realización. El “pasaje por la ventana” es una negociación interminable entre máquina y cineasta, encuadre fílmico y flexibilidad corporal. “Dinamizar el pasaje” querría decir asumir que se trata de un proceso en el que la vida del cineasta y la “vida” del filme (su sentido en el mundo y su estructura técnico-material) jamás coinciden ni se reconcilian en una obra. De ahí que afirme con contundencia el cineasta: “No fuera de campo. El fuera de campo existe pero sirve de espacio exterior donde no es el tema lo que evoluciona o se transforma, sino el cineasta el cineasta”.⁶⁴

⁶⁴ T. H. *Anatomía de la imagen*, 186.

El cine de Hernández y del Cine Corporal⁶⁵ practican un involucramiento multifactorial del cuerpo, a nivel afectivo. El cuerpo en tanto medio, instrumento, asimismo punto de partida para la experimentación (en primera persona), nodo intersubjetivo. Y cuando el movimiento del cineasta es extremo por cuanto arriesga el resultado anhelado, el cuerpo es asumido en “relación gravitacional”⁶⁶, donde el peso, la masa, la mecánica de tal acción determinan la autopercepción en movimiento, de manera análoga a las artes performáticas y/o coreográficas, como podemos observar en *4 à 4*. En este y otros filmes de Hernández, la imposibilidad de previsión de los efectos de cada experimento/experiencia (experimentación) se agudiza de acuerdo al grado y modalidad de involucramiento del cuerpo al punto de poner a prueba sus capacidades, y por tanto, certezas encarnadas o “saberes del cuerpo”, sobre la tierra en sentido existencial-gravitacional. El mismo Hernández se siente perplejo al respecto...

El cuerpo en desequilibrio. Cuando filmo siempre me sorprende, y me molesto, por encontrarme en una posición física difícil, “ilógica”. En lugar de ponerme cómodo (pies alejados y firmes), pongo el cuerpo en desequilibrio, apoyado sobre un solo pie. Como ese peligroso equilibrio fuera necesario para el acto de filmar...⁶⁷

Parecería que Hernández trabaja, entrena, practica corporalmente en ese sutil nivel que Hubert Godard describe como “pre-movimiento”, una actitud respecto al propio peso, que existe ya antes de moverse, por el solo hecho de estar de pie, y que “produce una carga expresiva del movimiento que vamos a ejecutar”, incluso un “humor”.⁶⁸ Así, cada uno de los filmes constituye un singular de factores heterogéneos: usuarios, colaboradores, herramientas, paisajes y contextos, etc. Aquí, la búsqueda o la exploración subjetiva y técnica de este cine no consiste en una representación de la realidad, sino en el ejercicio de

⁶⁵ Maria Klonaris y Katerina Thomadaki, “Pour un cinéma corporel. Entretien”, en Bassan ed., *Cinéma expérimental*, 168-71. Ellas acuñan este término. A este cine también se le ha nombrado Escuela del cuerpo por críticos como Dominique Noguez, Jacky Evrard y Jacques Kermabon para identificar los trabajos de Hernández, junto a Stéphane Marti, Lionel Soukaz, Michel Nedjar, Jean Paul Dupuis y las mismas Klonaris y Thomadaki. Yo prefiero Cine corporal a Escuela del cuerpo porque las palabras recuerdan un paralelismo entre este cine experimental y prácticas asociadas, en otro campo cultural, al Arte corporal o Body Art. El paralelismo se desarrolla en esta investigación.

⁶⁶ Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (Buenos Aires: Cactus, 2012) 56.

⁶⁷ T. H., *Anatomía de la imagen*, 226.

⁶⁸ Hubert Godard en Bardet, *Pensar con mover*, 39.

recreación o intervención de lo real situado, a través de la puesta en escena de un cuerpo que —ergonómica o prostéticamente— integra determinadas herramientas fílmicas y plásticas. Y como sucede con las artes performáticas o basadas en tiempo [time-based media], estos ejercicios cinematográficos contemplan un índice mínimo de accidentalidad, improvisación, así como puntos de contención y apoyo afectivo, además de una infraestructura mínima.

V. 4 à 4 *MétroBarbès Rochechou'Art*⁶⁹: la experimentación como montaje abstracto-asociativo y filmación cámara-en-mano

Filmado a cuatro manos, *4 à 4 MétroBarbès Rochechou'Art* es realizado entre 1980 y 1983 por Teo Hernández, Michel Nedjar, Gaël Badaud y Jakobois. Cuatro filmes en uno, o uno como si fueran cuatro, o quizá un filme por cuatro. En los únicos créditos del filme se dice que Teo fue quien hizo el montaje, y Jakobois, la banda sonora. Son las únicas indicaciones para el espectador de este filme interdisciplinario, quizá transdisciplinario, en la medida en que es difícil atribuir autorías individuales, con bagajes o técnicas bien delimitadas (Jakobois es músico, Badaud y Nedjar son artistas plásticos). De hecho, en una entrevista con Christian Lebrat del 18 de octubre de 1984, ellos declaran que habían decidido que todos tendrían el estatus de directores.⁷⁰ El tiempo que dura su realización, de entrada, nos habla de una colaboración a mediano o largo plazo, y debido a la heterogeneidad de imágenes que presenciamos -unas tomadas de la vida cotidiana, otras de archivos personales- podemos deducir una convivencia de los realizadores como compañeros antes que como grupo consolidado o firma colectiva.

En la misma entrevista, se definen en términos afectivos e informales, como indica Hernández, se “procede de la amistad, de un encuentro [...] nunca nos hemos reunido...” Un filme concebido, ejecutado, actuado por cuatro amigos a lo largo de tres años en espacios públicos y privados, en escenarios minimalistas improvisados, y otras veces, en laboriosas escenificaciones en cuanto al detalle plástico. Los entrevistados continúan: “...todos filmamos. La película es una película de nosotros mismos”. Un ejercicio de autorrepresentación grupal (el título del filme es el nombre del colectivo). Un filme en que el cuerpo en primera persona genera imágenes de sí mismo, pero a contracorriente de una imagen biográfica, un sí mismo múltiple hecho de cuerpos, objetos, paisajes y seres no identificables que cohabitan intermitentemente durante un periodo de tiempo.

⁶⁹ Trabajo para el seminario de Cine impartido por Dr. Ángel Miquel de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2020. Como parte de la tesis de investigación “Prácticas corporales en el cine experimental de Teo Hernández: 4 à 4 (1980-83), Grappe d’yeux (1982) y Pas de Ciel (1987)” (título tentativo).

⁷⁰ Christian Lebrat, *MétroBarbès-Rochechou'Art*. “Entrevista con Teo Hernández, Jakobois y Michel Nedjar” en *Lumière*, 2005.

Tres años de realización son tres años de vida (y muerte), como sugiere la secuencia inicial en la que los realizadores (y actores) se presentan: una alternancia en planos cortos en la que se ponen y quitan máscaras blancas mortuorias, hechas probablemente de cartón, así como guantes de piel blancos y negros que cubren o descubren sus facciones. (Podemos especular que las máscaras fueron realizadas por Michel Nedjar porque son comunes en su práctica escultórica brutalista). En esta secuencia los realizadores/actores ostentan fotografías en blanco y negro que, a su vez, muestran partes o aspectos de cuerpos, la cámara va de la fotografía a los cuerpos y viceversa, entrelazando rasgos formales de cada instancia. Cada cual se presenta ante la cámara de manera lúdica, juguetona, se ve que se la pasan bien, no hay solemnidad; mas la cámara es muy precisa en sus movimientos. Mientras suena música (extradiegetica) de ferias y espectáculos callejeros, Hernández da vueltas sobre sí, le sigue Michel, y después Gael. Más adelante vemos cómo los cuerpos también giran sobre el piso, el pasto para ser precisos, como troncos, en una secuencia que nos recuerda las piezas en súper 8 de Silvia Gruner en las que, desde la cima de una duna, deja su cuerpo rodar como una llanta.

En cualquier caso, este filme puede pensarse como una autobiografía sin cabeza, que engendra un cuerpo colectivo, y que reparte y distribuye lo sensible (el espacio, el tiempo) sin una línea argumental ni un protagonismo a través del filme. O acaso es un registro de heterotopías, antipostales. Tal vez se trata de “flâneurs” subalternos con cámara en mano. Parece que el famoso “vagabundeo” y la “errancia” que anuncian las “situaciones ópticas y sonoras puras” de los filmes de la Nueva Ola, de acuerdo a la lectura deleuzeana⁷¹, aquí es una realidad extra-fílmica: un paseo grupal y una intervención en el espacio público mediados por una máquina cinematográfica.

En estos planos iniciales, igualmente vemos el acto de filmar, primero Michel, ahora Teo, ahora Gael filma a sus pares. Esta película se realizó con más de una cámara súper 8, de manera simultánea o desfasada. Se trata, pues, de una práctica o ejercicio corporal grupal mediado por al menos dos cámaras súper 8, además de cámaras fotográficas. La multiplicación del registro visual es una constante en el

⁷¹ Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987) 22.

filme, y casi podríamos decir, que es uno de los problemas que esta experimentación pone en escena. Se filman a través de espejos, lo cual redobla la aparición de un cuerpo, y lo mismo con dos o tres o cuatro.

Ahora, los movimientos circulares de la cámara emulan y siguen las formas de sus ojos (que ya no sabemos de quién son), un par de anillos grandes secundan los ojos, vamos de los cuerpos y de los ojos a un objeto unitario cristalino que por sí mismo es reluciente, centelleante. De los varios opacos que perciben luz (personas y cámara), hacia lo Uno de varias aristas brillantes (piedras preciosas). Más adelante veremos muchas piedras preciosas. El filme es cuatro por cuatro, y a la vez, cuatro entre cuatro: un proceso de individuación experimental en la metrópolis pero íntimo. Dislocación de la identidad artística y personal. Gestos especulares y de enmascaramiento. Cada cual retorna a sí mismo como otro (Nedjar a la escultura, Teo al cine, Jakobois a la música concreta, Badaud a la pintura). Y a fin de cuentas, un filme montado, ensamblado, articulado, compuesto en una unidad de 65 minutos, por Teo Hernández.

Una manera de abordar este tipo de filmes es observando los procesos de abstracción, es decir, cómo está organizado a partir de la elección de un conjunto de motivos o “temas” principales y sus respectivas variaciones o versiones. De manera análoga a lo que pasa con la estructura y ejecuciones musicales, es común que las variaciones o versiones sean tan disímiles que en algún momento se vuelve irreconocible, se “olvida” el primer motivo detonante. Para Bordwell y Thompson, este tipo de películas experimentales no narrativas suelen construir diferencias cada vez mayores o más inesperadas a partir de un material visual “introdutorio”.⁷² Las diferencias repentinas pueden advertir un cambio, un giro en el filme porque podemos intuir una organización formal en la que las similitudes y las diferencias no son fortuitas. Pienso que esta intuición, como sucede cuando escuchamos música, el dejar que nuestra atención y percepción generen expectativas, y el sentir que éstas son confirmadas o negadas sorpresivamente es parte del goce que este tipo de filmes ofrecen.

⁷² David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico* (Buenos Aires: Paidós, 1995) 119.

A diferencia de la pintura más abstracta en cuanto no figurativa, digamos el expresionismo abstracto norteamericano, en estos filmes la abstracción no implica necesariamente la deconstrucción de toda figuración, objetualidad o iconicidad, o cuando menos no es el objetivo. En cambio, mediante la descontextualización y re inserción de figuras, objetos e íconos, el colectivo saca a relucir cualidades abstractas o pre-iconográficas de lo filmado. “Después de todo, las formas, los colores, los movimientos rítmicos y todas las cualidades abstractas que emplea un cineasta existen tanto en la naturaleza como en los objetos fabricados por los seres humanos.”⁷³ Es decir, aunque reconozcamos muchas cosas en el filme, el principio organizativo es abstracto porque responde a una voluntad, una idea o un deseo que escapa, evade o pone entre paréntesis la funcionalidad y el carácter pragmático de dichas cosas, llevándolas del plano del valor de uso o a-la-mano a una representación en movimiento.

Pero este tránsito hacia la abstracción nunca es puro ni completo, desde luego, por más que hayamos entrenado el ojo viendo pinturas abstractas, cada imagen arrastra un mundo de significación. De ahí que el análisis formal se contamine y sea invadido constantemente por asociaciones expresivas, evocativas, y en última instancia, conceptuales y poéticas. Como indican Bordwell y Thompson, estos procedimientos de asociación se distinguen de los estrictamente abstractos, y en los filmes experimentales estas asociaciones son parecidas a las técnicas metafóricas y paralelísticas que utiliza la poesía. En particular el haiku, porque el estado o matiz emocional no está presente en ninguna imagen individual, sino que resulta de la yuxtaposición de al menos dos de ellas.⁷⁴ El “efecto haiku” es el carácter sorpresivo que indicamos antes y puede exacerbarse al introducir asociaciones simbólicas además de las meramente abstractas, como se aprecia en *4 à 4*. Las máscaras se parecen formalmente a los rostros, pero son símbolo de calavera, muerte; y en conjunto, máscara después de rostro, y rostro después de máscara, en un ambiente lúdico y con música de feria, la serie de imágenes nos habla de una inversión carnavalesca, una temática antropológica, etc.

⁷³ D. Bordwell y K. Thompson, *El arte cinematográfico*, 120.

⁷⁴ D. Bordwell y K. Thompson, *El arte cinematográfico*, 128.

El filme que analizamos está plagado de vínculos abstractos y/o asociativos como este, muchas veces indiscernibles. En esta experimentación constantemente vamos desde las cualidades formales y pre-iconográficas plásticas hacia las cualidades iconográficas y semióticas, y de regreso, en un vaivén que destruye la confianza en el signo mediante la burla de nuestros hábitos de significación, en particular, la mirada. Esto lo hace mediante el montaje y mediante los movimientos de cámara en mano(s), sin trípode, ambas técnicas realizadas mayormente por Teo. Tomando esto en consideración, volvamos al filme.

Después de la parte introductoria o la presentación de los actores/realizadores, estamos en el espacio público, vemos una fuente, una escultura con formas y detalles clásicos femeninos. Las personas pasan detrás, Teo Hernández altera la velocidad y hace montajes elípticos para expresar que pasa el tiempo. La banda sonora es claramente artificial y mecánica pero emula gotas, o nos hace recordar la reverberación precisa de las gotas en un espacio acústico con mucho eco. El sonido traslada, expande, la repetición visual. Los transeúntes se detienen ocasionalmente a refrescarse la cara, a beber agua, no se percatan de la cámara. De nuevo vemos el cuerpo de Teo de pie pero esta vez no es él quien gira sobre su propio eje, sino que la cámara da vueltas a su alrededor siguiendo un sencillo patrón de su camisa de rayas, de arriba abajo. Es una constante la inversión de polos de movimiento en el filme: primero se filma estáticamente un cuerpo que se mueve, después de filma el mismo cuerpo ahora inmóvil con cámara en movimiento.

Ahora estamos en un parque con vegetación, la cámara yace casi al ras de suelo y gira hacia arriba y hacia abajo, cual si fuese un columpio. La cámara hace movimientos circulares repetitivos que van de un cuerpo a un árbol, después al cielo y de ahí, al pasto, una y otra vez, hasta entretorse y disolverse bajo una luz sobreexpuesta. Demasiada luz. Teo acelera los cuadros por segundo, y cambia, ahora muy lento.

De pronto vemos aspectos urbanos, escaleras, sombras de escaleras, gente yendo a trabajar, probablemente, un anciano, sombras de ancianos. Muchas rejas, barrotes, cercas, y sus respectivas sombras, las composiciones fotográficas son armónicas. Las contrastantes sombras se proyectan en puentes, edificios,

estructuras que parecen de metal, y que se confunden con las mismas sombras. A veces la cámara se detiene para concentrarse en algún detalle. Ahora vemos a Gael caminando por una de esas calles, carga un bulto sobre el hombro, la cámara le sigue de cerca, en un plano corto, Gael se detiene, mira al piso un instante, descarga el bulto y lo desamarra. ¿Qué contiene? Hojas entre amarillentas y verdes, secas y vivas, de diversos tamaños. Extiende la tela negra que antes servía de bolsa sobre el piso y empieza a colocar y recombinar las hojas sobre la tela, se recuesta a su lado, parece dormir.

Aquí, las hojas se vuelven un motivo o tema, y Teo Hernández hace variaciones y versiones de las hojas, texturas, raíces; partes suaves y otras rugosas de las hojas. De pronto, agua, por asociación abstracta del color, los tonos son verdes muy parecidos al color de las hojas. Vemos una mano que remueve y agita el agua, creando patrones que parecen hojas y, eventualmente, arbustos.

Pasamos a una banca cualquiera en la calle. Luego, a Teo sentado sobre la banca. La cámara gira exactamente en 180 grados. Cabe preguntarse si la toma no está realizada con tripié, porque el pulso es firme y muestra una habilidad particular este manejo de la cámara súper 8. Por otro lado, este neutro y cortante ángulo de movimiento nos hace recordar los filmes estructurales de Michel Snow, aunque sin el espíritu minimalista (y sin tripié). El sonido satura y conduce a una nueva secuencia, un nuevo ambiente...

Ahora vemos otra clase de abstracciones lumínicas, una serie de luces parecida a las que vemos en otros filmes de Teo Hernández, e. g. *Nuestra Señora de París* (1981-82). Se descomponen objetos lumínicos en tiras o hilos de luz, efímeros, delgados, en este caso parece ser un candelabro.

Después miramos cuerpos sobre un tapete rosa folclórico mexicano que podría haber sido extraído de algún museo local de artesanías tapatías. La cámara se mueve y genera patrones con el tapete. La música -que no tiene nada de "mexicano"- enfatiza la abstracción rítmicamente. En este punto han sido destruidas las formas estables del tapete y de los cuerpos, no se distinguen entre sí. La música evoca asociaciones absurdas, incoherentes, improbables: tambores, sonidos de

pájaros, percusiones, sonidos de una jungla acaso (¿sabemos cómo suena una jungla?). Al mismo tiempo, alguien filma el rostro de Hernández con una proximidad extrema, alcanzamos a ver las irregularidades de su piel, su barba, sus gafas desgastadas. Esta proximidad que apela a lo táctil la notamos igualmente en *Sara* (1981). De nuevo miramos el sarape presuntamente tapatío. La secuencia parece una animación de un cuadro posrevolucionario de Diego Rivera, digamos, *Paisaje zapatista* (1915).



Still de 4 à 4 (1980-1983, Super 8. Couleur et N&B. Sonore. 65 min.) 18'52"

Cambio. En esta ocasión estamos en un interior, tal vez una sala, vemos revistas y libros de cine, digo vemos porque apenas si se distinguen las letras. Alcanzamos a distinguir el nombre de Jean Epstein, aparecen montones de títulos, posters, textos relacionados con la historia del cine. Alguien lee, o pasa las páginas de estas revistas, cada vez más rápido. El montaje de Teo es además de elíptico, hipnótico, la música acompaña este efecto. La asociación puede ser conceptual: la historia del cine como laberinto, a veces pesadilla, como cuando sentimos que ha pasado mucho tiempo y leemos y leemos sin entender nada.



4 à 4. 20'12"

Historia del cine o, mejor dicho, historias del cine, en plural, como recuerda el proyecto de Godard *-Histoire(s) du cinéma*, 1988-98-, por mencionar el más famoso caso de montaje experimental –abstracto y asociativo- de la historia del cine, entre muchos otros. El cine experimental, sobre todo el del circuito inmediato de Hernández, requiere pensar su propio lugar, su propio no lugar, no errancia ni vagabundeo en la pantalla, sino heterotopías: historias afectivas o de alta intensidad difíciles de canonizar y capitalizar en un relato histórico con pretensiones de universalidad, ya no digamos comerciales sino en términos de capital cultural. Para Teo Hernández y las artistas asociadas al llamado cine corporal, este pensamiento afronta y asume la diferencia del cine no narrativo sin el temple amargo y “contrariado” de un Godard releído por Rancière⁷⁵, como hemos dicho ya, a modo de celebración extática/existencial del cuerpo, utilizando técnicas de autorrepresentación, autodocumentación y relato de sí mismo como otro.

⁷⁵ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (Barcelona: Paidós, 2005).



4 à 4. 20'28''

Esta secuencia de 4 à 4 nos habla, pues, de historias del cine e historias dentro del cine, así como otros filmes tempranos del corpus tales como *Un film provocado por* (1969) y *Estrellas del ayer* (1969), respectivamente, un homenaje homoerótico a la única película realizada por Jean Genet, y un recorrido musicalizado por colecciones personales de pósters y fotografías de estrellas de cine mexicano de la Época de oro. Podemos notar que la filmación de fotografías y archivo en general es objeto recurrente de sus cámara-en-mano y sus montajes abstracto-asociativos.

Regresamos al tapete, esta vez vemos la sombra de un cuerpo, lo que hace más simple y precisa la composición. El tapete se mueve ahora en lugar de la cámara. Como vimos antes, la inversión del polo de movimiento: la cosa pasiva que es filmada, ahora es animada artificialmente. Las ondulaciones generan otro tipo de patrones, destruyendo de nuevo el valor de uso pero en otra dirección. De izquierda a derecha, de arriba abajo.



4 à 4. 31'35"



4 à 4 .22'11"

Una mano toma un puño de piedras preciosas rojas, gemas, parecen rubíes y también perlas (probablemente falsas o de fantasía). La mano las deja caer, juega con ellas. Los reflejos de las piedras contra el fondo del tapete forman un caos, es decir, una mancha de colores. Luego, en un espacio abierto, Michel se pone el tapete como si fuera una capa, de pie hace gestos y poses contra un cielo nublado. Parece un guiño a filmes de tetralogía de Hernández *Le Corps de la passion* (1977-80) en las que en más de una ocasión el mismo Michel actúa con capas. Una vez más, la cámara está muy cerca del nivel del piso, desde ahí enfoca a Michel al revés, de cabeza. La música electrónica nos remite a un momento previo de hipnotismo.



4 à 4. 23'02'

Pasamos entonces al espacio interior en que se presentaban los actores/realizadores al inicio del filme, esta vez se enmascaran y revelan con las hojas en lugar de máscaras. Desde planos cortos, la cámara registra cómo pasando las hojas frente a su rostro, acariciándolos. La imagen evoca cosquillas. Volvemos a ver a los realizadores/actores pero esta vez en la calle, en una pose simple, casual, sin abstracción alguna. Volver a ver estos cuerpos que previamente han sido deformados o desfigurados hasta la saciedad por el movimiento de cámara y/o el montaje provoca un extrañamiento. Sentimos por un segundo que no son los

mismos, que se ven raros, o acaso nuestra mirada es la que ha cambiado temporalmente. Y es que a estas alturas el film nos ha “entrenado” lo suficiente para re-contextualizarlos desde una mirada distinta.⁷⁶ Por la posición que ocupan y por la experiencia acumulada en la duración del filme, desnaturalizamos la imagen anatómica, antropométrica y psicológica de las personas filmadas. Que el film nos haya entrenado es otra manera de decir que implica un des-aprendizaje de la mirada en cuanto construcción social, y aunque puede ser violento, también conlleva la excitación propia de los juegos como práctica recreativa o puesta en escena del azar y la necesidad, la contingencia versus la capacidad o habilidad, (Huizinga), en nuestro caso, el “efecto haiku” contra nuestra intuición y nuestro horizonte de expectativas a lo largo del filme.

En otras palabras, en *4 à 4*, como en otros filmes de Teo, el espectador de la experimentación es convocado empáticamente a experimentar con su propia mirada. Y si quisiéramos insistir en la asociación poética, aplicaría la noción de imagen poética de Sklovski que “convierte en extraño lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado (...) Arrancando el objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al cliché verbal, así como a las reacciones en serie concomitantes.”⁷⁷ Aunque en este cine experimental, es el sujeto de la recepción, quienes miramos el filme, el que igualmente es arrancado parcialmente (audiovisualmente) de su contexto perceptual y cognitivo habitual.

De vuelta al filme: la cámara desgarrá vertiginosamente los cuerpos de los realizadores/actores mientras la música arrecia, se hace estrepitosa y veloz. Escuchamos sonidos que asemejan a un tren. La cámara va a una velocidad extrema, probablemente es resultado del efecto del movimiento de las articulaciones de la muñeca y el brazo de Hernández, que ha venido ejercitando artística y físicamente con la cámara súper 8 desde finales de los setenta. En este cuadro solo alcanzamos a ver ráfagas de colores. Parece que el filme (quien filma) goza con el ir y venir, de la figura a la desfiguración, de la estabilidad y la paz hacia el caos.

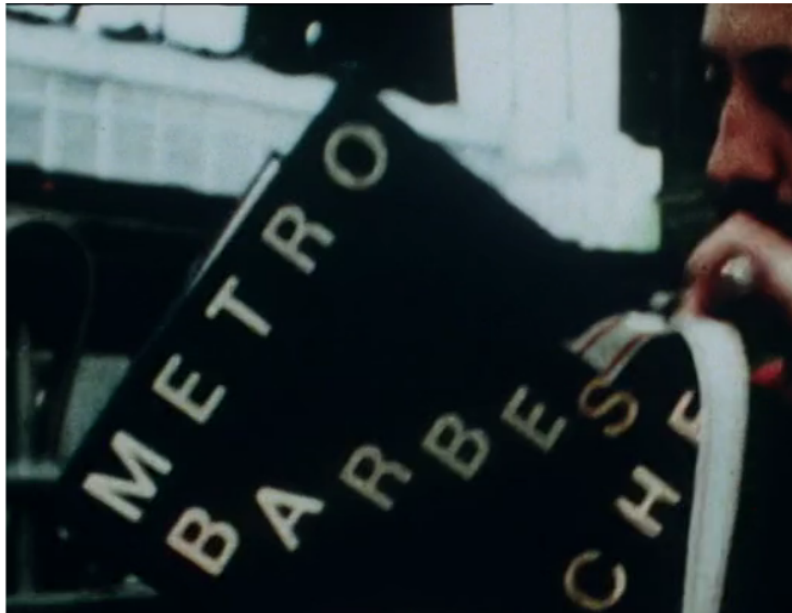
⁷⁶ Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico* (Madrid: Cátedra, 2000), 212. El teórico se refiere a *Ballet mecánico* (1923-24) de Léger, pero creemos que se ajusta bien a lo que sucede con este filme.

⁷⁷ R. Carmona, *Cómo se comenta un texto...*, 222.

Primero, el ritmo es frenético y realmente nos hace sentir angustia, casi miedo, después contrasta con una cordialidad y la música es melódica. Alivio. En esta secuencia, podríamos hablar de sinestesia en el sentido de que lo que vemos, a momentos, parece ser lo que escuchamos, invirtiendo el rol de la banda sonora que acompaña. La colaboración cercana entre Hernández y Jakobois permite este tipo de aproximación, sea o no una influencia el arte cinético histórico para ellos.

El filme conduce en esta ocasión a otro parque, ¿o es el mismo?, como sea, la luz es distinta, antes era cálida, ahora es más azul, pálida, fría, neutra. La sensación de que hay un tránsito del día hasta la tarde, el ciclo de un día, es inevitable pero ¿ha pasado tiempo?, ¿es el mismo día?, ¿el mismo lugar? La cámara insiste en los movimientos rectilíneos, primero horizontalmente, después, totalmente vertical, sin obedecer al principio de gravedad. El cuadro pierde el piso y la apertura de campo. Mareo.

De vuelta a la calle, el sonido asemeja voces, Michel cruza una calle, pero los movimientos de cámara y el montaje veloces lo presentan como si estuviera confundido. No sabemos si eso lo expresa su rostro, o es un efecto que nosotros significamos. Ahora vemos un vagón de verdad, el metro; a través de sus ventanas, otros cuerpos. Michel ostenta un álbum rotulado con el nombre del metro (que es el del colectivo), lo abre, contiene fotos en blanco y negro de cada uno. ¡Las fotos cortadas que vimos en la parte inicial o de la presentación siempre fueron fotos de sus rostros! Un autorretrato collage, un collage desde la duración, o bien, la significación de un collage a posteriori, retrospectiva o anacrónicamente. Michel hace resplandecer las letras del álbum, a contraluz, y la cámara capta los reflejos. Es una escritura, es texto. Entre Michel y quien filma escriben de manera no lineal, mediante la iluminación de letras, de un nombre el del metro, el del colectivo. Dicho sea de paso, la cámara como medio de escritura es algo que Teo Hernández explora en los diarios, quizá más que en sus filmes, aunque algunos críticos, como Mauricio Hernández, han reconocido la influencia del letrismo en su obra.



4 à 4. 35'07''

Ahora vamos desde dentro del vagón. La cámara mira hacia el exterior. El sonido acompaña, redobla el ritmo del vagón. Cuando el vagón entra en el túnel, apreciamos ráfagas de luz. La cámara parece convertirse en un receptáculo hiper-sensible, o de sensibilidad redoblada por cuanto está siendo manejada por un cuerpo que se mueve (el actor/realizador), el cual a su vez está soportado por otro cuerpo que se mueve (el metro), cada uno de los cuales es un polo de movimiento independiente.



4 à 4. 39'17"

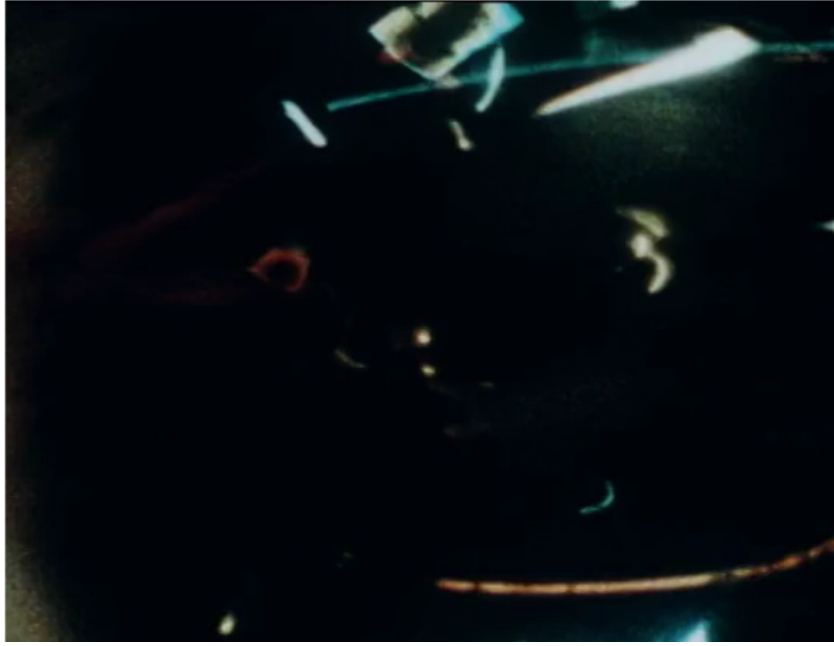


4 à 4. 40'50"

En la entrevista citada, Jakobois declara: “estas secuencias son el ejemplo del trabajo que podíamos hacer a la velocidad de la imagen de la época, sobre la fluidez de la imagen.” En efecto, al menor movimiento de la cámara-en-mano del cineasta-en-vagón, explotan rayos de luz provenientes (intuimos) de carros, farolas, otros vagones. Es indiscernible. Vértigo. Esta es quizá la secuencia de mayor contraste en el filme, y en algún sentido la más “abstracta” en cuando no figurativa: blanco o ámbar o beige contra la espesa negrura (sabemos que de un túnel parisino). Poco después, los actores/realizadores ostentan una especie de lente gruesa redonda o esfera transparente de mediano tamaño, mediante el cual multiplican los reflejos. Los gestos de los actores/realizadores con las manos en torno a este objeto nos recuerdan al cliché del adivino o al del charlatán de adivino de feria.



4 à 4. 41'05''



4 à 4. 41'17''

Sin saber si la locación es el vagón o un interior oscuro, percibimos una continuidad por las texturas, pero también algo ha cambiado. Ahora alcanzamos a distinguir un pastel con muchas velas encendidas. El objeto lumínico es el centro de la celebración, y el objeto de la abstracción resultante de los movimientos de la cámara-en-mano de Hernández. Un pastel fulgurante barroco. Los gestos de Michel son los del adivino charlatán que parecen adivinar el futuro interpretando las luces del pastel, mientras la banda sonora emite voces humanas distorsionadas, como si fuese una muchedumbre a lontananza. La cámara toma distancia, se apacigua, y vemos cómo las velas iluminan una foto en blanco y negro de los cuatro realizadores/actores. Suceden figuras, quizá de papel, a contraluz, como en un teatro de sombras.

Después el filme le dedica un pasaje misterioso al actor/realizador Gael que juega con un gato bajo una luz rojiza o naranja. Difícil no pensar en las torsiones y deformaciones mediante luz del cuerpo de Gael mismo, que actuó para Hernández en *Corps aboli* (1978). La música es atonal, tétrica; la escena, oscura excepto el cuerpo de Gael y las caras que hace Gael y los rasguños que le inflige el gato.

Volvemos a un espacio abierto e iluminado, observamos cortinas, collares, puestos callejeros, ambulantes, diríamos en México. Quizá es la tienda de raya donde Teo Hernández trabajaba, un mercado, un tianguis, un bazar. Lo cierto es que estamos ante la vida cotidiana de trabajo informal, la gente pasa, y una vez más: el montaje es elíptico. Parece que pasa mucho tiempo o que el día transcurre en pocos segundos. Alguien toma una tela con una estrella roja hecha de lentejuelas, vemos reflejos, centelleos a partir de la forma de la estrella. La lente de la cámara se hace visible en esta secuencia. Delicadamente, Hernández parece filmar desde su tienda un rayo de luz que, sabemos, sólo es aprehensible a través de la lente desde un determinado ángulo respecto al horizonte. Frágiles y vibrantes y pequeños y medianos puntos de luz, como si estuviesen atrapados en la lente, o en la cámara, o en nuestra mirada, o en la de Teo. La consistencia física de la lente es el único objeto de representación.

De regreso a las calles, la cámara enfoca el piso, así avanza, se transmite cierta desesperación en medio del ajetreo: la basura, los pies, las cabezas de la gente, y alguien camina sin poder levantar la mirada, es decir, la cámara. La banda sonora es una música popular, más tarde, jazz. Ahora Michel y Teo giran sobre un puente, y la cámara también gira. Como hemos visto, el movimiento giratorio es una constante, así como el intercambio de polos de movimiento. La cámara y el usuario de la cámara pueden moverse independientemente, a veces sincrónicamente. Esta vez son dos cuerpos que, uno al lado de otro, sin tocarse, giran sobre su propio eje gravitacional, mientras el usuario de la cámara gira en torno a la pareja. Una coreografía mediada por la cámara súper 8. Dos actores/realizadores visibles, un actor/realizador invisible tras la cámara. Tres cuerpos vivientes más un cuerpo mecánico en imperfecta coordinación. Girar no es tan fácil como parece, girar con cámara-en-mano sosteniendo un enfoque, un cuadro mínimo, mucho menos, y se nota en la secuencia. Sin embargo, no es Teo quien pone a prueba sus capacidades artísticas y físicas, sino alguien más, así que confirmamos un entrenamiento mínimo a nivel grupal, como sucede con cualquier coreografía, bajo un índice de correlación.

Cambio. Estamos en un cementerio, vuelven las esculturas pero esta vez no se trata de las entusiastas fuentes femeninas de la plaza ni el contemplativo chorro de agua,

sino las anónimas esculturas de tumbas bajo un cielo gris. ¡Claro! Teo Hernández suele trabajar en tumbas, como sucede en *Sara* (1981).



4 à 4. 1:03'43". Los actores/realizadores Michel Nedjar y Gaël Badaud

De pronto, pasamos a blanco y negro, imágenes del mismo metro en blanco y negro, el mapa del metro despojado de su color expresa desorientación, una imagen negativa o subterránea del centro de París. En esta secuencia, volvemos a ver motivos o temas principales (foto, máscara, ojo, fuente, gota de agua, escalera, hoja, tapete, piedras preciosas, libro, revista, pastel, tren) pero en blanco y negro, lo cual subraya sus texturas y perfiles. Y volvemos a ver igualmente las fotografías de los actores/realizadores en blanco y negro, que ya no resaltan del cuadro fílmico. La sensación es que el blanco y negro ha desbordado la representación, el cuadro fotográfico, y mediante el movimiento y el montaje cinematográficos han tocado, contaminado, invadido el mundo externo "a color", desdoblado todas las cosas y seres que lo habitan desde un gris que, no obstante, revela más matices por su simplicidad. Podríamos decir que es un procedimiento exactamente opuesto, y por eso análogo, al de la Pantera Rosa leída por Deleuze y Guattari, en el que gris sobre gris, el blanco y negro deviene mundo, y con ello, se hace asignificante, imperceptible, indiscernible, impersonal, las "cuatro virtudes", dicen DyG...

Reducirse a una línea abstracta, a un trazo, para encontrar su zona de indiscernibilidad con otros trazos, y entrar así en la impersonalidad del creador. Entonces uno es como la hierba: ha creado una multitud [...] puesto que ha creado un mundo necesariamente comunicante, puesto que ha suprimido de sí mismo todo lo que le impedía circular entre las cosas, y crecer en medio de ellas. Ha cambiado el “todo”, el artículo indefinido, el infinitivo-devenir y el nombre propio al que uno está reducido. Saturar, eliminar, ponerlo todo.⁷⁸

El filme cierra con la escritura plástica o escritura animada: Jakobois coloca lentamente, uno a uno, frente a la cámara huevos rotulados con las letras que componen su nombre. Y los demás trazan con brochas gruesas sobre un lienzo sus nombres con pintura negra. Finalmente, declaran en entrevista que más que un grupo son una “comunidad de pensamiento”.



4 à 4. 1:06'15''

Recapitulando, diríamos que *4 à 4* puede analizarse como un filme experimental que, mediante montaje y cámara-en-mano, produce un conjunto de imágenes cuyo principio organizativo es formal, a la vez abstracto y asociativo (tanto poético como conceptual). Esto sin dejar de lado el valor archivístico o documental, así como el relato histórico grupal y generacional, ya que la inclinación por la abstracción es en sí misma política: tal vez la mejor manera de autorrepresentar(nos) es siguiendo el

⁷⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 282).

curso de los movimientos vitales que nos constituyen sin cesar, esto es, un trazo, un hilo, un barrido, una mancha. Esto mediante la incorporación de la máquina (el súper 8 como herramienta plástica), así como la deconstrucción performática de la dicotomía sujeto/objeto del cine (polos de movimiento diferenciados entre cuerpos animados e inanimados). Cuatro por cuatro, cuatro menos cuatro, y también cuatro menos cuatro = “saturar, eliminar, ponerlo todo”.

Para fines de esta exposición, y para finalizar, podemos llevar a cabo una segunda abstracción analítica y recomponer el filme de la siguiente manera:

1. Presentación de actores/realizadores
2. El parque (fuente, árboles y agua)
3. Escaleras y sombras
4. Hojas
5. Objetos lumínicos
6. Tapete folclórico
7. Historias del cine
8. Tapete folclórico II (“Paisaje zapatista”)
9. El metro
10. El parque II (frío)
11. El metro II (escritura y alto contraste)
12. El pastel barroco
13. El cuerpo de Gael
14. La tienda de Teo
15. Coreografía
16. El cementerio
17. El mundo en blanco y negro
18. Despedida

Esta segmentación en parte sigue el orden que yo seguí en la escritura de párrafos separados entre sí. No es estrictamente abstracta ni asociativa, procura un equilibrio entre ambos principios organizativos, y contempla intenciones poéticas y conceptuales de los artistas, además de reflexiones propias sobre la singularidad del registro de esta experimentación. A mi juicio, los segmentos más interesantes

son el 7 (Historias del cine), el 8 (Tapete folclórico II), el 11 (El metro II), el 15 (La coreografía) y el 17 (El mundo en blanco y negro). El 7 porque muestra una autoconsciencia de la posición marginal en la historia del cine y no lo hace desde el rencor o la aspiración integracionista, sino desde la ironía. El 8 porque las composiciones encuentran salidas de calidad pictórica, demostrando que la transdisciplina entre plástica y cine aquí es un hecho, y que el cine experimental guarda la potencia de lo pictórico. El 11 porque la correlación compleja de movimientos de cuerpos y de soportes (también en movimiento) coloca a la cámara súper 8 en un espacio/tiempo de máxima receptividad gravitacional, y a los actores/realizadores, en una situación arriesgada en la que la improvisación y el cuidado de la operación son notables. Por otro lado, aunque la coreografía del segmento 15 se siente entrecortada, atropellada, la experimentación entre cuerpos giratorios se aproxima al entrenamiento dancístico, y como práctica corporal, es una de mis líneas de investigación respecto a Teo Hernández. Finalmente, me interesa el 17 porque creo que es un aspecto poético y conceptual que atraviesa toda la pieza: el problema de la autorrepresentación en medios fijos y dinámicos, así como la pregunta por una imagen que en lugar de representar fielmente a los cuerpos, expanda, multiplique y reafirme sus potencias en cuanto prácticas, ejercicios, gestos.

CAPÍTULO IV. DE PARÍS A LA PATAGONIA. EXPERIMENTACIÓN EN LOS CONFINES DEL MUNDO

Yann Beauvais, Vázquez Mantecón, Windhausen han pensado la práctica de Hernández en relación a la experimentación, ya no estadounidense ni europea sino latinoamericana, de Narcisa Hirsch y Claudio Caldini. Sin entrar en detalles sobre las propias prácticas corporales y fílmicas, en su concreción histórica y material, y apelando a un nivel analítico más formal, establecemos algunos contrapuntos y analogías. La abstracción asociativa o rítmica y la cámara en mano de Hernández nos sirve como punto de partida.

De origen alemán, aunque radicada en Argentina desde los ochentas, Hirsch participa de los conceptualismos corporales, la crítica documental y numerosas intervenciones en el espacio público desde los años sesenta, apuntalando problemáticas como la sexualidad, la muerte y la mirada femenina, como en otras latitudes del mundo. Como otras y otros cineastas experimentales, comenzó por la pintura, en particular corrientes surrealistas y afines con la Bauhaus son relevantes para asis sus filmes. Hirsch conocería más tarde, en primera persona, la experimentación fílmica de Nueva York, junto a los ya mencionados Anthology Film Archives, Friends of the New Cinema, Film-Makers' Cinematheque y Film-Makers. Ella trabajó en 16mm y Súper 8. Aquí nos concentramos en este último formato.

Dejando por ahora las temáticas mencionadas, en Hirsch, como en Hernández, encontramos abstracciones asociativas, pre-iconográficas, evocaciones, figuraciones apenas reconocibles, pero más énfasis en el color, en particular cuando se aplica con maquillaje (y el maquillaje mismo como problema). Este interés es compartido por Hernández desde *Salomé* a finales de los setentas, los filmes míticos narrativos teatrales, hasta los filmes con el coreógrafo Bernardo Montet en los que se juega con el género, la sexualidad, etc. En Hirsch hay asimismo un espíritu de documentación inseparable. Podríamos decir que la teatralidad y el maquillaje es una visión que permea sus documentales, sus cuerpos de filme en cuanto registro, memoria, etc. El pasado siempre se recrea y se pone en escena.

Tanto Hirsch como Hernández salen a filmar en el espacio público, exhibiéndose a sí mismas e incluso interrumpiendo las dinámicas sociales como el mercado, las manifestaciones, el transporte público, etc. Por ejemplo, a través del simple gesto de regalar manzanas, amplificado a modo de intervención masiva (*Manzanas*, 1973) Hirsch irrumpe sin violencia la dinámica social mercantil metropolitana. Un gesto excesivo en cuanto economía de don y gratuidad, a la vez asociada a la marginalidad, como la figura del mendigo, la limosna, etc. En el caso de Hernández, podemos traer a la mente los souvenirs en los que Teo se exhibe como un doble turista, en una ciudad que desconoce, un turista que filma a otros turistas desconcertados, con lo cual convierte el esparcimiento de dicha industria en un objeto de voyeurismo del cual el cineasta mismo forma parte. Mediante estrategias distintas, ambas artistas intervienen con cámaras súper 8 el espacio público para resignificar y dislocar roles in situ, sin confrontación aparente.

En *La noche Bengali* (1980), Caldini, por su parte, realiza documentales líricos de eventos sociales, como Hernández hiciera con sus “reportajes” de Cannes. En 1969, por ejemplo, Caldini filma Pinap, un festival de rock psicodélico, y en *Baltazar* (1975), se acerca al Cine Personal, asumiendo el documental en el espacio-tiempo íntimo de las relaciones personales, apelando a la ternura, y por otra parte, a la abolición de las distancias simbólicas entre creador y objeto artístico. Como en Hernández, si hay objetos a filmar, son objetos que afectan al cineasta, y a veces pareciera que de hecho el único objeto a filmar, como sucede en el filme amateur, es registrar el momento/movimiento de un ser querido, un cuerpo que enternece, embelesa o simplemente atrae, siendo indiferente la mirada externa de un eventual espectador. Aunque pudiera parecer “apolítico”, este tipo de Cine Personal sí subvierte la asepsia de Alta cultura de experimentación de los setentas en cuanto vanguardias militantes, digamos.

En otros filmes, Hirsch refuncionaliza la cámara fija, rotando 180 grados, generando la ilusión óptica de levitación de los cuerpos, como hiciera clásicamente un Buñuel. Sin embargo, la simetría de los planos de Hirsch más bien nos hace pensar en los filmes estructurales posminimales de Michael Snow. En el caso de Hernández, este tipo de abstracción mediante la rotación libre o con tripié de la cámara se lleva a

cabo de manera háptica o al ras el cuerpo de los actores, sea con reverencia en el caso del filme *Sara*, que es la madre de Teo, o bien, con la desfiguración o contorsión erótica del cuerpo (travestido) en los filmes que realizara con Gael Badaud, en *Corps Aboli*, como vimos antes.

En Caldini encontramos el movimiento de rotación de 180 y 360 grados, pero él utiliza como materia prima formas arquitectónicas, como sucede con *Ventana* (1975), de nuevo, más cercano a filmes estructurales de finales de los setentas pero con la cámara emancipada del tripié. Sin embargo, el interés por el tratamiento libre de formas arquitectónicas es otro punto en común con Hernández. En esta línea, además del documental crítico y el conceptualismo en el espacio público, Hirsch también realiza abstracciones que ponen a la plástica en movimiento, aunque en lugar de la velocidad frenética de Hernández, sea mediante el montaje o la cámara en mano, Hirsch encuentra ángulos desde superficies elevadas que reconfiguran la mirada antropométrica de la urbe cotidiana, como si trazara círculos concéntricos con una pluma. Hirsch no aparece en primera persona, como hicieran muchas veces Hernández y compañía; en cambio, la cineasta desaparece en el océano. El agua ha sido un motivo recurrente en la experimentación fílmica (de nuevo Snow), de alguna manera ha sido una aspiración posminimalista: hallar las formas del agua en tiempo real sin coloraciones, ni movimientos de cámara ni montaje. En cambio, Hirsch realiza tomas que aspiran al pictorialismo fotográfico, y sin embargo, se conservan figuras mínimas como un bote o una flecha, y cual sucede en *4 a`4* y otros filmes de Teo, los objetos dejan de significarnos en cuanto sistema de valores de uso urbano, para convertirse en elementos de una composición plástica que se mueve, a modo de masas y grumos rítmicas.

El viento adquiere cuerpo en el filme *Patagonia 2* (1976), como en Hernández lo adquiere *Pas de Ciel*. Este último filme es una coreografía, claro, pero al mismo tiempo es una imagen negativa de las fuerzas naturales contra la fuerza del cuerpo humano. Imágenes sublimes (Kant) en cuanto inmensidad natural que es interiorizada, subsumida, recreada a través de la mirada del cineasta que oscila entre el placer y el displacer del vértigo. En efecto, dice Hernández, “mis filmes pueden marear”, la mirada es violentada al extremo, y esto se consigue en *Pas de Ciel* mediante el alto contraste, lo vimos antes. En Hirsch, la cineasta trabaja con el

viento, la nieve, el cuerpo contra el viento y la nieve, y la nieve desplegando sus formas, con lo cual lleva la alegoría crítica de los límites de las capacidades corporales humanas hasta los confines geográficos del mundo. Hernández elige Normandía, otro límite humano, esta vez histórico: la guerra.

Por su parte, Caldini desde mediados de los setentas realiza abstracciones rítmicas tomando como objetos primarios flores. Pensamos en *Ofrenda* (1978). De manera semejante a Hernández, Caldini genera masas de flores en movimiento circular, aunque lo hace mediante un montaje geométrico y no mediante la cámara en mano, como aquél. El movimiento asemeja más los filmes formalistas o estructurales de Yann Beauvais, aunque este último más bien hace desaparecer todo origen natural. Beauvais deconstruye. Caldini realiza tapices en movimientos a partir de flores. Hernández desfigura las flores en los jardines que visita con sus amigos, pero lo hace como si se trataran de objetos textiles, que la cámara toca, en su ir y venir, creando tensiones eróticas entre lo que está cerca y lo que está lejos. Mientras que Caldini permanece a la distancia, una distancia objetiva que, en el momento posterior del montaje, desata imágenes planas, lisas. La idea de tapices y manteles en movimiento está presente en Hernández, como vemos en sus diarios artísticos-procesuales, Hernández pensaba en las calles de París (incluyendo sus residuos, basura, etc.) como material para tapices artificiales, o bien, collages espontáneos.

En *El devenir de las piedras*, Caldini (1988) realiza una estructura circular e hipnótica próxima a las coreografías de Maya Deren; la mirada sigue a la figura central que, de izquierda a derecha y viceversa, de manera rítmica, hace desvanecer el punto de fuga. La mirada es desorientada o confrontada por la falta de profundidad del campo. En Hernández no encontramos este tipo de montaje, pero sí los cuerpos o figuras humanas que se pierden en espacios naturales, como si fuesen reconstruidos a partir de vegetación, árboles, hojas, flores, plantas, etc. Hay otro punto en común si pensamos en filmes como *Tranches*, cuyo veloz montaje asociativo, abstracto y lírico de la urbe se aproxima al montaje que realiza Caldini en *Gaudi* (1975). El gesto que consiste en: zoom in / corte, zoom in / corte, zoom in / corte es un montaje que no vemos en Hernández, sin embargo, pero sí vemos una velocidad semejante. Caldini propone velocidades que tienden a lo

profundo, como una excavación/indagación plástica, generando patrones concéntricos, mientras que Hernández realiza en el montaje collages elípticos (no simultáneos). Caldini desata figuras, masas y cuerpos tridimensionales en torno a un centro fijo, en movimientos dramáticos, y Hernández aplana estos objetos mediante montaje pictórico “sin tiempo” o cuya duración parece suspendida... “Y si el filme no tuviera nada que ver con el tiempo sino sólo con la visión? Es decir, se trataría más bien de paralizar, cepillar el tiempo, eliminarlo, desmentirlo...”, escribe Hernández.⁷⁹ En *Tranches* (1985-87) Hernández hace tajadas o rebanadas de luz sin tiempo aparente. Caldini, por el contrario, forma cuerpos escultóricos a partir de superficies planas con patrones geométricos, como vitrinas, azulejos, motivos arquitectónicos, etc. Finalmente, en Hirsch como en Hernández hallamos cierto “orientalismo”: no tanto la apología de un mundo “premoderno” o no eurocéntrico, sino el pretexto para imaginar (alucinar) un choque civilizatorio mediante motivos o clichés puestos en escena, de nuevo, una y otra vez, hasta la pérdida de sentido...

⁷⁹ T. H., *Anatomía de imagen*, 209.

Fuentes

Fuentes primarias

a) Filmes digitalizados⁸⁰

4 à 4 Métro Barbès Rochechou'Art, 1980-83, color, sonido, 65'

Grappe d'yeux, 1982-83, 16 mm, color, silente, 14'5

Pas de ciel, 1987, Super 8, color, silente, 29'00

Audition au Studio dm, 1991, Super 8, color, silente, 10'13

b) Bibliografía

Hernández, Teo. 1999. *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña*.

CONACULTA/Cineteca Nacional: México.

Andrea Ancira y N. M. Andrade eds.. 2019. *Anatomía de la imagen. Notas de Teo Hernández*. Buró—Buró/tumbalacasa: Ciudad de México.

Fuentes secundarias

a) Bibliografía

Adorno, Theodor W. 2001. *Teoría estética*. Akal: CDMX.

Aguilar Rivero, Mariflor. 1998. *Confrontación. Crítica y hermenéutica*. Fontamara / UNAM: México.

Arnaud, Diane. Trafic des sens dans trois films de Téó Hernández. *Revue Esthétique* 41, 2, Jean-Michel Place: Paris, 199-204.

Ancira, Andrea. 2018. *Eso que parece no encontrar su lugar. El cine de Teo Hernández*. Buró—Buró: México.

Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal: Madrid.

Bardet, Marie. 2012. "¿Pensar a través del movimiento?", en *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas: Rosario.

Bassan, Raphaël ed. 2014. *Cinéma expérimental. Abécédaire pour une*

⁸⁰ La colección Pompidou resguarda un total de 146 filmes originales y sus versiones digitalizadas. La distribuidora Light Cone ofrece 24, entre las cuales están *Corps abolí*, *Graal*, *Nuestra Señora de Paris*, *L'Eau Seine* y *Pas de Ciel*.

contre-culture. Yellow Now: Crisnée.

Beauvais, Yann y Collin, Jean-Damin eds. 1999. *Scratch Book 1993-1998*.

Lightcone/Scratch: Paris.

Beauvais, Yann. Remarques autour de quelques images de Téo Hernández. *Revue Esthétique*, 195-198.

Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor*. Ciudad de México: Ítaca.

Bergson, Henri. 2013. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus: Buenos Aires.

Bernard, Michel. 2001. *De la création chorégraphique*. Centre national de la Danse: París.

Bordwell, David y Thompson, Kristin. 1995. *El arte cinematográfico*. Paidós: Buenos Aires.

Brecht, Bertolt. 2004. *Escritos sobre teatro*. Alba: Barcelona.

Carmona, Ramón. 2000. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra: Madrid.

Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Barcelona.

Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós: Barcelona.

Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y repetición*. Amorrortu: Barcelona.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2015. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos: Valencia.

Dixon, Winston Wheeler y Gwendolyn, Audrey Foster (eds.). 2007. *Experimental Cinema: The Film Reader*. Routledge: London.

Dusinberre, Deke y Lebrat, Christian. 2005. *MétroBarbèsRochechou Art*. Paris Expérimental: París.

Noguez, Dominique. 2010. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris Expérimental: Paris.

Marchán Fiz, Simón. 1994. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal: Madrid.

Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Akal: Madrid.

Fréchin, Véronique. Téo Hernandez, trafiquant d'images. *Revue Esthétique*,

183-188.

Fujita Hirose, Jun. 2014. *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Tinta Limón: Buenos Aires.

Getsy J., David. 2016. *Queer*. Whitechapel Gallery/MIT Press: Londres.

Guasch, Ana María. 2002. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza: Madrid.

Internacional Situacionista. *Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Literatura Gris: Madrid.

Jewitt, Carey y Leeuwen, Theo van eds. 2002. *Handbook of Visual Analysis*. SAGE: Londres.

Lerner, Jesse. 1999. Superocheros. *Wide Angle*, 21, 3 (julio) 2-35.

Lerner, Jesse y Luciano Piazz eds. 2017. *Ism, Ism, Ism: Experimental Cinema in Latin America*. University of California Press: Oakland.

Leutrat, Jean-Louis. 2002. Le secret des images trafiquées. *Revue Esthétique*, 179-182.

Marchán Fiz. S. 1994. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal: Madrid.

Marks U., Laura. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press: Duke.

Noguez, Dominique. 2010. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris Expérimental: Paris.

Rancière, Jacques. 2005. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós: Barcelona.

Vázquez Mantecón, Álvaro. 2012. *El cine súper 8 en México: 1970-1989*. UNAM, Filmoteca: México.

Wrona, Carole. Le kaléidoscope et l'horizon. À propos de L'Eau de la Seine. *Revue Esthétique*, 189-194.

b) Revistas académicas

Ancira, Andrea, Vázquez Mantecón, Álvarez y Windhausen, Federico. 2020. Teo Hernández: instancias de la imagen, la escritura, el cuerpo y el archivo. *Artefacto visual* 5 (julio): 152.

c) Hemerografía

- Ancira, Andrea. 2018. Conjuros. El cine experimental de Teo Hernández. *Revista Ambulante*, febrero.
- Etienne, Julián. 2018. El tacto de Teo. *Letras libres*, junio.
- Cambolor-Macherel, Xochitl. 2017. El banquete de Teo. *Lumière*, enero.
- Courant, Gérard y Morder, Joseph. 2017. Entrevista con Teo Hernández. *Lumière*, enero.
- Hernández, Aline. 2015. Teo Hernández y su cinema-cuerpo. *Portavoz*, marzo.
- Hernández, Aline. 2015. Teo Hernández. *GASTV*, marzo.
- Hernández, Mauricio. 2017. Velocidad: Teo Hernández. *Lumière*, enero.
- Klonaris, Maria y Thomadaki, Katerina. 1978. Manifeste pour une féminité radicale pour un cinéma autre. *CinémAction I, Dix ans après mai 68, Aspects du cinéma de contestation*. Paris.
- Lebrat, Christian. 2005. MétroBarbès-Rochechou'Art. Entrevista con Teo Hernández, Jakobois y Michel Nedjar. *Lumière*, 2005.
- Terremoto Magazine. 2018. Estallar las apariencias. *Terremoto Magazine*, julio.
- Prédal, René. 1991. Le Cinéma holographique : les expérimentations de Claudine Eizykman et Guy Fihman, *Cinemas 1, 3*, (primavera) 1991.

c) Presentaciones académicas

- Ancira, Andrea. 2016. Considerations and thoughts around the cutoff technique and aesthetics of Teo Hernández. Presentación de *Lacrima Christi* en el programa "Mesures de Miel et de Miel Sauvage" en el Centro Pompidou, 15-17 de abril, París.
- Beauvais, Yann. 2019. Presentación en Miércoles de SOMA, junio, Ciudad de México.
- Morales, Francisco Javier. 2011. Teo Hernández. Ponencia presentada en el "I Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico", 15 al 18 de noviembre, Ciudad de México.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2020. Teo Hernández y la experimentación en súper 8. Conferencia presentada en la XIV Bienal FEMSA, 30 de septiembre en Morelia, Michoacán.

Cuernavaca, Morelos a 24 de junio de 2021.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **4 à 4 MétroBarbès Rochechou'Art (1980-83): el cine experimental de Teo Hernández como Práctica corporal**, que presenta el alumno Neil Mauricio Andrade Ruiz para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: La tesis es una reflexión sobre el cine de Teo Hernández. Autor poco conocido en México y que, sin embargo, emrendió una de las más importantes reflexiones sobre el ejercicio filmico. Dicho cine, fue concebido como una práctica estética, filosófica, en contracorriente de la utilización del cine como instrumento o medio, el de Teo Hernández es un experimento vital. La tesis muestra la importancia de los experimentos de Hernández, que consciente o inconscientemente dialóga con las vanguardias históricas, con la filosofía francesa de segunda mitad del siglo y con el cine en general. Es una tesis amena para leer, bien documentada y que utiliza fuentes idóneas y contemporáneas para analizar un problema tan importante para el cine, cvisto de la estética como práctica que no “usa” la cámara, sino que la incorpora al sujeto mismo.

Es así un trabajo interdisciplinar importante. Hunde sus raíces en la posibilidad de entender el cine de otra manera, de salir de la comercialización endémica en nuestros días. Es además un trabajo sobre el mundo de los sueños del cineasta y sus discusiones rebeldes sobre el arte de la imagen movimiento



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado



meal maestría
estudios de arte y literatura

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Armando Villegas Contreras

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS | Fecha:2021-06-25 16:04:18 | Firmante

WoT7lg2bDqVfGjvp6/zcjtdZbahpAVXD3ytRlioCoN1ZwabSxhkhGiQ/xmskjjlnHXQuH2twYRDna2W+kS+W0KS2HfwF7O2UmNiruGkpF3cgklEu9iSj73Y3Jx3vOniRYmnlJ6ebTZBD
J+k7CZtFWHMJAAnkGk71PpTzGt8mDaClGonftKQ7IEykkCCB19hQXjBwDyU6uv8Irvvwhhr0tGRSgd2ttCqahkdHEQA/xFa0KMf0ZKOTHP0dFuX55pbhLsxoH8++5jldTLefLfnfbd
nN+yxXwjHy1CJHUaI5+2+8wI9VvmB4iUmKxNNrmu0KFWDIN45uli2tJ/YN0o3w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Bm63k7

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/9xuRafXwRdcbIQmuAkz0NI9ZmDUXf1k3>



Cuernavaca, Morelos a 27 de agosto de 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *4 à 4 Métró Barbès Rochechou'Art* (1980-83): el cine experimental de Teo Hernández como práctica corporal, que presenta el alumno Neil Mauricio Andrade Ruiz para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: El estudiante presenta una aproximación interpretativa a la obra del cineasta experimental mexicano Teo Hernández. Basándose en un conocimiento profundo de la trayectoria del realizador y de su contexto cultural, así como en un aparato teórico e histórico alimentado por las propuestas de Marie Bardet, Michel Bernard, Gilles Deleuze, Álvaro Vázquez Mantecón, Yann Beauvais y otros autores, Andrade Ruiz elabora un trabajo original, bien argumentado y excelentemente escrito. Además, establece en él pertinentes vínculos de las películas de Hernández con otras esferas de la cultura (la danza, el body art) y con creadores de otras latitudes (Hirsch, Candini), satisfaciendo así uno de los principales propósitos buscados en este programa académico.

Sin más por el momento, quedo de usted,

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Se anexa firma electrónica.

Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.
Tel. (777) 329 7096, / facartes@uaem.mx



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2021-08-28 12:16:15 | Firmante

DnsK+7Y412kiWJUEbAGcbxU7N8zv+xnHlx1QFxAAtj/pAMwYnAmq+xljhBiMv+VFYk5rlayVTTwibThOZn8jzC55wgmtmCqLtoQrMTnTaSYcsZByGx992dURdE6/BoWysq8HCNRk9/0oaJa4IEjE4GoPAINEz3xHcjfa82UXXiB7AJUfYnkq1OZZdZtCHZAq0pgn5uzZfeuBE6A2dl3xFUNDMkTQ8zIIIRkR5ZtEZxh7Bv8WMS97OkfenpdPwz+D67npWK/3ntchEcREkBrVUeFxp3ugDuGJKrdF2oGPR0JKyg5SOrUtZ59z3ulncqJvwUWOdrR/U8qoAFVD64/nh7IA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[gX1uWd](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/xG98RBWDGWbepAlq5CQUKq1hqVaeg9yx>



Cuernavaca, Morelos a 20 de septiembre de 2021.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *4 à 4 Métro Barbès Rochechou'Art (1980-83): el cine experimental de Teo Hernández como práctica corporal* que presenta el alumno Neil Mauricio Andrade Ruiz para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis permite apreciar la importancia de la obra de Teo Hernández dentro del panorama del cine independiente en México en la segunda mitad del siglo pasado. Analiza y da a conocer la obra de este artista mexicano desde el exilio lo que no permitió que se conociera su trabajo en México sino hasta ahora.

El trabajo revisa la producción de cine del autor así como sus escritos que han permanecido inéditos pero que son una fuente importante para profundizar sobre los conceptos que Teo Hernández desarrolla en su obra. La experimentación, como principio de creación, se resuelve en una diversidad de formas que van de lo anecdótico a la abstracción formal, estableciendo una

narrativa y una práctica del cuerpo como el fundamento en la producción de imágenes que problematizan el alcance de la representación y de la imagen, en el sentido más amplio.

Las relaciones que establece la obra de Teo Hernández con el cine independiente o experimental, y más particularmente con el formato de super 8, se caracteriza por su afán de experimentación como una “instancia de impacto”, una zona de relativa indeterminación. Aunque su obra se vincule con el cine experimental de Francia, su obra pasó inadvertida en México tanto en los grupos y festivales que se organizaron en ese tiempo. No es sino hasta muy recientemente que se ha dado a conocer su obra por lo que la investigación de Neil Mauricio Andrade Ruiz permite un conocimiento más amplio sobre la obra de este autor.

El trabajo hace uso de fuentes inéditas ya que gran parte de los manuscritos y las obras no han sido difundidas hasta ahora ya que la labor de edición de textos y la digitalización de sus obras aún falta por hacerse. Sin embargo el trabajo ha podido aprovechar el acceso de este material que permanecen resguardados en el Museo Pompidou. Destaca también el marco teórico en el que se analiza la obra de Teo Hernández en el análisis de su particular uso de la narrativa en el desarrollo de temas relacionados con el cuerpo, el exilio y los elementos conceptuales que aparecen tanto en las películas como en los escritos.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

Por una humanidad culta

Una universidad de excelencia

Dr. Fernando Delmar Romero

Profesor-investigador

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2021-09-20 21:52:48 | Firmante

Y0+aFFhUVVWdFTijZI8DRQQTZMB456LkQEdvoAGoqC93/yQh7S/rNMaCAln9nSCjxrtQxomPcko34VO6JkeLPg/bH1fzPhRfja3KIYgxnsI5mug5PJz0hTxMQSC28qfhLpyrvDaj3z/c
lWuWLjJC1/nimL6jLb813LgjiBH29MXrXErPs5e5pdzkiTfwAorXiEoYdJn2g7uGBA93H4L2V7E9hcrIQfXD14b9kd9VuGZDddMvRQe43L1NjEmccmzw+rB7Wnfokz2M3aNtNS7oa/Bx
ILxNeZX6Ld5gwE94/FJTmZd4qKP5EirWQIPTyag/NjoR7i+z9yDdvflvA+Jx8g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Sr01zg

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/kkVrPOHR7uPb6Mj46QFE5CM63gc4wdRr>



Cuernavaca, Morelos a 22 de octubre de 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *4 à 4 Métro Barbès Rochechou'Art (1980-83): el cine experimental de Teo Hernández como práctica corporal* que presenta el alumno Neil Mauricio Andrade Ruiz, para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

En esta tesis de maestría, el alumno Neil Mauricio Andrade Ruiz ha hecho un trabajo rigurosamente fundamentado donde cumple su objetivo de expandir el diálogo sobre el cineasta experimental Teo Hernández, artista de origen mexicano conocido por su trabajo en Super 8 pero que ha sido excluido del canon de los llamados superocheros en México. La tesis representa un aporte importante al reconocimiento de las contribuciones del cineasta.

El autor de la tesis empieza con una descripción de la vida y trabajo de Hernández, utilizando fuentes primarias para contextualizar la tradición artística en que trabajó el cineasta. En especial, se hace mención de una notable exhibición en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México curada por la Mtra. Andrea Ancira, a quien también consulta como fuente importante.

A continuación, el alumno describe las distintas tradiciones experimentales que influyen en el trabajo de Hernández, en especial la práctica del cine corporal. Hace un análisis preciso de la



manera en que el trabajo del cineasta está centrado en estas tradiciones pero a la vez se desvía de ellas. En especial Andrade Ruiz describe con detalle cómo la experiencia corporal en el trabajo de Hernández, “la autorrepresentación en movimiento”, no solamente se nota en su producción, donde la cámara opera como una extensión del cuerpo, sino también en el proceso del montaje. También se reflexiona sobre el compromiso del cineasta de abandonar la llamada “perspectiva antropométrica” para construir un lenguaje totalmente distinto a las narrativas convencionales.

El corazón de la tesis es una descripción en detalle de la obra “4 à 4 MétroBarbès Rochechou'Art” de Hernández, una película que, en palabras del alumno, “mediante montaje y cámara-en-mano, produce un conjunto de imágenes cuyo principio organizativo es formal, a la vez abstracto y asociativo (tanto poético como conceptual)”

Finalmente, Andrade Ruiz argumenta que el trabajo de Hernández sigue vigente como referencia para la práctica del cine experimental en América Latina, especialmente el trabajo de Narcisa Hirsch y Claudio Caldini, citando ejemplos específicos en el trabajo de ambas para respaldar su postura.

Esta tesis demuestra las capacidades necesarias para obtener el grado mencionado, y representa también una corrección importante respecto a la omisión de Hernández de la literatura entre los superocheros de origen mexicano.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Dr. Gregory Max Berger
PTP Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

GREGORY MAX BERGER | Fecha:2021-10-25 12:32:11 | Firmante

pM6UDWyeDOzG5iLZE4tUB4kdcC67jInkQrM862Gj4E2OtohJWixey0vtianX3DLNasW2C67kZCkETtRMaK3CfsNNe//BHAP8322/5qpUZZNtP4oJjASfHOc+IQfglck4Uv9GsQaosd/ah/nNE9ait0/Qa+K71lJa6nLSQifjZfcz8czAqw3LqGPPZT6UQ6swZ/mnZPmAUt1S4Bhr0i9DRMWoepJqkdpofJbMrmX8wOHJ+CM+Ez9Lbx7NMjQmsFCojR6JV3xtITWmTJMV5pXHrjTmK0twfG6a+F/wl0lp0MUNjQmKMriLCyWsRycDyVru3xiy92oc0+pgxGikV2A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[clpaYx0Jf](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/aYOzohuk9uDvwrtp6JPEB0QeTyr1pVh>



Cuernavaca, Morelos 20 de octubre del 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “4 à 4 *MétroBarbès Rochechou'Art* (1980-83): el cine experimental de Teo Hernández” como práctica corporal que presenta el alumno **Neil Mauricio Andrade Ruiz**, para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

1. La tesis demuestra que el alumno realizó una investigación completa al historizar el trabajo de Teo Hernández, mostrando como el cineasta propone a la técnica, en este caso la cámara, en primer lugar como una extensión del ojo, pero en la medida que se va profundizando el análisis, esta se va transformando en extensión del cuerpo y los sentidos. La tesis demuestra que el artista propone una estética experimental que incluye un formato pensando para lo doméstico (el súper 8) pero trasladado al arte, sin perder la relación con lo íntimo.
2. El uso del método de análisis es adecuado.
3. Utiliza fuentes teóricas para sustentar sus interpretaciones.
4. El alumno plantea, dentro de su investigación, una perspectiva que contempla la técnica en relación con el cuerpo y la sensibilidad. Planteamiento que se sitúa en estudios contemporáneos significativos para el campo disciplinar.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Mtra. Laksmi de Mora Martínez
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, UAEM

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LAKSMI ADYANI DE MORA MARTINEZ | Fecha:2021-10-20 10:16:06 | Firmante

MjJTWaKUIh83OBrF1ZyuSWgQkR3+gDHKamlyZHJXLix9ATrPEmCly7QucllxDSguCql+nFLMCDvNe2lQfs4FwnZQeFMSeWGrZEbKbn3sX2kDRnq1wdr/2QQ2tc0PGht5O8f/8QpZ0hhA5sCxxczlFCwRcCX49gXowKyM0ZBFia7xb5u9bTlr1MbTIPJ5X1Se+YV2tNNNrN9yvbO6lUA76z+KtSZYcwRLZOokgXg9888dPTzsHcUnFkHQtg8Tz5rMT4qFvcSxG9OBFtY7q6OQbCzoM+RhWAdGM7ImCUsn3VmJ7froZWl7oo1F2uHSDeUwJhI7uN3wVzWOxjryeiMg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[iZ3rlxR1c](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/YWVivMxkCJPt5JRTbvyrXpaWKcblwQQQ>

