

Teo Hernández: instancias de la imagen, la escritura, el cuerpo y el archivo.

una conversación entre Andrea Ancira, Álvaro Vázquez y Federico Windhausen

En otoño de 2017, me reuní a conversar con Álvaro Vázquez Mantecón y Federico Windhausen en el marco de la VII edición del Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, *El cine en el campo expandido*. El objetivo de este encuentro era compartir, como antesala a la exposición Estallar las Apariencias: Teo Hernández (Centro de la Imagen, 2018), algunos acercamientos a la obra y el archivo de Teo Hernández (Ciudad Hidalgo, 1939 - París, 1992), uno de los realizadores mexicanos más importantes de cine experimental en formato súper 8, cuyo trabajo ha sido poco exhibido en México. La idea de reunirnos en esta mesa derivó de una serie de encuentros similares —a veces públicos y otras privados— que sostuve con amigos, familiares y colaboradores de Teo así como con artistas e investigadores, los cuales nutrieron el ejercicio de reconstruir, situar y actualizar desde múltiples voces la obra y el archivo de este artista.

Pero para contextualizar esta conversación quizás habría que describir su trabajo. Como ya he sugerido en otras ocasiones, una manera de adentrarse en el cine de Teo Hernández es pretender por un instante que lo que vamos a presenciar no son películas, sino actos de magia, una especie de conjuro concertado entre la película y el cineasta, la luz y la visión, que permite explorar otros ojos, otros oídos, y en última instancia, otros cuerpos desde los cuales sentir e incluso recrear o reescribir el mundo. A través de la refuncionalización de sus herramientas (con la cámara aprende a bailar y con la escritura aprende a ver), Teo cuestiona la sensibilidad dominante, restituye el cuerpo onírico, psíquico y carnal como principio activo (deseo) e invierte, por un instante, los roles entre naturaleza y humanidad, como en un carnaval. Para Hernández y sus cómplices, el cine se convirtió en el espacio por excelencia para tratar de suscitar un pulsar inverso, una realidad sublimada, remodelada o reordenada.

Desde el autoexilio en Francia, entre 1968 y 1990, Hernández filmó alrededor de 160 películas de duración y formatos diversos (8mm, súper 8 y 16mm) y, junto con Gabriel Badaud (Gaël), Michel Nedjar y Jacques Haubois (Jakobois), creó el colectivo de cine

experimental MétroBarbèsRochechou Art (1980). Como recuerda Dominique Noguez en el prólogo de su *Elogio al Cine Experimental*, antes que un manifiesto de vanguardia, lo que articuló a la vez que distinguió a dicha comunidad respecto de otros grupos de cine experimental de la época fue un intenso sentido de amistad y amor. En Francia, su obra se ha vinculado al Cine Corporal o La escuela del cuerpo, un movimiento disidente de investigación artística encabezado por Maria Klonaris y Katerina Thomadaki que cuestionaba la representación hegemónica del cuerpo y del género. Aunque ciertamente se entabló una relación de amistad y colaboración con varios integrantes de este movimiento, sobre todo a través de del colectivo *Jeune Cinéma*, el cine de Teo se mantuvo alejado de su discurso abiertamente militante.

Hacia finales de los años ochenta, durante la etapa final de su producción, Teo resuelve que el ojo es un obstáculo, un aparato normado y funcional que le estorba para imaginar, y del cual decide librarse. Abandonar el objetivo de la cámara le permite ceder la visión a sus extremidades y prolongaciones nerviosas, acercando la imagen, cada vez más, al deseo. En varias notas Teo describe su cine como un *cine táctil* y aunque no lo define teóricamente, la última década de su producción es el testimonio del desarrollo y la culminación de esta práctica: el movimiento del cuerpo entero del camarógrafo conduce la mirada y, a partir de la desorientación, suscita la imagen. Es en el marco de estas exploraciones que comenzó a colaborar estrechamente con Studio DM (1983), una compañía de danza contemporánea creada en París por Bernardo Montet y Catherine Diverrès. Basta ver algunos de estos filmes para caer en cuenta de que, además de documentar la danza desde la intimidad de sus prácticas (o practicantes), la coreografía se volvió para Teo un modelo para filmar. Poco antes de su muerte prematura en 1992, Hernández legó su obra fílmica y archivo personal al artista Michel Nedjar, quien lo entregó en calidad de donación al Centre Pompidou para asegurar su conservación y difusión. Desde entonces, los filmes forman parte de la Colección de cine y el acervo documental de la Biblioteca Kandinsky, constituido como el Fondo Teo Hernández.

Andrea Ancira: Imaginar cómo presentar esta serie de archivos ha sido uno de los grandes retos de la exposición. La investigación alrededor de la obra de Teo Hernández

que inicié hace tres años, más o menos, se originó en el marco de un seminario de investigación curatorial que se llevó a cabo en el Centro de la Imagen, cuyo objetivo fue estudiar una serie de prácticas artísticas de los años sesenta, setenta y ochenta, a partir de revisar archivos poco estudiados. Uno de los ejes más importantes del seminario fue la experimentación en el cine. Uno de los investigadores que invitamos a las sesiones de estudio fue Álvaro [Vázquez Mantecón], quien presentó su investigación sobre súper 8. Aunque algunas personas ya me habían hablado del trabajo de Teo anteriormente, fue ahí donde por fin pude ver su cine. En la sesión, Álvaro nos platicó lo difícil que era acceder a estos materiales que se encuentran resguardados en el Centre Pompidou, en París. Así empezó la aventura de esta investigación.

Cuando fui a consultar el archivo de Teo en el Pompidou, me encontré con más de 2500 diapositivas, 160 películas ya digitalizadas, más de 1000 fotografías, una extraordinaria suma de notas, intuiciones sobre cine plasmadas en libretas y hojas sueltas, servilletas, tarjetas de presentación, recibos de compras y boletos de tren reciclados; bitácoras autobiográficas; una extensa correspondencia, entrevistas, dibujos, así como documentos técnicos sobre sus películas y proyecciones. Además, en este ensamble documental Hernández integró documentos de algunos artistas con quienes mantuvo solidarias y vitales relaciones de colaboración. Fue muy emocionante encontrarme con este cuidadoso y extraordinario registro de vida. Tener acceso a estos materiales me dio mucha luz sobre cómo entender su obra cinematográfica. Me di cuenta, por ejemplo, de que Teo hacía cine desde esta noción expandida de la que han hablado a lo largo este encuentro: un cine que trasciende el registro o la representación, y que más bien le apuesta a una exploración de la potencia de la imagen cinematográfica en la constitución de diferentes poéticas. Así, uno de los aspectos más interesantes de sus películas es el punto en el que convergen la escritura, la imagen y la danza. De hecho, antes de irse a París, Teo no sólo estudiaba arquitectura en la UNAM, escribía y cursaba talleres en la Escuela de Diseño y Artesanías, ubicada en donde hoy se encuentra el Centro de la Imagen. También asistía frecuentemente a los cineclubes de la Ciudad de México. En ese círculo fue que conoció a Antonio Campomanes, con quien hizo la película *I.F.A.L.* y creó el Centro de Experimentación Cinematográfica, en el cineclub de Filosofía y Letras de la

UNAM. Después hizo una serie de viajes: a San Francisco, a Londres —vivió allí un tiempo— y después ya a París. En algunos de esos viajes intentó hacer algunas películas que no logró completar, situación que lo lleva a pensar que quizás deba escribir en lugar de filmar. Todo esto lo platica él mismo en sus diarios.

El proyecto curatorial que estoy desarrollando en el Centro de la Imagen, en el que se presentará por segunda vez en México el trabajo de Teo Hernández, exhibirá durante tres meses películas que se han visto muy poco en México, pero a su vez, busca contribuir a la historia política y cultural de la homosexualidad en México, una historia que todavía tiene muchos huecos y en la que ciertamente el trabajo de Teo se inserta. También es un proyecto que intenta lanzar preguntas sobre la construcción de narrativas canónicas del cine experimental, eurocéntricas o anglocéntricas. A menudo, parece que el cine experimental de los 70 en Francia se reduce a Godard y a los lenguajes que dialogaron con la Nouvelle Vague. Sin embargo, de pronto, aparece un grupo de cineastas, como aquellos con los que colaboraba Teo, un grupo marginal dentro del cine experimental, que de por sí ya es un tipo de producción marginal. Ha sido interesante adentrarme a estudiar este margen dentro del margen.

Otro tema recurrente en esta investigación tiene que ver con la paulatina patrimonialización de esta obra. Antes de morir, Teo Hernández le donó su archivo a uno de sus compañeros, Michel Nedjar. Al no contar con la infraestructura para almacenar este archivo, Michel decide donarlo al Pompidou y al hacerlo, pierde cierto poder de decisión sobre ese material. Es decir, aunque ciertos usos del archivo y las películas requieren de la autorización de Michel, los procedimientos para acceder y hacer circular este material los establece dicha institución. En ese sentido es complicado pensar la circulación de estos materiales en México para su estudio en el futuro. Afortunadamente, la mayor parte de sus películas se han digitalizado y, a raíz de esta investigación, se movilizó un proyecto de digitalización de una buena parte del archivo que, a partir de 2019, estará disponible en la página del Pompidou.

La traducción ha sido una dimensión interesante y muy rica del proyecto. Cuando Teo llegó a París, renunció al español... y, aunque hablaba francés, pues lo estudió desde su infancia, en sus libretas vemos cómo, a lo largo del tiempo, mejora su fluidez: en la

ortografía, en el léxico. Lo único que siempre escribe en su lengua materna, son sus poemas. Pero la obra de Teo vista desde la traducción es interesante no sólo en términos de la apropiación y ocupación de otros idiomas. Del mismo modo que traduce distintos idiomas, también traduce lenguajes artísticos. Su obra es muy potente desde esa perspectiva.

Además del formato súper 8, sobre el que hablaremos seguramente más adelante, desde mi perspectiva, algo que me llama mucho la atención es que el cine de Teo es muy distinto del cine gay de todos sus colaboradores y del cine gay de esta época. Teo proviene de una familia de Michoacán, dueña de aserraderos, con la no pudo asumir abiertamente su homosexualidad, situación que quizás lo orilló al exilio. Teo tiene una manera muy particular de expresar esta sensibilidad, no a través del erotismo del cuerpo desnudo, sino a través de su movimiento de cámara y de la técnica que va desarrollando, que es como un zoom in - zoom out a partir del movimiento de su propio cuerpo, lo que le permite trabajar desde el deseo. Esto es interesante explorarlo en profundidad.

Las imágenes que les muestro son imágenes que tomé durante la investigación en este archivo. Para esta exposición, me interesaba problematizar la naturaleza transterritorial del archivo así que tomé muchísimas fotos, todas las que pude. Era la única manera en que sabía que podría estudiar esto con más tranquilidad y con más personas una vez volviera a México, además de que no sabía cuándo podría consultarlo de nuevo *in situ*. Este universo de imágenes formará parte de una especie de centro de documentación pirata, o *anarchivo*. Me interesó aprovechar la limitante de no poder mostrar originales por el presupuesto, para replantear otra forma de exhibir un archivo. Desplazando el fetiche de "lo original", este Centro de Documentación está pensado como un dispositivo de "simulación" interdisciplinario que permitirá relacionarse plástica y visualmente con el archivo, palparlo, involucrarse y jugar con sus reproducciones, sorteando, al nivel de la experiencia, los procedimientos institucionales y las voces especializadas. Podría seguir hablando mucho sobre la investigación, pero me gustaría escuchar a Federico, que ha hecho una investigación importante en torno al trabajo de Teo.

Federico Windhausen: Empecé a investigar la obra de Teo Hernández en 2014, cuando el curador e historiador Enrico Camporesi, que trabajaba en este momento en el Pompidou, empezó a llevar a Nueva York —en este momento yo vivía en Nueva York— programas de cine experimental francés de los 70. En 2015, cuando Andrea estaba terminando su residencia, empecé a ir al archivo del Pompidou a ver las películas y a ver los materiales que nos muestra ahora Andrea.

Les puedo ofrecer la perspectiva de un investigador que se especializa en cine experimental. En la década de 1990 empecé a investigar a ciertos cineastas vinculados al cine experimental de los 60 y 70 —a figuras canónicas como Paul Sharits y Ken Jacobs— y fue un aprendizaje muy largo. Para mí siempre ha sido una experiencia de inmersión entrar en un archivo y tratar de entender qué te ofrece y qué no te quiere dar, o, lo que es lo mismo, cómo entender las resistencias de un archivo: hasta puede ser el archivo de un cineasta todavía vivo, que a veces es lo peor, porque tienes que trabajar con esta persona [risas], por lo que prefiero trabajar con cineastas muertos. Acercarse a un archivo como el de Teo implica acercarse a cosas muy personales, íntimas: diarios, cartas, fotos. Con tantos elementos, uno tiene que tomar decisiones constantemente, hay que decidir cuáles son los artefactos más importantes. y luego decidir cómo vas a interpretar y utilizar lo que cada documento te presenta. Yo lo que hago es hacer copias digitales para luego poder “vivir” con el archivo digital y tratar de entender su contenido. En el momento de estar dentro del archivo físico es imposible hacer más que tomar decisiones rápidas y fáciles, a menudo la recogida es un proceso agotador. A lo largo de los años, mi trabajo ha desarrollado cada vez más un enfoque dual en individuos y comunidades. Para mí es muy interesante pensar en lo que es singular o único en el cine experimental de una persona y, al mismo tiempo, en qué comparte con otros cineastas, comunidades y redes de diferentes tipos de artistas.

Como investigador me impactó mucho “Big As Life: An American History of 8mm Films”, una retrospectiva enorme (presentaron docenas de programas) de cine experimental en 8mm y súper 8 que vi en un microcine dentro del Museum of Modern Art en Nueva York en 1999. Luego, preparando un texto para la revista *October*, comencé a investigar qué decían y escribían varios cineastas sobre el cine de paso reducido,

independientemente de si sus películas me interesaban o no, para mejor entender los discursos sobre los formatos reducidos dentro de cine experimental. En los Estados Unidos el súper 8, que antes fue considerado un formato inferior al 16mm, pasó por un momento de reivindicación cultural, al menos entre algunos cineastas en los 70 y los 80. Hablaban, por ejemplo, de algo que despreciaban algunos de los que usaban 16mm: del aparato diseñado para reforzar lo automático. Hay una pronunciada diferencia entre la Bolex, que es una cámara que se usa para filmar en 16mm y te ofrece una gama de efectos y funciones especiales, que es reconocida como un instrumento delicado, y una cámara típica y barata de súper 8, que lo tiene todo automatizado.

Fue una experiencia muy importante en las culturas de cine experimental aprender a usar una Bolex. Por ejemplo, podemos ver a un cineasta como Stan Brakhage, en documentales de los 60, mostrando cómo practica, ensaya con su cámara todos los días, desarrollando ciertas habilidades y técnicas. Debo aclarar que Brakhage estaba muy a favor de utilizar artísticamente lo que la industria cinematográfica consideraba los formatos "amateur" como el súper 8, pero sin embargo la cultura dominante de cine experimental estaba principalmente orientada hacia el formato de 16mm y la Bolex. Los defensores estadounidenses del súper 8 hablaban de la inmediatez que te ofrece lo automático y de las ventajas de una cámara chica que se manipula más cerca al cuerpo. Los textos escritos alrededor del súper 8 también mencionan la pequeña escala de la pantalla, la imagen, la cámara, la empalmadora, y sus vínculos a lo doméstico, a las películas caseras.

Álvaro Vázquez: En ese sentido, sería interesante preguntarnos sobre la relación de Teo Hernández con este formato fílmico al que se adhirió toda su vida, el súper 8. El súper 8 imprime ciertas características al lenguaje cinematográfico como la ligereza, la rapidez, la maniobrabilidad, etc. En algún momento determinado —y esto me parece importante subrayarlo—, Teo tiene acceso a una cámara de 16mm. Filma dos o tres cosas con ella, pero decide no continuar rodando en 16mm y regresar a su vieja cámara súper 8. ¿Por qué? Porque encuentra en el súper 8 la clave para hacer este tipo de registro en el que está interesado. De algún modo, esto nos habla de su personalidad.

Federico Windhausen: Para los cineastas, usar el súper 8 era una manera de recuperar cierto tipo de cine íntimo. Y el concepto de un cine íntimo es algo muy importante para Teo. Comparándolo con Buenos Aires en los años 70 el discurso era muy diferente. Pocos defendían el súper 8 de esta manera. En general los argentinos hablaban en términos más generales del valor cultural del cine experimental. Pero lo que me impresionó en cómo usa la cámara Teo es cómo extiende esa tradición de transformar la cámara en su instrumento pero con herramientas consideradas demasiado simples o restrictivas para ese propósito enrarecido. Veo un compromiso similar a la dimensión técnica de súper 8 en las obras de Joseph Bernard de Michigan y Claudio Caldini de Buenos Aires.

Álvaro Vázquez: ¿No encuentras parecidos entre Teo Hernández y Claudio Caldini? En mi forma de ver, tienen algo en común, por ejemplo en el giro de la cámara.

Federico Windhausen: Sí, eso está en una película de Claudio [*Gamelan*, 1981]. Pero es muy diferente, porque es sistemático lo que hace Claudio. En Teo, en cambio, no hay ese uso sistemático de la cámara, es difícil hablar de improvisación, es algo que surge del momento. Tuvo que practicar mucho Caldini en esta película para llegar a donde quería.

Andrea Ancira: También tiene una de flores superpuestas, *Ofrenda*, que a mí me recordó al movimiento superpuesto que encontramos en Teo Hernández. No se trata del mismo movimiento, pero la sensación, de pronto, sí lo es.

Federico Windhausen: Si la sensación es parecida. Puede ser a causa de tener en común una búsqueda, una exploración de lo extático. Pero la técnica es muy diferente. Volviendo a Teo, está también el cosmopolitismo. La relación entre Teo y México, Teo y el cine experimental de los Estados Unidos, y Teo y la cultura de Europa. Las relaciones entre todos los centros de cine experimental son complejas y muy interesantes. El cine francés experimental de los años 70 fue, en general, ignorado no solo a nivel mundial sino también en lugares tan cercanos como Londres. Hay una intensidad de trabajo dentro de ese ambiente, porque no era sólo Teo, también están otras personas con las

que Teo hacía películas (Nedjar, Jakobois y Badaud); también están Maria Klonaris y Katerina Thomadaki. Hay relaciones interesantes entre las ideas y las películas dentro de París, y hay diálogos directos e indirectos que se manifiestan a través de las propias películas. Los cineastas ven películas de otras partes del mundo, pero pocos prestaban mucha atención al cine experimental de París. También está la cuestión del cine *queer*. Teo dice que fueron importantes para él ciertas películas de Kenneth Anger, por ejemplo, un cineasta fascinado por la cultura visual del pop de los Estados Unidos, el imaginario de Hollywood y la iconografía del ocultismo; el cortometraje erótico de Jean Genet, *Un chant d'amour*; y algunas de las películas de Gregory Markopoulos, otro cineasta que se ubicaba entre diferentes culturas, que fue autoexiliado de los Estados Unidos y trabajó en Europa. Teo vio *Twice a Man*, en donde Markopoulos desarrolla un modo de montaje que terminará siendo radicalmente diferente al de muchos de sus cineastas contemporáneos. No estoy hablando simplemente de posibles influencias, sino también de resonancias no intencionales y diferencias claves. Podemos decir que estos cineastas colocan en el centro de sus prácticas cinematográficas una serie de preocupaciones: sobre la representación del cuerpo, la formación de una mirada "impregnada" por el deseo y, en el caso de Markopolous, la renovación de la percepción visual.

Público: ¿Qué relación hay con el trabajo en súper 8 de Derek Jarman, porque también es refinado, se asume como un cine gay, íntimo y con logros virtuosos? Los encuentro conectados. ¿Cómo se ubica como una elección de material político?

Álvaro Vázquez: En el inicio el súper 8 es una decisión que se toma por accesibilidad. Es el formato al que se puede acceder fácil, después se convierte en una decisión. Yo no sé qué pasa con el video, si se llega a acercarse al video, pero tengo la impresión de que, desde que tiene este momento con el 16mm y dice "no me interesa", centra su interés en lo fílmico y en el formato súper 8. Tiene la suerte de morir cerca del fin del formato.

Andrea Ancira: Derek Jarman es una referencia importante, sobre todo cuando Teo recurre al uso de espejos que irradian reflejos de la escena filmada y al travestismo, como en *The art of Mirror* de Jarman. En términos estrictamente cinematográficos quizás la

relación sea más formal que temática, aunque ciertamente son sensibilidades y espíritus afines. Respecto a lo que comentaba Álvaro sobre la elección del formato, en las notas que leí en los diarios de Teo, él cuenta que su primera cámara fue de 8mm, después adquirió una súper 8 y se debatió mucho si cambiar a 16mm. En sus notas hay páginas y páginas en donde sopesa los pros y los contras de usar 16mm. Pero hace poco encontré otra cosa: en una de las libretas que habla de la primera película que quería filmar en 16mm en Marruecos, narra que el protagonista y el asistente desaparecieron. Por esta razón no pudo terminar su película y se dio cuenta de que en súper 8 podía hacerlo todo: "Trabajo en súper 8 porque es el formato que me permite tener control de todo", es decir, le permite controlar e incidir en todo el proceso de producción de la película. Hay una necesidad de Teo muy grande por controlarlo todo, incluso la forma en la que ensambló su propio archivo, da fe de ello.

Federico Windhausen: Cuando empiezo un proceso de investigación, suelo buscar cineastas que escribieron mucho o hablaron mucho en foros públicos. Puede ser que publicaron poco o nada, pero para varios de mis proyectos mi punto de partida es la relación entre las ideas del cineasta y sus películas. En el campo de cine experimental conozco pocos archivos con tantos escritos como los de Teo. Es un cuerpo de escritos muy personal, con mucha diversidad, que muestra su forma única de abordar y explorar cuestiones teóricas y culturales. Hay pocos cineastas así. Stan Brakhage es uno, puede ser que Abigail Child es otra, artistas que escriben en un estilo que es muy personal, que están pensando todo el tiempo en teorías culturales, en el uso del aparato, en formas nuevas, etc. Ahora bien, hay otros elementos de sus escritos que hay que analizar, más vinculados al romanticismo, a lo místico, ciertos tipos de poesía visual y textual, pero esos me interesan menos y no dudo que otros investigadores pueden profundizarlos mejor que yo. Sea cual sea tu interés en sus textos, hay que entender que Teo usa un discurso muy figurativo, que inventa, prueba ideas, y a través de eso se permite hacer afirmaciones especulativas sobre el cine en su diario. Sus cualidades poéticas le permiten ser contradictorio, lúdico, incluso absurdo. Nos dejó mucha tela para cortar.

Andrea Ancira: En el marco de mi investigación, se logró transcribir la totalidad de los diarios. Esta transcripción la estoy trabajando con una paleógrafa y una traductora para publicar todos los diarios en español. En la exposición se van a presentar las películas, algunos documentos, pero en realidad lo único que se quedará en México es la copia de este "archivo pirata" que hice en la investigación y este libro de sus diarios en español, también se publicarán algunos ejemplares en francés.¹

Público: Se me hace muy importante la relación entre la visibilidad de su trabajo y su propia invisibilidad como cineasta. Desde los 90 se escucha el mito de Teo Hernández, que es alguien muy especial en la cinematografía mexicana de los 80, pero sin embargo muy poca gente lo conoce. En este sentido, me interesa la visión que tiene Teo en todo este mito. A pesar de que él viene de la arquitectura trabajó la deconstrucción de la sexualidad desde el formato menor del súper 8, desde una posición contracultural, casi mística. Ahora tratamos de "construir" toda esa deconstrucción que él hizo desde su posición de cineasta homosexual y en los márgenes. Me interesa esta tensión entre "centrar" a un cineasta, recuperarlo, y una visión de la realidad, la de Teo, que siempre se movió en los márgenes.

Andrea Ancira: La visibilidad de Teo en México es uno de los mayores retos: mostrar su trabajo y hacerlo en el contexto de una exposición. No creo que sea el mejor contexto para mostrar su trabajo. Lo que hace interesante la exposición es que, sin saberlo, se volvió una especie de estrategia de visibilidad táctica, es decir, no busca integrar a este cineasta en un canon, sino mostrar las condiciones que precisamente hicieron que Teo no formara parte ni del canon del cine experimental francés, ni mexicano. Creo que la selección y la organización de los materiales responde mucho a esta preocupación que planteas.

Público: Hasta ahora solo se mencionaba en ciertos círculos y, de pronto, el próximo año va a haber una exposición de Teo y se va a presentar en sociedad. ¿Por qué no lo conocía

¹ Andrea Ancira García y Neil Mauricio Andrade (eds.). *Anatomía de la imagen. Notas de Teo Hernández*, editado por, Buró-Buró Tumbalacasa ediciones: Mexico, 2019.

nadie? ¿Por qué los cineastas del CUEC no lo conocen? ¿Por qué no se menciona en los libros?

Andrea Ancira: Creo que este desconocimiento tiene que ver con algo que ya habíamos mencionado. El acceso a estos materiales no es sencillo en términos de los tiempos y procedimientos institucionales así como presupuestales y de infraestructura. Si uno quiere ver una película de Teo, el museo exige que vayas a París y si quieres mostrar películas de Teo, el museo tiene tarifas estandarizadas para cualquier préstamo de su acervo, así que uno se tiene que adecuar a esas condiciones. Antes de esta exposición, las películas de Teo se proyectaron públicamente en el homenaje que la Cineteca Nacional le hiciera poco después de que falleciera, hace veinte años. Aún así, creo que la situación en Francia es algo similar, pues no muchos estudiantes de cine conocen el trabajo de Teo. Las proyecciones impulsadas por el Pompidou en París han sido muy pocas. La promoción y circulación de su cine la ha asumido más concienzudamente un grupo de curadores de festivales en diferentes coordenadas del mundo, que esta institución. Afortunadamente, en el equipo del museo hay personas como Alexis Constatin, quien se ha encargado de la digitalización y la conservación de los films de Teo, o Natalia Klanchar, quienes están muy interesados en investigar y promover el trabajo de Teo.

Público: ¿Por qué no tenemos los films de Teo en México?

Andrea Ancira: Como mencionaba anteriormente, las películas de Teo están en comodato en el Pompidou, razón por la cual es imposible pensar que éstas—las originales— viajen a México. Lo que sí se podría gestionar interinstitucionalmente, con la autorización de Michel Nedjar, sería una copia digital de estos filmes. Los sobrinos de Teo, Javier y Mauricio Hernández, está explorando ésta y otras posibilidades. La exposición también busca generar el interés por impulsar este tipo de gestiones interinstitucionales respecto a la obra de Teo. Con el archivo sucede lo mismo, los documentos no pueden circular ni reproducirse sin el permiso de la biblioteca. Aún así, desde que fue donado no se había digitalizado ni respaldado ningún documento. Para mí fue increíble encontrar el archivo casi como Teo lo había dejado, con las carpetas

manuscritas, sobres viejos, todo ordenado como él eligió. Poco a poco caí en cuenta de que las personas que trabajan en la biblioteca lo conocían poco y no sabían que era un archivo tan prolífico y en un estado tan frágil.

Federico Windhausen: Las instituciones de la cultura que tienen archivos suelen guardar sus bienes, protegerlos. El centro Pompidou no quiere digitalizar todo el archivo, por ejemplo. Hay una política de obligarte a ir a esa institución para después poder declarar al gobierno y a su propia junta directiva: "Miren, esta es la cantidad de investigadores que tenemos cada año que vienen a investigar este archivo". Tiene que ver con cuestiones pragmáticas, económicas y políticas del patrimonio. Pero hay otras cuestiones que tienen que ver con la mexicanidad de Teo y que deberían formularse como preguntas. ¿Él era mexicano? Sí, sin duda, pero también era francés, participaba en muchas comunidades locales y mundiales de cine y de arte. Sus múltiples identidades aparecen en casi cada página de sus diarios y en muchas de sus películas (el corto fundamental es obviamente *Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*). Hay muchos asuntos pragmáticos y temas teóricos para debatir y discutir.

Público: ¿Él empezó como fotógrafo y después pasó a ser cineasta? ¿Fue todo a la par?

Álvaro Vázquez: Hasta donde yo sé, desde muy pequeño le interesó el cine y se la pasaba metido en la única sala de cine que había en Ciudad Hidalgo. Según su propia narrativa, a él siempre le gustó el cine y la imagen en movimiento. Yo, las fotografías que encontré en el archivo, casi todas son fotografías de momentos de filmación. O en el contexto de la filmación de una película. Las diapositivas son distintas, representan momentos más cotidianos, más íntimos, con amigos, tiene muchísimas series de retratos de amigos. Pero me aventuraría a decir que la fotografía es un material que forma parte del proceso de las películas, no diría que ilustra, sino que también era un espacio de exploración e investigación.

Sobre la mexicanidad de Teo. Creo que a Teo no le importaba mucho ser mexicano. No hay en su obra una reflexión sobre su estos temas. Fuera de este guiño de decir: "Yo soy tres gotas de mezcal diluidas en una copa de champán", en su obra no

encuentras una reflexión identitaria. Aparecen ciertas referencias a México como una suerte de narración de origen, pero no es realmente importante en Teo. Está haciendo del cine y del súper 8 una especie de mecanismo de autorreflexión, de cuaderno de notas. Por supuesto, ahí entra la infancia y ahí entran las referencias de origen. Son referencias llenas de México, sí, pero no como una preocupación, sino como un recuerdo de infancia. En este sentido, es muy interesante el gusto por lo cinematográfico que tiene. No sé si conocen la colección de la Cineteca Nacional, de carteles coleccionados y comprados por Teo Hernández sobre cine mexicano. Veo en la selección de fotos de Andrea, fotos de Teo con el "Indio" Fernández, que me parece genial, porque para Teo lo cinematográfico tiene que ver también con este tipo imaginario. En este sentido las grandes divas del cine mexicano de los años 40 y 50 son algo que le llama la atención, que va siguiendo incluso con el interés de un coleccionista, porque también compra carteles que después se donan. Pero va armando un relato que es una suerte de relato íntimo. Es muy conmovedora esta película en la que se sube a la punta de la Torre Eiffel con una foto de su padre, saca la foto del padre y empieza a hablar de su padre. Por supuesto, hay una preocupación por la identidad y el cine está construyendo la identidad, pero la identidad no pasa por la nación, la identidad pasa por una suerte de recuerdo de infancia. Deberíamos, por lo tanto, abandonar la discusión de si para él la cuestión de la mexicanidad era central o no lo era. Deberíamos "desmexicanizar" a Teo y atender a su obra en función de su obra misma. Creo que sería un buen favor hacia su trabajo.

Andrea Ancira: Estoy de acuerdo, me parece que Teo no se estaba preguntando a qué nación pertenecía su obra, si era mexicana o francesa, sino que había un diálogo con diversas tradiciones de cine experimental. Es cierto que, en un primer acercamiento el amplio abanico de referencias del que abreva el cine de Teo, podría confirmarse una aparente desconexión respecto a México. Sin embargo, una lectura indiciaria de su obra y de su archivo permite matizar esto. Si bien su cine como producto cinematográfico, no presenta una relación directa o explícita con México (salvo en un par de excepciones), como proceso, pensamiento y filosofía, sí responde a la conflictiva y ambivalente relación que este cineasta mantuvo con "lo mexicano" y "lo europeo-occidental". En el esfuerzo

por definir sus propios orígenes, reales e imaginarios, ciertamente Teo le rehuye a la identidad mexicana estatal-nacionalista, de ahí que a través de diversos recursos, tanto teóricos—como en el caso del barroco— y visuales, se remonta a estadios pre-modernos en busca de algunas pistas sobre un posible origen.