

# Velocidad : Teo Hernández

*Por Mauricio Hernández*

Contacto: areteya@gmail.com

## **I. Parábola de la luz, introducción a la obra de Teo Hernández**

Teo Hernández nace el 23 de diciembre de 1939 en Ciudad Hidalgo, Michoacán. Es lo que pudiera llamarse un mestizo de primera generación, su madre, Sara Jiménez Olivares, hija de una eminente familia criolla michoacana, contrae matrimonio con Teodoro Hernández Sánchez, un indígena de voluntad exacerbada, el cual, según una leyenda familiar, desciende en línea directa de una princesa indígena del Estado de México. Acostumbrado a trabajar desde los diez años para mantener a toda su familia, amasará una fortuna de la nada, fortuna que después de su repentina muerte no pasará a manos de su viuda, quien será desprovista de todas las propiedades por la familia política, recibiendo como sola herencia un aserradero en las montañas de Michoacán, estéril en 1954, de cuyas numerosas hectáreas, la mitad están a nombre del único hijo varón. Teo Hernández tiene apenas quince años y ya sueña con devenir cineasta.

En este esbozo biográfico de trazos titánicos, encontramos dos hechos fundamentales en la vida y obra de Teo Hernández. Uno de índole económica, pues antes de consagrarse por completo al cine en 1976, año de la aparición de *Salome* y fecha en que coincide la primera ‘producción’ del aserradero, existen ya dos tentativas preliminares que dan constancia de las dificultades que enfrentó para poder realizar su obra. El otro, no menos importante, el carácter profundo de su mesticismo que lo va a marcar en ese exilio voluntario que emprende en 1965, cuando abandona el país definitivamente. Pero expliquemos como se presentan sus dos tentativas previas a realizar el sueño de su vida.

No sería exagerado afirmar que muchas veces la suerte le sería adversa, aunque esa misma adversidad nos permita por otro lado comprender las facetas esenciales de su obra. El primer intento tiene lugar en México D.F., en el seno de un grupo de jóvenes universitarios que han convocado, después de los encuentros propicios, a la realización del *Centro experimental de cinematografía*. Así inscribe Hernández el contexto años después en su diario:

“Todo comenzó una tarde en que pasaban por la primera vez el montaje de Mary Seaton de *¡Que viva México!*, de Eisenstein, en el cineclub de la facultad de filosofía de la U.N.A.M. Era marzo y yo había sacado el libro de Mary Saetón, concerniente a la realización del filme, de la biblioteca de la universidad. Las fotos, sobre todo las del episodio de la hacienda, de los peones enterrados vivos y de Isabel Villaseñor en el papel de la muchacha, eran particularmente hermosas y me habían impresionado, al contrario del filme que después me desilusionó. En fin, aquella tarde, yo tenía el libro en la mano y antes de comenzar la función yo lo hojeaba con la intención clara de atraer a la gente y por consiguiente de entablar relación con otros cinéfilos. Mi deseo se satisfizo y alguien detrás de mí me dirigió la palabra preguntándome algo sobre el libro. Era Antonio Campomanes. (...) Es muy probable que fue el quien tubo la idea de crear un movimiento, de fundar un grupo que propusiera a los interesados la renovación del cine mexicano, desarrollando un cine al margen del circuito industrial. Acaso ya sabíamos lo que pasaba en Francia con la *Nouvelle Vague*. (...) Nuestro primer paso fue redactar una especie de manifiesto”.<sup>1</sup>

Habrà en este inicio, una curiosa filiación del destino, su primer filme es realizado para el Instituto Francés de América Latina con motivo de la visita de André Malraux al centro. *I.F.A.L.* (1960), filme documental que debía registrar las actividades del centro, sólo llegará a concretizar dos secuencias: la visita de André Malraux y el ensayo de una obra de teatro. El grupo ‘experimenta’ dificultades y el proyecto se viene abajo. Decepcionado de esta experiencia Hernández reacciona rápidamente.

La situación económica del país no era la mejor, como, por ende, tampoco la de su familia. La tensión se incrementa a medida que no puede conciliar sus dos actividades, la arquitectura y el cine. La ruptura con la familia es necesaria. Su primer viaje lo hace a San Francisco, donde descubrirá con fervor el filme de Jean Genet: *Un chant d’amour* (1957), que algunos años más tarde será motivo inspirador de su tercer filme: *Un film provocado por...* (1969), en el que dos amantes construyen una cama, para dormirse. El filme lo realiza en París, con una cámara 8 mm que recientemente acaba de adquirir con un amigo colombiano: León Pizano, cuya pasión es también, evidentemente el cine. Un año antes en Londres, realizaría *14, Bina Gardens* (1968).

Así las imágenes del departamento que habitaba en *14, Bina Gardens*, su dirección, comparten ya algo de esa pureza que aguardaba en el tiempo para sus futuros filmes, algo que lo caracterizará como persona y que sus amigos constatan: “su manera tan particular de tocar

---

<sup>1</sup> *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña*, Teo Hernández, pág. 104. Ediciones del Centro Pompidou, 1997.

las cosas, lo volvía prácticamente desnudo”<sup>2</sup>. Lo que vemos detrás del mirar de un joven de treinta años en 1968, “comprometido”<sup>3</sup> ineludiblemente, es significativo: así desfila un inventario de objetos, algunos instantes en que percibimos al futuro cineasta reflejado en un espejo, una alegría como un atisbo de este filme, breve dibujo “autorretrato” de apenas nueve minutos. La cámara de 8 mm con que realiza estos dos filmes se la roban en París.

Sin embargo, “en un pliegue del destino” como él diría, propiciado por ese movimiento y esa inercia en él tan frecuente que fue viajar, y bajo el asilo protector de la amistad, que le provee nuevamente una cámara 8 mm, realiza en Tánger su primer gran cortometraje, radicalmente experimental: *Imágenes de la playa* (1969), puesta en escena del valor gestual y dramático.

Aquí comienza su parábola, parábola que se desdobra en tres fases, en un primer tiempo: amor al cuerpo y al rostro proyectados bajo la luz y sobre el cuerpo de la película, en ese engaño de la técnica cinematográfica a 12 o 6, 18 o 9 imágenes por segundo. Este “amor original al cine”, verá la evolución de todo su estilo, siendo el estilo un factor alterno y secundario que, rápido o lento, de *Maya* (1978-79), búsqueda voraz de la esencia universal, a *Cuerpo abolido* (1978), lenta e hierática rotación de un cuerpo-planeta en el vacío, estará sometido a ésta su primera fascinación, su primera obsesión, primer vértice de su parábola iniciado en la costa del mediterráneo con *Imágenes de la playa*.

Acto seguido, una colección de fotos de las grandes vedettes del cine perteneciente a Emilio Sanz de Soto, propietario también de la cámara que utilizaba será el pretexto para el próximo filme: *Estrellas de ayer* (1969), compuesto de diferentes altares a las diosas del cine, Greta Garbo, Ava Gardner, María Félix (por quien profesará una verdadera devoción de cinéfilo toda su vida), mientras escuchamos el canto centelleante de una de ellas: Marlene Dietrich. Antes de regresar a París, lleva a cabo “un pequeño filme destinado al servicio terapéutico de un doctor. Vemos al paciente aplicarse a un difícil aprendizaje corporal”<sup>4</sup>.

En París, en el cine ‘México’ tendrá lugar un encuentro fundamental: Michel Nedjar. La obra de Nedjar en el cine experimental es un caso singular y su trabajo debe estudiarse bajo el flujo y reflujo de su creación plástica. Dubuffet le escribiría, refiriéndose a ésta, su práctica central de pintor y escultor:

---

<sup>2</sup> *Teo, veo tu rostro...* Michel Nedjar (ibidem)

<sup>3</sup> Algo que después lamentará, pues lo retendría en proyectos jamás realizados de documentales sociológicos, discutidos y rediscutidos eternamente con el grupo de amigos que una vez más, está detrás de esta voluntad de hacer cine.

<sup>4</sup> Teo Hernández con motivo de la retrospectiva realizada en la cineteca francesa de 18 de sus filmes en 1979.

“Usted Nedjar, nos sitúa en ese espacio donde, como al pez que se saca del agua, no se puede ya respirar”<sup>5</sup> Esta misma impresión la encontramos en algunos de sus filmes, particularmente en *Gestual* (1978) realizado inmediatamente después de *Cristales*, aprovechando el fondo negro que serviría antes a Hernández para eliminar la profundidad de campo; el filme es de una fuerza súbita donde el pintor, misteriosamente logra prefigurar en este medio, lo que lleva a cabo en su obra plástica: sus dibujos y esculturas, el filme es una extensión textual, o mejor dicho, gráfica de los mismos.

*Gestual* es sin duda una influencia directa en la obra de Teo Hernández, pero habría que reducir nuestro punto de partida con la frase de Gide: “Cada quien tiene las influencias que merece”, una influencia es una herencia que toma forma, no se lleva a cabo conscientemente, no se asume como tal, tan sólo se pone en marcha, crece en nosotros con la naturalidad que crece el musgo en la piedra bajo la humedad requerida y propicia. Es un fenómeno natural que responde a diferentes fuentes dialécticas o tutelares, a los vasos comunicantes que nutren a una cultura. Es siempre, por lo demás, un misterio que se manifiesta en diferente intensidad, y por lo general hay una coacción de varias influencias al mismo tiempo, nadie escapa de ellas, pues somos continuidad en el tiempo. Lo que si podemos asegurar es que cuando por azar de la contemporaneidad se establece una influencia recíproca, ésta es más rica aún que una influencia unidireccional o atemporal, porque de este diálogo constante, se va de la conversación a la disertación, del espejo al infinito. Los filmes de Hernández son filmes de elementos en el sentido del barroco, Nedjar es austero como una sinagoga, los de Hernández son vitales en el sentido de la luz, Nedjar es oscuro y obsesivo, su mayor logro es la “desublimación”<sup>6</sup> como su obra plástica lo expresa abiertamente; todo esto grosso modo, hay momentos en que ambos intercambian vestimenta, Hernández nos da a beber la sombra, *La vida breve de la flama* (1980-81), Nedjar festeja la ceremonia de la luz, *El guante del otro* (1977); o bien el uno visita al otro, como en los filmes homónimos de Nedjar asociados a los de Hernández, *Graal* (1980) y *Sara* (1981), indivisibles desde el principio. Nedjar, es una influencia múltiple en Hernández, como Hernández lo fue en él, su legado no se limita a los fundamentos técnicos de un filme, es mucho más valioso, Nedjar, empujará a Hernández al precipicio, le dirá: “abandona las perlas, los velos, las cuentas de cristal, tú eres el cine” y es bajo este designio de la amistad acatado en la más profunda fraternidad, que Hernández da paso al segundo momento de su parábola.

---

<sup>5</sup> Jean Dubuffet, correspondencia de Michel Nedjar.

<sup>6</sup> *Desublimation and Morbidity*, Allen Weiss, *The Drama Review* 43, 1

Este segundo paso se analizará más de cerca en el estudio consagrado a su autobiografía, *Reconstrucción de una autobiografía en fragmentos*, pero antes de pasar brevemente revista al segundo periodo tenemos que señalar otro factor determinante

Después de realizar *Michel allá* (1970), filme “pasoliniano”<sup>7</sup> en un viaje de retorno a Marruecos, (viaje que sería, en compañía de Nedjar, el inicio de todo un periplo por los cinco continentes), en Dinamarca, realiza el último filme de esta su segunda tentativa de devenir realizador. El sexto y último filme de este periodo, lleva en el título algo más que una fatalidad: *Pausa* (1970). Una pausa de seis años caería sobre él. Aquí, claro está, tiene lugar la elección del viaje y la aventura, Michel Nedjar dirá al respecto “éramos jóvenes mendigos que nos adaptábamos a las más difíciles condiciones”.

Ahora bien, para Hernández hay una continuidad desde 1960 en su labor cinematográfica, una gestación en curso sin la cual no puede concebir su obra, hay una espera como una sed calmada repetidas veces; para él esta pausa tan prolongada lo curte, y al momento de reinstalarse en París en 1976, en un París ahora en plena efervescencia y confluencia creativa, se lanza sin chistar sobre *Salome* al recibir la primera entrega de su herencia e irrumpe así en la escena del “cine experimental”

*Salome* es fruto de esa espera, de la necesidad de un destino para cumplirse en el cauce de sus aguas hacia el mar de la cultura en la que participará de ahora en adelante. Le interesa el mito como fuerza creadora, transformadora, y después de encontrar a Gaël Badaud, quien será su actor fetiche y de realizar un primer retrato del poeta y pintor en un filme tan sugestivo como *Libertad provisional*, en el que se le ve caminar por las calles del viejo París y por el cementerio Père La Chaise, estará listo para poner en marcha lo que será uno de sus más ambiciosos proyectos: la tetralogía *El cuerpo de la pasión* (1977-80) *Cristo, Cristales, Lachrima Christi, Graal*. Estamos por supuesto todavía en el primer estado de su parábola. Su manera de filmar experimentara cambios importantes, vendrán entonces los años ochenta y serán cruciales en su vida, él presiente algo y nos los hace saber en su diario:

“ *Esta noche, el 31 de diciembre de 1979, instalé mi cámara delante de la ventana abierta que da al oriente y la puse en funcionamiento, programada. Así funcionó durante toda la noche. Mi objetivo: filmar el pasaje de un año a otro, de una década a otra. Testimoniar con la imagen el nacimiento de una nueva época que, presiento, será agitada,*

---

<sup>7</sup> Hernández identifica y filma, con la sola presición que un arqueologo cinéfilo puede constatar, una secuencia del retrato de Nedjar bajo un árbol filmado antes por Passolini, todo un augurio.

vital, estimulante y difícil. Mi filme *Lachrima Christi* y todos los que haré en lo subsiguiente, participarán de este ritmo vertiginoso en que el mundo se vive a una gran velocidad”.<sup>8</sup>

Le quedan 12 años de vida y apenas ha realizado una cuarta parte de lo que será su obra, es ya conocido como el cineasta del Super 8, pero él piensa en estos momentos en cambiar de formato, filmar en 16mm, no quiere encasillarse, es su único objetivo desde que comenzó a hacer cine. Hay aún rasgos de prejuicio, un tabú en torno al formato Súper 8, a pesar que el pequeño instrumento se convirtió en el medio dilecto de toda una generación de cineastas, pintores y artistas que vieron en este medio masivo el factor económico y la sola vía posible de la independencia. ¡Ay! El cambio de formato llega demasiado tarde, él ya había transformado su manera de filmar; bajo los auspicios de cada filme él vive una metamorfosis hacia la encarnación del cine, él que se había acercado a la cámara y había hecho del aparato una extensión del tacto, él se convertía ahora en la cámara y encontraba la fuerza en el movimiento de la muñeca bajo los reflejos musculares del ojo. El nervio óptico, la cámara, es regido por la pulsión filmica como “experiencia del vacío”, vacío interior que emprende el cineasta como un ritual antes de filmar y vacío metafísico de la forma hecha luz en la red de fotogramas. El formato 16mm no le servía, no satisfacía sus necesidades, no era esa cámara pluma que llegó a manejar con una inigualable maestría por la que se le recordará en la historia del cine. Él tiene que tomar una decisión, asumir el formato de su escritura, paso crucial que lo guiará bajo la imantación de su obra hacia su destino. El único proyecto ahora es: filmar, “filmar todo”<sup>9</sup>, el filme como posibilidad.

Este periodo, cuerpo que filma, se desencadena a partir de un viaje a Marsella, en el que termina *Graal*, y en el que sigue un secreto impulso de filmar la ciudad. La serie *Recuerdos* cobrará forma al paso del tiempo sin un esquema fijo, entre algunos retratos de amigos y sobre todo: su autobiografía. Esta etapa no terminará nunca, pues la desarrollará en lo subsiguiente hasta el final, momento de diversidad generosa en el ensamblaje de filmes en partes separables como *Tajos* (1985-87), o filmes con diversos capítulos *Cinco filmes de Agosto* (1986), o *Midi* (1985), una región, una ciudad, un día, él filma, o bien él es el filme.

---

<sup>8</sup> *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña*, Teo Hernández, pág. 64. Ediciones del Centro Pompidou.

<sup>9</sup> “Viernes 18 de diciembre de 1981. 35 R. d. E., 1’h. Un proyecto : Filmar por todos lados –entrar en las casas, las fábricas, los bares, las escuelas, los ministerios, los parques, las prisiones, los laboratorios, la naturaleza, las estaciones, la fauna, los frutos. Tan sólo filmar todo. Un filme entero sobre un país entero: La Francia, o construir el filme en lienzos –naturaleza / hombres / actividades / arte / religión”

Teo Hernández, Livreta 2 página 8, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI.

Aquí habría que remarcar *El viaje a México* (1990), testimonio conmovedor del regreso a su país después de quince años de exilio; pero ello será motivo de un estudio aparte.

En 1987 Teo Hernández está listo para llevar a cabo la última faceta de su parábola: la danza, alteridad de un arte de filmar en movimiento que descubre a un cuerpo por excelencia en movimiento. Y así como en su autobiografía (lo veremos más adelante en su debido detalle) todo comenzó con una cita, cita con X el tercer momento de la parábola de su obra adviene, la parábola adquiere ese bello contorno de la evolución, el mismo de “los efímeros que ven en el movimiento una imagen de la eternidad, y siguen absortos la parábola de una saeta hasta su enterramiento al fin del horizonte”.

En ese arte supremo del movimiento que convierte a los hombres en ángeles: la danza, todo comenzó también con una cita, esta vez bajo la iniciativa decisiva e inteligente de Dominique Noguez, quien le presenta a Bernardo Montet, una de las figuras en plena madurez de la danza contemporánea francesa.

*“Ayer viernes (Bernardo) me llamó por teléfono, fui a su taller donde trabaja, calle Moulin de la pointe en el treceavo distrito. Dominique Noguez nos alcanza. Bernardo baila para nosotros. Yo tomo algunas fotos. ¡Que revelación! Más allá de todas mis expectativas, es el intérprete ideal, soñado, el reúne la fuerza y la gracia. Y ese don inefable del gesto, añadido a su inteligencia y a su suprema sensibilidad. Bernardo es alguien excepcional. El proyecto de un filme juntos, producido por Dominique Noguez para el festival de Chateau Vallon deberá realizarse muy pronto”*<sup>10</sup>

Su entusiasmo es digno de la primera definición de la palabra en el diccionario francés: “**entusiasmo s.m.** 1 Delirio sagrado que goza el interprete de la divinidad”. En este caso la danza es la divinidad y su interprete Hernández.

*Paso de cielo*, no es simplemente un filme de danza, o tan sólo uno de los filmes más poderosos de la historia del cine, si aceptamos esta taxonomía laudatoria de títulos nobiliarios tan necesaria en estos días de mercancía y blockbuster industrial; *Paso de cielo* es un documento precioso que da testimonio del encuentro de dos fuerzas sublimes del arte en su más depurado estado, rindiéndose homenaje mutuo bajo un claro cielo mediterráneo: la fuerza del cine y la fuerza de la danza. Teo Hernández ha depurado tanto su arte que al momento de encontrar Montet, se desencadena una dialéctica del ritmo y del movimiento sin límites; la retroalimentación y el acoplamiento se realizan a tal grado, que a partir de ese momento todas las reflexiones de Hernández, todo el cuerpo teórico que ha desarrollado

---

<sup>10</sup> Teo Hernández, Livreta 16 página 23 Sabado 21 de Marzo de 1987 Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI.

alrededor del cine, cobra forma bajo la sutileza de la imagen danzante, y así, se gesta un nuevo lenguaje cinematográfico, transparente como un verso de Tsvétaieva; Catherine Diverres quien colaboro con el de cerca, describe con precisión este nuevo lenguaje: “su sintaxis: luz, sombra, aparición, revelación, intensidad, vacío, movimiento”.

*Paso de cielo* podría verse como un filme manifiesto en la práctica y el ejemplo; manifiesto de toda su intuición, de ese vivir el cine como una pasión sagrada; filme vital por la energía que se desprende y por la importancia en el recorrido de la obra del cineasta, momento crucial en el que todo lo vivido con anterioridad pareciera verterse en una sola obra, en su única realización posible, ya lejos de toda circunstancia, de toda tentativa de clasificación en escuela o periodo alguno de la historia del cine. Obra que se da, en cuerpo y escritura, es decir en alma, a esa historia secreta de los hombres, toda ella de escrituras diversas, que es acaso por secreta la más frágil de todas las historias: la historia de la eternidad. Él está listo para recorrer el último tramo de esta hermosa parábola que traza su obra.

Descifrando un sueño, Teo Hernández escribía a un amigo el 31 de enero de 1985: “En otros tiempos, milenios atrás, un héroe antiguo soñó con una estrella y con una hacha. Su madre le predijo la llegada del amigo”<sup>11</sup>. Él cumple su sueño, encuentra a X, la danza, y se apresta a dar el paso en el vacío, la duración de sus últimos filmes, testimonia su voluntad de ir hasta el final. 105 minutos, 100 minutos, 75 minutos, 120 minutos, 120 minutos, 35 minutos, 200 minutos, 300 minutos.

Hay un último conjuro en su cuaderno de notas, transcribo la *nota bene* que Xochitl Calambor, amiga del cineasta y poeta, encargada de la transcripción y traducción de algunos de los pasajes de su diario, escribe:

“Teodoro Hernández escribió la última página de su libreta de apuntes, dibujó una última malla el viernes 19 de junio de 1992. Y se fue a jugar a la rayuela al paraíso a principios del otoño del mismo año...

*“La danza: colgarse del vacío, del espacio, remontar el cielo invisible de la danza, dar una patada a lo invisible –a ese espacio, realidad de lo improbable –, ahuyentar las presencias maléficas, atraer los elementos, alcanzar los corazones, hacer vibrar los cuerpos. Una danza que evacua el ambiente, una danza que rompe el ambiente, desnuda, despojada, excitante por ella misma, concentrada en el espacio”*

El 21 de agosto, un día antes de morir escribe un último poema:

---

<sup>11</sup> Carta a José María Alonso, Correspondencia, (idem).

mon cœur est la rose de la nuit  
les étoiles filent  
la rivière avec ses roseaux  
    et son argent liquide  
souvenir des arènes  
de pas et d'ombres inscrits  
    sur l'infini du ciel  
des amours emportés ne  
    sont que des nuages  
    que le vent déchiquette,  
ce soir toute ma vie,  
soudain n'est qu'une  
    fenêtre  
où s'étale l'indicible<sup>12</sup>

Teodoro Hernández  
St-Ouen  
21. agosto. 1992

Podemos comenzar.

---

<sup>12</sup> Mi corazón es la rosa de la noche / las estrellas se fugan / el río con sus carrizos y su plata líquida / recuerdo de las arenas / de pasos y de sombras inscritas / en el infinito del cielo / Los amores perdidos no son / más que nubes / que el viento hace trizas, / Esta noche toda mi vida, / de repente, no es más que una ventana / donde se extiende lo indecible.

## II. Reconstrucción de una autobiografía en fragmentos

El 25 de julio de 1980 Teo Hernández cerraba con *Graal* la tetralogía *El cuerpo de la pasión* (1977-80)<sup>13</sup>. Su proyecto más ambicioso hasta la fecha cobraba forma. Un año antes, Gérard Courant, en una entrevista, intuitivamente había señalado el carácter de posibilidad que esta obra incipiente, pero de profunda madurez, reflejaba:

*“En el interior de tus filmes –tomemos aún la secuencia del pescado en Cristales– podríamos pensar, que haces otro filme que pudieras trabajar, estirar, añadiendo otros elementos. El filme podría existir así, y al interior de este nuevo filme pudiéramos aislar un nuevo elemento y hacer otro filme a partir de este elemento. Una especie de caja sin fin. Supongo que en tu búsqueda puedes dirigirte en esta dirección. Tienes todavía muchas cosas por hacer. Pienso que no estás más que en un primer estado<sup>14</sup>, el más importante sin duda pero que hay todavía una cantidad de evoluciones posibles”.*<sup>15</sup>

Así, la década de los ochenta, se imponía como un punto y aparte en el trabajo realizado hasta entonces, y su tetralogía, esa “exploración de la visión del mundo a partir de referencias al mito cristiano”<sup>16</sup>, era el resultado de todos esos años de búsqueda previa en los que había llevado a cabo la creación cinematográfica. En diciembre del mismo año cumplirá 41 años, llega entonces a un punto de su obra y de su vida fundamental. En *Lachrima Christi* había hecho ya un examen de identidad, como si se tratase de un examen de conciencia, ahí, Hernández expone más que en ningún otro filme su mestizaje *sui generis*, tratado simbólico marcado por la dualidad, por las dos sangres que lo habitan, en un esfuerzo titánico por “remontar la memoria”. Podemos decir que está en plena efervescencia creativa y como es costumbre en él, una lista de proyectos posibles se acumulan. Pero ¿hacia dónde quiere dirigirse? ¿Qué es lo que le interesa en esos momentos? ¿Hacia donde va su obra?

Ya hemos hablado un poco del tabú del formato y de las consecuencias que esto implicaba, Hernández está conciente que para salir del circuito Súper 8, rico en manifestaciones, mas restringido en su difusión, tiene que pensar en 16mm., la apología etimológica que explica que el amateur es, en su raíz, el amante puro y perfecto no lo consuela y no le interesa postergarla. El momento es propicio para cambiar de formato, ya ha

---

<sup>13</sup> *Cristo* 1977, *Cristales* 1978, *Lachrima Christi* 1979-80 en un principio conformarían *La trilogía de la pasión*, en la que *Graal* 1980 al origen fue concebido como un epílogo de *Lachrima Christi*.

<sup>14</sup> El subrayado es mío.

<sup>15</sup> *Entrevista con Teo Hernández*, Gérard Courant, 1979.

<sup>16</sup> Teo Hernández, archivo del filme *Lachrima Christi*, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI.

hecho un recuento de su experiencia: de los interiores acotados de *Salomé* (1976), a las estaciones de espuma de *Maya* (1978-79); de la alegoría simple y bella de *Cuerpo abolido* (1978), a la estructura laberíntica de *Cristales* (1978), todo lo conduce al cambio de formato; el 31 de diciembre de 1981, expresará en su diario con signos de admiración: “¡Finalmente! Heme en posesión de una cámara de 16 mm., una Beaulieu R16. ¡Y pensar que tuve que esperar más de veinte años este instante!”<sup>17</sup>.

Pero regresemos a ese verano de 1980 en el que termina *Graal*, ya que un evento importante, que va a cambiar poco a poco esta intención, está a punto de gestarse.

El filme *Graal* está asociado a otro del mismo nombre de Michel Nedjar, ésto se explica porqué antes de comenzar el rodaje, Hernández le pidió a Nedjar que registrara la creación de su filme, buscaba en un principio un testimonio, un documento al lado de la tetralogía, pero se dio cuenta al ver el filme de Nedjar, de cuanto éste pertenecía ya al suyo, y el conjunto le pareció indisociable. Se refuerza entonces un interés por la escritura testimonial, cercana a la escritura de un diario filmado a la Joseph Morder. Esta escritura de la duración que ya había desarrollado muy peculiarmente en el filme *Mesas de invierno* (1978-79), verdadero cronicón y oda al tiempo, en que el artista nos ofrece un fragmento de su intimidad entre sueño y realidad, en un gesto tan natural y espontáneo como el de la amistad compartida en la ceremonia diaria de cada comida.

Otro factor que hace patente esta inclinación de Hernández en estos momentos decisivos de su obra, aunque aparece más tarde, es la intención esbozada de continuar la tetralogía en un filme en el que reuniría a los principales participantes del proyecto, para filmarlos en su cotidianeidad esencial. El filme no se realizará. Por ahora lo importante es que, al momento en que termina *Graal*, hace un viaje a Marsella, donde incluso se lleva a cabo todavía una de las últimas secuencias del filme, y es aquí donde va a comenzar *Recuerdos, Marsella* (1980), punto de ruptura y punto de partida, escritura de lo real, relación de lo real, argumento que va a reformular sus principios cinematográficos. *Recuerdos, Marsella* es un filme de una espontaneidad remarcable, “el cineasta hipersensible” diría Noguez, descubre y nos hace descubrir una ciudad; la ciudad se revela como un cuerpo, en su diario da constancia de la génesis de este filme:

“Caminando por el barrio del Panier, tuve un súbito y profundo deseo de filmar ese mundo que parecía dispersarse para siempre bajo mis pies. Un mundo que pronto desaparecería, que sería destruido y borrado y del cual no quedarían más que algunas

---

<sup>17</sup> Teo Hernández, Libreta 25, página 85. (ibidem).

*imágenes de ese magnífico esplendor. Era todavía el mediterráneo, la imagen que yo guardaba de sus costas y sus ciudades*”<sup>18</sup>.

De regreso de Marsella tiene la misma necesidad en la ciudad que ya lo había adoptado, se lanza literalmente sobre París en lo que será poco a poco la *Saga Paris*, que contiene filmes tan turbadores como *Nuestra señora de París* (1981-82), o completamente abstractos como *El agua del Sena* (1982-83), o bien *La feria del Trono*, (1981), pasaje magistral del documento a la abstracción. Así esta escritura lo prepara, le confiere una cierta habilidad, *Recuerdos Marsella* es el primero de once filmes que en lo sucesivo realizará hasta 1982 año en que tiene lugar su primer gran proyecto en 16 mm. (*Hojas de verano*); en estos momentos Hernández se va a adentrar en el ejercicio de esta nueva escritura que experimenta tan profundamente, y que desarrollará en él la encarnación radical del instrumento que más tarde le será imprescindible a su expresión: La cámara Súper 8. Detrás de esta toma de conciencia hay, claro está, todo un contexto que servirá más tarde para desarrollar otros puntos del estudio de su obra: el valor que cada filme aporta individualmente, o sin ir más lejos, el conjunto de la Tetralogía, o bien *Hojas de verano* (1982) que esconde detrás su aparente simplicidad una estructura cabalística. Aquí insistiremos en la importancia decisiva que esta serie de filmes va a adquirir en lo sucesivo dentro de su carrera. El cambio de formato llegará entonces en un momento en que su nervio óptico, fisiológicamente hablando, está ya a otro nivel, pasar a 16 mm no era necesario en lo sucesivo y se presentaba más como un obstáculo a su voracidad ocular. A la pregunta recurrente de ¿Porqué el Súper 8? Hernández respondía, “*habría que preguntarnos ¿porqué el cine?*”

Es una lástima en una cierta manera que los primeros filmes de su regreso al cine, como *Salome*, *Cristo* o *Cristales* no fueron realizados en 16 mm, mas no por una falta de seriedad en el formato, sino porque así hubieran encontrado quizá una más amplia difusión. Finalmente con filmes como *Cristales*, y otros tantos realizados por muchos artistas en la misma época, podemos darnos cuenta hasta que punto el formato Súper 8 podía explotarse con el rigor extremo de una súper producción holliwoodiana.

Entonces, después de cerrar su tetralogía *El cuerpo de la pasión*, sin planearlo realmente se pone en marcha lo que ahora podemos llamar la serie “recuerdos”, sin quererlo, pues mientras realiza estos filmes consecuentemente busca otro gran proyecto en el cual concentrarse. Ya hemos remarcado la intención de continuar su tetralogía, o el deseo de prolongar las investigaciones que había comenzado en Súper 8 en 16mm. Por otro lado en

---

<sup>18</sup> Teo Hernández, Libreta 25 pág. 7, Ibidem.

febrero de 1980 había propuesto a Jakobois, Michel Nedjar y Gaël Badaud realizar un filme colectivo, el resultado de esta invitación es *4 a 4* (1980-1983), filme que atestigua del espíritu de libertad creadora y de intercambio que se vivía en el París de esos años. Sin embargo el gran proyecto al que va a dedicarse es su autobiografía, sin nombre definido en 1981. Veamos rápidamente el contexto productivo que acompaña la génesis de este proyecto.

En el mismo viaje a Marsella había comenzado *Gong* (1980-81), que quedará inconcluso alrededor de un año, pues el motivo central, una máscara tailandesa, se había quedado en la ciudad mediterránea. Y no fue hasta que la amiga que le había proporcionado el aditamento lo visitó en París con unas marionetas del mismo origen, que el filme vio su fin.

En paralelo otro filme se preparará lentamente, similar a *Mesas de invierno* por su progresión y su valor temporal, pero esta vez no en la intimidad del cineasta, sino en la de la ciudad, en esos lugares que podríamos llamar las zonas erógenas de una ciudad, basureros, deshechos de mercados, el filme es de un lirismo conmovedor, *Medidas de miel y leche bronca* (1981-84). La pequeña cámara Súper 8 se convierte en una pluma con la que desarrolla en cuatro años, filmando imagen por imagen, día tras día este gran poema a la totalidad.

También prosigue la *Serie retratos*, cuyo origen data de 1969, y de la cual se deben remarcar, de remontarnos en el tiempo: *Michel allá* (1970), *Gaël* (1978) y *Maya* (1978-79). Ya en el periodo que nos compete, el retrato de su madre *Sara* (1981) y *Pascal* (1981)<sup>19</sup>, que en su momento el mismo Hernández catalogó como uno de sus filmes más bellos. Ese mismo año realiza uno de los filmes de la serie Recuerdos que merece una mención especial, *Recuerdos Barcelona* (1981), pues va a remover en él, la problemática del mestizaje y a la vez otro de los temas esenciales de su vida: la arquitectura. Este viaje a la madre patria le reserva ricos encuentros. Es decisivo por partida doble pues detrás sigue planeando realizar su autobiografía y por otro lado cobra forma una parte del cuerpo teórico de su obra que desarrollará ulteriormente: la arquitectura de la imagen, “la arquitectura del sueño”, veamos que es lo que escribe en su diario al respecto:

*“El viaje fue un descubrimiento, remontando las ramblas con mi cámara y filmando, sentía descubrir un viejo mundo, un mundo que pertenecía a mis ancestros. (...) Los cinco días pasados en Barcelona significaron para mi una nueva visión de España, la que deseaba. Una visión por fin apaciguada en que la virtud española se hizo evidente.*

---

<sup>19</sup> *Pascal*, es el único filme de su filmografía que se perdió al momento de su muerte, afortunadamente existía una copia video en la videoteca de París, hoy Foro de las imágenes.

*¿Cómo expresar un acuerdo que se produjo en si mismo? Un equilibrio al fin establecido. Dos sangres que corren finalmente libres por los canales de un mismo cuerpo. Esta certitud y revelación, se produjeron al mismo tiempo que el descubrimiento de Gaudi, de su trabajo y de sus ideas. Su idea de fusionar dos ordenes, necesarios a la obra: un orden interior, hecho de rigor, razón, intelecto y cálculo, expresando a la vez una geometría metafísica, aliado al orden de la naturaleza: sin límites y pasional. Su obra es la fusión de todos los reinos: animal, vegetal, mineral. Una visión del cosmos en su pluralidad y su rigor interior. Un orden esencial en el cual se manifiesta en profusión el orden de la naturaleza.*

*El trabajo de Gaudi es el resultado y el logro de siglos de tradición. Él supo asimilarlos y transformarlos, produciendo una imagen totalmente nueva, que reposa en bases tradicionales. La necesidad de rigor, de libertad y de ilusión, me impresionaron profundamente. Me decía que es necesario encontrar para mis filmes la base sólida, el orden necesario para cimentar una obra. Es necesario que no deje dispersarse un filme. Es necesario que la estructura interna sea siempre eficaz. Pero al mismo tiempo me decía que en arquitectura es, en principio, fácil obtener este doble resultado, al menos al interior. Pero el cine es un medio que escapa a nuestra percepción, es como el humo, no se le retiene y después, desaparece. El cine se hace y se percibe de otra manera, (...) en el cine esta estructura puede guardarse en secreto, ser solamente perceptible a aquellos que hagan un esfuerzo por penetrar hasta ella. La estructura interna no debe retenerse más que un instante, en que lo interior emerge a la superficie, es decir, el sueño emergiendo en la realidad. Pienso cada vez más que el cine es el punto de unión entre estos dos movimientos: sueño y realidad”<sup>20</sup>.*

La autobiografía está a punto de comenzar, una autobiografía curiosa si se piensa que habla esencialmente de un sueño y del valor ontológico de la imagen filmica en su trabajo, una especie de búsqueda metafísica de la imagen cinematográfica. En 1982, en una primera tentativa, recopilada dos años más tarde en el florilegio *Treinta filmes Breves*, Hernández refilmaba una secuencia de *The sun also rises* (1957), con Ava Gardner y Tyrone Powell en Morelia; el filme de Henry King en el que participo como extra en su juventud Michoacana, había sido un gran suceso en el pueblo, episodio que sus amigos de juventud, aun recordarán con regocijo. El filme se llama “*The Sun also Rises*”refilmado por Teo Hernández, encuesta

---

<sup>20</sup> Teo Hernández Libreta 25, pág. 70, Fondo Teo Hernández, Biblioteca Kandinsky-Centro de documentación y de investigación del MNAM/CCI.

*para una autobiografía*. Se remontaba así a sus 17 años, remota juventud de cinéfilo empedernido en la que había tenido un primer encuentro directo con el cine.

En *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña* (1983), tendrá como referencia una fecha similar, dos años antes: la muerte de su padre. Pudiéramos pensar que el realizador quiso inscribir esta fecha a través de una fotografía en la primera parte de su autobiografía pues la muerte de su padre significaba, como lo confesaría en repetidas ocasiones a sus amigos, una liberación. El cuerpo teórico que se desprende del filme es singular, pero lo que es sorprendente es a que grado de la imagen lleva las consecuencias de sus reflexiones sobre el proceso creativo mezcladas líricamente al relato autobiográfico, cómo van a estar contenidas y asumidas en su trabajo posterior. Congruencia consigo mismo, Hernández hace parte de sí su discurso sobre el cine, pues él es ya la encarnación del cine, las cartas están sobre la mesa.

De entrada el filme comienza con una confesión profesional: lo que el cine es para él. Su discurso es franco y radical “*El cine rechaza el desfile de máscaras y disfraces; / es metamorfosis permanente en acción, / realizada y vivida delante del espectador. / La gota de esperma es gota de océano, gota de sueño. / Una simple gota, invisible, oscura, porta en ella el reír, / el relámpago y la sombra animal*”. Su obra es eminentemente luminosa, la vida que se desprende de cada filme es energía que da testimonio del cine como un hecho vital.

También es importante notar que el primer filme comienza con su padre, porque en el segundo va a desarrollar a su vez la imagen materna, dándonos una clave de la relación que mantuvo con sus progenitores. La gran metáfora de estos dos filmes es el jaguar, su discurso es ya radical, el cineasta está formado en la praxis de su utensilio, toda la *Serie recuerdos* a la fecha le ha dado la agilidad necesaria para hacer una demostración dialéctica de lo que predica en su discurso:

“Jaguar triunfante que te observa correr y te atrapa al vuelo / reduciéndote a granos de luz. / Lluvia densa de la emulsión que recubre el espacio donde se agita el ala en su vuelo”.

Los elementos del filme, las reflexiones en torno a la imagen, repetimos, son una demostración práctica de la teoría que florecerá sin duda en el cenit de su arte entregado más tarde al trabajo con los bailarines Bernardo Montet y Catherine Divérrés.

Ahora bien, el final contiene el principio del segundo filme, *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña* sirve de introducción a *Fragmentos del ángel*, centro de su relato, el final del primer filme: “Todo comenzó con un sueño” es sólo el principio del segundo: “Esto es un sueño”, y el eje de su filme es ese sueño, el sueño que lo ha atormentado durante años, desde su estancia en el norte de África donde lo hace partícipe a los amigos errantes. El

sujeto, la materia de este sueño es la búsqueda que bien podría resumir su vida entera. Un sueño recurrente y obsesivo se convierte en una necesidad imperiosa de realizar un filme autobiográfico, en su autobiografía él se encuentra en la búsqueda de algo, la búsqueda es el leitmotiv de los tres filmes. El título del conjunto es *Alrededor de un sueño*.

No trataremos de explicar el filme, como por lo demás no lo hemos hecho hasta ahora en ningún caso, pero buscaremos los indicios de los que disponemos para mejor comprenderlo. Ahora el turno es el de la madre.

En la segunda parte su discurso no es menos radical que en la primera, poeta maldito, emerge la figura de su madre, fábula y trance en días cruciales, aquí que el filme sufre su interrupción. Ya había realizado el retrato de su madre bajo una nota de humor negro, calificándolo como un proyecto diabólico: filmar a su madre en el cementerio. Ella misma, quien le había legado ese amor por los cementerios, quien en sus visitas a los velorios en su pueblo le llevaba siempre como acompañante confrontándolo por primera vez, a la edad de ocho años, con el rostro ausente de un difunto, ella quien le había legado su sensibilidad y su amor por la poesía y la literatura.

En la fábula la madre termina por devorar al jaguar, producto de la relación incestuosa que tiene con ella, el jaguar es la visión, el hijo de los dos, y ella lo destroza y lo devora; hay una consecuencia inmediata con la visita de su madre que más de una vez le es incómoda pues cambia su ritmo de trabajo. Dominique Noguez se pregunta no sin la reserva necesaria que esto implica, si hay una relación con la madre devorante de Norman O. Brown<sup>21</sup>. No queremos argüir que la imagen del jaguar devorado es un complejo de castración que experimenta después de la visita que ella le hace, en el relato sobre todo exorciza esta relación, sublimándola. Es a su vez significativo que utilice la escritura del diario, así, su autobiografía está hecha simbólicamente de un sueño, de unos cuantos días de su vida, de una breve relación de hechos que sucedieron el día de su nacimiento, y de un fardo delirante de imágenes sobre el cine.

Eso es su vida: el cine y la obsesión de la imagen, él se ha visto en el espejo y él es ya lo que pregoná, él es ya el jaguar. Extraña sensación solo explicable al ver sus filmes. Búsqueda, el recuento completo de esta vida en búsqueda permanente, patente aún más en VITRIOL donde una vez más hará de un género del cine experimental —el epistolar—, algo propio y memorable. Este filme es “un don” dedicado a X, a esa ausencia de su vida que en un extremo de psicoanálisis freudiano pudiera relacionarse con la ausencia de su hermana

---

<sup>21</sup> *Todo este dolor, toda esta belleza*. Dominique Noguez, en *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña*, Teo Hernández, pág 17, Ediciones del centro Pompidou, París 1997.

gemela. Pero una vez más debemos dejar al lado las interpretaciones y acceder a la lectura que ofrece el filme, con su voz generosa en ese acento matizado de inflexiones latino americanas Teo Hernández cierra otro gran proyecto y una faceta importantísima de su vida, la madurez que ha alcanzado en su manera de filmar solo tendrá equivalente en los cuerpos de los bailarines con los que trabajará dos años más tarde. Catherine Divérrés dirá de él:

“Trabajar con él significaba acceder al vacío, estar presentes, ser capaces de sostener su fulgor, su intensidad. La exaltación del instante (fracciones de segundo, únicas e irreversibles) que él dominaba, la confusión y el transe que se desprende de sus filmes nos hace pensar que filmaba como un chamán. Ningún cineasta, a nuestro saber, se ha acercado a la danza hasta ese punto, con tanta exactitud”.

Ahí en la danza, encontrará a equis, encontrará a su igual, esa promesa postergada a la que le dedica un canto entero en VITRIOL, está listo para poner en marcha el nuevo dispositivo que le dará fuerza para continuar hasta el final en ese paso en el vacío lleno de vértigo y de gozo que logro vivir y hacernos participe en su experiencia fílmica, algo que lo fijó y que le permite seguir filmando eternamente, cada vez que detrás de esa malla que oculta la ilusión se desprenden las imágenes proyectadas, una a una, a su velocidad: velocidad Teo Hernández.